

Metafore e linguaggio figurato nel Medioevo e nell'opera di Dante

Gaia Tomazzoli

e-ISSN 2610-9441 ISSN 2610-945X

Serie occidentale 22

Filologie medievali e moderne 27



Edizioni
Ca' Foscari

Metafore e linguaggio figurato nel Medioevo e nell'opera di Dante

Filologie medievali e moderne

Serie occidentale

Serie diretta da
Eugenio Burgio

27 | 22



Edizioni
Ca' Foscari

Filologie medievali e moderne

Serie occidentale

Direttore | Editor-in-Chief

Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico | Advisory board

Massimiliano Bampi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Saverio Bellomo † (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Marina Buzzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Serena Fornasiero (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Tiziano Zanato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Serie orientale

Direttore | Editor-in-Chief

Daniela Meneghini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico | Advisory board

Attilio Andreini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Giampiero Bellingeri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Piero Capelli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Emiliano Bronislaw Fiori (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Antonella Ghersetti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Bonaventura Ruperti † (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

e-ISSN 2610-9441

ISSN 2610-945X



URL <http://edizionicafoscarì.unive.it/it/edizioni/collane/filologie-medievali-e-moderne/>

Metafore e linguaggio figurato nel Medioevo e nell'opera di Dante

Gaia Tomazzoli

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

2023

Metafore e linguaggio figurato nel Medioevo e nell'opera di Dante
Gaia Tomazzoli

© 2023 Gaia Tomazzoli per il testo
© 2023 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: il saggio qui pubblicato ha ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: this essay has received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double-blind peer review process under the responsibility of the Advisory Board of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari
Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
edizionicafoscari.unive.it | ecf@unive.it

1a edizione giugno 2023
ISBN 978-88-6969-725-8 [ebook]
ISBN 978-88-6969-726-5 [print]

Progetto grafico di copertina: Lorenzo Toso

La pubblicazione è stata realizzata con il contributo dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali, con i fondi del progetto *Eurotales – Traces and Transits. Reclaiming the Voices of European Linguistic Heritage*, finanziato con il Bando d'Ateneo Sapienza 2021.



Metafore e linguaggio figurato nel Medioevo e nell'opera di Dante / Gaia Tomazzoli — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2023. — xvi + 498 pp.; 23 cm. — (Filologie medievali e moderne; 27, 22). — ISBN 978-88-6969-726-5.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-726-5/>
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-725-8>

Metafore e linguaggio figurato nel Medioevo e nell'opera di Dante

Gaia Tomazzoli

Abstract

This book offers an innovative analysis of Dante's figurative language in relation to both the theoretical framework developed in his works and the discursive strategies realised in his poetry. In doing so, it also provides an overview of Medieval theories of figurative language, with their respective concerns and overlaps.

The first part, composed of four chapters, explores how Dante discusses figurative language in a selection of crucial passages from *Vita nova*, *De vulgari eloquentia*, *Convivio*, the epistle to Cangrande, *Monarchia*, and the *Commedia*. Each of these passages is investigated with respect to the specific issues at stake in each work, thus tracing a clear progression in Dante's thought on figurative language, which is mirrored by an increasingly complex and conscious metaphorical practice. Such issues are then contextualised in the wider picture of the various theories of figurative language established by different Medieval disciplines (*artes poetriae*; *artes dictaminis*; biblical exegesis; *artes praedicandi*; epistemology).

The second part provides an in-depth analysis of metaphors in Dante's *Commedia*, through a close reading of multiple case studies. This section presents the methodology adopted for the identification and classification of Dante's metaphors, and its main outcomes in terms of both quantitative and qualitative data. Its three chapters explore the linguistic components of the metaphors (meaning shift, morphology, syntax), then their stylistic features (semantics and pragmatics), and finally their distribution and mutual connections. The contemporary approaches adopted throughout the book contribute to the increasing complexity of Medieval disciplines dealing with figurative language.

Keywords Dante. Metaphor. Figurative language. Medieval rhetoric. Linguistics. Stylistics.

Ringraziamenti

Questo libro è il frutto di dieci anni di ricerche, cominciate con una tesi di laurea magistrale alla Sapienza Università di Roma, approfondite durante il mio dottorato all'Università Ca' Foscari Venezia e perfezionate negli anni successivi tra Parigi, Pisa e Roma; durante questo percorso ho potuto confrontarmi con molte persone, a cui va tutta la mia gratitudine per avermi letto o ascoltato, e per avermi dato suggerimenti e sostegno.

Un primo grande ringraziamento va a Roberto Mercuri, Paolo Canettieri e Roberto Antonelli, che con passione e competenza mi hanno messo sulla strada giusta; a Zyg Barański e Marco Ariani, che hanno letto con generosa attenzione e straordinario acume la mia tesi di dottorato; ad Antonio Montefusco, che mi ha dato suggestioni feconde e le opportunità per approfondirle; a Benoît Grévin e Sylvain Piron, tesori di sapienza che è una fortuna poter chiamare amici; a Giuseppe Ledda, che è stato in tutti questi anni un punto di riferimento preziosissimo. Per le amichevoli e stimolanti conversazioni che in un modo o nell'altro hanno giovato a questo libro sono grata a Paolo Borsa, Elisa Brilli, Carlota Cattermole, Anna Chisena, Luca Fiorentini, Manuele Gragnolati, Marco Grimaldi, Giuseppe Andrea Liberti, Michele Lodone, Luca Lombardo, Domenico Losappio, Agnese Macchiarelli, Lorenzo Mainini, Luca Marcozzi, Franziska Meier, Giuliano Milani, Paolo Monella, Paolo Rigo, Irène Rosier, Tommaso Salvatore, Mirko Tavoni, Raffaella Zanni. Ringrazio con affetto il gruppo di ricerca dell'ISTI, e su tutti Carlo Meghini: mi hanno insegnato moltissimo sulle Digital Humanities, ma soprattutto su quanto possa essere piacevole il lavoro di squadra. Desidero ringraziare anche i membri del CERLIM e del Département d'Études Italiennes et Roumaines della Sorbonne Nouvelle per avermi affidato i miei primi corsi; Michelangelo Zaccarello per avermi coinvolta in un progetto stimolante come *Hypermedia Dante Network*; i colleghi del Dipartimento di Studi Europei della Sapienza, che dopo essere stati miei insegnanti mi hanno calorosamente riaccolta come collega. Sono molto grata a Tiziano Zanato per il suo supporto e per aver reso possibile, insieme a Eugenio Burgio, al Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari e a Nadia Cannata, la pubblicazione di questo libro; al direttore e alla redazione delle Edizioni Ca' Foscari per la loro grande disponibilità e professionalità; all'Ateneo Veneto e alla famiglia di Paola Rigo, che hanno generosamente premiato il mio lavoro.

Non sarei la studiosa e la persona che sono senza quattro amiche, molto più che colleghe, a cui va tutto il mio affetto: a Sabrina Ferrara per la sua fiducia, il suo incommensurabile sostegno e la sua contagiosa allegria; a Paola Nasti, per la sua sensibilità profondissima e per l'intelligenza di cui mi fa dono ogni volta che parliamo; ad Anna Pegoretti, per la sua affettuosa premura, i suoi indispensabili consigli e la sua affilata ironia; a Valentina Rovere, per le condivisioni sempre appassionanti e per la strabiliante dolcezza con cui si prende cura di me.

Un pensiero di gratitudine va ovviamente ai miei genitori: a mia madre per aver dato una forma alla mia vita, accendendo il mio amore per la lettura, e a mio padre per la commovente tenerezza e l'impegno con cui ha imparato a starmi vicino. Non so dire quanto sia grata alle mie amiche e ai miei amici, che migliorano ogni bel momento e

rendono sopportabili le difficoltà: grazie ad Alberto, Anastasia, Arianna, Benedetta, Bianca, Camilla, Chiara, Elena, Giovanni, Giulia, Lisa, Livia, Lorenzo, Luca, Margherita, Marta, Martina, Matteo, Meera, Ollie, Tiziano, Veronica.

Per questo libro devo ringraziare soprattutto Nadia Cannata, che negli ultimi anni mi ha travolta con il suo entusiasmo e non mi ha mai fatto mancare il suo affettuosissimo sostegno; Eugenio Burgio, che con un incredibile bilanciamento di intelligenza, ironia e pazienza mi ha spinto sempre un passo più avanti, limando il mio pensiero e la mia scrittura; Saverio Bellomo, che ha messo a mia disposizione il suo impareggiabile sapere, che è stato per me un modello di rigore ed eleganza e con cui continuo a immaginare un confronto su ogni pagina che scrivo; al suo caro ricordo è dedicato questo lavoro.

Sommario

Abbreviazioni e convenzioni tipografiche	xi
Premessa	xiii
SEZIONE I. TEORIE DEL LINGUAGGIO FIGURATO MEDIEVALE E DANTESCHE	
Introduzione	
Teorie del linguaggio figurato medievali e dantesche	5
I.1 Grammatica: i tropi come <i>licentia</i>, tra <i>Vita Nova</i> e <i>ars poetriae</i>	13
I.2 Retorica: i tropi nell'<i>ornatus</i>, tra <i>De vulgari eloquentia</i> e <i>ars dictaminis</i>	57
I.3 Ermeneutica: pluralità dei sensi nelle opere dantesche e nell'esegesi medievale	125
I.4 Epistemologia: la conoscenza analogica nel <i>Paradiso</i>	213
SEZIONE II. METAFORE E LINGUAGGIO FIGURATO NELLA <i>COMMEDIA</i>	
Introduzione	
Metafore e linguaggio figurato nella <i>Commedia</i>	259
II.1 Linguistica: identificazione, morfologia e sintassi delle metafore dantesche	263
II.2 Stilistica: contenuto semantico e dimensione pragmatica	337

II.3 Semiotica e struttura: il contesto dell'opera e l'evoluzione del linguaggio figurato	403
Bibliografia	449
Indice dei luoghi danteschi commentati	487

Abbreviazioni e convenzioni tipografiche

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

- *La Commedia secondo l'antica vulgata*. A cura di G. Petrocchi. Firenze: Le Lettere, 1994.
- *Convivio*. A cura di F. Brambilla Ageno. Firenze: Le Lettere, 1995.
- *De Vulgari Eloquentia*. A cura di M. Tavoni. Milano: Mondadori, 2011.
- *Epistole*. A cura di A. Frugoni e G. Brugnoli. Vol. 2 di *Opere minori*. Milano; Napoli: Ricciardi, 1979.
- *Monarchia*. A cura di P. Chiesa e A. Tabarroni. Roma: Salerno, 2013.
- *Rime*. A cura di G. Contini. Vol. 1 di *Opere minori*. Milano; Napoli: Ricciardi, 1984.
- *La Vita Nuova*. A cura di D. De Robertis. Vol. 1 di *Opere minori*. Milano; Napoli: Ricciardi, 1984.

Queste edizioni, che non sono sempre le più recenti né necessariamente le migliori, sono state privilegiate sulle altre perché sono quelle su cui si fonda la marcatura morfologica e sintattica del progetto digitale *DanteSearch*: dal momento che la schedatura delle metafore della *Commedia* presentata in questo libro si inserisce nel progetto *LiDa: Linking Dante* e che, per questa ragione, sarà interoperabile

con la marcatura di *DanteSearch*, mi è sembrato inevitabile attenermi alle edizioni ivi annotate, e questo anche nel caso delle opere cosiddette minori, non solo per uniformità, ma anche perché anch'esse potrebbero fare l'oggetto, in un prossimo futuro, di ulteriori schedature relative alle metafore e al linguaggio figurato. Nel caso della *Commedia* sono state ovviamente tenute in considerazione anche le più recenti edizioni di Sanguineti (2001), Inglese (2021) e Tonello-Trovato (2022).

La Bibbia è citata secondo la *Biblia Sacra Vulgatae editionis, Sixti V Pontificis Maximi jussu recognita et edita* (Typographus Vaticanus, 1598), nella nuova edizione critica approntata da A. Colunga e L. Turrado (Madrid, 1946), consultata online: <https://vulsearch.sourceforge.net/index.html>.

Come convenzione grafica, le metafore saranno indicate in grassetto e le similitudini saranno sottolineate.

Abbreviazioni

Conv. = Convivio

DVE = *De vulgari eloquentia*

Ep. = Epistole

Inf. = Inferno

Mon. = Monarchia

Par. = Paradiso

Purg. = Purgatorio

VN = Vita nova

Dizionari, enciclopedie e corpora

Corpus OVI = *Corpus OVI dell'italiano antico*. Diretto da E. Artale, D. Dotto, P. Larson. Firenze: Istituto Opera del Vocabolario Italiano. <http://gatto-web.ovi.cnr.it/>.

ED = *Enciclopedia dantesca*. 6 voll. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-8. <https://www.treccani.it>.

GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. Fondato da S. Battaglia.

TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*. Fondato da P. Beltrami, diretto da P. Squillacioti. Firenze: Istituto Opera del Vocabolario Italiano. <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>.

VD = *Vocabolario Dantesco*. Diretto da P. Manni, L. Leonardi. Firenze: Accademia della Crusca. <http://www.vocabolario-dantesco.it/>.

Premessa

«Se mi domandassero che cos'è la metafora dantesca risponderei che non lo so, perché è scientificamente provato che si può definire una metafora soltanto metaforicamente» (Mandel'stam 1967, 172). Le perplessità sollevate da un appassionato lettore di Dante come il poeta russo Mandel'stam colgono nel segno: la metafora, al centro della neo-retorica e della linguistica cognitiva novecentesche, è un fenomeno linguistico ineludibile quanto multiforme; affrontare uno studio sistematico di tutte le occorrenze metaforiche nell'opera di un autore, e di un autore «metaforicissimo» (Borghini 1971, 53) come Dante, sembra un'impresa destinata al fallimento. Eppure, diversi studiosi hanno lamentato l'assenza di uno scavo complessivo sul tema della metafora in Dante,¹ sebbene la lacuna sia stata parzialmente colmata, negli ultimi anni, da tre importanti monografie, quella di David

1 Da ultimo, così si è espresso un grandissimo studioso di retorica dantesca come Andrea Battistini (2016, 14-15): «manca ancora uno studio sistematico che nell'individuare le figure retoriche della *Commedia* non si accontenti di registrarne le occorrenze e di analizzare gli effetti estetici conseguiti con gli artifici dell'*elocutio*, ma ne colga anche la funzionalità argomentativa, in un tipo di discorso marcatamente conativo. [...] Forse si potrebbe addirittura tentare una tassonomia dei significati morali e spirituali rivestiti dai ruoli dominanti delle singole figure, una volta preso atto che in Dante è la retorica ad animare le verità di fede, a tradurre i sillogismi della logica, a rappresentare per immagini i dogmi [...]. Per non dire poi delle similitudini e delle metafore, che servono alla teatralizzazione dei peccati e delle virtù, disegnando grandiose coreografie nelle quali l'*elocutio* si pone al servizio dell'*actio* e della mnemotecnica».

Gibbons (2002), quella curata da Marco Ariani (2009c) e quella scritta da Silvia Finazzi (2013a). Rispetto a questi studi, il presente volume tenta di fondere la storia delle teorie del linguaggio figurato con un'analisi linguistico-sincronica delle metafore della *Commedia*, attraverso un confronto serrato con le opere di Dante e una ricostruzione del variegatissimo quadro delle riflessioni medievali sul tema del linguaggio figurato.

Nel misurarmi con la quantità e con la qualità delle metafore della *Commedia* mi è sembrato imprescindibile cercare di capire cosa potesse voler dire, per Dante, usare una metafora, integrando le due prospettive da cui normalmente si guarda al linguaggio dantesco. Laddove Barolini (1992) si diceva interessata a studiare non cosa Dante dice di fare, ma cosa concretamente fa, e Marchesi (2011, XIII), viceversa, dichiarava di concentrarsi sulle esplicite dichiarazioni di Dante in termini di linguistica, poetica ed ermeneutica, questo libro tenterà di fare entrambe le cose. Che sia un vizio di prospettiva o il risultato di una continuità di pensiero nella cultura occidentale, le varie specole da cui diverse discipline guardavano al linguaggio figurato nel Medioevo assomigliano molto alle possibili impostazioni attraverso le quali la critica contemporanea studia la metafora. I capitoli si sono dunque organizzati, con una qualche spontanea simmetria, in due blocchi di riflessioni parallele: a sfondo teorico il primo, più pratico il secondo; i primi tre capitoli di ciascuna delle due parti possono essere letti ordinatamente in serie oppure accoppiando la riflessione con l'analisi.

La prima parte del volume propone dunque un esame dei problemi e delle teorie del linguaggio figurato che suscitano e ordinano la riflessione teorica di Dante nelle sue diverse opere e in progressione cronologica; ciascuno di questi momenti viene contestualizzato attraverso il riferimento alle discipline medievali che esaminavano il linguaggio figurato da una prospettiva prossima a quella abbracciata da Dante a quell'altezza - a eccezione del quarto capitolo, che non separa le dichiarazioni di poetica dantesche dalle sue strategie discorsive né dalle elaborazioni teoriche che potevano legittimare le une e le altre. Per evitare di subordinare le opere cosiddette minori - che minori non sono affatto - al poema, ciascuna di queste è stata approfondita quanto più possibile nella sua autonomia, con l'obiettivo di cogliere quale fosse in quello specifico testo il problema che Dante si poneva rispetto al linguaggio figurato, e quale la soluzione. Al tempo stesso, le letture dantesche avevano un peso fondamentale nell'individuare tali problemi e, soprattutto, nel fornire un ventaglio sempre più ampio e complesso di risposte: sembra perciò naturale che le riflessioni sul linguaggio figurato siano andate guadagnando di complessità con l'approfondirsi della formazione intellettuale di Dante. Nell'esame degli orizzonti discorsivi entro cui sembra muoversi la riflessione di Dante vengono così continuamente discussi i confi-

ni e i rapporti tra le discipline medievali che si occupavano, ciascuna con la propria prospettiva ma in dialogo con le altre, del linguaggio figurato; una simile analisi è ovviamente fatta *sub specie Dantis*, ma può forse risultare utile anche in un quadro non monografico.

La seconda parte del volume si concentra invece sulle metafore della *Commedia*, che sono state identificate e caratterizzate in maniera sistematica al fine di mostrare come funzionano a diversi livelli, dal più minuto al più ampio. In questa esplorazione emerge tutta la varietà di connessioni che la parola metaforica riesce a generare: non solo con l'equivalente letterale a cui è stata preferita e con il sistema della *langue* di riferimento, ma con il contesto letterale in cui la traslazione è immersa, con le altre metafore semanticamente affini dislocate lungo tutto il poema e più in generale con il modo in cui concettualizziamo la realtà. Anche in questo caso l'opera di Dante è al cuore dell'analisi, ma le varie metodologie impiegate possono offrire spunti ed essere riutilizzate anche per l'esame di altri testi, specialmente medievali; a tal fine è stato privilegiato un approccio sincronico e interno all'opera rispetto a quello diacronico, che pure è assolutamente fondamentale per illuminare le scelte metaforiche di ogni autore, e a maggior ragione di Dante.

Una struttura così costruita genera però una piccola sfasatura terminologica, che è bene esplicitare. Nella prima parte l'indagine si addentra in un sistema di riflessione dove la separazione tra metafora, tropi, *transumptio* e allegoria è spesso sfumata o oscillante; per questa ragione il discorso sul linguaggio figurato è stato affrontato piuttosto come un *continuum* che secondo una rigida tassonomia, che viene semmai ricostruita in relazione ai singoli autori presi in esame. La seconda parte si occupa invece delle metafore della *Commedia* come fenomeno specifico, e per questa ragione adopera strumenti di classificazione più precisi. Non credo che questa scelta implichi una contraddizione: la riflessione teorica è di per sé un universo più mobile ed espanso rispetto all'analisi, e una sistematizzazione eccessiva avrebbe rischiato di impoverirla troppo, specie in relazione a un argomento che, come si vedrà nel corso del volume, era affrontato da una grande varietà di punti di vista diversi. Per lo stesso motivo, oltre che per l'abbondanza di materiale, mi è parso utile elaborare, nella seconda parte, una più precisa serie di categorie metaforiche, restringendo così il campo rispetto all'indagine teorica della prima sezione.

Questo lavoro si propone dunque un obiettivo certamente ambizioso, che sarà intrapreso in maniera piuttosto esplorativa che esaustiva, attraversando strategie di interpretazione e piani che sono anch'essi metaforici, ma di cui si tenterà di mettere in luce la vitalità. La ragione per cui è tanto difficile rispondere alla domanda di Mandel'stam è legata alla complessità della metafora, che coinvolge meccanismi cognitivi e linguistici profondamente radicati nel nostro modo di pen-

sare e di parlare, e che al contempo investe in maniera peculiare la poesia, e ancor di più la poesia medievale. Per questo l'obiettivo principale è stato quello di provare a praticare diversi metodi e percorsi d'indagine, alla ricerca di un equilibrismo tra tanti piani di analisi e alternando osservazione empirica, sistematicità, scavo teorico e ricostruzione storico-critica. L'eterogeneità dei fini giustifica l'eterogeneità dei mezzi: con un oggetto di studio le cui sembianze mutano a ogni cambio di prospettiva, è stato inevitabile assumere una strumentazione critica che procedesse per continue diffrazioni e riordinamenti, e che per ogni svolta o connessione seguita è costretta a trascurarne molte altre. L'identificazione e l'ordinamento delle metafore in una base di conoscenza fruibile liberamente online è, per questo, un invito a scegliere altri fili da ripercorrere o riannodare.

Metafore e linguaggio figurato nel Medioevo e nell'opera di Dante

Sezione I

Teorie del linguaggio figurato medievale
e dantesche

Introduzione

Teorie del linguaggio figurato medievali e dantesche

Prima di intraprendere un'indagine analitica sul linguaggio figurato dantesco e per contestualizzarla in un qualche quadro teorico, è fondamentale esaminare i passaggi in cui Dante si occupa esplicitamente di questo argomento. Questi passaggi di commento alla propria prassi poetica o di riflessione sul funzionamento della lingua che - vale la pena dirlo subito - sono rari e tendenzialmente poco approfonditi,¹ sono disseminati nelle diverse opere del macrotesto dantesco, a tracciare un'evoluzione non solo speculativa, ma disciplinare: nonostante il discorso metapoetico sia centrale già a partire dalla *Vita Nova*, nel libello giovanile l'orizzonte entro cui si muove la riflessione di Dante sul linguaggio figurato sembra avvicinarsi soprattutto a quello, piuttosto ristretto, dei trattati di grammatica e di poetica. Opere più mature, come il *De vulgari eloquentia* e il *Convivio*, e infine l'epistola a Cangrande, testimoniano un allargamento della prospettiva e un arricchimento del bagaglio teorico di Dante,

1 Elena Lombardi (2018, 115) scrive che «chiunque si sia occupato del pensiero linguistico di Dante sa quanto questo tema sia pressante per il poeta, ma anche come non esista una 'teoria del linguaggio' dantesca, ma episodi di pensiero linguistico in dialogo e spesso in contraddizione tra loro».

a cui devono aver contribuito nuove e più raffinate letture.² Parallelamente, l'uso parco e tutto sommato canonico di metafore e similitudini delle prime opere si va complicando e stratificando lungo il corso della sua produzione artistica, a dimostrazione di come la crescita di consapevolezza e di complessità a livello teorico si traduca in maggiori libertà e varietà espressive.³ La *Commedia* realizza al massimo grado tutte le potenzialità del linguaggio figurato adombrate e saggiate nelle opere precedenti, e, oltre al commento fornito dall'*expositio* contenuta nell'epistola a Cangrande, propone all'interno del testo stesso una nuova, definitiva giustificazione del linguaggio figurato impiegato nel *Paradiso*.

Organizzare un materiale tanto vasto è impresa complessa: privilegiando l'ordine al costo di qualche semplificazione, ciascun passaggio teorico è stato associato con la disciplina che più si avvicina ai problemi che sono al centro di quello specifico testo; è evidente, tuttavia, che non esistono separazioni nette tra le diverse dottrine, tanto più nel caso di un intellettuale come Dante. Perciò, sebbene il discorso segua una struttura schematica, cercheremo di approfondire i numerosi spunti che si irradiano dalle dichiarazioni dantesche – spunti che spesso si trovano già, in potenza o in atto, nelle fonti a cui Dante poteva guardare – per rendere giustizia ai continui sconfinamenti disciplinari che caratterizzano la riflessione medievale sulla metafora e sul linguaggio figurato. In questo modo emergeranno diversi percorsi: non solo l'evoluzione del pensiero e della prassi dantesca, ma anche la ricostruzione della storia di una teoria cruciale per il Medioevo, con le sue diverse articolazioni disciplinari, e, infine, un'esplorazione delle diverse specole da cui si può guardare al funzionamento della metafora, e che saranno saggiate nelle diverse analisi testuali della seconda parte di questo volume.

Il primo capitolo (§ I.1.2) si soffermerà sull'idea di linguaggio figurato che si può ricostruire leggendo la *Vita nova*, e in particolare la celebre digressione di poetica del capitolo XXV. Il problema che sembra al centro dell'attenzione di Dante in questo passaggio è quel-

2 Il discorso non vale solo per il linguaggio figurato, ma più in generale per tutto il pensiero linguistico di Dante, se ha ragione Santagata (2011, LIII): «le riflessioni sulla lingua nascono, in stretto rapporto con la pratica della poesia in volgare, già negli anni giovanili e non cessano di svilupparsi, intrecciando prassi letteraria, problemi di poetica e questioni più tecnicamente linguistiche, per tutto il corso dell'attività dantesca. Pertanto seguirne il filo consente di verificare, fase per fase, sia i nessi tra l'esperienza personale dello scrittore e l'inquadramento teorico che essa sollecita, sia, nel suo insieme, il continuo allargarsi del suo orizzonte concettuale».

3 In generale su Dante e la retorica, cf. Buck 1965; Schiaffini 1965; Nencioni 1967; Battistini, Raimondi 1990, 43-56; Martinez 2015. Per un contributo dossografico sulle similitudini dantesche, cf. Maldina 2008, a cui si possono aggiungere due contributi usciti successivamente: Maldina 2009; Serianni 2010. Per quanto riguarda gli studi sulle metafore, cf. Brillì 2010; Tomazzoli 2015.

lo della licenza poetica, ossia del legittimare la presenza, entro un componimento, di enunciati falsi da un punto di vista logico e filosofico, come accade con la figura della prosopopea. In questo contesto Dante mette a fuoco le questioni della proprietà/improprietà del linguaggio e della relazione di questo con la verità, e quindi del posizionamento del poeta rispetto al rapporto tra la realtà e la sua tradizione linguistica: lo stesso problema che i grammatici si ponevano nel commentare gli autori antichi e il loro impiego delle figure, che veniva inquadrato come tollerabile deroga rispetto all'uso proprio e corretto della lingua, da padroneggiare con cura e senza eccessi. Alla trattatistica grammaticale si ispirava inoltre una nuova tradizione tutta medievale, quella delle *artes poetriae* (§ I.1.3), veri e propri libri di testo per aspiranti poeti che rinnovarono, tra XII e XIII secolo, le prescrizioni dei manuali di grammatica e di retorica della classicità. L'interesse delle *artes poetriae* per lo studio del linguaggio figurato dantesco risiede non solo nella loro prossimità cronologica e culturale, ma anche e soprattutto nel loro sviluppo di una nuova teoria della metafora, che gravita attorno al concetto di *transumptio*; poiché il termine è uno dei rari tecnicismi retorici che Dante adoperò, e poiché il concetto ebbe grande sviluppo e diffusione nell'Italia duecentesca, è utile ricostruire l'insegnamento di queste opere oggi tutto sommato poco studiate ma all'epoca enormemente diffuse. Con il secondo capitolo la ricognizione sul concetto di *transumptio* sarà poi ampliata approfondendo un altro momento cruciale della sua storia, pertinente alla dottrina dell'*ars dictaminis* (§ I.2.4).

Il secondo capitolo (§ I.2.2) prende in esame le indicazioni sull'*ornatus* che emergono dalla sezione del *De vulgari eloquentia* in cui Dante enuncia la teoria dei *gradus constructionum* (DVE II, vi): sebbene manchi una descrizione analitica delle caratteristiche dei diversi stili, la peculiarità saliente dello stile *sapidus et venustus etiam et excelsus*, tipico dei dittatori illustri, è chiaramente la *transumptio* politica al centro dell'esempio proposto da Dante. Il problema dello stile e dell'ornamento, preoccupazione fondamentale dei trattati di retorica, testimonia un allargamento di prospettiva rispetto all'opposizione binaria tra usi linguistici propri e impropri: pur rimanendo nel solco di una qualche separazione tra forma e contenuto - con il linguaggio che resta qualcosa di tutto sommato esterno rispetto alla realtà che descrive - la retorica si concentra sulla bellezza e sull'effetto del messaggio, sulla costruzione della frase e non sul significato della singola parola, sulla ricerca della raffinatezza oltre la correttezza. Come la grammatica, anche la retorica aveva subito un grande rinnovamento nei secoli immediatamente precedenti la vita di Dante grazie alla nascita della dottrina dell'*ars dictaminis*; anche in questo secondo capitolo, perciò, ripercorreremo i principali snodi di riflessione offerti da questa tradizione intorno al tema della *transumptio*, che i *dictatores* avevano probabilmente tratto dai ma-

nuali di *ars poetriae* per sottoporlo a sviluppi profondamente innovativi (§ I.2.4).

Il terzo capitolo esamina un'ulteriore evoluzione nella riflessione dantesca, che coinvolge i diversi livelli di significato attribuibili a un testo grazie al filtro del linguaggio figurato. Il punto di partenza è un esame del meccanismo allegorico che Dante attribuisce alle proprie poesie morali, e dunque della stessa ragion d'essere del *Convivio*: al centro dell'analisi si situa la riflessione dantesca sui diversi sensi attribuibili alle scritture e sulla priorità del senso letterale (§ I.3.2). La genesi dell'opera è infatti legata al problema del linguaggio figurato: il trattato mira a correggere le opinioni erranee di chi ha letto nelle canzoni morali di Dante un tradimento dell'amore per Beatrice, non riuscendo a scorgere, sotto il velo dell'allegoria, che la *vera sentenza* (*Conv.* I, II, 17) delle poesie adombrava l'ardente percorso conoscitivo del poeta e il suo amore per la Filosofia. Così concepito, il *Convivio* è un'opera che tenta di riarmonizzare forma e contenuto, bellezza e verità, dispiegando un apparato di commento prima letterale e poi allegorico e fondando tutta la struttura dell'opera su una problematica distinzione tra allegoria dei teologi, che segue la tradizionale esegesi quadripartita delle Scritture, e allegoria dei poeti, caratterizzata dal manifestarsi di una *veritate ascosa sotto bella menzogna* (*Conv.* II, I, 3). Un'analoga riflessione sui diversi significati cui si può sottoporre un testo si sviluppa nell'*accessus* dell'epistola a Cangrande, dove Dante definisce le modalità di lettura del poema, che caratterizza come polisemo, attraverso un nuovo confronto con l'esegesi scritturale (§ I.3.3); a certificare l'interesse di Dante per questo orizzonte di riflessione è anche la *Monarchia*, dove uno spinoso nodo di ecclesiologia e teologia politica viene risolto attraverso un esercizio di ermeneutica biblica che chiama in causa nozioni cruciali come il contesto e la volontà dell'autore (§ I.3.4).

In questa fase Dante fa riferimento a un patrimonio di nozioni ampio e complesso, legato principalmente all'esegesi e alla predicazione (§ I.3.5). La formazione grammaticale, retorica e logica di un intellettuale medievale era infatti sempre fondata sulla lettura del testo sacro e a questo finalizzata, e dunque la manipolazione del momento interpretativo tramite la tecnica dell'allegoresi diventava un punto di riferimento imprescindibile anche per il versante produttivo. L'esegesi patristica, consolidata da secoli di riflessioni pedagogiche, commenti, omelie e sermoni, analizzava il linguaggio figurato delle Scritture per mettere in luce l'inesauribile pluralità di significati dispiegata dal testo sacro, i rapporti tra tali significati e le condizioni d'accesso e di passaggio dall'uno all'altro. Accanto a queste speculazioni la trattatistica dell'*ars praedicandi* riuniva precetti sull'interpretazione della Bibbia e norme sulla costruzione di sermoni che ne veicolassero il contenuto e le forme; questa terza disciplina prettamente medievale, nata più o meno in contemporanea con le *artes poetriae* e le *artes dictandi*, costituisce come queste ultime uno svi-

luppo aggiornato, in termini di gusti e di tecniche, delle grandi riflessioni medievali, e come tale doveva destare l'interesse di Dante.

L'ultimo capitolo di questa prima parte approda finalmente alla *Commedia*, ma prima torna sull'epistola a Cangrande per esaminare altri due importanti snodi della riflessione dantesca sul linguaggio figurato del poema, vale a dire la definizione dei suoi *modi tractandi* (§ I.4.1.1) e, nel commento alle prime terzine del *Paradiso*, il legame tra i limiti conoscitivi e linguistici dell'uomo e l'adozione di un linguaggio metaforico memore della mitopoiesi platonica (§ I.4.1.2). Con queste dichiarazioni Dante intende innanzi tutto caratterizzare la *Commedia* come opera leggibile a più livelli, recuperando le definizioni dei *modi tractandi* attribuiti al testo sacro e alla scienza teologica, e poi affrontare il problema della relazione tra visione, memoria e parola, pressante in un'opera che si presenta come frutto di un'esperienza mistica ma corporea, straordinaria e individuale ma al contempo dotata di valore profetico e parenetico. La risposta di Dante al problema dell'ineffabilità non è mai la resa: fondendo il linguaggio figurato delle Scritture con quello scientifico della riflessione teologica il poeta legittima la propria poesia come rappresentazione artistica ma fedele di un'esperienza conoscitiva.

Il *poema sacro* (*Par.* XXV, 1) necessita di una solida conoscenza dei modi del testo biblico e delle sue interpretazioni perché con quest'ultimo gareggia; non accontentandosi della legittimazione profetica che conferisce alla propria opera nel momento in cui giura sulla verità del viaggio, Dante avverte la necessità di fondare le invenzioni figurative del *Paradiso* sulla natura stessa della conoscenza umana, sottraendole all'arbitrio della tecnica poetica e collocandole nel segno della Rivelazione (§ I.4.2). Il linguaggio figurato del poema si presenta dunque non come un fatto retorico, ma come una modalità dell'esperienza e dell'apprendimento: con il suo capolavoro Dante giunge finalmente al risultato inseguito per tutta la sua carriera, ossia la ricerca di una lingua che sia perfettamente fedele alla realtà nonostante la profondissima ricerca formale, unico adeguamento possibile a una conoscenza intrinsecamente analogica. Questa giustificazione del linguaggio figurato giunge così a fondere i due grandi universi della mitopoiesi neoplatonica e dell'epistemologia aristotelica, collocandosi al vertice di un inesausto approfondimento sui temi della conoscenza e del linguaggio.

Oltre vent'anni fa Barański (2000) ricordava che per individuare i contorni della formazione intellettuale di Dante occorreva considerare non tanto le «correnti intellettuali 'alte'», ma soprattutto «le basi dello scibile», strutturate entro il sistema fondamentale del *trivium* e del *quadrivium*, su cui si reggeva l'istruzione medievale e che costituiva il punto di partenza per ogni disciplina e riflessione, oltre che per la conoscenza enciclopedica così tipica dell'epoca medievale (26-7). Nelle pagine che seguono i rapporti tra le *artes* saranno esa-

minati a più riprese, non solo per capire meglio come un uomo dell'epoca di Dante si approcciasse a determinate riflessioni, ma anche perché «tutta la carriera di Dante costituisce un tentativo impegnatissimo di fissare una gerarchia gnoseologica, e, poi, di trasferirne le implicazioni sia alla propria esperienza spirituale e umana, sia alla propria attività di artista e di intellettuale» (Barański 2000, 29). Per questo i capitoli si dispongono in una progressione che è sia cronologica (dalle opere più precoci di Dante alle più mature), sia didattica (dalle discipline affrontate per prime, e a un livello più elementare dell'insegnamento, alle più complesse): tale scelta è dettata dalla crescente complessità e centralità delle riflessioni dantesche sul linguaggio figurato, ma è probabilmente influenzata anche dal disegno dantesco di costruire una bio-bibliografia ideale orientata in direzione di un continuo perfezionamento conoscitivo e poetico.

La poetica aveva una posizione molto mobile nel sistema delle discipline medievali, venendo assegnata talvolta alla grammatica, che aveva come fine ultimo l'*enarratio poetarum*, talvolta alla retorica, in quanto tecnica del discorso ornato e persuasivo, talvolta alla logica, in quanto parte dell'*Organon* aristotelico; oltre alle discipline del *trivium*, la poesia era accostata e spesso addirittura sovrapposta anche all'etica e continuamente paragonata alle Sacre Scritture, massimo esempio di discorso poetico. Tutte le discipline evocate trovano un punto d'incontro ideale nella riflessione sul linguaggio figurato, poiché l'analogia che è alla base di quest'ultimo costituisce un meccanismo dalle molteplici valenze. Sull'analogia si reggevano, nel Medioevo, prassi ermeneutiche che tracciavano un parallelo tra il testo sacro e il mondo creato, teorie epistemologiche fondate su progressive astrazioni di forme simili, interrogazioni teologiche circa la possibilità di parlare adeguatamente di Dio: che si tratti di legami tra *res* o *verba*, la lunga catena dell'essere, del percepire e del dire è fondata sul principio analogico. Dal momento che la metafora è costruita sul simile e sul dissimile al tempo stesso, fondandosi su un'assimilazione che richiama l'attenzione su un'ineliminabile discrepanza, qualunque riflessione sul tema può assumere due punti di vista diametralmente opposti, e privilegiare ora la somiglianza, ora la dissomiglianza, ora l'improprietà, l'ambiguità, l'inadeguatezza, ora il valore fatico, espressivo e creativo del linguaggio figurato; su questa polarità si giocavano tanto le riflessioni sviluppate dalle *artes* più tecniche quanto le elaborazioni filosofiche e teologiche più complesse. Negli ultimi decenni gli studi danteschi hanno assegnato un peso forse eccessivo ai limiti e ai fallimenti del linguaggio riconosciuti dallo stesso Dante, ignorandone le orgogliose rivendicazioni e le straordinarie conquiste. Nelle prossime pagine si cercherà perciò di riequilibrare il quadro mostrando in che modo il poeta riesca a superare continuamente le sue stesse dichiarazioni di ineffabilità con invenzioni sempre nuove e sempre più solide.

In aggiunta, tutte le discipline ripercorse in queste pagine offrivano a Dante non solo spunti di riflessione per costruire la sua teoria del linguaggio figurato, ma anche chiavi di legittimazione della propria attività poetica: dalle *artes poetriae* si potevano trarre ammaestramenti di tecnica poetica capaci di integrare l'*auctoritas* dell'*Ars poetica* oraziana con precetti stilistici più precisi e aggiornati, perché prodotti dalla digestione di secoli di discussioni sull'esegesi biblica e, in tempi più recenti, sulla teologia. All'*ars dictaminis* Dante poteva guardare per formarsi una competenza professionale che sarebbe stata centrale per ragioni di sostentamento e che, soprattutto, codificava un modello di scrittura ancorato a una gerarchia socio-stilistica utile a superare le divisioni municipali; un modello capace di fornire un'autorità quasi carismatica all'autore che fosse in grado di manipolare una tecnica scrittoria che ammiccava continuamente ai modi scritturali. Dall'esegesi e dall'*ars praedicandi* poteva trarre una tecnica di interpretazione ed elaborazione del discorso che conferisse un valore di primo piano non solo all'intenzione dell'autore, permettendogli così di esercitare un controllo più stretto sui testi propri e altrui, ma anche al senso letterale, legittimando la dimensione storica, narrativa e realistica delle proprie opere, sempre profondamente radicate nella biografia del poeta. Dalla riflessione sulla scienza teologica e sull'epistemologia, infine, poteva derivare un'impalcatura teorica capace di saldare l'espressione poetica con la conoscenza razionale, e dunque di presentare tutte queste piccole e grandi rivoluzioni di tecnica poetica e stilistica come qualcosa di non artificiale, ma di connaturato all'essenza dell'uomo.

1.1 Grammatica: i tropi come *licentia*, tra *Vita Nova* e *ars poetriae*

Sommario 1.1 Il linguaggio figurato nella *Vita nova*. – 1.2 Il XXV capitolo della *Vita nova*. – 1.2.1 Il dubbio sul linguaggio figurato. – 1.2.2 La prosopopea: *quando a le cose inanimate si parla*. – 1.2.3 La licenza di parlare e il magistero oraziano. – 1.2.4 *Dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino*. – 1.2.5 *La quale cosa, secondo la veritate, è falsa*. – 1.2.6 Questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelle che così rimano stoltamente. – 1.2.7 *Denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento*. – 1.3 Dante e le *doctrinatae poetriae*. – 1.4 Il linguaggio figurato nelle *artes poetriae*. – 1.4.1 Esercizi di poesia: l'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme. – 1.4.2 Ringiovanire le parole: la *Poetria nova* e il *Documentum* di Goffredo di Vinsauf. – 1.4.3 Divieti grammaticali, consigli retorici e classificazioni: l'*Ars poetica* di Gervasio di Melkley. – 1.4.4 Un unico insieme di regole per il discorso: la *Parisiana Poetria* di Giovanni di Garlandia. – 1.4.5 Da Grammatica a Poesia: il *Laborintus* di Eberardo il Tedesco.

1.1 Il linguaggio figurato nella *Vita nova*

Prima di commentare nel dettaglio il XXV paragrafo della *Vita nova*, può essere interessante fare qualche breve considerazione sulla semplicità del linguaggio figurato dispiegato da Dante nel libello giovanile, perché tale semplicità corrisponde a una riflessione teorica ancora piuttosto ancorata ai dogmi scolastici. La *Vita nova*, infatti, fa un uso parco e canonico di metafore e similitudini; dal momento che questo aspetto è stato già indagato dalla critica (Boyde 1979; De Robertis 1980; Pirovano 2015a), mi limiterò dunque a qualche cenno.

Come tutti sanno, la *Vita nova* si apre con la *transumptio* del libro *de la memoria*, e in particolare con l'immagine della rubrica la quale dice: «*Incipit vita nova*» (VN I, 1); come nota Pirovano, quella del libro «è un'immagine topica e particolarmente cara a Dante, che la impiega anche nella quinta stanza di *E' m'incresce di me sì duramente*» (2015a, 77) e in vari passi della *Commedia* (cf. Fenzi 2005; Corti 2003, 190-2; Tomazzoli 2023a). Analogamente a quanto accadrà nel *De vulgari eloquentia* con la metafora della caccia (vedi § I.2.1) o nella *Commedia* con l'immagine della vita come viaggio, si tratta di una figura che fa da cornice e da struttura all'opera intera, o almeno a vaste porzioni di essa. Nonostante sia sviluppata solo nei primi due capitoli della *Vita nova*, la metafora del libro è infatti fondamentale rispetto alla costruzione della postura autoriale che Dante intende assumere: facendosi scriba del libro della sua memoria – e scriba attivo, che seleziona quali parole saranno da *assemplare* nel libello, o decide eventualmente di ridurle alla *loro sentenza* (VN I, 1) – l'autore da un lato difende il valore veritativo della propria poesia, dall'altro si propone come personaggio esemplare, le cui vicende sono degne di essere tramandate.¹

A questa apertura fortemente metaforica non segue un gran dispiegamento di tropi: quella della *Vita nova* è una poesia che interpreta i segni, piuttosto che crearli, e questo non solo in virtù della sua struttura di auto-commento, ma anche per la dimensione quasi teofanica della vicenda che viene raccontata. I componimenti poetici inclusi nel libello erano del resto già in origine piuttosto poveri di similitudini e metafore (Baldelli 1984, 67) e più legati ai modi figurativi tradizionali dei Siciliani e dei predecessori toscani: le similitudini sono assai rare (molto più rare che nella lirica romanza coeva: cf. Tomazzoli 2022), e anche gli usi metaforici sono per lo più in linea con la tradizione precedente (Pirovano 2015a, 27; Boyde 1979, 175, 370). Lo stile delle descrizioni è vago e spesso onirico, e mancano perciò similitudini e metafore particolarmente icastiche o connotative; più frequenti le consuete personificazioni degli spiriti della vita, dello spirito animale e dello spirito naturale (VN II, 4-10). Boyde (1979, 175-81) riconosce che «virtualmente tutte le metafore usate in queste poesie hanno un carattere tradizionale; e adottando qualche pertinente categoria tra quelle correnti nel Medio Evo, quasi tutte possono essere ordinate sotto tre rubriche»: *ab homine ad inanimatum*; *ab inanimato ad hominem*; verbi di azione violenta usati per descrivere processi psicologici. Ci sono poi espressioni meta-

¹ Malato (2010, 99-100) accosta questa operazione alla prima conclusione del Vangelo di Giovanni (Io. 20,30-1), in cui si legge: *multa quidem et alia signa fecit Jesus in conspectu discipulorum suorum, quæ non sunt scripta in libro hoc. Haec autem scripta sunt ut credatis, quia Jesus est Christus Filius Dei: et ut credentes, vitam habeatis in nomine ejus.*

foriche più forti, la cui energia deriva «da una sorta di compressione sintattica» (175), e alcune eccezioni notevoli, tra cui spiccano le metafore che esprimono gli effetti e le virtù di Beatrice in termini che rimandano alla semantica della luce.

Tra le metafore propriamente dette si possono menzionare l'immagine medica della *secretissima camera de lo cuore* (VN II, 4) e la trasfigurazione degli effetti di Amore attraverso canonici traslati bellici e politici:² il sentimento che 'governa' Dante, 'signoreggia' sulla sua anima, 'regge' il cuore dell'amante con il consiglio della ragione, le *insegne* d'Amore manifeste sul viso dell'innamorato senza che si possano *ricovrire* (IV, 2). De Robertis segnala poi il particolare ricorso alla metafora in contesti metaletterari, con valore per lo più tecnico;³ il passo dove abbondano le analogie e i 'come se', non a caso, è il capitolo XXV, di cui ci occuperemo a breve: gli otto esempi di metafore rintracciati dal critico in questo brano

caratterizzano ed esprimono con speciale intenzione un tipo particolare d'invenzione, il passaggio da senso a figura, il processo metaforico, quanto a dire il processo fondamentale del linguaggio poetico, e di una poesia che è un continuo vedere per immagini; rappresentano, insomma, la coscienza dell'autonomia e libertà dell'operazione poetica in quanto operazione intellettuale, della sua facoltà di *alterazione* e sostituzione della realtà. (De Robertis 1970, 231; corsivo dell'originale)

Nella *Vita nova*, dunque, la metafora ha un ruolo assai limitato: «Dante *divenne* un poeta metaforico, non lo era affatto sin dall'inizio» (Boyd 1979, 175; corsivo dell'originale).

² *L'imagery* bellica aveva trovato ampio spazio già nella lirica di Cavalcanti, caratterizzata dall'abbandono di intere famiglie semantiche e dalla concentrazione su poche parole-chiave sottoposte a una nuova tematizzazione e profondamente interrelate: cf. Antonelli 2001; Rea 2008.

³ Cf. De Robertis 1970, 204-5: «e intanto, nessun ricorso alla metafora: espressioni come *troppo alta matera* (VN XVIII, 9), *non mi travaglio di più divisioni* (XIX, 21) sono eccezionali, o rientrano in un ambito già determinato di personificazioni [...] quando non si tratta di forme metaforiche in accezione tecnica (*colore rettorico, entrata* [de la nuova materia], *luogo, oscurità, persona* grammaticale, senso *largo* e *stretto, grosso, piano, aprire, concludere, opporre, ripigliare, toccare, vedere*) o addirittura di consacrati tecnicismi (*allegare, assegnare, divulgare, dichiarare* ecc.)».

1.2 Il XXV capitolo della *Vita nova*

Attraversata brevemente la prassi metaforica della *Vita nova*, più importante è considerare che quest'opera contiene un primo fondamentale momento di riflessione, da parte di Dante, sul linguaggio e sulle sue potenzialità. Lo scopo principale dell'operazione intrapresa con il libello è quello di accreditarsi come amante nobile e come poeta d'amore: a tal fine il giovane Dante riorganizza materiale già composto per dar vita a una auto-narrazione consapevole e coerente, che gli conferisca un'identità forte e innovativa e l'autorevolezza di un poeta d'eccezione. In questo progetto di «autobiografia ideale» – secondo la formula di Gorni (1996, x) – è naturale che venga accordata grande importanza ai due problemi della verosimiglianza e dell'interpretazione: se gli episodi al centro della narrazione sono essenziali e poetici al tempo stesso, ci deve essere solidarietà tra la realtà e la sua rielaborazione letteraria, che consiste non in una creazione, ma in un'interpretazione dei segni che il poeta-amante rintraccia nella storia, a partire dal sonetto sul sogno con cui cominciano il libro e la corrispondenza con Cavalcanti, dedicatario del prosimetro (cf. Pirovano 2015a, 7-9). Attribuendo all'opera questa impronta di verosimiglianza, Dante compie una sorta di salto dalla retorica all'ontologia: già Roncaglia (1967, 21) spiegava che la Beatrice della *Vita nova* non è paragonata a un angelo, come accadeva nella lirica volgare dei suoi predecessori, ma si identifica totalmente con una creatura angelica e con Amore stesso.⁴ La svolta delle rime della lode consiste proprio in questo passaggio dal dire come strumento al dire come fine, e dalla poesia come invenzione retorica alla poesia come fedele adesione al dettato di Amore:⁵ nel patto narrativo e autoriale che Dante stringe con il lettore, la parola poetica non solo mostra «la capacità della letteratura in volgare di discutere di più nobili materie» (Brilli, Milani 2021, 123), ma acquisisce addirittura una portata ontologica, quella di una poesia 'necessaria' che si pretende vera come la realtà stessa.

In questa autobiografia ideale ogni evento dev'essere interpretato correttamente attraverso la cooperazione tra le poesie, la prosa narrativa e l'auto-esegesi. Le riflessioni metaletterarie e il commento ai componimenti servono infatti a indirizzare il lettore verso l'esatta

⁴ Pirovano (2014, 168) ritiene che con audace provocazione Dante si spinga qui fino a dire che Beatrice è Amore, e non solo per lui, ma per tutti. Sull'evoluzione che conduce da figure più tradizionali ed esteriori, passa per le similitudini pregnanti e ragionative di Guinizzelli e diventa poi, con Cavalcanti e ancora di più con Dante, metafora ed essenza, cf. Contini 1970a, 435-7.

⁵ C'è chi, come Patrick Mula (2009, 75), vede in questa svolta anche il passaggio da una retorica del discorso deliberativo a una retorica del discorso dimostrativo, volta non più a persuadere e sedurre ma a lodare ed esaltare.

comprensione delle vicende narrate e della personalità intellettuale dell'autore; ci sono però diversi livelli di sovrasenso, e dunque di glossa, che coesistono: Dante chiosa con un profluvio di argomentazioni il complesso simbolismo numerico del nove, appiattisce in equivalenze fin troppo dichiarate le allegorie femminili, suddivide le poesie per un'esposizione chiara e scolastica, al contempo rivendica l'elitismo di certe conquiste che non possono essere intese da tutti.⁶ Alcuni studiosi, tra cui Tateo (1972, 16-17), hanno sostenuto che nella *Vita nova* Dante sembra schiacciato dal divario – sentito tanto dal poeta, quanto dall'esegeta – tra il livello grammaticale-retorico e il livello concettuale: le figure sono usate con molta parsimonia e solo quando è necessario, come giustifica l'auto-commento, mentre le invenzioni più audaci si traducono soprattutto in scelte contenutistiche. Del resto, la digressione di poetica del XXV capitolo è persa a molti pretestuosa, o quanto meno appiattita su una legittimazione della poesia volgare in generale, e della lirica dantesca in particolare.⁷

Questo momento di riflessione tecnica sul linguaggio figurato, invece, non solo è perfettamente coerente con l'operazione del libello, ma contiene un primo e promettente sviluppo di questioni più ampie dell'orizzonte grammaticale che sembra qui dominante – questioni che un poeta medievale, e per di più uno con le ambizioni di Dante, non poteva non porsi. Poiché la poesia, nel sistema medievale di organizzazione delle discipline, faceva parte degli insegnamenti della grammatica, è normale che a questa rimandino gli elementi principali del discorso elaborato da Dante in questo capitolo. La critica però ha da un lato mancato di far emergere compiutamente la parentela tra le questioni qui discusse e la prima *ars* del trivio, e dall'altro ha spesso sottovalutato la complessità e la ricchezza che l'insegnamento grammaticale e poetico aveva raggiunto all'altezza della fine del Duecento.

L'idea di figura che viene abbozzata in questo capitolo è elementare, ma il suo ruolo non lo è affatto. L'apprendimento della grammatica

⁶ Sulle *divisiones* nella *Vita nova*, cf. Botterill 1994, e da ultimo Tomazzoli, in corso di stampa, con bibliografia.

⁷ Cf. Pinto 1994, 109: «sorprende, di tale questione, innanzitutto il fatto che venga posta. La personificazione è figura retorica comunissima. Quale lettore mai della *Vita Nuova* si sorprenderebbe di vederla utilizzata, se l'autore non gliela facesse notare come una bizzarria? In particolare poi nella lirica, dove è al servizio di una determinata psicografia, la personificazione, principalissima quella di Amore, è quasi inevitabile. Sorprende, anche, al punto da apparire ironica o paradossale, che la riserva sul contenuto di verità della personificazione di Amore venga formulata adducendo principi fissati dal Filosofo: non è certo necessario ricorrere alla fisica aristotelica per sapere che le figure poetiche sono invenzioni, e d'altra parte non è sul piano dell'esattezza scientifica che esse vogliono essere fruite e giudicate». Anche Santagata (2011, LIV-LV) ritiene che la digressione, con la sua giustificazione della prosopopea, appaia «motivata da ragioni che, a prima vista, sembrano un po' pretestuose», e che il vero scopo sia piuttosto quello, assai più ambizioso, «di dimostrare che i rimatori in volgare possono essere equiparati ai poeti 'litterati'».

solleva infatti dei problemi filosofici più ampi del mero insegnamento di una norma, dal momento che ogni analisi letteraria presuppone una qualche teoria del significato: se l'obiettivo principale della disciplina era la lettura degli *auctores*, la nuova tradizione delle *artes poetriae*, assorbendo numerose caratteristiche della teoria retorica e dell'esegesi biblica, aveva dato nuovo impulso non solo alla riflessione metaletteraria, ma anche a una nuova idea di composizione. Questo grande sviluppo concettuale e pratico giunge finalmente a maturazione con la generazione precedente a quella dantesca. L'operazione di Dante - che è auto-esegesi,⁸ ma anche auto-ratifica (Barański 2011, 90) di una nuova e orgogliosamente rivendicata impresa autoriale - chiama allora in causa un canone di autori classici il cui scopo è legittimare la nuova lirica d'amore composta dai poeti del suo circolo; questa legittimazione non vuole essere solo tecnica, ma anche filosofica, imperniata com'è sul problema logico della verità del dettato poetico.

Lo stesso problema, del resto, era al centro dell'ermeneutica biblica, che doveva fare i conti con porzioni di testo che non si potevano o non si volevano interpretare come letteralmente vere, e che si avvaleva perciò degli strumenti elaborati dalle teorie grammaticali e retoriche incentrate sui tropi per affrontare la questione della verità delle Scritture (vedi § I.3.5). Non sarà forse un caso, allora, se la legittimazione della prosopopea si colloca subito dopo il capitolo più 'cristologico' della *Vita nova*, in cui Dante dichiara che la funzione di Cavalcanti e di Giovanna-Primavera era quella di anticipare Beatrice-Amore.⁹

1.2.1 Il dubbio sul linguaggio figurato

Nel capitolo XXIV della *Vita nova* Dante aveva avuto una visione di Amore che, precedendo con volto sorridente il passaggio delle due donne amate dal poeta e dal suo *primo amico*, aveva spiegato il nome di Giovanna-Primavera come doppiamente implicato nell'anticipazione di Beatrice:¹⁰ innanzi tutto il suo *senhal* si può interpretare come 'prima verrà' rispetto a Beatrice; in aggiunta, il suo vero nome richiama il ruolo di Giovanni Battista che annuncia la venuta di Cristo:

⁸ Sull'auto-esegesi in Dante, cf. Sarolli 1971, 1-39; Ascoli 2008, 175-226; Gragnoli 2018.

⁹ Cf. De Robertis 1970, 231-8, ma anche le note di Pirovano 2015a, 203-7. Rea (2003) ricorda che era prassi comune tra i poeti duecenteschi comparare le raffigurazioni delle donne amate nell'ottica di una sfida di maniera poetica: in linea con questa prassi, il ruolo mediatore di Giovanna-Primavera rispetto a Beatrice significa dunque anche un superamento della poesia di Cavalcanti da parte di Dante.

¹⁰ Per una più estesa analisi di questa «cristologia linguistica», cf. Lombardi 2018, 130-2.

però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale precedette la verace luce, dicendo: «Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini». (VN XXIV, 4)

Dopo questo momento dall'alta carica figurale - e che poteva creare non pochi imbarazzi in virtù della riduzione del *primo amico* a semplice precursore della poesia in lode di Beatrice, destinato in quanto tale a essere superato - Dante interrompe la narrazione per rispondere a un'obiezione che aveva già cominciato a sollevare nel XII capitolo, dove Amore era apparso all'innamorato per spiegargli le ragioni del mancato saluto di Beatrice e per invitarlo a comporre una ballata che manifestasse la sua dedizione e fugasse ogni dubbio circa le vere ragioni delle poesie scritte per le donne dello schermo. Le istruzioni di Amore erano precise e poeticamente avvertite: non solo predisponeva il contenuto dei componimenti, ma si proponeva come testimone della fedeltà dell'amante. Infine, si premurava perfino di istruire il poeta sull'espedito retorico dell'apostrofe alla ballata e sulla forma, soave e armoniosa, più adatta per veicolare il messaggio:¹¹

«Queste parole fa che siano quasi un mezzo, sì che tu non parli a lei immediatamente, che non è degno; e no le mandare in parte, senza me, ove potessero essere intese da lei, ma falle adornare di soave armonia, ne la quale io sarò tutte le volte che farà mestiere». (VN XII, 7)

Seguendo scrupolosamente i consigli ricevuti, Dante aveva composto *Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore*: nei primi versi il poeta si rivolge direttamente alla ballata e le chiede di cercare Amore per recarsi insieme a lui da madonna, in modo che il suo *segno* possa farsi testimone della *scusa* del poeta e ragionarne con lei (vv. 1-4). Nella divisione con cui commentava la poesia, Dante aveva sollevato per la prima volta il problema della coerenza logica di un espedito retorico:

potrebbe già l'uomo opporre contra me e dicere che non sapesse a cui fosse lo mio parlare in seconda persona, però che la ballata non è altro che queste parole ched io parlo: e però dico che questo dubbio io lo intendo solvere e dichiarare in questo libello ancora in parte più dubbiosa, e allora intenda qui chi qui dubita, o chi qui volesse opporre in questo modo. (VN XII, 8)

Sebbene sia uno stratagemma retorico comune, che cosa significa, dal punto di vista logico, rivolgersi alle proprie stesse parole come se fossero un'entità indipendente? Collegando questo passaggio a quello che

¹¹ Sul legame tra musica e lirica amorosa in questo passo, cf. Russo 2000, 65-9.

dichiaratamente lo completa (la *parte più dubbiosa* che viene sviluppata nel capitolo XXV), siamo forse autorizzati a estendere la questione: non si tratta tanto dell'apparente illogicità di un espediente retorico, quanto della legittimità della personificazione stessa di Amore, che si manifesta al poeta per istruirlo su quel che deve scrivere e addirittura su come scriverlo. Fin dalla sua prima opera, Dante si sta accreditando come «*un che, quando | Amor [lo] spira, not[a], e a quel modo | ch'e' ditta dentro v[a] significando*» (*Purg.* XXIV, 52-4), e dunque come il poeta d'amore per eccellenza, l'unico capace di seguire fedelmente le suggestioni dello stesso principio che anima la lirica di materia amorosa.

La personificazione – che Dante usa con una sistematicità inedita, di cui è perfettamente consapevole (Brilli, Milano 2021, 69-73) – non è una semplice figura, tanto più che Amore stesso ribadisce che *chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore, per molta simiglianza che ha meco* (VN XXIV, 5): implicazioni poetologiche e addirittura teologiche molto impegnative per un semplice tropo. Donato Pirovano (2015a, 204) ritiene che questa dichiarazione stabilisca un'equazione tra Beatrice e Cristo, garantita dal nesso giovanneo *Deus caritas est* (1 Io. 4,8), con cui Dante implica che «in lei si esprime compiutamente la carità creata, che è dono di Dio agli uomini, e come tale è partecipazione al mistero di Dio, perché è azione di grazia del vero amore sostanziale che è Dio», e ne conclude che «le ragioni che permettono a Dante di sostenere la coesenzialità di amore e Beatrice [...] hanno una chiara valenza teologica, non fisica o psico-fisiologica».

La dimensione cristologica del capitolo è innegabile, eppure ci sono conseguenze anche più immediate sul piano metaletterario: viene istituito non solo un nesso strettissimo tra il poeta e la sua poesia, ma anche tra la sua poesia, rappresentata dalla donna amata, e l'Amore che ispira tutta la lirica delle Origini. Rivoluzionando la *questio de amore* tanto diffusa nella riflessione filosofica e poetologica dei decenni precedenti, Dante sta elevando delle figure retoriche assolutamente comuni a principio ontologico, conducendo sotto traccia un ragionamento teorico sulla metonimia, sulla personificazione e sulla metafora che le porta alle estreme conseguenze: la ballata *non è altro che queste parole ched io parlo* (VN XII, 8), e dunque rivolgendosi a lei si significa l'artefice tramite il prodotto; addirittura, la donna amata e celebrata da questa poesia può essere chiamata Amore in virtù di quello stesso meccanismo di analogia che è alla base del procedimento metaforico. Attraverso la metonimia della ballata e la metafora che identifica Beatrice con Amore, la *Vita nova* stabilisce l'identità della donna cantata con l'ipostasi stessa del sentimento amoroso, e così facendo certifica che la poesia che la celebra è una poesia in qualche modo universale, la migliore o perfino l'unica realizzazione artistica possibile dell'esperienza di chi ama. Risolvere il dubbio circa il valore di verità di questi tropi significa allora che il giovane ri-

matore non solo maneggia con consapevolezza gli strumenti del mestiere, ma legittima con grande solidità il loro impiego in un progetto autoriale straordinariamente consapevole e innovativo.

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

Il capitolo XXV riprende e sviluppa esplicitamente la questione con una digressione teorica di ambiziosi obiettivi.¹² Il nodo da sciogliere riguarda il fatto che il componimento precedente parla d'Amore

come se fosse una cosa per sé, e non solamente sostanza intelligente, ma sì come fosse sostanza corporale: la quale cosa, secondo la veritate, è falsa. (VN XXV, 1)

Amore è infatti raffigurato nel suo *venir da lungi* (XXIV, 7, v. 3), *allegro* (v. 4) al punto che *ciascuna parola sua ridea* (v. 6, dove c'è un'ulteriore personificazione perché sono le parole di Amore che ridono); dopo l'apparizione delle due donne, Dante racconta quello che *Amor [gli] disse* (v. 13). Nel sonetto, insomma, si parla di Amore *come se fosse corpo, ancora sì come se fosse uomo* (XXV, 2).

Per giustificare retoricamente un enunciato irricevibile dal punto di vista filosofico, Dante contestualizza il proprio uso della prosopopea all'interno di una teoria della *licenza di parlare* (XXV, 7) che trova fondamento in un canone di *auctores* classici. La prosopopea,¹³ nei termini qui discussi, è questione piuttosto tecnica, e se è vero che la poesia precedente e coeva aveva reso la *personificatio* d'Amore un fatto consueto, la legittimazione di questa pratica è condotta secondo le linee della norma grammaticale. Il termine 'prosopopea' non viene impiegato in questo passaggio, ma Dante lo usa nel *Convivio* per indicare un espediente simile a quello del capitolo XII della *Vita nova*, ossia l'apostrofe alla canzone:

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

La caratteristica saliente di questa *figura* è dunque il parlare *alle cose inanimate* come se fossero animate: un procedimento del tutto in

¹² Per un'ampia discussione del capitolo nel contesto dell'intera opera, cf. Tateo 1972, 54-75.

¹³ Per un inquadramento della questione, e soprattutto per un regesto delle personificazioni più interessanti nelle opere dantesche, cf. Tateo 1970b.

linea con le classiche distinzioni tra metafore che operano il trasferimento dall'animato all'inanimato o viceversa.¹⁴ La generica metafora, di cui la personificazione è una tipologia, rappresenta dal punto di vista grammaticale una deroga rispetto alle norme del *recte loqui*,¹⁵ da tollerare purché usata con consapevolezza e parsimonia e la cui esistenza è legittimata soprattutto dall'impiego che ne facevano quegli autori canonici che i maestri di grammatica insegnavano a leggere. Se l'insegnamento grammaticale collocava le figure in fondo, come ultimo e più difficile strumento da padroneggiare, la retorica ne faceva invece degli eleganti ornamenti del discorso, superando l'opposizione binaria tra proprietà e improprietà per concentrarsi piuttosto sul loro valore estetico e sull'effetto da suscitare nel lettore.¹⁶ Queste distinzioni tra discipline non erano ovviamente così nette, ed è possibile che Dante non ne fosse interamente consapevole (Meier 2017, 60), specie all'altezza della *Vita nova*; in questo capitolo e nel successivo (§ I.2.4) ci occuperemo però di approfondire i diversi aspetti su cui le rispettive *artes* si interrogavano ciascuna dalla propria prospettiva.

In un dettagliato studio sulla prosopopea, Berisso (1991) riassume la storia di questa figura,¹⁷ suddividendo i diversi trattatisti che se ne

14 Cf. Donato, *Ars Grammatica* IV, 2 (ed. Holtz 1981): *metaphora est rerum verborumque translatio. Haec fit modis quattuor, ab animali ad animale, ab inanimati ad inanimale, ab animali ad inanimale, ab inanimati ad animale*; Isidoro di Siviglia, *Etymologiae* (d'ora in poi *Etym.*) I, xxxvii, 2-4 (ed. Lindsay 1911): *metaphora est verbi alicuius usurpata translatio, sicut cum dicimus 'fluctuare segetes', 'gemmae vites', dum in his rebus fluctus et gemmas non invenimus, in quibus haec verba aliunde transferuntur. Sed haec atque aliae tropicae locutiones ad ea, quae intellegenda sunt, propterea figuratis amictibus obteguntur, ut sensus legentis exerceant, et ne nuda atque in promptu vilescant. Fiunt autem metaphorae modis quattuor: ab animali ad animale [...] Ab inanimati ad inanimale [...] Ab inanimati ad animale [...] Ab animali ad inanimale.*

15 Si può anche notare una strettissima parentela tra la prosopopea e il sintagma citato come esempio in buona parte delle descrizioni medievali della metafora, il notissimo *prata rident*: cf. Mazzotta 1983, 10; su tale sintagma cf. Rosier-Catach 1997a. Anche le più banali considerazioni logiche sui predicati di verità della metafora non possono che ammettere che «presa alla lettera, una affermazione metaforica sembra affermare perversamente che una cosa è quello che comunemente si sa che non è (e questo fa apparire colui che usa la metafora come un bugiardo o un ingannatore)» (M. Black 1983, 101; corsivo dell'originale).

16 Quintiliano, ad esempio, insiste particolarmente sugli aspetti più retorici della prosopopea: cf. *Institutio Oratoria* (d'ora in poi *Inst. Or.*) IX, ii, 29-30 (ed. Pennacini 2001): *in illa vero sententia: «quid autem aliud egimus, tubero, nisi ut quod hic potest nos possemus?» admirabiliter utriusque partis facit bonam causam, sed hoc eum demeretur cuius mala fuerat. Illa adhuc audaciora et maiorum, ut Cicero existimat, laterum, fictions personarum, quae prosopopoiia dicuntur: mire namque cum variant orationem tum excitant. His et adversariorum cogitationes velut secum loquentium protrahimus (qui tamen ita demum a fide non abhorrent si ea locutos finxerimus quae cogitasse eos non sit absurdum), et nostros cum aliis sermones et aliorum inter se credibiliter introducimus, et suadendo, obiurgando, querendo, laudando, miserando personas idoneas damus.*

17 Per una più ampia storia della prosopopea, cf. anche Paxson 1994; Melion, Ramakers 2016, con ricca bibliografia.

sono occupati in due linee di derivazione prevalenti: una prima che segue Quintiliano, e una seconda fondata dalla *Rhetorica ad Herennium*; gli elementi comuni a tutti gli sviluppi sono innanzi tutto l'attribuzione di una figura e di una voce all'ente inanimato che viene personificato; l'associazione della figura con contesti emotivamente caricati; infine, la valorizzazione della sua *novitas*, della sua assidua frequentazione da parte dei poeti e del suo contributo nell'ampliamento della materia. Come si vede, quasi tutte queste caratteristiche trovano posto nel discorso di Dante: Amore viene dotato di connotati umani e di una sua voce, per giunta assai autorevole, e l'eccedenza dell'ipostasi rispetto all'uso normale del linguaggio genera la sua legittimazione; il canone di *auctores* che viene invocato per fondare la dignità della prosopopea, come il passo del *Convivio* sopra citato, mette l'accento sulla prerogativa dei poeti. Berisso (1991, 124) nota però che «Dante, comunque, agiva con un certo margine di libertà (libertà rielaborativa) nell'applicazione della prosopopea, rispetto ai modelli teorici che i coevi trattatisti di retorica e quelli classici gli potevano fornire»; si può aggiungere che, rispetto alle caratteristiche dominanti nella tradizione, è significativo che Dante passi sotto silenzio l'aspetto più propriamente retorico dell'eleganza o dell'impatto sul lettore. Quel che preme al poeta in questo passaggio è soprattutto il discorso grammaticale sulla congruità tra contenuto ed espressione, che si riflette, a livello logico e ontologico, sulla distinzione tra vero e falso.

1.2.3 La licenza di parlare e il magistero oraziano

Arrivando al cuore dell'argomentazione di Dante, un enunciato falso secondo la filosofia e incongruo secondo la grammatica diventa poeticamente accettabile in virtù di una storia letteraria che salda l'esperienza dei rimatori volgari a quella dei poeti latini, dal momento che *se alcuna figura o colore rettorico è concesso a li poete, concesso è a li rimatori* (VN XXV, 7). Rispetto all'uso normale della lingua, a chi compone poesia è concessa una speciale *licenza di parlare*,¹⁸ come Dante ribadisce anche altrove: *vide ergo, lector, quanta licentia data sit cantiones poetantibus* (DVE II, x, 5). Nel suo commento Gorni (1996, *ad loc.*) suggerisce un parallelo tra questa nozione di *licentia* e la celebre formula dell'*Ars poetica* di Orazio in cui si dice che *pictoribus atque poetis | quidlibet audendi semper fuit aequa potestas* (vv. 9-10, ed. Klingner 1982); una glossa oxoniense del XII secolo, che godette di discreta fortuna, aggiungeva anche che *poeta, licet ficticia inducat, non tamen dissentire ab hominum opinione debet*.¹⁹

¹⁸ Sul problema della licenza poetica, cf. Zeeman 1996.

¹⁹ Il commento è pubblicato in Friis-Jensen 2015, 13-50 (45 per il brano citato).

Diversi studiosi, e specialmente Barański, hanno sottolineato infatti come questo capitolo della *Vita nova* sia profondamente debitore nei confronti dell'*Ars poetica* di Orazio e dei suoi commenti medievali:²⁰ se nel *De vulgari eloquentia* Dante sostiene che *doctrinatas eorum poetrias emulari oportet* (DVE II, iv, 3), la digressione poetica del libello giovanile potrebbe già essere vista come «an *Ars poetica* in minor key» (Barański 2010, 15), in cui Dante segue il magistero oraziano nell'affrontare i temi fondamentali del capitolo, ossia le origini della poesia, l'imitazione della tradizione, il valore etico dell'attività poetica,²¹ l'opposizione tra buoni e cattivi poeti e il bisogno di correggere gli errori di composizione attraverso precetti stabili (Barański 2011, 107). Il precedente di Orazio è fondamentale soprattutto per l'assunzione simultanea dei due ruoli di poeta e di critico, che Dante però stringe in un'unione ancora maggiore non solo facendosi commentatore di sé stesso, e stravolgendo così la tradizionale separazione dei generi, ma anche estendendo il discorso ai poeti volgari (Barański 2010). Per inciso, l'importanza attribuita da Dante a questa doppia iniziativa poetica ed esegetica è una conferma indiretta dell'utilità di accostare l'analisi delle metafore con le riflessioni teoriche del poeta, come si tenta di fare in questo libro.

Eppure, se l'influenza dell'*Ars poetica* sul XXV capitolo della *Vita nova* è indiscutibile, c'è da constatare che Orazio non offre alcuna indicazione sul tema del linguaggio figurato, che nel passaggio dantesco è invece cruciale. Ci si è chiesti più volte il perché della totale assenza di una riflessione oraziana sulla metafora: se in più di un luogo della sua opera Orazio discute problemi di stile – con risultati destinati ad avere un ruolo capitale nella teoria poetica medievale –, è davvero singolare, e dev'essere intenzionale, che non venga rivolto nemmeno un cenno a quello che era considerato il principale ornamento stilistico (Innes 2003, 20). Questo silenzio potrebbe rispondere a una questione importante: Barański (2010) ritiene superfluo postulare che Dante conoscesse le *artes poetriae*, perché tutto quel che occorre sapere sul tema si poteva trovare nell'*Ars poetica* e nel fortunato commento *Materia*, composto in area francese alla fine del XII secolo.²² Se la dimostrata influenza di queste glosse sui trattati di poetica testimonia della vicinanza tra le due tradizioni dei commenti oraziani e delle *artes poetriae* (per cui cf. Gallo 1971, 133-223; Friis-Jensen 2015, 123-49), non basta rivolgersi a Cicerone e Donato per trovare una teoria delle

²⁰ Cf. Barański 1999; 2001b; 2006; 2010; 2011. Su Dante e Orazio, cf. anche Brugnoli, Mercuri 1970; Villa 1993; Reynolds 1995; Mercuri 1997; Vazzana 2001. Sulla ricezione medievale di Orazio, cf. almeno Chenu 1935; Monteverdi 1936; Villa 1988; 1992; 1996; Reynolds 1996a; 1996b; Friis-Jensen 2015, 13-50; 51-100; 123-49; 189-98.

²¹ Sul tema si sono soffermati in particolare Friis-Jensen 2015, 13-50; Chenu 1935.

²² L'edizione del commento è pubblicata in Friis-Jensen 2015, 51-100.

figure che ci permetta di capire in maniera soddisfacente quello che Dante dice della prosopopea e delle figure in questo capitolo del libello: una nuova ondata di riflessioni sul linguaggio figurato si era propagata nei secoli precedenti grazie ai nuovi trattati di composizione elaborati tra XII e XIII secolo; solo da questi, o dalla dottrina della *dic-tamen*, Dante poteva derivare il termine tecnico '*transumptio*', adoperato in altre fasi della sua carriera letteraria, insieme ad altri spunti di riflessione totalmente assenti nella tradizione oraziana.

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

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

hanno parlato a le cose inanimate, sì come se avessero senso e ragione, e fattele parlare insieme; e non solamente cose vere, ma cose non vere, cioè che detto hanno, di cose le quali non sono, che parlano, e detto che molti accidenti parlano, sì come se fossero sostanze e uomini. (VN XXV, 8)

Come nota Tavoni (1984, 29), l'equiparazione serve a giustificare l'uso di *auctoritates* latine per autorizzare uno stratagemma retorico volgare: nella storia della poesia romanza tracciata nel corso del capitolo, Dante mira dunque a spiegare perché gli esempi addotti appartengono alla tradizione latina e non, in modo più pertinente, a quella volgare. Molto è stato detto sul canone qui invocato da Dante, che, come tutti sanno, corrisponde quasi interamente a quello del IV canto dell'*Inferno*.²³ Il primo esempio citato, quello di Virgilio, fa riferimento a Giunone che parla a Eolo: non si tratta di una vera e propria prosopopea, poiché le due divinità hanno evidentemente sembianze umane, ma l'esempio interessa a Dante per autorizzare anche gli enunciati in cui si dicono

non solamente cose vere, ma cose non vere, cioè che detto hanno, di cose le quali non sono, che parlano, e detto che molti accidenti parlano, sì come se fossero sostanze e uomini. (VN XXV, 8)

²³ Cf. ad esempio la corrispondenza istituita da Barański (2010, 10-11) tra ciascun autore e gli stili tradizionalmente associatigli.

Il cuore della questione, allora, non è solo il dare voce a entità inanimate, ma anche la possibilità di far parlare *cose non vere*: Dante ci sta svelando, in altre parole, che il dio d'Amore della lirica delle Origini è un dio non vero, un dio d'accidente come Eolo, signore dei venti.

Gli altri passi citati sono più vicini alla classica definizione della prosopopea, perché comprendono casi in cui cose inanimate parlano a entità animate (ancora Virgilio) o in cui entità animate parlano a cose inanimate (i tre esempi di Lucano, Orazio e Ovidio). Barański (2010, 11; così anche Paolazzi 1998, 128) ritiene che la parte del leone, all'interno del canone, la faccia Orazio, che è nominato non solo come poeta, ma anche come precettore attraverso il rimando al passo di Omero citato nell'*Ars poetica*. Mi pare tuttavia che abbia ragione Picone (2005, 184), secondo cui il modello definitivo è piuttosto Ovidio, citato infatti per ultimo:

per Ovidio parla Amore, sì come se fosse persona umana, ne lo principio de lo libro c'ha nome *Libro di Remedio d'Amore*, quivi: «Bella michi, video, bella parantur, ait». E per questo puote essere manifesto a chi dubita in alcuna parte di questo mio libello. (VN XXV, 9)

L'esempio di Ovidio, come si vede, corrisponde perfettamente all'uso che Dante vuole giustificare, poiché si tratta proprio di un passo in cui Amore parla come una persona umana.

1.2.5 *La quale cosa, secondo la veritate, è falsa*

Dopo aver visto come funziona la giustificazione di Dante, torniamo al problema profondo che si affronta in questo capitolo, vale a dire quello del rapporto tra enunciati linguistici e verità. La personificazione di Amore appare come qualcosa di filosoficamente ingiustificabile, perché la sua natura è piuttosto quella di *accidente in sostanza* (VN XXV, 1): questo significa che il parlare figurato crea una frizione con il *verace intendimento* (XXV, 10), con la realtà che si può comprendere attraverso gli strumenti razionali. Le categorie aristoteliche di 'accidente' e 'sostanza', anziché contrastare con la prassi poetica, devono essere armonizzate con la giustificazione, seppur a posteriori, di un messaggio incongruo rispetto agli usi normali della lingua. La lirica amorosa - i cui esponenti duecenteschi si erano molto interrogati da un punto di vista teorico sulla definizione di Amore (Pirovano 2014, 158-96), e avevano fatto largo uso di questa stessa personificazione che Dante sta legittimando - non può essere in aperto conflitto con la verità, poiché il sentimento che la *Vita nova* vuole celebrare *era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio de la ragione* (VN II, 9). Per questo, come commenta De Robertis, «la poesia non poteva non rispondere a

questa esigenza di verità integrale, di aderenza alla forma proposta all'uomo come specchio della sua perfezione» (1970, 16). Questo non significa che riflessione metapoetica e scienza dell'uomo siano confuse o saldate, come pure è stato detto,²⁴ ma che la poesia amorosa della *Vita nova* vuole essere legittima anche agli occhi dell'anima razionale per diventare portatrice di verità: per farlo, dovrà tradurre la realtà in versi senza mediazioni né alterazioni.

In questo contesto si collocano le affermazioni di Dante *contra coloro che rimano sopra altra materia che amorosa* (XXV, 6) e, soprattutto, la complicità forse polemica che Dante intesse in questo capitolo con Guido Cavalcanti.²⁵ Cavalcanti aveva contribuito in maniera determinante al rinnovamento della lirica d'amore portato avanti dagli stilnovisti, soprattutto grazie all'inedito portato gnoseologico che la sua poesia riceveva dall'interazione con la scienza psicologica. Rivoluzionando una prassi poetica ancora essenzialmente topica e frammentaria attraverso la scelta di un repertorio metrico chiuso, di uno stile piano e di quella stessa esclusività tematica che viene invocata in questo passaggio, Dante rivendica per sé e i suoi anche il «superamento di una scienza poetica concepita esclusivamente come descrizione retorico-grammaticale» (Pinto 1994, 118) e conferisce alla propria poesia un nuovo portato psicologico ed epistemologico. Fare appello alla verità filosofica e all'autorità delle categorie aristoteliche per valutare, sul piano della verità scientifica, l'invenzione poetica veicolata dalle figure retoriche serve dunque a conferire uno status di verità speciale alla propria poesia e a quella dei compagni. Il capitolo XXV della *Vita nova*, come è stato notato dalla maggior parte dei commentatori, svolge proprio questo ruolo di parziale bilancio e di orgogliosa rivendicazione di novità rispetto agli scritti del gruppo di poeti che orbitavano intorno a Guido; l'intera opera manifesta una natura dialogica e quasi settaria che risponde a questa esigenza.

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

Fin dal principio della digressione, infatti, l'autore dichiara di voler rispondere alle eventuali obiezioni di una *persona degna da dichiararle onne dubitazione* (VN XXV, 1) - ed è facile intravedere proprio

²⁴ Cf. Abramé-Battesti 1994, 69: «observons d'amblée qu'il n'y a pour Dante aucune différence de nature entre ce savoir méta-poétique, et la science de l'homme, exprimée en termes psycho-naturalistes».

²⁵ La questione dei rapporti tra Dante e Guido Cavalcanti è stata distesamente e variamente esplorata dalla critica; cf. almeno Nardi 1966, 190-219; Contini 1970a, 433-46; Tanturli 1994; Corti 2003; Malato 2004; Borsa 2017; Rea 2021a, 158-66; 2021b, 83-95, con bibliografia.

Cavalcanti dietro questo destinatario apparentemente generico, non solo perché l'opera è a lui dedicata e non solo perché le questioni affrontate sembrano consumare una divergenza tra i due poeti, ma anche perché la natura stessa del problema e i termini in cui viene posto sono essenzialmente cavalcantiani.²⁶ Per corroborare l'ipotesi di un riferimento diretto a Cavalcanti, Gorni (1996, *ad loc.*) ricorda lo scambio di questi con Guido Orlandi, che aveva scritto *Per troppa sottiglianza il fil si rompe* accusando lo stesso Cavalcanti, tra le varie cose, di *troppa sottiglianza* - accusa che già Bonagiunta aveva rivolto a Guinizelli - e di non tenere lo sguardo dritto *al vero* ricercando *pompe*, ossia gli eccessivi artifici retorici che si impiegano quando si scrive *non loquendo intero*, ovvero quando non si riescono a formulare concetti di senso compiuto. Il *casus belli* è *ch'Amor sincero non piange né ride* (*Rime*, L^a, v. 7, ed. Rea, Inglese 2011), come Cavalcanti saprebbe se rileggesse Ovidio, «massima autorità in fatto di materia amorosa, dal quale Cavalcanti, con le sue sottigliezze e drammatizzazioni, si sarebbe allontanato» (Rea, Inglese 2011, 265).²⁷ La risposta di Cavalcanti (*Rime*, L^b) è sdegnosa e si concentra piuttosto sulle scarse competenze poetiche dell'Orlandi e sull'orgogliosa rivendicazione di un'esperienza d'amore esclusiva: è vero, amore *non è cosa che si porti in mano* (v. 12), come sa la *gente* che davvero ama, unica interlocutrice attendibile poiché *sol al parlar si vede chi v'è stato* (v. 14); ogni obiezione è rigettata infine con la definizione del proprio fare poetico come un oraziano e arnaldiano 'limare' cioè che *Amore ha fabricato* (v. 16), cioè come una poesia che discende dalla diretta frequentazione con - e anzi proprio dalla dettatura di - Amore.²⁸

Lo scambio, come si vede, presta moltissimi termini alla questione sviluppata da Dante: mentre Guido Orlandi solleva il problema

26 Cf. Malato 2004, 25-6: «se infatti Dante si trova d'accordo con Guido nel definire l'amore come un *accidente in sostanza* - che è sicuramente un concetto cavalcantiano: e la ripresa può essere un indizio del suo sforzo di adeguarsi alle posizioni teoriche dell'amico, certo ampiamente trattate in chissà quante amichevoli discussioni sul tema -, non è affatto d'accordo con lui riguardo alle 'qualità' di questo *accidente*, specificate dagli aggettivi che seguono e che tutto lascia supporre non presenti alla coscienza di Dante con la perentorietà di un testo scritto nel momento in cui vergava quelle righe del suo 'libello'». Cavalcanti, peraltro, fa nelle sue rime un uso molto insistito della personificazione, che va ad animare le funzioni vitali dell'amante creando spesso effetti di straniamento e dissociazione: cf. Possiedi 1975; Calenda 1976, 17-24; Tomazzoli 2022, 26-7.

27 Per un commento sulla tenzone, cf. Pirovano 2014, 129-34.

28 Cf. Pinto 1994, 119-20: «ciò che Guido rivendica, contro i vari rimatori da strappazzo (per esempio, secondo lui, Guittone, al quale probabilmente anche Dante allude con la *persona grossa*), è la 'razionalità' delle figure poetiche, ossia un dettato filosoficamente consapevole e concettualmente rigoroso, quindi il loro intellettualismo (come in certa misura già aveva fatto, anche lui a proposito di Guittone, Guinizelli), non certo il loro 'razionalismo', che Dante pratica e teorizza, deducendolo, paradossalmente, proprio da questa 'accidentalità' dell'amore sulla quale l'amico fonda il suo radicale individualismo (e anche adducendo i timidi tentativi che nella stessa direzione aveva abbozzato Guinizelli)».

della falsità logica della personificazione d'Amore, Cavalcanti si fa forte di un'ispirazione più alta ed elitaria e di abilità poetiche più raffinate. Non sarà un caso allora che proprio alla fine del XXV capitolo della *Vita nova* Dante ostenti un affiatamento con Guido, fondato su comuni competenze e valutazioni di poetica: *questo mio primo amico e io - scrive Dante - ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente* (VN XXV, 10), ossia di coloro che non padroneggiano gli strumenti retorici a sufficienza da poter conservare un *verace intendimento* sotto l'ornamento poetico. La rivendicazione di una poesia basata sulla contemplazione della verità, e dunque su un'investitura del rimatore, ammesso a penetrare nei segreti di Amore e per questo suo vero e proprio scriba, era del resto al centro delle orgogliose dichiarazioni di poetica degli stilnovisti (Paolazzi 1998, 3-45). Come ha osservato Tateo (1972, 64), da questo momento in poi Dante considererà sempre un problema spinoso questa distinzione fra verità e rivestimento formale, che sarà cruciale anche nel *Convivio* (vedi § I.3.2) e che troverà finalmente una sua armonizzazione nella *Commedia* (vedi § I.4.2).

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

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

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

La metafora della veste e della poesia come corpo da denudare è topica, e già ciceroniana; i commentatori notano anche che è particolarmente cara a Dante, perché ricorre almeno in altri due componimenti, senza contare la *Commedia*.²⁹ Eppure, nonostante la grande

²⁹ In *Se Lippo amico se' tu che mi leggi* (Rime V, vv. 13-16), la canzone è una *pulcella nuda* che va in giro *vergognosa* [...] *perch'ella non ha vesta in che si chiuda*; la ballata *Per una ghirlanetta* (Rime X, vv. 18-21) sviluppa ancora di più l'immagine: *le parolette mie novelle, | che di fiori fatto han ballata, | per leggiadria ci hanno tolt'elle | una vesta ch'altrui fu data*. Per la natura retorica di questa metafora, cf. Finazzi 2013a, 80-2.

diffusione di questi termini tecnici e metaforici e nonostante questo nodo riecheggi per vari aspetti l'*Ars poetica* di Orazio e la polemica tra Guittone e Cavalcanti, che anche sull'ipotesto oraziano si era innestata (Paolazzi 1998, 129-52), c'è un passaggio che non è mai stato accostato a questo brano della *Vita nova* e che appare invece significativo: si tratta di una delle ultime prescrizioni che Matteo di Vendôme consegna agli apprendisti poeti che leggono la sua *Ars versificatoria*, di cui parleremo distesamente a breve (vedi § I.1.4.1). Tra i vari vizi da evitare per non incorrere nell'accusa di presunzione, il maestro suggerisce che *velamen autem debet removeri, ne culpa alicujus in innocentem reflectatur* (*Ars versificatoria* IV, 43, ed. Munari 1970-88).

Il XXV capitolo della *Vita nova*, in definitiva, contiene una prima riflessione già piuttosto complessa sul tema del linguaggio figurato, che si innesta sulle esigenze specifiche della *Vita nova*, vale a dire la ricerca di una solida autorevolezza e la rivendicazione della propria attività poetica e critica: tale rivendicazione si articola da un lato nel confronto con il canone degli *auctores* antichi, dall'altro nella difesa dell'operato del suo gruppo di poeti-sodali, rispetto ai quali però Dante si premura anche di emergere superando i suoi predecessori. In questo breve passo si trovano già *in nuce* molte delle riflessioni che Dante svilupperà nel corso della sua vita, e che cercheremo di seguire in questa prima parte del volume:

si pensi, ad esempio, al volgare utilizzato laddove «era malagevole d'intendere li versi latini», che è, in parte, il retroterra progettuale proprio del *Convivio*; come pure l'idea di una retorica giustificabile solo qualora sia possibile «aprire per prosa» il suo movente, una traccia che conduce di nuovo al trattato della maturità, con la sua struttura testo più commento (ma anche, in misura minore, alle 'divisioni' della *Vita nuova*), e, magari, alla quadrisemia, pure se solo *in nuce* e, per dir così, dimezzata. Non manca poi lo spunto polemico (indiretto) contro Guittone e i suoi seguaci («alquanti grossi ebbero fama di sapere dire»), acuito dalla delegittimazione dell'ascendenza occitanica, resa dall'aretino caricatura, e dalla contrapposizione, sull'altra riva e in fine capitolo, con Dante stesso e col suo 'primo amico' Cavalcanti («e questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente»). Ci troviamo, insomma, su quel terreno da cui germoglierà il *De vulgari eloquentia*, magari con le opportune rettifiche; così che, se nella *Vita nuova* il campo per i 'rimatori' viene circoscritto con forza alla sola lirica amorosa, lo scritto sul volgare allargherà, com'è noto, le pertinenze del nuovo dittare, ed anzi proprio a sé Dante avocherà il primato nella *Virtus*, lasciando a Cino quello nella *Venus*. (Berisso 1991, 122-3)

I termini in cui Dante inquadra il problema della prosopopea e del linguaggio figurato sono quelli relativi al contenuto di verità di un

linguaggio improprio, e appartengono non solo alla grammatica, ma anche al ben più complesso universo della lettura della Bibbia;³⁰ Giancarlo Alessio ritiene che nei trattati di grammatica e retorica che affrontavano il tema dell'allegoria ci fossero solo fuggevoli accenni a questa dimensione ermeneutica della poesia, che apparteneva piuttosto all'esegesi (1987, 37-8). Grammatica ed ermeneutica si erano certo influenzate molto a vicenda nel corso della storia, e il terreno di scambio era proprio quello della licenza poetica e della deviazione dall'uso proprio del linguaggio: problematizzando questo uso indiretto della lingua, le riflessioni sviluppate in seno all'ermeneutica medievale avevano finito per attribuire alla finzione il potere di creare una vera e propria riconfigurazione della realtà, valida non solo per leggere le Scritture (per cui vedi § I.3.5), ma anche per produrre nuovi usi poetici (Copeland, Sluiter 2009, 36; vedi anche § I.2.4.2). Per questa ragione è interessante confrontare questa prima incursione di Dante sul tema del linguaggio figurato con la tradizione delle *artes poetriae*, che proprio dall'ermeneutica del testo sacro aveva desunto il concetto di *transumptio*, a cui avrebbe legato alcune tra le sue maggiori novità e la sua considerevole fortuna.

1.3 Dante e le *doctrinatae poetriae*

A prescindere dall'ipotesi che il passaggio di Matteo di Vendôme appena citato sia una fonte per il XXV capitolo della *Vita nova*, vale la pena indagare sui possibili rapporti tra la dottrina del linguaggio figurato veicolata dalle *artes poetriae* e l'opera di Dante.³¹ Il primo e più scontato confronto sembrerebbe essere quello con il *De vulgari eloquentia* – e in effetti alcuni punti di tangenza emergono facilmente, specie se si prende in esame la breve sezione prescrittiva ultimata

³⁰ Cf. Picone 2005, 186: «appare estremamente riduttiva, a questo proposito, la glossa apposta, ad esempio da De Robertis, alle parole 'vesta' e 'denudare', intese come metafore 'dell'operazione dell'ornamento retorico'. In effetti, qui non si tratta di abbellimenti esteriori al testo, bensì di manifestare la ricchezza semantica e ideologica interna al testo stesso. Dal piano retorico siamo cioè passati a quello ermeneutico. La 'vesta' serve a coprire una verità che si trova nascosta sotto di essa; verità che può essere fatta affiorare attraverso l'atto del 'denudare' o dello svelare. 'Vesta' corrisponde dunque alla *factio*, al *sensus litteralis* o *historialis* della scrittura biblica e classica; mentre 'denudare' si riferisce all'operazione che porta al ritrovamento e all'evidenziamento da parte del commentatore del *sensus allegoricus*, della verità custodita dentro la finzione poetica».

³¹ Sulla circolazione delle *artes poetriae*, cf. Tomazzoli 2018a (in chiave dantesca); R. Black 2018; Alessio, Losappio 2018; Mauriello 2022 (per l'Italia trecentesca). Non mi soffermo qui su quelle puntuali riprese, da parte di Dante, di spunti teorici e terminologici dedotti dalle *artes poetriae* che sono state già addotte dalla critica, per cui cf. le introduzioni al *De vulgari eloquentia* di Marigo 1957 e Mengaldo 1979; le voci dell'*Enciclopedia dantesca* dedicate agli autori delle *artes poetriae*; Nencioni 1967; Pazzaglia 1967; Albi 2017.

prima di abbandonare l'opera (per cui vedi § I.2.3).³² Da un lato, però, corre l'obbligo di rilevare che virtualmente «tutti gli artifici formali della *Commedia* possono essere ricondotti agli schemi della retorica medievale, canonizzati nelle *Artes*» (Bigi 1973, 185-6), senza che questo implichi una perfetta adesione di Dante alla dottrina delle poetrie. È innegabile, inoltre, che l'orizzonte dei manuali di poetica è molto più limitato rispetto al progetto di un «trattato linguistico universale» (Tavoni 2011a, 1067), e che le somiglianze che si possono tracciare tra la tradizione delle poetrie e il *De vulgari* vengono molto ridimensionate quando si allarga lo sguardo per prendere in considerazione i fini e i fondamenti filosofici dei precetti danteschi.

Siamo anche lontani dalla loro [*scil.* degli autori delle *artes poetriae*] modestia speculativa, la quale raramente oltrepassa un ordinamento di classificazione scolastica della materia, mentre Dante arrischia escursioni nella teologia (affrontando, nel *De vulgari* e nella *Commedia*, il problema dell'origine ed evoluzione del linguaggio, o distinguendo, nel *Convivio*, i quattro sensi delle scritture) e tenta individuazioni areali e comparative che preludono embrionalmente alla moderna dialettologia romanza; senza parlare del nuovo, possente disegno di tutto il *De vulgari*, pari alla possente novità del suo fine, la quale archivia l'ornamentale eleganza delle poetrie del Vendôme e del Vinsalvo e il disordine centenario di quella del Garlandia. (Nencioni 1967, 114)

A queste differenze di complessità e carica innovativa se ne possono aggiungere altre, non meno rilevanti, che riguardano principalmente la fusione in una stessa figura dei due ruoli del precettore e del poeta. Gli autori delle *artes poetriae* erano in buona sostanza *magistri* che si proponevano di insegnare le tecniche della versificazione, e di una versificazione declamatoria e ornamentale come la poesia dei *praeexercitamina* o *progymnasmata*, concentrata sulla forma e sulla

³² Cf. Mengaldo 1979, 47: «con buona pace degli zelanti dell'umanesimo di Dante come dei riduttori delle letture sue in quest'epoca a "pochi classici per le scuole" (Renucci), l'ambiente in cui si muove la cultura retorica dantesca, e si muove con agio, è soprattutto quello della trattatistica medievale recente, rispetto alla quale costituiranno solo uno sfondo ovvio i grandi classici, la *Rhetorica ad Herennium*, il *De inventione*, l'*Ars poetica*, magari Isidoro. O, formulando lo stesso concetto in termini metodicamente più precisi: mentre sarebbe difficile sorprendere nel *De vulgari* elementi appartenenti a queste opere, siano verbali o concettuali, che non appartengano anche ai continuatori medievali (banale è il principio che provoca l'unica citazione classica d'ordine retorico, della poetica oraziana a II, IV, 4, da considerarsi poco più di un blasone abituale), ci si imbatte di continuo in formule e termini tipicamente medievali, alieni da quegli antichi testi. Così appunto il materiale terminologico, il gusto metaforico (spesso di base biblica), la stessa modulazione dei temi (a cominciare dal caso macroscopico della dottrina degli stili in II, IV, 5-6)».

tecnica piuttosto che su un'estetica definita (Kelly 1991, 39-41);³³ a tali precetti accostavano però brani poetici spesso originali: nei casi della *Poetria nova* e del *Laborintus*, l'intero trattato è composto in versi affinché l'esempio sostenga la teoria, oltre ad agevolare la memoria. Nel percorso di Dante, invece, la poesia nasce prima della riflessione teorica, che a sua volta si radica nell'esperienza concreta del poeta: il *De vulgari eloquentia*, additando come esempi le grandi canzoni della giovane letteratura romanza e, soprattutto, quelle dell'autore e del suo circolo, tenta di fondare un modello di eccellenza poetica universale che non riposa «su criteri oggettivi e prefabbricati, ma sulla dignità dell'esperienza poetante» (Mengaldo 1979, 58), e così «ancora decisamente la dottrina ai dati viventi di un'attività poetica in persona propria, o di una 'scuola' omogenea e concorde» (58).

Senza insistere troppo sulla natura pratica e precettistica delle *artes*, che peraltro nei casi più riusciti poggiano su fondamenta teoriche solide e anche parzialmente innovative,³⁴ credo si possa pacificamente sostenere che nel *De vulgari eloquentia* Dante le sfrutta integrandole in un progetto più ampio, recuperando tra l'altro «l'impegno globale della retorica ciceroniana» (Barilli 1979, 62) che queste opere più tecniche avevano messo a tacere. Del resto Cicerone viveva un momento di grande fortuna nella Firenze duecentesca, testimoniato dai progetti più o meno contemporanei che hanno prodotto il *Fiore di Rettorica* di Bono Giamboni (compendio in volgare italiano del IV libro della *Rhetorica ad Herennium*, nota come *Rhetorica nova*) e la *Rettorica* di Brunetto (volgarizzamento dei primi diciassette capitoli del *De inventione*, noto come *Rhetorica vetus*; di entrambe le opere si dirà brevemente in § 1.2.4.4). Come ha messo in rilievo Sarteschi (2003, 172-9), Brunetto, insieme a Orazio, costituisce già all'altezza della *Vita nova* un precedente importante non solo a livello tecnico-lessicale, ma anche e soprattutto «in relazione alla sua natura di commento dalla doppia autorialità [...] che instaura un rapporto di dialogo fra il libro e la sua esposizione» e che permette a Dante di porsi a distanza rispetto alle vicende narrate.³⁵

Nonostante siano da integrare con l'esempio di Brunetto, le *artes poetriae* restano però un retroterra da tenere in considerazione per esplorare le prime fasi dell'educazione grammaticale e retorica di Dante. Possiamo innanzi tutto chiederci se questi trattati, di origine transalpina e la cui circolazione italiana non è sempre scontata, fos-

33 Sulla qualità poetica degli esempi creati *ad hoc* dai trattatisti, cf. Sedgwick 1928.

34 Dronke (1973, 317-18), ad esempio, approfondisce il rapporto tra il carattere funzionale delle prescrizioni di Goffredo di Vinsauf e le sue radici teoriche; insiste molto su questo aspetto anche Kelly (1991, 37-8).

35 Sull'importanza della *Rettorica* come fonte della *Vita nova* aveva già messo l'accento De Robertis (1970, 208-23).

sero materialmente disponibili a Dante negli anni precedenti l'esilio (Tomazzoli 2018a). La risposta è certamente affermativa almeno nel caso della *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf (Tilliette 2000, 177), la cui tradizione supera i duecento manoscritti e comprende numerosissimi commenti, alcuni dei quali scritti probabilmente in area veneta (Woods 2010; Losappio 2013, 41-63; 2021); l'opera di Goffredo è poi fonte di primissimo peso sia per il *Candelabrum* di Bene da Firenze (cf. Vecchi 1958-9; vedi § I.2.4.2), sia per la *Rettorica* di Brunetto Latini, e addirittura il XIII capitolo del III libro del *Tresor* parafrasa piuttosto fedelmente, pur senza citarla, un'ampia sezione dell'opera di Goffredo (i vv. 219-689).³⁶

Per quanto riguarda i luoghi e le modalità dell'incontro di Dante con questi testi possiamo fare solo alcune ipotesi; se per decenni è circolata l'idea che nella Firenze duecentesca gli studi grammaticali fossero molto arretrati (Davis 1970) e la presenza degli autori classici piuttosto declinante (R. Black 2011, 8), un recente studio di Faini (2017) ha individuato un doppio binario educativo, grammaticale/rettorico da una parte, e notarile/cancelleresco dall'altra; la formazione almeno parzialmente fiorentina di due maestri quali Bene da Firenze e Boncompagno da Signa inviterebbe peraltro a presupporre una certa conoscenza degli autori antichi negli allievi dell'epoca. Possiamo dunque ipotizzare che almeno fino ai primi decenni del Duecento ci fosse una scuola di grammatica e retorica piuttosto avanzata e sensibile alle influenze francesi, probabilmente attiva nell'orbita della chiesa di Santa Maria Maggiore e controllata dalla cattedrale e dai suoi canonici, ma aperta almeno parzialmente anche ai laici. Se così fosse, la figura di Brunetto acquisterebbe un ruolo forse meno preminente e isolato, ma certo più radicato nel contesto fiorentino, nella divulgazione dei valori umanistici e delle novità d'Oltralpe, con risvolti importanti anche per quanto riguarda la sua funzione di mediazione tra l'universo grammaticale-rettorico francese e quello fiorentino. A corroborare questo quadro, lo spoglio degli inventari e dei cataloghi delle biblioteche fiorentine ci fornisce prove solide della scarsa presenza, a Santa Croce, di opere di grammatica e retorica: vi si trovavano principalmente testi di grammatica molto comuni e dizionari, tra cui alcune opere di Giovanni di Garlandia (ma non la *Parisiense poetria*), di Alessandro di Villedieu, di Eberardo di Béthune, di Prisciano.³⁷ La *Poetria nova* rientrava in questa tipolo-

³⁶ Per i debiti di Brunetto Latini nei confronti di Goffredo di Vinsauf si vedano Marigo 1957, xxxvii, nota 3; Crespo 1972, 97-9; Bertolucci Pizzorusso 1989; Alessio 2015, 13-76.

³⁷ Cf. Davis 1963, 410-11; Brunetti, Gentili 2000, 35; rispetto ai manoscritti contenenti opere grammaticali, Brunetti e Gentili (2000, 45) commentano: «un altro gruppo rilevante è costituito da alcuni manoscritti di grammatica e retorica: si tratta dei Laurenziani, Plut. XXV sin. 4, XXV sin. 5 e XXVII sin. 5, i primi due *ad usum* di Illuminato e l'ultimo (*Derivazioni* di Uguccone, finito di copiare nel 1236, c. 90r) *ad usum* di

gia di insegnamenti: le evidenze documentarie raccolte da R. Black (2018) sembrano suggerire che in Italia facesse parte dell'insegnamento superiore, e non di quello universitario.

Questo il quadro degli indizi esterni; per quanto riguarda quelli interni, c'è solo un luogo dantesco in cui pare si alluda esplicitamente alle *artes poetriae* del XIII secolo: nel quarto capitolo del secondo trattato (di cui si parlerà ampiamente in § I.2.3) Dante comincia la sua esposizione tecnica sullo stile sublime e, in particolare, sulla forma canzone. In questo passaggio introduttivo ad altissima densità teorica si stabilisce - in maniera ancora più solida che nella *Vita nova* - l'equazione tra poeti latini e poeti volgari, cruciale per il programma dantesco, in virtù della fondante definizione di poesia come *factio rethorica musicaque poita* (DVE II, iv, 2; vedi § I.2.3.1). Per colmare il divario tecnico che ancora separa i grandi poeti regolati dai rimatori in volgare, che hanno poetato per lo più a caso, Dante si impegna a intraprendere un'opera tecnica che emuli *doctrinatas eorum poetrias* (DVE II, iv, 3). Il significato da attribuire a quest'occorrenza del termine '*poetria*' è stato oggetto di discussione: diversi studiosi (Villa 1993, 91; Fenzi 2012a) credono che il passo si riferisca solo all'*Ars poetica* di Orazio, che circolava abitualmente sotto il titolo di *Poetria* e che lo stesso Dante indica con questo nome in altre quattro occorrenze, una delle quali vicinissima a questo brano. Favorevoli a estendere il riferimento alle *artes poetriae* sono invece Marigo (1957), Mengaldo (1979, 163) e Tavoni (2011a);³⁸ al di là delle argomentazioni più puntuali, mi pare che la presenza del plurale

frate Bonanno. Il secondo dei manoscritti citati (Plut. XXV sin. 5. ex n. 677) contiene il notissimo *Doctrinale* di Alessandro de Villedieu, alcune opere di Giovanni di Garlandia (*Opus synonymorum* e *De Mysteriis Ecclesiae*) ed altri scritti grammaticali. È in goticetta del pieno XIII secolo, con apparato fittissimo di glossa interlineare e marginale. Discussa è l'attualità di Giovanni di Garlandia (ma della *Poetria*) per Dante». Lavori più recenti sembrano però indicare che l'insegnamento avanzato della grammatica, incentrato sulle parti del discorso e fondato su opere in versi come il *Gracismus* e il *Doctrinale*, non avesse avuto grande fortuna in Italia, dove si continuavano a preferire opere in prosa (Appolloni, Brumberg-Chaumont, Marmo 2021; nello stesso volume si trovano anche schede dedicate ai codici summenzionati).

38 Mengaldo (1979), in particolare, rintraccia nel parallelismo tra i poeti regolati latini e i trattatisti più recenti un'ulteriore dimostrazione dello «stretto nesso tra teoria e prassi» (10) che domina l'operazione del *De vulgari*, ritenendo d'altronde che la grande novità del trattato dantesco, orgogliosamente rivendicata in apertura, risiedesse proprio «nell'ampiezza della sua fondazione culturale» (11), che includeva, al di là dei modelli classici (*Rhetorica ad Herennium*, *De inventione*, *Ars poetica*), «le sollecitazioni concettuali e terminologiche» della recente tradizione delle poetrie transalpine e delle *artes dictaminis* italiane. Per Mengaldo (1979, 10-11), inoltre, la rielaborazione della trattatistica latina in un'opera che ambisce a fondare l'eloquenza volgare si riflette sulla struttura stessa del *De vulgari*, e in particolare sull'idea che la riflessione teorica e la prassi degli autori latini possano essere emulate per generare una riflessione teorica e una prassi volgari. Questo stratificato rapporto tra teoria e prassi è certamente un aspetto fondamentale del *De vulgari eloquentia*, ed era anche una caratteristica peculiare delle *artes poetriae* che, come vedremo, affrontano in maniera al-

'*poetrias*', dato semplice ma ineludibile, sposti l'equilibrio della questione in favore di un significato che includa per lo meno anche la *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf.³⁹

Dobbiamo anche prendere atto della reticenza – non solo dantesca, ma anche degli autori delle *artes poetriae*, e quindi evidentemente radicata in qualche modo nella sensibilità intellettuale dell'epoca – nel far riferimento ai trattatisti, e della preferenza accordata continuamente alla citazione dell'*auctoritas* oraziana, anche laddove Cicerone, i grammatici o gli autori successivi sembrano essere la fonte più pregnante.⁴⁰ In aggiunta, la *Poetria nova* era all'epoca tanto conosciuta da essere difficilmente ignorabile in un progetto, come quello dantesco, che aveva l'ambizione di recepire anche gli sviluppi più recenti della produzione intellettuale europea e di fondare un canone veramente moderno, seppur teoricamente ancorato alla tradizione: il trattato di Goffredo, per la sua stessa natura e fin dalla scelta del titolo, poteva forse apparire agli occhi di Dante come un primo passo in questa direzione. Lo scopo ultimo della *Poetria nova*, come è stato messo in luce da Tilliette (2000, 45-67), sembra essere infatti quello di tradurre le indicazioni di Orazio con l'aiuto delle categorie ciceroniane e, soprattutto, con la mediazione e il supporto degli strumenti intellettuali forniti dalla cultura rinascente del XII secolo; un'operazione di sintesi e di innovazione a cui Dante non poteva che guardare con qualche interesse.

1.4 Il linguaggio figurato nelle *artes poetriae*

Gli studiosi hanno sempre riconosciuto al movimento delle *artes poetriae* una certa omogeneità di intenti, tale da dare forma a un genere a sé stante che risulta dalla confluenza tra le prime due discipline del *trivium*: differenziandosi dai tradizionali trattati di grammatica, improntati alla descrizione del fenomeno linguistico e al perfezionamento dell'*ars recte loquendi*, queste opere contengono

trettanto complessa sia il rapporto tra normatività ed esemplificazione, sia quello tra *auctoritates* antiche e gusto moderno.

39 Giova ricordare che nel Medioevo l'*Ars poetica* fu anche conosciuta col titolo di *Poetria vetus* per distinguerla dalle *poetriae* più recenti, cf. Friis-Jensen 2015, 361-94.

40 Sull'importanza di Orazio come fonte delle *artes poetriae* si è molto insistito; cf. ad esempio Friis-Jensen 2015, 51-100; 123-49; Villa 2018. Il primo studioso delle *artes poetriae*, Edmond Faral (1924, 48), assegnava una quasi totale preminenza di ispirazione alla *Rhetorica ad Herennium*: Matteo di Vendôme avrebbe tratto ispirazione da Donato e dalla sua teoria degli schemi e i tropi, mentre tutti gli altri «*dérivent presque exclusivement de la Rhetorica ad Herennium, à laquelle ils empruntent tout ce qu'ils disent et des tropes et des figures de rhétorique*»; ridimensiona il peso del trattato pseudo-ciceroniano Fredborg (2000, 31-4), che riconosce nelle *artes* una maggiore influenza delle altre opere ciceroniane.

principalmente consigli concreti (e dunque retorici) per la scrittura poetica, nati dallo studio degli *auctores* antichi e dall'esperienza d'insegnamento.⁴¹ Questa uniformità è dovuta in larga parte all'orizzonte teorico comune ai trattatisti, e, nei casi cronologicamente più avanzati, all'imponente influenza esercitata dalle prime *artes poetriae*, su tutte quella di Goffredo di Vinsauf. Pur nella sua originalità, l'operazione di questi autori è il punto d'arrivo naturale dell'evoluzione del pensiero medievale intorno ai temi del linguaggio e della poesia: le *artes* del XII e XIII secolo raccolgono l'eredità della dottrina classica ma la rimodulano, nella gerarchia degli argomenti e nel loro sviluppo, alla luce di un gusto più aggiornato. I temi principali - la versificazione, la teoria degli stili e dei modi dell'ornamento (e in particolare i tropi e le figure dell'*ornatus difficilis*) - vengono affrontati in maniera spesso originale rispetto all'antichità classica, anche grazie al fecondo scambio con altre dottrine sviluppate nello stesso periodo, come *artes dictaminis* (per cui vedi § I.2.4) e *artes praedicandi* (per cui vedi § I.3.5.3).

Il tema del linguaggio figurato, oggetto di riflessione privilegiato del pensiero medievale in tutte le sue diramazioni - dalla teologia alla grammatica, dalla logica alla retorica -, trova nella teoria dei tropi una delle sue elaborazioni più tecniche, la cui (solo apparente) aridità è continuamente compensata dall'integrazione con altri aspetti della questione, quali quelli più squisitamente esegetici; Agostino, retore e teologo, ha certo avuto un grande merito in questo reciproco bilanciamento, che ha permesso di nobilitare le *artes* più tecniche e di sistematizzare pedagogicamente l'ermeneutica delle Scritture (vedi § I.3.5.1).⁴² Le *artes poetriae* del XII e XIII secolo sono un

⁴¹ Cf. Purcell 1996, 137: «the works do represent a coherent genre in many important respects, however. All are reliant on both the legacies of grammar and rhetoric, and weave unapologetically the precepts of the various arts into a single body of knowledge. All clearly orient their treatises around the idea of invention, or discovery, of the material of composition. Moreover, they consciously recognize that their ideas are medieval and are suited to their times, rather than the times of the ancients». Per una storia di questa tradizione e un esame delle sue caratteristiche principali ho tenuto conto soprattutto di Faral 1924, 55-98; Bagni 1968, 153-62; Murphy 1983, 155-221; Kelly 1991; De Bruyne 1998, 2: 394-419; Marguin-Hamon 2001; James-Raoul 2005; Alessio, Losappio 2018.

⁴² Cf. Nims 1974, 215: «conditions in the intellectual life of the twelfth and thirteenth centuries provided a particularly favourable climate for metaphor. Concern for the integrated program of the seven liberal arts, and especially for the first three of these, the *artes sermocinales*, led to intensified and subtle linguistic exploration. The interest of grammar in the semantic and syntactic relationships of words, and in their modes of signifying; the interest of logic in definition and distinction, in modes of predication and concepts of identity and diversity, and in the complex relation of words to the things they signify; the interest of rhetoric in force and charm of expression all served to render theorist and poet alike sensitive to the metaphoric potential of language. Later, in a study of philosophy, the medieval student would again encounter the versatile metaphoric process, for it has ramifications of great importance in the disciplines of psy-

caso di studio assai interessante proprio perché realizzano in forma compiuta una fusione tra le diverse nozioni di figura elaborate rispettivamente dalla grammatica e dalla retorica, e così facendo dotano l'aspirante scrittore non solo di un grande inventario di tropi, ma anche di una fertile e ordinata matrice per produrre usi linguistici originali. In quest'ottica, questi testi enfatizzano il fatto che il linguaggio figurato permette a chi scrive di usare la lingua come un codice personale, perché sottopone le parole a un riesame che attribuisce loro significati nuovi e più creativi (Purcell 1996, 18).

Nella sua definizione più generale, il tropo consiste nell'impiegare un termine in un senso diverso da quello proprio; questo sforzo di creatività garantisce all'*ornatus* corrispondente l'epiteto di *gravis* (Faral 1924, 89). In seno all'insegnamento grammaticale, tuttavia, tropi e schemi assumevano piuttosto la sfumatura negativa dell'improprietà: in quanto deviazioni dall'uso normale del linguaggio, si riteneva che scadessero facilmente nell'errore e nel vizio, ed erano approfonditi dai trattatisti solo perché era necessario spiegarne l'impiego da parte dei poeti classici – e comunque alla fine del percorso scolastico. Le fonti più influenti per queste due diverse posizioni sono da un lato il IV libro della *Rhetorica ad Herennium* (e particolarmente i capitoli 12-55),⁴³ dall'altro la sezione finale dell'*Ars Maior* di Donato, che godette di molta fortuna e anche di una circolazione indipendente sotto il titolo di *Barbarismus* (Murphy 1983, 155-74; Copeland, Sluiter 2009, 28-38).

Nel trattato erenniano, l'originaria distinzione della dottrina stoica tra tropi e figure risulta indebolita, e i primi (detti *exornationes verborum*: *Rhetorica ad Herennium* [d'ora in poi *Ad Her.*] IV, 42-6, ed. Calboli 1969) seguono in modo piuttosto confuso le seconde (*exornationes sententiarum*: IV, 19-42). L'autore, dopo averli illustrati singolarmente, riconnette i dieci tropi a un unico genere: *nam earum omnium hoc proprium est, ut ab usitata verborum potestate recedatur atque in aliam rationem cum quadam venustate oratio conferatur* (*Ad Her.* IV, 42); è stato notato (Calboli 1969, 51), però, che questa definizione delle *exornationes verborum* è sostanzialmente la stessa dell'*abusio* o metafora: *abusio est, quae verbo simili et propinquo pro certo et proprio abutitur* (*Ad Her.* IV, 45). Di conseguenza, tutti i tropi finiscono per essere equiparati, in senso lato, alle metafore: una dottrina delle figure che prelude, pur rimanendo all'interno di una concezione essenzialmente esornativa, alla grande sintesi del linguaggio

chology, epistemology, ontology, and theories of analogy. Most important of all, metaphor finds its ultimate justification for the Middle Ages in its prolific presence on the sacred page, and its ultimate usefulness in theological discourse».

⁴³ Cf. Camargo 2006. Per una panoramica delle teorie classiche sulla metafora, cf. Mc Call 1969; Boys-Stones 2003; sulla loro circolazione in epoca medievale, cf. Reeve 1988; Ward 2018.

gio figurato che si verrà a sviluppare in epoca tardo-medievale sotto il termine-ombrello di *transumptio*.

I trattati di arte poetica medievali seguono più o meno scrupolosamente la classificazione delle figure della *Rhetorica ad Herennium*, ma gli studiosi hanno tanto enfatizzato il legame di continuità con la dottrina classica da oscurare gli aspetti originali, in parte riconducibili alla contaminazione con la tradizione grammaticale (Purcell 1996, 6-7). La fondamentale distinzione di Donato tra barbarismi e solecismi da una parte, e figure e metaplasmi dall'altra, presuppone quella tra *vitia* e deliberate distorsioni poetiche rispetto all'uso corrente e proprio:⁴⁴ questa contrapposizione getta un ponte tra la grammaticale correttezza linguistica e il retorico studio dell'ornamento, e al contempo produce una facile polarizzazione morale tra deviazioni virtuose, che producono effetti stilistici positivi in termini estetici o perfino conoscitivi, e deviazioni viziose, determinate da una scarsa padronanza della lingua e risultanti in oscurità.⁴⁵

La rigorosa classificazione delle figure del *Barbarismus* di Donato, a lungo dominante nella tradizione grammaticale, comincia a perdere peso a partire dalla metà del XI secolo, quando la *Rhetorica ad Herennium* torna a essere la fonte principale per l'insegnamento della prima disciplina del *trivium*; di conseguenza l'oscillante distinzione tra *figurae*, tropi e *schemata* viene sempre più spesso abbandonata a favore del concetto onnicomprensivo di *colores rhetorici* (Copeland, Sluiter 2009, 34). A questa categoria si richiamano infatti tutti i numerosi testi ispirati al IV libro del trattato erenniano che vengono scritti in quel periodo allo scopo di approntare nuove serie di esempi a illustrazione delle figure classificate: i più famosi di questi testi, i *Rhetorici colores* di Ornulfo di Spira e il *De ornamentis verborum* di Marbodo di Rennes - indicati da Tilliette (2000, 32-3) come precoci testimonianze della convergenza tra retorica e poetica - stabiliscono per la prima volta l'equivalenza tra la qualità poetica di un enunciato e l'impiego delle figure dell'*elocutio*, introducendo così l'idea che la creazione letteraria sia il risultato di un adattamento dei vecchi schemi linguistici a contenuti nuovi. Anche le due grammatiche in versi più famose dell'inizio del XIII secolo, il *Graecismus* di Eberardo di Béthune e il *Doctrinale* di Alessandro di Villedieu, che a prima vista sembrerebbero conformarsi all'ordinamento di Donato, stravolgo-

⁴⁴ Cf. Donato, *Ars Maior* (= Holtz 1981, 653; 658): *Barbarismus est una pars orationis uitiosa in communi sermone. In poemata metaplasmus [...]. Solecismus in prosa oratione, in poemata schemata nominatur*. Per la ricostruzione storica delle nozioni di barbarismo e solecismo, e di metaplasmo e figura, cf. l'introduzione di Holtz (137-43; 170-216).

⁴⁵ Cf. Holtz 1981, 148: «celui qui commet des fautes est celui qui n'a pas la maîtrise de la langue, et qui ne parvient pas à exprimer ce qu'il veut comme il le veut; en ce sens, un ornement est une faute calculée; une faute est un ornement inconscient». Per approfondire la nozione di deviazione grammaticale in termini morali, interessante l'esempio di Alano di Lille citato e brevemente discusso in Copeland, Sluiter 2009, 31.

no in realtà i sistemi di classificazione precedenti, e soprattutto mescolano ulteriormente le categorie di vizio e figura (Grondeux 2003).

Questo primo abbozzo di storia dei tropi e del linguaggio figurato sarà integrato, nei prossimi capitoli (§§ I.3.5; I.4.1), con l'esame di un altro orizzonte di discorso, quello legato al simbolismo teologico e filosofico del Medioevo:⁴⁶ come spiega Grévin (2008a, 200-20; 2016), la riflessione sui tropi, a partire da Agostino e Donato, è infatti non solo un elemento essenziale della speculazione grammaticale e semiotica, ma anche del pensiero esegetico, e in quanto tale crea un forte legame tra la prima *ars* e la teologia, specialmente grazie all'assorbimento, operato dai *dictatores*, del concetto di *transumptio*. Il termine sembra raggruppare tutti i procedimenti metaforici che in età classica costituivano le figure di pensiero:⁴⁷ la sua prima attestazione, per quanto ne sappiamo, risale a Quintiliano, che lo considera troppo equivalente al greco *metalepsis* e ne sconsiglia l'uso (*Inst. Or.* III, VI, 37); Forti (2006, 108) ritiene però che il termine sia giunto al Medioevo tramite gli scritti di Boezio, in cui ricorre spesso. Se nelle *artes dictaminis* la *transumptio* occupa un posto di primo piano, è anche vero che altrettanto importanti sono le riflessioni più o meno contemporanee provenienti dalle *artes poetriae*, e in particolare modo da quelle composte da Goffredo di Vinsauf (vedi § I.1.4.2) e da Gervasio di Melkley (vedi § I.1.4.3).

Poiché il termine *transumptivus* è uno dei rari tecnicismi retorico-grammaticali impiegati da Dante (come si vedrà meglio in § I.4.1.1), e poiché sembra che abbia una certa importanza all'interno del suo progetto poetico e auto-esegetico, nei prossimi paragrafi ripercorreremo i passi delle *artes poetriae* dedicati a questo tema e al linguaggio figurato in generale: questa rassegna ci permetterà di affilare meglio gli strumenti critici che impieghiamo per comprendere la realtà concreta del linguaggio figurato dantesco, oltre che le sue fondamenta teoriche. Emergerà da un lato la vastità e complessità del meccanismo transuntivo, difficile tanto da afferrare quanto da ancorare al solo ambito grammaticale-retorico; dall'altro l'eccessiva semplificazione operata da chi vorrebbe la *transumptio* equivalente a una semplice metafora continuata, poiché tale non è in nessuna delle esposizioni qui prese in esame - né verosimilmente lo era per Dante.

⁴⁶ Per un'introduzione cf. i capitoli *La mentalità simbolica* e *La teologia simbolica* in Chenu 1972, 179-213; 215-35.

⁴⁷ Cf. Grévin 2008a, 200; cf. anche Battistini, Raimondi (1990, 10): «non facile a qualificarsi univocamente, anche dopo una conveniente messa a fuoco di Fiorenzo Forti, la *transumptio* pare riassumere in sé le dieci *exornationes verborum* elencate dalla *Rhetorica ad Herennium*, quantunque poi tenda spesso a identificarsi con la figura di maggiore momento semantico, cioè la *translatio* o metafora».

1.4.1 Esercizi di poesia: l'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme

Il primo autore di *ars poetriae*, Matteo di Vendôme, compone un'*Ars versificatoria* chiaramente diretta agli studenti, come dimostrano, tra l'altro, i vari interventi pedagogici e la schematicità del discorso, spesso disordinato, talvolta estremamente sintetico e in alcuni casi esplicitamente da integrare con altri libri di testo comunemente usati nelle scuole. L'opera è dunque un vero e proprio manuale diretto a una produzione quasi meccanica di versi-esercizio, che mescola principi e classificazioni provenienti da diverse tradizioni:⁴⁸ la sua natura precettiva si esplica nella successione di definizioni, prescrizioni e divieti, che trovano ulteriore illustrazione in disomogenee serie di esempi, spesso originali o attinti da altre opere dell'autore.⁴⁹

Dopo un primo libro piuttosto innovativo, in cui Matteo elabora una teoria della descrizione concepita sulla poesia in volgare ma fondata sullo pseudo-ciceroniano trattato di logica *De attributis personae et negotio*, il secondo libro dell'*Ars versificatoria* comincia con l'elencare le tre fonti di eleganza che si possono trovare in un verso, riassunte nel distico *sunt tria que redolent in carmine: verba polita | dicendique color interiorque favus* (II, 9); la trattazione grammaticale piuttosto pedante che segue si conclude nel segno del biasimo verso coloro che per presunzione abusano dei significati delle parole con espressioni ripugnanti e sgraziate, impossibili da armonizzare e incapaci di comunicare.⁵⁰ Il terzo libro affronta invece la qualità del discorso, che secondo l'autore risiede più nel modo dell'espressione che non nella materia in sé;⁵¹ questa sezione include gli *scemata*, i tropi e i colori retorici.

48 Cf. Purcell 1996, 56-7: «Matthew of Vendôme's *Ars versificatoria* is a pastiche of grammar, rhetoric, and poetics that were modified and transformed into a system for generating verse. Matthew took Horace as his point of departure and interspersed general sentiments from *Ars poetica* with the *topoi* of classical rhetorical invention; the parts of speech used in antique grammar; and the schemes, tropes and colors of medieval grammar and rhetoric».

49 Oltre all'edizione dell'opera (Munari 1970-88, da cui si cita il testo, contenuto nel III tomo), cf. Sedgwick 1928; Kelly 1966; Harbert 1975; Gronbeck-Tedesco 1980; Murphy 1983, 187-91.

50 Cf. *Ars versificatoria* II, 42: *amplius, sunt quidam Trasonite et nugigeruli qui, ex impetu presumptionis inconcinne presumentes cornicari, verborum significationibus abuntur [...]. Unde ad huiusmodi prevaricationis cautelam et remedium necesse est versificatorem esse exercitatum in verborum significatione, ne dictiones audeat coniugare que propter mutuum significationem repugnantiam ad discidium quasi hanelantes nullo patiuntur copulari matrimonio [...] mutua est ibi significationum repugnantia et nullus sequitur intellectus.*

51 Cf. *Ars versificatoria* III, 1: *versus enim plerumque ex modo dicendi maiorem quam ex substantia dicti contrahit venustatem.*

Tra i diciassette *scemata* tradizionali – che, alla luce dell'*uctoritas* delle *Etymologiae*, sono considerati equivalenti alle figure⁵² – Matteo seleziona i tredici che possono essere più utili per comporre versi; nella classificazione e nelle definizioni rimane poi nel solco di Isidoro, che a sua volta seguiva da presso Donato (Fontaine 1959, 1: 125-56). Anche nel caso dei tropi, che realizzano la dolcezza del discorso pure quando manca la bellezza del contenuto, tra i tredici della tradizione se ne selezionano solo i nove più utili al poeta: metafora, antitesi, metonimia, sineddoche, perifrasi, epiteto, metalepsi, allegoria ed enigma. L'ordine imporrebbe poi di affrontare i *colores rhetorici*, ma Matteo, anche in questo caso fedele alla tradizione dei grammatici, ne omette la discussione rimandando ad altri autori. Quanto alle fonti, l'*Ars versificatoria* dichiara molto spesso i suoi debiti nei confronti dell'*Ars poetica* di Orazio, nonostante sia in realtà più dipendente dalle due retoriche ciceroniane; anche i testi di grammatica, come si vede, rivestono un ruolo importante (Faral 1924, 48; Munari 1970-88, 3: 29; Purcell 1996, 61).

Il quarto e ultimo libro è quello più strettamente didattico, incentrato com'è sull'esecuzione della materia, ossia sul modo di comporre versi su temi già trattati, sfruttando diversi espedienti di *variatio* per fare esercizi di composizione. Quando la materia è stata già affrontata da un altro autore, il precetto fondamentale è quello di omettere *quedam collateralia que non sunt de principali propositio* (*Ars versificatoria* IV, 3); rientrano in questa categoria le figure, e in particolare le similitudini (*comparationes et poetice abusiones*), che non sono da escludere in blocco, ma che devono essere impiegate con una certa parsimonia dai moderni: gli antichi ne fecero abbondante uso per dare sostanza alla scarsità dei loro argomenti, ma ai moderni non è concesso indugiare in simili ridondanze.⁵³ Questo precetto è interessante non solo perché testimonia un'orgogliosa rivendicazione di modernità e un netto mutamento di gusto, ma anche perché si contrappone a quanto Matteo aveva detto sulla metafora (*metaphora*) nel libro precedente: quest'ultima, definita *alicuius verbi usurpata translatio* (come in Isidoro), ha al contrario una prerogativa speciale rispetto agli altri tropi, e *maxime a versificatoribus debet frequentari*,

52 Cf. *Ars versificatoria* III, 3: '*scemata*', *ut testatur Ysidorus Ethimologiarum*, '*figure*' interpretantur.

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

perché conferisce una particolare eleganza alla modulazione del verso (*Ars versificatoria* III, 19-24). L'opposizione tra metafora e similitudine, normalmente considerate rispettivamente la forma implicita e la forma esplicita di una stessa predicazione d'analogia, dimostra che l'oggetto dell'*Ars versificatoria* è la composizione in senso stretto, non l'*inventio* di ascendenza retorica: il singolo verso, da variare come esercizio di scuola, e non l'intero poema.

A suggellare quest'impronta pedagogica, l'ultima parte del trattato illustra i doveri del discepolo e quelli del maestro. A colui che apprende spettano tre compiti: confessare l'errore per attirare il perdono, rimuovere il velame per evitare l'arroganza, accettare il rimprovero per spianare la strada alla correzione (*Ars versificatoria* IV, 43). Abbiamo già ipotizzato che ci sia una parentela tra questo passo e la parte finale del XXV capitolo della *Vita nova* (vedi § I.1.2.7); Picone (2005, 186) nota che nel capitolo dantesco sono presenti

termini estrapolati dalle tecniche medievali della *lectio*, della lettura allegorica sia del testo sacro che di quello profano. Se 'figura', 'colore rectorico' e 'vesta' qualificano il testo poetico dell'*auctor* (di Virgilio o Ovidio), 'verace intendimento' e 'denudare' caratterizzano invece il commento medievale (di Servio o Arnolfo d'Orléans) che deve accompagnare quel testo poetico.

Come dimostra il manuale di Matteo, però, molti di questi termini rimandano anche alla trattatistica dedicata alla composizione letteraria, e non solo all'ermeneutica. In una prospettiva come quella delle *artes poetriae*, specie per quanto riguarda questa prima elaborazione, i tropi sono ancora visti come abbellimenti esteriori rispetto al messaggio, ma vedremo come le opere più compiute di questa tradizione riescano a elaborare un'idea più complessa; se all'altezza del prosimetro giovanile Dante sembra ancora molto vicino a una semplice opposizione tra *congruitas* e *incongruitas*, alla sua attenzione cominciavano già a porsi problemi di creatività espressiva ben più organici.

Infine, avendo già commentato la precisa opposizione che Matteo instaura tra similitudine e metafora, possiamo segnalare che l'*Ars versificatoria* distingue nettamente anche tra quest'ultima e l'allegoria, definita *alienum eloquium quando a verborum significatione dissidet intellectus* (*Ars versificatoria* III, 43). In questa prima opera del canone delle *artes*, mancando ancora la *transumptio* – termine e concetto chiave della *Poetria nova* e, a cascata, della maggior parte dei trattati successivi, come si vedrà nelle prossime pagine – viene a mancare anche quell'ombrello sotto il quale le diverse istanze del linguaggio figurato (tra cui appunto la metafora e l'allegoria) potevano riunirsi per dar vita a una scala di gradazioni. Nelle prime fasi di questa rielaborazione della grammatica e della retorica classiche che sono le *artes poetriae*, dunque, il criterio di rigida classificazione

e distinzione prevale ancora su quell'esigenza di una maggior fluidità concettuale che sarà forse la causa dell'adozione in forza del termine *transumptio*. Pare comunque probabile che in più o meno tutte le fasi di questa storia del linguaggio figurato, nonostante la confluenza di diverse tradizioni, l'allegoria rimanesse qualcosa di ben distinto dalla metafora (vedi § I.3.5), e anche da quella forma di metafora continuata che talvolta, erroneamente, si suole chiamare *transumptio*.

1.4.2 Ringiovanire le parole: la *Poetria nova* e il *Documentum* di Goffredo di Vinsauf

La *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf, pur essendo un'opera assolutamente innovativa, presenta molti punti di contatto con l'*Ars versificatoria*, compresa l'attenzione per un pubblico di novizi a cui trasmettere un metodo efficace; ma a differenza dell'orizzonte ristretto di Matteo, limitato al verso e all'esercizio, l'obiettivo di questo fortunatissimo testo è insegnare a produrre intere opere coerenti e originali.⁵⁴ Per questo Goffredo rifiuta l'alternanza tra versi e prosa, e affianca nello stesso metro passaggi prescrittivi ed esempi poetici; come riconosce Tilliette (2000, 16-17) - con delle parole che, fatta salva la differenza tra prosa e verso, potremmo applicare anche al *De vulgari eloquentia* di Dante:

la spécificité de la *Poetria nova* réside dans cette espèce de retournement de l'acte poétique sur lui-même: comme si le meilleur moyen d'expliquer un ornement, c'était de l'exhiber. Les figures productrices de l'effet poétique n'existent pas en soi, dans la pureté froide d'une définition formelle, mais par leur fonctionnalité, contextuellement [...]. Dans ces conditions, les frontières entre le discours théorique et sa réalisation pratique se brouillent et même s'estompent. La stratégie d'écriture élaborée par Geoffroy de Vinsauf a donc pour effet d'assimiler, en un processus que l'on pourrait qualifier d'auto-référentiel, le discours sur la poésie au discours de la poésie.⁵⁵

Il trattato di Goffredo segue la tradizionale partizione retorica: comincia con la *dispositio*, concentrandosi principalmente sull'esordio, e si dilunga poi sui due metodi dell'*amplificatio* e dell'*abbreviatio*, ossia sulle due strade possibili per affrontare il corpo della composi-

⁵⁴ Gli studi sull'opera sono numerosi: oltre all'edizione commentata di Gallo 1971 (da cui si cita il testo) e ai contributi già citati in relazione a Matteo di Vendôme, cf. almeno Kelly 1969; Leupin 1987; Tilliette 2000; Camargo 2011; J. Turner 2019. Sulla ricezione e sui commenti della *Poetria nova*, fondamentali i molti lavori di Woods: 1985; 1995; 2003; 2010.

⁵⁵ La compenetrazione tra precetti ed esempi poetici è messa in luce anche da Leupin 1987, nonché dall'antico commento alla *Poetria nova* di cui si parla in Woods 1985; 1995.

zione.⁵⁶ Tra i procedimenti dell'*amplificatio* ci interessa soprattutto la *collatio*, che è sviluppata in modo assai diverso rispetto all'opposizione tra similitudini e metafore sostenuta da Matteo di Vendôme: come già Aristotele e Quintiliano,⁵⁷ Goffredo considera similitudini e metafore come sottocategorie della biforme *collatio*, distinte in base alla formulazione sintattica, che rende le prime esplicite (*collatio aperta*) e le seconde implicite (*collatio occulta*). Tra le due, la *collatio occulta* è il metodo più nobile, poiché richiede molta competenza; con versi giustamente diventati celebri, Goffredo la descrive così:

quae fit in occulto, nullo venit indice signo;
 non venit in vultu proprio, sed dissimulato,
 et quasi non sit ibi collatio, sed nova quaedam
 insita mirifice transsumptio, res ubi caute
 sic sedet in serie quasi sit de themate nata:
 sumpta tamen res est aliunde, sed esse videtur
 inde; foris res est, nec ibi comparet; et intus
 apparet, sed ibi non est; sic fluctuat intus
 et foris, hic et ibi, procul et prope: distat et astat.
 (*Poetria nova*, vv. 247-55)

La *collatio occulta*, nel linguaggio immaginoso di Goffredo, maschera la propria natura di comparazione al punto da dare l'impressione di scaturire naturalmente dal discorso, mentre la sua origine è lontana: cancellando l'artificio del paragone, una metafora così concepita diventa compenetrazione semantica e non semplice accostamento di concetti, e desta perciò lo stupore dell'improvviso (ri)conoscere. Alla *transsumptio* vera e propria la *Poetria nova* dedica poi un certo numero di versi durante la discussione dell'*ornatus gravis*: Goffredo, rimanendo ancorato a un'idea di separazione tra forma e contenuto, consiglia soprattutto di armonizzare il colore interno e quello esterno, scegliendo gli ornamenti con discrezione per nobilitare l'espressione, e di ringiovanire le parole facendole andare in pellegrinaggio in nuove sfere di significato.⁵⁸

⁵⁶ Per le fonti e le evoluzioni della teoria dell'*amplificatio*, cf. Gallo 1971, 155-66.

⁵⁷ Cf. Aristotele, *Retorica*, 1406b 20-5: «anche la similitudine è una metafora: la differenza tra le due è piccola. Quando infatti Omero dice di Achille: 'egli balzò come un leone', questa è una similitudine; qualora dicesse 'balzò un leone', sarebbe una metafora [...]. Le similitudini vanno ricavate come le metafore, poiché esse sono metafore con la differenza che abbiamo detto» (trad. di Plebe, Valgimigli 1983); Quintiliano, *Inst. Or.* VIII, vi, 4-9: *in totum autem metaphora brevior est similitudo, eoque distat quod illa comparatur rei quam volumus exprimere, haec pro ipsa re dicitur. Comparatio est cum dico fecisse quid hominem 'ut leonem', traslatio cum dico de homine 'leo est'*. Sulla teoria della metafora in Quintiliano, cf. Novokhatko 2017.

⁵⁸ Cf. *Poetria nova*, vv. 761-9: *ut res ergo sibi pretiosum suma amictum, | si vetus est verbum, sis phisicus et veteranum | redde novum. Noli semper concedere verbo | in*

Il primo e più importante procedimento dell'*ornatus gravis* è infatti la *transsumptio*, una sorta di modo figurato generale che comprende i quattro tropi principali (metafora, allegoria, antonomasia, onomatopea)⁵⁹ e altri cinque tropi (metonimia, iperbole, sineddoche, catacresi, iperbatò). Goffredo si impegna a insegnare ai suoi lettori a *transsumere verba decenter* (v. 770): in sintesi, è necessario capire il rivestimento appropriato per un concetto e poi, sfruttando il procedimento analogico, rinnovarlo. Il termine appropriato per la neve, ad esempio, è il bianco, per la rosa il vermiglio; si perciò possono coniare le espressioni 'denti nivei', 'volto di rosa', e così facendo si può parlare di qualcosa in termini estranei ma affini.

Goffredo non si limita a definire la *transsumptio*, ma suggerisce diverse strategie per produrne impiegando le varie parti del discorso (sostantivi, aggettivi, verbi), i cui significati devono essere portati a confliggere per creare la traslazione.⁶⁰ I tecnicismi morfologici e sintattici, tuttavia, conducono continuamente all'ammirazione per gli effetti semantici di questo nobilissimo modo di parlare, di questa *concors discordia* (v. 848)⁶¹ che rende sapide le parole e permette all'uomo di vedersi come in uno specchio (vv. 801-4), che rende ogni cosa comprensibile agli occhi della mente (vv. 835-7), e che conferisce all'enunciato un tono tanto grave quanto lieve, poiché è difficile trovare l'analogia, ma facile comprenderla (vv. 837-41). Accanto a impieghi tanto elevati, la *transsumptio* può servire anche scopi più semplici, come decorare una frase per renderla più splendente accompagnando un termine che non può stare solo (teoria della *determinatio*, v. 1769).

Chiusa la sezione sull'*ornata difficultas*, la *Poetria nova* affronta più concisamente l'*ornata facilitas*, che si esplica nei *verborum flores*, raccolti tutti insieme in una lunga esemplificazione. Secondo Mòlk (1968, 178-82), Goffredo è il primo a stabilire la distinzione secondo cui l'*ornatus gravis* usa i tropi e l'*ornatus levis* le figure di pensiero e di parola; sicuramente la nomenclatura non era mai stata fissata in modo stabile, e l'operazione della *Poetria nova* sembra essere proprio quella di rielaborare l'*Ars poetica* - *auctoritas* incontestabile, ma

proprio residere loco: residentia talis | dedecus est ipsi verbo; loca propria vitet | et peregrinetur alibi sedemque placentem | fundet in alterius fundo: sit ibi novus hospes, | et placeat novitate sua. Si conficis istud | antidotum, verbi facies juvenescere vultum.

59 Cf. *Poetria nova*, vv. 957-9: *transfero, permuto, pronomino, nomino, verba | haec formant ex se verbalia sunque colorum | nomina, quos omnes recipit transsumptio sola.*

60 Nims (1974, 224) ritiene che Goffredo sia il primo a discutere analiticamente la morfologia e la sintassi della metafora, distinguendola dalla semantica; che queste diverse realizzazioni creino effetti diversi anche a livello di significato sarà mostrato in § II.1.6 e in § II.1.7.

61 J. Turner (2019) dimostra che la *transsumptio*, per com'è concepita e descritta da Goffredo, consiste nel collocarsi in una posizione di differenza per mettere in evidenza la somiglianza, che emerge dunque dalla capacità di pensare in termini estranei a quelli propri o diretti.

forse percepita come troppo astratta per la genericità delle sue considerazioni estetiche e al contempo troppo concreta per il suo legame con specifici generi poetici – con lo schema delle categorie di Cicerone e, se ha ragione Gallo, di Quintiliano.⁶²

Non metterò conto qui di discutere estesamente la prima opera di Goffredo, il *Documentum de modo et arte versificandi* (nella sola redazione breve, poiché l'attribuzione al maestro inglese della versione lunga è stata respinta da Camargo 1999; 2019);⁶³ ci sono però un paio di differenze interessanti che vale la pena rilevare. Innanzi tutto, il *Documentum* insiste di più sulla necessità di armonizzare forma e contenuto, condannando apertamente gli orpelli gratuiti. Se nella *Poetria nova* la raccomandazione era semplicemente quella di far procedere di pari passo ornamenti interni ed esterni (*Poetria nova*, vv. 742-4), il trattato in prosa rifiuta in modo ancor più netto la definizione di Matteo di Vendôme, per cui *fiunt autem tropi ad eloquii suavitatem, et sine sententiarum pulchritudine* (*Ars versificatoria* III, 18) – formulazione che aveva portato De Bruyne (1998, 407) ad affermare che nelle *artes poetriae* i tropi hanno un valore estetico indipendente – per sostenere invece che *nec facilitas ornata nec difficultas ornata est alicujus ponderis, si ornatus ille sit tantum exterior, poichè mortua sunt enim verba si non incolumi nitantur sententia, quae quodam modo anima est verbi* (*Documentum* II, III, 2).

L'altra, maggiore differenza è nella classificazione dei procedimenti dell'*ornata difficultas* e nella discussione della *transsumptio*:⁶⁴ *nominatio* e *pronomnatio* non sono qui sottoclassi di quest'ultima, ma semplici sostituzioni di un sostantivo (rispettivamente proprio o comune) con un altro; la metafora (*translatio*) occorre invece quando un termine subentra a un altro in virtù di una proprietà comune, che può essere espressa tramite un aggettivo o un verbo.⁶⁵ I precetti dell'*artificium transferendi* sono poi piuttosto diversi, poiché si fonda-

⁶² Cf. Tilliette 2000, 44-5, dove si discute anche della possibile mediazione tra fonte oraziana e fonte erenniana operata dal commento *Materia*, che è ripreso in maniera ancor più evidente nel *Documentum* di Goffredo. Gallo (1971, 133) rintraccia le fonti principali di Goffredo nella *Rhetorica ad Herennium*, nel *De inventione* e nell'*Ars poetica* oraziana, ma riconosce che passaggi paralleli si trovano spesso anche nell'*Institutio Oratoria* di Quintiliano oppure, in alcuni casi, nei *Rhetores Minores*. Sulla circolazione di Quintiliano nel Medioevo, cf. Boskoff 1952.

⁶³ Il *Documentum* è stato pubblicato integralmente da Faral 1924, 265-320 (da cui si cita).

⁶⁴ Per una descrizione più dettagliata delle differenze tra i due trattamenti della *transsumptio* cf. J. Turner 2019.

⁶⁵ Cf. *Documentum* II, III, 7: *per unam proprietatem designamus similem dupliciter: uno modo in nome adjectivo, alio modo in verbo, et utrobique incidit idem color, scilicet translatio*. Viene così a mancare quella sussunzione dei tropi nella *transsumptio* che gli studiosi hanno considerato caratteristica dell'opera di Goffredo, e che secondo Tilliette (2000, 124) addirittura anticiperebbe l'assorbimento di tutte le figure nell'ambito della metafora, che Genette collocava molto più avanti nel tempo.

no non tanto sulla comparazione tramite proprietà evidenti, quanto sull'astrazione di una relazione d'ordine che permetta di *transferre* un verbo in ragione della sua maggior specificità: se si considera il verbo 'nascere', che si predica solo degli esseri animati e la cui proprietà essenziale e generale è il 'cominciare a essere', lo si può usare traslatamente per riferirsi a un essere inanimato, come quando si dice che 'i fiori nascono' (*Documentum* II, III, 9-11). Se nella *Poetria nova* era difficile individuare il confine tra *transsumptio* e *translatio*, la classificazione e l'oscillazione terminologica del *Documentum* rendono la questione ancora più intricata.⁶⁶

1.4.3 Divieti grammaticali, consigli retorici e classificazioni: l'*Ars poetica* di Gervasio di Melkley

L'*Ars poetica* di Gervasio di Melkley è quella forse più trascurata dagli studiosi, che, sulla scia di Faral, l'hanno ritenuta sostanzialmente un'opera derivativa, nuova solo per l'organizzazione sistematica del materiale. Il trattato in prosa di Gervasio ha invece molti elementi degni di essere approfonditi: una consapevolezza netta delle distinzioni tra grammatica e retorica e delle relative sfere di competenza; un preciso canone di autori; una classificazione delle figure del tutto nuova, fondata sulle relazioni logiche dell'identità, della somiglianza e del contrario; una teoria della *transumptio* estesa quanto quella della *Poetria nova*, ma strutturata in modo assai diverso.⁶⁷

In effetti, i trattati di Matteo e di Goffredo dichiaravano in apertura la loro originalità, mentre Gervasio, mantenendosi nel solco del *topos* di modestia, si limita a proclamare la propria indegnità al co-

⁶⁶ Woods (1995, 79) inquadra con precisione il problema e ripropone la soluzione dei più antichi commentatori: «the first problem for modern readers is the transition from *transsumptio*, the generic trope of *transsumption*, to *translatio*, or metaphor, the first specific trope or kind of *transsumptio*. [...] The exact location of the transition is so difficult to pinpoint because: (a) all of the examples that Geoffrey gives of *transsumptio* are of *translatio*; (b) the root meanings of both terms are almost identical: *transsumptio* means 'taking across', whereas *translatio* means 'carrying across'; and (c) Geoffrey (deliberately, I would argue) uses both verbs on which the nouns are based, *transsumo* and *transfero*, to describe what happens in each. Yet, despite the potential confusion, the medieval commentators that I have read so far are in complete agreement about where the transition takes place [...]. The imprecision and overlap, however, is recognized by the medieval commentators as an indication that the most important aspect of the relationship between *transsumptio* and *translatio* is their resemblance to each other rather than the differences (or transition) between them. The distinction between *transsumptio* and *translatio*, according to these commentators, is one of degree, not essence».

⁶⁷ L'edizione critica dell'opera è stata allestita da Gräbener 1965 (da cui qui si cita il testo); una serrata critica alla restituzione testuale di Gräbener, corredata di esempi, è in Gärtner 2000; 2002. Oltre ad alcuni contributi già citati in riferimento agli altri trattatisti, sono specificamente dedicati a Gervasio i seguenti lavori: Purcell 1991; Rosiene 2018. Su un possibile rapporto tra Dante e Gervasio, cf. Tomazzoli 2016.

spetto delle *auctoritates* – che sono (in ordine di importanza) Matteo di Vendôme, Goffredo di Vinsauf e Bernardo Silvestre⁶⁸ – e a giustificare la propria verbosità, il cui scopo è giovare anche ai più inesperti (cf. *Ars poetica*, prologo: *opusculum hoc rudium est*). Gli allievi dovranno affidarsi ai tre autori nominati, con il consiglio di non disprezzare anche altre opere importanti come il *Barbarismus* di Donato, la *Poetria* di Orazio o le *Retoriche* di Cicerone.

Gervasio specifica poi che si può giungere alla conoscenza direttamente o indirettamente, e che ci sono quattro generi di discorsi sull'*ars*: quello proibitivo sui vizi, quello permissivo sulle figure – entrambi esposti da Donato –, quello grammaticale costruito sui precetti, e infine quello retorico orientato ai consigli;⁶⁹ la confluenza tra grammatica e retorica, che si erano progressivamente intrecciate e scambiate di posto, raggiunge qui una sintesi chiara e consapevole. Gervasio dichiara quindi di essere stato istruito direttamente da Prisciano e da Cicerone, indirettamente da Donato e dal suo trattamento degli errori, e promette di impegnarsi a illustrare ulteriormente tanto le forme di eleganza quanto i vizi, dimostrando che in poesia questi ultimi non sono da eliminare del tutto, ma da usare con parsimonia e secondo la facoltà di ciascuno. Sarà necessario dunque trattare sia la bellezza retorica, sia i procedimenti di eleganza, che possono essere compresi più pienamente con l'esercizio che non con la teoria, *quippe infinita est venustatis elegantia, et nova cotidie surrepit inventio modernorum* (*Ars poetica*, prologo).

L'esposizione entra poi nel vivo con le regole comuni a ogni tipo di discorso, che occuperanno larga parte dell'opera, e si chiude con due brevi sezioni sulla versificazione e sul *dictamen* e con alcune epistole di esempio. Se l'unità minima nell'*Ars* di Matteo di Vendôme era il verso, per Gervasio è la *clausula*, la cui natura è determinata dall'origine dell'ornamento:

compositionis clausularum triplex est locus: alius ab eodem, alius a simili, alius a contrario. Idemptitas enim, similitudo et contrarietas, si usui cognitionique tradantur, eloquentiae generant venustatem. (*Ars poetica* I)

⁶⁸ Cf. *Ars poetica*, prologo: *scripserunt autem hanc artem Matheus Vindocinensis plene, Gaufrui Vinesauf plenius, plenissime vero Bernardus Silvestris, in prosaico psitacus, in metrico philomena*. Sulle fonti di Gervasio, cf. Rosiene 2018.

⁶⁹ Cf. *Ars poetica*, prologo: *dupliciter enim ad rei noticiam pervenimus: directe et indirecte. Verbi gratia: naturam locutionis iv genera circumstant. Quedam sunt prohibitionis, quedam permissionis, quedam precepti, quedam consilii. Prohibitiones consistunt in vitiis, permissiones in figuris, que utraque Donatus exponit, precepta in grammatica, consilia in rhetorica. Igitur circa grammaticae regulas intellectio quid vitium, quid figura, indirecte facilius quid sit consilium elucescet, item in debita, quantum ad grammaticam et venusta quantum ad rethorica assignatione*.

Pertanto, tutta la classificazione delle figure seguirà questa tripartizione: figure dell'*idemptitas*, della *similitudo* e della *contrarietas*, in una progressione di difficoltà. La tassonomia dell'*Ars poetica* è estremamente complessa e dettagliata, quindi ci soffermeremo solamente sulle sezioni più interessanti per questo discorso.⁷⁰

Si ha *similitudo* negli enunciati in cui si stabilisce implicitamente o esplicitamente un'analogia, il che si può fare per *assumptio*, per *transumptio* o per *omiosis*.⁷¹ L'*assumptio* consiste nel piegare una parola a un nuovo significato in virtù di una somiglianza esterna, come accade nei neologismi, nei forestierismi e nelle catacresi. La *transumptio* avviene invece quando il significato proprio di una parola viene sostituito da un significato estraneo per il tramite di una somiglianza fondata sul significato che la parola ha nel suo uso principale;⁷² si divide in *transumptio dictionis*, che coinvolge un singolo termine, e *transumptio orationis*, che si estende all'intero enunciato.⁷³ La *transumptio dictionis*, per esplicita chiosa di Gervasio, equivale alla metafora di Donato; mentre quest'ultimo la suddivideva in quattro categorie in relazione al criterio animale/non-animale, Gervasio distingue invece tra *metaphora absoluta* e *metaphora respectiva* in relazione ai legami della figura con il resto del discorso. Ci sono tre regole per *transumere* due termini: *advocatio*, *proprietas*, *similitudo*, che consistono nei diversi procedimenti logici attraverso cui si può rinvenire una somiglianza. Le più belle *transumptiones*, secondo Gervasio, sono quelle in cui la somiglianza è naturale e le sue componenti rimandano l'una all'altra, facendo riferimento tanto alla persona, con i suoi attributi, quanto alle sue azioni.

La *transumptio orationis* è il trasferimento dal significato proprio a un significato alieno di un'espressione presa nella sua interezza, ossia non solo rispetto alle singole parti;⁷⁴ si divide in *antismos* (efflorescenza) ed *enigma*. Gervasio osserva che la *transumptio orationis* viene chiamata allegoria da Donato, ma nella sua classificazione l'al-

⁷⁰ Per una sintesi del trattato, cf. soprattutto Gräbener 1965 XXIX-CX, ma anche Faral 1924, 328-30; Murphy 1983, 198-200; Purcell 1996, 99-120.

⁷¹ Cf. *Ars poetica* I, B: *similitudo est prolatio vocis aliqua similitudinariam equipolentiam assignantis sive expresse sive inexpressse. Similitudinum alia assumptio, alia transumptio, alia omiosis.*

⁷² Cf. *Ars poetica* I, B, b, α: *transumptio est translatio vocis a propria significatione ad alienam per similitudinem intransumptam. Intransumpta est similitudo que sumitur a vocis significatione quam habet ex principali institutione.*

⁷³ Cf. Purcell 1987, 384: «*transumptio dictionis* involves transferral through the use of a word; *transumptio orationis*, however, requires a phrase to achieve clarity. The abnormal use of words in *transumptio dictionis* requires only subject and verb to be understood. In *transumptio orationis*, the object must be appended to the subject and verb before the abnormal usage becomes apparent».

⁷⁴ Cf. *Ars poetica* I, B, b, β: *transumptio orationis est translatio vocis complexe a propria significatione ad alienam secundum se totam, hoc est non habito respectu ad partes.*

legoria è al contempo compresa nella *similitudo* e nella *contrarietas* ed esorbitante rispetto a queste due categorie: tra le sei specie principali di allegoria, quella che pertiene alla *similitudo* è l'enigma;⁷⁵ le altre cinque fanno parte della *contrarietas* (ironia, antifrasi, *carientismos*, sarcasmo, *paroemia*). La terza parte della *similitudo*, l'*omiosis*, è una dimostrazione di cose meno note attraverso la similitudine con cose più note, e comprende l'icona, il paradigma e il paragone:⁷⁶ il paradigma si avvale di esempi per insegnare, l'icona accosta cose simili, e il paragone cose dissimili, in modo implicito o esplicito. La terza sezione del trattato, dedicata al *locus* della *contrarietas*, discute l'allegoria come enunciato in contraddizione con il contesto: ancora una volta, Gervasio si dimostra innovativo nel riorganizzare la classificazione tradizionale alla luce di categorie logiche fondamentali.

Come già abbiamo visto discutendo l'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme (§ I.1.4.1), metafora e allegoria rimangono due entità distinte agli occhi dei trattatisti di questo periodo. In Gervasio la familiarità con la concezione della *transumptio* elaborata da Goffredo aveva certo sparigliato le carte a livello terminologico: la centralità accordata a questo concetto dal maestro inglese testimonia che una rivisitazione delle classificazioni delle *auctoritates* latine era ormai sentita come necessaria, forse proprio alla luce di quell'insistenza sulla fase compositiva che caratterizza le *artes poetriae*. Se la lettura grammaticale degli autori poteva rendere utile l'esercizio di riconoscere i singoli tropi del testo commentato, un'opera che voleva insegnare a comporre versi avrebbe ragionevolmente enfatizzato piuttosto un generico stile sostenuto, fiorito e creativo, che permettesse di variare materie già sviluppate – come è evidente leggendo soprattutto l'*Ars* di Matteo. All'eccessiva fluidità di Goffredo, però, un sistematizzatore come Gervasio poteva reagire proponendo una nuova classificazione, che desse sì un preciso ordine alle figure, ma che riconoscesse il giusto peso al fortunatissimo concetto di *transumptio*.

1.4.4 Un unico insieme di regole per il discorso: la *Parisiana Poetria* di Giovanni di Garlandia

La *Parisiana Poetria* è solo una delle cinque opere di grammatica e retorica composte dal prolifico Giovanni di Garlandia, ma certamen-

⁷⁵ Cf. *Ars poetica* I, B, b, β: *supradicta orationis transumptio a Donato appellatur allegoria [...] sed quod ipse dicit per allegoriam aliud significari quam dici solvat theoreticus, nos in practica detinemur. Allegoria cum similitudine et contrarietate excedens est et excessa. Preter igitur supradictas eminent allegorie species sex. Una, que ad similitudinem pertinet, est enigma.*

⁷⁶ Cf. *Ars poetica* I, B, c: *omyosis est minus note rei per similitudinem eius que magis nota est demonstratio.*

te la più fortunata e la più ambiziosa. Come osserva Lawler (1974, xvi-xix), ultimo editore del trattato, l'opera non è tanto originale sul piano dei singoli precetti, quanto nella sua estensione: sebbene spesso fallisca nel suo intento, rappresenta l'unico tentativo di riunire le tre discipline medievali legate al discorso (*ars poetica*, *ars rhythmica*, *ars dictaminis*) in un'unica sequenza di regole, organizzate secondo le tradizionali ripartizioni della retorica.⁷⁷ La *Parisiana Poetria* è evidentemente fondata su una ricca esperienza di insegnamento, ed è infatti destinata agli studenti, anche principianti; da qui discende il suo progetto onnicomprensivo, ma anche le numerose incongruenze di struttura e la meccanicità un po' superficiale di molti passaggi. Il valore didattico del trattato è ribadito fin dal prologo, in cui Giovanni dichiara che l'opera riposa su tre discipline:

Grammaticae, quia docet congrue loqui; Rethorice, quia docet ornate dicere; Ethice, quia docet siue persuadet ad honestum, quod est genus omnium virtutum secundum Tullium. (*Parisiana Poetria*, introduzione, 8-11)

Oltre alle fonti classiche (*Rhetorica ad Herennium* e *Ars poetica* oraziana in primo luogo), la *Parisiana Poetria* dipende spessissimo dal *Documentum* di Goffredo, che però non viene mai citato, al punto che alcuni prestiti sembrano essere stati riformulati al solo scopo di celarne la provenienza (Lawler 1974, xv-xvii). Non sembra a prima vista partecipare di questa derivazione la precettistica sulla *transumpcio uerborum* inserita nella sezione dedicata all'*inuentio*,⁷⁸ poiché Giovanni ignora l'opposizione di Goffredo tra umano e non umano, celebrando invece quei casi di *transumpcio* in cui *uerbum quod pertinet ad corpus transferatur ad animam, et e contrario* (*Parisiana Poetria* I, 495-6). Nel libro successivo, tuttavia, le somiglianze sono più marcate: Giovanni prescrive di scegliere due verbi, uno più comune e uno meno comune, che condividano una qualche porzione di significato; l'esempio che segue non è lo stesso del *Documentum*, ma potrebbe facilmente essere una variazione ideata su quello.⁷⁹

⁷⁷ Per la bibliografia critica su Giovanni di Garlandia, cf. almeno Saiani 1963; Sperroni 1979; Hill 2019; elementi utili si possono ritrovare nelle edizioni delle altre opere di Giovanni.

⁷⁸ Cf. Purcell 1996, 87: «also significant is that John includes *transumptio* as a category of invention rather than style. This clearly shows a focus on style as a means of initial composition, rather than an 'add on'».

⁷⁹ Cf. *Parisiana Poetria* II, 266-73: *item de transumptione uerbi talis erit ars assignanda. Eligenda sunt duo uerba, unum magis commune et aliud minus commune, que se habent aliquo modo secundum similem statum; ut hoc uerbum 'mouere' commune est ad animata et ad inanimata, quantum ad hominem et ad aquam et ad tempus. Hoc uerbum 'currere' est commune ad pedes habencia, et est sub hoc uerbo 'mouere', et proprie potest transumi pro illo, excludendo duram transumptionem.*

Nella discussione sull'*ornatus difficilis*, che secondo Giovanni si realizza in nove modi, troviamo ancora qualche differenza rispetto ai sette tipi del *Documentum*: non solo vengono qui separati procedimenti reciproci che Goffredo teneva uniti (*pars pro toto* e *totum pro parte*) e vengono aggiunti i due modi *genus pro specie et e contrario*, ma, soprattutto, viene rimosso il *significans pro significato*, ossia la *translatio* (*Parisiانا Poetria* II, 44-8). La metafora compare invece nell'elenco dei *colores uerborum et sententiarum*, dove viene definita così: *translatio est quando ipsum uerbum transfertur, aliquando ipsa oratio, aliquando nomen* (*Parisiانا Poetria* VI, 305-6). Come si vede, l'attenzione teorica di Giovanni per il linguaggio metaforico – abbondantemente presente negli esempi poetici allegati (Hill 2019, 86-7) – tende a disperdersi nell'eterogeneità e vastità del suo progetto: la *Parisiانا Poetria* non offre perciò spunti particolarmente rilevanti sull'argomento, ma dimostra ancora una volta che in questa rinnovata tradizione trattatistica l'intreccio tra grammatica e retorica generava l'esigenza di nuove e solide classificazioni, che permettessero ai discenti di imparare le tecniche di elaborazione di diversi tipi di discorso letterario in maniera efficace e aggiornata rispetto ai gusti dell'epoca. Alla luce dell'impostazione dell'opera di Giovanni, ci apparirà allora meno spiazzante che Dante, nel *De vulgari eloquentia*, riunisca in un unico discorso canzoni in volgare e prosa ritmica latina.

1.4.5 Da Grammatica a Poesia: il *Laborintus* di Eberardo il Tedesco

Di Eberardo il Tedesco, a lungo confuso con Eberardo di Béthune, conosciamo il solo *Laborintus*, opera in versi incentrata sulla fatica del comporre e dell'insegnare e dedicata più probabilmente all'insegnante che ai discepoli (Kelly 1966, 278); l'opera rappresenta lo stadio terminale (Tilliette 2018 lo data addirittura al terzo quarto del Duecento) in cui, secondo un ingeneroso giudizio, l'*ars poetriae* «sputacchia quasi cinicamente» (Murphy 1983, 184).⁸⁰ Pur avendo ambizioni più modeste rispetto agli altri testi esaminati, il *Laborintus* non è affatto privo di interesse: la sola parte iniziale, in cui l'autore racconta del proprio misero destino di maestro di grammatica, è così iperbolicamente lamentosa da risultare comica, e contribuisce a creare un quadro molto vivido dell'universo pedagogico medievale. L'opera è costruita sull'allegoria di Filosofia che chiama a sé le arti libe-

⁸⁰ L'edizione del *Laborintus* si trova in Faral 1924, 336-77, da cui si cita; la bibliografia, piuttosto scarna, comprende Purcell 1993; Martos Sánchez 2003; Hays 2013; Méot-Bourquin 2013; Tilliette 2017; 2018; Ponce Hernández 2018.

rali, sue figlie, affinché istruiscano il *magister*:⁸¹ la prima protagonista è Grammatica, che insegna le vocali e le consonanti, i dittonghi, la morfologia, la sintassi, gli schemi e i tropi, scintille da cui si genera una grande fiamma, poiché la dottrina grammaticale è la soglia iniziale dell'apprendimento, senza la quale gli studenti non possono giungere alle altre arti liberali. Al maestro Grammatica raccomanda il libro di Donato (cf. *Laborintus*, vv. 207-8: *Donatus recitat quid discipulis prohibebis | et quid permittes: hic decor, error ibi*) e quello di Prisciano. L'allegoria prosegue con il discorso di Poesia, che spiega il metro, il piede, il ritmo, le differenze fra sillabe lunghe e brevi, la natura e il numero dei piedi negli schemi metrici e le variazioni ammesse, riconducendo i diversi generi al metro giusto.

Cominciano qui le prescrizioni più dettagliate, che seguono abbastanza da vicino l'ordine e la classificazione delle opere di Matteo di Vendôme e di Goffredo di Vinsauf (ma non solo: cf. Tilliette 2018, 239-46). Con il primo, Eberardo è solidale non solo nell'uso del verso come unità minima, ma anche in molti altri precetti, come nel riconoscere uno scarto tra la *collatio* in uso presso gli antichi e quella dei moderni: *solemnis fuerat quondam collatio multis; | sed nunc, quando venit, rara, modesta venit* (*Laborintus*, vv. 313-14); la differenza, in questo caso, è però oggetto di semplice descrizione e non di gerarchie né di precetti. Nell'affrontare gli ornamenti dello stile, il *Laborintus* sembra invece seguire la teoria della *transsumptio* sviluppata da Goffredo e da Gervasio (1996, 126-7): i primi cinque ornamenti riguardano l'uso figurato di nomi e aggettivi, di nomi propri, di verbi, di termini simultaneamente propri e figurati, e infine l'accumulazione di diversi significati traslati; in effetti, come nella *Poetria nova*, Eberardo usa indifferentemente i termini *transsumo* e *transfero*.⁸² Se la somiglianza con il testo di Goffredo è evidente, resta qualche dubbio sull'estendere la derivazione all'opera di Gervasio, che, come abbiamo visto (§ I.1.4.3), offre una tassonomia significativamente diversa per la *transsumptio*; gli esempi sono però comuni a entrambi gli autori, a testimoniare l'omogeneità di questa tradizione.

Dopo aver discusso gli ultimi cinque tropi dell'*ornatus difficilis*, Eberardo prosegue con l'*ornatus facilis*, che include figure di parola e di pensiero, poiché *est via plana duplex: non floret prima; secunda | rhetoricis opibus deliciosa viget* (*Laborintus*, vv. 431-2); come nel caso degli ultimi tropi, i trentasei colori retorici dell'*ornatus*

⁸¹ Per la struttura dell'opera e un riassunto dei suoi contenuti, cf. Tilliette 2018, 229-32.

⁸² Cf. *Laborintus*: *pono commune fixum, vel mobile nomen, | ut sedem proprii vitet utrumque loci* (vv. 365-6); *transumo proprium: probo vel reprobo* (v. 369); *in propria sede si torpet, transfero verbum, | extremaque magis in regione placet* (vv. 373-4); *est positum semel improprie, proprieque tenetur | verbum* (vv. 377-8); *vocem non unam, sed plures, transfero verbis* (v. 381).

levis (perfettamente sovrapponibili con quelli della *Rhetorica ad Herennium*) non sono definiti né descritti, ma solo esemplificati in un lungo componimento sulla grazia e il peccato. Un altro lungo brano poetico in forma di sermone serve infine a dare saggio degli *scemata*, che fanno ‘profumare il volto interno’ del discorso; Purcell (1966, 131) nota acutamente che la scelta del modello sermonistico ha un doppio valore pedagogico, perché unisce al precetto grammaticale-retorico un *exemplum* morale.⁸³ L’ultima sezione che qui ci interessa è quella in cui Poesia raccomanda agli studenti autori e opere da conoscere:⁸⁴ Eberardo si dilunga in una lista di nomi corredata da brevi descrizioni dei pregi che li rendono meritevoli di lettura, includendo, tra gli altri, Goffredo di Vinsauf, Matteo di Vendôme e Giovanni di Garlandia. Il trattato si conclude con un’esposizione sul metro e con un altro lungo racconto, più puntuale e prosaico, sulle disgrazie cui deve far fronte il maestro di grammatica.

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

83 L’impiego di un sermone, al posto dei più tradizionali esempi poetici, all’interno del *Laborintus* è una preziosa testimonianza di quanto la disciplina dell’*ars praedicandi*, che pure aveva un pubblico ben più preciso rispetto ai generici aspiranti poeti delle *artes poetriae* e ai professionisti della scrittura cancelleresca istruiti dalle *artes dictandi*, fosse ormai sentita come parte integrante dell’educazione retorica: sull’intreccio tra ammaestramenti stilistici e letteratura sermonistica si tornerà in § I.3.5.3.

84 Per un esame di questo canone, che delinea una sorta di curriculum scolastico suddiviso in cinque blocchi progressivi, cf. Tilliet 2017.

1.2 **Retorica: i tropi nell'*ornatus*, tra *De vulgari eloquentia* e *ars dictaminis***

Sommario 2.1 Il posto del *De vulgari eloquentia* nel macrotesto dantesco e nel sistema delle discipline medievali. – 2.2 Il linguaggio figurato nel *De vulgari eloquentia*. – 2.3 Il libro del *De vulgari eloquentia*. – 2.3.1 *Fictio rethorica musicaque poita*. – 2.3.2 *L'ornatus: alicuius convenientis additio*. – 2.3.3 *La constructionis elatio*: problemi di sintassi gerarchie stilistiche. – 2.3.4 *Cum suprema venemur*: canoni e contesti. – 2.4 Il linguaggio figurato nell'*ars dictaminis*. – 2.4.1 *Quedam imago loquendi*: il potere demiurgico del linguaggio figurato nelle opere di Boncompagno da Signa. – 2.4.2 Le Scritture come modello stilistico: il *Candelabrum* di Bene da Firenze. – 2.4.3 Quando Salomone prevale su Cicerone: la *Summa dictaminis* di Guido Faba. – 2.4.4 Tra teoria e prassi: le collezioni di *dictamina* e la retorica laica e civile.

2.1 **Il posto del *De vulgari eloquentia* nel macrotesto dantesco e nel sistema delle discipline medievali**

Il *De vulgari eloquentia* è un'opera profondamente innovativa nel panorama della cultura due-trecentesca: se fosse stato portato a termine, avrebbe probabilmente fornito molti e interessanti spunti per uno studio del linguaggio figurato dantesco; nonostante la sua incompiutezza, possiamo concentrarci sui pochi accenni che vi sono sviluppati e contestualizzarli per approfondire i problemi affrontati da Dante in questa fase della sua produzione, nonché le posizioni linguistiche e retoriche abbracciate per farvi fronte. Com'è naturale, il trattato latino è stato sempre letto in parallelo con il pressappoco

contemporaneo *Convivio*:¹ le considerazioni svolte nelle prossime pagine saranno perciò da integrare con quelle sviluppate nel prossimo capitolo (§ I.3.2). La scelta di affrontare il *De vulgari* prima del *Convivio* nonostante la sua composizione sia forse posteriore – almeno per quanto riguarda i primi tre libri del trattato volgare² – è legata alle diverse prospettive sul linguaggio figurato che vengono svolte nelle due opere: quella del *De vulgari eloquentia* costituisce a mio avviso una riflessione più tecnica e relativamente meno originale sul tema.³ Le due opere hanno soprattutto obiettivi differenti: se il *De vulgari* ambisce a essere un trattato di linguistica universale, il *Convivio* si costruisce intorno al commento di alcune canzoni di Dante e ha lo scopo dichiarato di fornirne la corretta interpretazione – benché poi prenda spunto da tale operazione esegetica per distendersi in articolate digressioni che lo rendono di fatto un'opera quasi enciclopedica.

In entrambe le opere Dante consolida il suo tentativo, già inaugurato nella *Vita nova*, di modellare la propria figura di autore, coniugando una sempre più marcata vocazione teorica con la meditazione sulla propria poesia, da cui derivano corollari dottrinali più universali (Mengaldo 1979, 3). Questo si verifica soprattutto nei pochi capitoli superstiti del secondo trattato: se nel primo Dante aveva dapprima definito la natura del linguaggio e la sua storia per poi passare dall'approccio diacronico a quello sincronico, e dunque alla ricerca empirica del volgare illustre, alla sua definizione razionale e, infine, a una sua dimostrazione sillogistica, il secondo libro si dedica a una dettagliata esposizione della dottrina poetica. Innanzi tutto vi si afferma che la poesia funge da modello alla prosa (*DVE* II, I, 1), e poi si procede con la definizione di tutti i caratteri necessari per il gra-

1 Il tema su cui più evidentemente le due opere dialogano è quello, esploratissimo dalla critica, della preminenza del latino sul volgare e viceversa. Per una rassegna bibliografica sul tema, cf. Zanni 2011, 284.

2 Sulla cronologia delle due opere la bibliografia è vastissima; le sintesi più efficaci si possono ritrovare nelle introduzioni ai commenti di Mengaldo 1979; Rosier-Catach 2011; Tavoni 2011a; Fenzi 2012a. Per riassumere con gli ultimi biografi (Brilli, Milani 2021, 170), che denunciano proprio su questo snodo i rischi della microcronologia, Dante comincia a scrivere il *De vulgari* dopo il 1302 e completa almeno i due terzi del primo libro prima del febbraio del 1305, mentre il quarto trattato del *Convivio* è da collocare tra il marzo del 1306 e il novembre del 1308; su tutto il resto rimangono molti dubbi e le ipotesi proposte coprono l'intero spettro delle possibilità.

3 Fenzi (2012a, XLVIII-XLIX) ritiene invece che nel *Convivio* sia ancora in vigore «una tradizionale separazione tra forma e contenuto», in virtù della quale Dante relega gli aspetti formali della poesia ad 'accidentali adornezze' che distraggono dalla 'sentenza' (*Conv.* II, XI, 9), e che al contrario nel *De vulgari* tale separazione appaia superata in favore di un tentativo di legare saldamente gli argomenti trattati, la dignità personale del poeta e l'altezza stilistica e formale. Bartuschat (2017, 41) ha persuasivamente argomentato, viceversa, che la congiunzione di prosa e poesia, di linguaggio filosofico e discorso poetico realizzata nel *Convivio* sul modello della *Rettorica* di Brunetto Latini «permette a Dante di superare una concezione della retorica come *ornatus* e di teorizzare il potere persuasivo della parola come effetto della sua bellezza».

do più elevato di attività poetica; fin dal primo capitolo del secondo trattato, la dottrina viene infatti fondata sulla norma della *convenientia*: data la sua nobiltà, il volgare illustre è degno di essere impiegato solo da uomini eccellenti, e anche da costoro solo nelle occasioni in cui vengano affrontati argomenti eccellenti, ossia i *magnalia* (*salus, venus, virtus*: II, I, 8).⁴ All'altezza del III capitolo la discussione tecnica entra nel vivo con la definizione della forma metrica più alta (la canzone: *DVE* II, III) e poi del verso più nobile (l'endecasillabo: II, V). Tra questi due capitoli è incastonata una digressione in cui Dante si propone di aprire *l'artis ergasterium* a beneficio di coloro che hanno poetato *casualiter* (II, IV, 1): in questo passaggio il *De vulgari* affronta il delicato e cruciale compito di stabilire la continuità tra la tradizione latina e la poesia contemporanea, al fine di legittimare quest'ultima. Il problema di questo capitolo, come si vede, è molto vicino a quello che aveva animato la digressione sulla prosopopea nella *Vita nova* (vedi § I.1.2.4), ma la posta in gioco è cambiata; sono cambiati anche gli esiti dell'operazione.

Il trattato latino sistematizza quelle che nel prosimetro erano poco più che considerazioni di buon senso - non dire *per rima* quanto non si riesca ad *aprire per prosa*, per evitare la vergogna che dovrebbero invece scontare *quelli che così rimano stoltamente* (§ I.1.2.7) - condivise con il *primo amico* Cavalcanti; anche il contesto artistico entro cui il *De vulgari* si muove e a cui si riferisce appare perciò ampliato: dallo stretto sodalizio toscano alla penisola intera. Il problema grammaticale-filosofico inerente alla verità della prosopopea d'Amore nella lirica volgare si trasforma, nel *De vulgari*, in un più serrato e universale discorso tecnico sui criteri con cui misurare gli ornamenti formali con cui chi scrive deve rivestire i propri contenuti. Anche su questi ultimi si verifica un'altra grande evoluzione rispetto alla *Vita nova*: se lì l'autore prendeva apertamente posizione *contra coloro che rimano sopra altra materia che amorosa* (VN XXV, 6), nel trattato viene teorizzata, come si diceva, una tripartizione degli argomenti fondata sulla psicologia umana; a quest'altezza Dante non si presenta più come poeta d'amore, ma come *cantor rectitudinis*.

Nel momento in cui il *De vulgari* produce una gerarchia poetica, è evidente che è stato fatto un passo in avanti rispetto alla *Vita nova*: non solo i poeti volgari sono legittimamente equiparati ai latini,

⁴ Una tradizione secolare aveva distinto i tre stili (sublime, mediano, umile) che qui Dante, con profonda innovazione, associa alle tre potenze dell'anima. La più antica formulazione della teoria dei tre stili risale alla *Rhetorica ad Herennium*, dove la distinzione era fondata sulla dignità dell'oratore, mentre Cicerone metteva i tre generi in corrispondenza con gli argomenti; Agostino, con il *De doctrina christiana* (per cui vedi § I.3.5.1), trasmise al Medioevo l'idea che gli stili sono determinati dall'intento che si propone l'oratore. Il precedente probabilmente più significativo per la tripartizione dantesca è però Giovanni di Garlandia, che con la sua *Rota Vergillii* creò una corrispondenza tra stili, categorie di individui e opere di Virgilio (Di Capua 1959, 2: 318-19).

ma si può cominciare a produrre teoria sulla loro poesia, a partire da una classificazione gerarchica delle loro opere; uno degli aspetti centrali della dottrina retorica risiede proprio nell'esercizio del gusto e della scelta, e dunque nella centralità di classificazioni e gerarchie. Per questo la prospettiva della *Vita nova* appare più vicina all'orizzonte grammaticale, mentre quella del trattato latino sconfinava in quello retorico: la prima è essenzialmente normativa, incentrata sulla correttezza rispetto a un sistema codificato dai *grammatices positores* e sull'appartenenza a un canone di autori. L'impostazione del *De vulgari*, invece, non solo approfondisce il processo di canonizzazione – permettendo a Dante di concentrarsi non più sui poeti, quanto sulla lingua poetica a cui i rimatori si devono adeguare per dimostrarsene degni (*DVE* II, I, 5) –, ma attribuisce anche all'autore, accanto a quello di eccellente poeta, il ruolo di teorico dell'eloquenza e di *dictator*, come dimostrano gli esempi di *suprema constructio* virtuosisticamente elaborati per illustrare i precetti teorici. In questo quadro si spiega il diverso sviluppo a cui viene sottoposto il problema del linguaggio figurato: mentre nella *Vita nova* era visto come semplice improprietà rispetto all'uso corretto e proprio della lingua, concessa per licenza poetica, nel *De vulgari* il centro del discorso è lo stile, e si riconosce che ci sono diversi gradi di abbellimento, misurati su diversi autori, diversi contenuti e diversi effetti da produrre su chi legge. Il principio della *licentia*, in altre parole, ha lasciato il posto a quello della *convenientia*, su cui si innesta l'intero discorso sull'*ornatus*.

Come è già emerso nel capitolo precedente, l'*ornatus* è uno dei termini principali che le *artes poetriae* assorbivano dalla retorica classica, fondendolo però con una posizione più strettamente grammaticale che vedeva i tropi come deviazioni potenzialmente viziose dal linguaggio proprio. Su questo terreno di intreccio tra grammatica e retorica si gioca l'evoluzione, consumatasi nella progressione che va dalla *Vita nova* ai trattati dell'esilio, del pensiero di Dante sul linguaggio figurato: nonostante il *De vulgari* sia certamente vicino alla tradizione delle *artes poetriae* – come è già parzialmente emerso nel capitolo precedente (§ I.1.3) –, l'impulso innovatore di Dante è tale che, nello stesso momento in cui abbraccia una tradizione e un genere, lo rivoluziona, lo contamina e lo supera; il trattato linguistico latino contiene già i germi di elaborazioni retoriche più avanzate, che integrano l'impostazione delle poetrie con quella delle *artes dictandi*.

A partire da Aristotele, nel pensiero occidentale esistono due arti distinte che descrivono il discorso e i fatti linguistici, vale a dire poetica e retorica, ciascuna delle quali è oggetto di un'opera a sé stante nella produzione dello stagirita. Mentre la retorica è l'arte del discorso pubblico e della comunicazione quotidiana, la poetica pertiene all'evocazione: alla prima corrisponde dunque una progressione di idee, alla seconda una concatenazione di immagini (Barthes 1985,

94). Le due arti avevano cominciato ad avvicinarsi già in epoca augustea, ma solo nel Medioevo si raggiunse una vera e propria commistione: i trattati di poetica esaminati nel capitolo precedente (§ I.1.4) sono di fatto trattati di retorica, e i grandi maestri di retorica sono spesso dei poeti. Con qualche semplificazione, potremmo dire che la grammatica medievale si costruisce intorno all'idea di correttezza e si dedica in via prioritaria all'*expositio auctorum*, facendosi soglia per l'apprendimento del latino e, dunque, per la lettura di ogni testo, compreso quello sacro; è nello studio della grammatica, perciò, che confluiscono insegnamenti linguistici e considerazioni letterarie (Reynolds 1996b). Per secoli le dottrine grammaticali e retoriche della Roma antica erano state trasmesse in maniera più o meno conservativa, e si erano cristallizzate in precetti puramente teorici dal momento che era venuto a mancare il contesto pubblico e civile in cui si era esercitata l'oratoria classica; superando il superficiale aggiornamento garantito dall'equiparazione tra il discorso orale della dottrina classica e la poesia di interesse medievale, le *artes poetriae* costituiscono un nuovo sforzo di elaborazione teorica sulla fase compositiva. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, la loro collocazione intermedia tra grammatica e retorica salta immediatamente agli occhi quando si considerano le fonti principali di questi testi: accanto a Prisciano e Donato, i canonici Orazio, Cicerone e Quintiliano.

A partire dall'XI secolo anche la retorica si trova a vivere un periodo di profondo rinnovamento, che si realizza in una sempre più codificata e fortunata dottrina epistolografica. I rapporti di quest'ultima con la tradizione delle poetrie, che pure era più recente rispetto ai primi sviluppi del *dictamen*, sono strettissimi: prova ne sia che la generazione di dettatori fiorentini e bolognesi attivi nei primi anni del XIII secolo fu massicciamente influenzata dalla *Poetria nova*, come vedremo in questo capitolo (§ I.2.4). Man mano che le due discipline approfondivano le reciproche specializzazioni, i confini classici che opponevano grammatica e retorica riacquistarono vigore e produssero una nuova delimitazione: l'*ars dictaminis* duecentesca era materia universitaria, mentre la grammatica veniva affrontata negli studi superiori svolti nelle scuole private e comunali in ascesa (R. Black 2018, 59). All'altezza della seconda metà del Duecento un intellettuale come Dante si trovava dunque di fronte a due discipline recenti e segnatamente medievali che si sovrapponevano a un'organizzazione delle *artes* ancora articolata secondo un sistema gerarchico, in cui grammatica e retorica, pur essendo strettamente legate e sconfinando spesso l'una nell'altra, erano distinte: la grammatica offriva «una base tecnica alla conoscenza della *lingua regulata*, il latino», mentre la retorica, «meglio disponibile a divenire funzione di variabili sociali e culturali», aspirava al «governo del momento stilistico» (Alessio 2015, 421).

Dante aderisce a questa sistemazione del sapere, e ne rafforza creativamente il potenziale ordinatore, riprendendo l'assimilazione

delle arti ai pianeti già sviluppata da Alano di Lille e da Ristoro d'Arezzo.⁵ Nella classificazione del *Convivio* la grammatica – prima delle scienze, *intrata e fondamento di tutte le liberali arti*, come la definisce Brunetto Latini nella *Rettorica* (ed. Maggini 1968, 34) – è la scienza dei vocaboli, ma è anche responsabile della *costruzione*, cioè del loro uso corretto, in opposizione alla retorica, che si occupa invece dell'*ordine del sermone*, ossia della distribuzione delle parti del discorso (*Conv.* II, XI, 9). La grammatica coincide poi anche con l'educazione alla lettura del testo letterario, come risulta dal seguente inciso autobiografico:

e avvegna che duro mi fosse ne la prima entrare ne la loro sentenza, finalmente v'entrai tanto entro, quanto l'arte di gramatica ch'io avea e un poco di mio ingegno potea fare. (*Conv.* II, XII, 4)⁶

La Retorica, dal canto suo, è *soavissima di tutte le altre scienze* (*Conv.* II, XIII, 13) perché è associata alla bellezza formale, ed è duplice perché realizza il suo compito comunicativo e persuasivo tanto tramite la voce dell'oratore quanto tramite lo scritto del dettatore.⁷ Anche in questo caso Dante ci informa sulla sua personale familiarità con la disciplina retorica quando ci dice che la dolcezza del discorso armonicamente costruito e il potere consolatorio delle opere di Cicerone e Boezio lo avevano portato a innamorarsi della donna gentile: la Retorica assume così il ruolo determinante, all'interno dell'allegoria del trattato, di condurre alla Filosofia, e si costituisce come forma stessa del suo insegnamento (Bartuschat 2017, 40-1); ma, come ricorda Pegoretti (2019, 21), anche l'insegnamento grammaticale includeva in realtà testi di filosofia, tra cui sicuramente la *Consolatio* boeziana.

Per Dante, dunque, come per la maggior parte degli uomini del suo tempo, grammatica e retorica sono discipline contigue ma differenti: incentrata soprattutto sulla parola e sull'uso corretto della lingua la prima – e dunque, in un certo senso, sugli aspetti paradigmatici del linguaggio, impliciti anche nell'individuazione di un canone di autori che definisce la letteratura stessa –, sull'articolazione del discorso e sulle sue caratteristiche formali e stilistiche la seconda – più preoccupata di aspetti sintagmatici quali la distribuzione e l'armonizzazione delle parti. Questa mobile differenza di interessi, che già si

⁵ Sul sistema di corrispondenze tra discipline e cieli elaborato da Dante e sulle sue fonti, cf. Rajna 1928 e i commenti *ad loc.* di Busnelli, Vandelli 1954; Vasoli 1983; Fioravanti 2014a; Pegoretti 2019.

⁶ Su questo passo e sul suo rapporto con l'autoritratto che Dante fa della propria istruzione, cf. Pegoretti 2019.

⁷ Come notano i commentatori, questa distinzione in seno alla retorica era comune, ed è presente, ad esempio, in Brunetto Latini, il quale scrive che *ci devise de.ii. manieres de parler, ou de boche ou per letres* (*Tresor* III, 4, ed. Beltrami 2007).

erano intrecciati più volte nel corso dei secoli (cf. Murphy 1983), sembra consolidarsi nel corso del XIII secolo: a quest'altezza ai manuali di retorica, prima rivolti soprattutto alle norme dell'*inventio* e della *dispositio*, viene delegata la descrizione e la classificazione dell'*ornatus* - che pure aveva trovato un momento di felice innovazione nelle *artes poetriae*; ai grammatici, invece, le figure interessano soprattutto all'interno di un'imparziale definizione e di una ricerca di dominio dello strumento linguistico, con aperture certo maggiori, rispetto a quanto non succedesse nel campo retorico, nei confronti di problemi epistemologici e veritativi, come quelli sollevati dall'*expositio* allegorica dei testi letterari (Alessio 1987, 22-3). In relazione ai tropi e al linguaggio figurato, terreno comune alle due dottrine, la diversità dei due sguardi emerge dunque in modo assai preciso: per i grammatici si tratta di deviazioni dalla norma, dagli usi corretti e propri del linguaggio, mentre per i maestri di retorica sono strumenti per l'*amplificatio* di forme e contenuti; in questo senso la grammatica si interessa a «what fiction does as a special kind of representation and deviation from truth» (Copeland, Sluiter 2009, 35), mentre la retorica si interessa soprattutto alla forma che una data rappresentazione assume in termini di stile e struttura.

In other words, the grammatical orientation can be said to define what poets do in terms of the standards of what is truth and what is fiction; the rhetorical model presents a complementary vision of how poets accomplish their aims, in a generative sense. (Copeland, Sluiter 2009, 35)

E queste prospettive non sono semplicemente parallele, ma si integrano l'una con l'altra (Copeland, Sluiter 2009, 35).⁸

La distinzione, ovviamente, è tutt'altro che netta, sia in relazione alle discipline medievali, sia in relazione ai testi danteschi. Definendo l'operazione complessiva del *De vulgari*, gli studiosi hanno messo in luce le diverse dottrine che concorrono a nutrire l'impresa dantesca: Folena (2002, 200), per esempio, ha definito il trattato una '*rhetorica et poetria Dantis*', un'opera di stilistica del volgare che ha «i piedi nella grammatica e la testa nella retorica». ⁹ Per questa confluenza

⁸ Ma cf. anche Reynolds (1996b, 19): «what distinguishes the two arts is their approach to figuration, for while grammar offers an explanation of its mechanisms, rhetoric is concerned to harness its effects in the work of persuasion».

⁹ Cf. anche Ricci, Mengaldo 1970: «ma è necessario insistere sul fatto che, nel concreto della tematica e della terminologia (spesso costruita su elementi biblici e comunque della tradizione religiosa medievale), il *De vulgari eloquentia* si muove totalmente nell'ambito della cultura retorica recente, mettendone come s'è visto a frutto entrambe le correnti dominanti, quella dell'*ars dictaminis* e quella delle *poetriae*. Alla prima l'opera di Dante è legata dalla sua stessa struttura formale, in una prosa latina elaborata secondo i canoni dettatori (vedi ad esempio il *cursus*), nonché dal progetto di una

di ispirazioni grammaticali e retoriche, il *De vulgari* è stato spesso accostato alle prime grammatiche volgari scritte in ambito provenzale, ossia le *Razos de trobar* di Raimon Vidal e il *Donatz proensals* di Uc Faidit, composte rispettivamente nei primissimi anni e intorno alla metà del XIII secolo – e in effetti le somiglianze sono significative.¹⁰ Il prologo del trattato dantesco non può non ricordare da vicino quello di Raimon, che si impegna a insegnare ai suoi lettori la *dreicha parladura* e che consiglia all'*homs primis* di conformarsi alla parlata più nobile dell'area galloromanza, il Limosino,¹¹ ma imparare la lingua, per questi autori, significa apprendere la grammatica vera e propria, e soprattutto la fonetica, la morfologia e la sintassi.¹²

I trattati provenzali non sono composti per tutti, ma principalmente a uso dei poeti, e dunque il modello linguistico a cui tendono è quello della lirica trobadorica e non quello della lingua quotidiana: l'operazione di Raimon Vidal si regge sull'idea che la competenza grammaticale permetta di perseguire l'equilibrio e la bellezza in

trattazione pure del volgare prosastico (mentre, come si è accennato sopra, anche allo stato attuale il *De vulgari eloquentia* mostra chiari segni di una problematica retorica che abbraccia insieme poesia e prosa); alla seconda chiede soprattutto una legittimazione del suo programma fondamentale di regolamentazione retorica della poesia, e addirittura poesia volgare, di cui va esattamente valutata l'audacia culturale all'interno di una tradizione retorica come quella italiana che, in quanto strettamente legata al diritto e d'altra parte alla pratica politica comunale, era dominata dall'interesse per la prosa e l'eloquenza civili. Del resto proprio la questione dei rapporti prosa-poesia, e della relativa gerarchia di merito, già posta nella recente tradizione retorica (da Boncompagno a Bene e a Brunetto), con riflessi anche nella cultura letteraria volgare [...] ha un posto cospicuo nella riflessione di Dante in questi anni».

10 Le opere sono editate entrambe da Marshall (1969; 1972); per uno studio complessivo sulle arti poetiche medievali in volgare, cf. Gómez Redondo 2000; per una discussione del loro rapporto con le *poetriae* latine, cf. Kelly 2018. Santangelo (1982, 87-115) ha difeso l'ipotesi di una diretta conoscenza delle *Razos de trobar* da parte di Dante, individuando anche un manoscritto che sarebbe stato accessibile all'autore del *De vulgari* durante il suo soggiorno bolognese; su somiglianze e differenze tra le opere di Raimon e di Uc e il *De vulgari*, cf. Shapiro 1990, 100-12.

11 Cf. Marshall 1972, 22: *tot hom primis qe ben vuelha trobar ni entendre deu ben aver esgardada et reconoguda la parladura de Lemosin et de las terras entorn, en aisi con vos ai dig en aqest libre; et qe la sapia abreuuar et alongar et variar et dreg dir per totz los luecs qe eu vos ai dig, et deu ben gardar qe neguna rima que li aia mestier non la metta fora de sa proprietat ni de son cas ni de son genre ni de son nombre ni de sa part ni de son mot ni de son temps ni de sa persona ni de son alongamen ni de son abreuuiamen.*

12 Sull'importanza della morfologia in queste due opere, e sul rapporto di questa con la tradizione grammaticale latina, cf. Laugesen 1963, 87-9 (che propone anche alcuni paralleli tra Raimon Vidal e Dante); Swiggers 1988. L'autonomia dal modello latino si avrà solo alla fine del XIII secolo, con le *Regles de trobar* di Jofre de Foixà, vera e propria grammatica precettiva in volgare dedicata agli aspiranti trovatori. Più interessante all'eloquenza in senso ampio le *Leys d'Amors*, che nella quinta sezione mettono in scena una psicomachia grammaticale in cui i tre re Barbarismo, Solipsismo e Allebolus (*estranya Sentensa*) attaccano le tre regine Diccios, Oracio e Sententia, finché Madonna Rhetorica dà in spose ai tre sovrani le sorelle Metaplasmo, Schema e Tropo, dando vita a una ricca progenie (Kelly 2018, 105).

poesia, e che dunque le licenze linguistiche che servono a facilitare la composizione poetica da parte di chi ha una scarsa padronanza della lingua vadano a detrimento della qualità letteraria (Martos 2007, 137). Tale competenza grammaticale non è meramente tecnica, ma si estende a considerazioni più generiche di proprietà linguistica e buon senso, talvolta vicine a quelle che animano il XXV capitolo della *Vita nova*: in un passaggio, ad esempio, Raimon critica Bernart di Ventadorn per essersi contraddetto all'interno della stessa poesia (Swiggers 2006, 870). Ma anche quando commenta i poeti, il catalano si mostra piuttosto estemporaneo che sistematico, e comunque ben lontano dal rigore e dalla razionalità del libello giovanile di Dante, per non parlare del progetto del *De vulgari*: il semplice adattamento delle categorie grammaticali latine al volgare romanzo è operazione nuova in relazione all'oggetto, ma dal punto di vista del metodo e dell'impianto solo passivamente ricalcata sull'insegnamento grammaticale più elementare.

Un secolo dopo le *Razos* di Raimon Vidal - ossia dopo quel periodo di crisi poetica che ha influenzato tanto la precettistica volgare di Raimon quanto quella latina di Eberardo il Tedesco (Martos 2007, 141-5) - la grande fioritura della lirica italiana fa sì che Dante non avverta la stessa urgenza di una codifica della norma grammaticale a uso dei poeti, e anzi riconosca come già stabilita una tradizione lirica che ha raggiunto le vette del volgare illustre. Per questo, forse, non si preoccupa di mettere mano a una vera e propria grammatica, che pure mancava per l'italiano, ma sceglie di occuparsi principalmente di questioni di poetica - almeno nella parte che ci è rimasta: possiamo supporre che nel piano originale dell'opera sarebbero state incluse, nell'annunciata trattazione dei volgari municipali, anche discussioni più minute di fonetica, morfologia e sintassi. Le grammatiche provenzali avevano poi un orizzonte limitato in partenza perché erano incentrate su un'unica lingua, mentre Dante aspira a un modello stilistico e letterario universale.

2.2 Il linguaggio figurato nel *De vulgari eloquentia*

Rispetto alla *Vita nova*, il trattato linguistico latino esibisce non solo una più articolata riflessione teorica, ma anche una scrittura metaforica più fitta e complessa. Lo stile del *De vulgari eloquentia* si mantiene generalmente nel solco della precettistica, comprendendo dunque un vocabolario specialistico e un procedere argomentativo di ascendenza filosofico-scolastica: la natura essenzialmente tecnica di molti passaggi non richiede l'impiego di quelle analogie che sono spesso necessarie all'illustrazione di ragionamenti dottrinali più complessi; al contempo, la storia linguistica sviluppata in relazione agli episodi edenici e babelici, fondata sulle Scritture e sull'erme-

neutica dei Padri, può valersi della vivacità narrativa garantita dal testo biblico. In quest'opera, in cui l'immaginario cristiano bilancia l'aridità della prosa tecnica, Dante crea alcuni dei suoi primi, significativi filoni metaforici, e assegna loro – sebbene in maniera ancora imperfetta rispetto a quanto avverrà nella *Commedia* – il compito di sorreggere la struttura del trattato, connettendone le parti, potenziandone la dimensione icastica, e dunque la carica di persuasione e memorabilità, e, soprattutto, sfruttando la polisemia di alcune associazioni metaforiche per trasmettere un più ampio spettro di significati. Attraverso uno stile che si fa così più sostenuto, Dante poteva configurare la sua opera non solo come trattato, ma anche come vero e proprio manifesto letterario (Bellomo 2008, 191).

Nel capitolo precedente abbiamo accennato brevemente alla topica metafora del libro della memoria con cui si apre la *Vita nova* (§ I.1.1); anche nel *De vulgari* l'esordio è particolarmente interessante dal punto di vista dell'impiego dei tropi: innanzi tutto Dante paragona i destinatari del trattato a coloro che *tanquam ceci ambulat per plateas, plerunque anteriora posteriora putantes* (DVE I, I, 1),¹³ per poi descrivere il compito educativo intrapreso attraverso la metafora del *lucidare* la discrezione, che riprende da vicino i prologhi di due grandi *artes dictandi* quali il *Candelabrum* di Bene da Firenze e la *Summa dictaminis* di Guido Fabia (per cui vedi § I.2.4.2 e § I.2.4.3). Nell'ultimo periodo del primo paragrafo, in aggiunta, Dante costruisce una sorta di complemento rispetto alla metafora alimentare che sostiene il *Convivio* (dove pure al campo semantico dominante del cibo e della fame¹⁴ si affianca quello del dissetare: vedi § I.3.2.3): l'ambiziosa opera che si accinge a comporre è *tantum poculum* da riempire attingendo non solo all'*aqua nostri ingenii*, ma anche *potiora miscentes*, per poter offrire al lettore un *dulcissimum ydromellum* (DVE I, I, 1). Il rapporto con i primissimi paragrafi del *Convivio* è molto stretto: il trattato volgare elabora lo stesso intreccio tra topica della cecità intellettuale e metafora alimentare, annunciando che *questo [pane] darà lume a coloro che sono in tenebre ed in oscurità, per lo usato sole che a loro non luce* (Conv. I, xi, 4). Mentre il *De vulgari* si offre come un dolcissimo idromele che soddisfi la sete di sapere di coloro che ignorano la dottrina dell'eloquenza volgare, il *Convivio* mira a offri-

13 In relazione a questo passo i commentatori (da ultimo Fenzi 2012a) segnalano la ripresa di una clausola delle Lamentazioni di Geremia: *erraverunt caeci in plateis* (Lam. 4,14), o quanto meno la prossimità con una topica molto diffusa in vari testi scritturali e patristici quale quella della cecità dell'intelletto. La metafora è ripresa anche dal *Convivio*, dove è ugualmente associata al concetto di 'discrezione': cf. Ferrara 2016, 90-2, dove sono sviluppate più ampie considerazioni sulle somiglianze e sulle differenze tra i due trattati in relazione alla lingua, al pubblico ideale e alla postura autoriale assunta da Dante; sulla 'discrezione', cf. Gaimari 2020.

14 Molto è stato scritto sulla metafora alimentare del *Convivio*: cf. almeno Proto 1910; Nardi 1966, 386-90; Bianchi 2013; Maldina 2016; Fioravanti 2017; Tavoni 2017.

re a coloro che non siedono a *quella mensa dove lo pane de li angeli si manuca* (*Conv.* I, I, 7) almeno delle briciole che possano saziare la loro fame di conoscenza, perché

sempre liberalmente coloro che sanno porgono de la loro buona ricchezza a li veri poveri, e sono quasi fonte vivo, de la cui acqua si refrigera la naturale sete che di sopra è nominata. (*Conv.* I, I, 9)¹⁵

Nonostante la posizione incipitaria e i legami con il *Convivio* accordino alla metafora del vaso e dell'idromele un ruolo significativo, la metafora strutturale certamente più importante del *De vulgari eloquentia* è quella della caccia, vera e propria spina dorsale del I libro.¹⁶ Se da un lato l'indagine di Dante si configura – in anticipo sulla *Commedia* – come un cammino (*per notiora itinera salubrius breviusque transitur*: *DVE* I, IX, 1) attraverso una selva irta di sterpi (il caos linguistico dei dialetti municipali, negativo) che un *agricola* (l'ordine del volgare illustre, positivo: cf. Phipps 2006) potrebbe potare, dall'altro la sua ricerca intellettuale è, in ossequio a un motivo comune nella scolastica, una *venatio* alla ricerca di quella che si rivela una *panthera* [...] *quod in qualibet redolet civitate nec cubat in ulla* (*DVE* I, XVI, 4). All'interno di questa immagine, buona parte dell'investigazione del primo libro può essere così riassunta:

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

Fino a questo passo l'associazione tra caccia e ricerca intellettuale si era limitata a pochi termini solo debolmente metaforici – come i lessemi *'querere'*, *'sectare'*, *'investigare'*, *'percontari'* e i loro derivati –, ma è in definitiva la pantera profumata, così esotica e altamente simbolica, «a costituirne il fulcro tematico e a darle un certo spessore di concretezza» (D'Urso 2006, 147). In altre parole, l'immagine della pantera cacciata per valli e monti italiani non serve solo a rendere più memorabile e accattivante la serrata analisi dantesca (già vivacizzata dalla concreta presenza delle diverse parlate locali), ma soprattutto a caratterizzare indirettamente, e dunque con una maggior forza evocativa, il termine figurato, cioè il volgare illustre. Un

¹⁵ Sul parallelo tra gli *incipit* delle due opere e, in particolare, sul loro obiettivo di identificare un lettore ideale, cf. Ferrara 2016, 59-100.

¹⁶ Sulla semantica della caccia in relazione alla *Commedia*, cf. Mercuri 1984; 1992, 295-9.

lettore medievale avrebbe infatti immediatamente riconosciuto nella pantera la caratteristica, descritta da tutti i bestiari, di attirare le prede con il proprio profumo dolcissimo;¹⁷ questo attributo dell'animale è ciò che interessa a Dante, come diventa chiaro poche righe più avanti, dove si stabilisce un paragone tra questo diffondersi del profumo e l'emanazione di Dio nel creato:

potest tamen magis in una quam in alia **redolere**, sicut simplicissima substantiarum, que Deus est, in homine magis **redolet** quam in bruto, in animali quam in planta, in hac quam in minera, in hac quam in elemento, in igne quam in terra; et simplicissima quantitas, quod est unum, in impari numero **redolet** magis quam in pari; et simplicissimus color, qui albus est, magis in citrino quam in viride **redolet**. (*DVE* I, xvi, 5)

Per semplice proprietà transitiva, se la pantera è, metaforicamente, il volgare illustre, e se il suo profumare ovunque è esplicitamente paragonato alla presenza di Dio nelle creature, allora anche il volgare illustre risulterà ulteriormente nobilitato. L'associazione, per di più, non è nuova: Tavoni (2011a, *ad loc.*) individua alcune fonti in cui la pantera è figura di Dio o di Cristo, e Mengaldo (1979, *ad loc.*) nota che alcuni dei termini impiegati da Dante – quali il verbo '*redolere*' e i '*tenticulis*' – sono tradizionalmente impiegati in riferimento a fatti linguistici e stilistici (nel caso del primo caso) o a sofismi e ragionamenti (nel caso del secondo). Grazie a questa catena di associazioni veicolate dal linguaggio figurato, Dante esalta non solo l'oggetto della sua ricerca, ma l'inchiesta stessa: il principio logico della *reductio ad unum* (Imbach, Rosier Catach 2005; Rosier-Catach 2011, 50-5) trova così un solido fondamento ontologico nella cosmologia neoplatonica.

In aggiunta, dal momento che Nembroth, dalla *Vulgata* in poi, è la figura del cacciatore per antonomasia (Mercuri 1984, 126-9), è verosimile che qui Dante si stia indirettamente proponendo come suo rovescio positivo: la sua caccia alla pantera/volgare illustre ha infatti come obiettivo quello di ritrovare l'unità linguistica perduta dopo la punizione della Torre di Babele (D'Urso 2006, 154).¹⁸ Già nel *De vulgari*, dunque, la selva assume un significato metaforico fundamenta-

¹⁷ Per una rassegna dei precedenti più significativi e potenzialmente noti a Dante, cf. le note di Mengaldo 1979 e Fenzi 2012a, *ad loc.*; cf. anche Mengaldo 1970c; D'Urso 2006.

¹⁸ Mercuri (1984, 129-30) ha proposto di scorgere nel primo canto dell'*Inferno* un'opposizione tra Nembroth – per come viene descritto dalle fonti patristiche e soprattutto dalla più autorevole di queste, vale a dire Girolamo (*Comm. in Mich.* V, 6 = PL 25, col. 1201) – e Dante, che come il superbo cacciatore si trova per una selva circondato da bestie, ma che, al contrario di quest'ultimo, si muove verso il monte e vince la tentazione di discendere verso il lago del peccato. Nel poema Dante riprende insomma le vesti del *venator* che si era già attribuito nel trattato latino, e nuovamente attribuisce a questo ruolo una funzione simbolica legata alla ricerca dell'eccellenza linguistica e

le, per quanto meno polisemo rispetto al poema sacro, in quanto luogo dove si svolge la caccia: la semantica della caccia e quella della selva sono strettamente connesse, ma non del tutto sovrapposte, dal momento che il volgare illustre è tanto la pantera quanto l'*agricola*. Il *De vulgari* invita il lettore a seguire queste associazioni semantiche, a riconnettere diversi passi con altri luoghi del testo e forse perfino del macrotesto dantesco, a riconoscere in queste immagini una rappresentazione che allude a significati ulteriori e assiologicamente connotati. Allo stesso tempo, però, bisogna tenere a mente che le metafore rispondono anche a esigenze più locali: se il contesto rende chiaro al lettore il valore da attribuire all'ispessimento del significato prodotto dai tropi (vedi § II.1.3.2), non è necessario che questo valore rimanga inalterato nel corso di tutta l'opera. La *Commedia* ha certamente troppi fuochi semantici per poter ricondurre tutte le costellazioni di immagini a un ordine coerente (benché l'immagine del viaggio faccia in qualche modo da cornice all'opera intera); nel caso del *De vulgari*, pur avendo rilevato le prime manifestazioni della funzione strutturante che le metafore dantesche possono ricoprire rispetto all'intera opera (per cui vedi § II.3), dobbiamo confrontarci con un testo tecnico e precettistico, dove, per di più, emerge una concezione del linguaggio figurato più semplicemente ornamentale.

2.3 Il II libro del *De vulgari eloquentia*

I due libri del *De vulgari*, apparentemente così diversi, sono in realtà profondamente saldati tra loro: mentre nel I libro l'attenzione di Dante si concentra sull'opposizione tra un parlare naturale - variabile e di tutti - e un modo di espressione regolato - riservato ai letterati e immutabile -, il volgare illustre si va configurando come una sorta di terza via, appartenente al genere delle parlate volgari ma capace di essere norma universale (Rosier-Catach 2011, 12-15). La nuova unità linguistica realizzata dal volgare illustre, restaurazione di quella pre-babelica, non si costruisce dal nulla, ma si fonda sulla prassi poetica dei migliori versificatori della penisola: la giustificazione filosofica del volgare illustre è perciò inscindibile dalla sua codificazione poetica, perché solo una lingua così nobile merita di essere inquadrata normativamente e, al contempo, solo un canone di testi eccellenti può garantire l'esistenza di tale universale linguistico. Nel II libro Dante dichiara di ispirarsi alla tradizione delle *artes poetriae* e al magistero oraziano: prima enunciando il principio alla base dell'*inventio*, ossia la scelta di una materia proporzionata alle

letteraria; per il valore metaletterario del prologo della *Commedia*, cf. soprattutto Belomo 2001; Gorni 2002; Marcozzi 2017b.

capacità di chi scrive, e poi connettendo tale principio con l'*elocutio*, prescrivendo l'adeguamento dello stile alla materia scelta. Tali questioni pratiche e di tecnica poetica vengono però affrontate in una trattazione non manualistica, ossia non sistematica né definitoria: nonostante il principio regolatore sia quello, eminentemente normativo, della *convenientia*, nel momento in cui le regole dell'arte vengono stabilite a partire dall'osservazione dei poeti e per mezzo di esempi viene contemporaneamente concessa un'eventuale *licentia* che gli stessi poeti canonici autorizzano:

vide ergo, lector, quanta licentia data sit cantiones poetantibus, et considera cuius rei causa tam largum arbitrium usus sibi asciverit; et si recto calle ratio te duxerit, videbis autoritatis dignitate sola quod dicimus esse concessum. (*DVE* II, x, 5)

Come nel caso delle poetrie, questa sezione del *De vulgari* si rivolge essenzialmente al poeta e mira a istruirlo in vista della composizione; nel trattato di Dante l'*ars* non viene però intesa come sistema di regole, ma piuttosto come la capacità di realizzare, attraverso una tecnica, quel fine particolare che è la poesia. Le parlate naturali devono essere sottoposte all'arte, e l'aspirante rimatore non deve poetare *casualiter*, ma seguire il modello dei poeti regolati latini (*DVE* II, iv, 1); allo stesso modo l'operazione dottrinale di Dante deve fondarsi sull'imitazione delle poetrie degli *auctores* (*DVE* II, iv, 2-3). Benché si ponga l'obiettivo di fornire delle regole universali per la composizione poetica, il *De vulgari* non ha in realtà una natura puramente didattica, ma è anzi più simile alla sistemazione storiografica di una tradizione di cui Dante si sentiva parte e vertice, e dunque della sua esperienza letteraria personale. La maggior parte delle valutazioni sono infatti costruite a posteriori, come giudizio storico del poeta, o perfino come assimilazione di una valutazione culturale preesistente – come ad esempio accade quando Dante, per dimostrare la superiorità della canzone sulle altre forme poetiche, menziona il fatto che i manoscritti mostrano una maggior cura nel conservare le canzoni rispetto alle altre tipologie metriche (*DVE* II, iii, 7).

La poesia allora ha un ruolo centrale nell'opera solo perché è l'argomento più alto, da cui, in questo procedere argomentativo rigorosamente gerarchico, Dante aveva scelto di cominciare; è solo perché è rimasto incompiuto che il trattato ci sembra così sbilanciato sulla poesia. Nonostante sia innegabile la priorità della poesia sulla prosa, come si dice esplicitamente all'inizio del libro,¹⁹ non si deve in-

¹⁹ Cf. *DVE* II, i, 1: *solicitantes iterum celeritatem ingenii nostri et ad calamus frugis operis redeunt, ante omnia confitemur latium vulgare illustre tam prosayce quam metriche decere proferri. Sed quia ipsum prosaycantes ab avientibus magis accipiunt et quia quod avietum est prosaycantibus permanere videtur exemplar, et non e*

fatti dimenticare che il *De vulgari* dedica un'attenzione particolare anche a quest'ultima, come si vede dalla scelta di includere degli esempi dettatori a fianco a quelli poetici per descrivere i diversi gradi di costruzione (vedi § I.2.3.3). Equiparando la poesia alla prosa, il *De vulgari* aspira a rendere la propria dottrina universale, e dunque, nel rispetto della tripartizione del *dictamen* in *prosaicum*, *metricum* e *rithmicum*, a rivolgersi anche ai «cultori di *artes dictandi*: che nella Magna Curia avevano costituito il retroterra della scuola poetica siciliana, e in nessun centro italiano erano così fiorenti come a Bologna, radicati nell'ambiente universitario» (Tavoni 2011a, 1099-100). Vedremo nei prossimi paragrafi quali aspetti del *De vulgari* testimoniano in maniera più evidente questa integrazione della poetica con la retorica, e soprattutto con i precetti dell'*ars dictaminis*.

2.3.1 *Fictio rethorica musicaque poita*

Un primo elemento su cui vale la pena soffermarsi è la definizione di poesia data da Dante nel secondo libro (*DVE* II, IV, 2-3): oltre a essere cruciale per la comprensione del pensiero dantesco, questo semplice sintagma ha generato molte discussioni in seno alla critica dantesca. Commentando l'estensione del nome di poeta ai rimatori volgari (come già aveva fatto nella *Vita nova*: vedi § I.1.2.4), Dante difende la razionalità della propria enunciazione (*rationabiliter eructare presumpsimus*) definendo la poesia come nient'altro che una *fictio rethorica musicaque poita*, indipendente dunque dalla lingua che la veicola. I due ablativi sono chiari, e alludono a due caratteristiche del linguaggio poetico sentite come fondamentali e complementari: da un lato il vincolo metrico, dall'altro l'ornamento retorico; il participio è un calco dal greco che riprende l'etimologia di 'poesia', alludendo all'artificio realizzato dalla scrittura. La discussione si è concentrata sul sostantivo '*fictio*': con qualche soluzione intermedia, le interpretazioni dei critici assegnano al termine un valore totalmente formale, equivalente a quello di 'composizione', oppure, viceversa, una forte connotazione finzionale o allegorica.²⁰

converso - que quendam videntur prebere primatum -, primo secundum quod metricum est ipsum carminemus, ordine pertractantes illo quem in fine primi libri polluximus.

20 Schiaffini (1958, 380), per esempio, traduce la definizione in questo modo: «la poesia è una finzione (allegorica), ossia *fictio*, elaborata in versi, ossia *poita*, secondo l'arte retorica e musicale». Opponendosi a questa interpretazione, Paparelli (1960, 20) suggerisce, sulla base di numerose tessere che permettono di ricostruire la gamma dei suoi significati, che il termine '*fictio*' sia qui impiegato in modo sostanzialmente tecnico, a significare «il processo creativo della poesia in genere di là da ogni possibile indicazione di contenuti, di atteggiamenti, di tendenze», e dunque come sinonimo di '*poita*'. Mengaldo (1979, 162-3) ha infine mosso diverse obiezioni a quest'ultima tesi, da un lato denunciando la sostanziale tautologia che si verrebbe a creare tra '*fictio*' e '*poita*',

Un primo nodo da sciogliere riguarda l'opposizione tra forma e contenuto: se ha ragione Mengaldo (1979, 162-3) a dire che la definizione è tutta concentrata sul polo formale – com'è logico che sia, dato che Dante sta dando qui una definizione universale della poesia, indipendente dal contenuto –, è pur vero che il discorso appena concluso sui *magnalia* ha enfatizzato il valore di verità della poesia (Fenzi 2012a, *ad loc.*). Per risolvere l'apparente contraddizione, dobbiamo correggere un difetto prospettico sostanziale nella messa a fuoco del concetto di 'finzione' e nella sovrapposizione dell'allegoria alle altre tecniche del parlare figurato.

La concezione medievale della scrittura tendeva a limitare la componente creativa e a dare risalto, viceversa, all'azione plastica con cui la poesia dà una sua forma alle cose; la nozione di allegoria chiamata in causa da alcuni critici non riguarda che alcune tipologie di discorso poetico e non può perciò rientrare in una definizione universale: soprattutto, tale nozione, che non può essere immanente al testo ma riguarda sempre il suo significato (vedi § I.3.2.4), rimane estranea all'universo del *De vulgari eloquentia*, che non è quello ermeneutico-interpretativo dell'allegoresi, come sarà per il *Convivio* (§ I.3.2.6), ma quello retorico-produttivo dei colori e delle figure.²¹ In questo quadro la metafora è la figura per eccellenza dell'espressione letteraria, in quanto non si limita a descrivere le cose come sono ma le plasma e le trasforma. L'ancora inedito commento *In principio* all'*Ars poetica* di Orazio ci offre una preziosa testimonianza del divario tra retorica e poetica su questi argomenti: mentre il retore *describit unumquodque quam est, secundum quam est*, il poeta compone *illud quod est secundum symbolum vel similitudinem*; il commentatore ne deriva che *dicitur poesis a poio.is quod idem est quam metaforizzo.as* (Villa 2018, 12). Esasperando le distinzioni tra piano formale e piano contenutistico ed equivocando la fisionomia dell'allegoria si cade dunque nell'errore di equiparare quest'ultima a ogni discorso poetico, considerato perciò finzionale, e ogni discorso finzionale all'*inventio* che si esercita in un'*elocutio* fondata sulle figure. Il bilanciamento di questi due elementi è continuo, come dimostra il fatto che esistono scritture retoricamente elaborate ma non poe-

dall'altro notando che nella tradizione delineata da Paparelli il termine ha un significato prevalentemente contenutistico, e soprattutto che nel *Convivio* il termine 'fittizio' vuol dire inequivocabilmente 'menzognero, falso'.

21 L'oscillazione tra queste due concezioni della poesia è evidente nella definizione di Uguccone riportata da Fenzi (2012a, 164): «*finigo -gis -xi, idest ornare, componere, facere, formare, plasmare et excogitare, et componere quod verum non est, idest simulare*». Fenzi aggiunge: «Uguccone non è risolutivo perché lascia aperta l'alternativa tra una traduzione neutra e formale di *finigo*, che corrisponde all'atto creativo in sé considerato e sostanzialmente equivalente a *poio*, e una traduzione caratterizzante che vede nel fingere (come nella seconda accezione delle *Derivationes*) soprattutto il dare forma a qualcosa *quod verum non est*, a un *figmentum*, a una finzione appunto» (164).

tiche che fanno uso di figure – come ad esempio la prosa dettatoria, che assegna grandissima importanza all'*ornata difficultas* e alla *transumptio* – e opere allegoriche che pure fuoriescono dal dominio della poesia – come la Bibbia, che si fonda sull'*allegoria in factis* ma è scritta in *sermo humilis* e impiega tendenzialmente poche figure retoriche. La distinzione tra metafora e allegoria era del resto molto chiara nel Medioevo, come si vedrà a più riprese nel prossimo capitolo.

Pur riconoscendo che lo specifico della poesia risiede in questa sua capacità di trasfigurare la realtà – il che rende la scrittura potenzialmente polisema e portatrice di verità non immediatamente comprensibili –, nel II libro del *De vulgari* l'interesse di Dante si concentra soprattutto sul minuzioso sistema di regole che reggono la componente formale dell'attività poetica. Il significato del termine '*fictio*' è perciò semplicemente quello etimologico del 'rappresentare per immagini', poiché '*fingo*' è «verbo plastico, figurativo» che «si riferisce non alla fantasia, cioè all'atto dell'immaginare [...], ma all'arte dell'esprimersi, del tradurre in immagini visibili il pensiero, o meglio le cose immaginate» (Paparelli 1960, 3). La finzione non è sinonimo di menzogna, come dimostra un quasi contemporaneo di Dante che sull'argomento aveva riflettuto moltissimo: nella I redazione del *Trattatello* Boccaccio afferma che *la teologia e la poesia quasi una cosa si possono dire*, anzi, che *la teologia niuna altra cosa è che una poesia di Dio*, e che la Scrittura non è altro *che poetica finzione*, se Cristo è chiamato ora leone, ora agnello, ora verme (Fiorilla 2017, 86).

Il cuore della poesia, dunque, non è tanto la creazione o l'invenzione, ma la rappresentazione, e lo specifico della rappresentazione poetica è l'uso di figure per esprimere il pensiero o per trasfigurare la realtà, non necessariamente producendo qualcosa di falso, anzi, spesso con un valore di verità reputato anche maggiore rispetto alla scrittura storica o cronachistica; la *fictio* si caratterizza essenzialmente come prodotto specifico di un autore, la cui visione del mondo e dell'argomento plasma la materia, e la cui padronanza degli strumenti retorici e metrici garantisce l'appartenenza formale all'ambito della poesia.²² In questo senso, dunque, '*fictio*' non è mero sinonimo di '*poita*', perché all'operazione fabbrile aggiunge una componente figurativa; e però il legame strettissimo e quasi tautologico tra i due concetti, che pure sono etimologicamente distinti, è testimoniato dal recupero del primo per connotare il secondo, sì che ogni poesia si caratterizza come una nuova elaborazione rappresentativa: la poesia è dare forma alla materia, ma il dare forma in poesia è sempre per

²² In questa direzione va anche la definizione del mestiere di poeta data da Petrarca, che accosta – come ricorda (Mocan 2011, 414-15) – la scrittura alla creazione figurativa: *officium eius est fingere idest componere atque ornare et veritatem rerum vel moralium vel naturalium vel quarumlibet aliarum artificiosis adumbrare coloribus et velo amene fictionis obnubere, quo dimoto veritas elucescat* (*Sen.* XII 2, 50, ed. Rizzo, Bertè 2006-17).

figura; questa figura, purché sia razionalmente motivata, può essere latrice di verità: proprio la tensione tra verità e rappresentazione sarà al centro della giustificazione di linguaggio figurato che Dante metterà in bocca a Beatrice nel IV canto del *Paradiso* (vedi § I.4.2.1).

In questo senso, allora, emulare i classici significa aderire alle stesse norme formali e magari riprenderne pure la materia, ma ordinarla e plasmarla in maniera nuova - ampliandola, ad esempio: cosa che, secondo i precetti delle *artes poetriae*, si fa normalmente tramite tropi e figure. E in questo senso la rappresentazione è lo specifico della poesia, di contro allo scopo eminentemente pragmatico della prosa epistolare o a quello dimostrativo del discorso scientifico. Istruttivo, a tal proposito, un confronto con la definizione di *dictamen* data dal *Candelabrum* di Bene da Firenze:

dictamen est ad unamquamque rem congrua et decora locutio. 'Ad unam quamque rem' ideo dictum est, quia omnis res proposita ad dicendum, ut ait Boetius, potest esse materia dictatoris. Unde Horatius: *Quidlibet audendi semper fuit equa potestas*. 'Congrua' vero dicitur latinitate sermonis, 'decora' verborum compositione pariter et hornatu, quia rectitudo latinitatis et bonitas rei cum pulcritudine utriusque debent dictatoris eloquium insignire. (*Candelabrum* I, II, 1-7, ed. Alessio 1983)

L'aspetto formale è fondamentale in questa definizione. Bene ribadisce che si può comporre prosa epistolare su qualunque argomento, dunque è ragionevole che la forma sia centrale anche nella definizione di Dante, che ambisce alla medesima universalità. Le due formule sono in effetti abbastanza simili, eccezion fatta per l'ovvia mancanza dell'aspetto metrico-musicale: nel passo di Bene è evidente che l'aspetto decorativo si va ad aggiungere a un *sermo* semplicemente *congruus*, e a sua volta il *decorum* è riconnesso ai due aspetti della *verborum compositio* e all'*ornatus*, di cui ci occuperemo a breve in relazione al *De vulgari* (§§ I.2.3.2 e I.2.3.3). La scelta del sostantivo '*fictio*' nella definizione del *De vulgari* - di contro alle alternative neutre che sono presenti nell'*incipit* del *Candelabrum*, come '*locutio*', '*sermo*' o '*eloquium*' - suggerisce che Dante volesse mettere l'accento sullo specifico della poesia in termini di rappresentazione personale del poeta.

Il problema al centro della riflessione di Dante è sempre lo stesso: la *Vita nova* usa una prosopopea, ossia la figura della personificazione, per rappresentare Amore, ma esprimere qualcosa di filosoficamente falso è retoricamente ammissibile perché lo specifico del linguaggio poetico è proprio quello di poter usufruire di una *licentia*; i poeti del *De vulgari*, ormai pacificamente legittimati come tali, devono non solo approfittare di questa *licentia*, ma usare la propria di-

scretio per ornare il discorso secondo le norme della *convenientia*.²³ Il poeta può imprimere la propria idea sulla materia, anche parlando per figure e dunque dicendo qualcosa che, preso alla lettera, è falso, ma che è funzionale alla rappresentazione: il *De vulgari* parte da questa premessa, conquistata dopo gli imbarazzi della *Vita nova* con lo stabile riconoscimento della legittimità della poesia volgare, e si concentra sugli strumenti retorici e metrici attraverso i quali questa attività plasmatrice si esercita.

2.3.2 L'*ornatus*: *alicuius convenientis additio*

Se la componente retorica ha tanto peso nella definizione della poesia proposta Dante, sarà opportuno concentrarsi sulla dottrina retorica del II libro, e in particolare sulla nozione di *ornatus*, che Dante definisce come *alicuius convenientis additio* (DVE II, 1, 9). L'*ornatus* è una tecnica e norma stilistica che punta a distinguere il linguaggio letterario, o comunque artificiale, da quello comune. La teoria medievale dell'*ornatus* (diviso in *facilis* e *difficilis* o *levis* e *gravis*) include tutte le figure della classificazione proposta dalla *Rhetorica ad Herennium* e poi ripresa da quasi tutti i trattati grammaticali e retorici, di poetria e di *dictamen*; l'altro termine concorrente, quello di *color*, era più spesso associato alle *figurae verborum*, caratteristiche dell'*ornata facilitas* – di contro ai tropi pertinenti all'*ornata difficultas* (cf. Boyde 1979, 98). I concetti di *ornatus* e di *color* presuppongono un'idea di linguaggio in cui c'è un livello proprio sul quale si può innestare quel secondo livello che è l'ornamento, il cui scopo è quello di rendere più vivace e attraente il discorso normale, nudo, rispetto al quale c'è una sorta di tabù (Barthes 1985, 156). I due termini, tuttavia, non sono perfettamente sovrapponibili (Meier 2017); nel *De vulgari*, che si concentra solo sullo stile sublime, viene utilizzato solo il concetto di *ornatus*.

Il carattere addizionale dell'*ornatus* è molto accentuato nel trattato dantesco, in ossequio alle prescrizioni della retorica classica e medievale. Per quanto si dica che dev'essere intimamente connessa con la nobiltà dei concetti che esprime, e dunque con la nobiltà del poeta che la forgia, la forma rimane per lo più qualcosa di separato dal contenuto, e questa rigida separazione è alla base della necessità di quella *convenientia* tra poeta e stile che Dante teorizza nel primo capitolo del secondo libro:

²³ Di Capua (1959, 2: 289-93) ha ricostruito una serie di precedenti che giustificano l'uso del termine *discretio* per indicare la scelta, ma anche la moderazione: in particolare, in ambito grammaticale si parla di *discretio* in merito a un uso misurato e conveniente delle figure e degli ornamenti di stili, e questa accezione viene ripresa anche da Goffredo di Vinsauf, Guido Faba, Jacques de Dinant e Guidotto da Bologna.

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

Il principio secondo cui *omnis qui versificatur suos versus exornare debet in quantum potest* (*DVE* II, I, 2) viene però sempre temperato, in Dante come nelle sue fonti, dalla raccomandazione di non abbandonarsi a orpelli gratuiti e superficiali.²⁴ Goffredo di Vinsauf, come si è visto nel capitolo precedente (§ I.1.4.2), riconosce ai tropi una funzione espressiva essenziale, capace di suscitare meraviglia, di ringiovanire le parole e di veicolare perciò una nuova conoscenza o percezione; questo accade, però, solo a patto che ci sia armonia tra esterno e interno, tra bellezza formale e profondità concettuale.²⁵ Anche Bene da Firenze distingue tra ornamenti interiori ed esteriori, e raccomanda una sapiente miscela dei due:

sicut homo intrinsecus et extrinsecus est ornatus, ita sermo ipsius utroque gaudeat ornamento. Sed quaedam dignitas est verborum, et illa depingit orationem extrinsecus et colorat, et quaedam dignitas medullam tantum sententiarum attingit, quae ornatum intrinsecus operatur. Ubi vero utraque intervenit exornatio, ibi est omnimoda gratiae plenitudo. (*Candelabrum* II, I, 15)

Se a questo passo del *Candelabrum* accostiamo il prologo, citato nel paragrafo precedente, risulta chiaro che Bene, analogamente a quan-

²⁴ Esistono anche delle eccezioni: notevole che Matteo di Vendôme (*Ars versificatoria* III, 1) sostenga invece addirittura la priorità della bellezza formale sulla profondità del contenuto: *versus enim plerumque ex modo dicendi maiorem quam ex substantia dicti contrahit venustatem*.

²⁵ Cf. *Poetria nova*, vv. 742-60: *sit brevis aut longus, se semper sermo coloret | intus et exterius, sed discernendo colorem | ordine discreto. Verbi prius inspicere mentem | et demum faciem, cuius ne crede color: | se nisi conformet color intus exteriori, | sordet ibi ratio: faciem depingere verbi | est pictura luti, res est falsaria, ficta | forma, dealbatus paries et hypocrita verbum | se simulans aliquid, cum sit nihil. Haec sua forma | dissimulat deforme suum: se jactitat extra, | sed nihil intus habet; haec est pictura remota | quae placet, admota quae displicet. Ergo memento | ne sis praeproperus; sed in his quae dixeris esto | argus et argutus oculis circumspecte verba | in re proposita. Sententia si sit honesta, | ejus ei servetur honos: ignobile verbum | non inhonestet eam, sed, ut omnia lege regantur, | dives honoretur sententia divite verbo, | ne rubeat matrona potens in paupere panno*. Da notare in questi versi anche l'immagine della donna vestita in modo non consono alla sua condizione, ripresa da Dante ma mutata di segno. Questi precetti di Goffredo confluiscono poi anche nell'opera di Brunetto Latini, cf. *Tresor* III, x, 3: *garde que [tes mos] n'aportent laidure nulle, mes la belle color soit dedenz et de hors; et la science de rethorique soit en toi peinteriere, qui mete le color en rime et en prose. Mes garde toi dou trop poindre, car aucune fois est color a eschiver la color*. Sull'influenza della *Poetria nova* su Brunetto, e in particolare su questo passaggio, cf. Crespo 1972, 97-9; e da ultimo, Albi 2017, 14-15.

to pare di capire per Dante, riconosce all'*ornatus* un ruolo essenziale nella definizione della scrittura artistica, attribuendogli dunque una connotazione talmente positiva che la ricerca di tale abbellimento diventa quasi un fine a sé stante, e non più un semplice strumento di elaborazione estetica.

Per evitare che l'*ornatus* sia superficiale o gratuito, Dante adotta le raccomandazioni di Goffredo e Bene sull'armonizzazione di forma e sentenza, e le formalizza grazie al criterio della *convenientia*: a tal fine rielabora il celeberrimo *incipit* dell'*Ars poetica* oraziana, in cui si raccomanda di non combinare elementi di diversa provenienza a creare ibridi ridicoli,²⁶ e lo salda con l'estetica scolastica della *congruentia partium* (Nencioni 1967, 120).²⁷ Tale criterio chiave dell'estetica classicista già dominava la definizione delle relazioni morali e intellettuali tra i poeti e gli argomenti, in ossequio all'altro grande principio oraziano del '*Sumite materiam*', citato esplicitamente da Dante.²⁸ Nella retorica classica e medievale la nozione di *convenientia* viene applicata tanto all'adeguamento tra livello stilistico e livello sociale, quanto all'adeguamento delle parole rispetto ai contenuti, ricoprendo perciò un ruolo fondamentale nella dottrina della separazione degli stili; secondo Mengaldo (1970a), sarebbe soprattutto questo secondo aspetto a essere presente in Dante, mentre il primo, seppur potenzialmente rivoluzionario, si tradurrebbe in una semplice corrispondenza biunivoca tra volgare illustre e uomini nobili (come si vede in *DVE* II, I, 6). In realtà anche tale corrispondenza biunivoca rivela una preoccupazione centrale per il progetto del trattato, ossia quella di presentare Dante come poeta della *virtus*, con una connotazione che non è solo poetica, ma anche e soprattutto morale nella sua accezione più ampia.

Sulla priorità della componente formale oppure, viceversa, di quella sociologica o morale la critica ha discusso a lungo; la tesi formalista, che pure sottolinea giustamente il fatto che Dante non subordina la lingua e lo stile ai contenuti, ma al contrario vincola la scelta di questi ultimi ai requisiti del volgare illustre (Quadlbauer 1962, 156-7; Nencioni 1967, 113), rischia di trascurare che nel *De vulgari* la forma

26 Cf. Orazio, *Ars poetica*, vv. 1-5: *humano capiti ceruicem pictor equinam | iungere si velit et varias inducere plumas | undique conlatis membris, ut turpiter atrum | desinat in piscem mulier formosa superne, | spectatum admissi risum teneatis, amici?*

27 Sulla *convenientia* come principio estetico generale – dunque non semplicemente nel campo della retorica e della poesia – cf. Took 1984, 22-9; sull'estetica medievale, cf. anche De Bruyne 1998; Eco 2012.

28 Cf. *DVE* II, IV, 4: *ante omnia ergo dicimus unumquenque debere materie pondus propriis humeris coequare, ne forte humerorum nimio gravata virtute in cenum cespitare necesse sit: hoc est quod Magister noster Oratius precipit cum in principio Poetrie «Sumite materiam» dicit. Vale la pena notare che questa è l'unica *auctoritas* poetica o retorica citata nell'intero trattato, e che la sua menzione è del tutto analoga a quella di altre *artes dictandi*, come ad esempio la *Summa dictaminis* di Guido Faba (vedi § 1.2.4.3).*

è il principio di individualità attraverso il quale il poeta esprime la propria nobiltà morale e intellettuale (Took 1984, 68-9). Le due componenti sono in realtà inseparabili: se Dante dà tanta importanza alla dottrina tutto sommato tecnica dell'ornamento stilistico è perché deve accreditarsi innanzi tutto come poeta competente, e poi come poeta virtuoso; in questo senso il trattato si sforza di andare oltre la semplice classificazione e descrizione dei fenomeni retorici, ma non può prescindere del tutto, anche nel quadro di quella stessa polemica militante contro gli «usi inflazionistici, ludici e polivalenti degli ornamenti retorici» (Mengaldo 1970b) che aveva già preso forma nel XXV capitolo della *Vita nova* (vedi § I.1.2.7).

La corrispondenza tra forma e contenuto, che pure rimangono separati, sarà difesa anche nel *Convivio*: com'è stato notato dalla critica, la stessa divisione permane anche nel trattato volgare, dove anzi si avverte di più il pericolo di un linguaggio raffinato che, mentre decora, rischia di sviare il lettore rispetto alla retta comprensione del messaggio poetico (vedi § I.3.2.4); ma mentre nel *De vulgari l'ornatus* viene caratterizzato in chiave essenzialmente positiva e vincolato ai contenuti tramite il principio cardine della *convenientia*, il *Convivio* elabora una teoria ermeneutica che punta non a fondere e armonizzare bellezza e verità, ma a rendere possibile una loro pacifica coesistenza. In questo senso il trattato latino sembra rappresentare una soluzione più tradizionale: come si vedrà nel prossimo capitolo, abbracciare una teoria del linguaggio figurato che prevede la polisemia permette non solo di comporre poesie che sono intrinsecamente e *ab origine* metaforiche o allegoriche – e dunque non più così in linea con l'idea che l'ornamento sia qualcosa di esteriore –, ma anche di superare questa continua tensione tra forma e contenuto, riconoscendo a ciascuno dei due livelli una sua dignità e un suo potenziale comunicativo.

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

Dopo aver definito la poesia, Dante invita orazianamente i suoi lettori a scegliere un argomento proporzionato alle proprie capacità e ad adeguare a esso la forma, poiché si può comporre *tragice, sive comice, sive elegiace* (*DVE* II, IV, 5); a ciascuno di questi tre generi corrisponderà uno stile, e rispettivamente il *vulgare illustre*, da esprimere in forma di canzone, il *mediocre* e l'*humile* (*DVE* II, IV, 6). Lo stile tragico prevede, tra le sue caratteristiche, la magnificenza dei versi, la sublimità della costruzione e l'eccellenza dei vocaboli, che si devono accordare alla profondità dei concetti:

stilo equidem tragico tunc uti videmur quando cum gravitate sententiae tam superbia carminum quam constructionis elatio et excellentia vocabulorum concordat. (*DVE* II, iv, 7)²⁹

Il criterio della *gravitas sententiae* rimanda al discorso sui *magnalia* già sviluppato nei paragrafi precedenti; Dante si occupa dunque della *superbia carminum* nel V capitolo, della *constructionis elatio* nel VI, dell'*excellentia vocabulorum* nel VII, per poi dedicarsi più nello specifico alle tecniche di composizione della canzone e alla definizione delle sue parti.

L'attenzione per la sintassi del periodo e per la lessicografia accosta Dante alle grammatiche volgari di Raimon Vidal e Uc Faidit; ma nel *De vulgari* viene totalmente trascurata la morfologia, che invece era al centro dei manuali provenzali (vedi § I.2.1) - a testimonianza di quanto l'interesse del trattato sia eccedente rispetto alla semplice dottrina grammaticale. Lo studio della sintassi nella grammatica classica, inoltre, non coinvolgeva la sintassi del periodo, che è invece l'oggetto su cui Dante si concentra in questo passo.³⁰ Secondo i commentatori, Dante definisce la *constructio* come una *regulata compago dictionum*³¹ ispirandosi alla dottrina di Prisciano, ripresa di frequente nel Medioevo,³² ma di fatto riferendosi piuttosto a quel-

29 Mengaldo 1979 e Fenzi 2012a nei loro commenti segnalano che un punto di riferimento per questo passo è *Ad Her.* IV, 11, dove si considera lo stile elevato (*gravis*) fondato su costruzioni nobili e splendide, vocaboli scelti, pensieri elevati: *sunt igitur tria genera, quae genera nos figuras appellamus, in quibus omnis oratio non vitiosa consumitur: una gravem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam vocamus. Gravis est, quae constat ex verborum gravium levi et ornata constructione. Mediocris est, quae constat ex humilior neque tamen ex infima et pervulgatissima verborum dignitate. Attenuata est, quae demissa est usque ad usitatissimam puri consuetudinem sermonis. In gravi consumetur oratio figurae genere, si, quae cuiusque rei poterunt ornatissima verba reperiri, sive propria sive extranea, unam quamque rem adcommo dabuntur; et si graves sententiae, quae in amplificatione et commiseratione tractantur, eligentur; et si exornationes sententiarum aut verborum, quae gravitatem habebunt, de quibus post dicemus, adhibebuntur.* Ma la teoria dei tre stili, pur con qualche modifica, sembra derivare a Dante soprattutto dalla *Parisiana Poetria* di Giovanni di Garlandia; a tal proposito, cf. Folena 2002, 219-20.

30 Nei manuali canonici di Donato e Prisciano la sintassi si ferma ai singoli elementi o tutt'al più alla frase minima composta di nome e verbo, escludendo ogni studio sistematico delle frasi complesse; su questo punto, cf. la sintesi di Tavoni, Chersoni (2012-13, 137-9), con relativa bibliografia.

31 Tavoni, Chersoni (2012-13, 132) notano che «il termine '*compago*' potrebbe echeggiare [...] Matteo di Vendôme, *Ars versificatoria* I, 37: *sicut dictiones in compagine constructionis sibi invicem vicinantur*, in un passo rivolto a stigmatizzare la *incongruum partium dispositionem, ne diversarum orationum dictiones implicitae sint et intricatae*, con danno della comprensione, e ad esortare quindi il versificatore a non stravolgere il cosiddetto 'ordine naturale' o 'diretto' delle parole: *si poterit, versificator in metro sic debet ordinare ne vitium quod dicitur cachosinteton incurrat, id est malam verborum dispositionem*».

32 Cf. Prisciano, *Institutiones* II, xv, 1 (ed. Keil 1855-59): *oratio est ordinatio dictionum congrua, sententiam perfectam demonstrans*. Su Dante e Prisciano, e sulla fortuna di

la che i trattatisti chiamavano *compositio*, cioè l'ordine delle parole e la struttura della frase. In questa confusione – testimoniata anche dal passo del *Convivio* in cui Dante dice che la canzone è bella secondo tre arti: *si per costruzione, la quale si pertiene ali gramatiche, si per l'ordine del sermone, che si pertiene a li rettorici, si per lo numero de le sue parti, che si pertiene a li musici* (*Conv.* II, XI, 9) – si vede l'influenza di un passo della *Rhetorica ad Herennium*, ove si legge che *compositio est verborum constructio quae facit omnes partes orationis aequaliter perpolita* (*Ad Her.* IV, XII, 18); in questa definizione Dante potrebbe aver trovato la sponda adatta «per riunire in un solo vocabolo l'aspetto grammaticale e quello retorico della costruzione» (Di Capua 1959, 2: 326-7). Sullo stesso passaggio erenniano i trattatisti delle *artes dictandi* avevano costruito una fondamentale e complessa teoria di sintassi del periodo: Bene da Firenze (che riprende alla lettera la definizione in *Candelabrum*, I, xv, 1 e V, vi, 2) definisce la *compositio* anche come *complexio dictionum, per cola, et comata periodosque distincta et a constructionis ordine separata* (V, vi, 2), e aggiunge norme per l'equilibrio delle varie parti del periodo e per le clausole ritmiche; tratta poi *de venustate et ordinatione verborum*, dando regole per la trasposizione delle parole secondo *l'ordo artificialis*.³³

Tornando al *De vulgari*, Dante comincia a illustrare i problemi di *constructionis elatio* con un primo esempio: la frase *Aristotiles phylosophatus est tempore Alexandri* contiene *quinque [...] dictiones compacte regulariter* (*DVE* II, vi, 2), che formano una frase corretta ma priva di ornamenti, costruita sull'ordine naturale di soggetto, verbo e complemento. Una volta definito l'oggetto del discorso, Dante specifica infatti che esiste una *constructio congrua* e una *incongrua*, ma che, poiché *sola suprema venamur, nullum in nostra venatione locum habet incongrua, quia nec inferiorem gradum bonitatis promeruit* (*DVE* II, vi, 3). Già a partire da questo paragrafo si comprende come la gerarchia stilistica dei diversi gradi di costruzione che verrà sviluppata nei paragrafi successivi si fondi su un discorso sintattico originariamente grammaticale, combinato però soprattutto con considerazioni retoriche tipiche dei trattati di *ars dictandi*.

quest'ultimo nel Medioevo, cf. Pézard 1950, 133-50. Sulla nozione di *constructio* in Prisciano e nella grammatica medievale, e segnatamente modista, cf. Kneepkens 1990, dove si chiarisce che tale nozione era talmente centrale negli ultimi due libri delle *Institutiones* che questi venivano spesso indicati, oltre che come *Priscianus minor*, anche con il titolo *De constructionibus*; al tempo stesso, non sembra che l'opera contenga una definizione chiara del termine, che viene usato in modo piuttosto polisemo (Kneepkens 1990, 143). È nota la posizione, oggi per lo più rifiutata, di Corti (1982, 68-9), secondo cui la *suprema constructio* dantesca si ispirerebbe a Boezio di Dacia molto più che a Prisciano.

33 Un'estesa trattazione dell'*ordinatio artificiosa* fondata sul ritmo si trova anche nel *Boncompagnus* di Boncompagno, mentre sulla *venustas* e *l'ordo artificialis* si concentrano parti della *Summa dictaminis* di Guido Faba (edita in Gaudenzi 1890).

Il criterio della *congruitas* autorizzava questa mobilità tra domini disciplinari diversi: pur essendo un concetto fondamentale nella dottrina grammaticale, poteva investire anche quello retorico, probabilmente grazie alla mediazione dei commenti medievali all'*Ars poetica*, che ne facevano uno dei cardini della dottrina dei sei *vitia*, estrapolati e sistematizzati dai glossatori. I trattati di epistolografia assestavano alla *congruitas* grammaticale un ruolo centrale, in quanto base e presupposto dei precetti retorici riguardanti la manipolazione dell'ordine delle parole al fine di ottenere determinati effetti ritmici e semantici. In altre parole, la norma grammaticale della frase congrua è solo il punto di partenza per una gerarchia retorico-stilistica che si sviluppa invece in un crescendo di infrazioni: l'evoluzione concettuale è del tutto analoga al caso dei tropi, dove è necessario padroneggiare il grado zero della proprietà linguistica prima di poter fare un uso consapevole delle traslazioni improprie.³⁴

Procedendo con ulteriori divisioni, Dante specifica che tra le costruzioni congrue ci sono diversi gradi di *urbanitas*, e distingue quattro *gradus constructionum*. Ciascuno è individuato da alcuni aggettivi ma non viene ulteriormente definito se non tramite un esempio latino forgiato da Dante all'occasione; il procedere dei gradi è un crescendo di raffinatezza sintattica e stilistica, che culmina in ben undici esempi - la catena più lunga del trattato - di canzoni eccellenti composte in lingua *d'oc*, *d'oïl* e *di sì*. Il capitolo si chiude, infine, con una difesa del valore degli esempi sulla teoria e con il suggerimento di frequentare assiduamente i poeti regolati; su questo aspetto torneremo tra poco: vediamo ora brevemente i quattro gradi e i rispettivi esempi latini.³⁵

Il primo *gradus* è quello *insipidus*, che appartiene ai *rudes*: il pedestre esempio *Petrus amat multum dominam Bertam* (*DVE* II, vi, 4) rappresenta un periodo costruito secondo la norma grammaticale dell'*ordo naturalis*, quasi a imitazione di una conversazione comune e insignificante o di un esercizio scolastico, in cui perfino i nomi propri impiegati sono popolari in maniera antonomastica. Con il secondo grado, definito *sapidus* in opposizione al primo, Dante supera la sem-

³⁴ Cf. Folena 2002, 217: «le due teorie, quella dei tre stili poetici e quella dei tre diversi gradi retorici di costruzione, sono nel *De vulgari eloquentia* originalmente integrate. Entrambe costituiscono in sostanza un'unica teoria dell'eccellenza linguistica e poetica in base alla scelta dei vocaboli e dei costrutti (*compago verborum*), degli ornamenti e del legame musaico, e ci presentano una concezione pluristilistica rigorosamente verticale; con un movimento che è discendente nel caso degli stili e ascendente nel caso dei costrutti. E si capisce perché: l'ordine degli stili è stabilito deduttivamente dalla gerarchia dei valori, l'ordine dei costrutti invece è riferito alla lingua d'uso, alla più elementare unità sintattica, che corrisponde al 'grado zero' dello stile».

³⁵ Per un'analisi di quest'importante snodo dell'opera, cf. i commenti al *De vulgari* di Marigo 1957; Mengaldo 1979; Tavoni 2011a e Fenzi 2012a; cf. anche Di Capua 1959, 2: 226-51; Mengaldo 1978, 281-8; Scaglione 1978; Forti 2006, 114-16.

plice correttezza grammaticale e comincia a introdurre un modesto ornamento retorico: *piget me cunctis pietate maiorem, quicumque in exilio tabescentes patriam tantum sompnando revisunt* (DVE II, VI, 5). Il periodo è creato per esemplificare la prassi *rigidorum scolarium vel magistrorum*,³⁶ in primo luogo tramite l'*ordo artificialis* che regola la distribuzione dei sintagmi, e in secondo luogo tramite il *cursus* tripartito.

Dopo questo primo assaggio di bellezza artificiale, Dante propone per il terzo grado, quello *sapidus et venustus*,³⁷ il seguente esempio: *laudabilis discretio marchionis Estensis, et sua magnificentia preparata, cunctis illum facit esse dilectum* (DVE II, VI, 5). Anche in questo caso il periodo si divide in tre membri non isosillabici, formando un *cursus planus, velox* e poi di nuovo *planus*. Ci sono poi altri artifici minori, ma la caratteristica più rilevante è probabilmente l'ironia antifrastica con cui si parla di Azzo d'Este, accentuata dal fatto che nel primo libro (DVE I, XII, 5) il marchese era stato oggetto di una feroce invettiva; la *conversio* che regola l'ordine delle parole, appartenente all'*ornata facilitas*, viene dunque integrata dalla figura della *permutatio ex contrario* (su cui cf. *Ad Her.* IV, 46).

L'ultimo grado, infine, è quello *sapidus et venustus etiam et excelsus*, degno dei *dictatores illustres*. L'esempio - *eiecta maxima parte florum de sinu tuo, Florentia, nequicquam Trinacriam Totila secundus adivit* (DVE II, VI, 5) - dispiega tutti gli artifici più raffinati prescritti dall'*ars dictaminis*: sono infatti impiegati l'*abbreviatio* del primo sintagma con l'ablativo assoluto, l'apostrofe, la personificazione, l'iperbole, l'antonomasia, il gioco onomastico e l'allitterazione, la metafora, oltre a un *cursus* particolarmente ricercato (*velox, tardus, tardus, planus*); il lessico è raffinato, le immagini sono intense, la costruzione è virtuosisticamente complessa. In sintesi:

nel primo grado è l'espressione comune appena regolata dall'accordo grammaticale; nel secondo grado, *sapidus*, l'elemento ritmico e musicale compare nell'ordinare e regolare l'espressione; nel terzo grado, *venustus*, all'elemento fonico s'unisce quello croma-

³⁶ Di Capua (1959, 2: 332) aggiunge che «*scolaris* nel medioevo fu detto chi, avendo frequentato le scuole universitarie, possedeva una vasta cultura nelle lettere e nelle scienze, nelle dottrine del Trivio e del Quadrivio [...]. Non senza ragione Dante aggiunge l'aggettivo *rigidus*, che è da riferire sia a *scolares* sia a *magistri*, perché i dotti usavano lo stile romano quando parlavano o scrivevano con rigida compostezza».

³⁷ Per i termini *sapidus* e *venustus*, i commentatori rimandano a Quintiliano, *Inst. Or.* VI, III, 18-19: *venustum esse quod cum gratia quadam et venere dicatur apparet [...]. Salsum igitur erit quod non erit insulsum, velut quoddam simplex orationis condimentum, quod sentitur latente iudicio velut palato, excitatque et a taedio defendit orationem. Sales enim, ut ille in cibus paulo liberalius adpersus, si tamen non sit inmodicus, adfert aliquid propriae voluptatis, ita hi quoque in dicendo habent quiddam quod nobis faciat audiendi sitim.*

tico, che dà colorito e vivezza al linguaggio; nel quarto, *excelsus*, all'elemento fonico e cromatico si accoppia quello fantastico, congiunto a raffinatezze verbali e a simbolismo di concetti, in modo che il pensiero si mostri chiuso e parvente nella luce dell'espressione. (Di Capua 1959, 2: 339)

La progressione restituisce anche una qualche testimonianza del progresso che un discente nelle *artes sermocinales* poteva sperimentare nel corso dei propri studi, tra scuole di grammatica e insegnamenti di retorica e *dictamen*. Per questo possiamo pensare che la scelta di elaborare gli esempi in latino e in prosa, nonostante l'oggetto privilegiato di questa parte del *De vulgari* sia la poesia volgare, dipenda non solo dalla volontà di legare in un nesso ancora più stretto le due forme e le due lingue, ma anche dal desiderio di esaltare la competenza di Dante in entrambe le pratiche di scrittura: la precisa gerarchia dei diversi gradi implica che Dante è in grado di padroneggiarli virtuosamente tutti, ma il punto d'arrivo ovviamente è l'ultimo, tant'è che solo a questo si riferiscono gli esempi volgari.³⁸ Il ruolo fondamentale accordato alla personalità di Dante, per di più, emerge ulteriormente, anche se sotto traccia, quando si considerano gli argomenti affrontati negli esempi dei tre gradi superiori: il motivo principale è quello politico e dell'esilio, così cruciale nell'esperienza di Dante e declinato in una tensione patetica montante, che Marigo

38 Infatti *hunc gradum constructionis excellentissimum nominamus, et hic est quem querimus cum suprema venemur, ut dictum est. Hoc solum illustres cantiones inveniuntur contexte* (DVE II, vi, 5-6). La grande padronanza dimostrata da Dante nel maneggiare i colori retorici gli venne del resto riconosciuta dai lettori contemporanei, come è testimoniato dal commento dell'Ottimo (2018, glossa a *Purg.* XXIV, 55-6) all'incontro purgatoriale con Bonagiunta: «dice qui Bonagiunta all'autore: io veggio ora il modo che tenne legato il notaro Giacomo da Lentino, e Guittone frate godente d'Arezzo, e me, di qua dal dolce stile tuo e di quelli che te séguitano, però che voi ve ne andate stretti dietro al dictatore, cioè a colui che il dire suo adorna con colori rectorichi e trascriptivi e che osserva le regole che l'arte di rectorica comanda; perché Bonagiunta e li predechi due il più delli altri, che dicono in rima, sono edioti dell'arte rectorica, e non sanno più che lla materna lingua, e sono contenti di spremere loro concepto in loro parlare, purché concordino le rime. Ma il rectorico, il quale sae invenire, disporre e ornatamente parlare, pronutare e persuadere, sae che llo sapere dire stae in tre cose: in natura, in doctrina, in usanza; e che lla natura stae nello ingegno, la doctrina nella scientia, l'uso nella continuanza; e che lli generi delle cause sono tre: deliberativo, dimostrativo, iudiciale; e che lle parti della oratione sono iiii: exordio, narratione, argomento e conchiusione; e quale exordio è principio, e quale è insinuatione; e quando è da rendere con l'esordio benivolo, e quando atento, quando amaestrato; e in che modo e quando è da usare exordio, e quando insinuatione; e quando né l'uno, né l'altro; e quando è da incominciare dalla narratione, e quando da una favola, da una novella, da una cosa solazzevole; come la narratione dee essere breve, lucida e aperta; come li argomenti si prendono di due generi, d'inductione e di ratiocinatione; come il puro e onesto parlare nullo vitio dee tenere né in lectere né in sententie; come si dee ornare di colori di parole e di colori di sententie. Le quali cose il decto Bonagiunta, e altri sopra nomati dicitori in rima, mostra che non l'avessino in sé, ma sì Dante. E però dice che chi lauda quelli antichi dicitori non vede più oltre, ed è ignorante e grosso».

(1957, CXXVII) ha definito «un crescere di passione, dalla malinconia allo sdegno e ad un accoramento senza pace». Più nello specifico, i tre esempi finali potrebbero essere ricondotti ai tre stili elegiaco, comico e tragico, e tutti e tre solleciterebbero in particolar modo il pubblico bolognese, dal momento che Bologna è il contesto più vicino agli episodi e ai personaggi nominati (Tavoni 2011a, 1101 *ad loc.*).

Questa intima risonanza emotiva e personale dimostra quanto le prescrizioni stilistiche del *De vulgari* siano legate all'individualità e alla moralità del poeta, anziché essere meramente formalistiche. Come ha notato Auerbach (1960, 222), la vittoria della prassi sulla teoria, di uno stile vivo e personale sulle definizioni e classificazioni, è segno di una precisa coscienza della dignità letteraria insita in ogni livello della scrittura artistica; in questo senso il *De vulgari* dispiega quella che Mengaldo (1979, 4) ha inquadrato come una prospettiva enciclopedica della dottrina stilistica, votata a una «concezione possibilistica e orizzontale degli stili, ognuno degno e anzi opportuno nel suo ambito purché siano rispettate le regole del *conueniens*» (così anche Botterill 1996, 25), che coesiste, in una contraddizione non sanata, con una prospettiva «esclusivistica e verticale, per cui solo lo stile sommo e i corrispondenti contenuti sono degni dei *doctores illustres* forniti di *scientia* e *ingenium*» (prospettiva sottolineata anche da Folena 2002, 206). La centralità di una struttura verticale e gerarchica, imposta dal criterio della *conuenientia*, è probabilmente influenzata dagli schemi dei trattati di *ars dictandi*, che contenevano lunghe e dettagliate esemplificazioni relative alle diverse componenti di un'epistola da scegliere in conformità con il livello sociale dello scrivente e del destinatario.

Il criterio di un adeguamento socio-stilistico – e dunque di un rapporto di *conuenientia* tra formule e stile da una parte, e livello sociale del mittente e del destinatario dall'altra – è fondamentale lungo tutta la storia del *dictamen*: basti pensare che le prime, frammentarie esperienze di formalizzazione di una tecnica di scrittura epistolare, ossia la sezione intitolata *De epistolis* nell'*Ars rhetorica* di Giulio Vittore (fine IV secolo) e un breve paragrafo conservato in un manoscritto settecentesco di Monte Cassino, si concentrano proprio su questo aspetto.³⁹ La *Summa de arte dictandi* attribuita a Goffredo di Vinsauf riassume in maniera molto chiara questo criterio:

sicut enim distincte sunt persone, sic distinctos debemus habere stilos, ad exprimendos uarios hominum mores, diuersa officia, dissimiles dignitates: rusticum incomposite decet loqui, militem curialiter, litterato loquendum est subtilius, et obtusius illitterato.

³⁹ Ne discute Murphy 1983, 280 ss. Sulla costruzione di queste gerarchie sociali nei trattati di *ars dictaminis* cf. soprattutto Constable 1977.

Ita debet dictator uerba singulorum conditionibus conformare, ut in epistola, uelud in speculo tersiore, mittentis persone conditio possit legi. (Licitra 1966, 910)

Tale criterio era stato poi applicato al contesto comunale nell'*Ars dictaminis* di Mino da Colle Val d'Elsa e in quella di Giovanni di Bonandrea. Mino riadatta il principio della *convenientia* in modo da farlo aderire meglio alla struttura sociale del comune cittadino, includendo i ceti professionali e accademici e allestendo una casistica di possibili scambi tra classi (Wieruszowski 1971, 365-7); Giovanni di Bonandrea, invece, rivoluziona l'impostazione sociale gerarchica della *salutatio* introducendo come criterio quello dell'*habitus*, la qualità morale o professionale del destinatario:⁴⁰ «il passaggio è insomma da un *dictamen* gerarchico a un *dictamen* comunalizzato, tale da fare spazio all'emergere dei ceti e delle professioni, aperto ad accogliere nella griglia documentaria una pluralità di destini e di fortune» (Artifoni 1993, 174).

Anche in questioni apparentemente così tecniche e strutturali, dunque, il trattato dantesco è impregnato di preoccupazioni sociologiche e politiche, che prendono le mosse da un coinvolgimento autobiografico molto intenso, tanto a livello di carriera poetica, quanto a livello di impegno civile.⁴¹ Non solo Dante allega degli esempi di prosa ritmata latina composti *ad hoc* per dimostrare le proprie competenze e per lasciare un segno personalissimo, ancorché frammentario e nascosto, su una materia di natura tecnica⁴² – un'operazione che, seppur con ben altre riuscite letterarie, si trovava già in diversi manuali di poetria e di *dictamen*; ma a questa prassi esemplificativa si aggiunge una celebrazione *ex post* della lirica volgare, che dalla poesia amorosa della loda si estende alle più recenti canzoni della *rectitudo* (Mengaldo 1979, 4), che sviluppavano lo stesso motivo dell'esilio e gli stessi toni al contempo gravi e patetici.

⁴⁰ Su Giovanni di Bonandrea, oltre all'edizione critica curata da Arcuti 1993, cf. Banker 1974; Lorenzi 2017; Bischetti 2020; 2022.

⁴¹ Sulla natura politica di *De vulgari*, piuttosto trascurata in favore della prospettiva retorica dagli studi di Mengaldo e molto rivalutata in anni recenti, cf. Rosier-Catach 1997b; Imbach 2009; Imbach, Rosier-Catach 2011; il portato di tali significativi contributi all'interpretazione complessiva del trattato è accolto e argomentato in Tavoni 2011a, 1068-9. I legami tra le teorie poetico-politiche del *De vulgari* e la restante produzione dantesca sono analizzati in Honess 2007. Per un approfondimento del legame tra riflessione sulla parola e politica, cf. Artifoni 1993, 160-6.

⁴² E tuttavia il giudizio dei critici sul latino di Dante in questi esempi è stato per lo più negativo; si veda ad esempio quel che ne scrive Nencioni (1967, 123): «quando scrive in latino, quali che siano i suoi principi e propositi teoricamente enunciati, Dante è molto più sotto l'impero della regola e il peso della disciplina retorica, di quanto non sia nello scrivere volgare; il suo margine di ribellione, di innovazione è incomparabilmente minore della zona di accettazione, di passività».

2.3.4 *Cum suprema venemur: canoni e contesti*

L'impostazione teleologica, implicita in questo livello di evoluzione, rende conto anche della sovrapposizione di latino e volgare e di prosa e poesia. I commentatori hanno notato, infatti, che c'è una sorta di conflitto di valori tra questo passaggio e altri luoghi del *De vulgari*: altrove Dante ha dichiarato la priorità della poesia sulla prosa e sostenuto che la seconda è modellata sulla prima,⁴³ mentre in questo VI capitolo sono le norme tratte dall'analisi retorica della prosa a essere applicate alla valutazione della poesia. Per spiegare questa apparente contraddizione, Fenzi (2012a, 182) da un lato adduce la disponibilità di un modello trattatistico, quale quello delle *artes dictaminis*, in cui è la prosa latina a fornire i modelli didatticamente più efficaci, e dall'altro evidenzia la volontà dantesca di «introdurre nel volgare l'alta nobiltà lessicale e sintattica del latino». Oltre ai propri esempi, a sancire questa osmosi di poesia e prosa Dante costruisce, sul finire del capitolo, un canone di autori latini che comprende tanto i grandi poeti tragici, quanto i grandi prosatori:

et fortassis utilissimum foret ad illam habituandam regulatos vidisse poetas, Virgilium videlicet, Ovidium Metamorphoseos, Statium atque Lucanum, nec non alios qui nisi sunt altissimas prosas, ut Titum Livium, Plinium, Frontinum, Paulum Orosium et multos alios quos amica sollicitudo nos visitare invitat. (*DVE* II, vi, 7)

Tale selezione desta più di una perplessità non solo per l'accostamento di poesia e prosa, ma anche per il ruolo incomparabilmente minore che i prosatori, e specialmente Frontino e Orosio, avevano nello studio degli *auctores* classici.⁴⁴ Per comprendere il senso di questo canone latino bisogna considerare anche quello ancor più sorprendente che lo precede. Dopo aver esemplificato lo stile *sapidus et venustus etiam et excelsus*, Dante specifica che *hunc gradum constructionis excellentissimum nominamus, et hic est quem querimus cum suprema venemur, ut dictum est*, e che *hoc solum illustres cantiones inveniuntur contexte* (*DVE* II, vi, 5-6). A questa affermazione segue una catena di undici canzoni considerate esemplificative dello stile sublime, su cui la critica si è interrogata a lungo. Prima di riflettere sulle motivazioni alla base di questa seconda selezione, completamente taciute da Dante, può essere interessante soffermarsi su come è strutturato questo capitolo così cruciale nel progetto del *De vulgari*.

⁴³ Come è stato detto ad esempio in *DVE* II, I, 1: *ipsum prosaycantes ab avientibus magis accipiunt et quia quod avietum est prosaycantibus permanere videtur exemplar, et non e converso - que quendam videntur prebere primatum*.

⁴⁴ Riprende la questione, offrendo qualche ulteriore notizia documentaria relativa ai fondi manoscritti di Santa Croce, Brunetti 2016, 248-51.

I primi paragrafi sono contraddistinti da una prassi normativa rigorosa, in cui ciascun elemento viene prima definito, poi diviso in ulteriori sottocategorie ed esemplificato; questa parte prescrittiva culmina in un secondo momento di natura interpretativa, in cui Dante giustifica a posteriori ciò che non può essere oggetto di una norma stabilita a priori, facendo dell'auto-esegesi sulla propria poesia e sulla tradizione in cui questa si colloca (Abramé-Battesti 1994, 69-71). La consapevolezza critica che il poeta ha della propria scrittura ambisce dunque a costruirsi come tecnica: in breve, «si potrebbe dire che Dante nel *De vulgari eloquentia* teorizza quella che fu la propria esperienza artistica» (Di Capua 1959, 2: 348). In questo modo la suddivisione dei manuali di *ars dictandi*, che giustapponevano nella maggior parte dei casi una prima parte prescrittiva e una *summa* di epistole esemplari, viene impiegata in un progetto intellettuale molto più ambizioso e sofisticato: da critico militante qual è sempre, Dante inserisce la lirica volgare nel quadro di una serie di norme tecniche legittimate dalla trattatistica latina, ma non si accontenta, come da tradizione, di combinare le norme emanate dalle *auctoritates* del canone classico con il modello offerto dai propri esempi latini, dando invece risalto soprattutto alla più recente e nobile esperienza della poesia volgare.

Tale poesia non culmina più, come nella *Vita nova*, nella coppia Dante-Cavalcanti, sostituita dalla nuova coppia Cino-Dante che domina il trattato latino; per spiegare la presa di distanza dal *primo amico*, i critici hanno ipotizzato tanto una crescente divergenza in merito alla concezione d'amore e alla necessità di frequentare la cultura latina,⁴⁵ quanto l'emergere di necessità di ordine politico: se il *De vulgari* appare legato, in forme più o meno pronunciate, all'ambiente bolognese, ragioni di opportunità potevano spingere Dante a esibire la sua amicizia con un altro poeta esiliato che godeva di grande prestigio ed era molto ben inserito nella città felsinea. I criteri di selezione del canone volgare sono comunque difficili da individuare: Tavoni e Chersoni (2012-13), confermando le analisi più impressionistiche di Di Capua (1959, 2: 226-51) e Pazzaglia (1967), hanno condotto un'analisi linguistica sulla sintassi di questi componimenti, contestando almeno in parte la lettura di Forti (2006, 115-16) secondo cui il carattere comune a questi componimenti sarebbe il ricorso alla *transumptio*. I risultati sembrano indicare che l'aspetto qui privilegiato sia quel-

⁴⁵ Così Mengaldo 1979, 17; Fenzi (2012a, Lv) aggiunge che lo scontro trova uno dei suoi punti di massima evidenza nella scelta di consacrare Cino, e non Guido, come cantore della *venus*, e ritiene che una spia di questa implicita polemica nei confronti della concezione dell'amore cavalcantiana risieda nel fatto che entrambe le citazioni di *Donna me prega*, canzone manifesto dell'amore *accidens* e mortifero, sono immediatamente accostate a canzoni di Dante, «quasi a sterilizzarne i contenuti mediante testi così esemplari di una diversa concezione d'amore».

lo di una struttura del periodo organizzata per «nessi argomentativi ben distribuiti [...], effetto di una visione razionale, programmata, dominata, dell'argomentazione» (Tavoni, Chersoni 2012-13, 151), in opposizione a una struttura, attestata nei componimenti di Guittone, «associabile a un accumulato incontrollato di aggiunte che prende il sopravvento sullo scrivente», e in generale dalla celebrazione di una poesia più equilibrata a livello sintattico (151).

Come già era avvenuto nella *Vita nova* (§ I.1.2.6), infatti, il nuovo canone volgare che Dante intende stabilire si fonda anche sull'esplicitazione degli esclusi. Il bersaglio principale è Guittone d'Arezzo insieme ai suoi seguaci, accusati di non essersi mai liberati di scorie plebee, tanto a livello di lessico, quanto a livello di costruzione del periodo: *subsistant igitur ignorantie sectatores Guictonem Aretinum et quosdam alios extollentes, nunquam in vocabulis atque constructione plebescere desuetos* (DVE II, vi, 8). Ma una virulenta invettiva era stata già formulata in merito alla *constructio incongrua*, laddove Dante esclamava: *pudeat ergo, pudeat ydiotas tantum audere deinceps ut ad cantiones prorumpant: quos non aliter deridemus quam cecum de coloribus distinguentem* (DVE II, vi, 3), alludendo alla presunzione di coloro che osano comporre nella forma metrica più elevata, la canzone, senza dominare nemmeno il livello più semplice di costruzione sintattica. L'accusa, come hanno notato alcuni dei commentatori, richiama quella mossa da Cavalcanti allo stesso Guittone: *nel profferer che cade 'n barbarismo | difetto di saver ti dà cagione* (Rime XLVII, vv. 5-6). Agli occhi di Dante, dunque, il poeta aretino e i suoi imitatori esibiscono due gravi difetti: da un lato la scarsa padronanza della forma espressiva più alta, che degenera in oscurità e vacuità, e dall'altro, sembra di intuire, la scarsa frequentazione degli *auctores* classici, che li rende ignoranti; Guittone e i guittoniani non riescono insomma a raggiungere quella solida identità di contenuto e forma che il *De vulgari* aveva celebrato come massimo obiettivo del poeta (Di Capua 1959, 2: 312).

Attaccando Guittone, Dante sembra voler creare un paradigma storico-critico in cui gli autori della sua cerchia, eliminata la mediazione dei cosiddetti siculo-toscani, sono direttamente legati ai poeti della corte federiciana, celebrata nel primo libro tanto a livello artistico, quanto a livello politico. Anche tale scelta di legittimazione culturale e politica avvicina questa sezione del trattato latino al mondo dell'*ars dictaminis*, che presso la corte siciliana aveva conosciuto un momento di grandissimo sviluppo, e che aveva stabilito una connessione cruciale tra la capacità di dominare un codice letterario sofisticato e il prestigio culturale e politico, come vedremo meglio nella seconda parte di questo capitolo. Su questo aspetto, tuttavia, le opinioni degli ultimi due commentatori del *De vulgari* divergono: mentre Tavoni (2011a, 1113-16; 2015, 96-103) assegna al pubblico bolognese un primato assoluto nella composizione del trattato, e ancora

dunque l'orizzonte della sua ricezione allo *Studium* felsineo e ai cultori di *ars dictaminis* che intorno a esso orbitavano, Fenzi (2012a, xxiii-xxiv) propende invece per una lettura eminentemente ghibellina e sovra-municipale dell'opera.

Se ragioni di ordine biografico rendono plausibile che al soggiorno bolognese possa essere legata almeno parte della composizione dell'opera, e se Bologna e i poeti locali ricevono certo un trattamento di favore nel corso del primo libro, la «catena di 'eccellenze' tra loro intimamente collegate e congruenti» (Fenzi 2012a, xxxv) – cioè volgare illustre, *magnalia*, stile tragico, canzone, e via dicendo – delinea un selezionatissimo gruppo di poeti, dando al trattato un'impostazione gerarchica anti-municipale (xxxv). Nel disegno politico e culturale del *De vulgari*, insomma, sembra esserci una prospettiva imperiale; cominciano anche ad affiorare i primi segni di quella polemica anti-fiorentina che animerà tutta la produzione dell'esilio: in questi anni la preoccupazione di Dante è costruirsi un nuovo ruolo di *cantor rectitudinis* che gli permetta di fuoriuscire dall'ambito municipale e comunale in cui si era mosso fino a quel momento, e in cui ancora si muovevano Guittone e i suoi. Rispetto alla *Vita nova*, dove Dante sembrava interessato a forgiarsi un'identità intellettuale strettamente letteraria, elitaria e fiorentina, il Dante del *De vulgari* si posiziona dunque in una dimensione più ampia, nella quale punta ad accreditarsi come teorico, oltre che come poeta, e in cui ambisce a fondare scientificamente la produzione artistica sua e dei poeti che percepisce come affini, collocandola all'apice di un processo storico e stilistico e inserendola in una rigida gerarchia di valori artistici, morali e politici. Nel trattato non è più sufficiente trarre legittimazione dal modello degli *auctores* classici: Dante va ora alla ricerca di un modello linguistico e letterario che sia radicato in una storia linguistica universale e sistematizzato dal ricorso a criteri consustanziali all'umano (come nel caso dei *magnalia*, giustificati con il riferimento alle tre potenze dell'anima), o comunque da una serrata catena di definizioni, classificazioni e ragionamenti.

All'interno di questo progetto, la cultura dettatoria è un terreno di riferimento privilegiato proprio per il doppio filo bolognese e siciliano: quale che sia l'importanza che si vuole attribuire ai due contesti – e se il primo è certo importante, soprattutto biograficamente, anche il secondo deve essere tenuto in considerazione –, in entrambi Dante poteva trovare elementi congeniali a questa fase della sua biografia personale, politica e artistica. Nel periodo di composizione del *De vulgari*, peraltro, Dante doveva verosimilmente maturare quella padronanza della tecnica epistolare che gli avrebbe procurato, in quegli anni e in quelli successivi, gli incarichi cancellereschi che gli avrebbero garantito sostentamento e protezione. L'ambiente felsineo era l'ideale per approfondire il versante teorico dell'*ars dictaminis*, dato che i maggiori rappresentanti della stagione primo-

duecentesca avevano gravitato attorno a Bologna e che qui ancora si leggevano e trasmettevano le loro opere.

Tali opere costituivano un sapere egemonico capace di plasmare la *forma mentis* degli intellettuali, costringendoli «a 'pensare' la scrittura volgare secondo i dettami e gli schemi del *dictamen* latino» (Montefusco 2019, 39). Dalla teoria del *dictamen* ivi sviluppata Dante poteva trarre molti elementi di estremo interesse per il suo progetto, a partire da una profonda rivisitazione della retorica classica, finalmente aggiornata in termini di evoluzione linguistica, gusto letterario e retroterra sociale. Lo sviluppo della dottrina del *cursus*, infatti, rappresentava un importante adattamento prosodico (legato al passaggio da un sistema quantitativo a uno ritmico) e sintattico (dovuto alla sempre maggior influenza della sintassi volgare su quella latina); l'abbandono pressoché definitivo della trattazione su *memoria* e *actio*, aspetti legati alla dimensione oratoria della retorica classica, e lo spazio sempre maggiore accordato alla casistica dell'*exordium* e della *petitio* sanciva l'importanza assunta dal discorso scritto sull'orale, e al tempo stesso garantiva un terreno ideale per quella confluenza di poetica e retorica già avviata dalle poetrie. Pur ponendosi sotto l'*auctoritas* delle opere ciceroniane, ampiamente riprese ma riadattate al contesto municipale, i teorici del *dictamen* ridimensionavano il peso degli autori classici, introducendo sempre più spesso esempi biblici e patristici, che testimoniavano non solo la consuetudine ormai secolare con le Scritture, ma un vero e proprio aggiornamento del gusto letterario (vedi § I.2.4.2). Infine, l'enorme spazio accordato agli esempi, e all'interno di questi all'adeguamento della scrittura alla condizione sociale dello scrivente e del destinatario, vale come preziosa testimonianza di una diffrazione stilistico-sociale sempre maggiore, sempre più consapevole e sempre più codificata, ma anche, più in generale, come spia della progressiva professionalizzazione della scrittura.

La corte federiciana, d'altra parte, aveva tradotto in atto queste potenzialità teoriche e le aveva integrate con altre caratteristiche peculiari. L'esperienza della scuola poetica siciliana aveva consacrato l'importanza di un esclusivo ceto di giuristi e poeti, che tramite le loro profonde competenze scientifiche e letterarie garantivano a sé stessi e alla propria corte un prestigio culturale che mirava a consolidare quello politico. Il corpus di testi dettatori e poetici prodotti presso la cancelleria federiciana manteneva ancora la fama, decenni dopo, di uno splendore letterario e filosofico non più replicato; la poesia, la scienza e la lingua della politica erano state ed erano ancora fortemente influenzate da queste opere. A questo periodo così rigoglioso da un punto di vista culturale e politico Dante guardava con una certa nostalgia negli anni delle aspre lotte comunali, della vacanza imperiale e della compromissione sempre maggiore dell'autorità papale. Per questo l'idea di una precisa gerarchia sociale e

letteraria e di una lingua sovra-municipale raffinata, canonizzata e sottratta alla variabilità diatopica, diacronica e diastratica doveva permettergli di sognare che i poeti che tale lingua adoperavano potessero costituirsi come membri di un'élite dispersa, ricreando letterariamente e culturalmente quello che le evoluzioni politiche e sociali degli ultimi decenni avevano distrutto.

2.4 Il linguaggio figurato nell'*ars dictaminis*

La tradizione dell'*ars dictaminis* ha ricevuto negli ultimi decenni crescente attenzione da parte degli studiosi, che in alcuni casi sono giunti a considerarla una disciplina con aspirazioni egemoniche, soprattutto nell'arco di tempo che va dall'inizio del XIII secolo al 1260.⁴⁶ La prassi epistolare ebbe un peso fondamentale per la comunicazione personale e istituzionale lungo tutto il Medioevo, ma a partire dalla fine dell'XI secolo la creazione e l'espansione degli stati nazionali da un lato e la lotta per le investiture dall'altro diedero un nuovo impulso alla fondazione di cancellerie che ne gestissero gli interessi politici e amministrativi e che permettessero ai diversi organi governativi di comunicare tra di loro per esercitare ciascuno la propria influenza, soprattutto nel caso dello scontro tra Chiesa e Impero: la cancelleria papale per prima comprese le potenzialità di un rinnovamento della retorica che, complice la contaminazione con le tecniche parenetiche che si andavano sviluppando nello stesso periodo, potesse piegare i moduli ortatori della predicazione a fini politici; la rivale cancelleria imperiale non poté che adattarsi ed elaborare una propria scuola (Rubinstein 1945, 28 ss.). Si creò di conseguenza l'esigenza di una figura che riunisse in sé competenze giuridiche e una buona padronanza della scrittura in bello stile; dati i vantaggi pratici di questa formazione, il *dictamen* si impose, seppure a fasi alterne, sugli altri ambiti della formazione retorica.⁴⁷

Diversi aspetti poterono concorrere all'egemonia assunta dal *dictamen*: innanzi tutto, insieme al diritto e alla teologia, era uno dei tre corsi di studio che permettevano l'accesso a una carica, ed era perciò insegnato diffusamente in scuole cattedrali e monastiche, ol-

⁴⁶ Per l'egemonia dell'*ars dictaminis*, cf. Grévin 2015c; per un regesto completo di studi ed edizioni di testi dettatori, cf. Grévin 2015a; per un catalogo dei manoscritti latini di trattati di *ars dictaminis*, cf. Felisi, Turcan-Verkerk 2015. Sull'*ars dictaminis* e sulla sua storia, cf. almeno Wieruszowski 1971, 359-77; Constable 1976; Murphy 1983, 223-304; Camargo 1991; Artifoni 1993; Morenzoni 1994; Witt 2001, 1: 1-35; Grévin 2008b; 2012; Hartmann 2013; 2015a; 2015b; Broser 2015; Delle Donne 2015; Montefusco, Bischetti 2018.

⁴⁷ Grazie all'assorbimento della retorica ciceroniana (di cui discute Camargo 1991, 19), il *dictamen* nel XIII secolo veniva identificato con la retorica *tout court*: Witt 2011, 1: 24-5; Grévin 2012, 177.

tre che nelle università. Non possediamo informazioni sempre precise sulle modalità e i luoghi di insegnamento di tale disciplina, ma è probabile che fosse inserita come fase propedeutica dell'istruzione notarile e giuridica, complementare rispetto all'insegnamento del diritto. Dopo un certo numero di oscillazioni in termini di valore e riconoscimento istituzionale, alla fine del XIII secolo l'*ars dictaminis* conobbe il suo periodo di massimo splendore: era insegnata presso l'Università di Bologna, in *studia* particolari, nonché come prolungamento delle scuole di grammatica e come insegnamento privato a livello locale (Grévin 2012, 181-8).

La cultura dettatoria assunse presto un peso importante anche nell'elaborazione delle pratiche politiche e nello sviluppo della civiltà comunale: in quegli anni «interrogarsi su come andava scritta un'epistola significava interrogarsi su un luogo strategico di elaborazione della politica e dell'immagine comunale» (Artifoni 2016, 7). Da un lato la società duecentesca si trovò a riflettere intensamente sulle conseguenze morali e sociali della parola, attribuendo un valore positivo alla comunicazione e allo scambio sociale; dall'altro gli esperti delle *artes sermocinales*, e del *dictamen* soprattutto, puntarono a esibire le proprie capacità attraverso rigide codifiche teoriche e raffinatissime pratiche scritte, fino a presentarsi come un gruppo esclusivo e insostituibile di professionisti e sapienti (Artifoni 1993, 159-66; Hartmann 2015b). Attraverso l'*ars dictaminis*, così legata fin dalle sue origini all'universo diplomatico e legale, la politica riusciva a derivare dalla retorica «una forte carica di autorità e un andamento che si può definire sapienziale» (Artifoni 1993, 175, ma cf. più in generale 174-82).⁴⁸ Questo fenomeno, tuttavia, non fu diffuso egualmente ovunque: contro questa sacralizzazione del *dictamen*, esperienze comunali come quella della Firenze di metà Duecento si fondarono su una spinta divulgativa che dava alla retorica il primato tra le discipline politiche. Il profondo portato etico e civile della disciplina, sentita lungo tutto il Medioevo come strumento di risoluzione dei conflitti e di gestione della vita pubblica (Bartuschat 2002, 39), trovò una nuova declinazione nel recupero dell'antropologia politica di Aristotele: grazie all'enorme importanza assunta dall'oratoria e dall'epistolografia politiche e civili, gli intellettuali toscani si presentarono come impegnati nella divulgazione di un sapere utile, piuttosto che come detentori di un sapere elitario (Artifoni 2016, 21). Di una generazione più giovane rispetto ai grandi maestri bolognesi che si erano distanziati da Cicerone e dalla retorica classica, i prin-

⁴⁸ Nel corso del Duecento l'importanza sempre maggiore assunta da tali connotazioni politiche e sociali del *dictamen* contribuì alla progressiva creazione di due branche che si resero infine autonome, ossia l'*ars arengandi* o *concionandi*, che si occupava delle pratiche oratorie, e l'*ars notariae*, incentrata sugli aspetti più strettamente giuridici e diplomatici (per cui cf. Witt 2015).

cipali esponenti di questa tendenza, Brunetto Latini e Bono Giamboni, si occuparono di promuovere le Retoriche ciceroniane presso un pubblico vasto che non padroneggiava il latino (§ I.2.4.4). La *Rettorica* e il *Tresor* del maestro di Dante, con la loro celebrazione di Cicerone e della Roma repubblicana, offrono un'alternativa nettamente diversa rispetto alle ideologie pontificie e imperiali – ed è facile vedere quanta importanza questi insegnamenti dovevano avere per Dante.⁴⁹

In terzo luogo, come causa e conseguenza di tale egemonia, il *dictamen* riuscì ad assorbire diverse tradizioni, sintetizzandole in una disciplina che contemperava prassi e teoria. Innanzi tutto, i trattati di arte epistolare si costruirono sulla stratificazione delle più diffuse raccolte di epistole e di pamphlet politici, che venivano spesso copiati e commentati non tanto per il loro contenuto, ma perché ritenuti modelli di bello stile. Accanto a questa tradizione, i manuali di grammatica fornirono a quelli di *ars dictandi* molte nozioni, soprattutto in relazione alla sintassi, ai tropi e al commento degli *auctores*, e furono a loro volta integrati da questi ultimi, che ne ampliarono le carenti discussioni sulla *compositio*; anche le *artes poetriae* furono in larga parte riassorbite dai manuali di *dictamen*, grazie alla distinzione tra *dictamen metricum*, *prosaicum* e *rithmicum*. Infine, un peso notevole ebbero gli insegnamenti giuridici, perché chi si formava in diritto doveva padroneggiare la scrittura epistolare, ma anche perché la carriera legale prevedeva una capacità esegetica complementare rispetto a quella richiesta per leggere gli *auctores*, da esercitare sui testi canonici; se il diritto aveva già legami stretti con la retorica grazie all'attenzione accordata da entrambe le discipline alla persuasione, la retorica rimase però il terreno principale su cui si costruirono le teorie dettatorie, come dimostra l'ampio uso che i *dictatores* fecero delle Retoriche ciceroniane.⁵⁰ Grazie a questi fattori, la pratica dell'arte epistolare e la padronanza dei suoi codici furono elevati a ideologia stilistica, e perciò coltivati come strumenti di legittimazione e di riconoscimento reciproco all'interno di una cultura che esaltava la scrittura non solo come strumento dell'autorità giuridica o politica, ma anche come valore in sé e per sé (Grévin 2015c, 18; Hartmann 2015b).

Questa cultura non poteva riuscire estranea a Dante, fiero sostenitore del ruolo politico e sociale della parola e autore sempre desideroso di esibire le proprie capacità di scrittura; inoltre gli incarichi politici, diplomatici e cancellereschi che fu chiamato a svolgere nel corso della sua vita rendevano certamente necessaria una formazione in *ars dictaminis*, che è infatti testimoniata tanto dagli esempi det-

⁴⁹ Sull'impronta politica, e segnatamente comunale, del progetto di Brunetto Latini, cf. Mabboux-Sutton 2013; Montefusco 2017; 2021.

⁵⁰ Sulle tradizioni confluenti nel *dictamen*, cf. Patt 1978, 148-53; Grévin 2015c.

tatori inseriti nel *De vulgari* (§ I.2.3.3), quanto dall'adesione alle regole della disciplina nelle epistole.⁵¹ Se Petrarca riteneva che Dante e suo padre fossero accomunati dalla sorte, dall'ingegno e dagli studi (*Fam.* XXI 15, 22, per cui cf. Tanturli 1985, 201), possiamo ritenere che l'Alighieri avesse in qualche modo intrapreso la fase preparatoria degli studi notarili, arrivando a sviluppare uno stile epistolare simile a quello di Petrarco (Brunetti 2016, 228-31). L'ipotesi più verosimile è dunque che Dante abbia ricevuto a Firenze un'istruzione elementare in ambito di grammatica, retorica e arte notaria, e che a quest'ultima fosse introdotto anche da Brunetto Latini (Inglese 2015, 82); in aggiunta, Bologna aveva contribuito in maniera determinante alla formazione di Brunetto (Alessio 2015, 16-17), perciò sembra del tutto naturale che lo scambio tra le due città proseguisse anche durante gli anni dell'esilio di Dante, e che nella città emiliana il poeta potesse approfondire ulteriormente i propri studi.

Il probabilissimo incontro di Dante con la tradizione del *dictamen* aveva certamente veicolato degli insegnamenti molto importanti in relazione alla metafora e al linguaggio figurato, sia dal punto di vista della prassi compositiva (cf. Grévin 2020a; 2020b), sia dal punto di vista teorico, come si vedrà nelle prossime pagine. In quanto tecnica di scrittura latina, imparentata quando non coincidente con la retorica, l'*ars dictaminis* assegnava ampio spazio al trattamento delle figure, come già avveniva nella tradizione delle *artes poetriae* (§ I.1.4). I punti di intersezione tra le due discipline sono molti, specialmente all'altezza di quella generazione di *dictatores* che Grévin considera l'apogeo teorico del *dictamen*, vale a dire quelli attivi a Bologna intorno al 1230.

La struttura tipica dei manuali di *ars dictandi* prodotti in questo periodo - che fossero seguiti o meno da raccolte di lettere modello - si articolava sulla pentapartizione dell'epistola derivata dalla retorica ciceroniana, e insisteva soprattutto sui momenti più formulari della *salutatio*, dell'*exordium* e della *conclusio*, dato che le fasi centrali della *narratio* e della *petitio* erano troppo legate al contesto specifico della singola epistola per essere sufficientemente codificate. Come risulta dalle definizioni di *dictamen* allegate in esordio da quasi tutti i trattatisti, la tecnica dettatoria si fondava sull'innesto di una teoria retorica dell'ornamento stilistico su una base grammaticale legata al principio inderogabile della correttezza. Tale presupposto

51 Già Marigo (1957, xxxviii) dava per certa tale formazione, che riteneva cominciata a Firenze in gioventù e approfondita a Bologna nei primi anni dell'esilio; gli studi sistematici di Di Capua (1959) e Pazzaglia (1967) hanno ulteriormente corroborato questa ipotesi, abbracciata senza eccezione da tutti gli studiosi e commentatori del *De vulgari*, e negli ultimi anni sottoposta a nuove e sistematiche indagini, soprattutto grazie ai commenti alle epistole di Baglio (2016) e Grévin (2022) e alle ricerche di Grévin (2020a; 2020b) e Montefusco (2020).

di correttezza non stupisce se si considera che molti manuali di *ars dictaminis* erano composti da maestri di grammatica, e che lo scopo pragmatico della comunicazione epistolare rendeva imprescindibile un'ottima comprensione del testo; l'importanza accordata a ornamenti stilistici che sono, di fatto, deroghe esteticamente motivate rispetto all'uso proprio e consueto della lingua si spiega con l'eminentemente scopo persuasivo della retorica, e rimanda più in generale a quella tendenza a elaborare un linguaggio elitario e auto-legittimante di cui abbiamo fatto menzione.

Un aspetto evidente della continuità tra il *dictamen* e la retorica classica è legato ai generi del discorso. Un primo impulso in questo senso proviene da Agostino, che nel IV libro del *De doctrina christiana* (per cui vedi § I.3.5.1) aveva creato un precedente fondamentale per lo sviluppo di un *genus medium* fondato sulla *laudatio* di Dio e sulla *vituperatio* del peccato - un genere che richiama da vicino molte delle più importanti scelte stilistiche della *Commedia*, come vedremo nella seconda parte di questo libro (§ II.2.3.2); portando a maturazione tale preferenza, l'*ars dictaminis* si mostrò interessata soprattutto al genere epidittico:

destinato in primo luogo a *delectare*, esso aveva per oggetto la *laudatio* e la *vituperatio* ed era dominato dall'*elocutio*: ricco e curato nell'apparato retorico di tropi e figure e nella *structura*, nell'ambito della prosa medievale veniva sostanzialmente ad assorbire gli altri due *genera* (*tenue-subtile* destinato a *docere-probare* e *grande-sublime* destinato a *flectere*) e a sovrapporsi al concetto stesso di *dictamen prosaicum*. (Leoncini 2007, 527)

All'interno di una teoria della *narratio* così impostata si trova la discussione di alcuni elementi dell'*elocutio*, compresi i precetti sul *curus*, sui *colores* retorici e sulla costruzione dei periodi; i manuali che affrontano in maniera più completa e sistematica il motivo dei *colores* derivano principalmente dal IV libro della *Rhetorica ad Herennium*, talvolta mediato, come nel caso del *Candelabrum* di Bene, dalla *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf. C'è però una particolarità nello sviluppo delle teorie sul linguaggio figurato elaborate in questi testi, ed è l'eccezionale spazio accordato alla *transumptio*: è questa la grande novità che, insieme alla dottrina del *curus*, avrebbe dato forma alla mutazione teorica dell'*ars dictaminis* prodottasi negli anni 1180-1210. Il termine, del tutto assente nei trattati del XII secolo, conquista la scena all'inizio del secolo successivo, probabilmente importato dal dominio della riflessione esegetica e dell'analisi grammaticale (Grévin 2015c, 66-7; vedi § I.1.4). Grazie alla *transumptio* i *dictatores* avvolgono la propria scrittura in un'aura sacralizzante e profetica, influenzata dalla nuova cultura esegetica che si sta sviluppando in quegli anni e dalla diffusione non solo delle correnti gioa-

chimite, ma anche dei sermoni di crociata, e perciò permeabile ai toni apocalittici del grande scontro tra Federico II e il Papato (Grévin 2015c, 35). Il riconoscimento sociale di questa classe professionale dipendeva dunque dal dominio di un insieme di tecniche discorsive che si appoggiavano sulla manipolazione del testo biblico e sulla capacità di interpretarlo metaforicamente:⁵² la curia pontificia si presentava come l'unica interprete autorevole e ortodossa della storia umana, e alle cancellerie comunali e imperiali non restava che contenderle questo monopolio interpretativo imitando in chiave antagonista il modello papale. Gli elementi che sostanziano questo avvicinamento tra retorica, diritto ed esegesi sono dunque molti, e si possono individuare sia nei trattati di *ars dictandi* che ripercorreremo nelle prossime pagine, sia nelle raccolte di *dictamina* studiate da Grévin (2015c; 2016). Per integrare le sue analisi sul versante prescrittivo sarà fondamentale recuperare da un lato il rapporto delle *artes dictandi* con la *Poetria nova*, che per prima aveva imposto il concetto di *transumptio* nell'ambito della riflessione poetico-retorica (§ I.1.4.2), dall'altro quello con la *Rhetorica ad Herennium*, da cui deriva a Goffredo di Vinsauf l'idea di isolare i dieci tropi principali e di farli oggetto di una trattazione speciale, e a cui tornerà un maestro sistematico come Bene da Firenze (§ I.2.4.2).

Riprendiamo il IV libro del trattato pseudo-ciceroniano, *auctoritas* retorica fondamentale lungo tutto il Medioevo, già introdotto nel capitolo precedente (§ I.1.4). L'autore, dopo aver giustificato la scelta di coniare esempi propri per accompagnare i precetti (*Ad Her.* IV, 1-10), si occupa in questo libro di insegnare a *ornare elocutionem* (IV, 1), e comincia con il distinguere i *tria genera* o *figurae* in cui si realizza ogni orazione *non vitiosa*, vale a dire *gravis*, *mediocris* e *extenuatus* (IV, 11). Quale che sia lo stile scelto, ogni *elocutio* deve dispiegare tre caratteristiche per essere *commoda et perfecta*: *elegantia*, *compositio*, *dignitas* (IV, 17). L'*elegantia* ha a che fare con l'espressione pura e perspicua, e prevede la *latinitas* e l'*explanatio*, ossia in primo luogo un uso corretto e diretto del linguaggio, senza solecismi né barbarismi, e in secondo luogo un discorso piano e intellegibile, che impiega termini correnti e propri (*Ad Her.* IV, 17); la *compositio* è quella *verborum constructio quae facit omnes partes orationis aequabiliter perpolitae* (IV, 18) di cui abbiamo già parlato (vedi § I.2.3.3). La *dignitas*, infine, si ottiene una volta evitati i possibili vizi del discorso; si presenta come *quae reddit ornatam orationem varietate distinguens* (IV, 18) e comprende *verborum exornationes* e *sententiarum exornationes*: le prime sono ornamenti compresi nel raffinamento della lingua stessa, mentre le seconde pertengono all'idea:

⁵² Un atteggiamento che deve aver profondamente colpito e influenzato Dante, come testimoniano le sue epistole politiche: cf. soprattutto Brilli 2014; Falzone, Fiorentini 2017; Montefusco 2020; Grévin 2020a; 2020b; Tomazzoli 2020a; 2020b.

verborum exornatio est quae ipsius sermonis insignita continetur perpolitio. Sententiarum exornatio est quae non in verbis, sed in ipsis rebus quandam habet dignitatem. (*Ad Her.* IV, 18)

In questo schema, l'autore del trattato colloca poi 45 *verborum exornationes*, tra cui si distinguono 10 *tropi*, e 19 *sententiarum exornationes*, e spiega di aver separato i dieci tropi dal resto perché appartengono tutti a una stessa classe, avendo in comune l'allontanamento dal significato ordinario.⁵³ I tropi così descritti sono l'onomatopea, l'antonomasia, la metonimia, la perifrasi, l'iperbato, l'iperbole, la sineddoche, la catacresi, la metafora e l'allegoria (*Ad Her.* IV, 42-6). Queste dieci figure, sebbene non in modo costante e stabile, rimasero lungo tutto il Medioevo separate dalle altre; nella *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf si assiste però a un'importante innovazione, perché a queste viene connesso l'*ornatus gravis*, mentre le rimanenti sono associate all'*ornatus levis* (§ I.1.4.2). Così facendo, Goffredo collega la massima dignità stilistica con la traslazione di significato, e di conseguenza caratterizza il livello più semplice di ornamento con un uso diretto e piano della lingua: *si sermo velit esse levis pulchrique coloris, | tolle modos omnes gravitatis et utere planis, | quorum planities turpis ne terreat aures* (*Poetria Nova*, vv. 1099-1101).

Come si diceva nel capitolo precedente (§ I.1.4), la definizione generale di tropo manifesta delle nette somiglianze con quella di metafora, e da questa vicinanza deriva probabilmente la sussunzione dei dieci tropi sotto la categoria unica di *transumptio*, che finisce spesso per essere sinonimo di metafora, cioè *translatio*. C'è da aggiungere che l'importanza assegnata da Goffredo al meccanismo di traslazione ha probabilmente a che fare con quell'avvicinamento tra retorica ed esegesi di cui si parlava poc'anzi: mentre all'epoca della *Rhetorica ad Herennium* il linguaggio traslato, pur avendo caratteristiche proprie, non era necessariamente sentito come più nobile rispetto altre figure retoriche, dopo secoli di riflessione sui diversi sensi delle Scritture (§ I.3.5), sull'allegoria applicabile ai testi profani e sulle potenzialità logiche e semantiche della parola i tropi riconducibili alla *transumptio* dovevano assumere un valore di primissimo piano. Di conseguenza possiamo retrodatate le considerazioni di Grévin (2016) sulle evoluzioni a cui fu sottoposta la nozione di *transumptio* per includere la *Poetria nova*, vero motore di tale innovazione concettuale, ed elaborazione che già contiene *in nuce*, seppure in una prospettiva più elementare, i germi di riflessione sul potere creativo del linguaggio che troveranno più compiuta elaborazione nei trattati dei maestri di *dictamen*.

⁵³ Cf. *Ad Her.* IV, 42: *restant etiam decem exornationes verborum, quas idcirco non vage dispersimus, sed a superioribus separavimus, quod omnes in uno genere sunt positae. Nam earum omnium hoc proprium est, ut ab usitata verborum potestate recedatur atque in aliam rationem cum quadam venustate oratio conferatur.*

Questi, e in particolare Boncompagno e Bene, ereditarono con tutta probabilità da Goffredo il termine, ma lo applicarono a sistemi ben diversi, come vedremo meglio nelle prossime pagine. Nel caso del *Candelabrum*, destinato a enorme fortuna, occorre sottolineare che alla terminologia della *Poetria nova* si accompagna un recupero rigoroso degli schemi erenniani, che permette di ancorare le ambizioni carismatiche della cultura dettatoria a un retroterra essenzialmente tecnico e retorico; come abbiamo visto nel caso del *De vulgari*, l'adozione di uno schema di serrata precettistica non depotenzia il portato filosofico, politico e sociale della riflessione sul linguaggio, anzi. Anche nel caso dei maestri di *ars dictandi* i due aspetti risultano profondamente imbricati: la rivalutazione in chiave creativa e perfino demiurgica della parola metaforica si colloca comunque entro uno schema stilistico concentrato sull'ornamento; la connessione tra i due insiemi di valori è probabilmente da ricercarsi in un'estetica tutta medievale, che permette di associare la *venustas* artistica all'armonia della natura creata e delle Scritture (cf. Eco 2012, 21-260). Inoltre, in una tecnica di scrittura epistolare così rigidamente codificata e quasi ritualistica (cf. Witt 2000, 1: 13) – che comprende precise suddivisioni, formule, passaggi prosodici obbligati per rispettare il *cursus* – l'unico spazio riservato alla creatività dello scrivente è quello dell'*elocutio*, che massimamente si esercita nell'invenzione di immagini.

Tornando alle fonti tecniche del *dictamen*, si può aggiungere qualche tassello sul peso di *Poetria nova* e *Rhetorica ad Herennium* nella Bologna del Duecento. In Italia il trattato di Goffredo era impiegato come libro di scuola e annotato dagli studenti fin dai primissimi tempi della sua diffusione (R. Black 2011, 342-9); dai testimoni che lo tramandano sappiamo che era usato per insegnare la tecnica epistolare, ma era copiato anche insieme a opere classiche, il che suggerisce che fosse impiegato anche nell'interpretazione dei testi letterari (Woods 2010, 94-5). Per alcuni dei suoi commentatori, infatti, la *Poetria nova* era un testo valido per l'insegnamento sia della poetica sia della retorica, come testimonia per esempio l'*accessus* del commento di Bartolomeo di San Concordio. Da questo stretto legame tra poetrie e *dictamen* (per cui cf. Camargo 1988; Grévin 2015c, 62) e dal contesto in cui tale legame prende forma dipende forse, almeno in parte, anche la riscoperta della fonte erenniana alla base della teoria delle figure sviluppata dai *dictatores*: a Bologna alla fine del Duecento riprende forza lo studio diretto del testo classico, per la prima volta accompagnato da commenti sistematici (Alessio 2015, 426-7). Tra gli anni '80 e '90, infatti, tra gli insegnanti di retorica dello *Studium* spicca Jacques de Dinant, monaco e dettatore fiammingo autore di una fortunata *summa dictaminis*, di alcune raccolte di formule

e modelli epistolari e di un commento alla *Rhetorica ad Herennium*;⁵⁴ se è giusta l'identificazione proposta da Alessio con Giacomo da Liegi, Jacques sarebbe stato il primo lettore ufficiale del trattato erenniano presso lo *Studium felsineo*, nonché

alfiere dell'aggiornamento 'statutario', nella Bologna guelfa e universitaria, dei contenuti e dei metodi dell'insegnamento della retorica, attraverso l'accoglimento del modello proposto trent'anni prima da Brunetto Latini nella Firenze municipale e ghibellina. (Alessio 2015, 291-2)

Qualche anno più tardi Giovanni di Bonandrea e Bartolino di Benincasa, insegnanti di retorica affermati, suddivisero equamente il proprio insegnamento bolognese tra manuali di *ars dictaminis* e *Rhetorica ad Herennium* (Witt 2001, 1: 25).

Questa maggiore vicinanza alle poetrie e alle opere ciceroniane può forse contribuire a spiegare la fisionomia particolare assunta dal *dictamen* bolognese: a differenza della scuola campana, che privilegiava effetti di solennità e oscurità raggiunti attraverso una sintassi complessa, bisticci fonici o di parola e l'impiego sistematico del *cursum*, la scuola felsinea, più aderente allo stile tulliano, non perdeva mai di vista la correttezza grammaticale e la chiarezza, e organizzava sistematicamente le figure dell'*ornata facilitas* e dell'*ornata difficultas*. Per questa ragione, oltre che per una maggiore prossimità geografica, cronologica e culturale con Dante, nelle prossime pagine ci occuperemo dei maestri di area fiorentina e bolognese, ossia Boncompagno da Signa (§ I.2.4.1), Bene da Firenze (§ I.2.4.2), Guido Faba (§ I.2.4.3), Brunetto Latini e Bono Giamboni (§ I.2.4.4). Se Boncompagno è autore di opere eccentriche che riservano uno spazio enorme alla *transumptio* e che presentano non pochi elementi di connessione con Dante, Guido e Bene sono i maestri più fortunati del Duecento, promotori di una profonda riforma del *dictamen* teorico attraverso il recupero di teorie ciceroniane fino ad allora ignote al genere. Alle elaborazioni più ricche e sistematiche di questi tre maestri, che non a caso furono i più imitati e copiati, fecero seguito anche manuali più schematici, lacunosi e pedestri, in cui le esigenze più concrete e tecniche del ceto notarile finirono per prevalere sull'aspetto creativo e stilistico, e per sfociare dunque in semplici raccolte di formulari o epistole modello.

Sempre nella prima metà del XIII secolo, anche nel Sud Italia il *dictamen* conobbe grande sviluppo all'interno delle cancellerie della Curia pontificia e della corte siciliana di Federico II: la costituzione

⁵⁴ Per approfondirne l'opera, cf. Polak 1975; Alessio 2015, 289-342. Sui legami tra il trattato pseudo-ciceroniano e l'*ars dictaminis*, cf. Calboli 2003.

delle grandi raccolte epistolari poste sotto il nome di Tommaso da Capua e di Pier della Vigna, avvenuta intorno al 1270, segnò il momento di massima espansione della corrente dettatoria italiana, che si diffuse nelle cancellerie di tutta Europa. Qualche brevissima considerazione finale andrà dunque dedicata anche al versante pratico del *dictamen*, e cioè ad alcune riflessioni metaletterarie contenute nelle epistole dei dettatori siciliani e papali, che testimoniano di una fase intermedia tra prescrizione teorica e messa in pratica dei precetti, e dunque di un'interiorizzazione delle norme dell'*ars* (§ I.2.4.4).

2.4.1 *Quedam imago loquendi: il potere demiurgico del linguaggio figurato nelle opere di Boncompagno da Signa*

Boncompagno da Signa fu autore prolifico ed eccentrico, a cui dobbiamo alcuni opuscoli giuridici (*l'Oliva*, il *Cedro*, la *Mirra*), manuali retorici come la *Rhetorica antiqua* e la *Rhetorica novissima*, un testo cronachistico basato ciceronianamente sull'idea della funzione civilizzatrice della storia (il *Liber de obsidione Ancone*, per cui cf. almeno Garbini 2018b), tre opere morali (*Tractatus virtutum*, *Liber de amicitia* e *Libellus de malo senectutis*) e ben sei trattati dedicati alle formule di saluto epistolari (le *V Tabule salutationum*, le *X Tabule*, il *Breviloquium*, l'*Ysagoge*, il *Boncompagnus* letto pubblicamente nel 1215, la *Palma*).⁵⁵ Come sappiamo da diversi passi autobiografici contenuti nei suoi scritti, nacque a Signa intorno al 1170 e studiò inizialmente a Firenze, ma si spostò molto presto a Bologna, dove in giovanissima età assunse il ruolo di *magister* di grammatica e retorica. Dopo il 1215 è probabile che Boncompagno lasciasse Bologna per iniziare un periodo di peregrinazioni nel Nord Italia; secondo Gaudenzi (1895, 109-10) «la partenza di Buoncompagno sta probabilmente in rapporto colla chiamata del fiorentino Bene a Bologna nel 1218». Tra il 1220 e il 1223 Bene avrebbe infatti pubblicato una prima stesura del *Candelabrum*, nel cui epilogo si alludeva spregiativamente a un Geta che Gaudenzi ritiene possa essere Boncompagno; forse questa provocazione fu una delle ragioni per cui Boncompagno tornò brevemente a Bologna prima di spostarsi, nel 1222, a Padova, dove nel 1226 o 1227 venne conclusa la *Rhetorica antiqua*; tornato ancora una volta a Bologna, vi pubblicò nel 1235 la *Rhetorica novissima*.

Boncompagno si oppose ai metodi convenzionali di insegnamento del *dictamen* e si adoperò per liberarlo dall'imitazione dei classici

⁵⁵ Oltre a Pini 1969 e alle prefazioni alle edizioni delle sue opere, per un inquadramento biografico e critico di Boncompagno cf. Tunberg 1986; Goldin Folena 1988; 2002; Bruni 1991, 43-70; Artifoni 1997; Witt 2001, 3: 1-31; Abbruzzetti 2002b; Baldini 2002; Marcozzi 2009b; Garbini 2015a; 2015b; 2018a; 2018b; Core 2016 e 2020.

vigente presso la scuola d'Orléans: introdusse un metodo di improvvisazione nella prassi epistolare e adattò il *cursus* e altri elementi alla pratica corrente, e specialmente a quella della Curia romana, soddisfacendo le richieste degli studiosi di diritto che ricercavano un addestramento grammaticale e dettatorio adatto all'esercizio delle professioni legali e clericali nelle cancellerie di signori e comuni (Wieruszowski 1971, 362). A differenza dei suoi predecessori, inserì nelle proprie opere molto materiale di natura giuridica, e rifiutò le influenze letterarieggianti francesi, proclamando l'indipendenza e addirittura la superiorità dei *dictatores* sui retori: questi ultimi si limitano, secondo Boncompagno, a spiegare il testo con l'ausilio delle glosse, mentre ai primi è richiesta la composizione di opere nuove. Sempre in polemica con i maestri d'Oltralpe, che in preda a una *heresis cancerosa* sfoggiavano nei loro scritti fastose pitture verbali e autorità filosofiche, difese uno stile semplice ed essenziale, il cui modello si poteva trovare nella Bibbia, nelle opere dei Padri della Chiesa e nello *stilus Curiae Romanae*.⁵⁶ Le sue opere furono sicuramente meno influenti rispetto a quelle dei suoi successori Bene da Firenze e Guido Faba, più sistematici e meno eccentrici; eppure i problemi sollevati da Boncompagno portavano alla luce una serie di tendenze sommerse nello sviluppo dell'*ars dictaminis*, che sarebbero poi rimaste di attualità per tutto il secolo; tra queste spicca soprattutto la preferenza sempre maggiore accordata allo *stilus humilis* e la vittoria della retorica sulla grammatica (Witt 2001, 3: 30-1), nonché un'attenzione assolutamente inedita per la dimensione orale (Garbini 2018a).

Quello che qui ci interessa nella vasta produzione di Boncompagno è soprattutto la riflessione sulla *transumptio*, che trova una prima articolazione nella *Rota Veneris* per poi esplodere in ricchezza e complessità con la *Rhetorica novissima*.⁵⁷ Ci sono diverse fonti da cui Boncompagno potrebbe aver derivato il termine, ma se Goffredo di Vinsauf tra il 1188 e il 1190 insegnava a Bologna e vi componeva la sua *Summa de arte dictandi*, contribuendo a diffondere la moda francese in città, si può facilmente ipotizzare che fosse lui a offrire il precedente più immediato. La *Rota Veneris* è una sorta di *ars amatoria* epistolare, un'opera tra il letterario e il precettistico in cui si offrono modelli di lettere raffinate e ironiche e si raccomandano strategie comunicative per conquistare una donna o mantenere viva la relazione; a dispetto del tono cortese e comico, la vicinanza con il genere dell'*ars dictaminis* è confermata, tra le altre cose, dall'osser-

⁵⁶ Così un passo della *Rhetorica antiqua* citato da Witt (2001, 3: 3).

⁵⁷ Ma sembra che ci possano essere tracce di un'altra opera di Boncompagno, oggi perduta, dedicata specificamente alla *transumptio*, e pubblicata sotto lo pseudonimo di Buchimenone: nella *Rota Veneris* l'autore annuncia di voler comporre un trattato sul tema, e alla fine del *Tractatus de virtutum* cita un certo Buchimenon - che si rivela essere un suo *alter ego* - come autore di un *De transumptionibus*: cf. Garbini 1999.

vanza di una precisa gerarchia di destinatari, tradotta in chiave letteraria nella classificazione delle donne secondo la loro nobiltà, la loro condizione sociale e, soprattutto, il tipo di relazione che intrattengono con il mittente.

Tra i procedimenti consigliati per la scrittura epistolare c'è quello di velare o ispessire il significato delle parole d'amore attraverso la *transumptio*: nella *Rota Veneris* quest'ultima è «quel sistema espressivo che permette di dire dissimulando e che solo riduttivamente può tradursi con il termine di metafora», giacché include anche i gesti, i sogni e in generale quel sentimento di alterità che l'amore scatena in chi lo prova (Garbini 1996, 16-18). In un passo estremamente interessante, Boncompagno definisce la *transumptio* come una tipologia di *similitudo* particolare basata sulla sostituzione di una *dictio* con un'altra allo scopo di biasimare o lodare, e nota che *non solum milites et domine, verum etiam populares* la impiegano, e che si possono dare infinite varianti di questo procedimento linguistico (Garbini 1996, 48-53): le *iocunde transumptiones*, come i proverbi, possono avere molteplici significati, e così «garantiscono una gratificazione mentale prima che emotiva in chi ama, poiché soddisfano l'*intellectus imaginarius* insito nella natura umana» (Core 2016, 210; vedi anche quanto affermato da Agostino: § I.3.5.1). Boncompagno insiste però sul fatto che per *transumere* in modo appropriato è necessario osservare una somiglianza tra il figurante e il figurato: le donne possono essere assimilate a fiori o a gemme e gli uomini a nobili animali, ma chi equiparasse lo scambio amoroso alla raccolta di ghiande, anziché, per esempio, ai datteri forniti dalla palma, darebbe vita a una *transumptio turpe*, dal momento che le ghiande sono il cibo dei porci.⁵⁸

Il lavoro più originale e impegnativo di Boncompagno è la *Rhetorica novissima*, composta in un lungo lasso di tempo che va all'incirca dal 1215 al 1230 e declamata pubblicamente a Bologna nel 1235;⁵⁹ nonostante Boncompagno fosse il più vecchio, o comunque il primo di questa generazione a raggiungere la fama come *dictator*, questa sua ultima opera fu portata a termine dopo la pubblicazione dei testi dei maestri rivali Bene e Guido. Con la *Rhetorica novissima* il *magister* intraprese non solo una nuova sistematizzazione del materiale epistolografico, ma soprattutto una nuova fondazione teorica della disciplina dell'*ars dictaminis*, che la legava strettamente al di-

⁵⁸ Un discorso simile su metafore appropriate e inappropriate tornerà nella *Rhetorica novissima*, dove Boncompagno raccoglie esempi dichiaratamente tratti dal discorso quotidiano: cf. Garbini 2018a, 18-21; il criterio della *proprietas* o *perspicuitas* risulta essere anche uno dei più diffusi nella ricezione delle metafore dantesche presso i commentatori antichi: vedi § II.1.3.1.

⁵⁹ La *Rhetorica novissima* è stata oggetto di edizione da parte di Gaudenzi (1892), ma una nuova edizione critica è ora in fase di allestimento grazie a un lavoro di équipe coordinato da Paolo Garbini: per le prime acquisizioni cf. Garbini 2021.

ritto (Tunberg 1986, 301), sulle cui origini si concentra il primo libro: a partire dal prologo, l'autore difende la novità della propria impresa attraverso l'approvazione della teologia, e adduce le ragioni per cui la sua opera detronizzerà le sorpassate opere ciceroniane (cf. Tunberg 1986, 304-10).

Con i libri centrali del trattato l'opera si rimette nel solco della pre-cettistica dettatoria, occupandosi delle parti del discorso e dell'epistola; vi sono disseminati molti spunti originali tanto per l'organizzazione quanto per i contenuti, ma qui ci interessa soprattutto il libro IX, dedicato alle *exornationes* ma in realtà dominato quasi esclusivamente dal tema della *transumptio*.⁶⁰ A differenza dei manuali di *ars dictandi* precedenti e successivi, Boncompagno non conserva nulla della ripartizione delle figure della *Rhetorica ad Herennium* e si muove su un terreno molto più vasto, benché semplificato dal punto di vista teorico, rispetto a tutti i suoi predecessori. L'idea che la *transumptio*, come avevano scritto Goffredo di Vinsauf e gli altri *dictatores*, sia un modo figurato universale e infinitamente vario, che comprende tutti i tropi, è solo la base del discorso di Boncompagno:⁶¹ la *transumptio* non è più un procedimento del solo *ornatus gravis* e fuoriesce dall'ambito della retorica per coinvolgere ogni situazione di sostituzione fondata su un'analogia. Le definizioni di questo concetto così onnipresente sono infatti molte, complementari e a volte perfino contraddittorie tra loro:

transumptio est mater omnium adornationum, que non desinit dicendorum genera circuire. Vel transumptio est quedam imago loquendi, in qua unum ponitur et reliquum intelligitur. Vel transumptio est transmutatio locutionum, que semper intellectum imaginarium representat. Vel transumptio est positio unius dictionis vel orationis pro altera, que quandoque ad laudem, quandoque ad vituperium rei transumpte redundat. Vel transumptio est quoddam naturale velamen, sub quo rerum secreta occultius et secretius proferuntur. (Rhetorica novissima IX, 2)

⁶⁰ Sulle *exornationes* prese nel loro insieme c'è solo un paragrafo introduttivo piuttosto tradizionale, in cui si ribadisce che sono necessarie per colorare il discorso e sono paragonate agli oggetti creati e abbelliti dall'uomo e alle decorazioni che la natura attribuisce al creato (*Rhetorica novissima IX, 1*). Sulle altre figure affrontate dopo il lungo passaggio sulla *transumptio*, cf. Tunberg 1986, 319-25.

⁶¹ Cf. *Rhetorica novissima IX, 3: omnes vero transumentium et transumptionum diversitates nemo scire valeret, quia universe nationes orbis, terrarum continentia et contenta, rerum genera et species secundum linguarum et voluptatum varietates transumunt, nec excludi posset aliquis vel aliqua homo vivens, qui vel que transumpte non loquatur, postquam incipit rationem et intellectum habere. Insuper omnis allegoria, tropologia, moralitas, metaphora et quelibet locutio figurata transumptiones possunt et debent merito nominari, quia omnis, qui unum ponit et aliud intelligit, sine omni dubitatione transumit. Et est notandum quod omnis transumptio est largo modo similitudo; set non convertitur. Ceterum dictator ita debet esse providus in transumendo, ut semper fiat quedam similitudo vocis vel effectus in transumptione* (ed. Gaudenzi 1892).

In questo paragrafo definitorio iniziale, la *transumptio* è descritta come madre di tutti gli ornamenti impiegata in tutti i generi di discorso, come immagine di quel che si vuole dire – e dunque come fatto mentale prima che linguistico (cf. Garbini 2018a, 16) –, come strumento semiotico fondamentale per la comunicazione e comprensione reciproca, ma anche come motore di trasformazione della parola, che ringiovanisce il linguaggio e permette al locutore di esprimere lode o biasimo, influenzando il destinatario; infine, è come un velo naturale sotto il quale proferire quei misteri che non possono essere espressi in modo diretto. Si vede perciò come coesistano caratteristiche perfino antitetiche: la sua natura di ornamento, e dunque di artificio, contrasta ad esempio con l'idea che sia un velo naturale, un modo di parlare e di pensare diffuso a tutti i livelli della comunicazione e tra tutti i locutori.

Il testo prosegue con una serie di considerazioni sul perché la *transumptio* sia stata inventata, ossia per esprimere in maniera soddisfacente la lode o il biasimo, e dunque l'*inenarrabilem mentis affectum* (*Rhetorica novissima* IX, 2). Per Boncompagno però sono *transumptioes* anche i sogni e le visioni dei profeti, *transumptio* è la transustanziazione di Cristo la cui carne si fa pane durante l'eucaristia, *transumptioes* sono i simboli animali dei quattro evangelisti, i nomi di Dio e gli appellativi ingiuriosi della propaganda politica o della poesia comico-realistica, i soprannomi derisori e gli eufemismi colloquiali del popolo o le fiorite *descriptiones puellae* della lirica amorosa, perfino la trasformazione alchemica dei metalli o l'attività dei giullari, che transumono sé stessi recitando la parte di un altro, e infine la stessa arte figurativa, che, come Antico e Nuovo Testamento, dà vita a segni che sollecitano la memoria.⁶² Ciò che accomuna tutti questi fenomeni è non tanto una generica funzione figurativa, ma piuttosto un aspetto referenziale, che permette anche a entità di natura diversa di significarsi reciprocamente: Boncompagno sfrutta la definizione più elementare della *translatio* come meccanismo per cui *unum ponit et aliud intelligit* e la allarga a dismisura, fino a includere diversi generi di fatti extra-linguistici, come già aveva fatto nella *Rota Veneris*. Con vertiginosa capacità di astrazione, Boncompagno ha in effetti giustapposto tutte le modalità e le funzioni del linguaggio figurato di cui si discute in questo libro.

Come nel caso del diritto, la cui origine veniva fatta risalire alla creazione dell'uomo,⁶³ Boncompagno ci dice che la *transumptio* è a

⁶² Per altre sintesi di queste pagine di Boncompagno, cf. Tunberg 1986, 316-20; Dronke 1990, 36-42; Marcozzi 2009b, 373-6; Grévin 2016, 158-65.

⁶³ L'intreccio edenico tra retorica e diritto trova un precedente estremamente interessante nel solenne prologo alle *Constitutiones* di Federico II, promulgate nel 1231 e scritte forse da Giacomo da Capua con l'aiuto di Pier della Vigna: il testo impiega il participio *transumptum* per qualificare la creazione dell'uomo da parte di Dio, e subito do-

tal punto connaturata alla natura umana perché la sua invenzione è avvenuta nel paradiso terrestre, quando con l'atto transuntivo originale Dio creò gli uomini a sua immagine e somiglianza, e quando disse loro di non mangiare del legno dell'albero della scienza, intendendo, tramite una metonimia, di non mangiarne il frutto (*Rhetorica novissima* IX, 2).⁶⁴ Dopo un lungo discorso in cui si alternano precetti più tecnici – sulle *transumptiones* occulte o manifeste, su quelle che si possono fare per antifrasi e su quelle che si costruiscono *secundum accidens*, sull'importanza dell'ornamento e al contempo sulla necessità della moderazione – e connessioni più ampie e immaginose, il capitolo *De transumptionibus* si chiude con una *Visio Boncompagni*, in cui l'autore racconta di aver visto undici ruote principali e cinque piccole ruote d'appoggio che ruotavano *orbiculariter in machina mundialis*; ciascuna delle ruote corrisponde a una disciplina, e tra queste la terza in particolare rappresenta la retorica, incompleta ma talmente importante che in sua assenza nessuna delle altre si può muovere; pur avendo questa posizione di predominio, la retorica è allieva dei due diritti (tant'è che è definita, all'inizio del trattato, *liberalium artium imperatrix et utriusque juris alumna*), che pure non possono muoversi senza di lei (Grévin 2015c, 52-3).

Per concludere queste necessariamente brevi ed episodiche osservazioni sui moltissimi spunti offerti da Boncompagno, si tratterà di riflettere sulla fortuna dell'opera e sulla sua possibile conoscenza da parte di Dante. La *Rhetorica novissima* fu poco fortunata a livello di tradizione manoscritta, ma sembrerebbe che fosse letta ancora per svariati anni presso lo Studio bolognese, dove Dante potrebbe averla conosciuta. La maggior parte dei critici tende a dare per scontata una sua conoscenza del trattato, nonostante gli appigli siano meno numerosi e certi rispetto a quanto accade per gli altri due maestri di cui ci occuperemo a breve (§§ I.2.4.2 e I.2.4.3).⁶⁵ La *Rheto-*

po racconta l'invenzione del diritto attraverso l'episodio della caduta di Adamo, articolandolo nel doppio momento dell'interdizione e della punizione (Grévin 2008a, 343-5; 2015c, 68-70). In questo modo l'enunciazione della legge è strettamente legata al suo carattere metaforico, e il *dictator*, che padroneggia retorica e diritto, assume un ruolo quasi demiurgico e una funzione di mediazione speciale nei rapporti degli uomini con Dio, con il mondo e con gli altri individui con i quali si stringe in un consorzio civile e legale (Artifoni 1997, 297-8).

64 Goldin Folena (1988, 101) riconosce alla *transumptio* di Boncompagno il carattere di una «figurata elaborata e criptica», che accomuna il *dictator* a Dio in virtù «di un comune processo comunicativo, dall'intelletto e dalla volontà alla parola e all'azione»; Grévin (2016, 160-1) aggiunge che, mentre nell'ambito della scolastica o della scuola di Chartres, la *transumptio* animava le riflessioni sull'inadeguatezza del linguaggio umano in riferimento al divino, nella retorica di Boncompagno l'atto transuntivo e metaforico imita, attraverso la proiezione di un'immagine mentale, direttamente l'azione nominalista di Dio, nonché il linguaggio dei profeti.

65 Marcozzi (2009b, 376; ma cf. anche Dronke 1990, 36-42), pur riconoscendo che Dante non sembra seguire con precisione la terminologia retorica di Boncompagno, ha

rica novissima esercitò una grande influenza sui suoi successori, anche solo come modello polemico, inaugurando quella che sarà «una generazione di specialisti del linguaggio che cerca di trovare un mercato enfatizzando in modo quasi parossistico il valore della propria disciplina, appunto il linguaggio e la parola, e che d'altro canto perseguendo questa enfattizzazione si apre a sperimentalismi teorici ed espressivi» (Artifoni 2002, 35). L'opera ci si presenta dunque come «audace e solitaria espansione epistemologica della retorica nella direzione di un futuro allora inimmaginabile: dalla stilistica verso la semiotica, la psicolinguistica, la sociolinguistica» (Garbini 2018a, 21).

2.4.2 Le Scritture come modello stilistico: il *Candelabrum* di Bene da Firenze

Sappiamo poco della biografia di Bene da Firenze, autore del *Candelabrum*:⁶⁶ stando ai suoi scritti, nacque a Firenze dopo la metà del secolo XII e studiò probabilmente a Bologna, dove insegnò grammatica e retorica almeno dal 1218; parrebbe che la sua fama fosse grande, soprattutto presso la corte federiciana, dove sarebbe stato invitato a insegnare e dove, dopo il suo rifiuto, fu invitato il suo allievo Terrisio d'Atina (Grévin 2008a, 152-3). Morì tra il 1238, probabile anno dell'ultima redazione del *Candelabrum* (la prima è da collocarsi tra 1220 e 1227: Alessio 1983, xxix), e il 1242. Il *Candelabrum* è tramandato da diciotto manoscritti (Alessio 1972; 1983, xxxii-cxlix), e la sua fortuna è testimoniata dal suo massiccio impiego nelle opere di Bono da Lucca (scritte a Bologna negli anni 1260-70), dai prestiti che si riscontrano nella *Summa dictaminis* di Guido Faba e dagli estratti inseriti adespoti nella *Rettorica* e nel *Tresor* di Brunetto (Alessio 1983, lxiii-lxv; 2015, 13-76). La fortuna del trattato fu piuttosto longeva, se in un inventario di libri databile al 1340 i due manuali di *ars sermocinalis* appartenuti a un professore di arti bolognese sono la *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf e il *Candelabrum* (Gargan 2010).

Bene divenne celebre anche in ragione della sua fiera avversione nei confronti del suo predecessore Boncompagno, che accusò di scar-

individuato diverse reminiscenze degli esempi proposti dalla *Rhetorica novissima* nelle opere dantesche. Si può aggiungere che l'idea di un Dio 'transuntivo' (secondo la formula di Artifoni 1997, 307-8), che sul piano ontologico crea Adamo e sul piano linguistico utilizza una figura nel proibirgli di mangiare dell'albero della Sapienza, dando così origine al diritto, sembra risuonare con alcuni discorsi sull'interdetto edenico sviluppati nella *Commedia*; il valore cognitivo della *transumptio* difeso da Boncompagno potrebbe del resto essere un punto importante a favore di quella concezione epistemologica del parlare figurato che regge l'invenzione del *Paradiso* (vedi § 1.4.2).

66 Su cui, cf. Gaudenzi 1895; Alessio 1983; l'anonima voce del Dizionario Biografico degli Italiani. Altri studi su Bene sono Vecchi 1958-9; Alessio 1986; Cremascoli 1987; Abbruzzetti 2002a.

sa serietà; grazie alla rivalità tra i due il dibattito sul *dictamen* raggiunge una nuova maturità, e in questo quadro l'opera del fiorentino si concentrò principalmente sul fornire un'approfondita rielaborazione delle tendenze fino ad allora esperite, spaziando tra i tre stili canonici e comprendendo tanto la dimensione scritta quanto quella orale dell'*ars dictaminis* (Alessio 1986, 17).⁶⁷ Questa opera di sintesi fu resa possibile dalle vaste letture di Bene, profondo conoscitore della *Rhetorica ad Herennium* e della *Poetria nova* di Goffredo, ma anche dell'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme e dello stile dei maestri di Orléans, che per primo introdusse nella manualistica italiana: grazie a una formazione così completa, il *Candelabrum* riesce a condensare e sistematizzare una dottrina fino ad allora piuttosto sparsa e diseguale, soddisfacendo le esigenze tanto dei lettori più esperti, quanto dei più inesperti. Un trattato di così vasti interessi, del resto, è probabilmente il punto di arrivo di successive rielaborazioni, come dimostra anche l'articolazione dell'opera: i primi quattro libri espongono le teorie generali dell'*ars* e quelle specifiche sull'epistola, mentre il quinto riassume tutta la materia trattata, per offrirne alle persone meno dotte e preparate un *breviarium* (Vecchi 1958-9, 116).

Seguendo l'esempio francese, Bene dà grande spazio a problemi di natura grammaticale, che spesso sono sviluppati in linea con i precetti di Goffredo di Vinsauf; il suo obiettivo è però ben più ambizioso: l'opera è intitolata *Candelabrum* perché il suo scopo è quello di illuminare il popolo che brancola nel buio con la sua *lucidissima dictandi peritia*, e tradisce in più punti l'intento di imitare l'autorità della curia romana dispensando un *mysterium veritatis*.⁶⁸ Dopo aver definito il *dictamen* come una *ad unamquamque rem congrua et decora locutio* (vedi § I.2.3.1), Bene specifica subito quali siano i requisiti per raggiungere questa scienza, ossia *natura*, *industria* e *doctrina*, e quali siano le *artes* necessarie per perfezionare l'eloquenza: se la grammatica illumina l'intelletto e la logica rafforza la credibilità di quanto si dice, la retorica persuade, ed è l'ambito che i dettatori devono considerare più attentamente (*Candelabrum* I, iv, 2-5).

La struttura dell'opera conferma la primazia della retorica sulle altre due *artes sermocinales*: dopo un primo libro dedicato a una trattazione generale sul *dictamen*, all'*elegantia* e alla punteggiatura, il II libro tratta dell'*ornatus* e dei *vitia* relativi, il III distingue tra i tre tipi di *dictamen* e discute la prima parte dell'epistola, la *salutatio*, riservando al IV le altre parti; il V libro riassume poi i primi quattro *causarum*, il VI espone la teoria del *dictamen* professata a Orléans, e gli

⁶⁷ Bene dichiara esplicitamente che *nichil a nobis excogitatum aut a viris prudentibus bene dictum in hoc opere voluimus preterire* (*Candelabrum* VIII, lxi, 2).

⁶⁸ Cremascoli (1987, 358) osserva che i termini qui impiegati richiamano da vicino quelli usati dal Vangelo di Matteo per ricordare la benevolenza di Cristo che istruisce gli Apostoli sui misteri del regno dei cieli.

ultimi due sanciscono un ritorno alla retorica classica, con la trattazione di *inventio*, *dispositio* ed *elocutio* (VII libro) e di *memoria* e *actio* (VIII libro). Una delle caratteristiche più interessanti dell'opera, frutto della sua aspirazione alla sistematicità e completezza, è la profonda meditazione sulle fonti classiche, che vengono aggiornate alla luce di una riflessione teorica complessa e di un nuovo gusto che privilegia precetti, esempi e interessi cristiani (cf. Cremascoli 1987; Abbruzzetti 2002a, 13-18). A testimoniare la grande importanza attribuita alle fonti, Bene esorta più volte il lettore a frequentare gli *auctores*: lo scrivere bene, come dice Orazio, deriva dal sapere, e quindi, come dirà anche Dante nel *De vulgari eloquentia* (vedi § I.2.3.4), al fine di *bene dictandi* è necessario leggere quanto più possibile i *philosophi et autores* (*Candelabrum* I, v, 2-4).

Per quanto riguarda il *dictamen*, Bene individua i tre requisiti consueti: *elegantia*, *compositio et hornatus* (*Candelabrum* I, VIII, 2). Nel discutere l'*elegantia*, il *Candelabrum* assegna molta importanza alla correttezza (*latinitas*): la sua posizione sui tropi è ancorata nella grammatica e li definisce dei *vitia* concessi per *licentia*, e come tale suggerisce alcuni stratagemmi retorici come un'adeguata *explanatio* per evitare *rerum impertinentia vel inconcinna translatio vel obscuritas vitiosa* (I, XI, 8-12); la correttezza grammaticale viene sempre indicata più come equilibrio da raggiungere in negativo, evitando i vizi, che come ideale positivo a cui tendere.⁶⁹ Bene si concentra poi sui tre modi con cui si ottiene la *novitas* o *facundia*, ossia *tropus*, *species* e *figura*; nella definizione del tropo mette in risalto l'attribuzione di un nuovo significato e la necessità di conservare una somiglianza tra i due concetti:

tropus enim, id est conversio, notum verbum, id est prius inventum, nova significatione depingit, ut: 'Pratum ridet', id est floret, et: 'Tu aras litus', id est exerces inutile opus. Debet autem in huiusmodi tropis digna similitudo servari, quia *Dixeris egregie notum si callida verbum | reddiderit iunctura novum*. Talis vero novitas habet plurimum venustatis quando id postulat necessitas vel ornatus. (*Candelabrum* I, XIII, 3-6)

Il secondo libro contiene molto materiale interessante per la nostra inchiesta sul linguaggio figurato. In una sorta di nuovo prologo, largamente originale rispetto alle fonti, Bene spiega di aver già discusso ciò che pertiene all'eleganza e alla composizione, ma che queste non sono sufficienti, poiché non basta fare un vaso in oro se non lo si decora con preziosi ornamenti: per questo bisogna sapere che per

⁶⁹ Cf., per esempio, *Candelabrum* II, LXVIII, 2-4: *quare in primis cavendum est gramatice legibus obviare ne barbarismi vel soloecismi vitium incurratur*.

garantirne la *dignitas*, un'orazione dev'essere simile a chi la crea, come l'uomo che è fatto a immagine e somiglianza di Dio. Se l'uomo trae eleganza dall'armonia tra i suoi componenti, e cioè da una buona unione di carne e anima e dunque di virtù e spirito, la composizione dovrà essere nobile e decorosa, ordinata e ben disposta: come l'uomo dev'essere ornato di fuori e di dentro, così dovrà essere il discorso, affinché celebri l'eleganza, la dolcezza e l'armonia della creazione. Per fornire un esempio di eleganza esterna (*dignitas verborum*), Bene propone un passo di Alano di Lille, mentre per chiarire il concetto di ornamento intrinseco (*dignitas sententiarum*) cita il *Beati pauperes spiritu* dei Vangeli. A questo punto aggiunge un passaggio di grande importanza:

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

Il punto di partenza della discussione è la nozione di *concinntas*, quell'armonia tra forma e contenuto, tra bellezza esterna e interna che abbiamo già visto all'opera nella *Poetria nova* di Goffredo (vedi § I.1.4.2); con un primo grande scarto Bene connette però questa norma classicista con la *venustas* dell'uomo fatto dal creatore a sua immagine e somiglianza, principio cardine dell'estetica medievale (Alessio 1983, 314-15). L'adesione a questo principio, di conseguenza, non ha carattere solo prescrittivo, ma etico: solo osservandolo si può celebrare l'armonia del creato. Bene sta seguendo la strada tracciata da Agostino con la sua profonda moralizzazione e cristianizzazione della retorica della *laudatio*; non stupisce allora che il maestro fiorentino individui nelle Scritture un modello stilistico: rifiutando di considerare spregiativamente gli ornamenti stilistici in quanto tali, Bene suggerisce di seguire il consiglio di San Girolamo e guardare al testo sacro non solo come esempio di quella consonanza tra parola e

messaggio che si realizza nei passi più essenziali, dove il Verbo risalta nella sua *sermonis nuditas* rifiutando ogni ornamento, ma anche come paradigma di stile elegante e di ricchezza semantica.⁷⁰ In particolare, Bene propone le epistole di Paolo come esempio di *dignitas verborum* applicata al *genus mediocre*, e i Vangeli come esempio dello stile *humilis*, che viene raccomandato, nella sua spontaneità e semplicità, per affrontare gli argomenti di fede (*Candelabrum* I, vi, 2-5; cf. anche Cremascoli 1987, 359-60).

Tale apporto del testo biblico potrebbe sembrare caratteristico dell'*ars dictaminis*, ma non era una novità assoluta: come suggerisce Cremascoli (2003, 95-6), già Cassiodoro riconosceva alle Scritture una piena dignità letteraria e un ruolo di modello stilistico, e Beda nel *De schematibus et tropis* rivendicava il primato del testo sacro in tema di linguaggio figurato;⁷¹ la strada, del resto, era stata tracciata da Agostino, come si vedrà meglio nel prossimo capitolo (§ I.3.5.1). La tendenza a cristianizzare i manuali di composizione e retorica aveva però ripreso particolare vigore in questo periodo, come dimostrano almeno due commenti alla *Poetria nova*, quello di Guizzardo da Bologna e quello tradito da un manoscritto della biblioteca di Novacella: in entrambi i casi, come mostrato da Woods (2010, 144-5), un esempio pagano proposto da Goffredo di Vinsauf viene sostituito da un passo biblico.⁷² Questo aggiornamento in termini di gusto, di modelli e di fonti giunge dunque lentamente a maturazione nei secoli XII e XIII, e fornirà finalmente a Dante gli strumenti per realizzare la sua straordinaria reinterpretazione del *sermo humilis*.

L'impostazione etica e religiosa che Bene conferisce alla sua dottrina ha delle ripercussioni anche sull'aspetto persuasivo della retorica, come emerge nella teoria del decoro alla base dell'uso delle *exornationes*: gli *ornamenta* non devono apparire ambiziosi, altrimenti l'*oratio* rischierà di assomigliare più a una meretrice troppo truccata che a una nobile matrona, col risultato di perdere in autori-

⁷⁰ Gli stessi precetti si trovano anche in Agostino, *De Trinitate* I, 1, 37 (ed. Mountain, Glorie 2018): *sancta scriptura, parvulis congruens, nullius generis rerum verba vitavit, ex quibus quasi gradatim ad divina atque sublimia noster intellectus velut nutritus assurgeret*. Si veda tuttavia § I.3.5.1.

⁷¹ Cf. Beda, *Liber de schematibus* (ed. Halm 1863, 607-8): *sed ut cognoscas, dilectissime fili, cognoscant omnes, qui haec legere voluerint, quia sancta scriptura ceteris scripturis omnibus non solum auctoritate, quia divina est, vel utilitate, quia ad vitam ducit aeternam, sed et antiquitate et ipsa praeeminet positione dicendi, placuit mihi collectis de ipsa exemplis ostendere, quia nihil huiusmodi schematum sive troporum valent praetendere saecularis eloquentiae magistri, quod non illa praecesserit*.

⁷² A ben vedere, questa cristianizzazione animava già i fermenti anticlassicisti della scuola logica e filosofica che gravitava intorno a Parigi: una delle ragioni per cui Alessandro di Villedieu compose il *Doctrinale* era proprio il rifiuto del classicismo della scuola di Orléans, e nella fattispecie di insegnare la grammatica tramite l'immersione nei testi dei classici, che cercò di sostituire con un'impostazione logica e filosofica.

tà e suscitare disprezzo (*Candelabrum* II, I, 26-7). Seguendo la ripartizione della *Rhetorica ad Herennium*, Bene discute prima i *colores verborum*, poi i dieci *tropi*, vale a dire:

exornationes sententiarum, que a precedentibus in hoc differunt: quod omnes ab usitata verborum potestate recedunt et in aliam rationem cum quadam venustate trahuntur et ideo tropi a gramaticis nominatur. (*Candelabrum* II, xxxviii, 2-3)

Tra questi, come di consueto, compaiono la *translatio* e la *permutatio*, ossia la metafora e l'allegoria. La definizione della prima riprende da presso il trattato pseudo-ciceroniano, concentrandosi sul trasferimento di significato operato in virtù di una somiglianza e proponendo gli stessi sei scopi della metafora;⁷³ gli esempi scelti a corredo di questa partizione sono però nuovi e di impronta patristica, come accade quasi sempre nel corso dell'opera. Il paragrafo dedicato alla *permutatio* è ancora più significativo: Bene la definisce *oratio aliud verbis aliud sententia demonstrans*, e la divide in *similitudo*, *argumentum* e *contrarium*: la prima modalità si ha quando c'è una traslazione dell'intero discorso, la seconda quando il trasferimento riguarda solo un elemento, e la terza quando si dice il contrario di ciò a cui si allude (*Candelabrum* II, XLVII, 2-10). Anche in questo caso gli esempi sono tutti biblici o patristici (cf. Cremascoli 1987): notevole è ad esempio la *permutatio per argumentum* che si ha quando si dice di Cristo *hic est vermis et non homo; hic est granus sinapis; hic est agnus*; la teologia negativa si è fatta dottrina retorica.

Il VII libro è dedicato principalmente all'*inventio*; dopo una serie di precetti generali sulla scelta dell'argomento, il *Candelabrum* ripete le teorie dell'*amplificatio* e dell'*abbreviatio* delle poetrie, per poi fornire una dettagliata teoria della *transumptio*, definita un modo di parlare improprio che attribuisce bellezza e decoro all'espressione:

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

seu velis materiam ampliare sive ad brevitatem reducere debes verba propria, si poteris, invenire, ita quod sermone decenti res quelibet decoretur sed, deficientibus idoneis verbis, quandoque inpropriis est utendum que multum venustatis habent si calide transummantur. (*Candelabrum* VII, xvi, 2-3)

A partire da questa definizione, Bene riprende massicciamente la *Poetria nova* di Goffredo e la sistematizza, eliminando l'andamento poetico della fonte:⁷⁴ innanzi tutto applicando alla *transumptio* le categorie normalmente attribuite alla metafora dalla tradizione medievale, vale a dire quelle di traslazione che combina variamente *animatum* e *inanimatum*; poi spiegando come le *transumptiones* possano ornare anche una materia vile, e di seguito distinguendo tra le diverse parti del discorso che si possono *transumere* (aggettivi, verbi, nomi), per concludere con la ripresa delle dieci *exornationes* che procurano una *transumptiva gravitas*.

I canoni estetici di questo libro sono molto vicini a quelli elaborati da Goffredo di Vinsauf (vedi § I.1.4.2): si deve perseguire l'ornamento senza compromettere la chiarezza (*Candelabrum* VII, xxvii, 3-4), privilegiare le *transumptiones* prese dalla sfera umana perché suonano più familiari e dunque più dolci di quelle aliene (VII, xxi, 2-3), ma ciò non toglie che si possano sfruttare anche quelle che generano una *repugnantia* tra sostantivo e verbo o tra sostantivo e aggettivo (VII, xxiii, 2-4; vedi § II.1.6). Nell'adattare la classificazione erenniana delle figure alla teoria della *transumptio*, il *Candelabrum* sceglie di concentrarsi solo su quattro dei dieci tropi, quelli *que inter eas plus gravitatis habent: sex autem viam faciliorem tenent nec tantum in se continent gravitatis* (VII, xxviii, 2). Se questa scelta continua una bipartizione già attiva nella *Poetria nova*,⁷⁵ la disposizione dei capitoli relativi alle quattro *exornationes graviores* non è strettamente vincolata al testo di Goffredo e la trattazione del *Candelabrum* è assai più estesa (Alessio 1983, 377). Le definizioni dei quattro tropi principali (*nominatio*, *pronominatio*, *permutatio* e *translatio*) sono spesso molto simili a quelle già date nel II libro, ma si concentrano di più sull'aspetto grammaticale, specificando quali sono le parti del discorso che si possono sottoporre al procedimento (come aveva già fatto Goffredo in *Documentum* II, III, 7-22: vedi § I.1.4.2), e spesso propongono nuo-

⁷⁴ Per la ricezione della *Poetria nova* e la sua assimilazione al *dictamen* (più in ambito centro-europeo che in Italia), cf. R. Black 2018, 46-9.

⁷⁵ Cf. *Poetria nova*, vv. 957-9; 962-9: *Transfero, Permuto, Pronomino, Nomino, verba | haec formant ex se verbalia suntque colorum | nomina, quos omnes recipit transumptio sola. [...] Texuit ars alios pretio levior paratus; | sed tamen est in eis gravitas et idoneus usus. | Sunt hinc inde decem, sex hinc et quatuor inde, | flores verborum. Denarius iste colorum | verba colorat ea gravitate, quod est alieno, | non proprio, vox sumpta modo. Genus omnibus unum: | scilicet improprius vocum status et peregrina | sumptio verborum.*

vi esempi.⁷⁶ Nel caso della *translatio*, ad esempio, Bene non parla più dei *sex modi* o effetti per cui si può creare una metafora, ma specifica che *hec fit tam in nomine quam in verbo et participio et adverbio et in hoc differt a precedentibus*, per poi analizzare con grande acutezza la differenza che corre tra questo tropo e l'allegoria e caratterizzare l'estensione metaforica:

in permutatione tamen significatio vocabuli non mutatur sed per rem ipsius alia res intelligitur, ut: 'Lupus est in fabula', id est aliquis adest qui cursum impedit nostre vocis. In translatione vero dictio quasi sponte ad aliud significandum convertitur, ut: 'Pratum ridet', id est floret. Et fit traslatio quandoque tantum in una parte, ut: 'Insanire libet', hoc est versificari, quandoque in pluribus, ut: 'Pastores predantur oves'. Hic duo nomina transferuntur: 'pastores' ad prelatos et 'oves' ad subditos; quandoque transummitur totalis oratio, ita quod nulla pars ipsius, ut: 'Litus aras', id est opus inutile agis. (*Candelabrum* VII, xxxii, 4-7)

La differenza con la prima parte del trattato è significativa: se lì Bene si teneva ancorato alla *Rhetorica ad Herennium*, consultata probabilmente con l'ausilio di un commento – il che spiegherebbe da dove attinge i nomi greci delle figure –, in questo VII libro la fonte principale è sicuramente la *Poetria nova*; questa è la ragione per cui nel II libro non si parla mai di *transumptio*, che invece nel VII è il concetto dominante, ma è anche il motivo per cui l'interesse principale è eminentemente retorico nel primo caso, grammaticale-poetico nel secondo. La conoscenza dettagliata del testo erenniano permette a Bene di ordinare il materiale poeticamente affrontato da Goffredo, e di essere molto più preciso nel distinguere tra *transumptio* e *translatio*, che invece si mischiavano in maniera più confusa nella *Poetria nova* (§ 1.1.4.2): nel *Candelabrum* la *transumptio* è dunque un modo figurato generale, una sorta di potenziamento del linguaggio che permette un lavoro sul significato, e che comprende i dieci tropi che già la *Rhetorica ad Herennium* distingueva tra gli altri, ma si concentra soprattutto sui quattro che maggiormente coinvolgono la traslazione e l'immagine, forse anche perché più vicini allo stile delle Scritture. Il *Candelabrum* si rivela così una fonte preziosissima per Dante – che con tutta probabilità lo conosceva – e per i suoi contemporanei, per-

⁷⁶ In alcuni casi ancora più marcatamente scritturali, come – di nuovo – nel caso della *permutatio*, che assume l'aspetto del tropo biblico per eccellenza: *fit per argumentum a persona vel loco vel ab alia re sumptum, quod frequenter in sacra scriptura contingit et tunc quandam similitudinem oportet intervenire, ut si per 'David' Christum intelligas, per 'vas lactis' plenitudinem sue gratie, per 'fundum' beatam Virginem, per 'Goliath' principem tenebrarum, per 'gladium' potestatem sibi ablatam. Fit per contrarium, ut si per 'Rachel morientem in partu' virginem intelligas absque dolore aliquo parientem* (*Candelabrum* VII, xxxi, 5-7).

ché porta a maturazione e sistematizza le riflessioni elaborate nei diversi ambiti dell'esegesi, della grammatica, della poetica e della retorica, offrendo ai *dictatores* uno strumento non solo artistico,⁷⁷ ma conoscitivo, ricalcato sui modi delle Scritture.

2.4.3 Quando Salomone prevale su Cicerone: la *Summa dictaminis* di Guido Faba

Ritenuto da alcuni il più importante della triade bolognese, Guido Faba, profondamente immerso nella vita accademica della città, è certamente il *dictator* la cui fortuna manoscritta fu più ampia e più longeva.⁷⁸ Le sue nove opere circolarono abbondantemente per tutta Europa, forse anche in virtù della loro diversità in termini di stili di scrittura, di organizzazione del materiale e di orientamento della dottrina, ma furono presto riunite in una sorta di canone, comprendente la *Summa dictaminis*, i *Dictamina rhetorica*, gli *Exordia*, le *Arenghe*, la *Summa de vitiis et virtutibus* e le *Petitiones*.⁷⁹ Secondo Murphy (1983, 294) nei suoi testi sembrano esserci tre modalità distinte, capaci di soddisfare diverse esigenze pur presentando una dottrina altamente convenzionale, e dunque facilmente accettabile per i lettori: nelle parti espositive Guido è sobrio e chiaro, in altri passaggi adotta uno stile allegorico che ricorda piuttosto Boncompagno e i maestri di Orléans, mentre nelle epistole modello dispiega modi alti e sacrali, vicini a quelli impiegati dai *dictatores* imperiali e papali. L'altro grande merito di Guido è quello di aver dato inizio a una tradizione retorica in volgare che assorbiva le norme della composizione latina, includendo alcuni passaggi volgari nei *Parlamenta et epistole* e nella *Gemma purpurea*.

Della sua biografia sappiamo pochissimo (cf. Gaudenzi 1895, 118-50; Kantorowicz 1943; Bausi 1995): si suppone che nascesse a Bologna prima del 1190, perché nel 1210 era già *magister* nella stessa città; sembra perciò verosimile che si fosse formato nella prima

⁷⁷ Forti (2006, 110-11) ad esempio evidenzia «l'eccezionale portata pratica del passaggio della *transumptio* dall'ambito, necessariamente ristretto, della creazione poetica a quello vastissimo della preparazione scolastica di chi si indirizza ai pubblici negozi: in tal modo l'uso consapevole e il gusto del *transumere* forniscono a chi è uscito dalla *schola* anche solo attraverso l'esercizio dettatorio, un particolare modo di riconoscere l'espressione poetica, di cui la *transumptio* rimane il carattere tipico».

⁷⁸ Per una bibliografia minima su Guido, oltre alle edizioni delle sue opere con relative introduzioni, cf. Monaci 1888; Pasquali 1939; Kantorowicz 1943; Castellani 1955; Pini 1956; Faulhaber 1978; Bausi 1995; Saiani 2000; Copeland 2009; E. Bartoli 2015; Lubello 2016; Bischetti 2020; M. Vescovo 2020a. Per l'influsso di Guido su Dante, cf. Montefusco 2020, 113-14.

⁷⁹ La tipologia grafico-libreraria dei codici fabiani, probabilmente rivolti a notai e podestà, ma anche a maestri e studenti, è stata ricostruita in Montefusco, Bischetti 2018; Bischetti 2020; 2022.

decade del XIII secolo, quando Tommaso da Capua studiava a Vicenza e Boncompagno insegnava presso lo Studio felsineo. La sua educazione fu varia, come si apprende dai passi autobiografici sparsi nelle sue opere e soprattutto dallo sferzante prologo della *Rota nova*: dopo gli studi letterari, per due anni si dedicò al diritto, dapprima abbandonandolo per non compromettere le capacità retoriche acquisite, ma esercitando poi la professione notarile per sostentarsi. Durante il periodo in cui fu scriba al servizio del vescovo di Bologna si recò forse a Roma, dove apprese i rudimenti del diritto canonico e dello stile epistolare della curia pontificia; insegnò grammatica e *ars dictaminis* a Bologna, dove probabilmente fu responsabile della cappella di San Michele (1223-1240), e forse in seguito si spostò a Siena, dove pare morisse nel 1245. Gaudenzi (1895, 139) gli attribuisce il ruolo di vero fondatore dell'arte dettatoria a Bologna, «perché ripudiò da ultimo ogni connubio di questa, sia colla filosofia, sia col diritto, sia coll'arte notaria, e in gran parte anche colla grammatica».

L'opera più fortunata⁸⁰ e interessante ai nostri fini, nonché l'unico trattato di natura teorica, è la *Summa dictaminis*: secondo Gaudenzi (1895, 138-9) il trattato tradisce soprattutto l'influenza di Boncompagno da Signa, e sarebbe stata composto tra il 1228 e il 1229, in reazione alla pubblica lettura della *Rhetorica antica* che il maestro toscano diede in quegli stessi anni a Padova. La *Summa* non è organizzata come un trattato completo, ma come un manuale pratico corredato di precetti succinti e radicati nell'uso; idealmente doveva essere accompagnata dall'altra grande opera di Guido, i *Dictamina rhetorica*, raccolta di esempi reali vastissima e adatta a ogni uso. Distillando i risultati dei predecessori e concentrandoli in una sistemazione che farà scuola, Guido ridusse la complessità teorica del *dictamen* in modo da renderlo accessibile a studenti, praticanti notai e a qualunque uomo d'affari che avesse bisogno di un manuale pragmatico e di facile consultazione, in cui il pesante apparato di definizioni veniva abbandonato per una classificazione chiara ed essenziale (Faulhaber 1978, 91-2).

Il prologo si articola sulla descrizione di un *locus amoenus*, il *viridarium magistri Guidonis* dove sono invitati tutti coloro che desiderano i doni della saggezza:

in hoc siquidem tante felicitatis loco sunt dictamina purpurata,
colores reperuntur rhetorici, et iuxta platanum ad fluentia aquarum
sedet sapientia Salomonis, per quam viri scolastici decorantur et
clarescit machina mundialis. (Gaudenzi 1890, 288)⁸¹

⁸⁰ Per una storia della tradizione della *Summa*, compreso un inedito volgarizzamento pisano, cf. M. Vescovo 2020b.

⁸¹ Il prosieguito, con la metafora dei ciechi che vagano nelle tenebre, sfrutta lo stesso *topos* che impiegherà Dante nel proemio del *De vulgari* (vedi § I.2.2) e che abbiamo già visto all'opera nel prologo al *Candelabrum* di Bene (vedi § I.2.4.2). Cf. Gaudenzi

Questo passo, e in particolare la personificazione della Sapienza, con le implicazioni iniziatiche che questa comporta, è stato studiato approfonditamente da Artifoni (1997, 298-301), che ha messo in luce come Guido volesse assumere il ruolo di mediatore tra la conoscenza e i lettori/allievi, a cui per suo tramite verrà concessa la comprensione dell'ordine dell'universo. In un brano così denso di echi scritturali, come in altri aspetti dell'opera, si manifesta tutta la complessità del progetto messo in atto dai *dictatores* per nobilitare la disciplina che insegnavano e, così facendo, presentarsi come depositari di una conoscenza divina.

Anziché con la consueta definizione del *dictamen*, il trattato comincia subito *in medias res* con i vizi, secondo il principio per cui bisogna prima estirpare quelli e poi parlare delle regole, e si sofferma in particolare sugli errori grammaticali e sui difetti specifici delle singole parti dell'epistola. La seconda parte tratta *de omnibus regulis que faciunt ad artem utiliter adnotatis*; nel breve prologo, che riprende la metafora della sete e professa la gratuità dell'insegnamento, Guido promette di insegnare compendiosamente *quid sit pronuntiatio, et consequenter quid sit prosaycum dictamen, et unde dicatur* (Gaudenzi 1890, 296). La definizione del *dictamen* è tradizionale, con il richiamo alla varietà degli argomenti, alla *congruitas* grammaticale e al decoro che si ottiene tramite l'*ornatus*;⁸² Guido semplifica però la dottrina riducendo le parti dell'epistola a tre (*exordium, narratio e petitio*), e prescrivendo il consueto adeguamento socio-stilistico tra mittente, destinatario e scrittura.⁸³ La trattazione di *inventio, dispositio ed elocutio* è succinta: seguendo il topico precetto oraziano ripreso anche da Dante (vedi § I.2.3.2), si dice che il *dictator* deve essere sagace, diligente e discreto nella scelta di una materia com-

zi 1890, 288: *et licet nichil in humanis inventionibus sit perfectum, hic tamen quantum ad eloquium dictatorie facultatis vitia que sunt fugienda plenius edocentur et patent que servari debeant documenta, sine quibus errant qui ambulant et non vident qui talia non observant. Ne igitur prestolatio tam desiderabilis fructus longius fatiget mentes avidas sociorum, apertis thesauris offero munera pretiosa que sui magis utilitate relucent quam reniteant exteriori decore; quibus mediantibus tenebris relegatis, ianua dictaminum sit pulsantibus aperta, ita quod in regali mensa omnes qui mecum fuerint discumbentes, tamquam superne rationis satietate repleti, nec recedant famelici, nec umquam appareant sitibundi.*

82 Cf. Gaudenzi 1890, 288: *dictamen est ad unamquamque rem, idest ad unamquamque materiam, competens et decora locutio, quia non sufficit, quod aliqua sciat dicere qui nosse debet dictare de omni materia que de facto posset occurrere. Competens dicitur quantum ad congruitatem vel incongruitatem, tam bone sententie quam recte gramatice. Decora dicitur quantum ad ornatum verborum.*

83 Cf. Gaudenzi 1890, 329-30: *nota quod omnis orator ista debet considerare: ordinem construendi, appositionem verborum, intellectum locutionis, mores hominum, consuetudines rerrarum, et satisfacere voluntati mittentis. Item diligenter debet querere, subtiliter, et videre que sit persona mittentis, ut dictum est, et que recipientis, et que sit fortuna et condicio utriusque, et quod talis sit materia quod ipsius verba illi convenient cui littera destinatur.*

misurata al suo *ingenium*, e, una volta trovata, deve lavorare sulla *dispositio* per ordinare le parole nel modo più adatto e quindi adornarle con i colori retorici:

dictator sagax debet esse, diligens et discretus ad inveniendam materiam suo ingenio congruentem, iuxta illud Horatii 'Sumite materiam vestris qui scribitis equam'; et postquam invenerit, circa dispositionem laboret ut ordinetur sub verborum serie competenti, et postmodum ad colores procedat rethoricos quibus depingat eandem ornamento circumposito, quasi quodam pallio et florifero tegumento. (Gaudenzi 1890, 334-5)

Dopo aver trattato alcuni aspetti legati alla *compositio* e aver enunciato in maniera breve ma efficace la dottrina del *cursus*, Guido abbandona i precetti più grammaticali per affrontare gli aspetti retorici pertinenti all'eleganza: questa si ottiene in due modi, ossia usando i colori retorici per imporporare la lettera e fortificandola con i proverbi dei saggi; fatte queste premesse, la *Summa* accosta la consueta trattazione dei *colores* a una lista di ben 104 proverbi e sentenze estratti dai libri sapienziali della Bibbia (*Sapienza*, *Proverbi*, *Ecclesiaste*, *Ecclesiastico*). La lista dei *colores*, che seguono, come nel *Candelabrum*, i tre principi di *elegantia*, *compositio* e *dignitas*,⁸⁴ comprende i procedimenti della *Rhetorica ad Herennium* e li riporta nello stesso ordine, ossia 29 figure del discorso (omettendone così cinque del trattato erenniano), i 10 tropi o *exornationes* e le 19 figure di pensiero o *exornationes sententie*. Quanto ai tropi, Guido riprende la definizione del trattato pseudo-ciceroniano ma enfatizza particolarmente l'aspetto di novità che deriva dalla traslazione: *decem exornationes que secuntur ab usitata verborum potestate recedunt, et quasi novam significationem inducunt* (Gaudenzi 1890, 363). A differenza dei suoi due predecessori, Guido non adotta il termine *transumptio*, preferendogli il più univoco *translatio* e offrendo una definizione canonica della metafora (*translatio est de una re ad aliam ex quadam idonea similitudine alterius verbi iam inventi traductio, ut 'pratam ridet' idest 'flore'*) e dell'allegoria (*permutatio est idem quod allegoria; hec enim aliud verbis et aliud sententia demonstrat, ut 'David superavit Goliath' idest 'Christus diabolum'*: Gaudenzi 1890, 365). Se il primo esempio è assai comune nei manuali medievali, il secondo testimonia l'opera-

⁸⁴ Cf. Gaudenzi 1890, 356: *ornatus orationis elegantia, compositione ac dignitate conficitur. Elegancia facit orationem latinitate puram et explanatione conspicuam; latinitas barbarismus et solecismus relegat. Explanatio verbis usitatis et propriis, seu competenter aliunde translatis reddit orationem lucidam et apertam. Compositio efficit omnes partes orationes equabiliter perpolitae, cuiuslibet inconcinnitatis vitii relegatis. Dignitas est que orationem quarundam exornationum varietate colorat.*

zione più frequentemente intrapresa da Guido (così come da Bene),⁸⁵ ossia la sostituzione degli esempi originali del trattato pseudo-ciceroniano con massime morali o brani cristiani. L'uso di passi biblici per esemplificare una figura retorica ha certamente contribuito a quella confusione tra allegoresi come tecnica ermeneutica e allegoria come tecnica di scrittura che ancora pesa sulla corretta comprensione di questo importantissimo snodo del pensiero medievale, come si vedrà a più riprese nel prossimo capitolo.

Guido rivendica per la sua opera la sacralità che si conviene a un prodotto di arte retorica pronunciato da un uomo geniale: eppure c'è molta ironia nel suo uso di metafore ed espressioni magniloquenti, in contrasto con l'umile argomento delle regole del *dictamen*; questa operazione appartiene a quella generale tendenza, già più volte evocata, per cui retori e giudici mettevano le proprie tecniche addirittura in competizione con la teologia – e del resto lo stile di Guido, seppur ironicamente, richiama da vicino quello solenne della letteratura imperiale e papale, che veniva pubblicata nella veste di '*litterae sacrae*' dirette al popolo cristiano (Kantorowicz 1943, 261-2).⁸⁶ La *Summa dictaminis* realizza dunque una sorta di sintesi ideale tra Cicerone e Salomone, con netta vittoria del secondo sul primo; la presenza sempre più imponente di motivi scritturali, che abbiamo già messo in luce nei trattati di Boncompagno e di Bene (§§ 1.2.4.1. e 1.2.4.2), non è più assimilabile a una semplice adozione di modi e stili letterari, ma assume con Guido una nuova dimensione, sistematica e produttiva, di retorica compiutamente e *ab origine* cristiana.

2.4.4 Tra teoria e prassi: le collezioni di *dictamina* e la retorica laica e civile

Oltre e più che tramite i manuali di *ars dictandi*, la disciplina dettatoria arrivò a permeare ogni aspetto della retorica duecentesca soprattutto tramite le raccolte di *dictamina* reali e fittizi che circolavano come modelli da imitare nelle cancellerie di tutta Europa. Da tempo la critica dantesca ha riconosciuto quanto profondamente le epistole latine di Dante, ancorché originali sotto diversi aspetti, siano influenzate dalla produzione epistolare coeva, come si nota osservando minute riprese tematiche e stilistiche e più generiche adesioni alle norme codificate dall'uso. Solo recentemente (cf. Grévin 2020a; 2020b), però, abbiamo cominciato a comprendere la reale entità di

⁸⁵ L'esempio che associa David a Cristo e Golia a Satana è già in Bene: vedi la citazione in § 1.2.4.2.

⁸⁶ Per questo stesso processo di sacralizzazione, cf. Delle Donne 2006; 2013; Hartmann 2015b; Grévin 2015c; 2016.

questa influenza, nonché le sue modalità di attuazione: adatta tanto allo scambio interpersonale quanto alla comunicazione istituzionale e strutturata sul riuso e la rielaborazione di moduli ritmici e figurativi, l'*ars dictaminis* prese la forma di una prassi di scrittura fondata sul semi-formularismo; questo aspetto rende impossibile una ricerca filologica e intertestuale classica, ma ci permette di penetrare in una pratica creativa specificamente medievale, fondata sull'interiorizzazione di un modello e su un costante e virtuosistico esercizio di sostituzione e variazione di micro- e macrostrutture ritmiche e sintagmatiche (Grévin 2020b). Catturati dal genio di Dante, capace di sistematizzare, contaminare e innovare ogni elemento formale e contenutistico a cui fece ricorso, dimentichiamo che la sua formazione si doveva essere fondata anche su discipline più tecniche e su esercizi quasi meccanici di composizione quali quelli prescritti dalle *artes poetriae* e quelli praticati dal *dictamen*, e che la padronanza di una scrittura che assegnava tanta importanza alle diverse strutture del testo non poteva che esercitarsi anche su schemi e formule. L'*ars dictaminis* ha perciò fornito - e fornirà - moltissimo materiale utile all'interpretazione della scrittura dantesca, e non solo di quella epistolare latina,⁸⁷ ma anche di quella poetica in volgare.

Per quanto riguarda la concezione dantesca del linguaggio figurato, tuttavia, le elaborazioni teoriche inserite nei *dictamina* non sono molte né molto originali. Possiamo menzionare, ad esempio, le brevi prescrizioni di Riccardo da Pofi, notaio attivo presso la Curia pontificia intorno alla metà del Duecento e autore di un'imponente *Summa dictaminum*.⁸⁸ Nel breve prologo teorico anche Riccardo, come già i maestri dello *Studium* bolognese di cui abbiamo parlato diffusamente, insiste molto sulla *congruitas* e sulla *convenientia* dello stile rispetto allo status delle persone coinvolte nello scambio epistolare, prescrivendo poi diversi tipi di *salutatio* e concentrandosi soprattutto su quelli che coinvolgono i religiosi. Sebbene delineino caratteristiche tipiche delle lettere papali, che non devono indulgere in argomenti risibili o lievi né eccedere in gravità o complessità (*non enim decet papam verbis nimis gravibus aut supervacuis implicari*: Simonsfeld 1893, 506), i precetti di Riccardo sono per lo più generici e comuni: quanto più l'argomento è alto, tanto più è necessario scrivere in modo che tutti comprendano; per questo il *dictator* deve cercare

⁸⁷ Per cui cf. i contributi più recenti, ciascuno dei quali rimanda anche alla bibliografia pregressa: Brilli 2014; Falzone, Fiorentini 2017; Montefusco 2020; Grévin 2020a; 2020b; Tomazzoli 2020a; 2020b.

⁸⁸ Grévin (2020b, 31-3), che prende in esame le tre grandi collezioni epistolari di origine centro-meridionale che ebbero maggior diffusione nell'Italia del XIII e XIV secolo, ritiene certo che Dante conoscesse la *summa dictaminis* attribuita a Pier della Vigna, e plausibile che conoscesse anche le due *summae* papali di Tommaso da Capua e Riccardo da Pofi; quest'ultima, in particolare, era impiegata come testo per l'insegnamento retorico nella Bologna di inizio Trecento.

di conservare la proprietà dei vocaboli e delle sentenze, per non sottoporre il latino a significati adulteri o peregrini:

studeat igitur quod significatio verbis secundum sui naturam inhereat et sententiae sint appropriate materiis tam in auctoritatibus quam exemplis, ut rationabiliter et proprie applicetur materiae quod fuerit per auctoritates aut sententias introductum. Et licet sepe transumptive loquamur, tamen expedit, quod transumptio sit similitudinaria rei de qua scribitur, ut si velimus dicere quod interdum navicula Petri procellarum fluctibus agitur vel impetatur, talis transumptio satis est rationabilis; nam per fluctus procellarum proprie possumus intelligere vexationes secularium tempestatum. Sed si diceretur, quod impetitur fluctibus montium, hoc esset inapproprium, cum fluctus non competant montibus, sicut nec aper undis nec pisces nemoribus. Ad hec in magnis et arduis negotiis exquisitis verbis uti nos convenit, ut dictamen sub colore verborum ornatus elegantia et florida compositione decurrat. (Simonsfeld 1893, 507)

Riccardo insiste dunque sulla scelta di traslazioni appropriate e fondate su una somiglianza forte e razionale, in modo del tutto analogo a quanto facevano *dictatores* bolognesi, e questo testimonia quanto il livello più tecnico della riflessione sulla *transumptio* si fosse cristallizzato in fretta. Anche per questo la *transumptio* si presta particolarmente bene a un'analisi che tenga conto degli aspetti semi-formularistici evocati sopra: costituisce infatti un concetto elaborato con cura sul piano teorico, ma anche uno strumento adoperato in modo massiccio nella prassi epistolare dei *dictatores* e, infine, un momento essenziale di riflessione metaletteraria, che mette in mostra le ambizioni egemoniche e sacralizzanti di questi professionisti della scrittura (Grévin 2012, 157).

In questo quadro, Grévin (2012, 169-74) ha analizzato l'impiego del termine *transumptio* nella celebre epistola di Nicola da Rocca per la morte di Federico II e in una *quaestio* in forma epistolare *sive imperator soli comparari debeat*, anonima ma forse da attribuire a Enrico di Isernia. In entrambi i testi emerge con forza come il problema del linguaggio figurato scateni un'urgente interrogazione sullo statuto di verità della parola e sui modi in cui costruirlo: la padronanza delle metafore nel loro momento creativo e in quello interpretativo sembra assicurare al parlante un dominio sulla comprensione della realtà, nonché la capacità di indirizzare e influenzare la ricezione dei lettori. Nel capitolo precedente abbiamo visto come già nella *Vita nova* per Dante fosse cruciale risolvere la tensione tra verità storica, linguaggio poetico e interpretazione dei propri componimenti; nel *Convivio*, come vedremo nel prossimo capitolo, questo problema si porrà con ancora maggiore urgenza. Il trattato volgare, però, integra questo problema grammaticale e retorico in un quadro esegeti-

co e pedagogico più complesso, sicuramente influenzato dal progetto di retorica civile e laica portato avanti da Brunetto Latini e Bono Giamboni.⁸⁹ Attivi in scuole urbane, cancellerie e curie podestarili anziché nell'ambiente universitario in cui operavano i maestri della generazione precedente, spinti da un'istanza pedagogica e divulgativa volta a incoraggiare la partecipazione politica, anziché desiderosi di affermare l'autorità e il prestigio di una conoscenza sapienziale, Brunetto e Bono inquadravano l'attività e le riflessioni del singolo nell'ambito di una vita cittadina collettiva e fondata su una profonda comunanza di valori (Artifoni 2002, 31-3).

Brunetto perseguì l'obiettivo di diffondere l'opera di Cicerone modernizzandola, fondendola con la recente retorica del *dictamen* e, attraverso la scelta del volgare, rendendola accessibile a un pubblico più vasto.⁹⁰ Con la *Rettorica*, volgarizzamento ampiamente commentato dei primi 17 capitoli del *De inventione* di Cicerone, il commento ai classici usciva dalle aule scolastiche e universitarie per trasformarsi in strumento pedagogico e civile a vantaggio di coloro che detenevano incarichi pubblici, e più in generale di un pubblico sovranazionale di laici (Beltrami 2007, VIII; cf. anche Bartuschat 2002, 33). Le *artes dictandi* e *poetriae* si ispiravano in larghissima misura alle opere di Cicerone, ma tendevano a trascurare la funzione politica della retorica deliberativa, a cui Brunetto assegnava invece la massima importanza: per lui la retorica - anche in virtù della sovrapposizione tra 'retore' e 'rettore' - apparteneva alla scienza politica, ed era anzi la più importante delle discipline in quanto preparazione all'attività politica.⁹¹ Dalle *artes* la *Rettorica* derivava invece l'equiparazione tra oratoria e scrittura epistolare, che allargava la conce-

⁸⁹ Per i risultati di un rinnovato studio su questa stagione della cultura laica fiorentina, cf. Barański, Cachey, Lombardo 2019; Milani 2021. Montefusco, Bischetti 2018 dimostrano che il progetto di Brunetto, pur nel suo intento di allargamento della retorica classica, si pone nel solco del *dictamen*.

⁹⁰ Su Brunetto la bibliografia è ovviamente molto vasta: cf. le rassegne bibliografiche in Ceva 1965; Bolton Holloway 1986; Inglese 2005. La *Rettorica* è stata pubblicata da Maggini 1968 (da cui si cita), il *Tresor* da Beltrami 2007. Per una bibliografia minima, cf. Maggini 1912; Davis 1967; Crespo 1972; Witt 2011, 5: 5-24; Bartuschat 2002; 2017; Mabboux-Sutton 2013; Alessio 2015, 13-76; Artifoni 2016; Montefusco, Bischetti 2018; Milani 2021.

⁹¹ Cf. Maggini 1968, 47-8: *la terza scienza, cioè politica, si 'nsegna fare e mantenere e reggere le cittadi e le comunanze, e questa, si come davanti è provato, è in due guise: cioè in fatti et in detti [...]. Quella maniera ch'è in fatti si sono l'arti e' magisterii che in cittadi si fanno, come fabbri e drappieri e li altri artieri, senza i quali la cittade non potrebbe durare. Quella ch'è in detti è quella scienza che ss'adopera colla lingua solamente; et in questa si contiene tre scienze, ciò sono Gramatica, Dialettica, Rettorica. Ancora più esplicito il *Tresor* III, II, 1-2: *rethorique est une science qui nos enseigne bien pleinement et parfaitement dire es choses comunes et es privees; et toute sa entencion est a dire paroles en tel maniere que l'en face croire ses diz a çaus qui les oient. Et sachés que rethorique est desouz la science de cité gouverner, selonc ce que Aristotes dit et son livre qui est translaté çà en errieres en romains.**

zione della seconda disciplina del trivio rispetto all'insegnamento di Cicerone e rispetto ai precetti eminentemente pratici dei *dictatores* (Witt 2011, 5: 7-8). Brunetto afferma infatti:

Rettorica è scienza di due maniere: una la quale insegna dire, e di questa tratta Tulio nel suo libro; l'altra insegna dittare, e di questa, perciò che esso non ne trattò così del tutto apertamente, si nne tratterà lo sponitore nel processo del libro, in suo luogo e tempo come si converrà. (Maggini 1968, 3-4; cf. anche *Tresor* III, II, 7; IV, 1)

Mentre la *Rettorica*, rimasta incompleta, si occupava per lo più di questioni di natura generale e definitoria e si concentrava quasi solo sull'*inventio*, il *Tresor*, che nel suo terzo libro è sostanzialmente un'epitome del volgarizzamento brunettiano, dedica meno spazio ai problemi teorici che avevano causato l'interruzione della prima opera e segue in maniera più fedele e sistematica lo sviluppo della retorica ciceroniana. Dopo aver discusso l'*inventio* e la *dispositio*, con i consueti problemi dell'*ordo artificialis* e *naturalis* e con il recupero delle dottrine dell'*ampliatio* e dell'*abbreviatio* elaborate dalle *artes poetriae* (e soprattutto da quella di Goffredo di Vinsauf), Brunetto si sofferma sulle parti del discorso, e in particolare sul prologo e sulle strategie da impiegare per ottenere diversi effetti sul lettore; il *Tresor* prosegue poi con un esame degli argomenti da scegliere e dei modi in cui svilupparli, e affronta le teorie dell'argomentazione e della confutazione. A dispetto della profonda riflessione sulla natura del discorso e sul ruolo civile ed educatore della parola, riemerge a tratti nel *Tresor* un'idea più esornativa della parola, benché sempre al servizio della persuasione retorica; Brunetto scrive, ad esempio:

quant la matire est vil et petite et que li oieres ne bee pas a ce se poi non, lors covient il que ton prologue soit aornez de tels paroles que li donent talent d'oïr, et qui enhaucent ta matire et l'ostent de sa viltance. (*Tresor* III, 21)

La moda classica e tulliana trovò diversi adepti nella seconda metà del Duecento, quando alcuni notai e *magistri* delle prime due *artes* si diedero a volgarizzare antichi manuali di retorica ed estratti di orazioni ciceroniane: lo stesso Brunetto, oltre che con le due opere appena discusse, contribuì a questa tendenza con i volgarizzamenti della *Pro Ligario*, della *Pro Marcello* e della *Pro rege Deiotaro*.⁹² Bono Giamboni dedicò le sue cure alla *Rhetorica ad Herennium*, par-

⁹² I volgarizzamenti sono ora editi in Lorenzi 2018; cf. anche Keen 2019; Montefusco 2021.

zialmente volgarizzata nelle quattro redazioni del *Fiore di rettorica* stese tra il 1258 e il 1266 – dunque negli stessi anni in cui furono composte le due opere di Brunetto.⁹³ L'opera di Bono non ha certo i caratteri di ambizione e originalità che contraddistinguono il progetto di Brunetto, ma non è né una semplice traduzione né una pedissequa parafrasi, e anzi si prende non poche libertà nel sovvertire l'ordine dell'originale erenniano e nel tagliarne vaste porzioni. In tutte le redazioni, l'argomento con cui si apre il testo è l'*elocutio*, che ricava la sua centralità dalla preferenza accordata al criterio stilistico. L'aspetto formale non ha però la meglio su quello contenutistico, se fin dal prologo Bono ribadisce il principio della necessaria concordanza tra *favella* e *senno*; ma poiché quest'ultimo non può essere insegnato, il *Fiore* si concentra su *come si possono ornare le parole, e quali sieno le gravi e belle sentenzie onde si rende la diceria piacevole e bella* (*Fiore di rettorica* VII, 3-4, ed. Speroni 1994). I *colores* della *Rhetorica ad Herennium* sono tradotti in modo piuttosto disordinato e vengono semplificati, spesso accorpando e per lo più ignorando le rigide classificazioni che la retorica medievale aveva invece cristallizzato; le definizioni sono corredate di esempi che danno moltissimo spazio al mondo comunale e podestarile. Bono non spende nemmeno una parola sui tropi, che erano stati al centro di tante dottrine retoriche medievali, e recupera invece gli aspetti generalmente trascurati di *memoria* e *actio*; questo dimostra che il *Fiore* «si muove esclusivamente sul piano del discorso orale» (Artifoni 2016, 12), a differenza della *Rettorica*, che «segna il travaso nel volgare non solo di un testo ciceroniano, ma, data l'architettura dell'opera, anche di una specifica dottrina di scrittura, il *dictamen*, che era fin allora riservata esclusivamente al latino» (12).

In conclusione, l'*ars dictaminis* e i volgarizzamenti duecenteschi delle retoriche ciceroniane forniscono moltissimi spunti per comprendere la concezione del linguaggio figurato sviluppata nel *De vulgari eloquentia*: innanzi tutto in relazione al desiderio di promozione culturale che traspare nelle raffinate e orgogliose metafore dei prologhi e all'esibizione di perizia tecnica che si realizza nella commistione tra precetti sistematici ed esempi elaborati; ma anche in relazione a una nozione di *ornatus* legata a precise gerarchie stilistiche dettate dal principio della *convenientia*, e ancorata a una residua separazione tra stile e contenuto. Al di là di questi aspetti più tecnici, l'*ars dictaminis* aveva elaborato nuove e originali riflessioni metaletterarie, capaci di rimettere in contatto la tecnica retorica con problemi teologici ed esegetici di primaria importanza, mentre l'operazione di Brunetto aveva restituito una chiara missione pedagogica, laica e

⁹³ Per le intricate questioni di tradizione e attribuzione, cf. l'edizione Speroni 1994, xv-ccxlii. Su Bono cf. anche Foà 2000.

civile alla prassi scrittoria e alle *auctoritates* classiche. Entrambe le tradizioni avevano poi favorito un profondo aggiornamento del gusto, in direzione di un più spiccato interesse per il linguaggio del potere e, nel caso dell'*ars dictaminis*, con uno stile sempre più vicino al modello scritturale. Anche le differenze, come sempre, sono molte e non secondarie: laddove il *dictamen* si presenta come una lingua quintessenzialmente ornata e artificiale, che proprio tramite questa artificialità si avvicina a Dio (Montefusco 2019, 37), per Dante, al contrario, il volgare è una lingua nobile in virtù della sua naturalità, e uno strumento essenziale della vita politica e civile com'era per Brunetto: a questo strumento naturale - in cui possono comunicare tutti, comprese le donne, e in cui tutti hanno diritto a raggiungere l'eloquenza - Dante, proprio mentre rivendica le proprie straordinarie competenze tecniche e critiche, attribuisce però la caratteristica profondamente innovativa di essere fedele trasposizione della propria esperienza e diretta emanazione della propria ispirazione.

1.3 **Ermeneutica: pluralità dei sensi nelle opere dantesche e nell'esegesi medievale**

Sommario 3.1 Il posto del *Convivio* nel macrotesto dantesco e nel sistema delle discipline medievali. – 3.2 Il linguaggio figurato nel *Convivio*, tra teoria e prassi. – 3.2.1 *Quasi commento [...] fatto in vece di servo alle nfrascritte canzoni*. – 3.2.2 *La vivanda di questo convivio*. – 3.2.3 *Un più alto stilo*. – 3.2.4 *La vera sentenza*. – 3.2.5 *Quattordici canzoni sì d'amor come di virtù materiate*. – 3.2.6 *Questa esposizione conviene essere litterale ed allegorica*. – 3.2.7 *Sempre lo litterale dee andare innanzi*. – 3.3 *Istius operis non est simplex sensus*: l'allegoria nell'*accessus* dell'epistola a Cangrande. – 3.4 Allegoria ed esegesi nella *Monarchia*. – 3.5 Metafora e allegoria nell'esegesi, tra tarda antichità e Medioevo. – 3.5.1 Alle origini dell'esegesi e della retorica cristiane: il *De doctrina christiana* di Agostino. – 3.5.2 L'esegesi nel rinascimento del XII secolo: letture e letteralità nel *Didascalicon* di Ugo di San Vittore. – 3.5.3 Dall'interpretazione all'insegnamento: il linguaggio figurato nelle *artes praedicandi*.

3.1 **Il posto del *Convivio* nel macrotesto dantesco e nel sistema delle discipline medievali**

La riflessione di Dante sul linguaggio figurato ricostruita nei due capitoli precedenti era contenuta per brevi accenni in luoghi che, come abbiamo visto, avevano delle implicazioni sostanziali, sebbene non immediatamente evidenti, rispetto al progetto specifico di entrambe le opere. Quelli che saranno commentati in questo capitolo sono invece gli unici momenti di esplicita e sistematica elaborazione sul tema: sia nel *Convivio* sia nell'epistola a Cangrande – che, va-

le la pena dirlo subito, qui si considera autentica¹ – Dante istruisce il lettore sui modi in cui i suoi testi devono essere interpretati, e nel farlo chiama in causa un metodo di lettura diffusissimo nel pensiero medievale, vale a dire quello dell'allegoresi. Allargare il discorso all'allegoria e all'allegoresi comporta un salto importante: significa superare la riduzione semplicistica veicolata dalla grammatica, con la sua ortoprassi conciliata con il linguaggio della poesia solo in virtù di una scappatoia concettuale quale la licenza poetica, e superare anche la prescrizione tecnica della retorica, con la sua separazione tra forma e contenuto e con la sua concezione tutto sommato ornamentale dei tropi, per abbracciare l'idea che uno stesso testo sia leggibile in diversi modi, preoccupandosi di dimostrare tale polisemia e di chiarire le relazioni tra i vari significati. L'allegoria è una sovrapposizione di significati che non si arresta alla dimensione linguistica, ma coinvolge l'intera narrazione, estendendo il quadro degli attributi comuni ai due termini dell'analogia al punto da rendere quello figurato virtualmente autonomo e separato da quello letterale. La distinzione tra metafora e allegoria poteva talvolta apparire così sfumata da perdersi nelle riflessioni e nella pratica degli esegeti meno avvertiti, ma coloro che si erano applicati con rigore al testo sacro e che avevano un solido dominio sulle nozioni retoriche legate al linguaggio figurato, come sarà il caso di Agostino, Ugo di San Vittore e Tommaso d'Aquino, avevano ben chiara la differenza tra una variazione nella funzione semantica delle parole (la metafora) e la polisemia che può assumere la rappresentazione di un fatto, di un'ambientazione o di un personaggio (l'allegoria): la differenza, in altre parole, tra i significati veicolati dai *verba* e quelli veicolati dalle *res*.

Il problema della referenzialità del linguaggio, ossia del suo rapporto con la realtà, era essenziale anche nella *Vita nova*, ma con il *Convivio* Dante comincia a chiedersi come saranno interpretati non solo i suoi testi, ma più nello specifico gli eventi che vi sono descritti. Sul tema del linguaggio figurato il *Convivio* costituisce dunque uno stadio di riflessione per certi versi più avanzato rispetto al *De vulgari eloquentia*, benché i rapporti tra le due opere siano assai stretti, sia in termini di cronologia compositiva, sia in relazione a diversi elementi interni. Quanto alla cronologia, occorre tornare brevemente sulla ragione per cui ho scelto di soffermarmi sul trattato latino prima che su quello volgare, sebbene la datazione più accreditata sembri indicare che quest'ultimo sia stato cominciato prima, almeno per

¹ Sulla questione, come tutti sanno, si è discusso e si continua a discutere; citare la bibliografia a riguardo sarebbe lungo e poco rilevante rispetto ai fini di questo lavoro, quindi mi limiterò a rimandare agli argomenti, per me persuasivi, circa l'autenticità avanzati da Bellomo 2015, dalla *Nota introduttiva* di Azzetta 2016, che riassume anche il dibattito e riferisce della bibliografia pertinente, e da Azzetta 2021; per le posizioni più aggiornate contro l'autenticità, cf. invece Casadei 2020.

quanto riguarda i primi tre libri.² Sul tema del linguaggio figurato, come già si diceva, il *Convivio* sembra contenere una riflessione più completa ed elaborata rispetto a quella del *De vulgari*, probabilmente anche in virtù del maggior avanzamento dell'opera; come si dimostrerà nelle prossime pagine, tale tema era uno dei motori fondamentali per la genesi dell'opera.

Mengaldo (1970b) ha scritto che il *Convivio* sarebbe più arretrato rispetto al trattato linguistico latino in quanto fondato sull'idea di una separazione fra la bellezza del discorso e il suo significato, e dunque su una concezione addiziva dell'*ornatus* poetico, rispetto alla quale il poeta manifesterebbe un'insofferenza tale da svincolare spesso la prosa esplicativa rispetto dalle figure e dai temi affrontati nella canzone. Ma, come concede lo stesso Mengaldo, Dante nel *Convivio* dimostra grande interesse e perizia in relazione alle figure della retorica, e conferisce alla ricerca della bellezza formale una dignità quasi autonoma (vedi § I.3.2.4); capovolgendo la sua interpretazione, la separazione tra forma e contenuto e lo sviluppo delle figure nella poesia hanno generato dei problemi di interpretazione a cui la prosa deve porre rimedio, ma al tempo stesso hanno garantito alla poesia quella moltiplicazione di significati che la prosa tutela e nobilita. Mentre nel *De vulgari* Dante era costretto a ricorrere a una norma rigida come quella della *convenientia*, che prescriveva una ferrea adesione di contenuto e forma, nel *Convivio* si trova a sperimentare la maggior libertà accordata da una potenziale indipendenza di forma e contenuto, che si può risolvere *ex post* con la lettura allegorica. Se, in parole povere, il *De vulgari* ambiva a insegnare al lettore come comporre un testo retoricamente congruo rispetto al suo tema, il *Convivio*, accogliendo la possibilità di diversi livelli di significato e dando comunque sempre priorità a quello letterale (§ I.3.2.7), insegna a leggere un testo in maniera più creativa e perfino più ricca da un punto di vista conoscitivo. Per riprendere una terminologia che troviamo, per fare solo un esempio, nel *Didascalicon* di Ugo di San Vittore (per cui vedi § I.3.5.2), il *De vulgari* riguarda la *littera*, mentre il *Convivio* si concentra sul *sensus* e sulla *sententia*.³ Come ammette altrove lo

² L'argomento principale per tale cronologia risiede nel fatto che in *Conv.* I, v, 10 Dante parla del *De vulgari* come di un progetto: *di questo si parlerà altrove più compiutamente in uno libello ch'io intendo di fare, Dio concedente, di Volgare Eloquenza*. Sulla datazione dell'opera, il quadro più completo è quello offerto dal suo ultimo editore Fioravanti 2014a, 8-19; sul rapporto tra le due opere, e soprattutto sulla questione della lingua (latino/volgare), cf. Fenzi 2015; Rosier-Catach 2015; Tavoni 2015, 25-30.

³ Cf. Ugo di San Vittore, *Didascalicon* III, VIII (ed. Offergeld 1997): *expositio tria continet, litteram, sensum, sententiam. Littera est congrua ordinatio dictionum, quod etiam constructionem vocamus. Sensus est facilis quaedam et aperta significatio, quam littera prima fronte praefert. Sententia est profundior intelligentia, quae nisi expositione vel interpretatione non invenitur. In his ordo est, ut primum littera, deinde sensus, deinde sententia inquiratur. Quo facto, perfecta est expositio*. Pur non volendo necessariamente

stesso Mengaldo (1979, 7), il *Convivio* può essere considerato come «sistemazione e sviluppo filosofico di una poesia di cui il *De vulgari eloquentia* è la coscienza retorico-letteraria». ⁴ Nel *Convivio* lo studio della filosofia spinge Dante a ripensare alla relazione tra messaggio e ornamento, che si cerca di rendere il più possibile stretta e stringente (Meier 2017, 61 ss.); nel trattato volgare l'interesse è tutto sbilanciato sul pubblico dei lettori, più che sul poeta, che dominava invece la scena nelle opere precedenti. Avendo forse subito l'influenza della retorica pedagogica di Brunetto Latini, a quest'altezza la poesia è per Dante più di una equilibrata fusione di forma e contenuto: è piuttosto parola efficace, che non espone solo le ragioni poetiche ma che le integra con considerazioni molto più ampie e perfino enciclopediche destinate a istruire il lettore.

In quanto auto-esegesi, i brani in cui Dante riflette sulle figure impiegate nelle canzoni si avvicinano al XXV capitolo della *Vita nova*, in cui il poeta sviluppava una giustificazione *ex post* della propria scrittura; su questo stesso aspetto, però, le opere dantesche si differenziano. Nel libello giovanile Dante dava conto di un particolare espediente artistico - assai diffuso non solo nei propri componimenti, ma in tutta la poesia classica e medievale, fino ai contemporanei - facendo ricorso alla nozione di licenza poetica, del tutto immanente rispetto ai funzionamenti della lingua. In altre parole, che Amore potesse ridere o parlare, pur essendo solo un accidente in sostanza, era enunciato da ritenersi falso in qualunque contesto; la digressione mirava dunque ad accreditare il poeta come qualcuno che fosse consapevole delle norme grammaticali, retoriche e logiche, e che si inserisse nel solco di una tradizione di rimatori a cui per licenza poetica era concesso esprimere enunciati falsi filosoficamente. Più in generale, nella *Vita nova* l'esegesi contenuta nelle prose non smentisce mai la verità delle poesie, ma si limita a definirne il contesto (Fiorentini 2021, 81).

Con il *Convivio* - e poi con l'epistola a Cangrande e con la *Monarchia* - Dante sposta la questione fuori dall'orizzonte normativo che

difendere una conoscenza dell'opera da parte di Dante, noto che la terminologia di Ugo è rispecchiata nelle due opere: nel *De vulgari* Dante si era occupato della *constructio* (vedi § I.2.3.3), mentre nel *Convivio*, impostato proprio come una *esposizione*, chiarirà la *vera sententia* dei suoi testi (vedi § I.3.2.4).

4 Papparelli (1960, 18) giustamente sottolinea che «il *Convivio* consiste essenzialmente d'una interpretazione allegorica delle canzoni epperò ne presuppone già la 'forma' e da essa risale alla 'materia' per fare della 'litterale sententia' il 'subietto' e il 'fondamento de l'altre'. Nel *De vulgari eloquentia* si parte invece dalla materia per arrivare alla forma; e il 'subiectum' è proprio quella 'vulgaris locutio' che il poeta ha 'dichiarato' nel primo libro e con la quale si propone, nel secondo, di realizzare anzi d'insegnare a realizzare la *fictio*. E insomma mentre quello del *Convivio* è, rispetto alle canzoni, un lavoro di scomposizione, nel *De vulgari eloquentia* il processo è tutto e (si badi bene!) soltanto di composizione e costruzione testuale».

abbiamo visto all'opera nella *Vita nova* e nel *De vulgari eloquentia*, e la inserisce all'interno di problemi più complessi riguardanti la volontà dell'autore e l'interpretazione dei suoi scritti. L'oggetto della sua giustificazione non è più, dunque, un dato di natura meramente testuale, ma diventa un fatto che coinvolge direttamente la biografia del poeta: a essere trasfigurata dall'allegoresi è un'intera vicenda, e tale trasfigurazione si realizza tramite un'azione che trascende il testo stesso. Le poesie sulla donna gentile che Dante commenta nel *Convivio* non manifestavano incongruenze palesi: senza l'intervento dell'autore i lettori non avrebbero riscontrato un'infrazione della norma linguistica o retorica, e avrebbero potuto considerare verace il loro contenuto. È il contesto, insomma, a determinare la natura propria o traslata di questi componimenti, come dichiara lo stesso Dante quando precisa che la *vera sentenza* non poteva essere 'aperta' da altri che dal suo autore; le stesse considerazioni sul contesto saranno cruciali nel saggio di esegesi evangelica sviluppato nel III libro della *Monarchia*.

Dal punto di vista biografico e narrativo, il *Convivio* si presenta però come ideale continuazione della *Vita nova*: fin dal principio dell'opera Dante si preoccupa di giustificare agli occhi dei frequentatori del libello giovanile quella che appare tuttora come una delicata aporia tra i due prosimetri, anche se in realtà è proprio l'insistenza sul tema ad attirare l'attenzione dei lettori su questa discrepanza (Dronke 1997, 2). Verso la fine della *Vita nova* Dante aveva inserito un episodio incentrato su un temporaneo sviamento dall'amore per Beatrice: l'episodio della donna gentile - la cui parabola, dal sorgere del sentimento al suo esilio dal cuore di Dante, occupa solo cinque capitoli - si chiudeva però con una netta e definitiva vittoria del primo amore, celebrata con il finale della *Vita nova*; secondo alcuni interpreti, tale deviazione sarebbe perfettamente coerente con l'itinerario dell'amore sempre più spirituale per Beatrice, e si presenterebbe anzi come vero e proprio calco della tentazione di Cristo, escogitato per rafforzare ancor di più l'eccezionalità del sentimento per la gentilissima. Il problema nasce allorquando nelle rime dottrinali Dante torna a parlare della donna gentile e pietosa che lo ha consolato dopo la morte di Beatrice, e stravolge però il finale, cantando la vittoria di questo nuovo sentimento sull'amore giovanile:

cominciando adunque, dico che la stella di Venere due fiato rivolta era in quello suo cerchio che la fa parere serotina e matutina secondo diversi tempi, apresso lo trapassamento di quella Beatrice beata che vive in cielo colli angeli e in terra colla mia anima, quando quella gentile donna [di] cui feci menzione nella fine della *Vita Nova*, parve primamente, acompagnata d'Amore, alli occhi miei e prese luogo alcuno nella mia mente. E sì come [è] ragionato per me nello allegato libello, più da sua gentilezza che da mia

elezione venne ch'io ad essere suo consentisse; ché passionata di tanta misericordia si dimostrava sopra la mia vedovata vita, che li spiriti delli occhi miei a lei si fero massimamente amici. E così fatti, dentro [da me] lei poi fero tale, che lo mio beneplacito fue contento a disposarsi a quella imagine. Ma però che non subitamente nasce amore e fassi grande e viene perfetto, ma vuole tempo alcuno e nutrimento di pensieri, massimamente là dove sono pensieri contrari che lo 'mpediscono, convenne, prima che questo nuovo amore fosse perfetto, molta battaglia [essere] intra lo pensiero del suo nutrimento e quello che li era contrario, lo quale per quella gloriosa Beatrice tenea ancora la rocca della mia mente: però che l'uno era soccorso dalla parte [della vista] dinanzi continuamente, e l'altro dalla parte della memoria di dietro; e lo soccorso dinanzi ciascuno die cresceva, che far non potea l'altro, comen[dan]te quella, che impediva in alcuno modo a dare indietro il volto; per che a me parve sì mirabile, e anche duro a sofferire, che io nol potei sostenere. [E] quasi esclamando, e per iscusare me della vari[e]tade, nella quale pareva me avere manco di fortezza, dirizzai la voce mia in quella parte onde procedeva la vittoria del nuovo pensiero, che era virtuosissimo sì come virtù celestiale; e cominciai a dire: *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete.* (*Conv.* II, II, 1-5)

Consapevole della contraddizione tra queste due versioni dei fatti, già all'inizio del *Convivio* Dante precisa che, sebbene le canzoni già divulgate siano state male interpretate, quel che si dice in esse non è in contraddizione con il testo della *Vita nova*, almeno secondo la vera intenzione dell'autore:⁵

e se nella presente opera, la quale è *Convivio* nominata e vo' che sia, più virilmente si trattasse che nella *Vita Nova*, non intendo però a quella in parte alcuna derogare, ma maggiormente giovare per questa quella; veggendo sì come ragionevolmente quella fervida e passionata, questa temperata e virile essere conviene. Ché altro si conviene e dire e operare ad una etade che ad altra; per che certi costumi sono idonei e laudabili ad una etade che sono sconci e biasimevoli ad altra, sì come di sotto, nel quarto trattato di questo libro, sarà propria ragione mostrata. E io in quella dinanzi, all'entrata della mia gioventute parlai, e in questa dipoi, quella già trapassata. (*Conv.* I, I, 16-17)

⁵ Su questa nozione, cf. Marchesi 2003, 59, dove si nota che prima della *Commedia* l'ermeneutica dantesca è un'ermeneutica letteralista, basata sull'autorità dell'autore, mentre l'episodio purgatoriale di Stazio dimostrerà il valore di un'ermeneutica costruttivista, ossia autorizzata a leggere «'oltre', se non addirittura 'contro' l'intenzione d'autore» pur di trovarvi una verità cristiana.

Il passaggio è fittamente metaletterario: nominando le proprie opere e collocandole lungo un *continuum*, Dante attribuisce a ciascuna una specifica caratteristica che si vorrebbe solo formale, e lega tale caratteristica all'età in cui sono state composte; il mutamento dell'oggetto amoroso potrebbe addirittura essere una semplice metafora del cambio di stile (Bellomo 2008, 105). Questa complessa dinamica creata da Dante è stata definita un'operazione di 'testualizzazione di sé' e di 'autobibliografia': Dante utilizza il proprio corpus testuale del passato per legittimare il processo in corso (Brilli, Milani 2021, 174-7); nel *Convivio* più che nelle altre opere Dante

parla di sé non come l'uomo che è, ma come l'uomo che è diventato quello che è. L'auto-esegesi è allora una auto-esegesi della differenza; il pensiero non è altro, propriamente, che il pensiero della differenza, e la differenza, infine, è l'allegoria, cioè a dire l'incremento di significato che la perfezione raggiunta impone di per sé, retrospettivamente, per il solo fatto di volgersi indietro e di conoscersi come tale. (Fenzi 2002, 191-2; ma cf. anche Brilli, Milani 2021, 176)

La questione delle contraddizioni tra *Vita nova* e *Convivio* ha a lungo sollecitato i dantisti, che hanno difeso essenzialmente tre ipotesi (riassunte da Vasoli 1983 nella sua introduzione): alcuni ritengono il traviamiento reale, e solo in seguito allegorizzato; altri ritengono che nella *Vita nova* si parlasse di una donna in carne e ossa, e che invece le canzoni morali fossero state composte come allegoriche *ab origine*; altri ancora ritengono che fin dal libello la donna gentile rappresentasse la filosofia, secondo un'allegoria destinata a essere sciolta solamente al di fuori dell'opera. Per risolvere il rompicapo è stato perfino suggerito che il finale della *Vita nova* così come lo conosciamo sia il risultato di un ritocco tardivo, preludio alla *Commedia*, e che nella prima stesura l'opera non contenesse affatto la vittoria di Beatrice sulla donna gentile.

Come che sia, un dato da rilevare, dopo le accurate analisi di De Robertis (1970, 272-9), è la perfetta continuità lessicale, stilistica e metrica che congiunge l'episodio della donna gentile nella *Vita nova* alle canzoni commentate nel *Convivio*. È soprattutto nel III libro, dedicato alla lode della Filosofia, che Dante riprende stilemi e immagini impiegati nella lirica d'amore giovanile per descrivere la bellezza e la dolcezza dell'amata e li traspone in una nuova dimensione filosofica, creando così un ritratto eccezionalmente vivido della felicità mentale tanto discussa dagli intellettuali del Duecento.⁶ Con questa

⁶ Non va però dimenticato che, al di là delle riprese di motivi e parole della lirica amorosa, il lessico del *Convivio* «subisce un forte incremento sia quantitativo che qualitativo, accogliendo una miriade di termini appartenenti in larga misura al lessico in-

operazione Dante si difende dall'accusa di essere un amante leggero e mutevole: celebrare la donna gentile significa nobilitare il poeta/amante che a lei si è votato. Nel *Convivio* la strategia poetica della lirica amorosa viene dunque applicata alla speculazione, in virtù del fatto che l'amore è la forma della Filosofia, mentre la Sapienza ne è il corpo:⁷ in questo quadro la speculazione è perciò *amoroso uso di sapienza* (*Conv.* III, XII, 12), e coincide con la Filosofia stessa. Il IV trattato, tuttavia, abbandona il linguaggio lirico e amoroso e perfino l'allegoria, presentandosi come una vera e propria *quaestio*: il problema su cui Dante si interroga nella canzone qui commentata è talmente arduo, e le sue conseguenze talmente impegnative, che per la prima volta la donna cambia aspetto, mutando la sua dolcezza in un aspro disdegno che rende le sue parole dure da comprendere. La trasposizione di temi e motivi della poesia amorosa si fa così ancora più rivoluzionaria: dopo l'amore secolare trasfigurato in felicità mentale, il disdegno della donna diventa figura della difficoltà di comprensione, perfettamente connessa con l'abbandono del *soave stile* a favore di una *rima aspra e sottile* (*Conv.* IV, canzone, vv. 10-14).

La questione dell'allegoria è ineludibile in uno studio sulla metafora, non solo per la prossimità tra le due figure che, pur discutibile a livello teorico, era propugnata da quasi tutta la trattatistica classica e medievale, ma anche perché, seppure su una scala diversa, il problema che Dante si pone è sempre lo stesso: quello di armonizzare forma e contenuto, di spiegare perché il linguaggio non aderisce, o aderisce solo parzialmente, alla realtà. Metafore e allegorie rompono la referenzialità normale e neutra del linguaggio, ma possono dar vita a enunciati che si attagliano a ciò di cui si parla ancora meglio di quanto non possano fare i loro equivalenti letterali. Arrivato a un maggior livello di consapevolezza circa i propri mezzi e circa le potenzialità della scrittura, Dante sfrutta perciò l'esorbitanza della poesia rispetto alla funzione meramente referenziale del linguaggio: la preoccupazione non è più sciogliere una potenziale incongruenza, ma al contrario creare un'ambiguità per riabilitare dei testi che avrebbero potuto essere male interpretati. Nella *Vita nova* era sufficiente essere riconosciuto come un poeta ben educato sulle norme linguistiche, ossia come un poeta volgare qualunque, sebbene l'ambizione fosse anche quella di certificare una continuità rispetto alla poesia latina e di porsi al vertice della lirica europea che si andava sviluppando; nel *Convivio* e, ancor di più, nell'*accessus* alla *Commedia* contenuto nell'epistola XIII, Dante vuole essere ricono-

tellettuale», con la «consacrazione letteraria» di «una vasta terminologia designante i concetti fondamentali della metafisica, della gnoseologia, dell'etica e della logica» (Manni 2013, 77).

7 Sull'identificazione tra *sophia* classica e *sapientia* salomonica, cf. Nasti 2011.

sciuto come un poeta degno di lettura allegorica - privilegio, questo, che spettava solo ai grandi classici e alle Scritture. In questi brani, e in maniera ancor più evidente nella *Monarchia*, a questa auto-legittimazione se ne aggiunge un'altra, relativa alle capacità di Dante di interpretare correttamente il testo sacro: in questo modo il poeta rivendica le proprie competenze in materia di linguaggio figurato non solo sul versante produttivo, ma anche su quello interpretativo, preparando il terreno per la *Commedia*, quell'opera che gareggia con le Scritture proprio perché composta da un autore che ha saputo leggere il suo modello senza tradirlo.

Entrambi i momenti del discorso su Dio - quello interpretativo, incarnato nell'esegesi del testo sacro, e quello produttivo, tradotto nella riflessione teologica, che studiava le condizioni di dicibilità del divino - trovavano nella riflessione sul linguaggio figurato un nodo della massima importanza. Il progressivo divario di teologia ed esegesi, consumatosi nel corso del XIII secolo, stava portando quest'ultima ad allontanarsi sempre di più dal dominio delle scienze e dalle aule universitarie; contaminando le tecniche scolastiche di *divisio textus* e di argomentazione con l'impostazione ermeneutica - e dunque, tutto sommato, retorica - dell'esegesi patristica, Dante poteva ottenere un certo equilibrio tra il sapere organizzato e solido del discorso scientifico e il nutrimento spirituale derivante da una lettura approfondita e iniziatica. Nei capitoli precedenti ci siamo occupati delle prime due *artes* del trivio, e in particolare del loro ruolo nel diffondere una certa idea di linguaggio figurato (§ I.1.4; §§ I.2.1 e I.2.4); come si è già detto, le discipline medievali, pur organizzate in uno schema preciso, erano soggette a continui scivolamenti e influenze reciproche, specialmente su un tema trasversale come quello che qui si studia. È già emerso anche che la progressiva cristianizzazione dell'Occidente medievale aveva profondamente modificato l'eredità classica su cui continuavano a reggersi grammatica e retorica, spingendo sempre più le due discipline in direzione di un confronto diretto con quello che era considerato il testo e il linguaggio per eccellenza, vale a dire quello delle Scritture. La discussione sul linguaggio figurato delle Scritture aveva implicato anche una nuova sensibilità sul tema del valore della poesia, che, come abbiamo visto nel capitolo precedente (§ I.2.3.1), sembra avere nella rappresentazione tramite figure una delle sue caratteristiche principali.

Per quanto riguarda il polo della ricezione, la retorica classica aveva ragionato sull'interpretazione dei testi solo in relazione alle *controversiae in scripto*, causate da ambiguità, da incongruenze tra quanto scritto e la (presunta) intenzione dello scrivente, dalla compresenza di affermazioni o leggi opposte, da problemi di definizione del reato (*Ad Her.* I, 11). Già Cicerone notava infatti che un testo può avere più di un significato, nel qual caso l'intenzione del suo autore rischia di rimanere oscura (*De inventione* II, 116); si danno poi casi in

cui l'applicazione letterale di una legge porta con sé conseguenze in evidente contrasto con la *sententia* formulata dal legislatore. La retorica si era dunque occupata di ermeneutica solo in relazione a problemi legali specifici – e una traccia di questa impostazione si coglie forse nel *Convivio*, dove Dante si preoccupa di difendersi di fronte ad accuse nate dall'ambiguità dei suoi testi, nonché nella *Monarchia*, dove l'interpretazione figurata del dettato biblico non coinvolgeva il solo diritto civile ma l'ordinamento stesso del mondo; gli stessi problemi sorgevano però in un ambito legale ed etico ben più impegnativo nel caso dell'applicazione delle norme di comportamento prescritte dal testo sacro. La soluzione proposta da Cicerone (*De inventione* II, 103-30) nel caso di problemi di interpretazione nati *ex scripto et sententia*, ossia ragionare su quando il testo è stato scritto e su quale poteva essere verosimilmente l'intenzione dell'autore, doveva dunque essere trasposta all'esegesi biblica,⁸ che al contempo assorbiva le norme grammaticali relative ai tropi.

Dall'altro lato la grammatica, concentrandosi sull'*enarratio poetarum*, metteva gli studenti a contatto con i poeti regolati al fine di insegnare loro a leggere e scrivere in latino perché potessero poi accostarsi alla lettura della Bibbia;⁹ nel *curriculum* grammaticale emergeva dunque di continuo la questione del rapporto tra poesia classica e testo sacro, che veniva per lo più risolta facendo ricorso all'imponente macchina dell'allegorizzazione e definendo le opposte funzioni di poesia profana e letteratura sacra. Si è già detto più volte che sul piano del singolo enunciato i manuali della prima *ars* consideravano i tropi come deviazioni dall'uso corretto e referenziale del discorso, e dunque, semplificando, come enunciati falsi e viziosi. A un livello più ampio, i testi che contenevano un messaggio contrastante con il cristianesimo erano sottoposti a processi di reinterpretazione spesso assai forzati, che li riportavano nell'alveo dei valori cattolici trasformando i poeti pagani in inconsapevoli profeti della verità di Cristo. A partire dagli scritti di Lattanzio, che nel IV secolo aveva per la prima volta esteso la nozione di linguaggio figurato a interi testi, i due piani si erano costituiti come paralleli: ai poeti era concessa la licenza di usare i tropi per trasporre significati veri e reali, e nel farlo potevano spingersi fino a costruire un'opera in-

⁸ Che questo sia il retroterra dell'ermeneutica agostiniana è la tesi di Eden (1990).

⁹ Per questo «any ideological attempt to exclude biblical exegesis from medieval literary-critical history must be contested. No book was more assiduously studied during the Middle Ages; no text received more careful exegesis. Many crucial theoretical issues enjoyed full development, or indeed achieved initial definition, within medieval exposition of the 'sacred page', whence they passed into secular poetics. Far from 'theological thinking' being essentially antithetical to 'literary criticism' [...], on many occasions it served as a major stimulus to it. The converse was also true. Interpretative technique and exegetical discourses characteristic of secular poetics often had a considerable impact on biblical exegesis» (Minnis 2012, 20).

teramente traslata, recante un significato obliquo, come saranno le grandi opere allegoriche di Alano di Lille, Bernardo Silvestre, Jean de Meun. In questo modo la nozione stessa di rappresentazione letteraria veniva a coincidere con un rimodellamento della realtà, e dunque con un'operazione, epistemologica oltre che artistica, del tutto analoga a quella che agisce nella scrittura figurata: non più semplici deviazioni dalla norma, i tropi potevano essere elevati a modalità di significazione alternativa. Questa nuova architettura della *fictio* andò a toccare profondamente anche la discussione sulla Bibbia: i teologi applicavano, tra le altre, categorie grammaticali e retoriche per ragionare sulla verità delle Scritture e sul modo in cui essa veniva espressa, ma erano costretti al contempo a ribadire la radicale alterità del linguaggio biblico rispetto a quello profano. A questo scopo, in estrema sintesi, venne elaborata la fondamentale distinzione tra *allegoria in verbis* e *allegoria in factis* (per cui cf. Strubel 1975).

La teoria grammaticale era dunque coinvolta in complessi ragionamenti su temi come sostanze e accidenti, forma e materia, espressione e significato, significazione e referenza, ambiguità ed equivocità. Su questo terreno, però, la prima *ars* del trivio si trovava spesso a incrociare il cammino della logica: solo i più avvertiti intellettuali, come Pietro Elia, precisavano che le due scienze rispondevano a domande diverse, dal momento che l'ortoprassi costruita dalla grammatica non coincideva con la decisione circa la verità o falsità di un enunciato. Al contempo, il problema della verità occupava anche la riflessione dei maestri di retorica, come dimostra il fatto che una delle più antiche e stabili classificazioni dei generi narrativi è quella che distingue tra *fabula*, *argumentum* e *historia*, ossia tra invenzione poetica, finzione verosimile e racconto di eventi realmente accaduti: tale triade compare in Marziano Capella, Isidoro di Siviglia, Guglielmo di Conches, Bernardo Silvestre, Gundissalino, Giovanni di Salisbury, Goffredo di Vinsauf, Giovanni di Garlandia, Tommaso di Chobham.¹⁰ Queste intersezioni non erano sempre pacifiche: oltre al tentativo di Pietro Elia di ridurre il peso della grammatica nella speculazione linguistica, si diffuse un certo scetticismo anche nei confronti delle potenzialità epistemologiche della retorica.¹¹ Le negoziazioni e gli scambi, insomma, erano continui e sempre in divenire. Per di più il

¹⁰ Sul tema, cf. Mehtonen 1986; Morse 1991.

¹¹ Cf. Shapiro 1986-7, 53: «the 13th-c. expansion of Aristotelian study was a principal cause of a thriving conflict between a logical as against a philological base for learning in the hierarchies of the arts. Ancient grammar, and most early medieval grammar as well, had been identified most closely with literary composition. This tradition of grammatical investigation through literary works came into contrast with the theoretical basis of linguistic speculation that is generally considered to have been initiated by Peter Helias and instantiated also by Peter Abelard, but epitomized by the later modal grammarians. The language of scholastic philosophy undertook a vast critique of the grammar-centered curriculum of late antiquity».

pensiero grammaticale-logico a sua volta si intrecciava con la semiotica in merito allo studio della referenza linguistica, vale a dire dei modi in cui i segni rimandano alle cose; questo filone di riflessione era stato profondamente influenzato da Agostino (vedi § I.3.5.1). Le considerazioni dell'Ipponate sulla veridicità delle proposizioni e sulla retorica biblica offrirono dei contributi fondamentali non solo alla teologia e all'esegesi, ma alla stessa filosofia del linguaggio medievale. Grazie ad Agostino, infatti, il cristianesimo aveva potuto superare l'impostazione fieramente anti-retorica di Paolo, che in tutta la prima epistola ai Corinzi contrappone rigidamente la persuasione umana alla sapienza divina, il linguaggio carnale a quello spirituale.¹² La fondazione di un'ermeneutica non ancorata solo al prestigio dell'*auctoritas*, ma tutelata da un principio semiotico il più possibile rigoroso inaugurava così una fase di fervente interrogazione teorica sui modi in cui si poteva realizzare l'esegesi (vedi § I.3.5.2).

L'esegesi non fu mai, comunque, una vera e propria disciplina inserita all'interno della classificazione medievale, ma in un certo senso era lo scopo a cui tendevano tutte le altre: le tre arti del trivio, in particolare, avevano il compito di mettere il discente nella condizione di poter leggere il testo sacro; la Bibbia era però anche il libro di scuola per eccellenza, dal momento che i giovani chierici imparavano a leggere e a scrivere sul Salterio - e per questo lo studio del testo sacro era indissolubilmente legato allo sviluppo delle istituzioni pedagogiche (Smalley 1952, xxx). Anche nella particolare rielaborazione dantesca della ripartizione delle arti, in cui alle sette canoniche si aggiungono fisica, metafisica, morale e teologia, l'ermeneutica non ha una sua collocazione specifica, ma sembra rientrare piuttosto nella commistione di scienza divina e sapienza profana che caratterizza la rappresentazione della Filosofia nel *Convivio*. Poiché ogni riflessione medievale sul linguaggio coinvolgeva in primo luogo il testo sacro, Dante non poteva che volgersi a questo sterminato universo nel momento in cui la poetica e retorica avevano cominciato a manifestare i loro limiti.

Come era logico aspettarsi, Dante aveva ben presente tanto la tradizione esegetica - dal *De Genesi ad litteram* di Agostino, per esempio, proviene con tutta probabilità il discorso su Babele e sulla confusione delle lingue - quanto la tradizione teologica, che con la prima intratteneva un rapporto fatto di collaborazione e conflitto allo stesso tempo. Per lui, come per ogni altro uomo medievale, la Bibbia era presente in ogni aspetto della vita: modello di comportamento, fonte del linguaggio, punto di riferimento tanto per la vita morale quan-

¹² Particolarmente pregnante questo passaggio, ma molti altri se ne potrebbero citare: *sermo meus, et praedicatio mea non in persuasibilibus humanae sapientiae verbis, sed in ostensione spiritus et virtutis: ut fides vestra non sit in sapientia hominum, sed in virtute Dei* (1 Cor. 2.4-5).

to per quella culturale. Il testo sacro circolava infatti corredato da un ricchissimo apparato di glosse, introduzioni, lessici, sommari, tavole, che davano vita a un'esegesi confessante, ossia a una lettura in cui il commentatore o il predicatore era interamente sottomesso al testo, semplice veicolo del suo messaggio (Dahan 1999, 37-9); la fedeltà al dettato d'Amore (nella lirica) e alla visione oltremondana (nel poema sacro) orgogliosamente rivendicata da Dante è perfetta e radicale conseguenza di questa modalità di lettura. Lo stesso Gesù Cristo aveva dato avvio alla pratica ermeneutica nell'episodio in cui, davanti ai discepoli riunitisi ad Emmaus, aveva ripercorso tutte le Scritture commentandole e spiegando in che modo si riferissero a lui (Lc. 24,13-27), ed era perciò visto come il primo grande esegeta. Il fatto medesimo che le Scritture fossero considerate come testi divinamente ispirati giustificava la pluralità delle informazioni: come scriveva già Ambrogio, la Bibbia è come un mare che possiede sensi profondi, e molti Padri della Chiesa ritenevano che tali sensi fossero un invito al lettore perché mettesse alla prova la propria fede per ricevere in cambio grandi ricompense spirituali e intellettuali. La continua eccedenza del messaggio divino rispetto al linguaggio umano, insomma, denunciava tutti i limiti di quest'ultimo e spingeva l'uomo a un costante approfondimento, che non poteva che tradursi in una lettura plurale (Dahan 1999, 55).

Tale lettura plurale aveva assunto le caratteristiche ormai largamente note ai medievisti dell'esegesi quadripartita (De Lubac 1993; vedi § I.3.5.2); studi più recenti suggeriscono però di riconsiderare il peso di questa tetrapartizione, e di riconoscere che in realtà il vero nodo era piuttosto quello del rapporto tra senso letterale e senso spirituale. Si tratta di un rapporto particolarmente evidente anche nelle rielaborazioni dantesche, e ci interessa soprattutto perché è nel passaggio dal primo al secondo senso che si attivava, secondo i più fini pensatori che si dedicarono alla questione, il meccanismo delle *translatio*. Con questo termine, che i teologi ricavarono dalla dottrina grammaticale e retorica, si intendeva il meccanismo all'opera nei processi metaforici che si consideravano appartenenti alla lettera e anche nel salto ermeneutico necessario per l'individuazione del senso spirituale. In tal senso, dunque, la metafora rimaneva sempre sul piano della lettera, mentre l'allegoria poteva ambire alla sfera spirituale (Dahan 1992; 1999, 426-43): in questo risiede la maggiore differenza tra le due, che Dante doveva avere ben chiara.

Le riflessioni sulla polisemia delle Scritture avevano poi un'ampia, benché vulgata, diffusione nell'ambito omiletico: a confrontarsi con le nozioni di senso letterale, allegorico, morale e anagogico nonché con tutti gli altri tropi impiegati nella Bibbia non erano solo gli esegeti e i predicatori, ma anche, per loro tramite, tutti i fedeli che assistevano quotidianamente all'*expositio* del testo sacro. La tradizione delle *artes praedicandi*, nata più o meno nello stesso periodo in cui si

svilupparono le *artes poetriae* e le *artes dictandi*, non solo aveva realizzato una nuova sistematizzazione di tali schemi interpretativi, che dovevano essere trasmessi nel modo più chiaro e ortodosso possibile a beneficio dei fedeli, ma aveva anche elaborato una nuova messa a punto, teorica e pratica, di strumenti retorici con cui veicolare il messaggio del predicatore, recuperando la dimensione orale della retorica classica e codificando nuovi moduli stilistici e nuove strategie discorsive in materia di linguaggio figurato. Le possibilità che Dante si trovasse a studiare uno di questi manuali a uso dei predicatori sono probabilmente assai ridotte, ma questo non inficia l'utilità di tale tradizione in una ricostruzione dei vari rivoli in cui si articolava il discorso sul linguaggio figurato durante la sua vita; è difficile del resto non pensare che un attento osservatore di fatti linguistici e retorici come lui non assorbisse qualche elemento di queste rinnovate riflessioni, come ne aveva senz'altro assorbito le tecniche suasorie.

3.2 Il linguaggio figurato nel *Convivio*, tra teoria e prassi

Il *De vulgari eloquentia* si fonda sul presupposto di una certa autonomia del testo: se chi scrive manipola bene il suo strumento, l'autore sarà apprezzato nella sua competenza e virtù; il *Convivio* invece fa appello alla dimensione privata e inverificabile dell'intenzione dell'autore, un concetto centrale nella riflessione semiotica ed esegetica, da Dante messo in primo piano soprattutto nell'argomentazione del III libro della *Monarchia* (vedi § I.3.4). In questa dimensione, le parole sono segni che vogliono trasmettere un concetto o un'idea secondo le intenzioni del locutore, e che seguono le leggi della significazione; quando queste leggi semiotiche sono trascurate, il risultato è l'ambiguità - e se si tratta di un'ambiguità intenzionale, il testo dev'essere interpretato tramite un metodo speciale, che indaghi le intenzioni nascoste; quando sono manipolate, il risultato è invece lo stile (Eden 1987, 85-6). Uno dei fini del *Convivio* è proprio quello di piegare a proprio vantaggio la significazione di testi precedentemente composti, rivendicando un'ambiguità intenzionale e sciogliendola secondo le intenzioni del poeta, accreditandone ulteriormente le competenze retoriche.

Il *Convivio* è fortemente connotato come opera dell'esilio, e segna un passaggio fondamentale nella biografia intellettuale di Dante: conclusa la fase giovanile della poesia amorosa, il suo autore si volge alla grande meditazione filosofica, etica e politica, avviata dalle canzoni morali e sviluppata, più o meno negli stessi anni di composizione del trattato volgare, anche nel *De vulgari eloquentia*, che infatti celebra Dante come poeta della *virtus*. Lo scopo del *Convivio* è riabilitare la fama dell'autore, duramente colpita dalla condizione di esule, e accreditarlo come intellettuale civile; questo obiettivo si re-

alizza in una complicata tensione tra una spinta divulgativa (per cui cf. Imbach 2003, 131-49; Gentili 2005, 127-65) – che assume caratteristiche perfino rivoluzionarie, dato che si esercita a favore di tutte le anime nobili, ossia di coloro che non essendo chierici di professione risultano esclusi dalla conoscenza, specialmente perché occupati da cure civili e politiche¹³ – e una spinta auto-apologetica. Nonostante la forte componente filosofica del *Convivio*, infatti, non si può negare che dietro alla composizione del trattato ci sia anche una pressante preoccupazione retorica, come la critica sta cominciando sempre più a sottolineare.¹⁴ La tensione tra queste due spinte è molto più evidente sul piano della forma che su quello della postura autoriale: il ruolo di divulgatore ben si accorda con una posizione intermedia tra cultura istituzionale e massa di discenti, grazie alla quale Dante si presenta come qualcuno che si è già distaccato dal volgo ma che non lo ha dimenticato, pur essendo stato ammesso al mondo del sapere e al sommo piacere che deriva dalla tensione verso il massimo fine della vita umana. È la lingua a porre dei problemi: da un lato la divulgazione esige chiarezza e sistematicità, dall'altro la ricerca dell'eccellenza poetica richiede una maggiore complessità formale ed espressiva; nel momento in cui vuole chiarire, e dunque semplificare, Dante non riesce a resistere alla tentazione di fare anche l'opposto, aggiungendo e complicando. Questa contraddizione, come vedremo, è enunciata in maniera esplicita nel corso dell'opera. L'elemento che salda insieme la spinta divulgativa e quella auto-apologetica è il continuo richiamo alla dimensione personale: la vicenda biografica è spunto imprescindibile per tutto il trattato, e la prosa, anche quando è didattica, include frequenti interventi emotivi dell'autore. Dato lo strettissimo nesso tra opera e autore, eredità della marcata impronta etica caratteristica della poesia medievale, Dante non può separare l'interpretazione delle proprie poesie da un giudizio morale sulla propria vita.

13 Per una dettagliata analisi dei destinatari e lettori del *Convivio*, cf. Ferrara 2016, 59-81.

14 Cf. per esempio Bartuschat (2017, 37): «attraverso l'analisi approfondita della dimensione retorica della propria canzone [scil. *Voi che 'ntendendo*], Dante vuole introdurre e giustificare un nuovo tipo di poesia, capace di esercitare un magistero filosofico e morale. In realtà Dante aveva già praticato questo tipo di poesia nelle rime morali e dottrinali composte precedentemente, ma all'interno della finzione autobiografica del secondo trattato del *Convivio* intende presentarlo come un nuovo orientamento della propria poesia. Questa nuova poesia non deve, pertanto, solo possedere lo spessore dottrinale necessario e la sua costruzione essere retta dalla consapevolezza già rivendicata nella *Vita Nuova*, ma essa deve anche stabilire un particolare legame con il lettore. L'analisi del *Convivio* verte pertanto, oltre ai suoi contributi dottrinali, anche sul modo in cui le canzoni comunicano la dottrina ai lettori, ossia sui meccanismi della persuasione»; nelle pagine successive l'autore espande l'analisi dei meccanismi retorici e persuasivi all'opera nel dettato filosofico del *Convivio*.

3.2.1 *Quasi commento [...] fatto in vece di servo alle 'nfrascritte canzoni*

Il *Convivio* nasce infatti con il proposito di accompagnare la produzione lirica di Dante e chiarirne alcuni aspetti che avevano sollevato interpretazioni non coincidenti con la volontà dello scrivente; per questo, come precisa lo stesso autore, l'opera *quasi commento dir si può* (*Conv.* I, III, 2). Il libro è diviso in quattro trattati, ciascuno dei quali contiene una sorta di *lectio* a partire da una canzone, con una modalità ermeneutica fondata sulla *divisio textus* che ricorda il commento filosofico o teologico.¹⁵ L'opera, come già anticipato, da un lato si pone come chiosa, dall'altro rivendica una certa difficoltà che dimostri la levatura intellettuale del suo autore: poiché l'esilio lo ha presentato in vili condizioni al cospetto di molti uomini, al punto che i suoi lavori rischiano di ricevere scarsa considerazione, Dante ritiene che gli convenga conferire *più alto stilo* alla sua scrittura, per ottenere *un poco di gravezza, per la quale paia di maggiore autorità* (*Conv.* I, IV, 13).

Le prose del *Convivio* sono interamente subordinate alle poesie, almeno a quanto dichiara Dante: l'opera è scritta in volgare, ciò che potrebbe apparire come una *macula sostanziale* (*Conv.* I, v, 1), proprio per evitare una *disconvenevole ordinazione*, dal momento che il commento è *fatto in vece di servo alle 'nfrascritte canzoni* e deve perciò *esser subietto a quelle in ciascuna sua condizione, ed essere conoscente del bisogno del suo signore e a lui obediante* (I, v, 6). Secondo Mengaldo (1967b), tuttavia, questa funzione subordinata e ancillare rispetto alla poesia si rovescia poi nel corso dell'opera: la prosa non solo si libera dalla sudditanza rispetto alle canzoni, ma ne rappresenta «quasi un inveramento e con ciò stesso un superamento». A mio parere il rapporto tra prosa e poesia – sempre molto complesso, come già abbiamo visto approfondendo il *De vulgari eloquentia* – non comporta necessariamente una preponderanza dell'una sull'altra:¹⁶ quel

¹⁵ Sulla natura anfibia del trattato, cf. le considerazioni di Shapiro (1986-7, 40): «we know that it is not a philosophical treatise alone, although it resembles one in many particulars. Its evaluation of poetry as a heuristic means ensures that it will not be taken as philosophy alone. We know that it is not a rhetoric, mainly because it contains very few passages that could be construed as rhetorical instruction. Nor is it only that sort of didascalical work that centers thematically upon the act of reading and interpretation although it can be shown to be affiliated with such books. It is, rather, all of the above, as well as an extended accessus to Dante's poems, the philosophical canzoni that receive commentary in the prose». Dopo gli influenti studi di Nardi e Gilson, l'enfasi sulla componente filosofica dell'opera aveva portato gli studiosi a considerarla semplicemente un trattato, mettendo in secondo piano il genere dichiarato da Dante, ovvero il commento; Barański (2004) ha difeso invece la componente auto-esegetica del *Convivio*.

¹⁶ Della stessa opinione Ascoli (2018), che mostra come la diade prosa/poesia non si risolva in una gerarchia stabile né coerente. Stabile (2011) riconosce nel binomio la forma del pensiero stesso, che procede per sintesi e analisi.

che conta è la difficoltà insita nel tentativo di conciliare la figura del filosofo con quella del poeta. In questo senso il vantaggio della prosa è quello, apertamente rivendicato, di manifestare tutta la bellezza e le potenzialità espressive di una lingua naturale, priva degli artifici della poesia; al contempo, oltre alla poesia, «l'uso dell'allegoria come canone di esegesi del testo sembra distinguere profondamente il *Convivio* dal commento universitario che pure per tanti altri aspetti funge [...] da punto di riferimento» (Fioravanti 2014a, 25-6). Dal momento che ogni ambiguità era bandita da dispute e commenti scolastici, e che Dante non solo introduce nel discorso filosofico dei componimenti in metro, come già aveva fatto Boezio nella *Consolatio*, ma addirittura subordina la prosa alle poesie,¹⁷ radicandola alla loro lettura allegorica, il *Convivio* sembra riacciarsi all'ermeneutica piuttosto che all'insegnamento universitario della filosofia, che è anzi implicito bersaglio polemico dell'opera intera a causa del suo elitismo. Lo stesso termine 'sposizione', adottato spessissimo per indicare l'auto-commento coerentemente costruito lungo tutto il testo, potrebbe rimandare al precedente della *Rettorica* di Brunetto, che si definiva appunto *sponitore* rispetto all'*autore* Cicerone (vedi § I.2.4.4) oppure al latino *expositio*, che designava i commenti dei Padri sui libri scritturali (Pépin 1999, 52).

Nella tradizione esegetica, a cui Dante sembra ispirarsi per diversi aspetti del *Convivio*, il commento al senso letterale ha sempre il primato sull'interpretazione allegorica (vedi § I.3.5.2); ma la stessa esposizione della lettera fa già parte di un più ampio disegno pedagogico che le canzoni non dovevano includere in origine, come testimonia l'incidenza degli *excursus*. In definitiva, non è l'allegoria la ragione fondamentale alla base del commento, ma la volontà di trasformare la *bellezza* in *bontade* sviluppando gli argomenti che i componimenti poetici si limitano ad accennare, nel senso letterale quanto in quello allegorico (Fiorentini 2021, 85); del resto il commento è una forma che garantisce all'autore la libertà di occuparsi di un vastissimo spettro di argomenti in un'unica opera (Barański, 2018, 15). Lo sviluppo digressivo e a tratti enciclopedico a cui sono sottoposte le liriche, peraltro, sembra corrispondere, come già nella *Vita nova*, a una tensione e a una specializzazione di funzioni tra poesia e prosa: alla prima dev'essere concessa una *licenza* per il linguaggio figurato, sua caratteristica essenziale (vedi § I.2.3.1), mentre alla seconda è riservato il compito di rivelare le intenzioni dell'autore che si celano dietro le figure poetiche (Ascoli 2018, 115-16).

¹⁷ Il rapporto tra poesia e prosa è assai complesso: cf. almeno Barański 2004; Marchesi 2011, 65-106.

3.2.2 *La vivanda di questo convivio*

L'opera, fin dal titolo - *la presente opera, la quale è Convivio nominata e vo' che sia* (Conv. I, I, 16) - è interamente costruita sulla metafora del banchetto come ricerca della conoscenza.¹⁸ Il traslato potrebbe essere stato suggerito da un passo di Sant'Ambrogio (*De officiis ministrorum* I, xxxii, 165, citato da Bellomo 2008, 94), dove si dice che *scriptura divina convivium sapientiae est*. Se così fosse, e se Dante voleva che i suoi lettori individuassero tale ipotesto, il *Convivio* si porrebbe implicitamente sullo stesso piano delle Scritture - un problema spinoso, che affronteremo nelle pagine seguenti (vedi § I.3.2.6).¹⁹ La metafora del banchetto ha vari altri precedenti illustri, tra cui la *Poetria nova* di Goffredo,²⁰ ma anche il corpus platonico con glosse annesse, e, soprattutto, da un lato la Bibbia, dove la Sapienza allestisce un banchetto per gli uomini (*Prov.* 9.1-5), dall'altro la liturgia del *Corpus Domini*, in cui si cantava il *sacrum convivium in quo Christus sumitur*.²¹

La metafora è introdotta fin dal primo capitolo del primo trattato, dove Dante illustra le ragioni per cui ha intrapreso la scrittura dell'opera e nomina le diverse cause che *rimuovono dall'abito di scienza* la maggior parte degli uomini (Conv. I, I, 2); dopo averle esaminate l'autore prorompe in un'esclamazione centrata su una metafora che riapparirà anche nella *Commedia* (Par. II, 10-12): *oh beati quelli pochi che seggiono a quella mensa dove lo pane delli angeli si manuca! e miseri quelli che colle pecore hanno comune cibo!* (Conv. I, I, 7). Nell'Antico Testamento il pane degli angeli è la manna - *et pluit illis manna ad manducandum | et panem caeli dedit eis. | Panem angelorum manducavit homo; | cibaria misit eis in abundantia* (Ps. 77,24-5) - che l'esegesi dei Padri interpretava come il Verbo o, ancora, come il mistero eucaristico:²² «che, come qui avviene, il pane degli angeli indichi anche per gli uomini il sapere e la conoscenza è un'esegesi abbastanza originale di Dante», e sembra che la metafora del

18 Per le sottili ramificazioni di questa metafora, «spina dorsale dell'*imagery* dell'intero brano», e per la sua duplice derivazione strutturale, cf. Maldina 2016, 134-48; Hooper 2012.

19 Uno dei modelli principali del *Convivio* è stato individuato nei commenti al *Cantico dei Cantici*: cf. Barański 2004; Nasti 2007, 93-130; Stillinger (1992, 39-42) mette l'opera in relazione con i commenti ai *Salmi*.

20 Lo sottolineava già Shapiro (1986-7, 41). Sulla base di questa e di altre prossimità, Tilliette (2000, 179-80) ritiene che si possa addirittura sostenere che «la *Poetria nova* représente la matrice formelle du *Convivio*».

21 Sul motivo eucaristico, cf. Watt 2001; Camozzi Pistoja 2019.

22 Cf. più nel dettaglio Fioravanti 2017. Sulla metafora del pane, cf. anche Proto 1910; Nardi 1966, 386-90; Bufano, Mellone 1970; Stabile 2011; Bianchi 2013; Maldina 2016; Tavoni 2017; Ascoli 2018; Barański 2018, 20-5.

banchetto a cui pochi possono sedere legghi tale conoscenza a un contesto istituzionale (cf. Fioravanti 2014a, 99). Inoltre il pane, in quanto cibo solido, poteva anche rappresentare il nutrimento spirituale che si intendeva dare a chi è già avviato alla conoscenza, che fosse essa profana o dottrinale (Bianchi 2013, 343-7; cf. anche V. Bartoli 2012).

La metafora procede lungo tutto il primo libro, integrandosi anche con quella, complementare e ancor più tradizionale, della sete di sapere;²³ tale intreccio metaforico è costruito sulla ripresa di molti episodi scritturali, doviziosamente citati dai commentatori. Dante muove subito la constatazione che, poiché gli uomini sono naturalmente amici e dunque si dolgono delle mancanze gli uni degli altri, *coloro che a così alta mensa sono cibati non senza misericordia sono inver di quelli che in bestiale pastura veggiono erba e ghiande se[n] gire mangiando*; ne deriva che *coloro che sanno* devono liberalmente dispensare la loro ricchezza ai poveri, agendo come se fossero *quasi fonte vivo, della cui acqua si refrigera la naturale sete* di chi non ha potuto raggiungere la stessa conoscenza (*Conv.* I, I, 8-9).

Fatte queste premesse, il prologo del *Convivio* si dispiega in un solenne annuncio:

e io adunque, che **non seggio alla beata mensa**, ma, **fuggito della pastura del vulgo, a' piedi di coloro che seggiono ricolgo di quello che da loro cade**, e conosco la misera vita di quelli che **dietro m'ho lasciati**, per la **dolcezza** ch'io sento in quello che a poco a poco **ricolgo**, misericordievolmente mosso, non me dimenticando, per li miseri alcuna cosa **ho riservata**, la quale alli occhi loro, già è più tempo, ho dimostrata; e in ciò li ho fatti maggiormente vogliosi. Per che ora volendo loro **apparecchiare**, intendo fare un **generale convivio** di ciò ch'ì ho loro mostrato, **e di quello pane ch'è mestiere a così fatta vivanda, senza lo quale da loro non potrebbe essere mangiata. Ed ha questo convivio di quello pane degno, co[n] tale vivanda qual io intendo indarno [non] essere ministrata.** (*Conv.* I, I, 10-11)

Una traslazione tanto complessa serve ad assegnare a Dante uno specifico ruolo e una funzione intermedia: l'autore non partecipa *alla beata mensa*, ma al contempo è *fuggito della pastura del vulgo* e ha trovato collocazione ai piedi di coloro che siedono alla tavola della sapienza, dove raccoglie le briciole che cadono; ricordando la miseria della condizione di chi è escluso dalla beata mensa e mosso a misericordia, Dante vuole dar seguito a un'operazione già cominciata

²³ Che ha un precedente evangelico fondamentale nell'episodio della Samaritana, a cui Gesù dice: *omnis qui bibit ex aqua hac, sitiet iterum; qui autem biberit ex aqua quam ego dabo ei, non sitiet in aeternum: sed aqua quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam* (*Io.* 4,13-14).

in passato e preparare un banchetto dove le canzoni, prima *vivanda* già offerta, siano accompagnate da un *pane* che permetta di mangiarle. La metafora viene poi esplicitata attraverso la tecnica, consueta in Dante, dell'*explanatio*:²⁴

la **vivanda** di questo convivio sarà di quattordici maniere ordinata, cioè [di] quattordici canzoni sì d'amor come di virtù **materialiate**, le quali **senza lo presente pane aveano d'alcuna oscuritate ombra**, sì che a molti loro bellezza più che loro bontade era in grado. Ma questo **pane**, cioè la presente disposizione, sarà **la luce la quale ogni colore di loro sentenza farà parvenite**. (*Conv.* I, I, 14-15)

Questo passo interessa moltissimo il nostro discorso sul linguaggio figurato perché connette la genesi stessa dell'opera, con la sua ambiziosa apertura filosofica, a un problema esegetico relativo alle canzoni già composte da Dante. L'autore ribadisce che queste sono *materialiate* non solo d'amore, ma anche di virtù, e che tale vivanda, che all'apparenza aveva *d'alcuna oscuritate ombra* e dunque era apprezzata più per la sua bellezza che per la sua bontà, sarà accompagnata dal *presente pane* in modo che il commento possa manifestarne ogni piega di significato.²⁵

Il *Convivio* prosegue poi la metafora alimentare con la lunga premessa sulle 'macule' da cui il pane viene 'purgato', tra le quali spicca la *macula sostanziale* che consiste nell'aver scritto il commento in volgare e non in latino, offrendo ai lettori *pane di biado e non di frumento* (*Conv.* I, x, 1). Dopo le complesse argomentazioni che occupano l'intero primo trattato, la metafora viene recuperata ancora con toni trionfanti e citazioni scritturali nel finale, dove la topica della luce viene variata nella nuova immagine del *sole nuovo*:²⁶

così, rivolgendo li occhi a dietro e raccogliendo le ragioni prenotate, puotesi vedere **questo pane**, col quale si deono **mangiare** le infrascritte canzoni, essere sufficientemente **purgato dalle macule e dall'essere di biado**; per che tempo è d'intendere a **ministrare le vivande**. Questo sarà **quello pane orzato del quale**

²⁴ Per l'*explanatio* nelle epistole arrighiane, cf. Tomazzoli 2020a.

²⁵ Sulla contraddizione tra la metafora del pane e quella della luce, cf. Hooper 2012; ma già Barański (2004, 14) notava l'audacia della metafora di «un pane che sparge luce» - dove del resto c'è un'opposizione tra il commento/pane e le canzoni/ombra.

²⁶ E si può aggiungere che «the comparison of cognition to a spontaneous, divine enlightenment contaminates the first tractate's systematic metaphor of digestion as progress towards understanding with another, equally biblical, image [...]. The result is a metaphoric tension between the slow progressive understanding proper to digestion and the instantaneous intellectual illumination of light» (Hooper 2012, 98).

si satolleranno migliaia, e a me ne soverchieranno le sporte piene. Questo sarà **luce nuova, sole nuovo, lo quale surgerà là dove l'usato tramonterà, e darà lume a coloro che sono in tenebre ed in oscuritate, per lo usato sole che a loro non luce.** (*Conv.* I, XIII, 11-12)

3.2.3 *Un più alto stilo*

Tale cornice metaforica ha lo scopo di dare unità all'opera mentre traduce in immagini la complessa operazione a un tempo interpretativa e produttiva che agisce sotto traccia: introducendo il motivo del banchetto, Dante fa riecheggiare nel suo testo spunti biblici e liturgici, che non solo gli conferiscono ulteriore nobiltà, ma cominciano a mettere in atto quella prassi di lettura su più livelli che si vuole insegnare al lettore. L'innalzamento stilistico e la moltiplicazione dei significati che derivano da questo procedimento metaforico sono coerenti rispetto al tentativo di dotare il *Convivio* di una certa *allure* scritturale, tramite la quale Dante poteva rafforzare l'immagine bifronte che stava assegnando alla donna gentile.²⁷

Nella raffigurazione della donna vengono infatti impiegati immagini e lemmi bibliceggianti: la Filosofia è *non solamente sposa, ma suora e figlia diletta* dell'*Imperatore del cielo* (*Conv.* III, XII, 14), e in quanto tale viene accostata alla Sapienza divina di cui parla Salomone (Vasoli 1983, xxvii).²⁸ Il fondamento teorico su cui si regge l'intera opera è, del resto, la posizione aristotelica per cui *tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere*, da cui discende che *la scienza è ultima perfezione della nostra anima, nella quale sta la nostra ultima felicità* (*Conv.* I, I, 1). Per questo Maria Corti suggerisce che Dante

osò a suo modo una simbiosi fra la *sofia* dell'*Etica Nicomachea* e la variegata Sapienza cristiana: di tutte e due è materiata la donna gentile, di entrambe è *simulacrum*, per restare in linguaggio vittorino, col suo *decor* e la sua *pulchritudo*. (2003, 106)

Si capisce dunque la necessità di uno stile sorvegliato ma capace di impennarsi, come Dante esplicitamente ammette quando precisa che l'apparente durezza della sua scrittura non è frutto di ignoranza, ma è anzi una strategia pensata *per fuggir maggiore difetto* (*Conv.* I, III, 2) e per conferire al suo autore, tramite un *più alto stilo*, una maggior *gravezza*, che compensi la vile condizione dell'esule e gli confe-

²⁷ Sulla prosa del *Convivio*, cf. Vallone 1967; Segre 1976, 227-70; Mazzucchi 2004; Librandi 2013; Manni 2013, 76-84.

²⁸ Sul rapporto tra la prosa del *Convivio* e il latino della *Vulgata*, cf. Baldelli 1984, 89-90.

risca *maggiore autoritade* (I, iv, 13). Nel *Convivio* coesistono infatti vari livelli di formalizzazione, come dimostra il fatto che il lessico conosce diversi piani e registri in relazione ai contenuti e alle esigenze espressive del testo; in questo senso il trattato si allontana dalla maggiore uniformità stilistica e lessicale della *Vita nova* e prelude alla ricchezza e varietà linguistica della *Commedia*. La ragione principale di questa varietà risiede nel fatto che il *Convivio* mira appunto a uno stile elevato, ma non trascura mai la sistematizzazione e la divulgazione, e perciò accosta lessico tecnico e lessico quotidiano, argomentazioni logiche serrate e passaggi più autobiografici, poetici, o al contrario colloquiali, realisti (Mazzucchi 2004, 12-14; 2020).

Le sezioni in prosa costituiscono il primo esperimento di scrittura filosofica in volgare – se si prescinde dai volgarizzamenti, spesso concepiti come calchi anche linguistici delle opere latine.²⁹ Si può supporre, dunque, che Dante fosse spinto a curare in maniera particolare il proprio stile proprio perché consapevole di essere impegnato nella fondazione di una nuova prosa filosofica, influenzata tanto dalla tradizione scolastica quanto dallo stile scritturale. In questo quadro, perciò, metafore e similitudini rappresentano il dipanarsi del ragionamento e al tempo stesso ne incrementano la carica icastica e affettiva:

spesso infatti nel *Convivio* il tessuto referenziale si squarcia, rivelando forti vibrazioni emotive, rese attraverso un alto tasso di figuratività retorica e una sintassi dell'*exsuscitatio* di particolare efficacia emozionale: in funzione suasoria, volta a persuadere oltre che a dimostrare. (Mazzucchi 2020, 62)³⁰

La componente biografica suscita allora momenti di notevole altezza stilistica ed emotiva, spesso articolata attorno a potenti metafore, come nel caso della penosa raffigurazione del proprio esilio: *veramente io sono stato legno senza vela e senza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertade* (Conv. I, III, 5).

Nel *Convivio*, insomma, Dante non rinnega la propria biografia né le proprie scritture precedenti, ma anzi le reinterpreta portandole «a un livello di maggiore complessità e consapevolezza sia teorica che espressiva» (Fioravanti 2014a, 79), dando piena cittadinanza alla propria individualità e al contempo attribuendole un valore assoluto nel

²⁹ Per un confronto tra lingua e stile dei volgarizzamenti e quelli del *Convivio* cf. Librandi 2013; Mazzucchi 2020.

³⁰ Dante stesso dichiara l'importanza della persuasione. Cf. Conv. II, vi, 6: *ma però che in ciascuna maniera di sermone lo dicitore massimamente dee intendere alla persuasione, cioè all'abellire dell'audienza, sì come a quella ch'è principio di tutte l'altre persuasioni, come li rettorici sanno.*

momento in cui la colloca nel quadro di un cosmo «armoniosamente e rigorosamente strutturato» (79); così «il discorso in prima persona, che conosce la deplorazione, il lamento, l'invettiva e il sarcasmo, si intreccia, senza nessuna soluzione di continuità, con l'argomentare rigoroso, oggettivo e impersonale» (79). Ma il linguaggio figurato nel *Convivio* serve anche, come si diceva, a manifestare in maniera più chiara e d'impatto i concetti, e a variare e arricchire quelle che rischierebbero di essere altrimenti schematiche dimostrazioni; possiamo leggere, a titolo d'esempio, questo passaggio, che dall'enunciazione di una verità sfuma nella metafora e poi nel paragone, prima di lanciarsi nuovamente in un serrato ragionamento quasi anaforico ma mitigato dalla traslazione:

ciascuna cosa che da perverso ordine procede è laboriosa, e per conseguente è **amara**, e non **dolce**, si come dormire lo die e vegghiare la notte, e andare indietro e non inanzi. Comandare lo subietto allo sovrano procede da ordine perverso - ché ordine diritto è lo sovrano allo subietto comandare -, e così è **amaro**, e non **dolce**. E però che all'**amaro** comandamento è impossibile **dolcemente** obediare, impossibile è, quando lo subietto comanda, l'obediencia del sovrano essere **dolce**. (*Conv.* I, VII, 4)

Altre immagini assumono quel tono sentenzioso e ammonitore che tanto spazio avrà nella *Commedia*, come vedremo meglio nei prossimi capitoli. È il caso della ripresa della consueta metafora della *cechitade di discrezione* (*DVE* I, I, 1),³¹ che abbiamo già visto all'opera nel proemio del *De vulgari* (vedi § I.2.2) e che nel *Convivio* viene prima introdotta come paragone esplicativo:

si come la parte sensitiva dell'anima ha suoi occhi, colli quali apreude la differenza delle cose in quanto elle sono di fuori colorate, così la parte razionale ha **suo occhio**, collo quale apreude la differenza delle cose in quanto sono ad alcuno fine ordinate: e questo è la discrezione. (*Conv.* I, XI, 3)

poi confermata dall'autorità della sentenza evangelica (*Mt.* 15,14: *caecus autem si caeco ducatum praestet, ambo in foveam cadunt*):

e si come colui che è cieco delli occhi sensibili va sempre secondo che li altri [così colui che è **cieco dell'occhio della discrezione** va sempre secondo che li altri] giudicando lo male e lo bene; [e si come quelli che è cieco del lume sensibile], così quelli che è **cieco del lume della discrezione** sempre va nel suo giudizio secon-

31 Sul concetto di 'discrezione' in questo passo del *Convivio*, cf. Gaimari 2020.

do il grido, o diritto o falso; onde, qualunque ora lo guidatore è cieco, conviene che esso e quello, anche cieco, ch' a lui s' appoggia, vengano a mal fine. Però è scritto che *'l cieco al cieco farà guida, e così cadranno ambidue nella fossa*. (*Conv.* I, XI, 4)

e infine estesa a situazione narrativa mossa e patetica, prima di trascolorare nell'iroso metafora animale con cui si chiude il passaggio:

e li **ciechi** sopra notati, che sono quasi infiniti, **colla mano in sulla spalla** a questi mentitori, sono **caduti nella fossa della falsa opinione**, della quale **uscire non sanno** [...]. Questi sono da chiamare **pecore**, e non uomini; ché se una pecora si gittasse da una ripa di mille passi, tutte l'altre l'anderebbero dietro; e se una pecora per alcuna cagione al passare d'una strada salta, tutte l'altre saltano, eziandio nulla veggendo da saltare. (*Conv.* I, XI, 5-9)

Gli esempi si potrebbero moltiplicare, ma ciò che conta è sottolineare la discrepanza tra questa esigenza di nobilitare lo stile, e dunque di seguire i precetti della retorica, e la decisione di scrivere un commento ad alta densità metaforica per sopperire a un difetto di chiarezza.³² Anche nel *Convivio* Dante si trova alle prese con il dilemma, già sollevato nella *Vita nova* e centrale poi nella *Commedia*, di conciliare la ricerca di una parola chiara e fedele all'ispirazione originaria – quasi fosse imposta da un'entità superiore o direttamente scaturita dalle cose stesse nel loro essere come sono – con un'insopprimibile cura per la bellezza della lingua. Il linguaggio da un lato si vuole trasparente, perfetto vettore del pensiero e della realtà, dall'altro dev'essere visibile in tutta la sua elaborazione, perché la perfezione del poeta è la poesia e la poesia è anzitutto parola ornata, eccedente rispetto alla semplice referenzialità del linguaggio.

Mentre nel *De vulgari* Dante opta per la norma della *convenientia* (§ I.2.3.2), che impone di associare al più nobile dei contenuti la più nobile delle forme in modo che i due siano inscindibili e che la veste linguistica adoperata possa essere considerata nient'altro che una necessaria conseguenza della scelta dell'argomento, nel *Convivio* prova invece a sdoppiare il contenuto, in modo che la selezione del significato da attribuire alla forma linguistica ricada sull'interprete. Per questo nel trattato latino *l'ornatus* rimaneva qualcosa di esterno rispetto al messaggio, mentre nel *Convivio* questa maggiore libertà nel rapporto tra lingua e contenuto – attiva tanto sul ver-

³² Lo sottolinea Meier 2017, 62-3, dove si ammette però che «è vero che la richiesta di *perspicuitas* da parte dei manuali retorici sia fin da sempre controbilanciata dal fascino evidente per *l'ornatus* e per la *obscuritas*. E ciò che rende la contraddizione paradossale è il fatto che la retorica come mestiere e disciplina si fondi sulla spiegazione e la precettistica di entrambi».

sante produttivo quanto su quello ricettivo – si rivela pericolosa, in quanto può sviare il lettore dalla ricerca del giusto significato; ma è anche una libertà che apre a nuove possibilità creative, ermeneutiche ed epistemologiche.

3.2.4 La vera sentenza

Già nella tornata di *Voi che 'ntendendo* Dante si rivolgeva alla propria canzone per anticipare che pochi ne avrebbero inteso bene la *ragione*, e per esortarla a far apprezzare ai lettori almeno la sua bellezza; questa lettura superficiale si era rivelata però dannosa, perché la *vera intenzione* del poeta era diversa da quella *che di fuori mostrano le canzoni predette* (*Conv.* I, I, 18), e tale incomprendimento aveva attirato su Dante l'infamia che lo avrebbe poi spinto a scrivere il *Convivio* per allontanare il pericolo di un'accusa ingiusta, sul modello di quanto aveva fatto Boezio nella sua *Consolatio* (*Conv.* I, II, 2-17).³³ Così, per *purgare da ogni macula* (*Conv.* I, II, 1) il pane che sarà servito ai lettori, Dante si pronuncia sulla *vera sentenza* delle proprie canzoni e sulla necessità di un loro auto-commento:

temo la infamia di tanta passione avere seguita, quanta concepe chi legge le sopra nominate canzoni in me avere signoreggiata: la quale infamia si cessa, per lo presente di me parlare, interamente, lo quale mostra che non passione ma virtù sia stata la movente cagione. Intendo anche mostrare la vera sentenza di quelle, che per alcuno vedere non si può s'io non la conto, perché è nascosa sotto figura d'allegoria: e questo non solamente darà diletto buono a udire, ma sottile amaestramento e a così parlare e a così intendere l'altrui scritture. (*Conv.* I, II, 16-17)

Questo passaggio è pieno di implicazioni fondamentali per comprendere l'operazione intrapresa dal *Convivio*: innanzi tutto, come abbiamo già accennato, Dante si presenta esplicitamente come commentatore di sé stesso – poco più avanti dirà che *lo mio scritto, che quasi commento dir si può* (*Conv.* I, III, 2) – in modo assolutamente inedito rispetto alla tradizionale letteratura esegetica, dove non era l'autore a chiosare le proprie opere e dove interveniva un certo lasso di tempo tra la produzione del testo e il suo commento. L'appropriazione di questo ruolo non è accidentale: l'autore del *Convivio* precisa di essere il solo a poter procurare la corretta comprensione dei propri te-

³³ Si veda anche il passo di *Conv.* III, I, 11: *dico che pensai che da molti, di retro da me, forse sarei stato ripreso di levezza d'animo, udendo me essere dal primo amore mutato; per che, a torre via questa riprensione, nullo migliore argomento era che dire quella era quella donna che m'avea mutato.*

sti, nascosti sotto l'allegoria.³⁴ Poche righe dopo, inoltre, Dante si dimostra consapevole della difficoltà della propria scrittura allegorica, che si presenta dunque come un'ulteriore *macula* da purgare: il suo scritto è *ordinato a levare lo difetto delle canzoni sopra dette, ed esso per sé fia forse in parte alcuna un poco duro* (Conv. I, III, 2); la ragione di questa difficoltà è legata, come si diceva, alla ricerca di una legittimazione retorica e intellettuale.

L'esposizione dell'allegoria delle canzoni serve dunque a dimostrare che Dante non è stato dominato da un'infamante passione amorosa, ma che il suo movente è sempre stato la virtù; con questa dichiarazione l'autore precisa che le canzoni erano state concepite come allegoriche *ab origine*, e mostra di aver chiara la distinzione tra un'allegoria produttiva e un'allegoria interpretativa. Da questa causa finale deriva anche quello che, lungi dall'essere un corollario, è dichiaratamente il primo fine dell'opera, ossia diffondere il sapere: grazie al commento il contenuto delle canzoni, che è 'materiato' di virtù, sarà reso manifesto insieme a tutta la dottrina che esso implica, e in aggiunta i lettori si potranno impadronire anche della tecnica allegorica, che si può applicare al parlare e all'intendere le scritture altrui.

La concezione di linguaggio e significazione che emerge dal *Convivio* è assai più complessa di quella che abbiamo visto all'opera nella *Vita nova* e nel *De vulgari*, forse anche in ragione della maggiore importanza che viene attribuita al tema nel trattato volgare. Il punto di partenza della riflessione sembra essere l'idea che *lo sermone, lo quale è ordinato a manifestare lo concetto umano, è virtuoso quando quello fa, e più virtuoso quello che più lo fa* (Conv. I, v, 12).³⁵ Da ciò pare di poter dedurre che la lingua sia subordinata al messaggio, come dimostra la giustificazione di Dante per la scelta di scrivere il commento alle canzoni in volgare e non in latino, e come dimostra anche la preponderanza assegnata alla *sentenza* dei componimenti poetici: *lo dono veramente di questo comento è la sentenza delle canzoni alle quali fatto è, la qual massimamente intende inducere li uomini a scienza e a virtù* (Conv. I, ix, 7).

Dante manifesta però un vero e proprio amore nei confronti della lingua, rispetto alla quale è protettivo e geloso: il commento in prosa mira a *magnificare* l'amato, portando in atto e palesando la bontà che il linguaggio poetico aveva *in potere e occulto* (Conv. I, x, 7-9),

34 Cf. Ascoli 2011, 158: «Dante qui, come altrove, fa suo il duplice ruolo di lettore e scrittore, al tempo stesso distinguendo l'allegoria prassi di scrittura dall'allegoresi prassi di lettura e avvicinando le due attività tanto da invitarci a concludere che l'autore di un testo sia il suo interprete migliore».

35 Enunciazione pienamente in linea con le teorie grammaticali trasmesse in ambiente universitario, e che viene ripresa anche in *DVE* I, II, 3: *si etenim perspicaciter consideramus quid cum loquimur intendamus, patet quod nichil aliud quam nostre mentis enucleare aliis conceptum*. Su queste teorie semiotiche, distinte da quelle di ascendenza agostiniana di cui si discuterà più avanti (§ I.3.5.1), cf. Marchesi 2011, 19-64.

ma muove anche da *gelosia di lui*, e cioè dal desiderio di proteggere le canzoni dall'eventualità che un illetterato potesse volgarizzare un eventuale commento latino e che *l'avesse laido fatto parere* (*Conv.* I, x, 10); infine, ambisce a difendere il *volgare di sì* dall'accusa di essere meno bello di quello provenzale. Attraverso il commento, infatti,

la gran bontade del volgare di sì [si vedrà]; però che si vedrà la sua vertù, sì com'è per esso altissimi e novissimi concetti convenevolmente, sufficientemente e aconciamente, quasi come per esso latino, manifestare; [la quale non si potea bene manifestare] nelle cose rimate per le accidentali adornezze che quivi sono connesse, cioè la rima e lo tempo e lo numero regolato: sì come non si può bene manifestare la bellezza d'una donna, quando li adornamenti dell'azzimare e delle vestimenta la fanno più ammirare che essa medesima. (*Conv.* I, x, 12)

Come nel *De vulgari* Dante insiste sul fatto che la poesia sia modello per la prosa, così nel *Convivio*, proprio mentre la nega, sembra assegnare una maggiore dignità al linguaggio poetico, testimoniata anche dal fatto che questo non può essere tradotto, perché *nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia* (*Conv.* I, vii, 14). In entrambi i trattati la divisione tra *bellezza* e *bontà* implica un distacco delle parole dalle cose, e fa sì che il linguaggio poetico, elaborato grazie alle competenze grammaticali, retoriche e musicali, sia sufficiente a nobilitare i contenuti veicolati (Shapiro 1986-7, 56). La prosa sembra più efficace nella comunicazione, e appare perciò capace di portare in atto quella *bontà* che in poesia rimane allo stadio di potenza; ma la poesia, sebbene imponga vincoli e complicazioni che rischiano di distogliere dal messaggio, rimane la forma più nobile di scrittura.

La questione è cruciale per la giustificazione della scrittura del trattato: la tornata di *Voi che 'ntendendo*, contiene già, come si diceva, la rivendicazione di un linguaggio difficile e oscuro, che impedirà a molti la comprensione corretta del testo ma non il godimento della sua bellezza formale:

canzone, io credo che saranno radi
color che tua ragione intendan bene,
tanto la parli faticosa e forte.
Onde, se per ventura elli adivene
che tu dinanzi da persone vada
che non ti paian d'essa bene acorte,
allor ti priego che ti riconforte,
dicendo lor, diletta mia novella:
«Ponete mente almen com'io son bella!».
(*Conv.* II, canzone, vv. 53-61)

Mentre espone la sentenza letterale della canzone, Dante precisa che la tornata era stata fatta *in adornamento della canzone* per dire qualcosa *fuori della sua sentenza*, e da questo prende spunto per affermare in maniera esplicita la separazione tra forma e contenuto che fin qui abbiamo più volte invocato:

e però dico al presente che la bontade e la bellezza di ciascuno sermone sono intra loro partite e diverse; ché la bontade è nella sentenza, e la bellezza è nell'ornamento delle parole; e l'una e l'altra è con diletto, avegna che la bontade sia massimamente dilettoza. Onde, con ciò sia cosa che la bontade di questa canzone fosse malagevole a sentire per le diverse persone che in essa s'inducono a parlare, dove si richeggiono molte distinzioni, e la bellezza fosse agevole a vedere, parvemi mestiero alla canzone che per li altri si ponesse più mente alla bellezza che alla bontade. (*Conv.* II, XI, 4-5)

Per questo, benché la bontà della canzone sia più importante della sua bellezza, Dante vuole assicurarsi che nonostante la complessità dei contenuti almeno la forma sia apprezzata, e per questo esorta i lettori a porre mente alla sua bellezza

che è grande sì per [la] costruzione, la quale si pertiene alli grammatici, sì per l'ordine del sermone, che si pertiene alli rettorici, sì per lo numero delle sue parti, che si pertiene alli musici. (*Conv.* II, XI, 9)

Terminata l'esposizione letterale - che ha affrontato grandi temi come la cosmologia dei cieli (*Conv.* II, III), le intelligenze angeliche (*Conv.* II, IV-VII) e l'immortalità dell'anima (*Conv.* II, VIII) - è necessario ora dichiarare l'allegoria della canzone. Ancora una volta Dante torna sul motivo biografico, e riprende il racconto dalla morte di Beatrice e dal suo inconsolabile dolore: cercando conforto, l'amante vedovato si è imbattuto in

vocabuli d'autori e di scienze e di libri: li quali considerando, giudicava bene che la filosofia, che era donna di questi autori, di queste scienze e di questi libri, fosse somma cosa. (*Conv.* II, XII, 5)

Fin dal principio, secondo quanto ci vuol far credere Dante, egli ha immaginato la filosofia come una donna gentile, in atto misericordioso; cercandola tra *scuole* e *disputazioni*, nel giro di trenta mesi il poeta ha cominciato a *tanto sentire della sua dolcezza, che lo suo amore cacciava e distruggeva ogni altro pensiero* (*Conv.* II, XII, 7).

A questo punto, volendo mettere in versi questo nuovo nobilissimo amore, Dante ha deciso però di mostrare la sua condizione *sotto figura d'altre cose*, perché la donna da celebrare era tanto subli-

me che una rima in volgare dove si parlasse di lei in modo palese non sarebbe stata degna di lei; per di più i lettori non avrebbero facilmente colto il vero senso delle sue parole se queste non fossero state fittizie, e non avrebbero creduto che un amore tanto acceso fosse rivolto a una donna immaginaria e non reale (*Conv.* II, XII, 8).³⁶ Ancora una volta, come nella distinzione tra poesia e prosa, tra bellezza formale e verità del contenuto, il versante della rappresentazione poetica *sotto figura* (*Conv.* I, II, 17) assume maggiori potenzialità creative e maggior nobiltà, ma anche una componente irrimediabilmente fittizia, virtualmente mendace.³⁷ La scaturigine dell'allegoria qui dichiarata ribalta in maniera quasi paradossale la trasfigurazione della donna amata tipica della lirica cortese: se lì il poeta sublimava il proprio amore per una donna reale conferendole le caratteristiche di un angelo, qui Dante dichiara che la sua passione per una donna immaginaria era tale da dover essere celata sotto le più rassicuranti sembianze di un amore concreto e reale per risultare credibile. L'esposizione allegorica parte dunque dalla dichiarazione che *questa donna fu figlia di Dio, regina di tutto, nobilissima e bellissima Filosofia* (*Conv.* II, XII, 9), e procede poi chiarendo le altre componenti della trasposizione allegorica: i cieli sono le scienze (*Conv.* II, XIII-XIV), e l'amore per la donna è amore per il sapere, che si manifesta nei suoi occhi, ossia nelle sue dimostrazioni (*Conv.* II, XV). In questo modo Dante ristabilisce quella che ci presenta come la sua verità biografica, e al contempo sviluppa due ampie esposizioni dottrinali.

Analizzando la *Vita nova* abbiamo visto come la verità fosse una delle preoccupazioni dominanti nella riflessione linguistica del libello (§ I.1.2.5): fin dalla sua prima opera Dante aveva cominciato a commentare in prosa i propri componimenti poetici per meglio chiarire il loro significato e il contesto in cui interpretarlo; l'impresa del *Convivio* segna però un passo ulteriore nel processo di interiorizzazione delle norme della retorica al fine di una spiegazione razionale del-

36 Attraverso questa operazione Dante, «invece di riaffermare la licenza del poeta nell'usare figure traslate, mette in gioco il criterio di finzione quale opposto del vero abbinandolo tanto alle parole quanto alla sentenza. Se sentenza corrisponde a contenuto, se ne può desumere che il procedimento poetico scelto riguardi entrambi i livelli delle canzoni - l'espressione e il messaggio - che rischiano di uscirne svalutati in quanto finzione» (Meier 2017, 66).

37 Molto interessante in tal senso riflettere sul precedente boeziano, come suggerito da Gentili (2017, 102): «il proemio del secondo trattato del *Convivio* serve a fondare concettualmente un genere letterario, quello della poesia filosofica impiegata nel II trattato, per il quale Dante non dispone di nessuna definizione tradizionale: non c'è traccia di questo nelle poetiche e nelle retoriche a lui accessibili, e questo silenzio è reso più assordante dal fatto che l'opera capitale per il Medioevo in relazione al rapporto tra poesia e verità filosofica, cioè la *Consolatio* boeziana, rappresenta *in re* questa lacuna portandola alla soglia della contraddizione: Boezio personaggio rifiuta la poesia, falsa, a vantaggio della filosofia, vera, nella medesima opera in cui Boezio autore fa parlare la filosofia per mezzo di metri, cioè di poesie filosofiche».

la *fictio*, che trasforma quest'ultima in un punto di partenza per una riflessione filosofica (Shapiro 1986-7, 48). Come suggerisce Gentili (2017), il tema della verità non corrisponde solo a una questione retorica, ma implica un preciso posizionamento epistemologico e morale.

3.2.5 *Quattordici canzoni sì d'amor come di virtù materiate*

Il valore conoscitivo ed etico della scrittura è, in effetti, la stella polare del *Convivio*. Le canzoni che costituiscono lo scheletro del trattato – composte verosimilmente tra il 1293 e il 1295, quindi circa una decina di anni prima rispetto alle prose di commento e in autonomia rispetto a queste – avevano inaugurato una fase di grande profondità filosofica e morale nella produzione dantesca. Le prime due canzoni che vengono commentate rimangono tutto sommato nell'orbita della poesia di Guittone e Cavalcanti, ma grazie alla loro inclusione nel *Convivio* vanno a formare un blocco coerente, che tramite la prosa si svolge in un ampio quadro volto a espandere il motivo della lode per la Filosofia.

Nel II libro Dante vuole farci credere che l'amore per la Sapienza fosse contenuto nelle canzoni *ab origine*, ma tuttora si discute sulla verosimiglianza di questa affermazione: la rivendicazione di un linguaggio difficile e oscuro nella tornata di *Voi che 'ntendendo* potrebbe avere a che fare semplicemente con i procedimenti retorici ivi adottati (così Giunta in Fioravanti 2014a, 209). Nella canzone Dante ricorre infatti alla personificazione dei pensieri e dei moti dell'animo e alla drammatizzazione del loro conflitto – procedimenti già impiegati nel sonetto *Gentil pensiero* della *Vita nova* (VN XXXVIII, 8-10).³⁸ Secondo molti studiosi, insomma, attribuire significati allegorici a *Voi che 'ntendendo* e ad *Amor che ne la mente* è una forzatura, dal momento che «l'allegoria fondamentale resta (se di allegoria in senso assoluto si deve parlare e non piuttosto di personificazione o *prosopopeia*) l'equazione 'donna gentile' = 'Filosofia', con l'aggiunta della chiara forzatura di 'qualche altra traduzione'» (Russo 2000, 74). Il commento letterale, come abbiamo visto, è invece più esteso e decisamente prioritario: secondo Contini (1970b, 362-3) è in questa sede che Dante opera «un vero e proprio smontaggio del linguaggio figurato».

Con *Amor che ne la mente mi ragiona* si raggiunge l'apice della fusione tra linguaggio amoroso e poesia della virtù: rispetto alla prima canzone, per lo più incentrata sul conflitto tra i diversi pensieri di Dante, questa seconda è tutta imperniata sulla lode della donna gentile/Filosofia, poiché *più bello né più proficabile sermone non era che quello nel quale si commendava la persona che si amava* (*Conv.*

³⁸ Su cui cf. Costantini 2005; Fenzi 2009.

III, I, 4). Ciò che più conta, però, è che nella seconda canzone, a differenza della prima, il presunto senso letterale non allude ad alcuna storia, ma consiste semplicemente in una lode «dove l'allegoria riempie già abbondantemente di sé la lettera» (Fioravanti 2014b, 588). In evidente continuità con lo stile della lode inaugurato nella *Vita nova*, anche questo componimento, senza prosa, potrebbe essere a tratti considerato alla stregua di una delle poesie composte per Beatrice; ma alcuni versi alludono già, seppure in maniera assai indiretta, alla natura non umana della donna celebrata:³⁹ oltre al frequente ricorso al *topos* dell'ineffabilità (su cui cf. Ledda 2017), nel componimento Dante insiste sulla strettissima comunicazione che sembra esserci tra la donna e il regno celeste, che in lei manifesta tutta la sua virtù. Così si dice che *cose appariscono nello suo aspetto | che mostran de' piacer del Paradiso, e che sua beltà piove fiammelle di foco | animate d'uno spirito gentile | ch'è creatore d'ogni penser bono, | e rompon come trono | l'innati vizii che fanno altrui vile*, fino alla dichiarazione che *questa è colei ch'umilia ogni perverso; | costei pensò chi mosse l'universo* (Conv. III, canzone, vv. 55-72).

Celebrando la donna gentile, Dante celebra transitivamente il proprio valore: in quanto amico e amante della Filosofia, ogni lode all'una è lode rivolta all'altro; inoltre, cantando l'incommensurabile valore dell'amata il poeta le rende gradito servizio e può così colmare parte del divario che lo separa da lei. Infine, dimostrando quanto nobile sia la donna gentile e dunque l'amore per lei, Dante potrà eliminare ogni eventuale rimprovero circa la sua

levezza d'animo: ché per la sua eccellenza manifesta avere si può considerazione della sua vertude; e per lo 'ntendimento della sua grandissima virtù si può pensare ogni stabilitade d'animo essere a quella mutabile, e però me non giudicare lieve e non stabile. (Conv. III, I, 11-12)⁴⁰

Questo legame tra la nobiltà della donna e la nobiltà della poesia era già ampiamente diffuso all'altezza della *Vita nova*, come si è detto

39 Agnostico al riguardo Giunta, nel suo commento in Fioravanti (2014a, 351), che rimanda alla documentazione raccolta da Fiorilla (2005), dove si dimostra che gli interpreti trecenteschi della *Commedia*, trovandosi di fronte al passo in cui viene nominata la canzone (*Purg.* II, 112), la interpretavano come riferita a Beatrice.

40 Come nota Fioravanti 2014a, 369, «il compito di chiarire quale sia stato veramente il suo nuovo amore sembra essere affidato da Dante non più al commento, ma alla canzone stessa, che effettivamente anche al livello della lettera è assai difficile considerare come diretta ad una donna reale. In questo modo, però, viene silenziosamente smentito quanto detto nel primo trattato: le canzoni che avrebbero potuto far nascere una cattiva fama del loro autore paiono ridursi ad una sola, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, e non sembra allora un caso che la terza commentata non abbia più bisogno di interpretazione allegorica».

nel primo capitolo (vedi § I.1.2.1); ma con il *Convivio* Dante compie un passo ulteriore, perché l'eccellenza della donna cantata non si traduce più solo nell'eccellenza poetica di chi la celebra, ma anche e soprattutto in eccellenza morale.

La forte consonanza con il lessico e i motivi della lirica amorosa dimostrata dalla prima canzone, dunque, vira con la seconda verso una preponderanza della *salus* sulla *venus*, amplificando il grande salto compiuto dalla *Vita nova*: nel libello giovanile la grande innovazione dello stile della lode consisteva nel celebrare la donna in sé e per sé, lasciando all'io del poeta il solo compito di dimostrare i mirabili effetti dell'amata, ma al contempo riflettendo sull'amante il valore dell'amata al punto che questa poteva anche morire senza che la poesia dovesse per questo cessare. Anche nel *Convivio* l'apice della poesia amorosa coincide con il suo superamento: affinché l'amore cantato sia considerato in tutta la sua nobiltà, è necessario dimostrarne la valenza morale. L'intero trattato, in definitiva, va nella direzione di un attraversamento della poesia amorosa per approdare al ruolo di *cantor rectitudinis*.⁴¹

Perciò il III libro, tutto impresso di luminoso sentimento anche nelle esposizioni sulle potenze dell'anima e i loro naturali amori, e in particolare nel discorso sull'aspirazione al sapere, il sommo bene, riesce a bilanciare perfettamente amore e virtù, filosofia e sapienza, allegoria in versi e commento in prosa, distaccandosi dalle contraddittorie premesse dei primi due trattati e non potendo preludere ad altro che a un ultimo libro ormai del tutto sciolto dalla difficile conciliazione di tanti aspetti diversi, e unicamente teso alla speculazione e all'insegnamento morale e filosofico.⁴² Come ha notato Maria Corti (2003, 115), all'inizio del IV trattato questo incondizionato amore per la filosofia entra in crisi, al punto che si perde quella simbiosi di sapienza sacra e profana che era stata sviluppata con successo nei primi due; Dante sente subito *chiusa la via | de l'usato parlare* (*Conv.* IV, canzone, vv. 7-8), e dunque abbandona le *dolci rime* del linguaggio amoroso impiegato in chiave allegorica per abbracciare una rima *aspr' e sottile* (v. 14): l'ultima canzone del *Convivio* avrà solo un solido senso letterale.⁴³ Nel momento in cui, nel IV trattato, la poe-

⁴¹ Del resto, cf. *Conv.* III, III, 10-11: *per la natura quarta, delli animali, cioè sensitiva, hae l'uomo altro amore, per lo quale ama secondo la sensibile apparenza, sì come bestia; e questo amore nell'uomo massimamente ha mestiere di rettore per la sua soperchievole operazione, nello diletto massimamente del gusto e del tatto. E per la quinta e ultima natura, cioè vera umana o, meglio dicendo, angelica, cioè razionale, ha l'uomo amore alla veritate e alla vertude; e da questo amore nasce la vera e perfetta amistà, dell'onesto tratta, della quale parla lo Filosofo nell'ottavo dell'Etica, quando tratta dell'amistade.*

⁴² Su *Amor che ne la mente mi ragiona* e sul III libro, cf. Dronke 1997, 26-50.

⁴³ Sulla distanza del IV trattato dagli altri, che ha portato a ipotizzare un'interruzione nella composizione dell'opera, durante la quale si collocherebbe la stesura *De vulgari*, cf. Corti 2003, 145-66; la stessa cronologia è difesa, tra gli altri, da Fenzi 2015.

sia è in grado di assorbire senza mediazioni la filosofia, assumendo su di sé il peso di un messaggio tanto alto senza rinunciare al metro e alla retorica e senza aver più bisogno del doppio binario di significato garantito dal commento allegorizzante, il *Convivio* giunge a una situazione di stallo e viene abbandonato. Le spinte contraddittorie che avevano dominato la complessa impostazione dei primi due libri si sono sciolte, e Dante ha imboccato con decisione il sentiero della scrittura filosofica: il problema della *vera sentenza* si è dissolto.

3.2.6 Questa esposizione conviene essere letterale ed allegorica

Prima di consumare il meccanismo allegorico, Dante aveva fondato tutta l'*esposizione* alla base dei vari trattati del *Convivio* su un preciso modello di lettura. Il celeberrimo passo sull'allegoria dei poeti e sull'allegoria dei teologi, che costituisce il cuore retorico ed esegetico dell'opera, reca in sé molte delle contraddizioni a cui abbiamo fatto cenno; purtroppo le nostre interpretazioni del dettato dantesco sono ostacolate dalle gravi lacune che affliggono la tradizione manoscritta, e si appoggiano su integrazioni editoriali altamente congeturali. All'inizio del secondo trattato Dante comincia con il dichiarare che *questa esposizione conviene essere letterale ed allegorica*, e precisa subito che *le scritture si possono intendere e deonsi espone-re massimamente per quattro sensi* (*Conv.* II, I, 2); sembra che ci sia dunque una prima distinzione tra l'esposizione delle poesie, condotta su due livelli, e quella, a cui pure la prima è ispirata, delle Scritture, che avviene invece su quattro livelli. Questa distinzione viene riproposta alla fine del passaggio in cui Dante spiega la differenza tra senso letterale e senso allegorico:

l'uno si chiama letterale, e questo è quello che [. L'altro si chiama allegorico, e questo è quello che] si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna: sì come quando dice Ovidio che Orfeo facea colla cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere: che vuol dire che lo savio uomo collo strumento della sua voce faccia mansuescere ed umiliare li crudeli cuori, e faccia muovere alla sua volontade coloro che [non] hanno vita di scienza e d'arte; e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre. E perché questo nascondimento fosse trovato per li savi, nel penultimo trattato si mosterrà. Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti; ma però che mia intenzione è qui lo modo delli poeti seguitare, prendo lo senso allegorico secondo che per li poeti è usato. (*Conv.* II, I, 3-5)

I problemi sollevati sono numerosi e complessi, e hanno generato un'ampia riflessione critica, spesso dispersa in rivoli di eccessiva

complessità e sottigliezza o in una selva di citazioni intertestuali.⁴⁴ Piuttosto che ricondurre il passo a una singola fonte – il che è già stato fatto, senza che questo sciogliesse poi tutti i nodi – possiamo cercare di mettere a fuoco i problemi che vengono sollevati per vagliarli alla luce del progetto dell'opera. Di certo è un peccato che il trattato, essendo rimasto incompleto, non possa dirci quale ragione Dante riteneva avesse spinto i *savi* ad adoperare questo *nascondimento*.

Innanzitutto bisogna ammettere che sarebbe troppo ortodosso perfino per Dante pretendere di applicare l'esegesi quadripartita a un testo non religioso;⁴⁵ per di più la tradizione filosofica, a cui il *Convivio* in larghissima misura si ispira, tendeva a rigettare i procedimenti esegetici fondati sull'allegoria. In tutto il trattato i testi non risultano infatti interpretati secondo i quattro livelli, e a questo sembra alludere Dante alla fine del passo appena citato, quando dice che il senso allegorico a cui farà riferimento è quello usato dai poeti e non dai teologi; la peculiare impostazione dell'opera, in cui autore e commentatore coincidono, porta la distinzione tra allegoria e allegoresi a collassare su sé stessa, dal momento che il commentatore si limita a rendere esplicite le proprie intenzioni poetiche precedenti (Ascoli 2011, 162-3). La definizione di senso allegorico che viene qui proposta, inoltre, chiamata in causa il *manto di queste favole* e l'idea di una *veritade ascosa sotto bella menzogna* (*Conv.* II, I, 3), si riferisce molto probabilmente a quella che nel Medioevo era denominata *allegoria in verbis*, caratteristica non della Bibbia ma delle scritture profane, che a tale procedimento erano sottoposte per rivelarne, spesso forzatamente, un presunto messaggio spirituale nascosto sotto la lettera.⁴⁶

Dopo l'inciso, per noi largamente inattuabile, in cui commenta le distinte interpretazioni del senso allegorico date rispettivamente dai teologi e dai poeti, Dante riprende il discorso definendo gli altri due sensi. Il senso morale è quello che gli esegeti devono rinvenire nelle

⁴⁴ Impossibile citare tutta la bibliografia; rimanderò perciò solo ai contributi più recenti e innovativi: Hollander 1969, 29-40; D'Andrea 1987; Barański 1999; Pépin 1999; Fenzi 2002; Ascoli 2011; Fioravanti 2014b; Bruni 2015.

⁴⁵ Ma come nota Simonelli (1967, 207-8), «l'aspirazione ad inserire la poesia in un sistema esegetico proprio dei libri sacri», estranea all'ambiente fiorentino, era invece nell'aria a Bologna, come si è visto in § I.2.4. Questa considerazione spinge Simonelli (207-8) a sostenere che «soltanto nel clima particolare di Bologna, dico, si poteva concepire la fusione dei due tipi di allegoria e applicare ai testi profani i metodi dell'esegesi biblica».

⁴⁶ Lo segnala già D'Andrea (1987, 71-8). Dopo una breve rassegna, Fenzi (2002, 165) conclude che «si ricava in maniera univoca che l'allegoria è il *manto* che va *aperto* (e nel caso solo il poeta stesso può farlo) per giungere alla *vera sentenza* che quello nasconde. Non è insomma possibile dubitare del fatto che tale allegoria corrisponda perfettamente alla nozione di *integumentum*, così com'era stata elaborata nei secoli appena precedenti soprattutto dalla scuola di Chartres».

Scritture per l'utilità loro e dei loro discenti; è quello che si applica, ad esempio, quando dall'episodio evangelico del monte Tabor si ricava l'insegnamento che *alle secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia* (Conv. II, I, 6). Il quarto, infine, è il senso anagogico, cioè *sovrassenso*, relativo all'esposizione spirituale della Scrittura, che, pur essendo vera quanto alla lettera, *per le cose significate significa delle superne cose dell'eternal gloria*; così avviene nel salmo 113, dove si parla dell'esodo del popolo di Israele dall'Egitto,

che avegna essere vero secondo la lettera sia manifesto, non meno è vero quello che spiritualmente s'intende, cioè che nell'uscita dell'anima dal peccato, essa sia fatta santa e libera in sua potestate. (Conv. II, I, 7)

Salta subito all'occhio la natura non omogenea degli esempi: il primo è classico, gli altri due biblici, e di questi uno è neotestamentario, l'altro veterotestamentario; questa eterogeneità rende difficile «stabilire un collegamento tra il testo di Dante e le tradizioni dell'allegoria medievale su cui vuole evidentemente fare leva» (Ascoli 2011, 165), confondendone le definizioni e le implicazioni fino a rendere di fatto indistinguibili le varietà interpretative e produttive, sacre e profane evocate (cf. Ascoli 2011, 165). Già nel *De vulgari* Dante aveva accostato il parlare *figurate* del mito classico alla Bibbia, offrendo però due ragioni diverse per giustificare un'apparente incongruenza della lettera:

et si obiciatur de serpente loquente ad primam mulierem, vel de asina Balaam, quod locuti sint, ad hoc respondemus quod angelus in illa et dyabolus in illo taliter operati sunt quod ipsa animalia moverunt organa sua, sic ut vox inde resultavit distincta tanquam vera locutio; non quod aliud esset asine illud quam rudere, neque quam sibilare serpenti. Si vero contra argumentetur quis de eo quod Ovidius dicit in quinto Metamorphoseos de picis loquentibus, dicimus quod hoc figurate dicit, aliud intelligens. (DVE, I, II, 6-7)

In questo passaggio il serpente e l'asina di Balaam non sono realmente equiparati alle piche di Ovidio, e dunque non vi si ammette che anche il testo biblico talvolta non deve essere preso alla lettera (come invece sostiene Pépin 1999, 55): leggendo attentamente, possiamo notare che Dante riferisce il '*figurate*' alle *Metamorfosi*, mentre nel caso dei due animali parlanti delle Scritture non si tratta di allegoria, bensì di un intervento sovranaturale che li trasforma in semplici vettori di un discorso altrui. La differenza tra il mito di Orfeo e i due episodi biblici citati è esplicita: nel primo siamo in presenza di una *bella menzogna* che nasconde una *verità*, nel caso degli altri due anche la lettera è da prendere come vera: sono le *res*, e non i *verba*,

a indicare un significato ulteriore, ossia l'intervento dell'angelo nel caso dell'asina, del diavolo nel caso del serpente. Un altro aspetto interessante da rilevare è che sia nell'esempio orfico sia in quello della Trasfigurazione si intravede una componente metapoetica più o meno dichiarata: nel primo, infatti, si dice apertamente che Orfeo rappresenta la potenza nobilitante del linguaggio, mentre nel secondo tanto la scelta dell'episodio – che segna il passaggio dal tipo al suo compimento, dal momento che Cristo risorto appare agli apostoli inverando le profezie dell'Antico Testamento – quanto la sua interpretazione morale – *alle secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia* (*Conv.* II, I, 6) – sembrano fare riferimento all'ermeticità del linguaggio figurato (Ascoli 2011, 171-2).

3.2.7 *Sempre lo litterale dee andare innanzi*

Definiti i quattro sensi, Dante precisa:

sempre lo litterale dee andare innanzi, sì come quello nella cui sentenza li altri sono inchiusi, e senza lo quale sarebbe impossibile ed irrazionale intendere alli altri, e massimamente allo allegorico. (*Conv.* II, I, 8)

La priorità del senso letterale era convinzione diffusa almeno da Ugo di San Vittore in poi (vedi § I.3.5.2), ma Dante la argomenta in maniera dettagliata nei paragrafi successivi: innanzi tutto, è necessario passare per la superficie per arrivare al nocciolo, come è necessario che la materia sia disposta perché vi si possa imprimere una forma – e il significato letterale è sempre *subietto e materia* degli altri, e soprattutto dell'allegorico. Ancora, è impossibile costruire qualcosa se non si sono prima poste le fondamenta: nella *edificazione di scienza*, il senso letterale è il fondamento delle altre; del resto – ed è il quarto argomento – se anche fosse possibile, sarebbe irrazionale e innaturale procedere nella conoscenza da quello che conosciamo di meno a quello che conosciamo di più, e il senso letterale è sempre quello che comprendiamo meglio.

Per tutte queste ragioni, Dante conclude:

sopra ciascuna canzone ragionerò prima la litterale sentenza, e appresso di quella ragionerò la sua allegoria, cioè la nascosa veritate; e talvolta delli altri sensi toccherò incidentalmente, come a luogo e a tempo si converrà. (*Conv.* II, I, 15)

Questo proposito, come già si diceva, viene ampiamente disatteso nei libri che Dante arrivò a scrivere, dove non solo manca ogni accenno al terzo e al quarto senso, ma, a partire dal IV trattato, va scom-

parendo perfino l'esposizione allegorica. In effetti, come emerge in modo piuttosto chiaro dalle definizioni, senso morale e senso anagogico sono appannaggio delle Scritture; e forse anche per questo motivo nelle *rationes* che giustificano la priorità del senso letterale Dante specificava che quanto detto valeva soprattutto per il senso allegorico, quasi a voler mettere in primo piano la dialettica tra questi due, accantonando gli altri.

Sull'opposizione tra letterale e allegorico riposava la grande distinzione medievale tra *allegoria in verbis*, in cui il senso letterale è fittizio, e *allegoria in factis*, in cui invece è storicamente vero. Gli studiosi hanno perciò giustamente rilevato che, sebbene la decisa affermazione della priorità del senso letterale ci appaia come un riferimento all'orizzonte dell'esegesi scritturale, il tipo di allegoria che Dante andrà esponendo nel commentare le sue canzoni è decisamente quello dell'*allegoria in verbis*, seppur influenzato dall'importante correttivo, introdotto da San Tommaso, circa l'assoluta preponderanza della *littera* e circa la necessità di rinvenire in questa l'intenzione dell'autore (Eco 1987, 94-100; sull'*intentio auctoris* vedi § I.3.4). Dante ha dunque creato una certa confusione tra lo schema quadripartito e quello bipartito;⁴⁷ per di più l'impostazione del *Convivio* sembra contrastare con la definizione di allegoria che viene data nel passaggio teorico contenente la definizione delle due allegorie:

la definizione dantesca dei primi due sensi, letterale e allegorico, è specularmente opposta a quella della tradizione esegetica biblica che pure parrebbe fare da sfondo, e dunque anche alla definizione che sarà nell'*Epistola a Cangrande*. In questa tradizione, infatti, ci si muove da un senso letterale storicamente vero verso alcuni sensi spirituali generalmente definiti come allegorici; qui nel *Convivio* ci si muove da un senso letterale fittizio, *integumentum* immaginosamente poetico e intrinsecamente allegorico, verso il vero storico, addirittura il vero personale e biografico di Dante. Il vero, insomma, che là è il punto di partenza, qui è il punto di arrivo. (Fenzi 2002, 167-8)

In questo senso, il *Convivio* apre la strada alla *Commedia* dal punto di vista dell'integrazione tra cultura filosofica, retorica ed esegetica, consolidando la possibilità di trasfigurare la vicenda personale

⁴⁷ Ma in realtà, come ha dimostrato Dahan (1999, 55), l'ampio studio di De Lubac (1993) sull'esegesi quadripartita ha oscurato il dato che l'opposizione più importante è quella binaria tra senso letterale e senso spirituale, perché è nel passaggio dalla *littera* al *sensus spiritualis* globalmente inteso che si attiva il meccanismo della *translatio* da cui dipende la possibilità stessa di interpretare le Scritture secondo diversi livelli di significato. Come ammette lo stesso De Lubac (1993, 1: 139-46) lo schema quadripartito si trova peraltro in concorrenza, anche nello stesso autore o perfino nella stessa opera, con uno schema tripartito, in cui solitamente l'anagogia è assorbita nel senso allegorico.

dell'autore «nel paradigma di un destino universale che coinvolge la sapienza umana e la rivelazione divina, il mondo della storia e delle vicende umane» (Vasoli 1983, LXIII). Con il trattato volgare Dante definisce in maniera ancor più chiara che nelle opere precedenti il modo in cui vuole che i suoi testi siano letti, ma non si spinge ancora a equipararli in maniera esplicita alle Scritture; il discorso sull'esegesi quadripartita e su una sua possibile applicazione a scritti laici e profani sarà ripreso, e riproposto all'interno di una griglia di lettura più stabile e comprensibile, nell'epistola a Cangrande.

3.3 *Istius operis non est simplex sensus:* l'allegoria nell'accessus dell'epistola a Cangrande

Nell'epistola XIII Dante elabora un auto-commento alla propria poesia per certi versi simile a quello del *Convivio*, anche se in questo caso l'oggetto è la *Commedia*: la teoria dei quattro sensi delle Scritture viene qui proposta come modello per l'interpretazione della propria poesia in maniera ancor più esplicita e lineare. Nell'epistola compaiono poi anche altre due affermazioni fondamentali per comprendere in che modo Dante guardasse al proprio linguaggio figurato: da un lato la definizione del *modus tractandi* del *poema sacro*, che comprende una serie di aggettivi tra cui spiccano i termini *poeticus*, *fictivus* e, soprattutto, *transumptivus*; dall'altro la menzione dei miti platonici e dell'*assumptio metaphorismorum* come rimedio all'ineffabilità (per cui vedi §§ I.4.1.1 e I.4.1.2).

Come anticipato, ai fini di quest'analisi non mi addentro nel dibattito sulla paternità e considero la lettera autentica nella sua integrità; particolarmente persuasivi mi sembrano gli argomenti con cui Azzetta (2016, 275-82) confuta l'impressione, denunciata da molti studiosi e considerata prova della falsità del testo, di un assemblaggio disomogeneo di elementi diversi. È naturale, infatti, che le tre grandi partizioni dell'epistola presentino caratteristiche diverse, perché in ciascuna di queste Dante si ispira a un genere di componimento specifico: la parte noncupatoria (*Ep.* XIII, 1-13) si allinea alla forma epistolare, mentre al centro del testo si distende una lunga sezione contenente un *accessus* (17-41) e poi un commento vero e proprio, condotto secondo i modi della *expositio textus* (42-88).

L'epistola si apre con un solenne elogio della magnificenza di Cangrande e con una professione di stima e amicizia;⁴⁸ per farsi degno del rapporto con un signore tanto nobile, Dante gli offre la 'sublime

48 Sottolineare le virtù politiche di Cangrande può essere strumentale a implicare che i compiti di quest'ultimo e di Dante sono complementari: il regnante contribuisce a guidare gli uomini nel raggiungimento della beatitudine terrena, il poeta-profeta nel raggiungimento della beatitudine della vita eterna (Maldina 2017, 21-2).

cantica della *Commedia* che viene decorata dal titolo di Paradiso' (*Ep.* XIII, 11), e, per arricchire ulteriormente il dono, la accompagna di un commento. Dopo i primi paragrafi dedicatori, il poeta assume dunque esplicitamente la veste del commentatore di sé stesso: *itaque, formula consumata epistole, ad introductionem oblati operis aliquid sub lectoris officio compendiose aggrediar* (*Ep.* XIII, 13).

Prima di soffermarsi nello specifico sull'ultima cantica, Dante permette un'introduzione generale all'opera, imperniata sulle sei questioni o *instantiae* che venivano definite all'inizio di ciascuna esposizione dottrinale, *videlicet subiectum, agens, forma, finis, libri titulus, et genus phylosophie* (*Ep.* XIII, 18). Questa modalità di *introductio*, come la chiama Dante, corrisponde alla pratica scolastica dell'*accessus*, che nel Medioevo si applicava a testi classici, scritturali, filosofici e giuridici:⁴⁹ è però inedito che sia l'autore stesso a scriverla,⁵⁰ come è inedito destinarla a un'opera contemporanea – e questa è un'altra delle ragioni che alcuni critici hanno avanzato per contestare l'autenticità dell'epistola; considerando quanto l'auto-commento sia una tensione costante all'interno della produzione dantesca, tale scelta non appare in realtà molto sorprendente (Nardi 1966, 268-305). È chiaro però che da parte di Dante questa iniziativa risponde a una precisa intenzione:

accreditare un poema in volgare anche agli occhi di un pubblico dotto, obbligandolo a collocare la *Commedia* al livello di un testo da leggersi e studiarsi a scuola, come un classico, o un testo biblico, o un'opera scientifica o di diritto. (Azzetta 2016, 293)

In aggiunta, l'eccezionalità del poema sacro è rimarcata dall'introduzione di elementi esorbitanti rispetto all'*accessus* canonico, e anche di varianti lessicali che richiamano l'attenzione del lettore sulla novità dell'opera (cf. Azzetta 2016, 293).⁵¹

La prima affermazione notevole riguarda il *subiectum*:

ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurimum sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur

⁴⁹ Sull'*accessus* la bibliografia è ampia; cf. almeno Quain 1945; Nardi 1966, 268-305; Ascoli 1997.

⁵⁰ In anni molto vicini, tuttavia, altri due autori porteranno avanti un'operazione simile: Francesco da Barberino, con i *Documenti d'amore*, e Cecco d'Ascoli con l'*Acerba*.

⁵¹ Dettagliata e convincente l'analisi proposta da Ascoli (1997) circa le continuità tra l'epistola e le altre opere di Dante su almeno tre livelli: l'impiego degli strumenti e delle categorie della tradizione esegetica, l'attento posizionamento dell'autore all'interno del testo, il tentativo di legittimarsi come *auctoritas*.

litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus.
(Ep. XIII, 20)

L'attribuzione di una cosciente ed esplicita polisemia alla propria opera è una novità, sebbene la distinzione tra *sensus qui habetur per litteram* e *sensus qui habetur per significata per litteram* sia canonica e il termine 'polysemos' sia già attestato nelle glosse di Servio (Finazzi 2013a, 40-1): è la prima volta, insomma, che l'allegoresi, una modalità di scrittura e lettura spesso praticata in chiave misterica o di inveramento di un significato non pienamente previsto, è rivendicata apertamente dall'autore. A questa prima parte di *accessus* piuttosto tradizionale subentra poi una digressione sui quattro sensi delle Scritture, simile a quella del *Convivio* e assolutamente inedita all'interno di un commento a un testo secolare, a sottolineare la straordinarietà della *Commedia*.⁵²

modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in hiis versibus: «In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius». Nam si ad litteram solam inspiciamus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Egipto, tempore Moysis; si ad allegoriam, nobis significatur nostra redemptio facta per Christum; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie; si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eterne glorie libertatem. Et quanquam isti sensus mistici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab 'alleon' grece, quod in latinum dicitur 'alienum', sive 'diversum'. (Ep. XIII, 21-2)

Rispetto al *Convivio*, Dante ha eliminato la problematica distinzione tra allegoria dei poeti e allegoria dei filosofi; mettendo da parte l'eterogeneità che caratterizzava gli esempi del trattato, inoltre, l'esposizione si riallinea con la tradizionale applicazione dei quattro sensi a uno stesso passo, quel medesimo salmo 113 che nel *Convivio* veniva sottoposto alla sola interpretazione anagogica.⁵³ La scelta del salmo, peraltro, sembra istituire un nesso tra la *Commedia* e l'Antico Testamento, costringendo così il lettore a interrogarsi sul rapporto che

⁵² Lo rileva Azzetta (2016, *ad loc.*). Cf. anche il commento di Ascoli (1997, 30): «the presence of this variant of the fourfold model, which seems to imply an analogy, if not an absolute identity, between the Bible's mode of signifying and that of a secular, if paradigmatically Christian, poet, is new, scandalously new, in the fourteenth century».

⁵³ La scelta di questo salmo risulta piuttosto inconsueta, perché normalmente l'esempio addotto per illustrare l'esegesi quadripartita era quello del lemma 'Gerusalemme' (vedi § I.3.5.2), impiegato anche da Pietro Alighieri; un'interpretazione del salmo simile a quella data qui da Dante si ritrova in Ugo di San Caro (Azzetta 2016, *ad loc.*). Per una più ampia discussione sulla scelta di questo esempio, cf. P. Vescovo 2020, 27-34.

Dante voleva instaurare tra il proprio poema e la Scrittura (Azzetta 2016, 287): anche per questo i primi interpreti reagirono cercando di smussare questa pretesa di commensurabilità, e riconducendo l'affermazione su terreni più sicuri. Il salmo, inoltre, introduce il motivo dell'esilio, che avrà un ruolo cruciale per la struttura del poema, come sarà chiarito già poche righe dopo, quando Dante definisce il doppio *subiectum* dell'opera.

In maniera analoga a quanto accadeva nel *Convivio*, si crea una bipartizione all'interno dello schema quadripartito: tutti e tre i sensi diversi dal letterale vengono riuniti sotto l'unico cappello dell'allegoria, intesa tanto nella sua accezione ristretta, ossia come uno dei quattro sensi, quanto in quella più ampia. Così facendo Dante riprende uno schema esegetico diffuso, che, come si diceva, distingueva innanzi tutto tra ciò che un testo vuol dire *per litteram* e ciò che vuol dire *per significata per litteram*. Non è chiaro se, proponendo tale schema per l'interpretazione della *Commedia*, Dante stia suggerendo che la lettera del poema sia da intendersi in modo storico, come accade nelle Scritture, o come una semplice finzione poetica, secondo la definizione di allegoria e di senso letterale proposta nel *Convivio*, dove la lettera delle canzoni era una *bella menzogna* che celava l'innamoramento di Dante per la filosofia. Nell'epistola parrebbe che Dante parli di allegoria solo in senso teologico:⁵⁴ per questo secondo alcuni studiosi (cf. ad esempio Hollander 1969, 29), il poema è da interpretare secondo questa griglia esegetica, e dunque come allegoria dei teologi, a differenza di quanto avviene con le canzoni morali commentate nel prosimetro volgare.⁵⁵ Rivendicando esplicitamente la verità della lettera, d'altro canto, Dante sarebbe entrato in aperta contraddizione con un assunto di San Tommaso. Per l'Aquinate, infatti, a nessuna scrittura umana si può attribuire un senso diverso dal letterale, ed è quest'ultimo a includere eventuali metafore o sovrasensi, ossia *quem auctor intendit*, senza poter ambire alla stratificazione di significato che solo il testo ispirato garantisce.⁵⁶

⁵⁴ Secondo Simonelli (1967, 219), la confusione deriva anche dal fatto che nel *Convivio* Dante aveva conflato insieme *allegoria* e *modo* di trattare la materia (*lo modo delli poeti seguitare: Conv. II, I, 5*), mentre nell'epistola distingue il *subiectum* dal *modus*.

⁵⁵ Non sussiste il problema sollevato da Zambon (1993, 22), che interpreta come dichiarazione di falsità della lettera la caratterizzazione del *modus tractandi* come *poeticus* e *fictivus*, ritenendo che tali aggettivi non si possano applicare pacificamente alla cosiddetta allegoria dei teologi: questo perché, ferma restando l'assoluta veridicità del testo sacro, diversi esegeti, almeno a partire da Agostino, riconoscevano al discorso biblico un carattere a tratti poetico o favoloso - fatto discorsivo che non entra necessariamente in contraddizione con la verità del messaggio ispirato. Anzi, come vedremo nel prossimo capitolo (§ I.4.1.1) alcuni teologi avevano addirittura connotato il *modus* delle Scritture come *poeticus* e *fictivus*, in opposizione al linguaggio scientifico della teologia.

⁵⁶ Cf. Tommaso, *Quodl.* VII, q. 6, art. 3, ad 2: *fictiones poeticae non sunt ad aliud ordinatae nisi ad significandum; unde talis significatio non supergreditur modum litteralis*

La distinzione tra le due forme di allegoria non sembra più pro-
duttiva a questo punto, e la questione a lungo dibattuta se il poema
sia presentato come allegoria dei teologi o allegoria dei poeti è mal
posta, perché è stata sempre messa in relazione con il discorso sulla
verità o finzionalità del viaggio dantesco – sul quale, peraltro, sem-
bra non ci siano dubbi: Dante vuole a tutti i costi farci credere che
quel viaggio l'ha fatto, e per di più con il corpo, come si vedrà meglio
nel prossimo capitolo (§ I.4.2.2). Il senso letterale additato dall'epi-
stola è un altro:

hiis visis, manifestum est quod duplex oportet esse subiectum,
circa quod currant alterni sensus. Et ideo videndum est de subiecto
huius operis, prout ad litteram accipitur; deinde de subiecto, prout
allegorice sententiatur. Est ergo subiectum totius operis, litteraliter
tantum accepti, status animarum post mortem simpliciter sumptus;
nam de illo et circa illum totius operis versatur processus. Si vero
accipiatur opus allegorice, subiectum est homo prout merendo et
demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi
obnoxius est. (*Ep. XIII*, 23-5)

Questa definizione del *subiectum* della *Commedia* ha generato mol-
te polemiche, perché è sembrata inappropriata o riduttiva rispetto
al poema:⁵⁷ sono stati respinti, in particolare, il modo in cui viene
delineato il senso letterale e l'impronta marcatamente morale che
Dante attribuisce alla propria opera. Questa impronta viene ribadi-
ta più avanti nell'epistola, quando si dice che *finis totius et partis est
removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum
felicetatis* (*Ep. XIII*, 39), e che perciò

genus vero phylosophie sub quo hic in toto et parte proceditur, est
morale negotium, sive ethica; quia non ad speculandum, sed ad
opus inventum est totum et pars. Nam si in aliquo loco vel passu
pertractatur ad modum speculativi negotii, hoc non est gratia
speculativi negotii, sed gratia operis. (*Ep. XIII*, 40-1)

A chi conosce il valore che il Medioevo attribuiva ai possibili mes-
saggi morali veicolati dagli *auctores* non sembra affatto strano che
questo sia il fine che Dante vuole conferire alla *Commedia*, dal mo-
mento che in quest'epoca etica e poesia sono saldate fino a essere

sensus. Il testo delle opere di Tommaso, qui come altrove, è citato dalle edizioni del cor-
pus *Thomisticum* disponibili online su <https://www.corpusthomisticum.org>.

57 Secondo Barański (2001a, 68), ad esempio, il contributo apportato dall'epistola alla
discussione sull'applicazione dell'esegesi quadripartita alla poesia secolare è limita-
to, e la descrizione dell'allegoria della *Commedia* che viene proposta «è alquanto piat-
ta e manca di qualunque risonanza biblica».

pressoché coincidenti;⁵⁸ a ciò si aggiunga che la collocazione del poema all'interno del *genus morale* è «assunto del tutto consonante con il senso delle numerose investiture profetiche che costellano, dandogli un senso, le terzine della *Commedia* a partire dai canti edenici» (Maldina 2017, 19).

Quanto al senso letterale - che Nardi (1966, 295-7) reputava dovesse essere il viaggio di Dante-personaggio attraverso i tre regni, sulle orme di Enea e San Paolo e sotto la guida di Virgilio e Beatrice - la definizione dell'epistola permette dunque a Dante di non vincolare il senso ultimo della sua opera alla disponibilità del lettore a credere che la sua esperienza oltremondana fosse reale o meno. Questa definizione, inoltre, si comprende meglio se la si accosta, con Azzetta (2016, *ad loc.*), alle protasi di *Purgatorio* e *Paradiso*, dove Dante annuncia che canterà del regno oltremondano in questione, e non del proprio viaggio.⁵⁹ Il tema odepotico, infatti, riguarda piuttosto la struttura della *Commedia* - una struttura largamente metaforica, benché presentata come risultato di un'esperienza reale - che non il suo argomento,⁶⁰ e costituisce l'espedito narrativo che rende possibile la visione⁶¹ e che consente la leggibilità del poema a di-

58 Allen (1982, 12) si spinge fino a dire che «it is fair to make the equation even more direct, and say that to define ethics in medieval terms is to define poetry and to define poetry is to define ethics, because medieval ethics was so much under the influence of a literary paideia as to be enacted poetry, and poetry was so practically received as to be quite directly the extended examples for real behaviour». Minnis (2012) ricorda poi che la risposta più tipica, negli *accessus ad auctores*, circa il *genus philosophiae* a cui ascrivere il testo commentato è proprio l'etica, e che lo scopo attribuito al testo (la sua *finalis causa*) è quasi sempre quello di invitare il pubblico a fuggire il vizio e seguire la virtù.

59 Per un'ulteriore dimostrazione della plausibilità del passo - difficilmente riconducibile a un'operazione apologetica volta a smussarne l'eterodossia, se proprio in quegli anni l'ipotesi di conoscere lo stato delle anime dopo la morte era considerata eretica - cf. Franceschini 2020. Armour (2001, 156-7) propone di inquadrare la *Commedia* nella categoria, intermedia tra *fabula* e *historia*, di *argumentum*, ossia di opera che tratta di una materia fittizia ma verosimile, come affermato da Boccaccio (1965, 5) nell'*accessus* delle *Esposizioni*: *sono ancora le cose che nelle comedie si raccontano cose che per avventura mai non furono, quantunque non sieno sì strane da' costumi degli uomini che essere state non possano: la sustanziale istoria del presente libro, dell'essere dannati i peccatori, che ne' loro peccati muoiono, a perpetua pena, e quegli, che nella grazia di Dio trapassano, essere allevati alla eterna gloria, è, secondo la catolica fede, vera e stata sempre.*

60 Peraltro scegliere il viaggio di Dante come argomento letterale del poeta avrebbe probabilmente significato assegnare al protagonista una presenza incompatibile con il principio di modestia per cui *non si concede per li retorici alcuno di sé medesimo senza necessaria cagione parlare, e da ciò è l'uomo rimosso, perché parlare d'alcuno non si può, che il parladore non lodi o non biasimi quelli di cui egli parla* (Conv. I, II, 3).

61 Lo dimostra un passaggio finale dell'epistola (*Ep. XIII, 89*), assai pertinente, citato da Azzetta (2016, *ad loc.*): *ubique procedetur ascendendo de celo in celum, et recitabitur de animabus beatis inventis in quolibet orbe, et quod vera illa beatitudo in sentiendo veritatis principium consistit; ut patet per Iohannem ibi: «hec est vita eterna, ut cognoscant te Deum verum etc.»; et per Boetium in tertio De Consolatione ibi: «te cernere finis». Inde est quod ad ostendendum gloriam beatitudinis in illis animabus, ab*

versi livelli, proprio come mostra l'esempio del salmo *In exitu Israel de Aegypto*.⁶² Insomma,

che la visione storica che informa la *Divina Commedia* sia radicata nell'esperienza biblica è evidente, come a suo tempo ha mostrato il Singleton e, nella sua scia, il dantismo americano, dall'elevazione dell'Esodo a principio d'organizzazione testuale. (Mazzotta 1988, 98)⁶³

Se c'è una verità del senso letterale che resta *sub iudice* è semmai quella relativa allo stato delle singole anime dopo la morte: Dante si è scandalosamente arrogato la prerogativa divina di giudicare della salvezza o dannazione di centinaia di individui, e benché San Pietro, nella sua investitura profetica, specifichi che al pellegrino sono mostrate «*pur l'anime che son di fama note*» (Par. XXVII, 138), è forse lecito supporre che Dante fosse consapevole dell'indecidibilità relativa allo stato delle specifiche anime dopo la morte, e del suo valore esemplare piuttosto che storico (Antonelli 2021, 9). Sul destino della singola anima, in altre parole, è solo l'insondabile giustizia divina ad avere l'ultima parola; ma a prendere sul serio la missione profetica conferita a Dante addirittura da San Pietro e le reiterate dichiarazioni di veridicità della sua esperienza oltremondana, bisogna pur ammettere che il poeta sembra proprio rivendicare di aver avuto il privilegio straordinario di conoscere la sorte ultraterrena delle anime prima del Giudizio universale.

In questo risiede l'altra grande novità rispetto al *Convivio*, dove l'applicazione dell'allegoresi alle canzoni dottrinali serviva a mostrare la *vera sentenza*, e dunque a sconfessarne il senso letterale: il passaggio è quello da un auto-commento *ex post*, che non riesce a essere sistematico perché le poesie non erano necessariamente allegoriche *ab origine*, a un *accessus* che testimonia di una scrittura coscientemente e intrinsecamente polisema – dimostrata, del resto, dalla sapiente sovrapposizione di livelli di significati realizzata dal poema. In questo senso Dante si discosta dalla vulgata esegetica che ancora sostiene il passo del *Convivio* per dare allo schema dei quattro sensi

eis tanquam videntibus omnem veritatem multa querentur que magnam habent utilitatem et delectationem.

62 Tutti e tre i sensi allegorici sono infatti condensati dal senso allegorico qui esposto: dal punto di vista allegorico, infatti, lo stretto rapporto analogico o antifrastico che lega i peccati alle loro punizioni significa l'inveramento oltremondano di ciò che le anime sono state in vita; dal punto di vista morale, il tema della giustizia distributiva istruisce i lettori su come comportarsi nella vita terrena; dal punto di vista anagogico, infine, l'opera parla dell'eterna dannazione e dell'eterna beatitudine, ossia del destino dell'anima umana al di fuori del secolo.

63 Cf. Auerbach 1963, 176-226; Hollander 1969; Singleton 1978, 495-520; sull'Esodo, cf. Freccero 1989, 21-142.

proposto nell'epistola un maggiore rigore e una più profonda funzionalità: «ormai, per lui, non si tratta di criteri, in certo senso pratici, per la fruttuosa lettura di un testo, bensì di una intrinseca, originaria ricchezza dell'opera stessa» (Pastore Stocchi 2012, *ad loc.*). Il *Convivio* aveva cominciato a «ridurre la distanza tra testo profano e testo sacro» (Fenzi 2002, 178) riaffermando la verità veicolata dal senso allegorico delle canzoni, ma lo aveva fatto in maniera tutto sommato incoerente, perché aveva schiacciato «l'aspetto essenzialmente retorico-linguistico della nozione di *integumentum* entro lo schema tutt'affatto diverso, extra-linguistico e sostanziale, dei quattro sensi propri del testo sacro» (179). Il trattato costituisce allora un primo, imperfetto saggio delle potenzialità di una sovrapposizione di significati: reindirizzando l'interpretazione del senso letterale delle canzoni, Dante suggerisce una nuova lettura che però è alternativa, sul piano di verità, rispetto alla prima, dal momento che entrambe possono trasmettere un insegnamento, ma solo quella allegorica ritrae fedelmente il vero storico della biografia del poeta.

Se nell'epistola a Cangrande Dante ritorna sulla teoria dei quattro sensi e la modifica è per certificare che nel caso della *Commedia* ciascuno dei due livelli di lettura ha una sua autonomia e un suo portato di verità. Nardi (1966, 295) difendeva invece l'inautenticità dell'epistola denunciando quella che per lui era un'assoluta coincidenza tra il senso letterale e il senso allegorico, interpretata come goffaggine dell'anonimo autore dell'*accessus*, nonché sostenendo che il senso allegorico così formulato non avrebbe niente di allegorico, perché il tema della giustizia viene affrontato apertamente in diversi canti. A suo giudizio l'anonimo teologo falsario che aveva intrapreso il commento alla *Commedia* stava tentando così di negare la realtà del viaggio dantesco, come avrebbe fatto pochi paragrafi più avanti dichiarando che il *modus tractandi* dell'opera è *poeticus* e *fictivus*. Questi aggettivi non fanno però riferimento al senso letterale del poema, ma sono da inquadrare all'interno di un altro tipo di discorso, come vedremo meglio nel prossimo capitolo (§ I.4.1.1).

3.4 Allegoria ed esegesi nella *Monarchia*

Dante torna sul problema dell'esegesi delle Scritture anche nella *Monarchia*: in questo caso non si tratta di auto-esegesi (come nel caso dei brani di *Vita nova*, *Convivio* ed epistola a Cangrande esaminati), né di una prescrizione volta a legittimare la propria competenza di scrittura (come nel caso del *De vulgari eloquentia*), bensì della confutazione di argomenti 'di fede', cioè legati alle verità scritturali, elaborati dai suoi avversari per sostenere che il potere imperiale è subordinato a quello del pontefice. Per respingere tali argomenti, Dante elabora due riflessioni distinte ma complementari sull'interpretazio-

ne dei sensi delle Scritture: nel IV capitolo del III trattato contesta la teoria dei *duo magna luminaria* introdotta da Innocenzo III, ossia la lettura allegorica del *Genesi* (*Gen.* 1,7) secondo cui l'Impero corrisponderebbe alla luna, astro minore che riceve luce dal sole, simbolo del Papato; nel IX capitolo, invece, si oppone alla lettura allegorica delle due spade che Pietro dichiara di avere con sé nel Vangelo di Luca, che per gli avversari di Dante, tra cui Bonifacio VIII e i decretalisti, significavano i due poteri che detiene il vicario di Cristo.

Nel primo caso Dante fa innanzi tutto una precisazione metodologica sulle due condizioni che permettono di respingere un ragionamento altrui, ossia se si rileva un vizio di forma o di sostanza: per confutare una teoria tanto importante quanto quella dei due astri, la *Monarchia* fa ricorso a due pesi massimi come l'autorità logica di Aristotele e quella ermeneutica di Agostino; è quest'ultima che ci interessa qui, perché direttamente legata all'esegesi allegorica delle Scritture.⁶⁴ I sostenitori del primato papale leggono i *duo luminaria* del *Genesi* come se fossero *allegorice dicta* dei due poteri, quello spirituale e quello temporale (*Mon.* III, iv, 2; sulla controversia, cf. Cassell 2001); riprendendo due diverse opere agostiniane – e usando l'*auctoritas* del vescovo d'Ipbona proprio in polemica con l'ecclesiologia ierocratica difesa dai frati agostiniani (Nasti 2013, 68 e 2022) –, Dante risponde che si possono commettere due errori nell'individuare il *sensus mysticus* delle Scritture, ossia ricercarlo dove non c'è e attribuirne uno diverso da quello corretto (*Mon.* III, iv, 6):

propter primum dicit Augustinus in *Civitate Dei*: «Non sane omnia que gesta narrantur etiam significare aliquid putanda sunt, sed propter illa que aliquid significant etiam ea que nichil significant actexuntur. Solo vomere terra proscinditur; sed ut hoc fieri possit, etiam cetera aratri membra sunt necessaria». Propter secundum idem ait in *Doctrina Cristiana*, loquens de illo qui vult aliud in Scripturis sentire quam ille qui scripsit eas, dicit quod «Ita fallitur, ac si quisquam deserens viam eo tamen per girum pergeret quo via illa perducit»; et subdit: «Demonstrandum est ut consuetudine deviandi etiam in transversum aut perversum ire cogatur». Deinde innuit causam quare cavendum sit hoc in Scripturis, dicens: «Titubabit fides, si divinarum Scripturarum vacillat autoritas». (*Mon.* III, iv, 7-9)

⁶⁴ Benché in maniera meno esplicita, Agostino domina anche il II libro come «il più alto e temibile avversario» (Vasoli 2004-5, 278) del progetto dantesco che ambisce a dimostrare l'impero romano fu voluto da Dio e non conquistato con la forza, come invece si sosteneva nel *De civitate Dei* e come lui stesso aveva creduto in passato: cf. Vasoli 2004-5, 270-84; Brunori 2021; Nasti 2022, 247-53. Sulla sua influenza in materia di ermeneutica, cf. invece Marchesi 2011, 107-53.

Il brano del *De civitate Dei* non era stato «particolarmente popolare nella tradizione medievale, [...] ma si adattava di più alla nuova mentalità letteralistica del Duecento» (Chiesa, Tabarroni 2013, 174), influenzata dalle esigenze razionaliste della dialettica e dall'ingresso dell'aristotelismo nella teologia (Cremascoli 1988, 153). Abbiamo visto come nel *Convivio* Dante difendesse con vigore la priorità del senso letterale (vedi § I.3.2.7), sulla scia di una nuova tendenza esegetica inaugurata da Ugo di San Vittore (vedi § I.3.5.2) e consolidata da Tommaso d'Aquino; citando l'*auctoritas* agostiniana (su cui vedi § I.3.5.1), Dante introduce una considerazione di buon senso fondamentale in ogni discorso sul linguaggio figurato, dal momento che ogni figura è tale solo in rapporto al suo contesto, come vedremo nella seconda parte di questo lavoro (vedi § II.1.3.2).

Ma il *velen de l'argomento* (*Purg.* XXXI, 75) è soprattutto nel secondo punto, che consuona, anche in virtù della metafora che associa la retta interpretazione a un cammino lineare, con le numerose polemiche contro chi 'torce' la Scrittura che punteggiano il *Paradiso*: come ricorda ancora Agostino, un'interpretazione che mini l'autorità del testo sacro rischia di far vacillare la fede che su di esso si fonda; l'intero trattato sembra scritto sotto l'egida di questa massima agostiniana (Nasti 2013, 85). Si tratta di un nervo talmente scoperto per Dante, che a questo punto l'autore interviene in prima persona con un'invettiva di stampo profetico, accordando il proprio perdono ma offrendo la possibilità di correggersi a chi commette tali errori per ignoranza, invitando a punire severamente chi è mosso da mala fede e riconoscendo infine nell'intenzionale travisamento delle Scritture un peccato contro lo Spirito Santo e contro Dio, unico autore del testo sacro *qui beneplicitum suum nobis per multorum calamos explicare dignatus est* (*Mon.* III, IV, 11). Non a caso, il termine con cui Dante indica questa perversa torsione del divino eloquio è 'abutere': *O summum facinus, etiamsi contingat in sompniis, ecterni Spiritus intentione abuti!* (*Mon.* III, IV, 11). Le *abusiones* che la grammatica sanzionava, o tutt'al più raccomandava di usare con parsimonia e cognizione di causa, diventano estremamente pericolose quando si tratta del testo sacro.

Fatte queste premesse, Dante confuta l'argomento dei *duo luminaria* in conformità con i metodi esposti: dimostra innanzi tutto il vizio di sostanza, sostenendo che la premessa maggiore del sillogismo è falsa in assoluto e poi che è falsa in senso relativo, e infine individua un vizio di forma nella coerenza del sillogismo; si tratta, in tutti e tre i casi, di argomentazioni logiche serrate, che non si concentrano sul testo che i suoi avversari torcono né su altre possibili interpretazioni. Nel IX capitolo, invece, Dante ci offre un vero e proprio saggio di esegesi scritturale fedele alle prescrizioni del *De doctrina christiana* (vedi § I.3.5.1; cf. Nasti 2013, 75), analizzando innanzi tutto il contesto dell'enunciato su cui i suoi avversari basano la loro tesi, ed evocando poi un principio specificamente auto-

riale come quello dell'intenzione del locutore, nonché un criterio che potremmo definire stilistico-psicologico, basato cioè sulla convinzione che l'attribuzione di significati secondi sia incompatibile con l'impulsività di Pietro:

et ad hoc dicendum per interemptionem sensus in quo fundant argumentum. Dicunt enim illos duos gladios, quos assignavit Petrus, duo prefata regimina importare; quod omnino negandum est, tum quia illa responsio non fuisset ad intentionem Cristi, tum quia Petrus de more subito respondebat ad rerum superficiem tantum. (*Mon.* III, ix, 2)

Per cominciare, Dante ricostruisce il contesto del passo evangelico: in occasione dell'ultima cena Gesù invita i dodici apostoli a prendere borse e bisacce e a comprare una spada, profetizzando loro in questo modo le persecuzioni che dovranno affrontare; quando Pietro dichiara di avere due spade, Gesù non lo rimprovera come invece ha fatto in altre occasioni, a dimostrazione del fatto che la sua intenzione non è alludere tramite le due spade ai due poteri. Nei paragrafi successivi Dante si lancia in una descrizione, apparentemente macchietistica ma in realtà insidiosissima perché tesa a minare l'infalibilità papale (cf. Lokaj 2011, ma soprattutto Nasti 2013, 74-84 e 2022, 256-7), del carattere di Pietro, uno che *de more ad superficiem loqueretur* per la sua *festina et inpremeditata presumptio* (*Mon.* III, ix, 9), motivata dalla sua fede sincera e da un carattere ingenuo. La selezione di passi evangelici citata dà vita a un ritratto in cui Pietro si slancia con zelo eccessivo senza riflettere e non riesce a cogliere il significato dei gesti e delle parole di Gesù, che più volte lo redarguisce per la sua impulsività; la sua incapacità di comprendere il senso degli insegnamenti di Cristo è talmente grave che, in linea con quanto Dante ha detto nel capitolo IV a proposito di coloro che travisano il Verbo delle Scritture, Gesù accusa il suo apostolo di parlare per conto di Satana (*Mon.* III, ix, 10). Da questi episodi, conclude Dante, si capisce che quando Pietro nomina le due spade, *intentione simpliciter respondebat ad Cristum*: l'apostolo è incapace di leggere e dunque anche di creare sovrasensi, perciò le sue parole, se *typice sunt accipienda*, saranno semmai da intendere nel senso che assume la spada nel Vangelo di Matteo (*Mt.* 10,34-6), ossia come allegorie delle due vie tramite cui si realizza il messaggio di Cristo, vale a dire le parole e le azioni (*Mon.* III, ix, 18-19).

Dai passi della *Monarchia* commentati si ricavano varie considerazioni sul modo in cui Dante intendeva l'allegoria e l'allegoresi: innanzi tutto viene ribadito che il senso letterale è prioritario ed essenziale alla possibilità stessa che ci sia un sovrasenso; poi che il contesto dell'enunciazione è fondamentale per determinare i sensi ulteriori di un testo - il che chiarisce anche, retrospettivamente, la

saldatura della componente esegetica con quella autobiografica nel *Convivio*. Infine – in una visione tutto sommato simile a quella della *Vita nova* e del *De vulgari eloquentia*, benché più complessa – che l'uso di un linguaggio particolarmente elaborato com'è quello figurato richiede un autore che padroneggi con sicurezza i suoi strumenti e, al contempo, che l'interpretazione di questi usi linguistici è pericolosa quando non aderisce all'*intentio* dell'autore.

Parallelamente all'autolegittimazione in quanto autore, Dante appare progressivamente sempre più preoccupato di dimostrarsi capace di leggere e interpretare le Scritture e la storia: nella *Monarchia* viene ribadito che per riconoscere la volontà di Dio, di per sé invisibile, bisogna rinvenirne i segni nella storia (*Mon.* II, II, 8); analogamente, nelle epistole arrighiane Dante fa suo un «profetismo naturale e argomentativo» (Ledda 2009, 24-8), basato cioè sulla sua capacità di leggere i *signa* della volontà di Dio (Tomazzoli 2020a, 161-3). Tale capacità di rinvenire segni e figure tanto nei testi quanto nel mondo è sorretta dall'inseparabile binomio di indagine razionale e fede, e si esplica nell'impegno, al contempo etico e teologico – come testimonianza il riferimento, nel prologo della *Monarchia*, ai moventi aristotelici ed evangelici della divulgazione (Chiesa, Tabarroni 2013, xxiv-xxviii) –, di far prevalere la *veritas*, vera e propria ossessione della scrittura dantesca. Che sia la propria verità poetica o biografica o, nelle opere più mature, quella universale delle Scritture e della storia, Dante sa che il linguaggio figurato crea problemi di interpretazione ma anche insostituibili opportunità, e che dunque è necessario dominarlo con la massima sicurezza per accreditarsi come esegeta e come teologo, ossia come colui che è capace di leggere la volontà di Dio e, come vedremo meglio nel prossimo capitolo, di esprimerla *in pro del mondo che mal vive* (*Purg.* XXXII, 103).

3.5 Metafora e allegoria nell'esegesi, tra tarda antichità e Medioevo

L'importanza assegnata da Dante alla corretta esegesi del testo sacro non è certo sorprendente in una cultura come quella dell'occidente medievale. In quanto religione del libro, il cristianesimo assegna all'interpretazione delle Scritture il compito di guidare ogni aspetto della vita della comunità; fin dai primi secoli, dunque, l'esegesi del testo sacro catalizzò gli sforzi di intellettuali, predicatori e semplici fedeli.⁶⁵ Nella civiltà greca non c'erano testi con valore normativo paragonabile, ma si era comunque diffusa l'abitudine di spiegare le

⁶⁵ Per una storia dell'esegesi patristica, cf. almeno Smalley 1952, 1-36; Simonetti 1985; De Lubac 1993, 1: 171-304; D. Turner 2010.

opere di Omero e di altri poeti e filosofi tramite commenti che ne mettessero in risalto i diversi livelli di significato: oltre a quello letterale più immediato, se ne postulava un altro nascosto e accessibile solo a pochi. In entrambi i casi, si trattava di strategie di lettura rese indispensabili dalla presenza di passaggi problematici, vuoi perché in contraddizione gli uni con gli altri, vuoi perché inverosimili o assurdi (cf. Pépin 1957). Filone, ebreo alessandrino vissuto a cavallo della nascita di Cristo, poté dunque assorbire i procedimenti allegorici e la terminologia elaborati per l'interpretazione della poesia greca e applicarli all'Antico Testamento; più o meno negli stessi anni le primissime generazioni cristiane si trovarono a difendere l'idea che gli avvenimenti narrati nel Nuovo Testamento fossero l'inveramento delle profezie messianiche veterotestamentarie, e si adoperarono per consolidare un'interpretazione tipologica o cristologica della Bibbia ebraica.

Altri intellettuali alessandrini attivi tra II e III secolo, come Clemente e Origene, introdussero l'idea che nelle Scritture fosse possibile distinguere diversi sensi, e contribuirono a sistematizzare l'approccio allegorico, consolidando al contempo un'opposizione assiologica già proposta da Paolo di Tarso: il senso letterale era associato alla carne, e dunque a una dimensione superficiale ed esteriore che doveva essere superata per giungere allo spirito; come la conoscenza del mondo sensibile non è che il punto di partenza per la conoscenza del mondo intelligibile, così la lettera è solo il primo passo per l'accesso al vero significato. Ci sono però passi biblici che sollevano diversi problemi, e in particolare quelli in cui si applicano a Dio tratti antropomorfi: Origene, come molti altri dopo di lui, si vide perciò costretto a dire che in alcuni punti il senso letterale delle Scritture è impossibile (Simonetti 1985, 85). Tra IV e V secolo la scuola di Antiochia si oppose a quelli che erano percepiti come eccessi allegorizzanti dell'esegesi alessandrina, e soprattutto alla stratificazione incontrollata dei significati: ribadendo che molti passi scritturali alludono esplicitamente alla necessità di essere interpretati simbolicamente e suggeriscono la chiave per la loro decifrazione, riaffermarono che questa era relativa al senso primo e immediato (Simonetti 1985, 128); gli esegeti della scuola antiochena rifiutarono inoltre l'assimilazione della tipologia cristiana, che consisteva nella sovrapposizione di due livelli di lettura entrambi validi, all'allegoresi greca, che negava il significato letterale a beneficio di quello simbolico.

Già nei primi secoli della cristianità erano dunque emersi i grandi problemi che avrebbero caratterizzato il dibattito sull'esegesi e sull'ermeneutica delle Scritture per più di un millennio; tali problemi sono molto vicini a quelli che preoccupano Dante: si tratta innanzi tutto di dover giustificare a posteriori il significato di un testo che ha destato scandalo e/o che è parso incompatibile con un altro testo, come nel caso del *Convivio* e dei suoi problematici rapporti con la *Vita nova*. Una volta introdotto il procedimento allegorico, occorre pre-

cisare il rapporto tra i due sensi così individuati, e cioè indicare quale dei due abbia la priorità, se entrambi vadano intesi come veri, e in che modo passare da quello letterale e immediato a quello secondo: nel caso del *Convivio*, Dante si mantiene più prudentemente nel solco dell'allegoria profana (§ I.3.2.6), mentre con l'epistola a Cangrande ha l'ardire di implicare che entrambi i significati della *Commedia* sono veraci, come nelle Scritture; benché nel poema sacro la presenza di un sovrasenso, a differenza delle canzoni morali commentate nel *Convivio*, sia piuttosto evidente, l'autore vuole comunque guidare l'interpretazione dei suoi lettori perché corrisponda alla sua *intentio*, e lo fa sia fuori dal testo, con l'*accessus* dell'epistola, sia dentro il testo, con passaggi metaletterari come quello di *Paradiso* IV (vedi § I.4.2.1), dove si preoccupa di legittimare quello stesso compromesso linguistico-gnoseologico che, nella Bibbia come nella *Commedia*, prevede l'uso del linguaggio figurato per esprimere verità puramente spirituali come adeguamento alle facoltà conoscitive dell'uomo. La manipolazione di questi livelli di significato non riguarda solo l'auto-commento, ma può investire anche un'operazione polemica come quella che si trova nel III libro della *Monarchia* (§ I.3.4), dove Dante recupera l'armamentario ermeneutico ed esegetico di Agostino per respingere un'interpretazione allegorica dalle pesantissime implicazioni teocratiche, innanzi tutto ricordando che non ogni brano biblico ha un sovrasenso, e poi proponendo un'esegesi alternativa fondata su una più accurata conoscenza del contesto, stavolta non fornito dall'autore stesso, come nel caso della verità biografica svelata nel *Convivio*, ma attingibile dal lettore.

3.5.1 Alle origini dell'esegesi e della retorica cristiane: il *De doctrina christiana* di Agostino

L'influenza del pensiero esegetico e semiotico agostiniano sull'opera di Dante è sicuramente imponente, benché relativamente poco valorizzata dalla critica dantesca, che si è concentrata per lo più sul ruolo di Agostino come mediatore del neoplatonismo, come modello di scrittura autobiografica (Freccero 1989), come capostipite dell'agostinismo politico e dell'ecclesiologia papalista (Vasoli 2004-5; Nasti 2013; 2022; Brunori 2021), o al limite per le sue riflessioni sul tempo e sulla storia umana, trascurando invece il ruolo fondamentale dell'ermeneutica dell'Ipponate nella storia dell'esegesi cristiana.⁶⁶ Al di là di questi temi, Agostino risulta il punto di partenza ineludibile per l'analisi condotta in questo capitolo, non solo in quanto mo-

⁶⁶ Su questo aspetto dell'influenza di Agostino nell'opera di Dante, cf. almeno Barański 2000; Marchesi 2011; Lombardi 2013.

dello principale del passo della *Monarchia* commentato (§ I.3.4), ma anche in quanto autore dall'influenza inestimabile sul piano dell'esegesi scritturale, della prassi omiletica e della retorica cristiana.

Il problema della sopravvivenza della retorica nell'era cristiana era legato a diversi fattori: innanzi tutto i suoi scopi erano percepiti come amorali o comunque utilitaristici, e il suo insegnamento era ancorato a un canone di esempi pagani che era troppo rischioso trasmettere; a questo si aggiunge il carattere anti-retorico del pensiero di Paolo, che riconosceva alla grazia un ruolo infinitamente maggiore rispetto a qualunque capacità suasoria del predicatore. Nel 362 Giuliano l'Apostata aveva sancito la separazione tra le discipline sermocinali classiche e il cristianesimo, proibendo con un editto che i cristiani insegnassero grammatica e retorica nelle scuole pubbliche e costringendo un grande maestro come Mario Vittorino a ritirarsi dall'insegnamento. In questo clima l'atteggiamento di Agostino nei confronti delle arti liberali è ambiguo:⁶⁷ dopo averle praticate e insegnate, l'Ipponate passa a condannarle e misconoscerne l'utilità, dal momento che l'unico vero insegnante è quell'*interior magister* che è Cristo: al contempo, però, sembra volerle integrare all'interno di un nuovo percorso di apprendimento specificamente cristiano, come mostra la celebre metafora degli Ebrei che si appropriano dei tesori degli Egiziani.⁶⁸ Recentemente Pollmann (2005, 220) ha suggerito che l'impianto dell'ermeneutica agostiniana assomigli a un meta-metodo o a una meta-disciplina che raccoglie tutte le altre mettendole strumentalmente al servizio dell'esegesi biblica, che ha a sua volta uno scopo eminentemente protrettico e morale. Come che sia, quel che è certo è che Agostino fondò una teoria della predicazione che per diversi secoli costituì il punto di riferimento principale per tutte le attività omiletiche della Chiesa cattolica: un progetto portato avanti innanzi tutto con il *De doctrina christiana*, ma anche con il *De magistro* e con il *De catechizandis rudibus*; fu soprattutto grazie a lui che la retorica classica riuscì a essere tramandata dai compendi medievali, anche tramite la sua applicazione al dettato biblico.

67 Nelle *Retractationes* (I, 6), Agostino racconta che dopo la conversione intraprese il progetto di scrivere manuali dedicati alle arti liberali, *per corporalia cupiens ad incorporalia quibusdam quasi passibus certis vel pervenire vel ducere*; riuscì però a completare solo il manuale sulla grammatica, che nelle stesse *Retractationes* dice di aver poi perso, e sei libri sulla musica. Per una panoramica del rapporto di Agostino con le arti liberali, cf. Burton 2005; Chin 2005; Too 2017, con bibliografia; il tema più dibattuto è quello del rapporto di Agostino con la retorica, su cui cf. Press 1980, 99-100, con bibliografia.

68 Cf. *De doctrina christiana* [d'ora in poi *Doctr. Chr.*] II, XL, 60-3, su cui cf. Chin 2005; il motivo, che gli era particolarmente caro, si trova anche in altre opere di Agostino (per esempio *Confessiones* [d'ora in poi *Conf.*] VII, IX, 15; *Contra Faustum* XXII; *Enarrationes in Psalmos* 104.28). Sull'esplicita e accesa condanna della retorica nel IX libro delle *Confessiones*, cf. Tell 2010, con bibliografia.

Le opere linguistiche ed esegetiche di Agostino ruotano attorno alla nozione, di derivazione retorica e peripatetica, di *signum* – un termine che sarà centrale anche per Dante, dal *De vulgari eloquentia* al IV canto del *Paradiso* (vedi § I.4.2.1; cf. Leoncini 2008) –, e più in generale attorno al meccanismo della significazione: per Agostino ogni cosa è segno di qualcos'altro, e ogni individuo ha il dovere di leggere tali segni per giungere alla conoscenza di Dio e della sua volontà. Questa teoria dei segni, destinata a esercitare una grande influenza sul pensiero medievale, si colloca al crocevia tra retorica, ermeneutica e semiotica; la sua elaborazione è disseminata in varie opere ed è soggetta a continue evoluzioni,⁶⁹ dunque cercheremo qui di seguirne gli sviluppi nell'opera che più ci interessa in questa sede, ossia il *De doctrina christiana*, cominciato nel 396-7, all'indomani della nomina a vescovo d'Ipbona, ma terminato solo nel 426-7.⁷⁰ Al principio dell'opera Agostino definisce il segno come *res eas videlicet quae ad significandum aliquid adhibentur* (*Doctr. Chr.* I, II, 2, ed. Simonetti 1994): i segni sono cose che vengono usate per significare qualcos'altro oltre sé stesse, e possono essere tanto naturali quanto intenzionali, cioè prodotti dall'uomo, in forma orale o scritta, per esprimere sentimenti e concetti; possono essere conosciuti o sconosciuti, chiari o ambigui, propri o traslati.⁷¹

Mentre i segni normalmente funzionano come *voces* che rimandano direttamente alle *res*, i peculiari segni impiegati nella Bibbia rimandano alle *res* tramite la mediazione di altre *res*. Le *res* a loro volta si dividono in cose da usare (*uti*) e cose di cui godere (*frui*): l'unica cosa di cui godere, però, è Dio, che è anche l'unica *res* che non può essere *signum* di qualcos'altro; tutti i *signa* e tutte le altre *res*, viceversa, devono essere usati per giungere a godere di Dio. Le Scritture, il tramite fondamentale per arrivare a godere di Dio, sono *signa* che pongono numerosi problemi linguistici – legati alla confusione delle lingue post-babelica e alla conseguente necessità di tradurre il testo sacro – e interpretativi – dovuti al fatto che vi compaiono traslazioni che possono generare ambiguità. Nella Bibbia ci sono infatti segni propri, che trasmettono il senso letterale, e *signa traslata*, cioè segni che non si usano per significare le cose per cui sono stati inventati, bensì per rimandare, se interpretati in senso proprio, a cose che a loro volta significano altro: l'allegoria, come previsto dal-

⁶⁹ Per un'analisi più approfondita, cf. Gramigna 2020, con bibliografia progressiva.

⁷⁰ La bibliografia sull'opera è piuttosto ampia; per un inquadramento, cf. almeno Kevane 1966; Press 1980; Moreau 1986; Alici et al. 1995; Arnold, Bright 1995, oltre all'introduzione e alla bibliografia dell'edizione Simonetti 1994; per una panoramica più generale sugli studi sull'esegesi e l'ermeneutica agostiniane, cf. Bochet 2004.

⁷¹ La distinzione tra *res* e *signa* compariva già in Quintiliano, cf. *Inst. Or.* III, v, 1: *omnis autem oratio constat aut ex iis quae significantur aut ex iis quae significant, id est rebus et verbis*.

la tradizione incarnata da Origene, è il procedimento che consente di andare dal segno alla cosa che tramite quel segno si voleva esprimere, scoprendone il vero, ulteriore significato.

L'oggetto del *De doctrina christiana*, per com'è annunciato da Agostino,⁷² sono *praecepta quaedam tractandarum scripturarum* (*Doctr. Chr.* prologo, 1), ossia il trattamento (grammaticale e retorico) delle Scritture, che ha l'obiettivo (ermeneutico) di insegnare a leggere autonomamente il testo sacro a dispetto delle sue oscurità: nei primi tre libri Agostino insegna a interpretare correttamente la Bibbia (*modus inveniendi, quae intelligenda sunt, Doctr. Chr.* I, I, 1), e nel quarto si occupa dell'eloquenza dell'esegeta e retore cristiano, che dopo aver correttamente interpretato il testo deve trasmetterne il senso alla comunità dei fedeli (*modus proferendi, quae intellecta sunt: Doctr. Chr.* I, I, 1). Nello specifico, il I libro introduce le già commentate distinzioni tra *res* e *signa* e tra *uti* e *frui*, elaborando una teoria in cui la Scrittura è fondamentale per l'economia della salvezza: l'umanità, essendosene allontanata con il peccato originale, cerca di riavvicinarsi a Dio leggendo nel creato quei segni che la spingono ad amare il prossimo e che la riportano al Padre; il *signum* – e in particolare quel *signum* per eccellenza che è la parola, caratterizzata dalla sua volontà di significare – diventa allora la mediazione tra il lettore e la realtà rappresentata nella Bibbia, tra il fedele e la divinità, mentre la *caritas* è l'insegnamento fondamentale delle Scritture nonché il principio ermeneutico con cui approcciarsi a esse. Ai segni sono dedicati il libro II, incentrato sui *signa ignota* e sui mezzi utili per comprenderli (traduzioni, *collationes* di codici, nozioni sulle arti liberali e sulla natura di animali, pietre ed erbe, sulle istituzioni e sulla storia umane, sulla filosofia),⁷³ e il III, dedicato ai *signa ambigua* e contenente numerosi saggi di esegesi figurale; la parte finale del libro contiene una sorta di appendice sui tropi e un commento compendioso alle sette regole per l'interpretazione delle *tropicae locutiones* esposte nel *Liber Regularum* di Ticonio, maestro donatista in odore di eresia. Il IV libro, come si diceva, delinea l'*eloquentia* necessaria a divulgare l'interpretazione del testo sacro: Agostino vi riprende diverse nozioni retoriche utili a tale scopo, come le tre finalità del discorso ciceroniane (istruire, dilettere, convincere) e i tre generi di eloquenza, ma la conclusione è tutta morale, dal momento che l'oratore sacro dev'essere soprattutto *probo*.

⁷² Kevane (1966) riassume il lungo dibattito sul contenuto dell'opera riconducendolo a quattro opzioni, secondo cui il *De doctrina christiana* sarebbe: 1. un trattato di ermeneutica biblica; 2. un manuale di retorica; 3. un'opera onnicomprensiva sulla *paideia* cristiana; 4. un trattato sull'istruzione.

⁷³ Cf. *Doctr. Chr.* II, xvi, 24: *rerum autem ignorantia facit obscuras figuratas locutiones, cum ignoramus vel animantium vel lapidum vel herbarum naturas aliarumve rerum, quae plerumque in scripturis similitudinis alicuius gratia ponuntur*. Su questo aspetto Agostino sembra quasi preconizzare l'allegorismo medievale fondato su bestiari, erbari e lapidari. Per uno schema delle *doctrinae* considerate utili all'esegesi, cf. Alici et al. 1995, 64.

All'inizio del I libro Agostino ricorda il detto evangelico per cui *qui habet, dabitur ei* (Mt. 13,12): il Signore, che gli ha già dato molto, continuerà a sostenerlo nel suo insegnamento, come indica la parabola della moltiplicazione dei pani; proprio come annuncerà Dante nel *Convivio*, la sua generosità pedagogica sarà tale da permettergli di saziare migliaia di affamati, e gliene *soperchieranno le sporte piene* (*Conv.* I, XIII, 12).⁷⁴ In questa prospettiva pedagogica fiduciosa, anche la Scrittura è un mezzo in qualche modo transitorio: chi possiede già fede, speranza e carità non ne ha bisogno se non per istruire gli altri (*Doctr. Chr.* I, xxxix, 43); anche il testo sacro, in definitiva, è un *signum* di cui bisogna fare uso per arrivare a godere del sommo bene. Molti, però, nel leggerla sono tratti in errore dalle sue numerose oscurità e ambiguità, volute da Dio per domare la superbia, scacciare la noia e stimolare l'intelletto, poiché apprendiamo più volentieri per mezzo di similitudini (*per similitudines libentius quaeque cognosci*) e proviamo più diletto se la ricerca presenta qualche difficoltà: per questo nelle Scritture si alternano passi chiarissimi e altri più oscuri, il cui contenuto è però espresso anche altrove in modo più chiaro (*Doctr. Chr.* II, vi, 7-8).⁷⁵ Agostino discute prima le *res* dei segni che a queste rimandano perché è consapevole del fatto che il testo della Scrittura non sia di per sé sufficiente a distinguere tra verità ed errore, a meno che non sia confermato da qualcosa di esterno al testo stesso, ossia dall'*auctoritas* della Chiesa (questa la posizione ad esempio di Ireneo e Tertulliano); per ovviare almeno in parte a questa mancanza di autonomia del testo sacro, il vescovo di Ippona propone un principio ermeneutico generale fondato sulla *gemina caritas*, ossia sulla disposizione spirituale di chi si accosta alla Scrittura, che dev'essere improntata all'amore per Dio e per il prossimo (*Doctr. Chr.* I, xxxvi, 40).

Il principale problema dell'interpretazione risiede nel fatto che nelle Scritture, come in ogni altro testo, possono risultare ambigue sia le parole usate in senso proprio, sia quelle usate in senso traslato: nel primo caso occorre valutare ed eventualmente correggere la punteggiatura, la pronuncia e la morfologia, ed esaminare attentamente il contesto, che permette di chiarire la *scriptorum intentio* (*Doctr. Chr.* III, II-IV); per comprendere il senso letterale delle Scritture è perciò necessario conoscere bene il greco e l'ebraico al fine di po-

⁷⁴ Cf. *Doctr. Chr.* I, I, 1: *illi quinque et illi septem erant panes, antequam inciperent dari esurientibus; quo dubi fieri coepit, cophinos et sportas satiatis hominum tot milibus impleverunt; Conv.* I, XIII, 12: *questo sarà quello pane orzato del quale si satolleranno migliaia, e a me ne soperchieranno le sporte piene*. Vale la pena notare che 'cophinos' è lo stesso termine che compare nella *Vulgata* (Mt. 14,20), mentre le *sporte* di Dante sembrano trovare un precedente proprio nelle *sportas* di Agostino.

⁷⁵ Sulle ragioni per cui il testo sacro fa uso dell'allegoria, secondo Agostino e secondo i suoi predecessori, cf. Pépin 1958.

ter confrontare diverse versioni del testo. I *signa* che risultano ambigui devono invece essere interpretati innanzi tutto tramite un'attenta analisi del contesto (principio su cui Agostino torna più volte: *Conf.* XII, 29; *Doctr. Chr.* I, xxxvi, 41; III, II, 2; III, III, 6), che permetta di evitare incongruenze, e poi tramite il criterio della *regula fidei*: se il lettore riesce a trarre dal testo un insegnamento congruente con la dottrina della Chiesa - e perciò capace di suscitare la *gemina caritas*, ossia l'amore per Dio e per il prossimo - allora è sufficiente fermarsi alla lettera, mentre in tutti gli altri casi è necessario ricercare un significato allegorico. Per comprendere i *signa traslata* occorre inoltre avere un'ottima conoscenza del mondo naturale, da cui derivano la maggior parte delle figure bibliche, nonché della matematica e della storia terrena, e in generale delle arti liberali; rientra nel bagaglio delle competenze utili all'esegeta perfino la filosofia pagana, che può essere liberata dalle sue menzogne e sfruttata in ciò che ha scoperto di vero.

Le *verborum translatorum ambiguitates* sollevano problemi delicati: nel passo che sarà poi ripreso da Dante nella *Monarchia* (vedi § I.3.4), Agostino ammonisce sia dall'interpretare letteralmente un passo che dev'essere letto in senso traslato (*Doctr. Chr.* III, v, 9), sia, viceversa, dal rinvenire un significato figurato in un brano che dev'essere inteso letteralmente (III, x, 14). Nel primo caso, poiché *littera occidit, spiritus autem vivificat*, come diceva San Paolo (2 *Cor.* 3,6), il lettore è colpevole di interpretare i segni come se fossero semplici cose, senza riuscire a coglierne la funzione semiotica per attingere la verità a cui rinviano: questo l'errore degli Ebrei, che sono rimasti attaccati ai segni dell'Antico Testamento senza accettare l'incremento di significato portato dall'Incarnazione. Sono soprattutto i fatti narrati nell'Antico Testamento, in effetti, a dover essere interpretati *non solum proprie sed etiam figurate* (*Doctr. Chr.* III, xxii, 32), e questo anche per la loro grande distanza storica e culturale, che rende apparentemente scandalosi eventi e pratiche veterotestamentari. Appurato che un'espressione è figurata, per arrivare al suo vero significato bisogna confrontarla con altri passi scritturali simili ma più chiari: mentre commenta l'uso delle concordanze, Agostino è costretto però ad ammettere che una stessa *locutio figurata* può esprimere anche significati diversi o perfino opposti, come si vede nella metafora del leone, che talvolta indica Cristo, talvolta il diavolo (III, xxv, 36).

Nell'opera così concepita, dunque, Agostino sostiene che la retorica - benché immorale se usata come arte della persuasione ingannevole⁷⁶ - può contribuire non solo a esprimere ciò che abbiamo

⁷⁶ Cf. *Doctr. Chr.* II, xxxvi, 54: *sunt etiam quaedam praecepta uberius disputationis, quae iam eloquentia nominatur, quae nihilominus vera sunt, quamvis eis possint etiam falsa persuaderi; sed quia et vera possunt, non est facultas ipsa culpabilis sed ea male utentium perversitas*. In *Doctr. Chr.* IV, I-III Agostino precisa che il suo intento non è

compreso, ma anche a interpretare le Scritture grazie alla teoria dei tropi, che sono concessi, per *licentia*, agli autori biblici:

sciunt autem litterati modis omnibus locutionis, quos grammatici graeco nomine tropos vocant, auctores nostros usos fuisse et multiplicius atque copiosius, quam possunt aestimare vel credere qui nesciunt eos et in aliis ista didicerunt. Quos tamen tropos qui noverunt, agnoscunt in litteris sanctis eorumque scientia ad eas intellegendas aliquantum adiuvantur. [...] Nam litterae, a quibus ipsa grammatica nomen accepit - *grammata* enim Graeci litteras vocant - signa utique sunt sonorum ad articulatam vocem, qua loquimur, pertinentium. Istorum autem troporum non solum exempla sicut omnium, sed quorundam etiam nomina in divinis libris leguntur, sicut allegoria aenigma parabola. Quamvis paene omnes hi tropi, qui liberali dicuntur arte cognosci, etiam in eorum reperiantur loquelis, qui nullos grammaticos audierunt et eo, quo vulgus utitur, sermone contenti sunt. [...] Quorum cognitio propterea scripturarum ambiguitatibus dissolvendis est necessaria, quia cum sensus, ad proprietatem verborum si accipiat, absurdus est, quaerendum est utique ne forte illo vel illo tropo dictum sit quod non intellegimus; et sic pleraque inventa sunt quae latebant. (*Doctr. Chr.* III, XXIX, 40)

Agostino riconosce insomma che i tropi - oltre a essere impiegati quotidianamente perfino nelle conversazioni degli illetterati - si trovano tanto nei testi degli *auctores* quanto nella Bibbia: una padronanza anche teorica del loro funzionamento, perciò, è necessaria alla comprensione di quei passaggi scritturali in cui il senso letterale sembra assurdo. Riprendendo nozioni grammaticali classiche, Agostino propone una breve rassegna dei tropi più frequenti nelle Scritture: non solo quelli costitutivi del significato figurato (*allegoria, aenigma, parabola*), ma anche *metaphora, catachresis, ironia* e *antiphrasis*; il III libro si chiude con un commento alle sette regole di Ticonio, che chiarivano la logica e la retorica del linguaggio tipologico spiegato nel testo sacro (*Doctr. Chr.* III, XXX-XXXVII).

Abbiamo ricordato (vedi § I.2.4) che i maestri di *ars dictaminis* avevano alle spalle una tradizione che fin dai primi secoli della cristianità aveva richiamato l'attenzione sulla qualità letteraria delle Scritture. Agostino è un caso particolarmente interessante in proposito, perché, come lui stesso confessa, in gioventù aveva disprezzato il te-

esporre i precetti retorici che ha appreso e insegnato *in scholis saecularibus*: i difensori della verità devono anzi poter combattere ad armi pari contro gli avversari della fede, ma le regole della *facundia vel eloquentia* vanno apprese da giovani ed *extra istas litteras nostras*, oppure semplicemente ascoltando persone eloquenti.

sto sacro a causa della sua scarsa eloquenza (*Conf.* III, v, 9);⁷⁷ una maggior frequentazione della Bibbia, influenzata anche dalla predicazione di Ambrogio, lo portò invece a riconoscere che niente appare più sapiente ed eloquente degli autori sacri, e a spendersi per tutta la vita per dimostrare l'eccezionalità della parola divina rispetto al discorso umano (Too 2017, 79):

nam, ubi eos intellego, non solum nihil eis sapientius, verum etiam nihil eloquentius mihi videri potest. Et audeo dicere omnes qui recte intellegunt quod illi loquuntur, simul intellegere non eos aliter loqui debuisse [...]. Ubi vero non eos intellego, minus quidem mihi apparet eorum eloquentia, sed eam non dubito esse talem qualis est, ubi intellego. Ipsa quoque obscuritas divinatorum salubriumque dictorum tali eloquentiae miscenda fuerat, in qua proficere noster intellectus non solum inventione verum etiam exercitatione deberet. (*Doctr. Chr.* IV, vi, 10)

Certo è sorprendente – prosegue Agostino – che gli autori sacri impieghino tutti gli artifici della retorica, comuni agli autori pagani, ma ancor più sorprendente è che costoro si siano appropriati dell'eloquenza secolare tramite una loro specifica, divina eloquenza, attraverso la quale esprimono concetti la cui forma non sembra il risultato di una scelta dell'autore, ma sembra scaturita dal concetto stesso: *ut verba, quibus dicuntur, non a dicente adhibita sed ipsis rebus vel sponte subiuncta videantur* (*Doctr. Chr.* IV, vi, 10). Queste affermazioni di Agostino ci richiamano alla mente non solo la bella definizione di *transumptio* data da Goffredo di Vinsauf nella *Poetria nova* (vedi § I.1.4.2),⁷⁸ ma anche e soprattutto l'ambizione di Dante a costruire una parola poetica ornata e al tempo stesso perfettamente fedele al *dittatore* (*Purg.* XXIV, 59).

Ciò che conta, per Agostino, è che l'esegesi non sia animata dall'orgoglio che spinge a difendere la propria interpretazione a tutti i costi, né dal desiderio di apparire brillanti, come viene detto anche nel X libro delle *Confessioni*: la verità è patrimonio di tutti, e una buona interpretazione è quella che spinge noi e gli altri ad amare Dio e il prossimo; le Scritture, infatti, raccontano il passato, preannunciano il futuro e dimostrano il presente, ma solo per alimentare la *caritas*

⁷⁷ Sull'iniziazione biblica di Agostino, cf. La Bonnardière 1986a; 1986b; sulla lettura in Agostino, cf. Stock 1996.

⁷⁸ Cf. *Poetria nova*, vv. 247-55: *quae fit in occulto, nullo venit indice signo; | non venit in vultu proprio, sed dissimulato, | et quasi non sit ibi collatio, sed nova quaedam | insita mirifice transumptio, res ubi caute | sic sedet in serie quasi sit de themate nata: | sumpta tamen res est aliunde, sed esse videtur | inde; foris res est, nec ibi comparet; et intus | apparet, sed ibi non est; sic fluctuat intus | et foris, hic et ibi, procul et prope: distat et astat.*

e condannare il suo contrario, la *cupiditas* (*Doctr. Chr.* III, x, 15). Per questo il significato dianoetico prevale su quello semantico (Eden 1990, 50): non è tanto importante interpretare lo *scriptum* correttamente – anche perché nella traboccante ricchezza delle Scritture possono coesistere significati diversi (*Doctr. Chr.* III, xvii, 38) – quanto leggerlo in modo da accendere la carità,⁷⁹ poiché il vero significato da ricercare non è quello letterale o figurato del singolo passo, ma è legato alla *voluntas* dell'autore, cioè al più ampio insegnamento della dottrina cattolica. È in questo quadro che si inserisce il brano citato da Dante nella *Monarchia* (vedi § I.3.4), dove Agostino ammette che chi travisa la Bibbia in buona fede, e cioè consolidando comunque la carità, dev'essere corretto solo affinché possa giungere alla verità in maniera più diretta anziché con una deviazione, e per scongiurare il rischio che le sue interpretazioni finiscano per divergere sempre più dall'intenzione del testo, portando la *divinarum scripturarum auctoritas* a vacillare e di conseguenza la fede a vacillare anch'essa (*Doctr. Chr.* I, xxxvi, 41).

Chi si dedica all'insegnamento delle Sacre Scritture deve perciò essere sapiente, chiaro e persuasivo; deve attenersi il più possibile al testo ma anche saper fornire prove e ragionamenti che rendano evidente perfino il significato che appare più nascosto. Per istruire l'esegeta/predicatore, nel IV libro Agostino offre alcune approfondite analisi grammaticali, retoriche e prosodiche di brani scritturali, mostrandone la sintassi (ossia la partizione in *cola* e *commata*), le *figurae locutionis* e gli effetti di stile; i brani da imitare non sono quelli più oscuri e sottili dei profeti, che pure sono profondamente eloquenti, ma quelli in cui il testo sacro riesce a essere comprensibile anche al più ignorante: *quis ergo docet, vitabit verba omnia quae non docent; et si pro eis alia quae intellegantur integra potest dicere, id magist eliget* (*Doctr. Chr.* IV, x, 24). In questa retorica omiletica profondamente democratica bisogna *in verbis verum amare, non verba*: l'obiettivo principale è *docere*, ma per raggiungerlo bisogna anche saper *delectare* e *flectere* (*Doctr. Chr.* IV, xi-xii);⁸⁰ a tal fine è utile coltivare l'eloquen-

⁷⁹ Cf. *Doctr. Chr.* I, xxxvi, 40: *quisquis igitur scripturas divinas vel quamlibet earum partem intellexisse sibi videtur ita ut eo intellectu non aedificet istam geminam caritatem Dei et proximi, nondum intellexit. Quisquis vero talem inde sententiam duxerit ut huic aedificandae caritati sit utilis, nec tamen hoc dixerit ille quem legit eo loco sensisse probabitur, non perniciose fallitur nec omnino mentitur.* La *gemma caritas* è dunque sia l'insegnamento fondamentale del testo, sia, circolarmente, il principio ermeneutico con cui il lettore vi si deve approcciare, e che garantirà che la sua interpretazione sia buona anche qualora non dovesse corrispondere a quella corretta. Marchesi (2003 e 2011, 107-53) mette questa conquista agostiniana in relazione con l'ermeneutica teorizzata da Dante nella *Commedia*, opposta a quella più letteralista delle opere precedenti.

⁸⁰ Nella dottrina classica, e in particolare nelle opere di Cicerone, lo scopo principale della retorica, a cui gli altri due sono propedeutici, era invece il *movere*: dovendo assegnare alle Scritture la massima veracità, Agostino è portato a subordinare l'eloquenza al contenuto e a privilegiare la dimensione pedagogica su quella suasoria, e

za tramite lo studio della retorica, ma in definitiva è lo Spirito Santo a parlare in coloro che insegnano Cristo, che devono soprattutto vivere rettamente (*Doctr. Chr.* IV, xv, 32; xxvii, 59). Oltre a riprendere i tre fini della retorica ciceroniana, Agostino recupera anche la definizione dei tre stili (cf. Primmer 1995), che però non sono qui legati all'importanza degli argomenti, dato che l'unico argomento su cui bisogna soffermarsi è la salvezza dell'anima, ma solo agli *officia* del parlante: il predicatore dovrà dunque parlare *submisse* quando insegna, *temperate* quando loda o biasima, e *granditer* quando deve persuadere animi recalcitranti (*Doctr. Chr.* IV, xix, 38), ma dovrà soprattutto saper alternare ponderatamente gli stili tenendo sempre presenti tutti e tre gli obiettivi (*Doctr. Chr.* IV, xxii, 51; xxiv, 56); ciascuno dei tre generi è esemplificato da una doppia selezione di passi di San Paolo e dei primi Padri della Chiesa (Cipriano e Ambrogio), brevemente commentati.

Sono interessanti le caratteristiche che Agostino attribuisce a ciascuno dei tre *genera elocutionis*: quello *planius* prevede *acumina*, come ad esempio le interrogative retoriche, che accompagnano l'ascoltatore nel ragionamento e disinnescano potenziali dubbi prima ancora che sorgano; quello *temperatum* – che, a differenza degli altri due, non dev'essere impiegato come fine, ma solo come mezzo, dal momento che appare troppo compromesso con la retorica profana – fluisce armoniosamente e si avvale di ornamenti appropriati; quello *grande*, infine, accoglie l'*ornatus verborum* senza ricercarlo, ma come naturale conseguenza dell'impeto dei sentimenti che lo animano (*Doctr. Chr.* IV, xx, 42).⁸¹ La *dictio submissa* delineata da Agostino – a cui va la sua netta preferenza – non consiste in uno stile dimesso, ma, al contrario, in un discorso semplice, eppure capace di chiarire le difficoltà presentando concetti sottilissimi come se fossero del tutto naturali (*Doctr. Chr.* IV, xxvi, 56). Tutto il IV libro è percorso però da una tensione mai risolta: Agostino, anticipando le critiche che già venivano mosse alla retorica classica e al contempo utilizzando l'armamentario apologetico di quest'ultima per costruire una filosofia della retorica cristiana, da un lato difende l'utilità della retorica anche nel contesto dell'esegesi e della predicazione cristiane, dall'altro la riduce a una disciplina tutto sommato ridondante rispetto agli insegnamenti del testo sacro; da un lato si affanna a

di conseguenza a preferire lo stile umile, che serve a chiarire il testo sacro a tutti; su questo si fonda la nuova estetica letteraria cristiana, dove la retorica, pur conservando un posto centrale, viene trasformata in una tecnica che punta a ispirare l'amore per la verità piuttosto che a *delectare* e *movere* (Harrison 2000, 221).

81 Può essere di qualche interesse rilevare che, per dare un saggio di stile elevato non privo di abbellimenti ma sostenuto soprattutto dall'ardore, Agostino cita il medesimo passo di *2 Cor.* 6,2 (*ecce nunc tempus acceptabile*) con cui Dante aprirà l'*Ep.* V (*Doctr. Chr.* IV, xx, 42).

riconoscere l'eccellenza retorica delle Scritture, dall'altro rifiuta l'idea che gli autori cristiani si siano preoccupati di adottare gli artifici dell'eloquenza classica (Harrison 2000). Nonostante queste tensioni, le due finalità della lettura del testo scritturale che ricevono più attenzione nel trattato di Agostino (*intelligere* e *proferre*) si saldano in una: occorre studiare la Bibbia per acquisire lo stile dei profeti e degli apostoli e per replicarne le cadenze a beneficio del proprio uditorio (Maldina 2017, 155).

La riflessione di Agostino manifesta dunque quel complesso intreccio di fascino e diffidenza, potenzialità e rischio che racchiude l'essenza del linguaggio figurato, capace di abbellire un testo e renderlo così più appetibile, persuasivo, significativo, ma al contempo di generare ambiguità e artifici che possono finire per offuscare la verità del messaggio o comprometterne la serietà. Come Girolamo e altri grandi Padri, Agostino conosce assai bene la polemica tra allegoristi e letteralisti, e pur prediligendo un'esegesi di impronta spirituale non scade mai negli eccessi della tradizione origeniana: il vescovo d'Ipbona combina l'allegoresi di stampo alessandrino con quella letteralista di impronta antiochena, come già aveva fatto, a suo modo, Girolamo (Cooper 2017). Il letteralismo era propugnato anche dai manichei, e dunque visto con sospetto; Ambrogio, peraltro, aveva più volte ricordato il principio paolino secondo cui la lettera uccide, mentre lo spirito vivifica. Per mantenere un prudente equilibrio tra le due spinte e per allontanare qualunque confusione tra l'allegoresi scritturale e i sospetti tropi dei retori Agostino evita di usare il termine 'allegoria' in riferimento al senso delle Scritture, considerandolo invece solo un tropo (*figurata locutio: Doctr. Chr. III, XI, 17*). Nella tradizione retorica e grammaticale a cui Agostino sembra fare riferimento, l'allegoria è infatti intesa spesso come una metafora estesa (e dunque un *sermo* o *oratio*, contrapposti a *dictio*) oltre il singolo lemma (Alessio 1987, 28-9). La prossimità terminologica e concettuale resta comunque altissima, dal momento che l'avverbio '*figurate*' si accompagna a '*prophetiche*' come modalità interpretativa del testo sacro opposta a quella che procede *historice ac proprie* (*Doctr. Chr. III, XII, 20*).

L'altro concetto fondamentale nella semiotica ed ermeneutica agostiniana, quello di *intentio auctoris*, è sviluppato anche nei due trattati sulla menzogna, *De mendacio* e *Contra mendacium*. In queste opere Agostino precisa che la bugia è tale in relazione all'intenzione di chi la pronuncia, e non in relazione al rapporto tra quanto viene detto e la realtà: mente, in altre parole, chi dice qualcosa di diverso da quello che pensa con lo scopo di ingannare, anche se quel qualcosa si rivelasse infine vero. L'inchiesta muove anche da esigenze esegetiche e apologetiche: Agostino vuole disinnescare la velenosa obiezione dei manichei, che avevano richiamato l'attenzione sulle asserzioni menzognere dei patriarchi, e per farlo precisa che le Scritture,

il cui intento è ovviamente tutto fuorché menzognero, raccontano sì fatti realmente accaduti, ma che tali fatti devono essere interpretati allegoricamente. Per precisare la distinzione tra il testo sacro e le altre forme di discorso intervengono i due concetti di allegoria, derivato dalla tradizione che faceva capo a Origene, e di metafora, la cui formulazione ricalca quella della *Rhetorica ad Herennium*: Agostino la definisce infatti *de re propria ad rem non propriam verbi alicuius usurpata translatio* (*Contra mendacium* X, 24);⁸² nella Bibbia, e solo nella Bibbia, allegorie e metafore ci danno intelligenza delle verità a cui si riferiscono, evitando che queste appaiano nella loro nudità e assumendo dunque un carattere profetico. La riflessione sarà ripresa nel *De doctrina christiana*, dove, come abbiamo visto, si dice che l'oscurità del dettato biblico non ha l'obiettivo di confondere o affaticare il lettore, ma quello di stimolarlo e ricompensarne gli sforzi.

La pratica esegetica di Agostino si presenta tutto sommato coerente con gli elementi essenziali della sua riflessione teorica, ma manifesta anche notevoli evoluzioni: la predicazione di Ambrogio, come ci racconta lo stesso Agostino stesso nelle *Confessiones*, l'aveva portato a capire che l'Antico Testamento si poteva interpretare *spiritualiter* e ad abbandonare di conseguenza il credo manicheo (*Conf.* V, xiv, 24). Il suo primo tentativo di esegesi aveva dunque seguito la direzione tracciata dal vescovo milanese: nel *De Genesi contra Manichaeos*, composto tra il 388 e il 389 (dopo la conversione e il ritorno in Africa, ma prima della sua ordinazione), Agostino aveva dato del *Genesi* un'interpretazione marcatamente figurale,⁸³ basata sulla necessità, percepita diffusamente nelle riflessioni di Origene e di molti dei primi esegeti cristiani, di rendere conto di significati apparentemente

⁸² Nel *De doctrina christiana*, analogamente, distinguerà tra *signa propria, cum his rebus significandis adhibentur propter quas sunt instituta*, e *signa translata, cum et ipsae res quas propriis verbis significamus, ad aliquid aliud significandum usurpantur* (*Doctr. Chr.* II, x, 15). La *metaphora* e le *tropicae locutiones* vengono difese dall'accusa di menzogna anche nell'epistola 180, dove si citano gli stessi esempi grammaticali di *Contra mendacium* X, 24.

⁸³ Cf. *De Genesi contra Manichaeos* II, I, 1 (ed. Weber 1998): *omnis narratio non aperte, sed figurate explicatur, ut exercent mentes quaerentium veritatem, et spiritali negotio a negotiis carnalibus avocet*. Più avanti Agostino ammette che se qualcuno fosse capace di interpretare tutta la Scrittura alla lettera rimanendo nell'alveo della fede, la sua interpretazione sarebbe lodevole; qualora non si riesca a leggere qualche brano se non *figurate atque in aenigmatibus* (II, II, 3), l'autorità degli apostoli legittima la prassi di interpretare le figure. Già nella prima opera esegetica sul *Genesi* Agostino distingue tra *figurae locutionis* (I, xxii, 34), ossia procedimenti retorici come metafore e metonimie, e *figurae rerum* (II, II, 3), cioè sovrasensi che coinvolgono due piani diversi della narrazione, il passato della storia e il futuro della profezia, e che alludono anche a significati spirituali o immateriali. Come si vede, la distinzione tra metafora e allegoria è sempre stata chiara, dall'antichità e lungo tutto il Medioevo, e deriva anche dalla diversa unità di significato su cui si concentra l'interpretazione: l'*expositio* poetica dei grammatici si soffermava sulla singola parola, mentre gli esegeti si esercitano su una pericope o addirittura su un episodio (Teske 1995, 114-18).

assurdi – e in quanto tali derisi dai manichei – se presi alla lettera.⁸⁴ Come abbiamo visto, nel *De doctrina christiana* il principio diventerà più rigido: Agostino raccomanderà di cercare un sovrasenso solo quando il senso letterale non fornisce un insegnamento che vada in direzione della *gemina caritas*.

Diversi anni dopo il primo cimento sul *Genesi*, nel *De Genesi ad litteram* (iniziato nei primi anni del V secolo e concluso entro il 415) Agostino ricorda le difficoltà incontrate nella prima opera e propone una nuova, ampia esegesi del *Genesi* secondo la lettera, ossia secondo la proprietà dei fatti (*De Genesi ad litteram* II, xxiv, 1); nel premio dell'opera, infatti, vengono distinti quattro tipi di contenuti e modalità scritturali: la Bibbia rivela le cose eterne, narra cose avvenute, preannuncia cose future e comanda le cose da farsi (*De Genesi ad litteram* I, I, 1). Il confronto con il testo porta l'esegeta a chiedersi se i fatti narrati debbano essere interpretati sempre in senso allegorico o se si debba, al contrario, difendere la loro storicità; tentando di percorrere la seconda via, nei dodici libri dell'opera Agostino procura un'interpretazione letterale di tutti gli eventi narrati nel primo libro della Bibbia. La pratica adottata riposa su alcuni corollari: se è ovvio che il testo sacro non può essere veicolo di tesi false, non tutte le verità corrispondono necessariamente al messaggio che l'autore intendeva esprimere; come sarà ribadito nel *De doctrina christiana* (e poi nella *Monarchia* dantesca), anche in questo testo Agostino precisa che bisogna riflettere anzitutto sull'intenzione dell'autore, che può però risultare nascosta – nel qual caso si dovrà esaminare la *Scripturae circumstantia* (I, xxi, 41); se nemmeno quest'ultima è risolutiva, l'esegeta si atterrà alle prescrizioni della *fides sana* (I, xxi, 41). Questo metodo relativizza le interpretazioni, ma permette anche ad Agostino di esporre tutte le teorie che «ritiene perlomeno compatibili con la Sacra Scrittura e quindi vere o plausibili» (Catapano 2010, 110), dandogli modo di costruire una sorta di trattato di filosofia naturale (110). Nelle *Confessioni* Agostino allargherà ancora di più questo relativismo interpretativo, spingendosi a dire che, per quanto ci si debba sforzare di rinvenire nelle Scritture l'intenzione del loro autore, non c'è niente di male a scoprirvi anche un'intenzione diversa, che può essere altrettanto veritiera (*Conf.* XII, XIII, 27); viene così ammessa una molteplicità potenzialmente infinita di interpretazioni, il cui unico requisito è che siano approvate dalla verità divina (*Conf.* XII, xxxi-xxxii). Le Scritture sono dunque dei *signa*, per quanto insostituibili, che ci indirizzano a conoscere una verità che riconosciamo dentro di noi; il loro ruolo è cruciale soprattutto in relazione a quei fatti passati che non possiamo percepire direttamen-

⁸⁴ Sull'assurdità del senso letterale come requisito dell'esegesi allegorica, cf. Pépin 1957.

te con i sensi né recuperare dalla nostra memoria: grazie alla loro autorità crediamo nell'Incarnazione e nella Resurrezione, che né la ragione né i sensi potrebbero farci conoscere.

Questa pratica avrà un ruolo determinante nell'aprire la via alla pluralità delle interpretazioni e a quell'accumulazione quasi enciclopedica di nozioni che si riscontrano in molte interpretazioni della Bibbia prodotte nel Medioevo. Nel *Convivio* Dante porterà queste due tendenze alle loro estreme conseguenze: dal momento che il testo commentato in questo caso è il suo, solo lui, in quanto autore, può darne l'interpretazione corretta, non solo letterale ma anche allegorica; a partire da questa è però libero di allegare, come Agostino, tutte le conoscenze filosofiche che reputa vere e pertinenti al commento al testo, trasformando l'auto-commento in un'impresa enciclopedica.

3.5.2 L'esegesi nel rinascimento del XII secolo: letture e letteralità nel *Didascalicon* di Ugo di San Vittore

L'esegesi quadripartita delineata da Agostino sulla scia della prima importante sistemazione di Cassiano⁸⁵ fu ripresa e consolidata da Gregorio Magno e codificata in maniera definitiva da Beda, diventando così uno schema popolarissimo nel corso del Medioevo, non solo tra i monaci – che sfruttavano un'ampia gamma di strumenti disegnati per facilitare l'accesso al testo sacro, come prologhi, sommari, lessici, concordanze, tavole, glosse –, ma anche, benché in misura ovviamente minore, per gli *illitterati*, che si accostavano alle Scritture tramite le arti figurative e le prediche: anche in queste modalità di fruizione l'esegesi quadripartita era comune, se non dominante.⁸⁶ Tale schema era spesso esemplificato tramite l'interpretazione del lemma 'Gerusalemme' (cf. De Lubac 1993, 1: 645-8): dal punto di vista letterale e storico si tratta di una città terrena, che nel suo

⁸⁵ Nell'ottava delle *Collationes* – una sorta di guida monastica allo studio della Bibbia, scritta a integrazione del *De doctrina christiana* (Smalley 1952, 27-8) – Cassiano spiega che la *spiritalis scientia* si distingue, dal punto di vista teorico, in due parti, *id est, in historicam interpretationem, et intelligentiam spiritalem*; quest'ultima raccoglie a sua volta tre generi, ossia *tropologia, allegoria, anagoge*. La quadripartizione, corredata dall'esempio – che qui sembra attestato per la prima volta, e che sarebbe diventato classico nei secoli a venire – relativo al lemma 'Gerusalemme', è così descritta: *itaque historia praeteritarum ac visibilium agnitionem complectitur rerum [...] ad allegoriam autem pertinent quae sequuntur, quia ea quae in veritate gesta sunt, alterius sacramenti formam praefigurasse dicuntur [...] Anagoge vero de spiritalibus mysteriis ad sublimiora quaedam et sacratiora coelorum secreta conscendens [...] Tropologia est moralis explanatio, ad emendationem vitae et instructionem pertinens actuaalem, velut si haec eadem duo Testamenta intelligamus practicen et theoreticen disciplinam* (PL 49, col. 962B-963B).

⁸⁶ Sull'esegesi quadripartita, cf. De Lubac 1993; sul suo legame con la predicazione, cf. Caplan 1929.

senso allegorico fa riferimento alla Chiesa militante, in quello tropologico all'anima del giusto, e in quello anagogico alla Chiesa trionfante. La verità del senso storico delle Scritture, sostenuta da tutti i Padri, mal si accordava con l'origine pagana e profana dell'allegoresi, al punto che già nell'opera di Gregorio Magno il significato letterale finì per diventare semplicemente il fondamento, l'involucro del vero e più profondo significato spirituale, accessibile solo agli interpreti più esperti; la rivendicazione della propria superiore intelligenza del testo sacro rese l'esegesi spirituale progressivamente più complicata e iniziatica, mentre ai meno dotti si raccomandava di attenersi al significato letterale. L'idea che il testo sacro possedesse diversi livelli di significato per adattarsi alle capacità e alle esigenze di tutti i fedeli si incarnò in diverse metafore, come quella che distingueva tra cibo liquido e cibo solido o quella dello specchio; soprattutto, tale idea produsse un'ermeneutica dell'interpretazione infinita: il lettore, diventando via via più esperto, troverà sempre nuovi significati, poiché la Scrittura è inesauribile (Dahan 1999, 73).

Nella pratica, l'esegesi quadripartita veniva applicata raramente in maniera sistematica, e nei pochi casi in cui lo era si percepiscono svariate forzature; la teoria dei quattro sensi provoca infatti uno squilibrio tra la lettera e i sensi spirituali, al punto che l'asse portante del discorso, più efficace anche sul piano della rappresentazione figurata, tendeva a essere piuttosto quello dell'opposizione binaria tra lettera e spirito (scorza e frutto, ombra e realtà). Per di più la lettera stessa era talvolta oggetto di una lettura su tre livelli: come vedremo a breve, una distinzione corrente era infatti quella tra *littera* in senso stretto, ossia la dimensione grammaticale del testo, *sensus*, vale a dire la comprensione del discorso nel suo contesto, e *sententia*, cioè il vero significato, comprese le sue implicazioni teologiche e filosofiche (Dahan 1999, 437). In questo quadro, i tropi, le parabole e le profezie non potevano essere lasciati al più soggettivo piano dell'esposizione spirituale, ma dovevano essere interpretati sul piano letterale; dopo secoli di oscillazioni, Tommaso d'Aquino risolse la questione affermando con decisione che il senso letterale coincide con la volontà dell'autore, mentre il senso spirituale è quello dato da Dio stesso alla storia sacra (Smalley 1952, 41).

Nel XII secolo la rotta seguita fino a quel momento dall'esegesi cominciò a invertirsi:⁸⁷ il modello quadripartito, fino ad allora seguito

87 La questione è stata in realtà oggetto di dibattito: mentre Spicq (1944) e Smalley (1952) avevano messo in luce una linea evolutiva ispirata da Girolamo, che nel corso dei secoli aveva assegnato un'importanza progressivamente maggiore alla *littera*, De Lubac (1993) esaltava la continuità nella storia dell'esegesi medievale e riteneva che il senso storico e letterale, pur subordinato alla ricerca di significati ulteriori, fosse sempre stato valorizzato; in anni più recenti, Dahan (1999) ha corroborato l'impostazione di Smalley e ha messo in luce il rapporto tra le trasformazioni subite dall'esegesi-

soprattutto dai lettori più esperti, veniva sempre più spesso impiegato anche al cospetto dei laici e raccomandato ai predicatori come insegnamento fondamentale, divulgato da formule scolastiche come il distico *littera gesta docet, quid credas allegoria, | moralitas quid agas, quid speres anagogia*.⁸⁸ Con il miglioramento delle condizioni d'istruzione del clero e dei laici e con l'ingresso sulla scena degli ordini mendicanti, quella che era una modalità di lettura raffinata e misterica divenne, in maniera piuttosto improvvisa (Smalley 1985, 49), patrimonio di tutti; al contempo, però, il costituirsi della teologia come disciplina scientifica fortemente influenzata dalla logica aristotelica spostò l'attenzione sulla validità dialettica e razionale delle argomentazioni, portando così trattati e commenti ad abbandonare le interpretazioni spirituali, più suggestive e persuasive, a favore di quelle letterali, percepite come più autorevoli e certe.

L'importanza del senso letterale non era mai stata del tutto misconosciuta:⁸⁹ Alcuino, per esempio, lo aveva difeso come quello più solido, su cui anche i meno dotti potevano fare affidamento; Ugo di San Vittore fu però tra i primi a sistematizzare e imporre una teoria che lo inquadrava non come inferiore agli altri, ma come loro fondamento: come è impossibile padroneggiare la grammatica senza conoscere l'alfabeto – scriverà Ugo –, così non si può giungere ai significati allegorici se non si comprende la lettera. Andrea di San Vittore, suo discepolo, produrrà uno dei rari commenti esclusivamente letterali di tutto il Medioevo latino; Riccardo di San Vittore, il più celebre dei vittorini insieme a Ugo, preferirà invece un'esegesi con tendenze allegorizzanti e con una spiccata impronta mistica. L'apice di questo processo sarà infine quello raggiunto dall'esegesi di Tommaso d'Aquino, che riaffermò in modo deciso e innovativo la priorità del senso letterale: solo in quest'ultimo andava ricercata l'intenzione dell'autore divinamente ispirato, dal momento che la Rivelazione e ogni argomento necessario alla salvezza dell'anima non possono che essere contenuti nella lettera. La rinnovata attenzione al senso storico e letterale propugnata da Ugo e da Tommaso non fu comunque egemonica se ancora nel XIV secolo Niccolò di Lira si lamentava dell'eccessivo ricorso ai sensi spirituali e della negligenza con cui si leggeva la lettera (D. Turner 2010, 71-4).

si biblica sul piano teorico e pratico e i cambiamenti del contesto istituzionale, scolastico e di trasmissione di testi e saperi.

88 La paternità del distico è controversa: una certa vulgata l'ha a lungo assegnata a Niccolò di Lira, francescano vissuto a cavallo tra XIII e XIV secolo, mentre De Lubac (1993, 1: 23) propone Agostino di Dacia; da allora sono state avanzate diverse altre attribuzioni.

89 Diverse definizioni e trattazioni del senso letterale sono ripercorse in De Lubac (1993, 2: 425-87) e in Dahan (1992, 239-97).

L'abbazia e la scuola di San Vittore furono fondate a Parigi nel 1108 su iniziativa di Guglielmo di Champeaux, discepolo di Anselmo e avversario di Abelardo nella disputa sugli universali; per i primi trent'anni la scuola rimase aperta, permettendo la frequentazione sia ai *claustrales* sia agli *scholares*, e nel 1237 fu integrata nell'Università. I vittorini erano canonici regolari di ispirazione agostiniana e seguivano una vita austera e regolata, in cui lo studio occupava una posizione dominante; grazie al profondo radicamento nel tessuto urbano e istituzionale parigino e alle munifiche donazioni dei reali di Francia si dotarono di un'invidiabile biblioteca, che fece della loro scuola uno dei poli maggiori del rinascimento intellettuale e religioso del XII secolo. Ugo di San Vittore, di origini sassoni, giunse a Parigi intorno al 1118 e vi insegnò dal 1125 fino alla sua morte (1141), raggiungendo una fama notevole grazie alle sue lezioni e alle sue numerose opere, che spaziano dalla pedagogia all'esegesi scritturale, dalla teologia scolastica alla mistica.⁹⁰ Il lavoro di Ugo e dei suoi successori trasformò profondamente l'esegesi biblica, facendola uscire dal mondo tutto sommato chiuso delle abbazie, dei monasteri e della liturgia ed entrare nella più vivace cultura scolastica, all'interno della quale fu meglio integrata con le altre discipline per diventare un momento fondamentale della formazione intellettuale.

Ugo seguiva con interesse il nuovo sviluppo delle arti liberali - e particolarmente della dialettica - e la loro nuova intersezione con l'esegesi biblica, ma al contempo voleva scongiurare il rischio che le Scritture perdessero il ruolo egemone che dovevano avere nell'organizzazione delle discipline e finissero per rivaleggiare con raccolte di *quaestiones* e libri di *sententiae* (Smalley 1952, 86). Per questo in una delle sue opere più importanti, il *Didascalicon de studio legendi*, Ugo elabora un programma pedagogico di riorganizzazione delle discipline pensato per aggiornare il *De doctrina christiana* di Agostino,⁹¹ le *Institutiones* di Cassiodoro e la *Clericalis institutio* di Rabano Mauro (De Lubac 1993, 1: 113) alla luce delle grandi trasformazioni che si stavano verificando tra XI e XII secolo in termini di luoghi di diffusione del sapere, di confini e gerarchie disciplinari, e di secolarizzazione dell'istruzione superiore.⁹² All'interno di questo ambizioso progetto, la teologia comincia ad assumere la fisionomia

⁹⁰ Per una bibliografia completa, cf. Poirel 1997, 36-47. Sulla figura di Ugo, cf. almeno Smalley 1952, 83-106; De Lubac 1993, 3: 287-359; Illich 1993; Rorem 2009; *Ugo di San Vittore* 2011.

⁹¹ Sull'influenza di Agostino, e in particolare del *De doctrina christiana*, sugli scritti di Ugo, cf. almeno Zinn 1995; Rossi 2011, con bibliografia.

⁹² Per una storia della concezione della teologia come *disciplina* e dei rapporti con le altre *artes*, cf. De Lubac 1993, 1: 43-118; sul suo costituirsi come scienza, cf. Cheny 1972. Per il rapporto tra il *Didascalicon* e le opere di Agostino e Cassiodoro, cf. Taylor 1961, 28-36.

tecnica della *lectio*, e le tappe fondamentali nel percorso dell'*eruditio* sono segnate dai tre sensi dell'esegesi biblica, rispetto ai quali i saperi secolari sono propedeutici: la prima tappa corrisponde al ciclo dell'*hystoria*; la *secunda eruditio* – sistematicamente introdotta e trasmessa in un'altra opera, il *De sacramentis* – affronta il ciclo dell'*allegoria*; la terza tappa consiste infine nella *moralis eruditio*, il cui obiettivo è riconoscere le indicazioni fornite dalle Scritture per l'*institutio morum* (De Lubac 1993, 1: 45).

Il *Didascalicon*,⁹³ una delle prime opere composte da Ugo e tra le più originali e fortunate, con una tradizione che conta circa 125 manoscritti, persegue l'obiettivo di avviare il discente allo studio, che insieme alla meditazione costituisce uno dei due modi per giungere alla conoscenza: l'opera, divisa in sei libri, spiega con ordinata progressione pedagogica cosa leggere, in che ordine e in che modo, presentando le diverse discipline che possono concorrere alla formazione del sapere e indicando il *modus vivendi* che lo studente deve abbracciare. Animato da una curiosità vivissima, Ugo riconosce dignità a ogni forma di sapere ed elabora una nuova classificazione delle scienze che recupera la matrice aristotelica per applicarla a un sistema di pensiero agostiniano (Taylor 1961, 8), e che si fonda sulla tetrapartizione della filosofia in teorica (teologia, matematica e fisica), pratica (individuale, pubblica e privata), meccanica (che comprende anche agricoltura, medicina, teatro e via dicendo) e logica (grammatica e ragionativa, a sua volta divisa in dialettica, retorica e sofistica).

L'intera opera si basa sulla convinzione, esplicitamente formulata al principio del I libro, che la *sapientia* sia il sommo bene, e che come tale vada ricercata perché l'anima (ri)conosca sé stessa ed eserciti la sua conoscenza in azioni morali che la riavvicinino a Dio, ripristinando l'integrità della natura umana tramite la *scientia* e la *virtus*. In questo quadro la filosofia, quella *disciplina omnium rerum humanarum atque divinarum rationes plene investigans*, è una ricerca amorosa di sapienza a cui tendono, ciascuna con la sua via, tutte le *artes* (*Didascalicon* [d'ora in poi *Didasc.*] I, iv; II, xvii). Non è possibile ripercorrere qui tutte le articolate definizioni e divisioni proposte da Ugo, ma vale la pena soffermarsi brevemente sulla revisione a cui vengono sottoposti i rapporti tra le discipline del *trivium*, di cui si è parlato più volte in queste pagine. Nella classificazione del *Didascalicon* la quarta e più recente parte della filosofia, come anticipato, è la logica, quella scienza del discorso o della ragione senza la quale non si danno altre conoscenze razionali: la *logica rationalis* o *dissertiva* comprende la dialettica e la retorica, mentre la *logica sermocinalis* incorpora la prima e vi aggiunge anche la grammatica;

⁹³ Il *Didascalicon* è citato dall'edizione critica di Offergeld 1997; cf. anche la traduzione e il commento di Taylor 1961, basati però su una precedente edizione critica.

come tutte le altre discipline, anche la logica è esistita prima nell'uso e poi, quando l'incerto e l'arbitrario sono diventati oggetto di regole, come formalizzazione scolastica. La distinzione tra le due logiche, come si vede, risulta piuttosto macchinosa, e finisce per riproporre il classico schema del *trivium*; la contraddizione esplose alla fine del secondo libro, quando Ugo è costretto ad ammettere che le due componenti della *ratio disserendi*, cioè l'*inventio* (la retorica) e lo *iudicium* (la dialettica), non sono parti integrali della filosofia, e perciò non corrispondono a una sua precisa divisione. In questo secondo libro, infatti, approfondendo le caratteristiche delle scienze, la trattazione tenta di assumere connotati più sistematici e approfonditi: Ugo precisa innanzi tutto che la grammatica si occupa dei vocaboli e di tutto ciò che riguarda la *pronuntiatio*, mentre la *ratio disserendi* si occupa *de vocibus secundum intellectus* (*Didasc.* II, xxviii). In una stringata enumerazione, Ugo aggiunge che la grammatica studia le lettere, le sillabe, le parole e il periodo; esamina il nome, il verbo e tutte le altre parti del discorso, ma anche la metrica, la punteggiatura e l'ortografia, e ancora l'analogia, l'etimologia, le glosse, barbarismi, solecismi, metaplasmi, figure, tropi, e poi la differenza tra prosa e metro e tra *fabulae* e *historiae*; chi desidera approfondire potrà leggere Donato, Servio, Prisciano e Isidoro (*Didasc.* II, xix). Quando discute della *ratio disserendi* – di come le sue suddivisioni siano al contempo il tutto e la parte, e di come le loro componenti siano comuni a due discipline diverse – la classificazione si inceppa, e Ugo chiude seccamente il capitolo con una definizione del tutto tradizionale: *grammatica est scientia loquendi sine vitio; dialectica, disputatio acuta verum a falso distinguens. Rhetorica est disciplina ad persuadendum quaeque idonea* (II, xxx); il III libro riprenderà il canonico schema delle sette arti liberali, divise in *trivium* e *quadrivium*.

Da questo III libro in poi, il *Didascalicon* comincia a concentrarsi sui libri, innanzi tutto distinguendo tra quelli che trattano delle *artes* e quelli che si pongono come appendici a queste, o che indirizzano comunque alla filosofia; tra questi ultimi figurano le scritture dei poeti, che dilatano e oscurano un pensiero semplice ma che permettono di accostare cose diverse, in un quadro ricco di colori e forme (*Didasc.* III, iv). Questi scritti complementari possono perfezionare la conoscenza ma non possono mai nutrirla da soli, perché gli unici elementi utili che contengono sono stati estratti dalle *artes* stesse: gli studenti dovranno dunque dedicarsi alla letteratura solo quando avranno approfondito individualmente e ordinatamente tutte le sette arti liberali, conoscendone gli insegnamenti e applicandone i principi. La *lectio* deve infatti seguire un ordine e un metodo: l'*expositio* di un testo comincia con la *littera*, ossia con la *congrua ordinatio dictionum*, che chiamiamo anche *constructio*; passa poi al *sensus*, che corrisponde alla *facilis quaedam et aperta significatio*, e approda alla *sententia*, quella *profundior intelligentia* che si raggiunge solo in-

terpretando il testo (*Didasc.* III, VIII); terminologia e metodi, come si vede, sono molto vicini a quelli che ritroviamo nel *De vulgari* (vedi § I.2.3.3) e nel *Convivio* di Dante (vedi § I.3.2.4). Ugo dà primaria importanza anche a una pratica che Dante applicherà estesamente, ossia quella della *divisio*, spingendosi addirittura a dire che *modus legendi in dividendo constat* (*Didasc.* III, IX); l'utilità di questa tecnica deriva dal fatto che, come dirà Dante nel *Convivio* (vedi § I.3.2.7), nell'apprendimento dobbiamo partire dalle nozioni più comuni e note per arrivare alle realtà individuali.

Dopo che il III libro si era chiuso su una serie di precetti volti a delineare lo studente ideale, il IV libro inaugura la seconda parte del *Didascalicon*, legata più nello specifico ai libri biblici; il discorso si apre con un'affermazione importante nell'ambito della polemica che infuriava in quegli anni circa l'autonomia delle Scritture: Ugo afferma perentoriamente che non tutti i libri che parlano di Dio o del sommo bene sono divini, e viceversa non tutti i libri sacri parlano della beatitudine; anche nei libri dei gentili si trovano dunque molte considerazioni utili sull'eternità di Dio, sull'immortalità dell'anima, sulle ricompense divine per virtù e peccati. I libri dei filosofi, però, possono essere assomigliati a muri d'argilla imbiancati, che mascherano l'errore con il colore, mentre la *divina eloquentia* è – secondo un'immagine agostiniana che sarà ripresa anche nel libro successivo – come un favo di miele, asciutto e sobrio all'esterno, ma dolce all'interno; solo i testi sacri sono completamente immuni dall'errore, perché sono opera di cultori della fede e perché sono stati accettati dall'autorità della Chiesa (*Didasc.* IV, I). Ugo fornisce poi un canone di scritti biblici, completato da un elenco di testi non approvati dalla Chiesa, ma utili per la dottrina sacra: il primo posto spetta alle Decretali, poi agli scritti dei Padri e Dottori della Chiesa (Girolamo, Agostino – che, come si dice in *Didasc.* IV, XIV, vince su tutti gli altri per ingegno e sapienza –, Gregorio, Ambrogio, Isidoro, Origene, Beda), che a loro volta completano la progressione ternaria Vangeli-Apostoli per rispecchiare quella dell'Antico Testamento (Legge-Profeti-Agiografi); più avanti viene fornita anche una lunga lista di testi da considerare apocrifi (*Didasc.* IV, XV). Per lo studio della Bibbia Ugo difende un approccio che potremmo definire filologico, perché basato su un'approfondita conoscenza delle fonti e della tradizione dei testi: nel corso del IV libro si susseguono informazioni sui loro autori, sulle lingue, sui titoli corretti, sulle traduzioni dei vari libri biblici, e addirittura sulla terminologia codicologica.

Dopo aver stabilito tale canone di libri e l'ordine in cui vanno letti, il V libro istruisce lo studente su come leggerli. La prima e più determinante indicazione riguarda il *modus intelligendi* della *divina Scriptura*, che per Ugo è triplice e comprende *historia*, *allegoria* e *tropologia*; ma immediatamente viene aggiunta la precisazione che non tutti i libri della Bibbia possono essere interpretati secondo i tre

significati – precisazione ulteriormente illustrata dalla similitudine, già isidoriana, della cetra, in cui sono solo le corde a vibrare, mentre il resto dello strumento serve a connetterle e a tenderle: così l'intera Scrittura, meravigliosamente disposta dalla sapienza divina, a volte assume il canto melodioso dell'allegoria, a volte riunisce le rivelazioni di Dio nell'ordine storico (*Didasc.* V, II). Lo schema tripartito di Ugo assegna dunque la *veritas* all'*historia*, il *mysticum* all'*allegoria* e il *quid agendum sit* alla *tropologia*, escludendo per ragioni numerologiche l'anagogia, come avevano fatto già molti altri prima di lui, a partire da Beda (*De Lubac* 1993, 3: 329). Se oltre al *Didascalicon* si prendono in considerazione le riflessioni del *De scripturis et scriptoribus sacris* e, soprattutto, l'attività esegetica di Ugo, risulta chiaro che il suo interesse predominante fu quello per l'*historia*: «la storia, per Ugo inseparabile dal cristianesimo, costituisce la trama stessa della Bibbia» (Piazzoni 2011, 102-3), al punto che le Scritture si possono leggere come una vera e propria narrazione. Per guidare gli studenti nella selva di informazioni storiche necessarie per comprendere i libri biblici, Ugo scrisse anche il *De tribus maximis circumstantiis gestorum*, un «manuale in forma di cronaca universale» (102-3) che assemblava notizie tratte da fonti disparate (102-3). Al contempo, però, la sua opera più importante era dedicata all'allegoria: nel *De sacramentis Christianae fidei* Ugo offre un'introduzione alla comprensione del testo biblico che non si presenta come opera esegetica, ma teologica, ossia come *secunda eruditio* il cui insegnamento principale si trova nell'allegoria.

Il rapporto tra lettera e allegoria è legato ancora una volta al problema semiotico delle *res* capaci di significare come *verba*: riprendendo un altro motivo agostiniano (vedi § I.3.5.1) diventato topico, anche Ugo riconosce che *in divino eloqui non tantum verba, sed etiam res significare habent, qui modus non adeo in aliis scripturis inveniri solet* (*Didasc.* V, III); il significato delle *res* è molto più nobile di quello delle *voces* di cui si occupa il filosofo, dal momento che non viene dall'uso, ma dalla natura, che trasmette la voce di Dio e le immagini della sua mente (V, III). Anche nel prologo al *De sacramentis* sarà ribadito che nelle Scritture divine, e in esse soltanto, oltre alle parole hanno un significato anche le *res*, e che quest'ultimo è più importante e solido perché non è stabilito dall'uso, come nel caso delle parole, ma è connaturato alla cosa stessa. Per questo – prosegue Ugo nel *Didascalicon* – occorre un'intelligenza profonda per interpretare il testo sacro, *ubi per vocem ad intellectum, per intellectum ad rem, per rem ad rationem, per rationem pervenitur ad veritatem* (*Didasc.* V, III); coloro che ritengono che la Bibbia sia priva di profondità di pensiero e si dedicano alle opere dei filosofi si fermano solo alla superficie delle parole, ignorando la forza della verità. Per mostrare come la Bibbia significhi tramite le *res*, Ugo dapprima fornisce l'esempio, tutto sommato comune, della similitudine petrina che assi-

mila il diavolo a un leone,⁹⁴ ma lo commenta in maniera più inconsueta: se le due parole *diabolus* e *leo* significassero una stessa cosa, sarebbe inutile paragonare una realtà a sé stessa; per questo bisogna interpretare la parola 'leone' come un riferimento all'animale, che a sua volta designa il diavolo (*Didasc.* V, III). Ovviamente, questo discorso si applica a qualunque similitudine, e non solo al dettato biblico; peraltro Ugo sta qui confondendo il piano della lettera, a cui appartengono i paragoni e le altre figure retoriche, con la polisemia del testo sacro, in cui sono piuttosto gli eventi o i personaggi ad avere molteplici significati.

Proseguendo la sua esposizione sull'esegesi scritturale, Ugo ricorda le sette regole di Ticonio, che attribuisce genericamente a *quidam sapientes* e che cita nella sintesi approntata da Isidoro di Siviglia. Ribadisce ancora una volta che allo studio del testo sacro bisogna approcciarsi con impegno e disciplina: in una variazione della topica metafora che associa il sapere a un percorso in linea retta (usata da Agostino e da Dante nella *Monarchia*, e centrale per la struttura stessa della *Commedia*: vedi § I.3.3; § I.3.5.1) la Scrittura è come una selva, le cui frasi sono frutti squisiti che cogliamo studiando e assaporiamo riflettendo; chi non segue un ordine e un metodo non potrà che allontanarsi dal sentiero e smarrirsi.⁹⁵ Rimanendo all'interno del paragone, Ugo prosegue il discorso dichiarando che lo studio della Bibbia dà un doppio frutto: la cultura, che deriva soprattutto dalla storia e dall'allegoria, e la morale, che si ricava dalla tropologia (*Didasc.* V, VI). L'insegnamento morale è contenuto in via prioritaria nei libri che, con l'*exemplum* o con la *doctrina*, invitano a disprezzare il mondo e ad amare Dio. In un breve aneddoto dal tono parenetico, Ugo racconta di un uomo che si era tanto appassionato alle Scritture da trascurare i testi piani per meditare solo sui più arditati, cercando di decifrarne gli enigmi e le oscurità; la sua mente non poteva reggere lo sforzo e cominciò a cedere, finché una rivelazione non gli suggerì di dedicarsi ai testi di stile più semplice, come le vite dei Padri e i trionfi dei martiri. Uno studio eccessivo, infatti, affligge lo spirito e sconfina nella superbia: il giusto non è chi legge, ma chi pratica l'insegnamento delle Scritture; se in un passo successivo scriverà *omnia disce, videbis postea nihil esse superfluum* (*Didasc.* VI, III), qui Ugo attenua il suo invito e ammette, con l'*Ecclesiaste*, che i libri sono in-

⁹⁴ Cf. *1 Petr.* 5.8: *vigilate, quia adversarius vester diabolus tamquam leo rugiens circuit.*

⁹⁵ Cf. *Didasc.* V, v: *aspice duos pariter silvam transeuntes, et hunc quidem per devia laborantem, illum vero recti itineris compendia legentem, pari motu cursum tendunt, sed non aequae perveniunt. Quid autem Scripturam dixerim nisi silvam, cuius sententias quasi fructus quosdam dulcissimos legendo carpimus, tractando ruminamus? Qui ergo in tanta multitudine librorum legendi modum et ordinem non custodit, quasi in condensitate saltus oberrans, tramitem recti itineris perdit, et, ut dicitur, «semper discentes, numquam ad scientiam pervenientes».*

finiti, e che non è importante leggere tutto (*Didasc.* V, VII). La parte rimanente del V libro offre ulteriori precetti sull'esercizio di una vita retta, che si basa sullo studio della parola divina ma non può prescindere dalla grazia impetrata con la preghiera.

Venendo all'altro frutto, quello relativo alla cultura, nel VI libro del *Didascalicon* Ugo dichiara che nell'esegesi bisogna cominciare dal senso letterale, come in una casa si comincia dalle fondamenta per costruire poi l'impalcatura e infine dipingere i muri.⁹⁶

Sic nimirum in doctrina fieri oportet, ut videlicet prius historiam discas et rerum gestarum veritatem, a principio repetens usque ad finem quid gestum sit, quando gestum sit, ubi gestum sit, et a quibus gestum sit, diligenter memoriae commendes. Haec enim quattuor praecipue in historia requirenda sunt, persona, negotium, tempus et locus. Neque ego te perfecte subtilem posse fieri puto in allegoria, nisi prius fundatus fueris in historia. (*Didasc.* VI, III)

L'affermazione di Ugo sembra dettata da semplice buon senso - e si colloca, del resto, in una tradizione importante, che annovera Agostino, Gregorio e altri grandi pensatori -, ma abbiamo visto come nel corso dei secoli il senso letterale fosse stato spesso disprezzato perché ritenuto appannaggio degli incolti e dei semplici, in un atteggiamento superbo che nel *Didascalicon* viene espressamente stigmatizzato.⁹⁷ La rivendicazione della priorità del senso letterale assume ancora più peso grazie alla giustapposizione con il racconto, di sapore agostiniano, in cui Ugo ripercorre la propria istruzione, fatta di curiosità voraci ed entusiasmi; certe cose, ammette l'autore, sembrano inutili o poco interessanti, ma per giungere all'insieme niente è superfluo (*Didasc.* VI, III).

Alcuni libri biblici, e soprattutto quelli in cui la narrazione degli avvenimenti storici occupa una parte importante, sembrano appar-

⁹⁶ L'immagine è gregoriana: *nam primum quidem fundamenta historiae ponimus; deinde per significationem typicam in arcem fidei fabricam mentis erigimus; ad extremum quoque per moralitatis gratiam, quasi superducto aedificium colore vestimus. Vel certe quid veritatis dicta, nisi reficiendae mentis alimenta credenda sunt? Quae modis alternantibus multipliciter disserendo, ferculum ori offerimus; ut invitati lectoris quasi conviviae nostri fastidium repellamus, qui dum sibi multa oblata considerat, quod elegantius decernit, assumat* (*Moralia in Job* III, PL 75, col. 513C); più probabile che Dante abbia tratto da Gregorio stesso, e non da Ugo, la metafora dell'edificio, dato che nel testo gregoriano si trova anche il motivo del convivio.

⁹⁷ Se sulla grande importanza del pensiero di Ugo di San Vittore gli studiosi sono concordi, l'originalità della sua insistenza sul senso letterale è stata oggetto di discussione: secondo De Lubac (1993, 3: 287-96) Ugo è «tout le contraire d'un novateur», perché l'idea che il senso storico fosse l'imprescindibile fondamento di tutti gli altri, a partire da Girolamo in poi, era assolutamente comune, ancorché non sempre esplicitata con questa chiarezza; Smalley (1952, 95-105) ritiene invece che Ugo inauguri una nuova fase, più scientifica e storica, dell'esegesi biblica.

tenere soprattutto all'*historia*, ma quest'ultima in senso più ampio indica il primo significato di qualsiasi testo, ossia quello espresso *secundum proprietatem verborum*; in questo quadro bisogna interpretare il suggerimento di Ugo di studiare tutti i libri dei due testamenti cominciando con il senso letterale. Poiché la *divina pagina* contiene però anche dei brani che, presi alla lettera, risultano incomprendibili, sarà necessario esaminarli con discrezione per distillare dalla storia il significato allegorico; per raggiungere i *mysteria allegoriarum* serve un ingegno maturo ed esperto accompagnato da prudenza e discernimento, dal momento che il cibo è duro, e per inghiottirlo bisogna prima masticarlo (*Didasc.* VI, IV). Proseguendo con la metafora edile, Ugo precisa che, dato che le fondamenta sono sotterranee mentre la costruzione dev'essere regolare e precisa, nel significato letterale ci possono essere apparenti incongruenze, ma nell'interpretazione spirituale le idee non possono risultare in disaccordo. Come piani via via più alti dell'edificio, i misteri della Bibbia si costruiscono l'uno sull'altro: prima quello della Trinità, poi quello della creazione *ex nihilo*, poi l'origine del peccato e via dicendo, fino all'ottavo piano, relativo alla Resurrezione di Cristo. Nel limpido razionalismo pedagogico di Ugo, lo stesso criterio deve guidare l'apprendimento: il bravo studente si atterrà sempre al senso più chiaro e sicuro, e solo su di esso costruirà interpretazioni via via più elaborate. Per condensare l'insegnamento di questa parte finale del *Didascalicon*, bisogna restare fedeli alla lettera, ma non limitarsi a seguirla credendo che contenga tutta la verità divina.

Quanto al rapporto tra *lectio historica et allegorica*, Ugo nota che la progressione dev'essere diversa: nello studio storico si segue la cronologia, mentre nell'allegoria bisogna guardare all'ordine cognitivo, partendo da ciò che è più chiaro per arrivare a ciò che è più oscuro; per questo la lettura allegorica deve partire dal Nuovo Testamento, in cui si assiste all'adempimento dei fatti, e solo dopo arrivare all'Antico Testamento in cui quei fatti sono adombrati sotto il velo delle figure (*Didasc.* VI, VI). Il *Didascalicon* si interessa visibilmente molto più all'opposizione tra senso letterale e senso allegorico che allo schema tripartito: il discorso sul terzo senso è breve - anche perché è stato indirettamente sviluppato nel libro precedente, dove si parlava degli insegnamenti morali delle Scritture -, e si limita a ribadire che la tropologia riguarda il significato delle *res* più che quello delle *voces*, e che occorre dunque osservare le azioni di Dio per capire il nostro dovere morale.

Riprendendo la distinzione già fatta all'inizio dell'opera, Ugo ribadisce che l'*expositio* contiene tre livelli: la *littera*, il *sensus* e la *sententia*; la prima si trova in ogni testo, ma le altre due non sono sempre presenti. Quando la lettera è chiara c'è solo il *sensus* e non la *sententia*, mentre quando il senso profondo è inattuabile senza un'interpretazione c'è la *sententia* ma non il *sensus* (*Didasc.* VI, VIII).

La *littera* è chiara e perfetta quando non è necessario aggiungere né togliere qualcosa per capire la frase; talvolta però appare incongrua nella *constructio* o nella *continuatio*, ossia per irregolarità grammaticali o sintattiche (*Didasc.* VI, IX). Il *sensus* invece può essere *congruus* o *incongruus*, sia nello specifico che nell'insieme del racconto: è incongruo quando è incredibile, impossibile, assurdo o falso, ma poiché la *sententia divina* non può mai essere assurda né falsa, bisognerà ricercare un significato allegorico; dal momento che in una sola *enuntiatio* possono esserci più *sententiae*, bisogna preferire l'interpretazione che ci appare più corrispondente all'intenzione dell'autore: *id potissimum diligamus, quod certum apparuerit eum sensisse quem legimus* (*Didasc.* VI, XI). Oltre a questo, altri criteri da considerare sono la congruenza con altri passi biblici e con le verità di fede: come già aveva sostenuto Agostino (vedi § I.3.5.1), anche Ugo ritiene imprescindibile ricavare un insegnamento in accordo con la vera fede, anche se la *voluntas scriptoris* rimane incerta.

Per tirare le fila di questa sintesi, Ugo risulta un sistematizzatore equilibrato e moderato, che certamente reagisce agli eccessi allegorizzanti del suo secolo, ma al contempo non è un letteralista puro – come sarà invece Andrea di San Vittore –, perché considera il senso letterale un fondamento su cui si deve costruire l'edificio del significato complessivo; il suo approccio può essere dunque definito come storicista (De Lubac 1993, 3: 336-7). La riscoperta, nell'opera di Ugo, della dimensione storica delle Scritture – e dunque da un lato della loro trama narrativa, dall'altro di quel vasto insieme di nozioni necessarie per ripercorrerne persone, luoghi e tempi – segna la ripresa di una tradizione di teologia storica più antica che in quello stesso torno d'anni era l'oggetto di altre, diverse rielaborazioni. Gilberto di Nogent, per esempio, da un lato si ispirava a Gregorio nei suoi commenti biblici e ad Agostino nei suoi trattati, in cui mostrava una netta preferenza per i sensi morale e anagogico (Murphy 1983, 340-3; Evans 1985b), dall'altro componeva delle *Gesta Dei per Francos* in cui applicava i principi dell'esegesi scritturale alla storia recente. Così facendo, poteva illustrare gli insegnamenti che la Provvidenza divina ha seminato nel dispiegarsi della storia umana, e realizzare pienamente l'insegnamento di Gregorio, che integrava la semiotica agostiniana con l'idea che anche gli avvenimenti secolari fossero *signa* da interpretare per ricercare la volontà divina. L'esegesi ispirata da Agostino e Gregorio si applicava dunque non solo sul testo sacro, ma anche sugli avvenimenti del secolo, e diventava così una vera e propria modalità di lettura universale; la semiotica agostiniana, negli insegnamenti di Pietro Lombardo e altri maestri del XII secolo, offriva un ulteriore appiglio per sostenere che il mondo è un universo di *res* che si fanno *signa* di Dio, e che permettono all'uomo di conoscerlo attraverso le sue creature.

Oltre che per il suo valore nella riflessione sull'esegesi biblica, il *Didascalicon* è una somma dei saperi e delle discipline, che contem-

pera l'ambizione enciclopedica con la costante ricerca di un'armoniosa coerenza d'insieme, in cui le conoscenze si integrano e concorrono all'edificazione morale. L'opera ebbe un grande successo dal punto di vista della tradizione manoscritta, ma sul suo influsso si è molto discusso. Dante ha sicuramente avuto contezza della celebrità di Ugo, se lo colloca tra gli spiriti sapienti (*Par.* XII, 133), ma non sappiamo fino a che punto ne conoscesse l'opera e ne fosse influenzato;⁹⁸ in attesa di ulteriori approfondimenti, possiamo ricordare che Francesco da Barberino, contemporaneo di Dante, cita il *Didascalicon* più volte nelle glosse ai *Documenti d'amore*.

3.5.3 Dall'interpretazione all'insegnamento: il linguaggio figurato nelle *artes praedicandi*

Il *De doctrina christiana* di Agostino fu una tappa fondativa non solo per la riflessione esegetica, ma anche per la prassi omiletica, che del resto aveva tra i suoi compiti principali proprio l'insegnamento dei diversi significati del testo sacro. La predicazione ha avuto un ruolo cruciale in tutte le religioni del Libro: i profeti vetero-testamentari sono di fatto dei predicatori, e durante la liturgia tutti i fedeli possono partecipare a un'approfondita lettura del testo sacro, volta a trasmettere oralmente l'interpretazione più corretta; nel cristianesimo, in aggiunta, il ruolo centrale della predicazione era stato riconosciuto da Gesù, che aveva incaricato gli apostoli di diffondere il suo messaggio. È proprio all'esempio di Cristo e alla sua predicazione che si deve la nascita della precettistica omiletica, fondata con Agostino e Gregorio Magno ma al centro di una nuova fioritura tra gli anni Venti del XIII secolo e la Riforma, quando furono composti oltre trecento trattati di *ars praedicandi*.⁹⁹ Si tratta di una tradizione la cui fisionomia ci appare ancora molto nebulosa, non solo perché pochissimi trattati sono stati oggetto di edizione critica, ma anche perché restano quasi del tutto sconosciuti i contesti di produzione, fruizione e circolazione di queste opere. I testi che possiamo leggere risultano comunque di estremo interesse per un discorso sul linguaggio figurato, perché si concentrano non solo sui diversi sensi delle Scritture, ma anche su metafore, similitudini ed *exempla*, affrontati sia nell'interpretazione del testo sacro, sia nell'ammaestramento retorico-pro-

⁹⁸ Gli studi danteschi hanno relativamente trascurato Ugo di San Vittore; qualche indicazione si trova in Barański 2000; Imbach 2003, 31-4; Mocan 2012; Raffi 2016. Diversi elementi del *Didascalicon* sembrano mostrare dei punti di convergenza, potenzialmente poligenetica, con il *Convivio*: dalla descrizione della filosofia allo sviluppo di una psicologia di ascendenza aristotelica ma temperata con elementi di neoplatonismo.

⁹⁹ Sulle *artes praedicandi*, cf. almeno Charland 1936; Briscoe, Jaye 1992; Bataillon 1993; Murphy 1983, 305-403; Morenzoni 1995; Kienzle 2000; Wenzel 2005; 2015.

duttivo rivolto al predicatore; queste opere riuniscono un'impostazione esegetica con un intento parenetico, combinando l'insegnamento con l'esortazione ad agire: un'operazione che risulta molto interessante nel quadro di una riflessione sulla postura autoriale di Dante.

Per secoli la predicazione aveva seguito da presso il modello di Agostino e Gregorio, riprendendone non solo le prescrizioni teoriche, ma anche le omelie; nell'ultimo quarto dell'XI secolo prese avvio una nuova fase di formalizzazione delle tecniche omiletiche, stimolata probabilmente da una rinnovata originalità nella prassi della predicazione. Tra i primi e più importanti prodotti di questa fase troviamo il *Liber quo ordine sermo fieri debeat* composto da Gilberto di Nogent come introduzione al suo commento al *Genesi*. L'approccio di Gilberto è profondamente influenzato da Anselmo d'Aosta, che aveva legato strettamente la predicazione all'esegesi delle Scritture, ma il suo vero modello è Gregorio Magno: da questi due grandi predecessori Gilberto deriva l'idea che il predicatore debba affrontare un percorso spirituale e introspettivo che lo conduca allo stato d'animo più giusto per influenzare i fedeli, dal momento che solo chi ha vissuto il conflitto interiore può predicarlo in modo efficace. Lo *Speculum ecclesiae* di Onorio Augustodunense, scritto nella prima metà del XII secolo, non è ancora un'*ars praedicandi* vera e propria, ma contiene diversi consigli per i predicatori e fornisce una serie di 69 sermoni distribuiti sul calendario liturgico, che fanno ampio ricorso alla rima e ad altri giochi fonici, nonché alla pratica dell'*exemplum*. Nel *De artificioso modo predicandi* di Alessandro di Ashby, scritto tra la fine del XII secolo e l'inizio del XIII, l'autore, che è tra i primi ad applicare la terminologia retorica di Cicerone alla predicazione, consiglia di introdurre nella *confirmatio* – la parte centrale del sermone, in cui viene sviluppato il tema principale – non solo *rationes* e *auctoritates*, ma anche allegorie che stimolino i fedeli più colti ed *exempla* per gli illetterati; a quest'altezza l'assimilazione della terminologia e dei precetti retorici non è però connaturata all'evoluzione della tecnica omiletica, ma è piuttosto fatta *ex post* e con numerose forzature per legittimare quest'ultima (Morenzoni 1988, LVI, LXIII).

I sermoni cominciarono a farsi sempre più strutturate e ricchi nel XII secolo, ma è solo all'inizio del XIII secolo che si manifestò un nuovo interesse descrittivo e normativo. La *Summa de arte praedicatoria* di Alano di Lille, composta attorno al 1200 tra Parigi e il Midi, è la prima opera che si ponga l'obiettivo di descrivere in maniera completa lo statuto della predicazione e le modalità con cui esercitarla, senza però dettagliare gli aspetti tecnici e formali, ma fornendo 37 schemi da prendere a modello per costruire un sermone originale. Nella prima parte, dedicata a *quid sit praedictio*, Alano descrive la *forma praedicationis*: il sermone si costruisce a partire da una pericope biblica (di preferenza tratta dai Vangeli, dai Salmi, dalle epistole paoline o dal libro della Sapienza), che dev'essere spiegato al fine di istru-

ire i fedeli; dopo una *captatio benevolentiae* e una parte centrale in cui l'interpretazione del testo sacro può appoggiarsi sull'*auctoritas* di altri autori sacri o pagani, Alano suggerisce infine che il predicatore introduca un insegnamento esemplare ispirato alle vite dei santi.

Dopo questa prima fase, due grandi novità storiche concorsero ad accelerare la trasformazione della predicazione: da un lato il quarto concilio Laterano (1215) riaffermò la necessità di predicare ai laici e non più solo in contesti monastici o liturgici, e dall'altro la fondazione degli ordini mendicanti e delle università, dove la predicazione era un requisito essenziale per gli studenti di teologia, contribuì a trasferire ai sermoni le tecniche scolastiche in voga nelle facoltà di teologia. Negli stessi anni, ossia tra l'ultimo quarto del XII secolo e il primo quarto del XIII, si erano codificate o si andavano codificando anche le *artes poetriae* e le *artes dictandi*: sembra ragionevole ipotizzare che questo rinnovato sforzo teorico, fondato sull'adattamento della retorica classica a esigenze e gusti moderni e sull'orgoglio dei maestri di discipline che andavano progressivamente professionalizzandosi, fosse anche il risultato di influenze reciproche tra queste nuove discipline. Una delle conseguenze del consolidarsi dell'*ars praedicandi*, che raggiunse la sua piena maturità attorno al 1220, fu il prevalere del sermone sull'omelia, che era stata invece dominante nel periodo patristico e che continuò comunque a essere praticata; mentre quest'ultima prevedeva generalmente l'applicazione dell'esegesi quadripartita a un passo biblico piuttosto lungo, con l'obiettivo di ricavarne un insegnamento morale a beneficio della comunità dei fedeli e con una struttura piuttosto fluida e non necessariamente ordinata, il sermone moderno era fondato sullo sviluppo di un tema o sul commento di una più breve pericope biblica, che veniva suddivisa in parti, ciascuna delle quali era analizzata più o meno minuziosamente con un'alternanza di passaggi esplicativi e *amplificationes* fondate sul ricorso agli *exempla* o alla conferma delle *auctoritates* (Wenzel 2015, xv, 85).

Tra gli elementi centrali dei nuovi trattati di *ars praedicandi* c'è infatti l'ampio spazio riservato alla distinzione tra linguaggio proprio e linguaggio parabolico e alla necessità di paragonare mondo celeste e mondo terreno tramite quelle analogie e metafore su cui si reggevano le parabole del Nuovo Testamento: la storia umana si dispiegava dunque come terreno in cui ricercare le vestigia del disegno divino, e questo inevitabilmente produceva una proliferazione di interpretazioni relative a eventi e testi (Murphy 1983, 305-17). Legata a questa concezione plurale e potenzialmente iniziatica dei sensi delle Scritture è l'attenta riflessione sulla fisionomia dei fedeli e su quella che il predicatore deve assumere per garantire al proprio insegnamento la massima efficacia. L'idea agostiniana di una scrittura che protegge il proprio messaggio dagli interpreti meno capaci o degni è naturalmente radicata nell'insegnamento evangelico: se in *Mt.* 13,10-17 si spiega che Gesù usava le parabole perché il suo messaggio non era

per tutti, in *Mc.* 4,33-4 viene proposta una distinzione tra i discepoli, a cui Gesù parlava direttamente, senza bisogno della mediazione delle parabole, e tutti gli altri. Questa concezione di una gerarchia dei lettori era ribadita in tutti i manuali a uso dei predicatori, per ricordare loro di calibrare i propri sermoni sul pubblico che avevano di fronte. Gregorio Magno aveva poi imposto l'idea che il predicatore dovesse essere amabile, e soprattutto essere un modello di comportamento: secoli dopo Tommaso di Chobham si spingerà a dire che *uidetur iterum quod non sit nisi duplex predicatio, scilicet in uita et in uerbo*, e che deve essere favorevole e benigno (*Summa de arte praedicandi* [d'ora in poi *SAP*] II, I, 197-8 ed. Morenzoni 1988).

Uno dei pochissimi manuali di *ars praedicandi* che è stato oggetto di un'edizione critica moderna e accurata, nonostante la sua scarsa circolazione, è appunto la *Summa de arte praedicandi* di Tommaso di Chobham,¹⁰⁰ composta probabilmente entro il 1221-2 e attestata da un numero assai ridotto di codici; dal catalogo della biblioteca sembra però che all'altezza del 1421 il convento di San Francesco a Bologna ne possedesse una copia (Morenzoni 1988, xxxvi). Tommaso di Chobham, originario del Surrey, studiò alla facoltà delle Arti di Parigi e alla scuola cattedrale di Notre Dame, dove seguì i corsi di Pietro il Cantore; proprio in quegli anni finali del XII secolo sulle rive della Senna si consumava la transizione tra l'epoca delle scuole cattedrali e quella dell'università, con le rispettive pratiche esegetiche, mentre l'Europa intera si preparava a lasciarsi alle spalle le più tradizionali e libere omelie per abbracciare quel formalizzato *sermo modernus* che sarà oggetto delle *artes praedicandi* (Dahan 2016, 149-50). Rientrato in Inghilterra intorno al 1190-2, a cavallo tra XII e XIII secolo Tommaso comincia la sua carriera nella curia episcopale di Salisbury, dove diventa sotto-decano e poi membro del capitolo della cattedrale; Morenzoni (1988, xxxiv) ritiene probabile un suo secondo soggiorno a Parigi, di durata imprecisata, negli anni che vanno tra il 1222 e il 1228, durante il quale sembra che Tommaso abbia insegnato teologia all'università e pronunciato sermoni a San Vittore, Saint-Jacques e Saint-Germain-des-Prés. Oltre alla *Summa de arte praedicandi* di cui ci occuperemo a breve, Tommaso di Chobham è stato sicuramente autore di una *summa confessorum* (il trattato *Cum miserationes*, scritto intorno al 1222) e di una *Summa de commendatione uirtutum et extirpatione uitiorum*; ci sono stati tramandati anche circa venticinque sermoni che gli possono essere attribuiti con buona probabilità.

La *Summa de arte praedicandi* è un manuale di base per istruire alla predicazione il clero parrocchiale negli anni immediatamente

100 Su Tommaso di Chobham, oltre alle edizioni delle sue opere, cf. Evans 1985a; Baillon 1990; Morenzoni 1995; Copeland, Sluiter 2009, 614-39; Dahan 2016.

precedenti la rivoluzione apportata dalla fondazione degli ordini mendicanti: i lettori vi trovano i contenuti e le regole per trasmettere ai fedeli gli insegnamenti della fede basati sul testo biblico. A differenza della maggior parte delle altre *summae* dell'epoca, dunque, Tommaso non si limita a fornire sermoni già pronti, ma tenta di insegnare ai predicatori la tecnica per comporli autonomamente, dando al suo manuale un impianto più ambizioso e articolato – sebbene non rigoroso come nei manuali di *ars praedicandi* successivi –, evidente anche nella struttura dell'opera. I primi tre libri, infatti, definiscono rispettivamente la predicazione, le sue diverse specie, e la figura del predicatore; il IV, V e VI libro si soffermano sui contenuti, sugli insegnamenti e sui destinatari dei sermoni, dando molto spazio da un lato alla descrizione delle pene infernali e purgatoriali, che possono stimolare la paura della punizione divina e distogliere così i fedeli dal peccato (IV libro), dall'altro lato alle virtù (VI libro).¹⁰¹ Il VII libro, infine, è quello più tecnico e più influenzato dalla retorica e dall'ermeneutica classiche: Tommaso vi espone le regole di costruzione del sermone, assimilando, con non poche forzature, le sue componenti alle parti del discorso individuate dal *De inventione* e dalla *Rhetorica ad Herennium*; nella parte finale affronta brevemente anche il problema semiotico della significazione e della menzogna – la cui elaborazione agostiniana era stata recentemente riportata al centro dell'attenzione da Pietro Lombardo (Evans 1985a, 161) –, per ricordare infine al predicatore l'importanza di conoscere le tecniche esegetiche e le arti del *trivium*, e in particolare la retorica.

Il prologo – un vero e proprio piccolo trattato di ermeneutica (Dahan 2016, 151) – si apre con la distinzione tra la *lectio* sul testo sacro, che consiste nella sua *explicatio*, e la predicazione, che consiste invece nell'annunciarlo con parole secolari per stimolare la fede e i buoni costumi; l'*officium* scolastico della teologia consiste, come già in Pietro il Cantore, *in legendo, in disputando, in praedicando*, mentre quello pastorale si esplica *in iudicando, in penitentiam dando, in predicando* (SAP, Prol., 38-41). La predicazione è dunque comune a *doctores* e *pastores*, che dovranno conoscere il linguaggio della teologia, ossia quella *quadripartita significatio* delle Scritture che proprio in quegli anni sta cominciando a essere presentata in chia-

¹⁰¹ Del resto già nel II libro, dedicato alle *species predicationum*, si diceva che *predicator hec duo debet in sermone suo commiscere, ut semper ex una parte incutiat auditoribus timorem Dei propter penas inferni, et ex altera parte inuitet eos ad amorem Dei propter glorie premium* (SAP II, II, 333-7). Per una più ampia analisi dei contenuti della predicazione nell'opera di Tommaso, cf. Morenzoni 1995, 97-134. Il discorso sulle ricompense oltremondane, già centrale nella predicazione medievale a partire dai dogmi del concilio di Tours, assume un ruolo centrale nella prassi e nella normativa parentetica dopo il IV concilio lateranense, com'è testimoniato dalle opere dei maestri parigini attivi tra XII e XIII secolo, tra cui si può citare la *Summa de arte praedicatoria* di Alano di Lille (Maldina 2017, 49-54).

ve normativa (Dahan 2016, 154), e che può essere esemplificata tramite il carro di Elia:¹⁰²

currus iste sancta predicatio est, per quam fidelis anima, tamquam quatuor rotis, in celum transuehitur. Prima autem rota est hystoria, secunda tropologia, tertia allegoria, quarta anagoge. Tot enim modis littera sacre Scripture, a qua predicatio elicienda est, exponitur; est ibis quatuor modis intelligentie quatuor uirtutes anime subseruiunt secundum unam sui distinctionem, scilicet sensus, ratio, intellectus et sapientia. Sensu enim, scilicet uisu uel auditu, hystorias attendimus. Ratione uero tropologiam, id est moralem sensum, comprehendimus. Intellectu uero allegoriam, id est alienam significationem de ecclesia et membris ecclesie, aduertimus. Sapientia uero anagogen, id est supernam dilectionem de Deo et de rebus celestibus, consideramus. Hystoria igitur philosophie et theologie communis est; tropologiam uero et anagogen et allegoriam, sacra pagina sibi specialiter reseruauit. (SAP, Prol., I, 51-65)

Da questo brano emerge chiaramente che per Tommaso, come per la maggior parte dei suoi contemporanei, lo scopo principale della predicazione è esporre le Scritture (cf. Morenzoni 1995, 25-33), e che tale attività si esercita in maniera prioritaria sui quattro sensi, ciascuno dei quali sollecita una facoltà umana specifica e si esercita su contenuti specifici; tradizionale è anche la distinzione tra il testo sacro, l'unico a cui si applichino i tre sensi allegorici,¹⁰³ e le scritture umane, che si fermano all'*hystoria*, cioè alla lettera. Riprendendo Agostino, Tommaso precisa poi che *est enim duplex modus intelligendi: secundum significationem uocum, e secundum significationem rerum* (SAP, Prol., I, 66-7); anche in questo caso il primo modo di significazione è comune alla filosofia e alla teologia, mentre il secondo – come aveva sottolineato Ugo di San Vittore, ribadendo che nelle Scritture non sono solo le parole ad avere un significato, ma anche le *res* – è prerogativa della sola teologia. La *significatio uocum* è a sua volta triplice, perché comprende *fabula*, *argumentum* e *hystoria*: la prima, rigettata dalla teologia, riguarda le cose che non sono vere né verosimili, l'*argumentum* è una *narratio* di eventi verosimili – come nelle para-

102 Il *topos* dei quattro sensi rappresentati dalle quattro ruote del carro compare anche, per fare un esempio, nel *Liber quo ordine sermo fieri debeat* di Gilberto di Nogent (PL 156, col. 25D-26A) – dove però si parla di un carro generico, e non di quello di Elia.

103 Come da tradizione, Tommaso precisa infatti che il termine '*allegoria*' in senso stretto indica uno dei tre significati, ma *quandoque ita large accipitur ut tropologiam et allegoriam et anagogen comprehendat*; più avanti aggiungerà che non ogni traslazione di significato corrisponde a un'*allegoria*, ma solo quelle che ci trasmettono, tramite l'ispirazione di Dio o la dottrina della Scrittura, un insegnamento relativo alla morale, alla Chiesa militante o a quella trionfante (SAP, Prol. I, 129-31; 153-8).

bole neotestamentarie –, mentre l'*hystoria* è una *rei geste secundum ueritatem explicatio* (SAP, Prol., I, 76-86); quest'ultima a sua volta può prendere la forma dell'*analogia* – analizzata dalla grammatica e dalla dialettica – o della *metaphora* – studiata dalla retorica, che insegna i colori con cui trasformare le *uoces* dal loro significato proprio a quello improprio (88-104). La metafora, dunque, non ha niente a che fare con l'allegoria, che *fit secundum intellectum quam res significata facit* (147-8), perché si ferma invece sul piano del significato letterale, come chiarisce la sua definizione:

analogia dicitur rectus sermo, uel recta ratio, quando scilicet secundum propriam significationem uocum res narratur, ut cum dicitur: *Hannibal congressus est cum Romanis et eos deuicit*. Metaphora est quando per inpropriam significationem uocum res aliqua probatur, ut cum dicitur: *cardus iuit ad cedros*, id est humilis ad excelsos. [...] Hec autem significatio inpropria, plura habet nomina. Dicitur enim tropus, id est conuersus, tropologia, id est conuersus sermo, et methonomia, id est transsumptio, et metaphora, id est transformatio, quia ubicumque sermo uel conuertitur uel transsumitur uel transformatur a propria significatione ad inpropriam metaphora dicitur. (SAP, Prol., I, 91-104)

La scelta di indicare con il termine '*analogia*' il *sermo* proprio è spiazzante e i molti nomi che Tommaso assegna alla *significatio inpropria* in realtà non sono veri e propri sinonimi; pare comunque di capire che il rapporto tra metafora e *transsumptio* sia invertito rispetto alla trattazione delle *artes poetriae* e delle *artes dictaminis*, in cui il secondo termine costituiva una sorta di modo figurato generale entro cui la *translatio* era un tropo specifico (vedi §§ I.1.4 e I.2.4). A differenza di questi testi, Tommaso non solo impiega i termini greci, ma assimila la *transsumptio* alla metonimia,¹⁰⁴ che insieme al tropo e alla tropologia identifica come meccanismo metaforico di trasformazione del significato in direzione dell'improprietà. La confusione è ulteriormente aggravata dal desiderio di completezza del maestro, che cerca di dare conto di tutta la terminologia relativa ai significati figurati delle Scritture, elencando anche altri *uocabula* relativi ai tre sensi allegorici (*misterium*, *typus* e *figura*), e distinguendo, sulla scorta di Donato, quattro *genera similitudinum*: l'*ycos*, che è una *similitudo rei inanimate ad rem inanimatam*, il *paradigma*, che è una *similitudo persone ad personam*, la *parabola*, che è una *similitudo facti ad factum*, e l'*enigma*, che è una *obscure similitudinis obscura*

104 Il precedente potrebbe essere forse Quintiliano, che per primo aveva introdotto il termine '*transumptio*' come traduzione latina del greco '*metalepsis*', che normalmente indica la metonimia; ma nell'*Institutio oratoria* questo tropo assume caratteristiche piuttosto diverse.

sententia (SAP, Prol., I, 231-9). Per completare il discorso, Tommaso non solo precisa i molti ambiti a cui si applica il sovrasenso nelle Scritture – come per esempio l'interpretazione dei nomi, dei numeri, delle proprietà di animali e pietre –, ma riporta anche in forma compendiosa le sette regole di Ticonio o *theologicæ figure*, relative ai *modi significandi* caratteristici del solo testo biblico (SAP, Prol., II).¹⁰⁵

Per quanto riguarda il modo in cui il predicatore deve veicolare il suo insegnamento, Tommaso riprende la dottrina di Gregorio Magno e suggerisce di evitare gli eccessi di colori, seguendo l'esempio della predicazione evangelica, che si avvale di parole semplici: *debet potius attendere quid quibuscumque uerbis dicatur, quam quibus uerbis aliquid coloretur; odiosi enim sunt purpurati et colorati sermones* (SAP IV, 67-70). Nella discussione dell'*elocutio* si attiene invece all'insegnamento retorico e precisa che il predicatore deve provvedere, come hanno fatto i profeti e gli apostoli, all'*ornatum uerborum et sententiarum, secundum quod materia desiderat* (SAP VII, II, 285-6); non tutti i *colores sententiarum*, però, sono tollerati dalla *sacra pagina*: sono da evitare soprattutto quelli che privilegiano il solo significante, come il *similiter cadens et similiter desinens* (VII, II.4, 1332-42). Il precetto principale di Tommaso, memore del *De doctrina christiana*, è quello di seguire nella predicazione il *modus loquendi* proprio delle Scritture, che secondo lui manifestano sempre una piena osservanza della tripartizione degli stili (grandioso, mediocre e umile) proposta dai filosofi (SAP VII, II.4, 1362-80).

La struttura del sermone può seguire le stesse tre parti in cui si dividono i *poemata* (*propositio*, *inuocatio* e *narratio*), ma la suddivisione più utile è quella proposta dalla retorica, che si avvicina alla predicazione più delle altre discipline per il comune intento persuasivo.¹⁰⁶ Come suggerisce la retorica, dunque, il predicatore elaborerà una *narratio* che sia *breuis et dilucida et uerisimilis*, con alcune digressioni ed esempi, ma non al punto da risultare inutile o sgradevole; potrà mescolare al suo discorso delle *fabule* che possano essere interpretate allegoricamente, ma anche *argumenta et rationes probabiles et necessarias, logicas uel rethoricas, et multas auctoritates sanctorum quibus probatur ueritas et falsitas reprobatur* (SAP VII, I, 197-238). Tommaso è sensibile alla necessità di adattare il contenuto al livello del pubblico, e per questo suggerisce spesso di usare la *similitudo*, che ha

¹⁰⁵ Oltre che nel *De doctrina christiana* di Agostino, le regole di Ticonio erano state riprese da Isidoro di Siviglia, Beda il Venerabile e Ugo di San Vittore; Tommaso ne dà però una sintesi piuttosto diversa rispetto a quella del *Didascalicon* (Dahan 2016, 153).

¹⁰⁶ Cf. SAP VII, 72-9: *et multo magis conuenit distinctio rethorica predicatori in predicatione sua quam predictæ distinctiones poetice. Rethorica, enim, est ars dicendi composite ad persuadendum. Similiter, tota intentio predicatoris debet esse ut persuadeat hominibus honesta et sibi utilia, et dissuadeat inhonesta et dampnosa. Et ita finis predicatoris et oratoris fere quasi idem est. Et ideo ualde necessaria est doctrina oratoris ad officium predicatoris.*

un grande valore pedagogico perché permette di comprendere le realtà spirituali tramite quelle più familiari e si insinua nell'animo dell'uditore, agevolando la persuasione tramite i paragoni con il mondo naturale che hanno usato Dio, gli apostoli, i profeti e i santi.¹⁰⁷ Bisogna però fare attenzione, perché ogni animale possiede sia una proprietà che lo possa paragonare al diavolo, sia un'altra che lo possa assimilare a Dio: non tutte le metafore, dunque, sono convenienti (SAP VII, II.1.2). Più agostiniano di Agostino, Tommaso riconosce inoltre che il compito del predicatore è ormai più semplice rispetto ai tempi dei primi apostoli, quando bisognava estirpare l'idolatria e convertire i pagani: dato che quasi tutti credono, il predicatore potrà limitarsi a consolidare la fede e la virtù facendo leva anche sulla *naturalis ratio*, che si trova nei libri dei filosofi non meno che in quelli dei teologi (SAP I); oltre alla filosofia, dovrà però conoscere tutte le *artes*, che sono state create per servire le Scritture e sono quasi ancelle della teologia (SAP VII, I).

Nei decenni successivi i trattati di *ars praedicandi* divennero via via sempre più tecnici man mano che la contaminazione con la retorica si accentuava, e con essa le ambizioni normative della tecnica; ne è un esempio la fortunata *Ars dilatandi sermone* di Riccardo di Thetford, scritta in un momento imprecisato del XIII secolo. Ispirandosi ai *topoi* codificati dalla dialettica e compiendo un'operazione simile a quella dei manuali di *ars poetriae*, Riccardo prescrive otto *modi* dell'*amplificatio*, mostrando come l'esegesi delle Scritture, che all'origine era il fondamento della predicazione, fosse diventata un semplice stragemma retorico per dilatare il sermone, alla stregua dei tropi raccomandati dalla retorica classica e dalle altre *artes* dell'epoca. Il sesto *modus*, infatti, è *ex exequendo metaphoram scilicet proprietates rei ipsas explanando ad instructionem nostram aptando* (Engelhardt 1978, 108); per fare un buon uso di questa tecnica, l'autore raccomanda di conoscere tutte le proprietà delle cose e di saperle adattare alla lode del Signore e all'edificazione dell'anima, ma anche di non accostare troppe metafore diverse (102-13). Il settimo modo riguarda invece l'*auctoritates diversimode exponendo*. Le Scritture possono essere interpretate non solo alla lettera, ma anche secondo il senso allegorico, morale e analogico, e ciascuno di questi sensi fornisce un suo insegnamento: *per allegoriam instituitur, per tropologiam formantur mores, per anagogen elevantur contemplationes* (115). L'ottavo, infine, prescrive di assegnare una causa o un effetto: nel descriverlo Riccardo usa continuamente il verbo '*transferre*', associando dunque alla logica dell'eziologia il meccanismo metonimico che consente di pas-

107 Cf. SAP VII, II.1.2, 733-5; 744-6: *est preterea considerandum quod omnis res que persuaderi debet animo auditoris, multo melius insinuabitur per similitudinem quam per simplicem et nudam ueritatem [...]. Intellectus enim humanus naturaliter inbecillus est per se ad uidentium uerum. Et ideo desiderat adiutorium similitudinum per quas expressius ueritatem possit uidere.*

sare da un argomento a quelli contigui, e dimostrando che perfino in una discussione piuttosto confusa e scolastica come quella dell'*Ars dilatandi sermone* era penetrato il messaggio fondamentale della semiotica agostiniana, cioè che nelle Scritture non sono solo le parole ad avere un significato, ma anche le cose.

Anche il *Processus negociandi themata sermonum* attribuito a Giovanni de la Rochelle, teologo francescano allievo di Guglielmo d'Auxerre, Filippo il Cancelliere e Alessandro di Hales, presuppone che il lettore conosca già la partizione del sermone ormai canonica e le tecniche per la sua articolazione (Wenzel 2013, 189), e si concentra dunque su sette modi più sofisticati e tecnici per sviluppare il tema. Il quarto modo è *quando res aliqua significatur in diuersis*, come nelle parabole (Wenzel 2013, 226), e il quinto modo, che si trova anch'esso nelle parabole, è *quando res una significat plura* (228). Nel fortunato *Libellus artis predicatorie* di Giacomo da Fusignano, domenicano attivo nella provincia romana tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta del XIII secolo, i *modi dilatandi sermonem* sono dodici e vengono spiegati con dovizia di indicazioni grammaticali e retoriche: anche in questo caso nell'elenco compaiono la *multiplicatio expositionum et sensuum*, le *rerum proprietates*, le *similitudines*. Per spiegare in che modo il predicatore può espandere il sermone tramite l'esegesi quadripartita, Giacomo ricorda ancora una volta che nelle Scritture non sono solo le *uoces* ad avere significato ma anche le *res*, poi definisce in modo tradizionale ma ricco di esempi i quattro sensi – che, come viene precisato, non possono però essere applicati sempre e a tutte le pericopi –, e infine configura due possibili applicazioni pratiche di tale precetto. Si può interpretare l'*auctoritas* biblica oggetto del *thema* secondo i vari sensi, oppure si possono dare diverse letture di uno di essi, una delle quali è giusta, le altre sbagliate (*Libellus artis predicatorie* [d'ora in poi *LAP*] XI, ed. Wenzel 2013, 58-69). Per quanto riguarda gli altri due modi menzionati, Giacomo suggerisce, come Tommaso di Chobham, di sfruttare le proprietà degli oggetti o degli animali menzionati nel testo sacro per adattare al tema del sermone; gli *exempla*, invece, consistono nel menzionare persone che possiedono gli stessi vizi o le stesse virtù di cui si sta parlando, come faceva lo stesso Gesù nelle parabole evangeliche, o come si fa quando si ricordano i miracoli dei santi; le *similitudines*, che alcuni chiamano *motetos*, possono coinvolgere oggetti naturali o artificiali, purché facciano appello a proprietà note a tutti gli ascoltatori, e in rari casi persino elementi delle *fabulae*, nel qual caso il predicatore dovrà precisare che non si tratta di avvenimenti reali (*LAP* XIV-XV).¹⁰⁸ Il trattato di Giacomo non presenta elementi particolarmente

108 Sulla ripresa della funzione parenetica di *exempla* e similitudini nella *Commedia*, cf. Maldina 2017, 130-2.

innovativi ma ha il pregio di essere estremamente completo e chiaro, di condensare quelle che dovevano essere nozioni ormai consolidate, guidando il lettore passo passo con l'ausilio di molti esempi e consigli pratici, che potevano risultare utili non solo al predicatore: quando spiega che il sermone si può ampliare facendo ricorso anche ai contrari, per esempio combinando la critica di un vizio all'elogio della virtù opposta (*LAP XVI*), il pensiero corre alla struttura delle cornici purgatoriali.

Il problema dell'accesso di Dante a questa tradizione è ancora più complesso di quello affrontato nei capitoli precedenti: nel caso delle *artes poetriae* si trattava di manuali scolastici, impiegati spesso nell'addestramento grammaticale e retorico tanto al livello universitario quanto al livello dell'insegnamento superiore, mentre le *artes dictandi* non solo erano state profondamente assorbite da Brunetto Latini, ma erano il punto di riferimento naturale per un intellettuale impegnato nella scrittura di epistole più e meno ufficiali. In quanto laico, invece, difficilmente Dante poteva essere motivato a mettere le mani su un manuale di *ars praedicandi* – e non è detto che potesse materialmente accedervi; come ricorda Maldina (2017, 68), però, sicuramente Dante ebbe una familiarità quasi quotidiana con la predicazione, e potrebbe aver avuto tra le mani alcune *summae exemplorum*. Stile e contenuti omiletici hanno sicuramente lasciato molte tracce nella scrittura della *Commedia*:¹⁰⁹ poiché i manuali dedicati alla versificazione consacravano poco spazio alla struttura dell'argomentazione, che invece era centrale nelle prescrizioni delle *artes praedicandi*, con l'ampio spazio riservato alle *divisiones*, diversi studiosi ritengono che questa disciplina, familiare a chiunque andasse in chiesa, possa aver avuto una certa influenza anche sui poeti (Wenzel 1995, 92); le *divisioni* impiegate da Dante nella *Vita nova* e nel *Convivio* potrebbero dunque avere dei precedenti, oltre che nell'esegesi (Tomazzoli in corso di stampa), anche nella predicazione, e lo stesso si può senz'altro dire di quei brani del *Paradiso* in cui Beatrice espone ordinatamente un problema dottrinale.¹¹⁰

¹⁰⁹ Per la bibliografia degli studi in cui si tenta di «ricostruire i rapporti tra la *Commedia* e la *lanque* omiletica del tempo», cf. Maldina 2017, 13 (ma l'intero volume ricostruisce in maniera innovativa e approfondita le consonanze retorico-tematiche tra l'opera dantesca e la cultura omiletica); le ricerche ivi citate si concentrano per lo più sulle raccolte di sermoni, sulle *summae exemplorum* e sulla cosiddetta teologia volgare, e sollevano solo raramente e tangenzialmente la questione di un possibile rapporto di Dante con le *artes praedicandi*, che meriterebbe dunque un esame più approfondito di quello tentato in queste pagine, ma che richiederebbe anche un maggior avanzamento filologico e critico su questa tradizione, ancora largamente inedita e poco studiata.

¹¹⁰ Delcorno (1993, 301) ritiene che Dante abbia assorbito solo il patrimonio narrativo ed esemplare dei sermoni, ignorandone la «subdividing mentality» – del resto non confinata all'ambito omiletico, ma diffusa in molte altre forme di testualità medievali; corregge solo parzialmente questa impressione Maldina (2017, 122-4). Mi pare possibile smorzare la loro posizione intravedendo l'influenza di questa mentalità non, in senso stretto, come ripresa di uno scheletro di esposizione del testo, ma in senso lato

Per quanto riguarda la teoria dell'esegesi quadripartita che abbiamo analizzato in questo capitolo, è verosimile che la riflessione dantesca, nutrita da grandi *auctores* come Agostino, Ugo di San Vittore, Tommaso d'Aquino, sia stata arricchita anche dalle omelie che sicuramente aveva ascoltato sull'argomento. Che Dante possa aver conosciuto nello specifico l'opera di Tommaso di Chobham appare improbabile, vista la diffusione tutto sommato limitata che la *Summa de arte praedicandi* ha conosciuto; il manuale mostra però il tipo di cultura esegetica e le innovative formalizzazioni delle tecniche omiletiche che caratterizzano l'inizio del XIII secolo, e che nutriranno la riflessione dei più grandi autori della generazione successiva, come Bonaventura, Alberto Magno e Tommaso d'Aquino (Dahan 2016, 160). A questa cultura esegetica e omiletica dev'essere senz'altro connesso il fine etico del poema (vedi § I.3.3) e l'atteggiamento parenetico e di autoinvestitura profetica che Dante assume, pur essendo laico, a causa dell'indegnità dei predicatori e delle gerarchie ecclesiastiche a lui contemporanei;¹¹¹ la possibilità che i laici predicassero restava aperta solo qualora la predicazione fosse intesa in senso lato, ossia come semplice esortazione alla virtù: come aveva precisato Tommaso di Chobham, il *lector uel magister*, che non ha la cura d'anime, può leggere la sacra pagina, ma la predicazione vera e propria, che consiste nell'esposizione del testo sacro in pubblico, rimane prerogativa del *sacerdos* (SAP III). Se al predicatore viene attribuita, come già aveva sottolineato Agostino, un'ispirazione divina utile nell'interpretazione delle Scritture e non diversa da quella dei profeti (Maldina 2017, 78; cf. anche Smalley 1972; Rusconi 1999), nell'ottica dell'autolegittimazione dantesca rivendicare una competenza esegetica forte è perciò essenziale per corroborare la propria investitura profetica.

nel ricorso a strutture ordinate, e prendendo in considerazione le altre opere di Dante oltre alla *Commedia*.

111 Sulla legislazione riguardante gli agenti della predicazione, che subì profonde evoluzioni tra XII e XIII secolo, e sulla predicazione laica, cf. Morenzoni 1995, 47-59.

I.4 Epistemologia: la conoscenza analogica nel *Paradiso*

Sommario 4.1 Tra l'epistola a Cangrande e il *Paradiso*. – 4.1.1 Il *modus tractandi* della *Commedia* e la *transumptio*. – 4.1.2 *Per assumptio metaphorismorum*. – 4.2 Linguaggio figurato e conoscenza nel *Paradiso*. – 4.2.1 *Per far segno*. – 4.2.2 *Solo da sensato aprende | ciò che fa poscia d'intelletto degno*. – 4.2.3 *L'ombra del beato regno | segnata nel mio capo*. – 4.2.4 *Ch'io rilevi | le lor figure com'io l'ho concette*. – 4.2.5 *La similitudine che nacque*.

Nei tre capitoli precedenti (§§ I.1.4; I.2.4; I.3.5) abbiamo ripercorso alcuni snodi fondamentali della riflessione medievale sulle nozioni di tropo, figura, *translatio*, *transumptio*, allegoresi e allegoria, soffermandoci tanto sulle definizioni più consolidate delle dottrine grammaticali e retoriche e dalla tradizione esegetica, quanto sui più aggiornati sviluppi prodotti dalle nuove *artes* sviluppatesi a partire dal XII secolo; tali riflessioni sono sembrate di volta in volta pertinenti a inquadrare meglio ciò che Dante scriveva a proposito di linguaggio figurato nelle sue opere cosiddette minori. I brani danteschi esaminati fin qui erano brani teorici in prosa, sviluppati per commentare liriche precedenti o per sistematizzare una dottrina poetica, retorica o ermeneutica. Le terzine del *Paradiso* che saranno commentate in questo capitolo, invece, sono interne al poema stesso, e a un poema che, nonostante i diversi interventi dell'autore, si configura come essenzialmente narrativo e dialogico: non sono dunque interventi fatti *ex post* o *a latere* per glossare un testo composto in precedenza o per

sostenere le posizioni dell'autore, ma sono legate in maniera del tutto peculiare ad alcune tra le più importanti implicazioni della *Commedia*, vale a dire quelle che riguardano l'esperienza fisica e conoscitiva del protagonista-poeta e lo statuto di verità del linguaggio che la trasmette. Non stupisce allora che la giustificazione degli usi figurati del linguaggio esposta nel IV canto del *Paradiso* sia più difficile da ricondurre a un retroterra preciso: sia perché si tratta di un brano poetico, con i vincoli formali e la sintesi evocativa che questo comporta rispetto alla maggior analiticità della prosa argomentativa, sia perché la riflessione è ancor più delicata, e maggiore la posta in gioco.

Nel commentare questo brano sono state chiamate in causa soprattutto la teologia negativa legata all'ineffabilità dei misteri divini e la dottrina neoplatonica dell'*integumentum*, che vede il linguaggio come uno strumento residuale per dire l'ineffabile (Barański 2000; Ledda 1997; 2002; Ariani 2009a; Finazzi 2013a); queste importanti teorie, però, offrono termini di confronto solo parziali: il significato di questi versi non si lascia ridurre a una semplice dichiarazione di ineffabilità e di adesione a una modalità espressiva che riprende gli usi mitologici platonici e neoplatonici, come spero di dimostrare. Dare un inquadramento soddisfacente di tutte le riflessioni medioevali che potrebbero aiutarci a capire in maniera più completa e approfondita questo passo – e che potrebbero retrospettivamente chiarire anche da dove la nozione di *transumptio* sia penetrata nelle *artes* più tecniche – è un'impresa superiore alle forze di chi scrive: per questo la seconda parte di questo capitolo abbandona l'impostazione dei capitoli precedenti, fondata sulla lettura di specifiche tradizioni e specifici testi, le une e gli altri con i propri contesti e le proprie implicazioni, e tenta di riassumere per sommi capi alcuni grandi nodi del pensiero medievale sull'analogia e sul suo ruolo nei procedimenti conoscitivi e linguistici.

4.1 Tra l'epistola a Cangrande e il *Paradiso*

4.1.1 Il *modus tractandi* della *Commedia* e la *transumptio*

Nel capitolo precedente (§ I.3.3) abbiamo esaminato la polisemia che Dante assegna alla *Commedia* nell'epistola a Cangrande, con l'esposizione del duplice argomento del poema e la digressione sull'esegesi quadripartita che la inquadra; nello stesso testo ci sono però altre osservazioni formali degne di nota, che ben si legano con il discorso sul linguaggio figurato sviluppato nel IV canto del *Paradiso*. Chiuso il discorso sul *subiectum*, Dante passa infatti alla definizione della

forma sive modus tractandi,¹ ossia dell'elaborata struttura formale che viene attribuita al poema. Ascoli (1997, 331) ha richiamato l'attenzione sul fatto che il discorso sulla tetrapartizione dei significati commentato nel capitolo precedente era introdotto come esemplificazione di un *modus tractandi*: *qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in hiis versibus (Ep. XIII, 21)*: questo dimostra che la digressione, che fuoriesce infatti dalla lista delle *instantiae* in cui viene suddiviso l'*accessus*, è rilevante tanto al *subiectum* quanto alla *forma*, di cui si viene ora a parlare. Dopo averla distinta dalla *forma tractatus*² - cioè dalla suddivisione esterna dell'opera, che si realizza in cantiche, canti e versi - Dante si sofferma appunto sulla *forma sive modus tractandi* dell'intero poema, che è definito *poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus, et cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus (Ep. XIII, 27)*. Come notato dai commentatori, i primi cinque termini fanno riferimento alle caratteristiche poetico-retoriche della *Commedia*, mentre la seconda serie è modellata sugli *accessus* delle opere scientifiche, a sottolineare la valenza dottrinale del poema. Si può aggiungere che «i dieci aggettivi sembrano voler sintetizzare la pluralità dei modi espressivi che caratterizza lo sperimentalismo della *Commedia*» (Azzetta 2016, *ad loc.*); è importante precisare che Dante non sta parlando di stile, come dimostra la totale alterità degli aggettivi rispetto ai termini impiegati normalmente nella dottrina degli stili, ma piuttosto di una modalità, o forma, o struttura della lingua della *Commedia* (Pflaum 1939, 158).

Il primo aggettivo, '*poeticus*', è di carattere talmente generale da indicare probabilmente nient'altro se non che la *Commedia* è scritta in versi; il secondo ha suscitato un ampio dibattito, in larga parte connesso con quello relativo alla definizione di poesia come *fictio rhetorica musicaque poita* elaborata nel *De vulgari eloquentia* (vedi § I.2.3.1). Coerentemente con tale definizione, infatti, anche nell'epistola Dante mostra di ritenere che il concetto di *fictio* sia una caratteristica fondamentale della poesia, come che tale concetto vada interpretato: come si diceva, il termine sembra avere a che fare con la rappresentazione icastica, ossia con una peculiarità formale e figurativa del discorso poetico rispetto a quello non-letterario. La *descriptio* è un'altra faccia di questo stesso specifico della poesia, e coincide con uno dei modi dell'*amplificatio* che i trattatisti raccomandavano agli aspiranti poeti; lo stesso si può dire per la *digressio*, che include, nella retorica medievale, micro- e macro-digressioni.

1 Il *modus tractandi* è un concetto comune, dalla metà del XII secolo in poi, per designare la natura stilistica, formale e retorica di un testo, ed è stato accuratamente definito da Thierry di Chartres: cf. Minnis 1984.

2 La distinzione tra *forma tractandi* e *forma tractatus* è stata ampiamente indagata da Allen (1982, 67-178).

La storia della dottrina medievale concernente la *digressio* è stata ricostruita da Corsi (1988): dopo una prima trattazione ambigua in Cicerone e Quintiliano, la nozione viene sistematizzata per essere infine collocata tra i modi della narrazione, e dunque tra le forme dell'*amplificatio* (così ad esempio nella *Poetria nova* di Goffredo, vv. 527-53). Come accennato brevemente (vedi § I.1.4.1), nel Medioevo molti testi di poetica e retorica ritenevano le similitudini una digressione dalla materia principale: è il caso del *Documentum* dello stesso Goffredo di Vinsauf, dove si dice che, oltre alla *digressio* che inserisce del materiale tratto da un'altra parte del testo, *digredimur etiam a materia ad aliud extra materiam, quando scilicet inducimus comparationes sive similitudines, ut eas aptemus materiae* (*Documentum* II, II, 21). Insomma, «per il teorico medievale la digressione è un fatto formale legato in un modo particolare alla materia» (Corsi 1988, 82); per questo nella *Commedia* le digressioni non sono limitate alle uniche due che vengono dichiarate esplicitamente tali - e vale la pena notare che le due così segnalate sono di natura politica, ed esplicitamente caratterizzate come interventi del poeta (cf. Tomazzoli 2020b, 238-41): si dovrebbero far rientrare nel novero anche tutte quelle *descriptions loci* e *descriptions temporis* che interrompono in qualche modo la *fabula* e che richiedono poi un percettibile ritorno al tema narrativo (Corsi 1988, 82-8).

Dopo questi aggettivi veniamo, finalmente, a uno dei rarissimi termini tecnici impiegati da Dante per indicare un procedimento metaforico. Abbiamo già seguito la valenza che la nozione di *transumptio* aveva sviluppato nelle *artes poetriae* e nelle *artes dictaminis* (vedi §§ I.1.4 e I.2.4): la dottrina della *transumptio* era varia e articolata, e non è facile ricostruire quali delle sue numerose evoluzioni Dante possa aver tenuto presente, e di conseguenza quale sia il significato da assegnare al termine in questo brano. I commentatori ritengono per lo più probabile che nel contesto dell'epistola a Cangrande l'impiego dell'aggettivo indichi i procedimenti retorici e metaforici in senso ampio, quale caratteristica dell'*ornatus gravis* e quale strumento indispensabile per una poesia che ambiva a rappresentare, dimostrare e muovere al bene.³ La sua occorrenza in un brano che ha

³ Cf. la pregnante lettura di Pasquini (2001, 209): «accanto al sistema poetico-letterario, che ha come base il '*modus transumptivus*', esiste anche un sistema 'liturgico', come aveva già intuito il Pascoli. Alle trasformazioni metaforiche del reale si somma la trasformazione del protagonista nel suo itinerario simbolico: in quanto egli rappresenta anche l'umanità nel suo ritorno dalla Gerusalemme celeste. Detto altrimenti, col trasumanare del personaggio che dice 'io' nel poema, si entra in un circuito liturgico dove gli oggetti non significano soltanto se stessi, ma anche qualcosa di diverso, grazie a un nucleo simbolico che li pone in una misteriosa corrispondenza reciproca. Così, il '*modus transumptivus*' non è semplicemente la fruizione di una raffinata tecnica letteraria, ma è anche strumento di un analogismo nella sua dimensione liturgica e insieme cosmica».

appena discusso dei quattro sensi delle Scritture potrebbe essere una spia del fatto che Dante avesse in mente soprattutto la tradizione del *dictamen* bolognese, che aveva avviato un imponente processo di avvicinamento della retorica all'esegesi e i cui maestri, come abbiamo visto, ambivano a garantirsi un monopolio produttivo e interpretativo sul testo sacro (vedi § I.2.4).

L'aggettivo '*transumptivus*' aveva già fatto la sua apparizione all'interno del macrotesto dantesco, sebbene nella forma avverbiale '*transumptive*'. Nell'epistola III, composta tra il 1303 e il 1306, Dante reagiva a un sonetto di Cino da Pistoia - *Dante, quando per caso s'abbandona* - che lo interrogava *utrum de passione in passionem possit anima transformari* (Ep. III, 2) con un sonetto responsivo - *Io sono stato con Amore insieme* (Rime, L) - corredato da un breve commento inserito all'interno della lettera.⁴ Introducendo il sonetto - che però non risulta materialmente congiunto alla missiva, e non viene trascritto in calce da Boccaccio, copista dell'epistola - il testo latino recita così:

redditur, ecce, sermo Calliopeus inferius, quo sententialiter canitur, quanquam transumptive more poetico signetur intentum, amorem huius posse torpescere atque denique interire, nec non huius, quod corruptio unius generatio sit alterius, in anima reformari. (Ep. III, 4)

Mentre nel prosieguito del commento latino Dante aggiunge ulteriori ragioni alla propria dimostrazione, richiamandosi tanto alla *ratio* quanto all'*auctoritas*, il sonetto ruota intorno all'esperienza del poeta, resa attraverso un linguaggio solennemente metaforico. Fin dall'*incipit* del componimento, infatti, Dante si presenta come amante esperto e fedele, che è stato *con Amore insieme* fin dall'età di nove anni, e che perciò sa bene *com'egli affrena e come sprona*, | *e come sotto lui si ride e geme* (vv. 1-4): per questo sa che chi si muove contro la passione si comporta come colui che vorrebbe far cessare un temporale suonando le campane (vv. 5-8).⁵ Dopo il tema metaforico equestre (veicolato dai verbi 'affrenare' e 'spronare') della prima quartina, e dopo il paragone iperbolico contenuto nella seconda, il sonetto prende nelle due terzine un andamento densamente figurato e sentenzioso:

però **nel cerchio de la sua palestra**
liber arbitrio già mai non fu franco,

⁴ Cf. Baglio 2016, *ad loc.*: «l'epistola si configurerebbe pertanto come una sorta di *razo* latina al testo in volgare». Si tratterebbe di un'operazione piuttosto innovativa per la presenza, nel dittico, di testi in lingua diversa (Baglio 2016, *ad loc.*). Sullo scambio tra Dante e Cino cf. anche Graziosi 1997; Livraghi 2012.

⁵ Giunta (2011, *ad loc.*) ricorda che era consuetudine suonare le campane durante i temporali a scopo apotropaico.

si che consiglio invan vi **si balestra**.
 Ben può **con nuovi spron' punger lo fianco**,
 e qual che sia 'l piacer ch'ora **n'addestra**,
 seguirar si convien, se l'altro è stanco.
 (vv. 9-14)

La condizione dell'innamorato è resa tramite la metafora dell'arena dove la ragione si cimenta inutilmente; nell'ultima terzina viene ripresa l'immagine equestre accennata nei primi versi: Amore può *punger lo fianco* dell'amante con *nuovi spron'*, cioè farlo innamorare di un'altra donna, e sarà necessario seguirlo se la prima passione si è esaurita. Come si vede, il sonetto sviluppa un tema frequente nella poesia cortese, ma chiama anche in causa la nozione, desunta dalla filosofia morale cristiana, del libero arbitrio; sebbene parta dall'esperienza personale, il componimento presenta quest'ultima come esemplare e così facendo la eleva a enunciazione di una sentenza. In questo senso, dunque, è perfettamente comprensibile che Dante nomini il sonetto *sermo Calliopeus*, facendo riferimento non solo alla sua natura poetica, ma rivendicandone anche l'altissima qualità, dal momento che Calliope è l'ispiratrice della poesia eroica e la regina delle muse.⁶ L'avverbio *'sententialiter'* dell'epistola esplicita che il sonetto *canitur*, canta, in maniera assertiva, senza aprirsi in un'articolata dimostrazione, ma piuttosto *transumptive more poetico*, ossia impiegando gli ornamenti formali e retorici tipici della poesia e istituendo un nesso che permette di passare dall'esperienza personale del poeta a un quadro morale e filosofico più ampio; le caratteristiche della filosofia e della poesia, che nell'epistola a Cangrande - e poi nella *Commedia* - vengono affiancate e riunite, nella corrispondenza con Cino rimangono distinte, e per questo necessitano dell'integrazione tra il sonetto e la prosa latina che lo commenta, lo amplia e lo sistematizza.⁷

⁶ Come tale viene invocata in *Purg.* I, 7-12: *ma qui la morta poesi resurga, | o tante Muse, poi che vostro sono; | e qui Calliopè alquanto surga, | seguitando il mio canto con quel suono | di cui le Piche misere sentiro | lo colpo tal, che disperar perdono.*

⁷ L'epistola III condivide dunque alcune caratteristiche del *Convivio*, come ha dimostrato Ascoli (2008, 122-9): in entrambe le opere Dante si produce in un commento in prosa sui propri stessi componimenti lirici, ed entrambi i contesti coinvolgono la riflessione sul passaggio da un amore all'altro; una prima diversità risiede nel fatto che nel *Convivio* le metafore sono impiegate in modo sistematico non solo nella poesia, ma anche nella prosa, sviluppando così una dimensione persuasiva e affettiva marcata (vedi § I.3.2.2), che rende il trattato un'opera ibrida e assai diversa dalle sue simili dell'epoca (Hooper 2012, 93). A questo si possono aggiungere le più evidenti differenze di lingua e di destinazione: contrariamente a quanto si dice nella lunga giustificazione del commento volgare che occupa buona parte del I trattato del *Convivio* (§ I.3.2.1), Dante non sembra ritenere problematico, all'altezza dell'epistola, commentare in latino un sonetto in volgare; inoltre, mentre nel caso del prosimetro il poeta tornava sulla propria produzione spontaneamente e a distanza di anni, nell'epistola, destinata non a un vasto pub-

Per tornare all'epistola XIII, gli ultimi cinque aggettivi pongono meno problemi: *'diffinitivus'* fa riferimento alla prassi scolastica della *diffinitio*, che consiste nel produrre un enunciato che manifesti l'essenza della cosa (Mariani 1970); *'divisivus'* richiama il procedimento logico del *locus a divisione*, che garantisce la consequenzialità del discorso, e corrisponde a un'abitudine estremamente diffusa nel macrotesto dantesco. I due termini *'probativus'* e *'improbativus'* pertengono al lessico della *quaestio disputata*, la cui struttura si articolava su dimostrazioni e confutazioni; infine, *'exemplorum positivus'* rimanda tanto ai manuali di logica quanto a quelli di retorica, e corrisponde alla prassi, assai frequente nella *Commedia*, di chiarire un concetto tramite un esempio illustre. Questa è l'interpretazione più diffusa della seconda serie di aggettivi, che però sembra richiamare molto più delle semplici prassi scolastiche di cui i commentatori hanno rinvenuto tracce nella *Commedia*.

La categoria di *modus tractandi*, infatti, è stata scarsamente indagata dai commentatori del passo dantesco, che si sono concentrati piuttosto sugli aggettivi che Dante ha impiegato per specificarla; eppure tale concetto ha rivestito una grande importanza nella discussione dei teologi sul linguaggio biblico. La questione del *modus tractandi* è stata inaugurata dal trattato introduttivo alla *Summa theologica* di Alessandro di Hales, *doctor doctorum* dell'ordine francescano che a Parigi insegnò arti e teologia. Nella I *quaestio* Alessandro si chiede se la *doctrina theologiae* sia una scienza e se sia distinta dalle altre scienze, e poi indaga su quali siano il suo soggetto e il suo modo di trasmissione; approfondendo quest'ultimo tema, il maestro si interroga poi sullo stile o *modus* delle Scritture, per concludere infine che questo non è scientifico né artificiale, dato che include anche il discorso mistico:

omnis modus poeticus est inartificialis sive non scientialis, quia est modus historicus vel transumptus, qui quidem non competunt arti; sed theologicus modus est poeticus vel historialis vel parabolicus; ergo non est artificialis. (Alessandro di Hales, *Summa theologica* I, 7, ed. Quaracchi 1924)⁸

Nel prosieguito dell'opera Alessandro continua a caratterizzare il *modus* della Bibbia, e conclude che se le Scritture sono trasmesse secondo un *modus poeticus* è per rispondere alla necessità del nostro intelletto, che non arriva a comprendere le cose divine se non facendo leva sull'*affectus*, mentre la scienza fa appello all'*intellectus*

blico - benché pensata anche per essere divulgata - ma a uno specifico poeta e amico, il commento si esercita su un testo composto per l'occasione, e dunque in simultanea.

⁸ Devo la citazione e la discussione del passo a Dahan 1999, 416 ss. Se ne occupa anche Minnis 1984, 118-45; tra i primi a segnalare il passo per la comprensione dell'auto-esegesi dantesca Curtius (1992, 246-50).

tus. Avendo così distinto scienze umane e scienze divine, la *Summa* definisce i modi appropriati rispettivamente alle une e alle altre: secondo una classificazione destinata a diventare topica, la scienza umana adopera un '*modus definitivus, divisivus et collectivus*' (ma quest'ultimo modo era talvolta sostituito dal '*modus probativus et improbativus*'); a questi talune trattazioni aggiungevano il '*modus exemplorum suppositivus*', non fondamentale alla scienza come gli altri, ma ugualmente utile per i discenti, come sottolineava ad esempio Pietro Ispano (Minnis 1984, 118-45). Non sarà necessario sottolineare che si tratta esattamente dei termini che impiega Dante per descrivere la *Commedia*.

Il dibattito così avviato da Alessandro di Hales fu ripreso da intellettuali della levatura di Alberto Magno e Tommaso d'Aquino, ma fu quest'ultimo, in particolare, a dare un contributo sostanziale a questa nuova interpretazione del linguaggio biblico e di quello teologico (Dahan 1999, 416 ss.). Nel commento alle *Sentenze* Tommaso afferma che la teologia, in quanto scienza più nobile, deve impiegare il modo più nobile, e che questo non è certo il modo poetico, definito invece il più umile; distinguendo tra *materia* e *finis*, l'Aquiniate giunge alla conclusione che nelle Scritture vengono assunti tutti i modi, compresi quelli metaforico e simbolico, perché il linguaggio umano non può esprimere che tramite l'analogia le verità che lo trascendono (*In I Sent.*, prolog., q. 1, a. 5). Sulla questione Tommaso tornò più volte, affinando le proprie considerazioni sulla differenza che esiste tra il modo poetico delle scritture profane e quello della Bibbia (Dahan 1992). Lo scopo di questo quadro, di necessità assolutamente compendioso, è chiarire che nel Duecento la definizione della teologia come scienza aveva avuto come conseguenza la formalizzazione di una distinzione sempre più netta tra linguaggio teologico e linguaggio biblico; a quest'ultimo, proprio in opposizione alla scientificità della teologia, erano stati attribuiti tutti i modi, compreso quello poetico. Nella doppia serie di aggettivi proposti da Dante per definire il *modus tractandi* della *Commedia* si dovrà perciò riconoscere la rivendicazione di un linguaggio al contempo teologico, e quindi scientifico, e mistico-poetico;⁹ il carattere poetico non è in contrasto con la veridicità del poema, se tale carattere veniva attribuito alla Bibbia, testo verace per eccellenza, benché ricco di figure, parabole e allegorie (§ I.3.5). Con una piccola provocazione, ne potremmo con-

⁹ Pastore Stocchi (2012, *ad loc.*) e Azzetta (2016, *ad loc.*) richiamano il precedente di Pietro Ispano, ma considerano la discussione del *modus tractandi* una semplice questione teorica e ritengono che gli aggettivi impiegati da Dante rimandino alla scienza in senso lato; data la perfetta corrispondenza della serie dantesca con le definizioni del linguaggio teologico qui presentate, non ci possiamo limitare a ritenere che Dante stia qui accreditando la propria opera come scientifica, ma dobbiamo ammettere che sta facendo riferimento a una scienza precisa, cioè alla teologia.

cludere che nell'epistola a Cangrande Dante sta assimilando il poema tanto alla Scrittura sacra quanto alla sua più nobile interpretazione, quella della scienza teologica.

4.1.2 *Per assumptio metaphorismorum*

C'è però un altro passo dell'epistola che ha attirato l'attenzione di chi si è interessato al linguaggio figurato nell'opera di Dante. Nella seconda sezione dell'epistola – la cui paternità dantesca è ancor più contestata rispetto a quella della parte noncupatoria –, commentando i primi versi del *Paradiso*, Dante si sofferma a lungo sulla doppia dichiarazione di ineffabilità che vi è inserita (*Par. I, 4-9*), giustificando lo scacco della memoria e lo scacco della parola e introducendo un motivo diffusissimo nella riflessione sulla metafora, quello dell'*inopia* linguistica, che viene ricondotto all'*auctoritas* di Platone e ai suoi *metaphorismi*.¹⁰

Abbiamo visto che la prima parte dell'epistola contiene un ampio e innovativo *accessus* all'intera opera (§ I.3.3); a questo Dante fa seguire un'*expositio textus* che comincia con la *divisio* (*Ep. XIII, 42-3*) e procede con un commento letterale dei primi dodici versi del I canto del *Paradiso* (*Ep. XIII, 44-88*). Glossando il proemio alla terza cantica, Dante precisa che il *prologus* poetico è diverso dall'*exordium* dei retori, perché all'anticipazione dell'argomento, fatta con lo scopo di far pregustare ciò che si dirà e di preparare l'animo dell'uditore, i poeti aggiungono un'invocazione alle sostanze superiori affinché soccorrano l'autore in un'impresa che supera la comune misura umana: *contra comunem modum hominum* (*Ep. XIII, 47*). Come gli abbiamo visto fare in tutte le sue opere, fin da queste primissime battute del commento Dante da un lato riconduce la propria scrittura entro le norme codificate dalla tradizione, e dall'altro insiste sulla sua eccezionalità. In questo quadro viene precisato che il prologo mira, come prescritto dalla *Rhetorica ad Herennium*, a rendere l'uditore benevolo, attento e docile; poiché la materia trattata è *admirabilis*, per ottenere questi tre effetti il poeta dichiara di essere stato nel primo cielo, e anticipa che canterà *ea que vidit in primo celo et retinere mente potuit* (*Ep. XIII, 50*), come si dice in queste terzine:

nel ciel che più de la sua luce prende
fu' io, e vidi cose che ridire
né sa né può chi di là sù discende;
perché appressando sé al suo disire,

¹⁰ Sul neoplatonismo nel pensiero e nell'opera di Dante, cf. almeno Gardner 2013 (con discussione della bibliografia precedente); Cristaldi 2018a.

nostro intelletto si profonda tanto,
 che dietro la memoria non può ire.
 Veramente quant'io del regno santo
 ne la mia mente potei far tesoro,
 sarà ora materia del mio canto.
 (Par. I, 4-12)

Questa dichiarazione - chiosa Dante - gli acquisterà la benevolenza del lettore perché promette una scrittura utile quant'altre mai per i desideri celesti dell'uomo, ne garantirà l'attenzione proclamando l'*admirabilitas* di una poesia tanto ardua e sublime, e ne propizierà la docilità alludendo alla possibilità che la mente umana arrivi a ritenere un'esperienza tanto alta, perché *si enim ipse, et alii poterunt* (Ep. XIII, 51). La dichiarazione è importante e innovativa: se nei paragrafi successivi Dante congiurerà *auctoritates* bibliche che si sono rese protagoniste di una visione simile alla sua per legittimare la veracità del suo racconto, qui sta esplicitamente aprendo alla possibilità che in futuro altri ancora potranno accedere al regno celeste e ritenere nella mente almeno una parte di questa straordinaria esperienza. La retorica del proemio - ma potremmo forse dire del poema tutto - è dunque imperniata su obiettivi marcatamente parentetici e sotteriologici, e ribadisce il valore esemplare della poesia dantesca.

Dopo aver commentato la prima terzina e, di seguito, la perifrasi che identifica l'Empireo come il *ciel che più de la sua luce prende* (Par. I, 4) attraverso una lunga dimostrazione sui diversi gradi in cui la luce divina risplende nell'universo (Ep. XIII, 53-76), Dante si concentra sul doppio scacco dichiarato nei versi appena citati,¹¹ ossia quello della memoria che non sa *retinere* e quello del linguaggio che non sa *recitare* l'esperienza celeste. Quando l'intelletto - che per la sua componente razionale è connaturale e affine alle sostanze separate - si addentra così profondamente nel suo desiderio (che è Dio) da trascendere la misura umana, la memoria (che è legata ai sensi) non può seguirlo: *sequi non potest* (Ep. XIII, 77). L'anima dell'uomo, unico tra le creature, *participa de la divina natura* (Conv. III, II, 14) a dispetto della sua componente sensibile, ma le facoltà legate alla materia, al corpo e dunque ai sensi non possono che essere lasciate indietro nel *raptus* mistico che eleva l'uomo al di sopra della propria natura e che gli permette di conoscere Dio. A questo inevitabile scac-

11 E ripreso in Par. XVIII, 7-12: *io mi rivolsi a l'amoroso suono | del mio conforto; e qual io allor vidi | ne li occhi santi amor, qui l'abbandono: | non perch'io pur del mio parlar diffidi, | ma per la mente che non può redire | sovra sé tanto, s'altri non la guidi*. In questi versi, come chiarisce Nardi (1960, 5), Dante dichiara l'impossibilità per la memoria non di ricordare, ma di tornare allo stato di elevazione del tutto straordinario concessogli da Dio; secondo Nardi, peraltro, la *mente* di questi versi non corrisponde alla memoria del I canto del *Paradiso*, ma ha a che fare piuttosto con l'intelletto, che è la facoltà coinvolta nell'esperienza dell'andare *sovra sé*.

co si possono però apportare dei correttivi – e in effetti lungo tutta la terza cantica, a fronte della topica dell'ineffabilità e dell'immemorialità, Dante dichiara di aver custodito nella sua memoria delle deboli tracce di quanto ha visto (vedi § I.4.2.3). Nel *De veritate* Tommaso aveva ammesso che dopo il suo *raptus* Paolo potesse aver conservato, nonostante il venir meno della memoria, almeno una traccia della visione concessagli, condizione indispensabile per poterla raccontare:

Paulus postquam cessavit videre Deum per essentiam, memor fuit illorum quae in illa visione cognoverat per aliquas species in intellectu eius remanentes, quae erant quasi quaedam reliquiae praeteritae visionis [...]. Ex ipsa inspectione Verbi imprimebantur in intellectum eius quaedam rerum visarum similitudines quibus postmodum cognoscere poterat ea quae prius per essentiam Verbi viderat; et ex illis speciebus intelligibilibus per quamdam applicationem ad particulares intentiones vel formas in memoria vel in imaginatione conservatas, postmodum poterat memorari eorum quae prius viderat, etiam secundum actum memoriae quae est potentia sensitiva; et sic non oportet ponere quod in ipso actu divinae visionis aliquid fieret in eius memoria quae est pars potentiae sensitivae, sed solum in mente. (*De veritate*, q. 13, a. 3 ad 4, ed. Fiorentino 2005)

Che la *mente* di Dante abbia potuto *far tesoro* almeno di un'*ombra*¹² del *beato regno* è del resto ammesso esplicitamente nei versi del proemio che seguono quelli qui chiosati (*Par.* I, 10-12; 22-4). I testi che confortano Dante nel ritenere che lo scacco della memoria sia l'inevitabi-

12 Cf. *Par.* I, 22-4: *o divina virtù, se mi ti presti | tanto che l'ombra del beato regno | segnata nel mio capo io manifesti*. Come nota giustamente Ledda (1997, 134-6), il termine 'ombra' «presenta una differenza qualitativa, e anzi ontologica, non solamente quantitativa nei confronti della realtà di cui è immagine»; secondo Ledda, però, la terza paradisiaca allude alla necessità di rappresentare «non le cose stesse, inaccessibili nella loro realtà al linguaggio figurato proprio, ma ombre, immagini, figure, metafore», mentre a me pare che il termine, piuttosto che all'interpretazione figurale, rimandi alla nozione di *phantasma* o *species*, e dunque alle tracce lasciate dalla percezione sensibile nella memoria (per cui vedi § I.4.2.2). In questo senso interpretano il termine diversi commentatori antichi: Buti (1858-62, *ad loc.*) lo riconnette a «l'immaginazione che io m'ò fatto nella mia fantasia», e analogamente Landino (2001, *ad loc.*) rimanda a «la immagine impressa nella mia memoria [...]»; et dixit *ombra* a dimostrare che non havea expressa la propria immagine del cielo nella memoria, ma era adombrata». Della doppia valenza del termine avvertiva già Varchi (1859, *ad loc.*): «L'OMBRA, disse l'ombra, o perchè tutto quello che l'uomo può vivendo conoscere di Dio è veramente una ombra, ed a grandissima pena ancora, o vero chiamò OMBRA quello che i filosofi chiamano spezie o vero forme, chiamate da Lucrezio idoli, che non sono altro, come si è detto più volte, che i simulacri e l'immagini o vero somiglianze e similitudini che ci vengono nei sensi mediante i loro mezzi dalle cose sensibili». Dato che in questi versi Dante impiega la metafora della cera e del sigillo tramite il termine 'segnata' e tramite il richiamo al 'capo', cioè alla mente, alla memoria, pare più probabile che l'accezione dominante sia quella epistemologica.

le conseguenze dell'elevazione concessa al *viator* sono dunque la seconda epistola di Paolo ai Corinzi, l'episodio della trasfigurazione nel Vangelo di Matteo e il libro di Ezechiele, tre passaggi in cui si parla di uomini che hanno sperimentato una visione divina e le cui facoltà sono rimaste annichilite; ai tre esempi scritturali Dante affianca poi tre autorità teologiche che chiariscono quello che accade in tali visioni: Riccardo di San Vittore, Bernardo di Chiaravalle e Agostino. Un'ultima testimonianza difende Dante dall'eventuale obiezione di chi ritenesse impossibile che un peccatore sia ammesso alla visione di Dio: *Nabuchodonosor invenient contra peccatores aliqua vidisse divinitus, oblivionique mandasse* (Ep. XIII, 77-81). Il passo è percorso da una fortissima vena polemica, spia palese di quanto fosse urgente per Dante legittimare nella maniera più solida possibile l'ardita operazione del poema sacro: alle possibili obiezioni il poeta risponde con un ragionamento serratissimo e inattaccabile, che sostiene non solo l'invenzione poetica della *Commedia*, ma tutta la dottrina che la fonda. L'epistola rivendica così quell'apporto conoscitivo della poesia che Tommaso d'Aquino e altri autori della scolastica le negavano, e riafferma la verità dell'esperienza vissuta da Dante-personaggio collocandola entro una serie di grandi esperienze visionarie raccontate dalle Scritture (Azzetta 2016, 296); tra queste il punto di riferimento principale è certamente il *raptus* paolino, a cui le scelte lessicali di questo passo dell'epistola alludono insistitamente: questo nesso, benché implicito, mira ad accreditare l'esperienza raccontata nell'ultimo canto del *Paradiso* come una *visio intellectualis* analoga a quella di Paolo, cioè finalizzata a vedere Dio *per essentiam* (Azzetta 2018; cf. anche Ledda 2011b).

Anche in questa catena di *auctoritates*, apparentemente classiche e quasi scontate, Dante interviene in maniera coperta ma con grandi conseguenze (Azzetta 2018): riporta tre brani - quello dell'epistola paolina ai Corinzi in cui viene raccontato il *raptus* al terzo cielo, quello del Vangelo di Matteo in cui si racconta dell'apparizione di Gesù ai tre apostoli, e infine quello del libro di Ezechiele - ma ne riscrive il testo per trasformare quello che in origine era un interdetto linguistico in un limite delle facoltà cognitive e linguistiche dei rapiti. In entrambi i casi si tratta di interpretazioni e riscritture già diffuse, ma che permettono al poeta di saldare indissolubilmente il problema epistemologico a quello linguistico entro lo schema dell'investitura profetica: non solo, come si dice nel *Convivio* e nella *Monarchia*, chi sa deve comunicare e diffondere la propria conoscenza, ma in questo caso il fine parentetico è la ragione stessa della grazia ottenuta. Nella *Commedia* la missione della parola assume infatti i connotati tutti particolari della profezia:¹³ l'esperienza dei tre regni gli

13 Sul modo in cui Dante riscrive le tre *auctoritates*, e in particolare quella di Ezechiele, per consolidare la propria investitura profetica, cf. Botterill 1988; Mocan 2012. Azzetta (2018; 2020) suggerisce che i tre brani - peraltro ripresi nella *Commedia*, tra

viene concessa perché Dante la scriva *in pro del mondo che mal vive* (*Purg.* XXXII, 103);¹⁴ per questo la discussione su come Paolo e i tre apostoli avessero potuto ricordare, e dunque raccontare, il proprio rapimento viene rivisitata in questo passo dell'epistola e nel poema. Ugo di Saint Cher, per esempio, aveva affermato che tanto Giovanni quanto Paolo avevano tradotto in similitudini e figure ciò che avevano visto non perché l'avessero visto in similitudini e figure, ma per poterlo trattenere nella memoria e raccontare;¹⁵ Dante dichiara invece, nel IV canto del *Paradiso* (vedi § I.4.2.1), che la sua esperienza stessa è stata metaforica, e che dunque similitudini e figure non sono una sua *additio*, ma il risultato di ciò che la grazia divina gli ha concesso di esperire. Il linguaggio figurato non è più uno stratagemma comunicativo, ma l'unico strumento connaturato a quell'esperienza e al suo fine.¹⁶

Dopo aver così introdotto il problema della relazione tra visione, memoria e parola, Dante commenta più nello specifico il secondo verso delle due terzine appena riportate:

vidit ergo, ut dicit, aliqua 'que referre nescit et nequit rediens'. Diligenter quippe notandum est quod dicit 'nescit et nequit': nescit quia oblitus, nequit quia, si recordatur et contentum tenet, sermo tamen deficit. Multa namque per intellectum videmus quibus signa vocalia desunt: quod satis Plato insinuat in suis libris per assumptionem metaphorismorum; multa enim per lumen intellectualia vidit que sermone proprio nequivit exprimere. (*Ep.* XIII, 83-4)

la fine del *Purgatorio* e il proemio del *Paradiso* - rappresentino le tre diverse tipologie di visione identificate da Agostino: *intellectualis* nel caso di Paolo, *corporalis* nel caso degli apostoli, *spiritualis* nel caso di Ezechiele.

14 Fino al XXX canto del *Purgatorio* sembra che il viaggio oltremontano sia stato concesso a Dante per la sua salvezza personale, e solo a partire dall'investitura di Beatrice (*Purg.* XXXII, 100-5) si comincia a profilare il tema, ripreso frequentemente nel *Paradiso*, della valenza profetica della sua missione a vantaggio dell'umanità tutta, come è scritto anche nell'epistola (Azzetta 2020, 124); sul tema, vedi § I.3.3.

15 *Qui [scil. Giovanni] res quas viderat, in similitudinem postea transformavit: sic Paulus res quas vidit transtulit in similitudinem et figuras, non quia per illas Deum a principio viderit, sed ut eas in memoria retinens nobis enarraret* (cit. in Chiarenza 1972, 82).

16 L'esperienza assume il valore di un meccanismo conoscitivo fondamentale, in quanto «fonte ai rivi di vostr'arti» (*Par.* II, 96): benché in molti passi della *Commedia* il poeta o i personaggi stessi si richiamino all'*auctoritas* di questo o quel testo, la conoscenza empirica sembra rivestire un ruolo fondamentale: così Virgilio dice a Dante che non avrebbe potuto credere all'incredibile presenza di un'anima negli sterpi della selva dei suicidi senza spezzare una *fraschetta* (cf. Tomazzoli 2023, 68), o che il loro viaggio - quello di un morto che fa da guida a un vivo - «per lo 'nferno qua giù di giro in giro» serve per dare a Dante «esperienza piena» (*Inf.* XXVIII, 48), ossia quell'esperienza concessa dalla grazia che non può essere interamente sostituita da un *esempio* (*Par.* I, 72); quest'esperienza ha un chiaro obiettivo, quello di *morir meglio* (*Purg.* XXVI, 75), in chiara opposizione all'esperienza fine a sé stessa con cui Ulisse tenta i compagni (*Inf.* XXVI, 116-17).

Sostanziano filosoficamente quella che nel poema poteva apparire come una semplice endiadi, Dante precisa che la visione del Paradiso produce due diversi scacchi, della parola e della memoria: chi ritorna dal regno celeste non sa ridire quel che ha visto perché lo ha dimenticato, e se anche potesse ricordarlo gli mancherebbero le parole per descriverlo. Il discorso si sposta poi sul tema dell'*inopia* linguistica: alcune delle realtà che vediamo tramite l'intelletto – spiega Dante – mancano di segni vocali che possano esprimerle, come suggerisce Platone nelle sue opere tramite l'impiego dei *metaphorismi*.

Il termine '*metaphorismus*', come è stato rilevato da più parti (per primo da Dronke 1990, 60), è un *hapax* che non sembra coincidere del tutto con il termine greco da cui è derivato, cioè '*metaphora*':¹⁷ Ledda (1997, 129) ritiene «che esso indichi non le sole metafore, ma nel complesso tutto ciò che va oltre il linguaggio proprio, il '*sermo proprius*', a cui esplicitamente viene opposto. Quindi tutto ciò che è un dire '*per aliud*', la similitudine, la metafora, l'allegoria, il mito, come porta ad intendere anche il riferimento all'uso platonico». La questione è posta in termini che appaiono piuttosto canonici: l'esperienza vissuta da Dante-personaggio è talmente superiore alle facoltà umane, talmente straordinaria, che non esiste un linguaggio proprio con cui dirla; ciò che comprendiamo non per via sensibile, ma tramite la vista intellettuale, non può essere infatti comunicato con segni vocali, cioè legati alla materia. Come *auctoritas* per la riflessione sull'*inopia* linguistica relativa ai concetti appresi tramite il *lumen intellettuale* i commentatori hanno citato Platone, che, com'era opinione diffusa nel Medioevo, nei suoi libri aveva spesso parlato di complesse verità teologiche attraverso figure e miti; dal punto di vista tecnico-retorico, a giustificare la metafora come rimedio all'*inopia* linguistica era invece Cicerone.¹⁸ Sull'ascendenza platonica

¹⁷ È stato però segnalato (Forti 2006, 146) che Guizzardo da Bologna, commentando la *Poetria Nova* e in particolare la nozione di *transumptio*, ricorre al raro verbo *metaphorizare* per descrivere una modalità espressiva che trascende il valore della semplice metafora: *est autem specialis transumptio quando plures dictiones metaphorizantur in una oratione vel quando tota oratio metaphorizatur* (Losappio 2013, 153).

¹⁸ Cf. *De oratore* III, 155-6 (ed. Kumaniecki 1969): *tertius ille modus transferendi verbi late patet, quem necessitas genuit inopia coacta et angustiis, post autem delectatio iucunditas que celebravit. Nam, ut vestis frigoris depellendi causa reperta primo, post adhiberi coepta est ad ornatum etiam corporis et dignitatem, sic verbi translatio instituta est inopiae causa, frequentata delectationis. Nam 'gemmare vitis, luxuriam esse in herbis, laetas segetes' etiam rustici dicunt. Quod enim declarari vix verbo proprio potest, id translato cum est dictum, inlustrat id quod intellegi volumus eius rei, quam alieno verbo posuimus, similitudo. Ergo hae translationes quasi mutationes sunt, cum quod non habeas aliunde sumas; illae paulo audaciores, quae non inopiam vindicant, sed orationi splendoris aliquid arcessunt; quarum ego quid vobis aut inveniendi rationem aut genera ponam? Occorre però notare che in questo passo è lo stesso Cicerone a mettere in guardia il lettore sulla possibile confusione tra metafora e cataresi, e a ribadire che, benché all'origine della 'scoperta' della metafora possa esserci stato il bisogno – non artistico, ma comune anche ai *rustici* – di rimediare a una mancanza linguistica, se tale*

ca del termine '*metaphorismus*' è fondata l'imponente ricostruzione sulla metafora e il linguaggio figurato proposta da Marco Ariani, secondo il quale questo passo dell'epistola

annette il tema dell'ineffabilità ad un impiego mitopoietico della metafora, intesa non solo come rimedio al naturale *deficit* linguistico, ma quale specifico strumento espressivo della visione (*per intellectum videmus [...] per lumen intellectuale vidit*). Il termine '*metaphorismus*' sembrerebbe allora indicare in senso lato sia il meccanismo della *translatio* che la sua promozione a veicolo retorico di significati profondi, che incardinano i *signa vocalia* all'arduo compito di gareggiare con Platone nel dire l'indicibile. (2009a, 2-3)

Il riconoscimento della metafora come strumento principale per sopperire alla mancanza di termini propri, particolarmente invalidante quando si tratti di parlare di Dio e dei misteri celesti, trova certo un precedente fondamentale nella mitopoiesi platonica e neoplatonica, ma si radica anche in un discorso più ampio, in cui allo scacco certificato e rivendicato dalla teologia negativa fa da contraltare una riflessione sulle potenzialità creatrici ed epistemologiche dell'analogia e della teologia affermativa.

Occorre ricordare che la terzina in cui si dichiara che *la memoria non può ire dietro all'intelletto* fa riferimento solo al *ciel che più de la sua luce prende* (*Par. I, 4-9*), e dunque solo alla visione beatifica dell'Empireo con cui si chiude il poema: il poeta non rinuncia all'espressione fino all'ultimo, benché il *parlar* e la *memoria* cedano all'*oltraggio* di un *veder* tanto superno (*Par. XXXIII, 55-7*), e convoglia nelle sue terzine le immagini - la cui *passione* rimane *impressa* in lui come al risveglio di un *sogno* (*Par. XXXIII, 58-63*) - del volume, dei tre cerchi concolori e dell'effigie umana incastonata nel secondo di questi; solo quando giunge finalmente alla visione *per intellectum, facie ad faciem*, Dante ci dice che *a l'alta fantasia [...] mancò possa* (*Par. XXXIII, 142*), e dunque che il poeta non può esprimere *sermone proprio* tale visione. L'intera cantica, invece, è costruita come un viaggio che prefigura il *raptus* mistico che Dante sperimenta nell'Empireo permettendogli di farne esperienza tramite i sensi e il corpo, come viene chiarito nel IV canto del *Paradiso* e in diversi altri luoghi.

ornamento si è diffuso è piuttosto perché abbellisce il discorso e chiarisce i concetti che si vogliono esprimere tramite la somiglianza, spingendo l'oratore a ricercarlo per dar vita a una comunicazione più efficace ed elegante. Sulla 'metafora necessaria' come rimedio all'ineffabile, cf. Ledda 1997.

4.2 Linguaggio figurato e conoscenza nel *Paradiso*

In virtù del riferimento a Platone e, più generalmente, del comune approfondimento sul linguaggio figurato, il passo dell'epistola a Cangrande appena commentato è stato spesso accostato dai critici al IV canto del *Paradiso*, dove Beatrice spiega a Dante come la distribuzione delle anime nei cieli dei pianeti non corrisponda alla reale conformazione del terzo regno, ma sia solo un espediente adottato dai beati per venire incontro ai limiti conoscitivi del *viator*, che non può svincolarsi dalla conoscenza sensibile (*Par.* IV, 37-51). Questi due brani sono stati interpretati come prova a supporto dell'idea che il linguaggio metaforico e figurato sia essenzialmente l'unico modo per dire l'indicibile, per esprimere in maniera comunque imperfetta concetti astratti e spirituali tramite una loro reificazione o visualizzazione. Dietro al problema dell'ineffabilità (su cui cf. Ledda 2002), presente come *topos* lungo tutta la carriera di Dante e più vivo che mai nella poesia della terza cantica, una recente tradizione di studi ha visto una difesa della mitopoiesi platonica, e dunque di una poesia simbolica (Barański 2000, 1-2), o più nello specifico una ripresa della teologia negativa dello pseudo-Dionigi Aeropagita, a suggerire l'idea che Dante interpreti il linguaggio figurato come «mero rimedio a una carenza originaria, improprietà infima ma necessaria a sanare l'assenza di una *proprietas* accessibile quando si tratti *de divinis*» (Ariani 2009a, 35; ma cf. anche Finazzi 2013a). La teologia negativa, però, portava alle estreme conseguenze la constatazione dell'ineffabilità divina, difendendo una semantica antifrastrica che dava vita a immagini turpi e sconvenienti proprio per denunciare la loro radicale dissomiglianza rispetto alla perfezione di Dio; nella *Commedia*, com'è facile vedere, registro basso e figure dissonanti sono sì presenti, ma mai riferite alle manifestazioni divine o al regno celeste.¹⁹ Inoltre, la mistica dionisiana si fondava su una «inaccessibilità dei misteri nascosti negli 'enigmi' delle 'Scritture occulte'» (Ariani 2009a, 43): un poema composto *in pro del mondo* non poteva certo conservare una componente ermetica e misterica così pronunciata. Quanto alla modalità simbolica della poesia, che in Platone e nella tradizione neoplatonica da lui discendente trova senz'altro un precedente importante, vivificato nei secoli immediatamente precedenti a Dante dai grandi poemi allegorici di Alano di Lille e Bernardo Silve-

¹⁹ Dal punto di vista del discorso teologico e in merito al problema dell'ineffabilità di Dio, Dante è chiaramente legato alla tradizione dionisiana, ma ne rifiuta le posizioni più caratteristiche, come la superiorità della teologia negativa rispetto a quella positiva e, sul piano dell'*imagery*, la preferenza accordata alla semantica dell'oscurità rispetto a quella della luce. La *Commedia* è in tal senso il massimo esempio dell'approccio affermativo o catafatico, in opposizione a quello apofatico dello pseudo-Dionigi (Gardner 2013, 139-40).

stre, occorre ricordare in primo luogo che tale modalità è qui integrata con il fondamentale correttivo dell'ermeneutica biblica e della teologia scientifica, e poi che tale integrazione assume dei connotati scientifici nel momento in cui è radicata in un'antropologia che le assegna un carattere inevitabile, in quanto connaturata alla psicologia e alla semiotica umana.

Nell'arco di tutta la sua produzione letteraria Dante ha avvertito i problemi sollevati dal linguaggio figurato, che costituisce un'improprietà, un ornamento che può essere percepito come superfluo e perciò artificiale, un rischio di oscurità o di travisamento; ma di fronte a tali problemi la sua operazione è sempre stata quella di difendere con decisione la propria competenza nella manipolazione della lingua, la veridicità del proprio discorso e la propria autorità nell'imporgli un significato, l'aderenza dei propri tropi alla realtà, o per lo meno il loro perfetto adeguamento alla materia trattata. I due brani metapoetici della *Vita nova* e del *Convivio* commentati nei capitoli precedenti (§§ I.1.2 e I.3.2) facevano riferimento a una tipologia generica e testuale - quella della lirica amorosa - fortemente codificata, al cui interno il rapporto tra poesia e verità biografica aveva un ruolo profondamente diverso da quello che si configura nella *Commedia*, un poema dalla forte componente narrativa che si presenta come fedele resoconto, da parte del poeta, di una straordinaria esperienza concessa al protagonista per grazia divina e *in pro del mondo che mal vive* (*Purg.* XXXII, 103). Se da un punto di vista letterario l'operazione di Dante è straordinariamente innovativa e ardita, lo è ancor di più dal punto di vista teologico, perché implica un'autoinvestitura profetica assolutamente inedita, tanto più in relazione a un laico. In questo contesto la necessità di giustificare filosoficamente il linguaggio figurato nella maniera più solida e inoppugnabile possibile è per forza di cose ancora più pressante che nelle opere precedenti.

4.2.1 *Per far segno*

Il IV canto del *Paradiso* si apre con Dante-personaggio preso da due dubbi talmente impellenti da mettere a dura prova il suo libero arbitrio, incerto su quale tentare di sciogliere per primo; la collocazione delle anime di Piccarda Donati e Costanza d'Altavilla nel cielo della Luna lo porta infatti a chiedersi innanzi tutto come mai una violenza subita sia punita con una minore beatitudine, e poi se le anime provengano da uno dei cieli e a questo ritornino dopo la morte, come aveva affermato Platone nel *Timeo*, in un brano ricordato anche nel *Convivio* (*Conv.* IV, XXI, 2-3). Tutto il IV canto del *Paradiso*, che è stato a lungo considerato arido e dottrinale, è dunque costruito come «un processo dinamico di acquisizione di conoscenza [...] fondato sul 'dramma' del dubbio» (Prandi 2007, 104) ed è profondamente

influenzato dal lessico e dalle modalità argomentative della disputa teologica (Pertile 1995, 46); nell'episodio si può leggere il fondamento di tutta la scrittura della terza cantica, ossia la giustificazione di come la realtà divina – oggetto tanto delle Scritture, con il loro modo poetico, quanto della teologia, con il suo modo scientifico – possa essere tradotta in poesia attraverso un uso della lingua che si armonizzi con le modalità conoscitive dell'uomo.

Al centro di questo complesso discorso è la nozione di segno, centrale nella riflessione di Agostino (vedi § I.3.5.1) e poi in quella teologico-grammaticale: ciò che Dante ha visto nel cielo della Luna non corrisponde alla reale conformazione del regno celeste e alla reale distribuzione delle anime nei cieli, ma è il *segno* di una condizione spirituale non intelligibile altrimenti all'uomo ancora legato al corpo. Rispetto all'epistola a Cangrande il problema semiotico ha fatto dunque un passo avanti: nel IV canto del *Paradiso* l'attenzione non si appunta più, in negativo, sulla mancanza dei *signa vocalium*, ma sull'esistenza di un *segno* corrispondente a una *res*; tale *segno* corrisponde a una situazione reale così come si è offerta alla percezione di Dante, e solo alla luce di questa al dispositivo linguistico o retorico con cui il poeta può comunicarla. Con queste terzine il poeta vuole ribadire che la *factio* della *Commedia*, cioè la rappresentazione del *subiectum* da lui elaborata, non è determinata da uno stratagemma retorico del poeta, ma è semplice e fedele riproduzione di quell'esperienza conoscitiva che Dio ha concesso al protagonista-poeta:²⁰

«qui si mostraro, non perché sortita
sia questa spera lor, ma per far segno
de la celestial c'ha men salita.
Così parlar conviensi al vostro ingegno,
però che solo da sensato apprende
ciò che fa poscia d'intelletto degno.
Per questo la Scrittura condescende
a vostra facultate, e piedi e mano
attribuisce a Dio, e altro intende;
e Santa Chiesa con aspetto umano
Gabriel e Michel vi rappresenta,
e l'altro che Tobia rifece sano.
Quel che Timeo de l'anime argomenta
non è simile a ciò che qui si vede,

20 Estremamente interessante in questa direzione la riflessione di Gilberto di Nogent riportata da Cristaldi (2018b): le rappresentazioni delle pene nei testi dei visionari sono interpretate da Gilberto come metafore ancorate alle consuetudini umane, ma imposte dal fatto che la nostra conoscenza non può giungere a esperire una realtà immateriale come quella escatologica; i visionari, perciò, «sono stati spettatori di pellicole variopinte, sciorinate davanti ai loro occhi dal volere divino» (89).

però che, come dice, par che senta.
 [...] e forse sua sentenza è d'altra guisa
 che la voce non suona, ed esser puote
 con intenzion da non esser derisa».
 (*Par.* IV, 37-51; 55-7)

Beatrice rassicura Dante che tutte le anime beate, da quelle la cui luce è ancora oscurata dall'ombra dei pianeti a quelle più perfette, come Mosè, Giovanni Battista e perfino Maria, hanno sede nell'Empireo, pur godendo della beatitudine divina in gradi diversi. Se a Dante i beati appaiono dislocati nei vari cieli non è dunque per una necessità «narrativa», ma per una necessità epistemologica: non è legata al modo in cui Dante-poeta racconta, «attraverso una modalità di significazione indiretta, allegorica» (Prandi 2007, 120), quello che ha compreso, ma al modo in cui Dante-personaggio lo esperisce; ciò non toglie, ovviamente, che la struttura del *Paradiso* così concepita risponda anche e soprattutto a precise esigenze di organizzazione e di simmetria con le altre cantiche, imperniata su un viaggio fisico scandito in tappe precise, a cui fa da contraltare una progressione spirituale e conoscitiva articolata in diverse invenzioni figurative.

Dopo aver enunciato una massima dell'epistemologia di matrice aristotelica,²¹ quella per cui l'*ingegno* umano può costruire la conoscenza solo a partire dai dati ricavati dai sensi, Beatrice connette tale nozione con il parlare figurato della Bibbia, che viene dunque implicitamente equiparata al testo dantesco: in entrambi i casi si tratta di scritture che devono 'condiscendere' ai requisiti delle modalità conoscitive dell'uomo, creando dei *signa* che possano essere percepiti con i sensi e immaginati con la fantasia. L'espressione '*altro intende*' ricalca la definizione classica del parlar figurato: non solo riprende formulazioni come quella di Isidoro (*Etym.* I, xxxvii, 22, segnalata da Mazzotta 1988, 106) o di Boncompagno, che aveva caratterizzato la *transumptio* – che, ricordiamolo, raccoglie *allegoria*, *tropologia*, *moralitas*, *metaphora et quelibet locutio figurata* – come il procedimento per cui *unum ponit et aliud intelligit* (*Rhetorica novissima* IX, 3; vedi § I.2.4.1); ma è usata dallo stesso Dante nel *De vulgari eloquentia*, quando commentando l'episodio delle Piche parlanti aveva precisato che Ovidio *hoc figurate dicit, aliud intelligens* (*DVE* I, II, 7; vedi § I.3.2.6). E in effetti tornano in questi versi i termini chiave e le questioni che abbiamo affrontato più volte in queste pagine: nel caso di Platone la lettura allegorica può permettere di interpretare la *sentenza*, cioè la *profundior intelligentia*, come l'aveva definita il *Didascalicon* (III, VIII: vedi § I.3.5.2), in *altra guisa*, così da ac-

21 Sull'aristotelismo di Dante la bibliografia è ovviamente vasta; cf. almeno Minio Paluello 1980; Boyde 1993, 3-58; Gentili 2005; Martello 2016; Fioravanti 2019; per il rapporto del poeta con l'aristotelismo medievale, cf. almeno Gilson 2013, con bibliografia.

colgierla senza derisione ma anzi come capace di raggiungere *alcun vero*; questo è possibile perché, come sostenuto da Agostino, l'allegoresi si rivela capace di rispettare l'*intentio auctoris* meglio del significato letterale.

Potrebbe dunque sembrare che in queste terzine, dove si dice che la Bibbia *altro intende* e poi, pochi versi dopo, che *forse* la sentenza di Platone «è d'altra guisa | che la voce non suona», Dante stia sovrapponendo la Bibbia, il mito platonico e la *Commedia* (così Prandi 2007, 124-30), e che stia impiegando ancora una volta il meccanismo dell'allegoresi per riscattare un testo che ha prodotto interpretazioni problematiche.²² Ci sono però delle sottili ma importanti differenze. La teoria platonica sul legame tra le anime e i cieli rischiava di giustificare il politeismo e di aprire la strada a una dottrina demonologica o astrologica capace di limitare il libero arbitrio (*Par.* IV, 61-3), e in quanto tale era stata respinta già da Agostino e poi da Alberto Magno: per questo Platone era stato oggetto di varie letture allegoriche, tra cui spicca quella di Guglielmo di Conches, assai vicina a quella proposta dubitativamente da Beatrice per allontanare il dettato del *Timeo* da un'eretica forma di determinismo astrale (Ariani 2009a, 11-13).²³ Ma nel commento al *De anima* Tommaso si era opposto all'opinione di Platone precisando proprio che Aristotele non la respinge: *quantum ad intentionem Platonis, sed quantum ad sonum verborum eius*: il suo è un *malum modum docendi*, perché *omnia enim figurate dicit, et per symbola docet: intendens aliud per verba, quam sonent ipsa verba* (*Sententia De anima*, lib. 1, l. 8, n. 1); per Tommaso la mitopoiesi platonica non è dunque una reazione alla mancanza di *signa vocalium*, come vorrebbe Dante nell'epistola a Cangrande, ma un dispositivo pedagogico erroneo in sé e per sé (Mazzeo 1958, 40) - il che certo non si può dire della Bibbia.

22 Occorre ribadire un fatto noto, ossia che *integumentum* e allegoria erano nozioni chiaramente distinte. Per fare un esempio, le glosse al *De nuptiis* di Marziano Capella attribuite a Bernardo Silvestre, portate all'attenzione della critica da Silvia Finazzi (2013a, 58-60) distinguono, all'interno del parlar figurato (*figura o involucrem*), tra *allegoria* e *integumentum*: la prima, che riguarda le Sacre Scritture, è una narrazione storica che è vera di per sé, ma che racchiude anche un senso diverso da quello esteriore; il secondo, che compete al discorso filosofico, racchiude un significato verace sotto forma di una *fabulosa narratio*, come nel caso del mito di Orfeo. A proposito dell'*integumentum*, Bernardo cita un ulteriore distinguo che attribuisce a Macrobio, secondo cui la trattazione filosofica può far uso del parlar figurato quando si tratti *de anima vel de etheris aeriisve potestatibus*, ma non quando si parla di Dio (Ramelli 2006, 1764-6); l'*integumentum* del *Timeo* sarebbe dunque giustificato, a differenza di quanto sostenuto da Tommaso.

23 La confutazione del determinismo astrologico - già svolta in *Purg.* XVI, 67-78 - non cancella del tutto l'influenza degli astri sulle disposizioni degli uomini: la collocazione delle anime nei diversi cieli del Paradiso, anzi, ribadisce che «i beati si manifestano a Dante nel cielo che li ha maggiormente influenzati nella loro vita terrena, offrendo così una rappresentazione sensibile sia della loro rispettiva condizione spirituale nel Paradiso, sia dei caratteri eminenti della loro condotta sulla terra» (Ledda 2010, 50).

Prandi (2007, 106-7) ritiene che nel canto si intraveda la bipartizione sintetizzata da Cassiodoro con la formula *Plato theologus, Aristoteles logicus*: il dubbio morale sull'inadempienza del voto viene risolto con il ricorso all'*Etica Nicomachea*, mentre il dubbio teologico circa i differenti gradi di beatitudine con il rinvio al *Timeo*; in questo passo così fondamentale per l'invenzione dell'intera cantica si troverebbe dunque la dimostrazione che l'aristotelismo tomistico presiede le microstrutture dottrinali dell'opera, ma che l'impianto poetologico di questa è neoplatonico (cf. Barański 2000). In realtà la citazione dell'opera platonica – che, bisogna tenerlo a mente, nel Medioevo era noto solo tramite la traduzione di Calcidio, sulla cui lettura da parte di Dante permangono molti dubbi – non comporta una «sostanziale difesa della *fabula* astrale del *Timeo*» (Ariani 2009a, 28) né una «apologia dell'*integumentum* contro la derisione di Aristotele e del suo *Commentator Angelicus*» (28), perché è inserita all'interno di una legittimazione di stampo aristotelico e tomistico.²⁴ Tommaso aveva già prodotto una geniale sintesi che aveva integrato il pensiero neoplatonico e dionisiano entro uno schema aristotelico, rendendo in qualche modo inattuale la distinzione tra i due grandi maestri dell'antichità classica, che pure permangono, seppur talvolta in modo residuale, nei nostri studi. Se vogliamo interpretare questi versi come una difesa di Platone, dobbiamo peraltro ammettere che si tratterebbe di una difesa assai tiepida (Gardner 2013, 152), anche perché Beatrice nega esplicitamente che ci sia, tra quanto argomentato dal *Timeo* e la realtà celeste, quella somiglianza che sarebbe necessaria all'*integumentum*: «*quel che Timeo de l'anime argomenta | non è simile a ciò che qui si vede*» (Par. IV, 49-50). Bisogna infine ricordare che nei diversi luoghi in cui Dante menziona un dissenso tra i due filosofi greci, la sua approvazione è sempre riservata allo stagirita.²⁵

24 Ovviamente con questo non si vuole sminuire la differenza tra l'opera di Tommaso e quella di Dante, che non è solo contenutistica, ma anche formale: «where Dante's poetry synthetically packs it all in, Thomas's prose analytically unpacks it all out: and the lucidity of Thomas's prose style seems to consist in the reversal of what we have seen characterizes the poetic, that 'foregrounding' of the signifier. In Thomas the opposite dynamic seems to be in play, for the materiality of his theological signifiers is made as far as possible to disappear into what is signified by them, and there in Thomas an almost ruthless literary self-denial, a refusal of eloquence, a refusal of the rhetorically performative: the language is made to absent itself in any role other than that of transparently disclosing the signifier» (D. Turner 2013, 224).

25 Martello (2016, 78) propone di definire l'aristotelismo di Dante come un «aristotelismo 'critico'» o come un «aristotelismo platonizzante, che, dal punto di vista della sua teologia, si traduce in una sorta di platonismo aristotelizzante, di 'visione' gerarchica e partecipativa dell'universo spirituale in quanto sovraordinato rispetto alla natura sensibile, a sua volta regolata e resa uniforme dalle condizioni universali dell'impossibilità, della possibilità, della contingenza e della necessità, cioè dai modi di essere della sostanza corporea corrispondenti ai modi di pensarla in quanto codificati dalla dialettica e oggetto della scienza».

«*L'assumptio metaphorismorum* sancita da Dante *sub specie platonica* quale unico rimedio quando vengano meno (*desunt*) le *proprietas dei signa vocalica*» non ha dunque «un sapore polemico proprio nei confronti della retorica scolastica», né dobbiamo vedere una «singolare schizofrenia» nel fatto che un autore come Alano di Lille da un lato componga un'opera come l'*Anticlaudianus*, con «una vis metaforica radicalmente impregnata del neoplatonismo di Chartres», mentre dall'altro «in veste di teologo vieti ogni discorso obliquo» (Ariani 2009a, 27): la contraddizione si risolve ricordando che il *modus tractandi* della Bibbia e della poesia può far uso delle figure, mentre quello della teologia scientifica deve parlare in modo proprio, come avevano affermato Alessandro di Hales e Tommaso d'Aquino. Per corroborare dal punto di vista epistemologico le funzioni del *modus tractandi* della Bibbia e della componente poetica di quello della *Commedia*, Dante lega il problema dell'espressione a quello della conoscenza, e lo fa proprio all'interno di un'epistemologia tomista: siamo giunti alla giustificazione più solida e inoppugnabile del linguaggio figurato che si possa trovare, quella che non solo lo accosta alla Bibbia, ma lo radica anche nella conformazione stessa dell'anima umana. *L'auctoritas* dietro questo passo, perciò, non è tanto quella di Platone, quanto quella di Tommaso, che a differenza di Avicenna e Averroè e dello stesso Alberto Magno riteneva impossibile che l'uomo *in via*, e dunque ancora unito al corpo, potesse giungere alla conoscenza delle sostanze separate senza un intervento speciale della grazia, dato che la sua conoscenza non può iniziare se non dai sensi; questa giustificazione di Dante intende dunque aderire al pensiero tomista, collegando il misericordioso intervento divino tramite il quale al pellegrino è concessa la conoscenza delle anime beate a quello tramite il quale a tutti i fedeli che leggono le Scritture è concesso di avvicinarsi a una maggiore comprensione della natura divina.²⁶

La distanza con la mitopoiesi platonica è evidente: il *segno* percepito da Dante-personaggio e descritto da Dante-autore non è il prodotto di un poeta-filosofo vissuto prima della grazia, che ha intuito o sognato la verità e l'ha inconsapevolmente trasmessa sotto il velo di una figura. Sono le *res* che il personaggio esperisce a indicare un'altra realtà, e non per una scelta pedagogica o retorica del poeta, ma per un compromesso voluto dalla grazia divina che ha concesso a un uomo ancora vivo di fare questa straordinaria esperienza con il suo corpo; è un segno interamente connaturato all'uomo che lo rice-

²⁶ Cf. Ariani 2009a, 7: «sorprende che Dante non ricorra affatto, come ci saremmo forse aspettati, ad argomentazioni di carattere retorico, ma organizzi invece il discorso intorno alla teoria della conoscenza attraverso i sensi che è il nucleo funzionale del *De anima* aristotelico, a segno della sua indifferenza ad una specifica teorizzazione letteraria della metafora in favore invece di una fondazione eminentemente filosofica e teologica dei mezzi verbali sostitutivi dell'irrapresentabilità del divino».

ve e che lo ritrasmette. Lo stesso compromesso aveva portato l'unico autore del testo sacro, *qui beneplacitum suum nobis per multorum calamos explicare dignatus est* (Mon. III, IV, 11), non solo a usare parabile e figure che rendessero il messaggio della Rivelazione comprensibile all'uomo, ma anche, e innanzi tutto, a farsi carne per manifestarsi, realizzando quella forma suprema di figurabilità per cui l'Antico Testamento, dove abbondano le antropomorfizzazioni di Dio, viene compiuto figuralmente dal Nuovo, interamente costruito sull'idea di un Dio che si è realmente e storicamente fatto uomo (Gardner 2013, 153-4).²⁷ In questo senso la figura non si limita a permettere l'espressione di un concetto astratto, secondo il principio della retorica classica per cui la metafora funziona come espediente *ante oculos ponendi* (Ad Her. IV, LIX, 1), ma partecipa attivamente alla creazione del significato: la dialettica tra forma e contenuto, ancora attiva nel *De vulgari eloquentia* e nel *Convivio*, è stata definitivamente superata (Took 2013), dal momento che la forma elaborata dal poeta è l'unica possibile per riprodurre il contenuto relativo all'esperienza vissuta dal protagonista, e anzi ha reso possibile quella stessa esperienza.

Se Dante fa questo viaggio con il corpo,²⁸ la sua conoscenza del regno paradisiaco non può essere che sensibile, come dice Beatrice. Nell'ultimo regno tale conoscenza si realizza come progressivo incremento delle capacità visive del protagonista, che riesce a sostenere una luce sempre più intensa; questo incremento è a sua volta propiziato da due diverse modalità di accrescimento dell'*intellectus* e dell'*affectus* del protagonista: da un lato i discorsi teologici, che chiariscono secondo la verità celeste ciò che Dante ha letto nelle Scritture ed esperito nel secolo e nel suo viaggio oltremondano; dall'altro la celeste beatitudine che gli è permesso fruire in misura sempre maggiore grazie alla contemplazione della sublime realtà paradisiaca e alla sollecita mediazione delle anime salve. Entrambe le modalità conoscitive impiegano metafore e altre figure, che da un lato chiariscono e vivificano i complessi discorsi teologici, dall'altro innalzano la sublime poesia della lode che anima tutto il *Paradiso*. Tali figure sono presentate non solo come accorgimenti trovati dal poeta, ma anche, in diversi casi, come percezioni esperite dal protagonista, come si vedrà a breve; entrambe le modalità, peraltro,

²⁷ Gardner (2013, 153 nota 83) cita a proposito un passo del Vangelo di Luca estremamente rilevante per contestualizzare il discorso di Beatrice: *et dixit eis: «quid turbati estis, et cogitationes ascendunt in corda vestra? Videte manus meas, et pedes, quia ego ipse sum; palpate et videte, quia spiritus carnem et ossa non habet, sicut me videtis habere»* (Lc. 24,38-9).

²⁸ Affermazione scandalosa ma incontestabile, che Dante osa fare laddove perfino Paolo di Tarso aveva scelto una più prudente incertezza: *sive in corpore nescio, sive extra corpus nescio, Deus scit* (2 Cor. 12,2). Che Dante non possa essere andato col corpo oltre il Primo Mobile, dal momento che l'Empireo può essere oggetto solo di una visione intellettuale, è anche una delle principali accuse mosse al poeta da Cecco d'Ascoli.

sono annunciate nei primi canti del regno celeste: nel I canto Dante esplicita la poetica dell'*esempio* che sarà adoperata nella terza cantica per esprimere quel *trasumanar* che *per verba* non si potrebbe descrivere (*Par.* I, 70-2), mentre nel IV canto il principio è formulato non dal punto di vista dell'autore, ma da quello del personaggio (Ledda 2010, 46).

4.2.2 *Solo da sensato aprende | ciò che fa poscia d'intelletto degno*

L'epistemologia aristotelico-tomista che regge la legittimazione del linguaggio figurato del *Paradiso* è sviluppata lungo tutta la *Commedia*, che si presenta come la storia di un itinerario conoscitivo: il poema comincia con il protagonista che si trova perso nella selva erronea dell'ignoranza e del peccato, e termina con un perfezionamento delle sue capacità percettive, intellettuali e morali tale da consentirgli una momentanea esperienza di Dio. Il processo epistemologico rappresentato da Dante, nel poema ma anche nelle altre sue opere,²⁹ è essenzialmente fondato sui sensi, tra cui assume un ruolo di assoluta preminenza la vista (cf. Stabile 2007, 9-29), come già avveniva nella dottrina aristotelica diffusa nella maggioranza delle epistemologie medievali.³⁰ L'idea che la visione sia il fondamento della conoscenza era diffusa tanto nel pensiero classico, da Platone e Aristotele in poi, quanto in quello cristiano; tale idea aveva peraltro consolidato, dal punto di vista semantico, quella rappresentazione della conoscenza in termini di visione e illuminazione che nella *Commedia* si realizza in una grande varietà di immagini.

La fortunatissima teoria agostiniana della tre tipologie di visione (corporea, spirituale e intellettuale, fondate rispettivamente sui sensi, sull'immaginazione e sull'intelletto) venne affiancata, dal XII secolo in poi, dalla psicologia aristotelica, che assunse una componente più marcatamente medica e fisiologica (cf. Spinosa 1997). Questa componente è certo presente, se non preponderante, negli scritti di Dante, come dimostra il fatto che l'*auctoritas* principale dietro la digressione sulla vista in *Conv.* III, IX sia il *De sensu et sensato* – oltre che, verosimilmente, il commento di Alberto Magno (Akbari 2004, 129) – e come dimostra anche la presenza di termini e problemi non solo fisiologici ma anche psicologici nella rappresentazione del processo visivo sviluppata nella *Commedia*. La teoria agostiniana e ne-

²⁹ Per il rapporto di Dante con l'ottica, cf. Gilson 2000; Akbari 2004, 114-77; per la *Vita nova*, cf. anche Mainini 2011, e per il *Convivio* Boyde 1980. Sulla vista e gli altri sensi, cf. ora Mašlanka-Soro 2019.

³⁰ Sulle epistemologie medievali, cf. almeno Colish 1968; Pasnau 1997. Sulle teorie della percezione sensibile e della visione nel Medioevo, cf. Lindberg 1976; Băltuță 2020.

oplatonica restava comunque un orizzonte di riferimento imprescindibile nella costruzione di una gerarchia tra diversi tipi di visione, che progressivamente si svincolano dai sensi e dagli oggetti esterni per muovere in direzione delle forme incorporee e di quelle immaginali finalmente percepite senza più alcuna mediazione quando Dante sperimenta la visione beatifica con cui si chiude il poema.

Se per secoli le teorie ottiche ed epistemologiche medievali erano state per lo più fondate sulla dinamica estromissiva esposta da Platone – e veicolata da autori come Calcidio, Boezio, lo pseudo-Dionigi –, la riscoperta dei testi aristotelici e medici operata in ambito arabo finì per imporre una dinamica intromissiva:³¹ secondo questa teoria, le forme sensibili, immanenti alle cose, colpiscono i nostri sensi e attivano la percezione tramite l'intenzione, ossia tramite un veicolo immateriale che media tra la corporeità e sensibilità della cosa percepita da un lato, e la corporeità e sensibilità del soggetto percipiente dall'altro; le forme, infatti, penetrano nei nostri sensi *non realmente, ma intenzionalmente*, come dice il *Convivio*,³² e traggono in atto la potenza del sentire. In altre parole, la realtà esterna e percettibile non viene impressa direttamente nell'organo dell'occhio, ma produce l'intenzione o *species cognoscibilis*,³³ vale a dire un'immagine interna, un segno simile alla forma dell'oggetto percepito e capace di significarla all'intelletto; tale segno determina e attua il senso, come spiega Dante: «vostra apprensiva da esser verace | traggente intenzione, e dentro a voi la spiega» (*Purg.* XVIII, 22-3). L'*intenzione* – termine tecnico che traduce il latino '*intentio*' – è dunque la «'rappresentazione' sensibile, fantastica, intellettuale di una cosa» (Gregory 1970), distinta dalla sua forma perché non prodotta a partire dai sensi, ma dall'atto del conoscere così come si sviluppa entro il soggetto (Gregory 1970); tale componente intermedia e soggettiva è necessaria perché l'anima è incorporea, e dunque non può accogliere le sostanze, ma solo le forme intellettuali che intrattengono una relazione di analogia con le forme sensibili.

31 Vale la pena ricordare che Dante rifiuta esplicitamente le teorie estromissive in *Conv.* III, IX, 10: *veramente Plato e altri filosofi dissero che 'l nostro vedere non era perché lo visibile venisse all'occhio, ma perché la virtù visiva andava fuori al visibile: e questa opinione è riprovata per falsa dal Filosofo in quello del Senso e Sensato*. A queste teorie, ampiamente diffuse nella lirica stilnovista, e in particolare in quella di Cavalcanti (per cui cf. Tarud Bettini 2012), in realtà lo stesso Dante si rifaceva nella *Vita nova*. Akbari (2004, 116 ss.) suggerisce che Dante usi il modello estromissivo platonico quando vuole mettere in primo piano le facoltà del soggetto percipiente, e quello intromissivo di Alberto Magno quando vuole mettere in rilievo le facoltà dell'oggetto percepito.

32 Cf. *Conv.* III, IX, 7: *queste cose visibili, sì le proprie come le comuni in quanto sono visibili, vengono dentro a l'occhio - non dico le cose, ma le forme loro - per lo mezzo diafano, non realmente ma intenzionalmente, sì quasi come in vetro trasparente*.

33 Sulla teoria delle *species*, cf. Spruit 1995; sullo sviluppo di tale teoria nella poesia di Cavalcanti, cf. Gagliardi 2003.

Dante descrive in diversi passi del poema tale processo conoscitivo, fondandosi su una tradizione che comprendeva con ogni probabilità le opere di Al-Kindi, la sistematizzazione operata da Avicenna e da Alhazen, ma anche le teorie compendiate da Bartolomeo Anglico, Vincenzo di Beauvais e Roberto Grossatesta, impiegate nei commenti di Alberto Magno e Tommaso d'Aquino e divulgate perfino in discussioni teologiche, sermoni e in opere letterarie come il *Roman de la Rose*, fino alla lirica siciliana e stilnovista; maggiormente incerto l'apporto della più recente scienza della *perspectiva*, fiorita nel XIII secolo con Witelo, Peckam e Roger Bacon.³⁴ Articolando un quadro epistemologico coerente e approfondito, il poeta rappresenta l'azione del vedere in tutte le sue componenti e variabili, nonché nella sua fisicità: lungo tutta la *Commedia* compaiono giochi di sguardi e cangianti percezioni visive, in una continua messa a fuoco di occhi che si 'drizzano', che si 'torcono', che si 'ficcano', che si 'soffolgono' – cioè si puntellano o si infoltiscono (Viel 2018, 157-8) –, che 's'attaccano', e via dicendo. In questo quadro Dante rappresenta spesso anche le difficoltà e gli errori in cui può incorrere una modalità di conoscenza primariamente ed essenzialmente visiva,³⁵ creando l'effetto di un marcato realismo scientifico, non fine a sé stesso ma precisamente motivato a configurare tale conoscenza nel quadro delle teorie aristotelico-tomiste.

Nel II canto del *Purgatorio* (vv. 13-42), per esempio, viene raffigurato in maniera virtuosisticamente realistica il progressivo riconoscimento della figura dell'angelo nocchiero, reso possibile dal fatto che la vista ne percepisce prima la luce, poi il colore, e infine anche i dettagli. Ancora, nel XXXI canto dell'*Inferno* Dante racconta che le tenebre e la lontananza lo hanno portato a scambiare i giganti del nono cerchio per molte alte torri (*Inf.* XXXI, 20): come gli spiega Virgilio, «*l senso s'inganna di lontano*» e porta il pellegrino ad 'abborrire' nel suo *maginare*; ma quando infine i due si avvicinano, *come quando la nebbia si dissipa | lo sguardo a poco a poco raffigura* la scena (*Inf.* XXXI, 19-27; 34-9). Il problema qui evocato, quello della percezione visiva di oggetti di grandi dimensioni, era piuttosto dibattuto all'epoca: nel *Convivio* Dante ci spiega che la mancanza di proporzione tra l'organo sensibile e l'oggetto percepito spesso è responsabile di percezioni fallaci. In aggiunta, la grandezza e la figura sono *sensibili comuni*, cioè cose che *con più sensi comprendiamo* (*Conv.* III, ix, 6): per questo una condizione esterna sfavorevole può ingannare la loro

34 Gilson (2000) dimostra che, sebbene la disciplina medievale nota con il nome di *perspectiva* si occupasse molto di illusioni ottiche, non è necessario postulare che Dante si rifacesse a questa tradizione, dato che tali problemi erano discussi anche nell'epistemologia e nella psicologia aristoteliche e nel XII libro del *De Genesi ad litteram*; ritiene invece che Dante conoscesse la *perspectiva* fin dalla *Vita nova* Akbari 2004, 114 ss.

35 Per una discussione sulle difficoltà e sulla fallibilità della conoscenza visiva così come sono descritte da Dante, cf. Gilson 2000, 75-107.

percezione, come nel caso dei giganti scambiati per delle torri finché Dante non si avvicina e riconosce la loro vera realtà.

Lo stesso accade nel XXIX canto del *Purgatorio*, quando la distanza (il lungo tratto | del mezzo: *Purg.* XXIX, 44-5) falsa la percezione dei sette candelabri che sfilano nella processione allegorica, facendoli apparire – con una progressione analoga a quella del II canto – prima come una luce, poi come un fuoco acceso e infine come alberi d'oro, prima che essi si rivelino per quel che sono; anche in questo caso Dante ricorda che il sensibile o *obietto comun [...] 'l senso inganna* (*Purg.* XXIX, 47), ma che la *virtù ch'a ragion discorso ammannà* (49) ha portato il pellegrino a correggere l'apprensione e a realizzare che si trattava invece di candelabri. Sull'identificazione di questa *virtù* i pareri sono discordanti: per alcuni sarebbe la fantasia, mentre per Bruno Nardi (1949, 106) corrisponderebbe alla virtù estimativa o alla cogitativa, incaricata di coordinare le impressioni dei sensi e di fornire il materiale alla ragione (qui il *discorso*), grazie alla sua capacità di distinguere l'intenzione della cosa sensibile dal suo idolo immaginato; secondo Simon Gilson (2000, 101) potrebbe invece trattarsi dell'immaginazione, anch'essa un senso interno e anch'essa intermedia tra la sensazione e la ragione, con un'analogia capacità distintiva.

Le impressioni sensibili sono dunque la base di ogni conoscenza, ma senza la correzione apportata dai sensi interni sono spesso fallaci. Ciò che conta è che nella *Commedia* si insiste sulla possibilità, da parte dell'uomo, di superare i limiti imposti dalla percezione sensibile e di andare al di là della superficie ingannevole delle apparenze; del resto uno dei motivi fondamentali della terza cantica è proprio quello dell'acuirsi della luce e del parallelo acuirsi delle capacità visive di Dante, che rappresenta simbolicamente la sua progressione spirituale: in una famosissima terzina paradisiaca Beatrice ricorda al pellegrino che «*il fiume e li topazi | ch'entrano ed escono e 'l rider de'erbe | son di lor vero umbriferi prefazi*», non perché siano *da sé* delle percezioni acerbe, ma per un difetto delle viste di Dante, che non sono «*ancor tanto superbe*» (*Par.* XXX, 76-81). Anche in questo caso – come in quello, già evocato, dell'*ombra del beato regno* (vedi § I.4.1.2) – all'interpretazione retorico-figurale dei versi danteschi (avanzata da Ledda 1997, 137) sembra preferibile una lettura epistemologica, come certifica il riferimento alle *viste*, e dunque alla percezione del protagonista, piuttosto che alle scelte del poeta; Dante svela in qualche modo il suo gioco di costruzione letteraria quando definisce la visione del fiume di luce e del prato fiorito di gemme come *umbriferi prefazi* della rosa mistica che il personaggio potrà vedere nell'Empireo, ma la *fictio* del poema ci chiede di credere che si tratti piuttosto di stadi di percezione e conoscenza intermedi che di artifici retorici.

Tramite i sensi, dunque, l'apprensiva trae le specie conoscibili dalle forme che si trovano nell'oggetto percepito; ma le forme ricevute passivamente sono materiale grezzo che deve essere elaborato attiva-

mente e giudicato all'interno dell'anima: in questo processo di conoscenza intellettuale, la prima elaborazione delle impressioni sensibili è quella offerta dai sensi interni (Nardi 1949, 124-5). Tra questi, Dante si concentra soprattutto sulla fantasia o immaginativa, che è una facoltà organica, e dunque legata anche al corpo e alla materia: la fantasia agisce come mediazione tra la percezione e l'intelletto, perché riceve le sensazioni impresse attraverso gli occhi e le prolunga anche in assenza dell'oggetto, dando vita ai cosiddetti fantasmi e fornendo così all'intelletto il materiale con cui lavorare. Questo meccanismo implica che ogni operazione intellettuale presupponga un'immagine sensibile: per questo vincolo dei sensi l'uomo non può giungere a una piena conoscenza delle sostanze separate, come si dice nel *Convivio*³⁶ e in diversi brani del *Paradiso*, tra cui quello commentato nelle pagine precedenti. *L'occhio* dell'uomo, ossia la sua capacità sensibile, non è mai andato *sopra 'l sol*, e dunque la sua fantasia non può immaginare pienamente quella realtà paradisiaca che, chiamando in aiuto tutto il suo *'ngegno* e la sua *arte*, Dante-autore prova a descrivere; il lettore può però prenderlo sulla parola, cioè *creder* in questa esperienza e in questa realtà, e aspettare il momento in cui potrà vederla con i suoi occhi.³⁷ Viene qui evocato esplicitamente un elemento chiave nella rappresentazione della progressione percettiva e conoscitiva del protagonista, ossia l'espedito retorico in virtù del quale il lettore è invitato ad assumerne, con la fiducia determinata dal patto narrativo, la prospettiva, ossia a vedere e imparare ciò che il pellegrino vede e impara, in simultanea con lui; questa progressione ha un valore didattico fondamentale, perché drammatizza l'apprendimento attribuendogli un valore eminentemente morale e spirituale calato però in uno studiato realismo, tale da produrre l'effetto per cui «l'appreso è più reale del saputo» (Wlassics 1973, 502).

La fantasia è dunque una virtù organica, che ci permette di accedere, sebbene in maniera imperfetta, cioè per via analogica, alle realtà superiori, ossia alle *sustanze partite da materia*.³⁸ In apparente

36 Cf. *Conv.* II, iv, 17: *poi che non avendo di loro [scil. delle intelligenze separate] alcuno senso (dal quale comincia la nostra conoscenza), pure risplende nel nostro intelletto alcuno lume de la vivacissima loro essenza, in quanto vedemo le sopra dette ragioni, e molt'altre; sì come afferma chi ha li occhi chiusi l'aere essere luminoso, per un poco di splendore, o vero raggio, [com]e passa per le pupille del vispistrello: ché non altrimenti sono chiusi li nostri occhi intellettuali, mentre che l'anima è legata e incarcerata per li organi del nostro corpo.*

37 Cf. *Par.* X, 43-8: *perch'io lo 'ngegno e l'arte e l'uso chiami, | sì nol direi che mai s'immaginasse; | ma creder puossi e di veder si brami. | E se le fantasie nostre son basse | a tanta altezza, non è maraviglia; | ché sopra 'l sol non fu occhio ch'andasse.*

38 Cf. *Conv.* III, iv, 9: *tornando adunque al proposito, dico che nostro intelletto, per difetto de la virtù da la quale trae quello ch'el vede, che è virtù organica, cioè la fantasia, non puote a certe cose salire (però che la fantasia nol puote aiutare, ché non ha lo di che), sì come sono le sustanze partite da materia; de le quali se alcuna considerazio-*

contraddizione con il principio enunciato nel XVII canto del *Purgatorio* Dante dice invece che l'immaginativa può lavorare anche senza il soccorso delle impressioni fornite dai sensi esterni:³⁹

o imaginativa che ne rube
talvolta si di fuor, ch'om non s'accorge
perché dintorno suonin mille tube,
chi move te, se 'l senso non ti porge?
Moveti lume che nel ciel s'informa,
per sé o per voler che giù lo scorge.
(*Purg.* XVII, 13-18)

Le sfere celesti possono dunque suggellare un'immagine nella nostra mente e suscitare nell'immaginazione misteriose esperienze che ci catturano completamente; questa influenza celeste, che si verifica nel sonno e in alcune visioni, produce un'illuminazione, che sia naturale o voluta da Dio. In questa forma nella terza cornice purgatoriale gli esempi d'iracondia punita si offrono a Dante-personaggio come estatiche visioni – una delle diverse modalità con cui nella seconda cantica il pellegrino vive un'esperienza che mobilita tutti i sensi esterni e interni, e che gli offre un efficace correlativo oggettivo dei vizi e delle virtù.

Dopo la *Vita nova*, anche l'intera *Commedia* è presentata come la trascrizione delle ombre 'segnate' nell'immaginazione del pellegrino, e poi conservate nella sua memoria:

«ma perch'io veggio te ne lo 'ntelletto
fatto di pietra e, impetrato, tinto,
si che t'abbaglia il lume del mio detto,
voglio anco, e se non scritto, almen dipinto,
che 'l te ne porti dentro a te per quello
che si reca il bordon di palma cinto».

ne [sanza] di quella avere potemo, intendere non le potemo né comprendere perfettamente. Lo stesso principio è richiamato in forma poetica nel XXIV canto del *Paradiso*, dove Dante dichiara che il canto delle anime beate è *tanto divo* che la sua *fantasia* non glielo *ridice*, denunciando dunque un'insufficienza non del *parlare*, ma de *l'immagine nostra*, ossia della facoltà immaginativa, che non ha una tavolozza sufficientemente ampia da poter raffigurare il *color vivo* di simili *pieghe* (*Par.* XXIV, 22-7). Nello stesso passo del *Convivio* Dante ribadisce comunque che le capacità dell'ingegno sono superiori a quelle linguistiche: *e però è da sapere che più ampi sono li termini dello 'ngegno [a pensare] che a parlare* (*Conv.* III, iv, 12). L'immaginativa, in effetti, cede solo al termine dell'esperienza celeste di Dante, quando la visione beatifica come un *fulgore* percuote la sua mente, mostrandosi in tutta la sua evidenza e senza più necessità di ricorrere alle immagini sensibili.

39 Sull'immaginativa, cf. Rak 1970; Russo 2002, 45-60. Sulla fantasia, cf. almeno Moccan 2007; Ardissino 2016, 109-22; sulle diverse tipologie di visione nel poema e nelle altre opere, cf. Armour 2001.

E io: «Sì come cera da suggello,
che la figura impressa non trasmuta,
segnato è ora da voi lo mio cervello».
(*Purg.* XXXIII, 73-81)

Nel suo commento al *De anima* aristotelico Tommaso aveva spiegato che il movimento che va dall'oggetto sensibile ai sensi imprime nella fantasia una specie di immagine che rimane anche quando cessa la percezione dell'oggetto, come quando si imprime con l'anello una figura sulla cera, che si conserva anche quando è stato tolto l'anello; la fantasia o immaginazione, da lui assimilate, si configuravano così come una specie di magazzino delle forme apprese per mezzo dei sensi. L'immagine della cera e del suggello viene esplicitamente menzionata nel momento cruciale in cui Beatrice investe Dante della missione di farsi testimone della processione allegorica a cui ha assistito:⁴⁰ il pellegrino risponde solennemente che la sua immaginazione riporterà la fedele memoria di quanto ha osservato; su questo materiale, come si dice nel V canto del *Paradiso*, riprendendo una massima seneciana, elaborerà la sua *scienza*, ossia la conoscenza di tipo enciclopedico che nella *Commedia* è calata nella narrazione dell'esperienza dantesca.⁴¹ Per riprendere l'espressione di *Paradiso* I, la materia della *Commedia* è dunque l'*ombra* dell'esperienza oltremondana custodita nella memoria del poeta dopo che tale esperienza è cessata; questa materia esperienziale è la materia di cui Dante è semplice *scriba*,⁴² la *materia* su cui intesse i suoi versi,⁴³ la reincarnazione in parole di una memoria precedentemente astratta dalla carne dell'esperienza.

Un altro senso interno di cui parla esplicitamente Dante è la già menzionata facoltà estimativa, che serve a riconoscere l'oggetto percepito dai sensi nella sua essenza (mentre l'immaginativa ne apprende solo la forma), e dunque a coordinare le impressioni sensibili perché siano somministrate all'intelletto. Nel XXVI canto del *Paradiso* Dante descrive il fulgore dello sguardo di Beatrice paragonandolo al brusco risvegliarsi dal sonno, e in particolare al modo in cui lo *spirito visivo*, che trasporta l'immagine percepita dalla pupilla al cervello lungo il nervo ottico, non capisce cosa vede finché non viene soccorso da questa facoltà:

⁴⁰ Ma già Virgilio aveva ammonito Dante sulla necessità di conservare nella sua memoria quanto udito e visto nel corso del suo viaggio: «*la mente tua conservi quel ch'udito | hai contra te*», *mi comandò quel saggio* (*Inf.* X, 127-8).

⁴¹ Cf. *Par.* V, 40-2: «*apri la mente a quel ch'io ti paleso | e fermalvi entro; ché non fa scienza, | senza lo ritenere, avere inteso*».

⁴² Sulla metafora dell'autore come scriba della memoria nella *Vita nova*, ma con considerazioni molto interessanti anche ai fini di questo discorso, cf. Cristaldi 2005.

⁴³ Cf. *Inf.* XX, 1-3: *di nova pena mi conven far versi | e dar matera al ventesimo canto | de la prima canzon ch'è d'i sommersi*.

e come a lume acuto si disonna
 per lo spirto visivo che ricorre
 a lo splendor che va di gonna in gonna,
 e lo svegliato ciò che vede aborre,
 sì nescia è la subita vigilia
 fin che la stimativa non soccorre;
 così de li occhi miei ogni quisquilia
 fugò Beatrice col raggio d'i suoi,
 che rifulgea da più di mille milia.
 (*Par.* XXVI, 70-8)

Per riassumere tutto il processo secondo la terminologia di Avicenna,⁴⁴ particolarmente influente all'epoca di Dante, gli spiriti visivi portano all'occhio l'*intentio* dell'oggetto percepito, ossia un'immagine retinica depurata da materia (la *species sensibilis*), che viaggia lungo il nervo ottico fino alla camera frontale del cervello, dove ha sede il senso comune; quest'ultimo riceve le impressioni convogliate dai sensi e unifica le qualità che i sensi esterni percepiscono separatamente dando vita a immagini o *phantasmata*; l'immaginazione conserva questi ultimi per renderli disponibili agli altri sensi, l'immaginativa o cogitativa li compone, estraendone una forma più generale (la *species intelligibilis*), che salda con il concetto universale; l'estimativa ne valuta il rapporto con la sostanza delle realtà esterne grazie alla percezione dei sensi interni, e non più solo in rapporti ai sensi esterni, decidendo inoltre del danno o dell'utilità degli oggetti percepiti; infine la memoria, che si trova nella camera posteriore del cervello, trae dall'archivio della mente le impressioni di ciò che è assente e li rappresenta, conservando le intenzioni apprese dall'estimativa.

4.2.3 *L'ombra del beato regno | segnata nel mio capo*

Tutte le facoltà sensitive e i sensi interni sono descritti nel poema, ma quella che sicuramente ha un ruolo preponderante è la memoria.⁴⁵ Nel corso del poema Dante insiste molto sulla dimensione sensibile della sua esperienza conoscitiva e della sua memoria, anche se è pos-

⁴⁴ In realtà occorre ricordare che «la trattazione di Avicenna era piuttosto fluida: le facoltà venivano distinte terminologicamente soprattutto per ragioni di utilità espositiva [...], per segnare cioè le tappe funzionali di un processo concepito come unitario e collegato, come sua fonte, al senso comune» (Fioravanti 2009, 164), ma che probabilmente fu proprio l'efficace struttura data dal commentatore arabo a garantire la grande fortuna di questa sezione del suo *De anima* (164).

⁴⁵ Sulla memoria la bibliografia dantesca è vastissima, a partire dai ragionamenti su come la *Commedia* adatti l'*ars memorialis* (Yates 1979; Weinrich 1994; Carruthers 1998; 2006a; Antonelli 2021; Bolzoni 2008) all'immagine del libro della memoria con cui si apre la *Vita nova*; sulla memoria come facoltà la bibliografia è decisamente più lacunosa.

sibile che nel *Paradiso* a questa memoria sensibile si affianchi anche una memoria intellettuale di ascendenza agostiniana (Ureni 2010). Per quanto riguarda la memoria, le dottrine medievali seguivano infatti due grandi filoni: quello agostiniano e quello aristotelico. Per Agostino la memoria è una facoltà dell'anima razionale che permette all'uomo di riavvicinarsi a Dio riconoscendo platonicamente nella propria mente una sua impronta, e che prepara l'operazione delle altre due facoltà: l'intelligenza, legata al Figlio, e l'amore o volontà, legata allo Spirito Santo;⁴⁶ solo una memoria puramente razionale, del resto, può serbare ricordo di Dio, che non può essere oggetto di alcuna percezione sensibile. Secondo Nardi (1960, 6), Dante si avvicina a questa posizione quando nel *Convivio* definisce la mente *quella fine e preziosissima parte dell'anima che è deitade* (*Conv.* III, II, 19), ma procede assimilando la memoria di matrice agostiniana all'intelletto agente degli aristotelici, come già avevano fatto Guglielmo d'Auvergne, Roger Bacon e altri. La teoria aristotelica, reimmessa in circolazione nel XII secolo grazie al lavoro di Avicenna e Averroè, attribuisce invece la memoria ai sensi interni (insieme al senso comune, all'immaginativa e all'estimativa), e la connette perciò alla fantasia, che a sua volta elabora le impressioni sensibili. Da qui discende il corollario, divenuto topico, per cui *nihil est in intellectu nisi prius fuerit in sensu*: lo difendono Aristotele, Avicenna e Averroè, Alberto Magno e Tommaso, Dante e la maggior parte dei suoi commentatori (Nardi 1960, 7). Tommaso, in realtà, aveva operato una mediazione tra la memoria razionale di Agostino e quella organica degli aristotelici distinguendo tra due diverse memorie: una memoria sensitiva, che ricorda i *particularia* percepiti tramite i sensi, e una memoria intellettuale, che ha per oggetto le *species intellegibiles* (Russo 2002, 48).

Tuttavia, l'esperienza di Dio e del regno celeste è talmente profonda, per la sua vicinanza ai misteri della Trinità, che spesso la memoria non può tenerle dietro. Questo scacco della memoria e del linguaggio, commentato lungamente nell'epistola a Cangrande (vedi § I.4.1.2) ma ribadito a più riprese anche nel corso del poema,⁴⁷ è do-

46 Questa triade di facoltà razionali viene evocata nel XXV canto del *Purgatorio*, dove Dante spiega che, una volta che l'anima si separa dal corpo, le sue facoltà sensibili si perdono, mentre quelle razionali si fanno più acute. Cf. *Purg.* XXV, 79-84: «*quando Lachesis non ha più del lino, | solvesi da la carne, e in virtute | ne porta seco e l'umano e 'l divino: | l'altre potenze tutte quante mute; | memoria, intelligenza e volontade | in atto molto più che prima agute*».

47 Qualche esempio: «*Asperges me*» sì dolcemente udissi, | che nol so rimembrar, non ch'io lo scriva (*Purg.* XXXI, 98-9); ma Beatrice sì bella e ridente | mi si mostrò, che tra quelle vedute | si vuol lasciar che non seguir la mente (*Par.* XIV, 79-81); e qual io allor vidi | ne li occhi santi amor, qui l'abbandonò: | non perch'io pur del mio parlar diffidi, | ma per la mente che non può redire | sovra sé tanto, s'altri non la guidi (*Par.* XVIII, 8-12); da questo passo vinto mi concedo | più che già mai da punto di suo tema | soprato fosse comico o tragedo: | ché, come sole in viso che più trema, | così lo rimembrar del dolce riso | la mente mia da me medesmo scema. | Dal primo giorno ch'io vidi il suo viso | in

vuto alla sua natura di facoltà sensibile, mentre l'esperienza celeste è fatta di abbagliante luce e di altri fenomeni che oltrepassano continuamente le capacità dei sensi umani.⁴⁸ In almeno un caso lo scacco della memoria è messo esplicitamente in relazione con l'*excessus mentis* che Dante sperimenta quando gli viene offerta la vista delle *schiere* | *del trionfo di Cristo* e dello stesso corpo glorioso del Figlio:

come foco di nube si diserra
per dilatarsi sì che non vi cape,
e fuor di sua natura in giù s'atterra,
la mente mia così, tra quelle dape
fatta più grande, di sé stessa uscìo,
e che si fesse rimembrar non sape.
(Par. XXIII, 40-5)

La *dilatatio mentis* qui descritta implica inevitabilmente che l'intelletto non possa trattenere un'esperienza che tanto lo *sobranza*: per un breve momento il pellegrino riesce a contemplare lo splendore della *lucente sostanza* di Cristo – e da questo momento in poi la sua vista si fa più *possente* e gli permette di *sostenere lo riso* di Beatrice –, ma poi è costretto a chiudere gli occhi, e si sente *come quei che si risente* | *di visione obliterata e che s'ingegna* | *indarno di ridurlasi a la mente* (Par. XXIII, 49-51). Benché non riesca a ricordare il contenuto della visione sperimentata durante l'*excessus mentis*, Dante conserva nel *libro che 'l preterito rassegna* (v. 54) una gratitudine inestinguibile nei confronti di Beatrice, che ha reso possibile la visione e che ora invita il suo amante a contemplare il suo *santo riso*, fatto ancor più luminoso dal *santo aspetto* di Cristo; ma a questa nuova dichiarazione di persistenza memoriale fa circolarmente riscontro una nuova dichiarazione di ineffabilità, e tra le più insistite e cruciali del poema.⁴⁹ La stessa sensazione di svegliarsi e ricordare la *passione impressa* dal

questa vita, infino a questa vista, | non m'è il seguire al mio cantar preciso; | ma or convien che mio seguir desista | più dietro a sua bellezza, poetando, | come a l'ultimo suo ciascuno artista (Par. XXX, 22-33); *da quinci innanzi il mio veder fu maggio | che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede, | e cede la memoria a tanto oltraggio* (Par. XXXIII, 55-7).

48 Questa oltranza è descritta in termini scolastici precisi nel XXXII canto del *Purgatorio*, dove Dante precisa che la luce emanata da Beatrice rende Dante momentaneamente incapace di vedere, ma poi la sua vista si riabituava a una luce minore, ossia quella di un *sensibile* di entità minore come quello delle luci della processione: *e la disposizione ch'a veder èe | ne li occhi pur testè dal sol percossi, | senza la vista alquanto esser mi fée. | Ma poi ch'al poco il viso riformossi | (e dico 'al poco' per rispetto al molto | sensibile onde a forza mi rimossi)* (Purg. XXXII, 10-15).

49 Cf. Par. XXIII, 55-69: *se mo sonasser tutte quelle lingue | che Polimnia con le suore fero | del latte lor dolcissimo più pingue, | per aiutarmi, al millesmo del vero | non si verria, cantando il santo riso | e quanto il santo aspetto facea mero; | e così, figurando il paradiso, | convien saltar lo sacro poema, | come chi trova suo cammin riciso. | Ma chi pensasse il ponderoso tema | e l'omero mortal che se ne carica, | nol biasmerebbe se*

sogno ma non il suo contenuto è evocata in una similitudine nell'ultimo canto del poema: il personaggio-poeta non riesce più a raggiungere la *visione* dell'Empireo, fatta labile come neve al sole ed effimera come foglie al vento, ma continua a percepirne la dolcezza, e non può fare altro che invocare il soccorso divino perché la sua *mente* e la sua *lingua* possano *lasciare a la futura gente* solo una *favilla* della trionfante visione di Dio (*Par.* XXXIII, 55-75).⁵⁰

La memoria è il nesso fondamentale dell'unità e dell'identità tra il pellegrino e il poeta (Ledda 2002, 243); tale nesso è continuamente ribadito per sottolineare la grande novità della *Commedia* rispetto alla tradizione delle *visiones*, il cui protagonista era generalmente un individuo comune, spesso laico e illetterato, che raccontava la propria esperienza a un chierico, il quale la metteva per iscritto (Cristaldi 2018b, 78). In diversi momenti la rievocazione memoriale dell'esperienza oltremondana del personaggio suscita emozioni, anche a distanza di tempo, nel poeta:⁵¹ così, per fare solo un esempio, nel III canto dell'*Inferno* Dante racconta che il tremore della *buia campagna* è stato talmente forte *che de lo spavento | la mente di sudor ancor lo bagna* (*Inf.* III, 131-2). Questo nesso fa sì che lungo tutta la terza cantica le dichiarazioni relative ai limiti della memoria nel trattenerne un'esperienza tanto superiore alle consuetudini umane si intreccino con quelle relative a un limite di secondo grado, quello del linguaggio che non riesce a esprimere quel che la memoria ha conservato (per cui cf. Ledda 2002): talvolta è la *mente* che non può *seguir* una percezione tanto sublime quanto la bellezza di Beatrice,⁵² talaltra è la capacità poetica di Dante che non sa *trovare essempro degno* per manifestare il ricordo della sua *memoria*.⁵³ La dicibilità della sublime

*sott'esso trema: | non è pareggio da picciola barca | quel che fendendo va l'ardita pro-
ra, | né da nocchier ch'a sé medesmo parca.*

50 Sulla visione finale molto è stato scritto; cf. almeno Ariani 2015c, con ricca bibliografia.

51 E questa stessa potenza affettiva del ricordo è una componente della pena delle anime dannate e purganti: lo riassume per esempio Maestro Adamo, quando dichiara che l'immagine dei ruscelli del Casentino contribuisce alla sua penosa sete più dell'idropisia, cf. *Inf.* XXX, 64-9: «*li ruscelletti che d'i verdi colli | del Casentin discendon giu-
so in Arno, | faccendo i lor canali freddi e molli, | sempre mi stanno innanzi, e non indar-
no, | ché l'immagine lor vie più m'asciuga | che 'l male ond'io nel volto mi discarno*». Il medesimo tema è notoriamente ribadito anche da Francesca - cf. *Inf.* V, 121-3: e *quella a me: «nessun maggior dolore | che ricordarsi del tempo felice | ne la miseria; e ciò sa 'l tuo
dottore»* - e da Ugolino, cf. *Inf.* XXXIII, 4-6: *poi cominciò: «Tu vuo' ch'io rinovelli | dispe-
rato dolor che 'l cor mi preme | già pur pensando, pria ch'io ne favelli*».

52 Cf. *Par.* XIV, 79-81: *ma Beatrice sì bella e ridente | mi si mostrò, che tra quelle vedu-
te | si vuol lasciar che non seguir la mente; ma anche Par.* XVIII, 8-12: *e qual io allor vi-
di | ne li occhi santi amor, qui l'abbandonò: | non perch'io pur del mio parlar diffidi, | ma
per la mente che non può redire | sovra sé tanto, s'altri non la guidi*.

53 Cf. *Par.* XIV, 103-8: *qui vince la memoria mia lo 'ngegno; | ché quella croce lampeg-
giava Cristo, | si ch'io non so trovare essempro degno; | ma chi prende sua croce e se-*

esperienza concessa a Dante non è però del tutto impossibile, tanto che, come si diceva, l'argomento della terza cantica annunciato nel I canto è l'*ombra* di quanto è stato visto e custodito nella memoria di Dante (*Par.* I, 22-4). Per questo la *Commedia* rappresenta un duplice meccanismo: prima quello dell'astrazione delle forme, da parte del pellegrino che esperisce l'aldilà, e poi quello della loro ritraduzione in parole, da parte del poeta che lo racconta; tale meccanismo è alla base della missione del profeta ed è necessario per la duplice natura dell'anima umana, che da un lato è immersa nella materia per via delle facoltà sensitive, dall'altro è in grado di liberarsi dalla materia grazie all'intelletto, attraverso il quale l'uomo può accogliere in sé le forme universali e particolari delle cose e rompere i limiti della sua individualità per accostarsi alla perfezione divina. Diventa così indispensabile la parola, quel segno al contempo razionale e sensibile di cui Dante parla nel *De vulgari*: ma si tratta di una parola intrinsecamente verace, perché fedele trascrizione della memoria, e appunto di una memoria fondata su una vera esperienza sensibile, concessa in via del tutto straordinaria a un uomo ancora in via.

4.2.4 *Ch'io rilevi | le lor figure com'io l'ho concette*

Più volte nel corso del poema Dante afferma l'aderenza, la fedeltà della sua parola alla visione: come quando Beatrice lo ammonisce a prendere nota (con un evidente richiamo alla metafora del libro della memoria) e a trasmettere ai vivi le parole che il pellegrino ha udito proprio nel modo in cui gli sono state offerte,⁵⁴ o come quando, nell'invocazione alle muse del trentaduesimo canto dell'*Inferno*, il poeta chiede loro di aiutarlo a far sì che *dal fatto il dir non sia diverso* (*Inf.* XXXII, 10-12); lo stesso avviene in altre invocazioni paradisiache: il poeta domanda alla musa Pegasea di illuminarlo affinché *rilevi* le *figure* delle anime proprio come il pellegrino le ha *concette* (*Par.*

gue Cristo, | ancor mi scuserà di quel ch'io lasso, | vedendo in quell'albor balenar Cristo. Il dir può essere inadeguato anche rispetto all'immaginativa, anziché rispetto alla memoria, cf. Par. XXXI, 136-8: e s'io avessi in dir tanta divizia | quanta ad imaginar, non ardirei | lo minimo tentar di sua delizia.

54 Cf. *Purg.* XXXIII, 52-4: «*tu nota; e sì come da me son porte, | così queste parole segna a' vivi | del viver ch'è un correre a la morte*». Da notare che in questo verso torna il verbo 'segnare', che assume dunque la duplice valenza di impressione memoriale e di espressione linguistica. Ledda (2011b, 192) segnala giustamente che «in queste prime investiture sono già presenti tutti gli aspetti principali dell'attività profetica di cui Dante è investito: l'attivazione totale dei sensi, per vedere e udire tutto ciò che gli viene mostrato e rivelato, la fissazione nella memoria, la trascrizione in un'opera letteraria, la fedeltà assoluta di tale trascrizione, gli effetti benefici e salvifici che tale opera potrà avere per l'umanità».

XVIII, 82-7),⁵⁵ e chiede direttamente a Dio di dargli la *virtù* necessaria per *dir* esattamente ciò che ha visto.⁵⁶ Questa rivendicazione di una parola perfettamente fedele all'ispirazione, e dunque questa immagine di un locutore che si fa mero strumento della voce divina, era un luogo comune nella predicazione tardo-medievale: diversi sermone di San Bernardo insistono sul fatto che ciò che dice il predicatore viene direttamente da Dio, mentre Giordano da Pisa si presenta come semplice *penna* che scrive ciò che vuole *lo scrivano* (Morenzeni 1995, 61); nel corso di questo volume abbiamo messo in luce più volte questa fondamentale componente della postura autoriale dantesca.

Nel caso della *Commedia*, il carattere di assoluta fedeltà che Dante vuole attribuire alla propria scrittura è chiaramente legato alla sua missione profetica, che coinvolge tanto il contenuto della rivelazione concessagli da Dio quanto la forma, richiedendo cioè di veicolare ciò che il pellegrino ha esperito nell'oltremondo nello stesso modo in cui lo ha esperito: «la retorica impiegata da Dante come autore per educare moralmente il proprio lettore è la stessa impiegata da Dio per educare moralmente lui: è, in altri termini, una *rhetorica divina*, non semplicemente *sacra*» (Maldina 2017, 150-1). C'è però sempre un'apparente tensione tra questa dichiarata fedeltà al ricordo dell'esperienza, e dunque alla realtà, e la rivendicazione della creatività poetica dell'autore; in realtà tale creatività può essere intesa come specchio dell'opera creatrice di Dio, come spiega Dante nel X canto del *Purgatorio*: l'arte umana prende a modello i prodotti della natura, che a loro volta sono esemplati sulle forme custodite nella mente divina. In questo senso l'artificio del poeta è analogo a quello divino, benché le forme che egli traduce in espressione artistica non siano nella sua mente a priori, ma vi giungano astratte dall'esperienza. La prodigiosa qualità estetica del *visibile parlare* consiste in effetti nell'obiettivo massimo dell'arte umana, e in particolare di quella dantesca: una rappresentazione talmente accurata e verosimile, di tale potenza evocativa da restituire l'impressione di un'esperienza diretta, immediata ed evidente.

Ogni facoltà intellettuale (immaginazione, ragione, memoria) è dunque connessa alla visione: l'immaginazione è un repertorio di immagini o impressioni ricevute dal *sensus communis*, il giudizio o ragionamento è descritto tramite metafore visive e la memoria è sempre costruita tramite immagini visuali (Akbari 2004, 4).⁵⁷ Dante-personaggio ha visto i tre regni, Dante-autore li rivede nella sua memo-

55 Cf. *Par.* XVIII, 82-7: *o diva Pegasea che li 'ngegni | fai gloriosi e rendili longevi, | ed essi teco le cittadi e ' regni, | illustrami di te, sì ch'io rilevi | le lor figure com'io l'ho concette: | paia tua possa in questi versi brevi!*

56 Cf. *Par.* XXX, 97-9: *o isplendor di Dio, per cu' io vidi | l'alto triunfo del regno verace, | dammi virtù a dir com'io il vidi!*

57 Esemplici in questo senso i versi di *Inf.* XXVIII, 118-20 in cui Dante, nel raccontare il primo, straordinario impatto visivo con la figura senza testa di Bertran de Born,

ria, e vuole che anche noi lettori vediamo nella nostra immaginazione quel che ha visto lui, o almeno che ci approssimiamo a vederlo tramite gli *exempla* che il poeta ci offre, in attesa di poterne fare esperienza diretta.⁵⁸ Se la *Commedia* è una trascrizione fedele di quanto Dante serba nella sua memoria, che a sua volta è il risultato di un'esperienza sensibile al contempo corporea⁵⁹ e intellettuale, come tutte le esperienze visive e conoscitive, allora il lettore può far leva sullo stesso meccanismo per comporre i fantasmi delle proprie esperienze passate e approssimarsi a quella di Dante: per questo in almeno due passaggi Dante fa esplicitamente appello alla memoria e all'immaginazione del lettore. Il primo è il canto XVII del *Purgatorio*, già menzionato per il suo discorso sul rapimento dell'*immaginativa* di Dante-personaggio (§ I.4.2.2), e che si apre con la descrizione della sua percezione della cornice degli iracondi. In questi versi il poeta chiede a chi legge di ricordare un'esperienza che probabilmente ha fatto, quella della nebbia che progressivamente si dirada e permette di rivedere il sole; se il lettore sarà capace di rievocare questi fantasmi nella sua memoria, la sua immaginazione, il suo occhio interiore, gli permetterà di vedere quel che Dante ha visto grazie all'analogia tra le due esperienze:

ricorditi, lettor, se mai ne l'alpe
 ti colse nebbia per la qual vedessi
 non altrimenti che per pelle talpe,
 come, quando i vapori umidi e spessi
 a diradar cominciansi, la spera
 del sol debilmente entra per essi;
 e fia la tua imagine leggera
 in giugnere a veder com'io rividi
 lo sole in pria, che già nel corcar era.
 (*Purg.* XVII, 1-9)

Questa esperienza sensibile viene poi ribaltata, nei versi successivi, dalla visione interiore che si produce nell'*immaginativa* di Dante,

salda la visione del protagonista con la memoria del poeta: *io vidi certo, e ancor par ch'io 'l veggia, | un busto senza capo andar sì come | andavan li altri de la trista greggia.*

58 Cf. Wlassics 1973, 503: «pochi narratori sono così costantemente consapevoli come Dante dell'attenzione del lettore; pochi tanto consapevoli del fatto che una storia non può essere raccontata, ma solo ricreata nella mente altrui. Condizione prima di questa ricreazione è il creare la creatività, per così dire, in quella mente, sforzando il lettore a "concreare" con il narratore. Blaise Pascal osservò, in un *a parte* luminoso delle *Pensées*, che un'idea propria ha sempre in noi più forza e vita che non l'idea trapiantata dall'animo altrui. Le ignoranze e le congetture di Dante hanno proprio questo effetto: sono inviti alla collaborazione, al completamento mentale del lavoro fantastico».

59 Come quella di Enea, che «*corrutibile ancora, ad immortale | secolo andò, e fu sensibilmente*» (*Inf.* II, 13-14).

questa volta senza alcun contatto con la realtà esterna e anzi strapandolo a quella realtà; il contrasto tra i due tipi di esperienza – sensibile e comune la prima, puramente interiore e straordinaria la seconda – conferma la grandissima varietà di declinazioni che Dante attribuisce al problema esperienziale. Come si diceva, sono numerosi gli appelli al lettore⁶⁰ perché evochi nella sua mente un'elaborata immagine, frutto della composizione dei fantasmi di esperienze precedenti, al fine di avere *quasi l'ombra*, cioè il *phantasma*, della vera esperienza di Dante:

imagini, chi bene intender cupe
 quel ch'i' or vidi – e ritegna l'image,
 mentre ch'io dico, come ferma rupe –,
 quindici stelle che 'n diverse plage
 lo ciel avvivan di tanto sereno
 che soperchia de l'aere ogne compage;
 imagini quel carro a cu' il seno
 basta del nostro cielo e notte e giorno,
 sì ch'al volger del temo non vien meno;
 imagini la bocca di quel corno
 che si comincia in punta de lo stelo
 a cui la prima rota va dintorno,
 aver fatto di sé due segni in cielo,
 qual fece la figliuola di Minoi
 allora che senti di morte il gelo;
 e l'un ne l'altro aver li raggi suoi,
 e amendue girarsi per maniera
 che l'uno andasse al primo e l'altro al poi;
 e avrà quasi l'ombra de la vera
 costellazione e de la doppia danza.
 (*Par.* XIII, 1-21)

Per farci immaginare, per farci fare esperienza di questo incredibile viaggio, Dante ricorre spesso ad analogie particolarmente evidenti, quasi grafiche, e non ce le presenta come un espediente a cui ricorrere il poeta per farsi capire dai suoi lettori, ma come una somiglianza che è venuta in mente al pellegrino nel momento stesso in cui faceva esperienza di un dato fenomeno:

dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro
 movesi l'acqua in un ritondo vaso,
 secondo ch'è percorso fuori o dentro:

60 Gli appelli al lettore sono un tema particolarmente caro alla critica dantesca, da Spitzer e Auerbach in poi; cf. almeno Ledda 2002, 117-58, con discussione della bibliografia; Ferrara 2016, 173-204.

ne la mia mente fé sùbito caso
 questo ch'io dico, sì come si tacque
 la gloriosa vita di Tommaso,
 per la similitudine che nacque
 del suo parlare e di quel di Beatrice,
 a cui si cominciar, dopo lui, piacque.
 (Par. XIV, 1-9)

In questi celebri versi, per esempio, Dante ci dice che dopo aver ascoltato le parole simili e complementari di Tommaso e di Beatrice gli era venuta in mente, per analogia, l'immagine dell'acqua che, posta in un vaso rotondo, si muove dal centro al cerchio o dal cerchio al centro a seconda di dove sia *percosso* il vaso. In più di un passo il poeta racconta di altre analogie con il mondo terreno che vengono *a mente* al personaggio durante la sua esperienza oltremontana; si tratta di analogie non solo visive, ma anche uditive.⁶¹ Questa concezione dell'analogia è centrale nella teoria epistemologica riassunta nelle pagine precedenti, in cui la conoscenza era rappresentata come «graduale 'estrazione', per cernita del simile e scarto del dissimile, del materiale sensibile» (Stabile 2007, 20): si tratta di una teoria radicata appunto nel principio già greco della *similitudo*, «per cui solo il simile può conoscere il simile» (21), e corroborata dall'antropologia cristiana, secondo cui l'uomo e il creato sono *imagines Dei*, a sua volta tradotta nell'ermeneutica tipologica della Bibbia (20-2).

4.2.5 La similitudine che nacque

L'analogia è dunque tanto un modo della percezione e della comprensione, quanto un modo dell'espressione, e unifica la dimensione sapienziale e morale dell'opera, così centrale, con quella poetica e retorica. L'analogia, sensibile e linguistica, è l'unico strumento con cui Dante, legato ancora al corpo e dunque ai sensi, può cogliere la struttura e la natura del *Paradiso*, e con cui può parlarne al lettore. Se l'uomo ottiene la sua conoscenza tramite quell'astrazione delle forme dalla materia che produce i fantasmi, cioè le immagini, l'esperienza pedagogica concessa a Dante dalla grazia divina deve realizzare il processo inver-

⁶¹ Cf. i seguenti passi danteschi: *io mi rivolsi attento al primo tuono, e 'Te Deum laudamus' mi pareva | udire in voce mista al dolce suono. | Tale imagine a punto mi rendea | ciò ch'io udiva, qual prender si suole | quando a cantar con organi si stea; | ch'or sì or no s'intendon le parole* (Purg. IX, 142-5); *quando colui che tutto 'l mondo alluma | de l'emisperio nostro si discende, | che 'l giorno d'ogne parte si consuma, | lo ciel, che sol di lui prima s'accende, | subitamente si rifà parvente | per molte luci, in che una risplende; | e questo atto del ciel mi venne a mente, | come 'l segno del mondo e de' suoi duci | nel benedetto rostro fu tacente; | però che tutte quelle vive luci, | vie più lucendo, cominciaron canti | da mia memoria labili e caduci* (Par. XX, 1-12).

so, calando le realtà immateriali e invisibili del regno celeste in una realtà sensibile da cui il pellegrino possa derivare un fantasma: è proprio questo che, come abbiamo visto (§ I.4.2.1), Beatrice spiega nel IV canto del *Paradiso*. Questo meccanismo semiotico non riguarda solo la scrittura allegorica, bensì ogni forma di significazione: nella teoria linguistica di Dante, il linguaggio è la facoltà che permette all'essere umano di esprimere tramite un *signum* ciò che concepisce nella propria mente, comunicandolo così agli altri; tale segno è - e non può che essere - al contempo sensibile e razionale, dal momento che solo tramite i sensi l'uomo può intrattenere una relazione conoscitiva con la realtà al di fuori di sé, e che d'altra parte la produzione e interpretazione del segno necessitano della ragione, che gli attribuisce un significato *ad placitum*.⁶² La facoltà razionale, in altre parole, attribuisce ai suoni vocali - o ai grafemi scritti - un significato che non è a essi immanente, ma che deriva dal concetto intellettuale che l'uomo custodisce nella propria fantasia, a sua volta fondato su un'immagine sensibile interiore; per questo la componente razionale del *signum* è determinata dall'arbitrio dell'uomo, «artefice del suo linguaggio» (Nardi 1949, 167).

Per chiudere il cerchio, l'astrazione che l'intelletto esercita sui fantasmi delle cose particolari, elevandoli a idea universale, è un processo di incarnazione dell'intelletto nella fantasia, che riproduce sul piano conoscitivo il processo di incarnazione dell'anima nel corpo. L'esperienza che Dante fa nel suo viaggio oltremondano deve incarnarsi nella sua memoria e nel suo linguaggio, segno sensibile di una realtà razionale, prodotto di quella reificazione di una realtà puramente spirituale che è stata realizzata per discendere ai limiti epistemologici dell'uomo ancora corporeo, e dunque vincolato ai sensi. La *translatio* è lo strumento ideale per questo processo di reificazione di una realtà spirituale e celeste in una manifestazione sensibile (a beneficio del pellegrino), di astrazione e memoria (nel passaggio da personaggio a poeta) e di nuova reificazione, questa volta verbale, compiuta dal poeta a beneficio del lettore; è lo strumento ideale perché il funzionamento della metafora risulta fondato sull'analogia, che garantisce anche le altre fasi del processo di cui abbiamo ricostruito le tappe. Come abbiamo già visto, infatti, nel sistema aristotelico-tomista l'immagine o somiglianza dell'oggetto visibile è il mezzo di cui si serve la vista per vedere; la somiglianza dell'oggetto intelligibile, vale a dire l'idea, è la forma di cui si serve l'intellet-

⁶² Cf. *DVE* I, III, 2-3: *oportuit ergo genus humanum ad comunicandas inter se conceptiones suas aliquod rationale signum et sensuale habere: quia, cum de ratione accipere habeat et in rationem portare, rationale esse oportuit; cumque de una ratione in aliam nichil deferri possit nisi per medium sensuale, sensuale esse oportuit. Quare, si tantum rationale esset, pertransire non posset; si tantum sensuale, nec a ratione accipere nec in rationem deponere potuisset. Hoc equidem signum est ipsum subiectum nobile de quo loquimur: nam sensuale quid est in quantum sonus est; rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum.*

to per intendere; e infine, l'immagine o somiglianza è la forma di cui si serve il linguaggio per esprimere qualcosa di cui non abbiamo fatto esperienza diretta, e per cui dunque non abbiamo a disposizione un linguaggio referenziale (Imbach, Putallaz 1997). Così se Dio ha impresso la sua forma nel creato, e se la conoscenza funziona come progressiva estrazione di questa forma, il linguaggio ritraduce in una nuova, demiurgica creazione ciò che la mente ha esperito e compreso; il vettore di tutto questo movimento è la *similitudo*, che garantisce tanto la neoplatonica catena dell'essere e l'altrettanto neoplatonica figuralità dell'*integumentum*, quanto la teoria aristotelica e scolastica dell'*abstractio*. Come riassume Stabile (2007, 27), «a guardar bene ciò che garantisce il costante e conversivo succedersi di *expressiones-impressiones* da Dio alla realtà, dalla realtà alla visione, dalla visione alla mente e dalla mente nuovamente a Dio è la funzione di simbolo e il connesso contenuto intenzionale della *species*».

La saldatura tra visione, conoscenza e linguaggio non è certo sconosciuta al Medioevo: proprio come la vista era considerata un'inevitabile ma imperfetta mediazione nel processo epistemologico, così il linguaggio, indebolito dalla *confusio linguarum* postbabelica, appariva come uno strumento solo parzialmente adeguato per lo sviluppo della conoscenza razionale, per la comunicazione tra uomini e soprattutto per il discorso su Dio; in questo quadro, l'allegoria veniva perciò paragonata alla visione e intesa come veicolo capace di mediare tra microcosmo e macrocosmo, come linguaggio che può sì veicolare significati elusi dal linguaggio letterale, ma anche risultare ingannevole (Akbari 2004, 4-10). Anche la metafora, da Aristotele in poi, è considerata uno strumento che, rendendo l'astratto visibile, permettendo di cogliere somiglianze tra oggetti diversi ed esprimendo ciò che resiste al linguaggio letterale, contribuisce all'apprendimento, alla memoria e alla comunicazione. Tra XII e XIV secolo l'influenza dell'ottica sull'epistemologia e sulla teoria letteraria diffonde una visione del mondo scientificamente giustificata ed enfatizza la natura essenzialmente analogica della conoscenza; questa nuova convinzione permea le allegorie neoplatoniche del XII secolo, con importanti ricadute sulla letteratura dei secoli successivi, incluso Dante.

Un poeta certamente noto a Dante come Alano di Lille aveva elaborato una rivendicazione cruciale di creatività poetica che può aver legittimato Dante ad affidarsi al potere creativo dell'analogia e del linguaggio figurato: secondo Alano, non solo facciamo ricorso alle immagini per concepire il divino, ma la natura divina stessa concepisce il mondo in forma poetica; il poeta sta dunque riproducendo la natura, che a sua volta, nel generare l'uomo, imita la creazione di Dio (Dronke 1990, 30) - un'idea ripresa esplicitamente da Dante nel designare il rapporto tra l'arte umana *quasi è nepote* (*Inf.* XI, 105) rispetto alla

creazione divina.⁶³ Tale rapporto mimetico rivela che l'analogia non è un semplice meccanismo di copia, ma una modalità capace di creare significato: Boncompagno, per esempio, aveva intuito che l'uomo non si accontenta di denotare la realtà, ma è costretto a connotarla ricorrendo alle immagini, come a un impulso irresistibile della mente (Garbini 2018, 17). Nella *Rhetorica novissima*, come abbiamo visto (§ I.2.4.1), il *dictator* scrive che la *transumptio* è alla base di ogni sostituzione, di ogni metamorfosi, reggendo non solo le figure retoriche, dunque, ma anche le personificazioni, i sogni, le profezie: tutto, nell'universo, prefigura dinamicamente qualcos'altro, istituisce connessioni e, grazie a queste, trasforma tanto il figurante quanto il figurato; attraverso la *transumptio* il mondo viene ornato o spogliato, plasmato, risignificato. La *transumptio* di Boncompagno è una *transmutatio locutionum, que semper intellectum imaginarium representat* (*Rhetorica novissima* IX, 2): con la *Commedia* Dante presenta il proprio linguaggio figurato al contempo come lettura della sua esperienza e come scrittura, che non gli permette solo di rendere dicibili esperienze ultramondane altrimenti incomunicabili, ma prima ancora le inventa, modellando il proprio oltremondo in analogia con il mondo terreno da lui conosciuto. Le teorie contemporanee della metafora hanno del resto chiarito che «alcune metafore ci rendono capaci di vedere aspetti della realtà che la stessa produzione di metafore aiuta a costruire» (M. Black 1983, 39).

Umberto Eco (2012, 591-665) riteneva che il Medioevo avesse una concezione meramente retorica della metafora, la cui valenza epistemologica, conferitagli da Aristotele, era venuta a perdersi. Questo si doveva, per Eco, a tre motivi: un motivo di ordine esterno, ossia la scarsa circolazione e i problemi di traduzione che avevano condizionato la ricezione della *Poetica* e della *Retorica* aristoteliche, in cui appunto era esposto il valore conoscitivo della metafora; e poi due ragioni di ordine interno, ossia il fatto che nel pensiero medievale il linguaggio figurato da un lato era associato quasi esclusivamente a Dio, che ha disseminato nel mondo creato segni della sua gloria che l'uomo può solo interpretare, e dall'altro era ritenuto uno strumento inadeguato tanto quanto quello letterale per parlare di Dio. Il IV canto del *Paradiso*, che spesso viene letto come semplice giustificazione di un dispositivo pedagogico o al limite come una difesa dell'approccio allegorico di matrice esegetica, è invece una prova del valore epistemologico che per Dante è fondamentale attribuire al linguaggio figurato e dunque alla propria poesia. È vero, come sostiene Eco, che nel Medioevo si riteneva che fosse Dio a parlare tramite figure, ed è proprio questo che sta accadendo nel brano dantesco: i beati,

63 Cf. *Purg.* XI, 97-105: «*Filosofia*», mi disse, «a chi la 'ntende, | nota, non pure in una sola parte, | come natura lo suo corso prende | dal divino 'ntelletto e da sua arte; | e se tu ben la tua Fisica note, | tu troverai, non dopo molte carte, | che l'arte vostra quella, quanto pote, | segue, come 'l maestro fa 'l discente; | sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote».

la cui volontà è interamente conforme a quella di Dio, si dispongono lungo i cieli *per far segno* (*Par.* IV, 38) a Dante. È vero, come sostiene Eco, che il linguaggio figurato è comunque inadeguato per parlare pienamente di Dio e dei misteri celesti, ma Dante non rinuncia a questa sfida, e nonostante il frequente ricorso al *topos* dell'ineffabilità la sua poesia arriva a raccontare quasi ogni aspetto di questo incredibile viaggio;⁶⁴ non è una poesia fatta di simboli e figure che fanno quel che possono per rimediare agli insuperabili limiti umani, ma è una poesia fatta di simboli e figure che rispecchiano i modi con cui l'uomo, fatto di anima e corpo, arriva a conoscere, celebrando così la perfezione dell'anima umana, quella della ragione, che si esercita appunto nel desiderio della conoscenza.

Tommaso d'Aquino aveva ribadito che la conoscenza umana comincia solo dai sensi, e che all'uomo ancora immerso nel corpo non è dato conoscere Dio per essenza; per questo, secondo il domenicano, è appropriato che le Scritture trasmettano gli argomenti divini e spirituali tramite un'analogia con quelli corporali, assecondando la natura irrimediabilmente empirica e sensibile di ogni conoscenza umana. In molti ricordano che Tommaso aveva una pessima opinione delle metafore, ma anche questo pregiudizio dev'essere probabilmente attenuato: nell'esegesi tomista il concetto di *translatio*, mutuato dalla retorica classica, diventa il tramite per un doppio procedimento: innanzi tutto quello per cui il messaggio divino trascendente è tradotto in un testo umano, con un movimento discendente che va verso l'uomo (proprio come nel IV canto del *Paradiso*); ma il lettore umano non si deve accontentare di questo significato umano e immediato, e deve perciò compiere il movimento ascendente inverso, tentando di trovare nella parola umana una realtà trascendente che parli di Dio (Dahan 1992). Nel *Paradiso* Dante legittima dunque il proprio uso del linguaggio figurato invocando il modello offerto da Dio e dalle Scritture e radicandolo nell'essenza e nella psicologia dell'uomo, descritta accuratamente lungo tutto il poema: la sua esperienza dell'oltremondo, corporea e spirituale a un tempo, non può che avvenire tramite *signa*, capaci di lasciare un'*ombra* nella sua memoria e di essere così trasmessi ai lettori, affinché questi ultimi possano ricreare nella loro immaginazione almeno un'*ombra* dell'esperienza celeste del protagonista, in attesa di poterla esperire senza mediazioni, una volta che si saranno guadagnati, anche grazie al poema, il ritorno *in patria*.

64 Come ricorda Russo (2002, 56), citando Wittgenstein, «è proprio in questa reiterata denuncia di impossibilità e di inadeguatezza che la parola trova ancora la sua forma poetica per dire l'ineffabile. Il mistero, il mistico si pongono come sfondo-limite del dicibile, ma la 'figura' del limite fa sporgere i suoi significati oltre i confini dell'esprimibile e l'ineffabilità, in quanto sfondo-limite, è assorbita nelle possibilità stesse del linguaggio. Anzi, 'inesprimibile', come ha scritto Ludwig Wittgenstein, in tal modo viene a costituire 'lo sfondo sul quale ciò che' si è 'potuto esprimere acquista significato'».

Resta lecito chiedersi se il discorso qui sviluppato sia valido solo in relazione al *Paradiso* o valga per tutte e tre le cantiche: la presenza del corpo di Dante nelle prime due è esibita di frequente, come anche le difficoltà che i suoi sensi incontrano nel percepire la realtà oltremondana; nei primi due regni, però, pare più lecito pensare che l'esperienza del *viator* corrisponda alla struttura e alle condizioni esterne e oggettive di Inferno e Purgatorio, mentre in Paradiso ciò che riceve con i sensi è congiurato espressamente per lui, per *far segno* di una realtà altrimenti diversa. Insistendo su tutte le tappe dell'itinerario conoscitivo, che si dispiega dunque in maniera coerente nelle tre cantiche, Dante garantisce continuità al racconto del suo viaggio attraverso i tre regni e alla descrizione della loro struttura, smussando le grandi discrepanze che avrebbero rischiato di crearsi nella giustapposizione tra due luoghi fisici - con rocce, fiumi, esalazioni - e una dimensione spaziale del tutto diversa com'è quella delle sfere celesti.

In questo senso la *Commedia* punta a realizzare l'ambiziosa operazione promessa dall'epistola a Cangrande: la fusione di poesia e dottrina. Si attua così al massimo grado l'interazione di linguaggio artistico ed autoesegesi che abbiamo visto all'opera in tutta la carriera di Dante: anche la *Commedia*, per quanto abbandoni la forma del prosimetro, è un testo in qualche modo glossato, in cui le invenzioni figurative sono spiegate e razionalizzate. Ma si compie così anche quella grande costante della scrittura dantesca che abbiamo più volte intravisto in queste pagine, ossia la tensione tra una parola trasparente, che ambisce ad aderire alla realtà con la massima fedeltà, e una parola colorata, che manifesta non solo la perizia tecnica del poeta, ma anche la sua volontà di agire sul mondo attraverso la scrittura, di guidare le interpretazioni, di creare addirittura un poema che possa rimuovere gli uomini dalla miseria e condurli verso la beatitudine.⁶⁵ La tensione, in altri termini, tra ermeneutica, ossia interpretazione, e retorica, ossia produzione.

65 Con le belle parole di Ciccutto (2017, 160-1): «compito della nuova poesia sarà quello di andare verso il linguaggio dell'alta fantasia' che non è quello dei procedimenti transuntivi, delle metafore visualizzanti, dei complessi costrutti sintattici e delle arti retoriche di alto profilo; è invece quello del portare il *trasumanar* dentro le parole poetiche e non, attingere il linguaggio di Adamo che sarà modello della fusione perfetta di *res* e *signa* ad esempio della figurazione dell'aquila di *Paradiso* XX, da intendersi quale esempio di scrittura figurale i cui segni sono le anime stesse e dove finalmente si scopre abolita la differenza tra realtà e artificio linguistico, giusta nell'invenzione mirabile della *lingua come di per se stessa mossa*».

Sezione II

Metafore e linguaggio figurato nella *Commedia*

Introduzione

Metafore e linguaggio figurato nella *Commedia*

Le metafore sono una costante, e per lo più una costante inconsapevole, nel linguaggio di tutti i parlanti di tutte le lingue e di tutte le epoche storiche, e la poesia sembra essere il linguaggio per eccellenza in cui si esercita il dominio del discorso figurato; alla *Commedia* si deve però riconoscere il dispiegamento di un apparato metaforico senza eguali quanto a estensione, sviluppo, novità, complessità e coerenza rispetto ai fini comunicativi e artistici. Questo ha spinto alcuni lettori a interpretare il poema come una mirabolante selva di figure: «hic autem poeta perfectissimus convenientissime repraesentationibus usus est, ut patere potest discurrenti totum poema eius ubique mirabiliter figuratum» (Benvenuto 1887, introduzione all'*Inferno*). Più equilibrata la valutazione di Boccaccio, probabilmente memore di Agostino (vedi § I.3.5.1):

possono per avventura essere alcuni, li quali forse stimano, non solamente in questo libro, ma eziandio in ogni altro e ne' divini, ne' quali figuratamente si parli, ogni parola aver sotto sé alcun sentimento diverso da quello che la lettera suona [...]; questi cotali sono della loro oppinione ingannati, per ciò che in ciascuna figurata scrittura si pongono parole che hanno a nascondere la cosa figurata e alcune che alcuna cosa figurata non ascondono, ma però vi si pongono, perché quelle che figurano possan consistere. (Boccaccio 1965, 92)

Come dimostra di aver capito Boccaccio, anche se non è sempre facile identificarla in modo netto o descriverla, la metafora è un fenomeno con una sua fisionomia, che si distingue da altri usi traslati del linguaggio e che si può indagare nella sua specificità. A tale indagine è dedicata questa seconda parte del volume, che replica dalla specola dell'analisi testuale il cammino tracciato dalle riflessioni teoriche ripercorse nella prima parte: cominceremo dunque con una valutazione della proprietà della singola parola rispetto agli usi standard della lingua, passeremo per una caratterizzazione degli usi e degli effetti dell'enunciato metaforico, per approdare a un esame della semiotica della metafora e della sua evoluzione all'interno dell'intera opera; come nel caso della prima parte, le diverse prospettive non funzionano a compartimenti stagni, ma si completano l'un l'altra. Dopo aver spiegato, nel capitolo II.1, come identificare le metafore della *Commedia* nel modo più sistematico e coerente possibile e come descriverne morfologia e sintassi, nel capitolo II.2 approfondiremo il loro funzionamento in termini di semantica e pragmatica, mentre nel capitolo II.3 ripercorreremo le relazioni tra il linguaggio figurato e la struttura dell'opera, seguendone le evoluzioni.

Come si vede, l'impostazione dell'indagine è prevalentemente sincronica, pur nella sua interdisciplinarietà e nel continuo dialogo tra teorie e metodi contemporanei e definizioni medievali: non mancheranno osservazioni puntuali sulle fonti di singole occorrenze metaforiche, ma una ricerca sistematica dell'intertestualità attiva dietro il linguaggio figurato, o della «metaforica storica» (Curtius 1993, 147), avrebbe richiesto un lavoro interamente diverso, e molto impegnativo;¹ molti degli ipotesti delle più notevoli figure retoriche, del resto, sono segnalati dai commentatori, specialmente dai più recenti. Un contributo importante in questa direzione potrà venire, nei prossimi mesi e anni, dall'integrazione tra la base di conoscenza sulle metafore della *Commedia* popolata con i dati raccolti in questo lavoro (per cui cf. Meghini, Tomazzoli 2022) e la base di conoscenza sull'intertestualità dantesca in corso di implementazione all'interno del progetto *Hypermedia Dante Network* (per cui cf. Meghini, Tavoni, Zaccarello 2021).

L'obiettivo di HDN e del più ampio progetto LiDa (*Linking Dante*: cf. Meghini, Tomazzoli 2022, 127-30), infatti, è quello di creare una

1 Ho provato a colmare molto parzialmente questa lacuna in Tomazzoli 2018b, dove, a partire da un campione di similitudini e metafore relative al campo semantico della vegetazione, mostro come le fonti mobilitate più spesso nel caso delle similitudini sono quelle classiche, mentre le metafore hanno più spesso un'ascendenza biblica; l'ipotesi discussa nell'articolo è che l'orizzontalità della similitudine sia meglio connaturata a una funzione di tipo descrittivo, mentre la verticalità della metafora produca effetti per lo più allusivi. Questa differenza di funzioni ben si armonizza con le due diverse strategie stilistiche che Auerbach (1967, 3-29) ha riconosciuto come tipiche dell'epica classica da un lato, della scrittura biblica dall'altro.

biblioteca digitale che metta a disposizione della comunità scientifica una digitalizzazione del testo dantesco corredata di metadati semantici che ne descrivono la struttura morfologica e sintattica, e che rappresenti anche la conoscenza sulle fonti primarie dell'opera di Dante individuate dal secolare commento. Il progetto si fonda sugli standard e le tecnologie del web semantico, e mira a fornire dei dati strutturati secondo un modello formale, detto ontologia, che siano accessibili anche all'agente artificiale e che restituiscano risultati più pertinenti in caso di interrogazioni mirate. All'interno dell'ontologia di HDN (per cui cf. Bartalesi et al. 2022; Tomazzoli 2022b), improntata alla modellazione del fenomeno intertestuale, viene rappresentata la conoscenza sul rapporto che i commentatori istituiscono tra il testo di Dante e le sue fonti; in particolare, viene precisato se il commentatore, antico o moderno che sia, ritiene che Dante stia citando una determinata fonte in relazione a una corrispondenza testuale (immagini o stilemi), a una corrispondenza tematica (personaggi, episodi o topografia) o a una corrispondenza concettuale (motivi o teorie). Le citazioni di immagini e stilemi saranno spesso relative a metafore o altre istanze del linguaggio figurato; in aggiunta, ogni fenomeno intertestuale, intratestuale o interdiscorsivo – quale che sia il commentatore che lo individua, la fonte implicata e il contenuto su cui si esercita la memoria del poeta – sarà collegato a una specifica porzione del testo dantesco; dal momento che anche le metafore saranno ricondotte al passo in cui occorrono, incrociando i dati sarà possibile risalire alla fonte di ogni occorrenza metaforica in tutti i casi in cui uno o più commentatori ne hanno individuata una.

L'analisi delle metafore e del linguaggio figurato proposta in questa seconda parte del volume si avvale dunque di strumenti digitali e di tecniche di indagine sviluppate nell'ambito della ricerca quantitativa – sempre finalizzate, però, a considerazioni qualitative più ampie e approfondite del semplice dato statistico –, ma soprattutto tenta di applicare allo studio del linguaggio dantesco alcune delle più importanti teorie della metafora sviluppate dalla filosofia del linguaggio e dalla linguistica cognitiva di area anglo-americana a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso. L'impostazione della linguistica cognitiva ha prodotto risultati di estremo interesse in molti ambiti, dalla linguistica dei corpora alla sociolinguistica, passando per lo studio di diversi linguaggi settoriali e toccando anche le neuroscienze, con numerosi esperimenti qualitativi (fondati su questionari) e quantitativi (fondati sulla misurazione dell'attività cerebrale) condotti su diversi gruppi di persone sottoposte a enunciati metaforici. Grazie a un campo di studi così fertile, è forse possibile – o lo sarà a breve – abbandonare un certo pregiudizio ancora vigente nel discorso pubblico, che vuole la retorica come un discorso artificialmente complesso ma in realtà vuoto, e dunque menzognero. Qualche passo in questa direzione è stato fatto durante la pandemia da COVID-19,

quando giornalisti e commentatori hanno richiamato a più riprese l'attenzione sulle metafore belliche con cui molti politici parlavano del virus durante i loro messaggi alla popolazione; benché sia ancora molto diffuso un senso di sospetto, se non di aperta ostilità, nei confronti di tutto ciò che è percepito come 'intellettuale', il gradimento incontrato da alcuni discorsi pubblici e da alcune strategie più elaborate rispetto alla retorica populista più becera potrebbe essere il sintomo di un'inversione di tendenza, almeno parziale, nella sfera della comunicazione pubblica. Da decenni, del resto, uno dei più grandi teorici della metafora viventi, George Lakoff, analizza le implicazioni delle scelte metaforiche dei protagonisti della politica americana: come avevano intuito i maestri di *ars dictaminis* (vedi § 1.2.4), e come aveva certamente compreso Dante, che ne fa un uso particolarmente ampio e significativo proprio nei brani più politici della *Commedia* (vedi § II.2.3.2), il linguaggio figurato è uno strumento estremamente utile e versatile per convogliare una determinata idea di mondo e raggiungere specifici effetti persuasivi e patetici. Anche dal punto di vista linguistico le discussioni – spesso sterili o eccessivamente polarizzate, ma sempre più diffuse – sul cosiddetto 'politicamente corretto' possono contribuire a una maggior consapevolezza della semiotica e della pragmatica delle nostre scelte linguistiche, nonché dei meccanismi con cui i contesti determinano il significato di un enunciato e del ciclo vitale di ogni parola all'interno del sistema-lingua.

Applicare al testo di Dante teorie e tecniche di analisi contemporanee può servire dunque non solo a testarne la versatilità e la validità, ma anche a mostrare che discorso poetico e discorso quotidiano si collocano su un asse continuo, condividendo più somiglianze che differenze. Le scelte metaforiche di Dante hanno contribuito in molti casi a dar forma alla lingua italiana che parliamo oggi – non solo introducendo espressioni e modi di dire, ma anche determinando slittamenti di significato divenuti permanenti. Ovviamente un'influenza così determinante non è replicabile, ma una maggior consapevolezza del funzionamento e delle implicazioni del linguaggio figurato può contribuire a farci comprendere meglio il modo in cui le nostre opzioni linguistiche veicolano sistemi di pensiero, in cui i significati di una parola si relazionano tra loro, in cui l'analogia dispiega le sue potenzialità creative e demiurgiche.

11.1 Linguistica: identificazione, morfologia e sintassi delle metafore dantesche

Sommario 1.1 Le metafore linguistiche e la linguistica delle metafore. – 1.2 L'identificazione delle metafore della *Commedia*. – 1.2.1 Una procedura per l'identificazione delle metafore. – 1.2.2 Questioni e giudizi dell'interprete. – 1.2.3 Il supporto di dizionari e strumenti lessicografici. – 1.3 Osservazioni linguistiche sulle metafore della *Commedia*. – 1.3.1 Improperità: personificazioni, neologismi, acirologie. – 1.3.2 Il cotesto, il contesto e altri condizionamenti. – 1.3.3 Varianti di *langue*. – 1.4 La classificazione delle metafore della *Commedia*. – 1.5 Tipologia: metafore esplicite, implicite e analogie. – 1.6 Morfologia. – 1.6.1 Metafore verbali. – 1.6.2 Metafore nominali e aggettivali. – 1.7 Struttura e sintassi della proposizione metaforica.

La funzione semiotica della metafora si può esercitare attraverso diversi mezzi, e il linguaggio verbale o scritto è solo uno tra questi: esistono metafore visuali, gestuali e multimediali. Nel caso di studio in oggetto, tuttavia, si tratta di fenomeni che si possono esaminare a molteplici livelli di complessità, ma che rimarranno sempre ancorati al piano del testo e della lingua. Per questo il primo passo per un'osservazione delle metafore nella *Commedia* è l'esame dei significati delle singole parole o unità di discorso: per un'indagine analitica e non impressionistica si deve procedere misurando gli eventuali scarti e gli eventuali rapporti analogici tra significato contestuale e significato comune dei termini scelti da Dante per costruire ogni verso del suo poema. Ciascun termine, infatti, è il risultato di una selezione all'interno del codice, e intrattiene relazioni specifiche non

solo con quest'ultimo, ma con il contesto più stretto (vedi cap. II.2) e più ampio dell'intera opera (vedi II.3), oltre che con il sistema concettuale del poeta e dei suoi lettori e, infine, con la realtà esterna a cui si fa riferimento (vedi cap. II.3).

L'esame linguistico delle metafore della *Commedia* consiste dunque in una valutazione puntuale e concreta, che si fonda sulla singola parola e si interroga sulle eventuali improprietà di significato – che possono però essere percepite solo in relazione al contesto – e sulla valenza della scelta di quella particolare variante linguistica rispetto alle alternative sinonimiche più o meno letterali che sarebbero state ammissibili nel codice. La specola di questo capitolo, dunque, è quella linguistico-grammaticale che discende da una definizione del linguaggio come opposizione tra proprietà o improprietà dei segni rispetto ai significati: pur aggiornata, è di fatto la stessa specola messa a fuoco nella ricostruzione storico-critica del capitolo § I.1.4, dedicato alle teorie grammaticali e poetiche del linguaggio figurato nel Medioevo. Dopo aver fornito una definizione di lavoro di cosa sia la metafora, questo capitolo espone il metodo utilizzato per l'identificazione delle sue occorrenze nel testo di Dante (§ II.1.2) e commenta i problemi e le possibilità che si aprono in relazione alla valutazione del significato, del contesto e del codice: esamina dunque i diversi tipi di improprietà (§ II.1.3.1), le varie relazioni con il contesto entro cui il termine è immerso (§ II.1.3.2), i gradi di metaforicità delle singole espressioni rispetto alla *langue* (§ II.1.3.3), per poi concentrarsi sulle unità linguistiche coinvolte nella metafora dal punto di vista della morfologia (§ II.1.6) e della sintassi (§ II.1.7). Ulteriori caratterizzazioni saranno affrontate nei capitoli successivi: lo scopo di questa prima tappa è identificare tutte le metafore del poema, applicando dunque nella maniera più sistematica possibile una scelta binaria per cui ogni espressione o è metaforica o non lo è, e descriverne la dimensione linguistica.

Una semplificazione di questo tipo è ovviamente arbitraria, perché la metafora si colloca piuttosto lungo uno spettro continuo e perché la percezione della natura traslata di un termine dipende molto dalla sensibilità e dal giudizio dell'interprete. Con uno sforzo costante in direzione di uniformità e razionalità, un'identificazione di questo tipo può bilanciare la parziale perdita di considerazioni qualitative con la costruzione di un sistema non solo quantitativo, ma soprattutto strutturato. Lo scopo di un'identificazione binaria come quella che qui si propone non è statistico, ma analitico: ripetere la stessa osservazione e la stessa scelta per ogni unità di significato del testo non serve solo ad accumulare dati, ma anche e principalmente a rendere il meccanismo talmente automatico da essere trasparente, il che permette all'interprete di smontarlo per osservare cosa c'è dietro il funzionamento delle metafore della *Commedia*. Soffermarsi con disciplina e cura su ogni parola significa rompere gli automatismi che gui-

dano la nostra lettura, riflettere su ogni significato, su ogni forma e su ogni variante che sarebbe stata possibile in alternativa. Un'osservazione empirica così minuziosa rende giustizia alla sorvegliatissima scelta di parole compiuta da Dante e all'enorme ricchezza lessicale della *Commedia*, e affina la comprensione dello studioso più di quanto possa fare la pur utile frequentazione delle numerose e complesse teorie della metafora che sono state avanzate nell'ultimo secolo.

1.1 Le metafore linguistiche e la linguistica delle metafore

Nel corso del secolo passato le riflessioni sulla metafora, infatti, hanno impegnato un numero crescente di studiosi e conosciuto una sempre maggiore ramificazione, che ha coinvolto svariate discipline. La ricerca di una definizione per un oggetto di studio indagato in maniera così estesa non può che fermarsi a quegli aspetti che sono talmente condivisi da risultare consolidati - e questi sono gli aspetti che, non a caso, si sono mantenuti immutati lungo tutto l'arco delle riflessioni sul tema. I due concetti più frequentemente adoperati nelle varie definizioni della metafora sono la traslazione o sostituzione e la comparazione: si mette generalmente in risalto come la metafora sia l'espressione di un concetto in termini di un altro, ovvero la sostituzione di un termine con un altro termine appartenente a un dominio diverso, dove la sostituzione è resa possibile da e fondata su un'analogia tra i due termini.¹ La difficoltà nello stabilire una definizione chiara e pregnante è legata alle molte sfaccettature che il concetto di analogia può assumere:

what metaphor is can never be determined with a single answer. Because the word has now become subject to all of the ambiguities of our notions about similarity and difference, the irreducible plurality of philosophical views of how similarities and differences relate will always produce conflicting definitions that will in turn produce different borderlines between what is metaphor and what is not. We thus need taxonomies, not frozen single definitions, of this essentially contested concept. (Booth 1979, 175)

Le modalità con cui una metafora viene prodotta e recepita aprono la strada a moltissime questioni, che spaziano in diversi campi d'indagine. In questa seconda parte del lavoro ne percorreremo alcuni, in un'analisi dal focus progressivamente più ampio e complesso delle metafore della *Commedia*. Il livello più semplice e più ristretto su

¹ Per una panoramica analitica delle principali definizioni della metafora, cf. M. Black 1983, 48-66; Ritchie 2013, 3-11.

cui interrogarsi è quello della natura linguistica della metafora, e dunque delle caratteristiche che la contraddistinguono dal linguaggio non-metaforico. Quale che sia la definizione di metafora che uno studioso decide di adottare, infatti, non si può eludere una separazione tra usi metaforici del discorso e usi non-metaforici: per quanto la distinzione sia spesso poco chiara e, di conseguenza, suggerisca di interpretare la metaforicità come uno spettro e non come un'opposizione binaria, tale continuità non ammette una terza via intermedia, ma si riferisce semplicemente alla difficoltà che si incontra in diversi contesti nello stabilire con certezza della letteralità o metaforicità di un'espressione.

L'opposizione tra linguaggio metaforico e linguaggio non-metaforico è stata spesso tradotta in un'opposizione tra linguaggio diretto o indiretto (oppure letterale o non-letterale), o ancora in un'opposizione tra linguaggio proprio e improprio. Queste tre coppie di opposti, come si vede, manifestano diverse concezioni della lingua: la prima sembra suggerire che la metafora sia qualcosa di connaturato al linguaggio, mentre la seconda postula che esista una relazione - naturale o arbitraria, ma comunque codificata - tra *res* e *voces*, e dunque che esistano termini che indicano in modo immediato e non equivoco una certa entità e altri che la individuano attraverso un trasferimento.²

Lakoff e Johnson (1998), che per primi hanno formulato la teoria della metafora concettuale secondo la quale ogni metafora linguistica è un'espressione concreta e particolare di una soggiacente metafora concettuale, hanno sostenuto insieme ad altri la necessità di andare oltre la distinzione tra linguaggio letterale e non-letterale. Ciò nonostante, hanno dovuto comunque riconoscere che la lingua può essere usata in modo letterale quando parliamo di come comprendiamo la nostra esperienza in modo diretto, ossia quando la percepiamo come strutturata direttamente dall'interazione con il nostro contesto, e che invece abbiamo una comprensione metaforica dell'esperienza quando usiamo la *Gestalt* di un certo dominio d'esperienza per strutturare un'esperienza appartenente a un altro dominio. La preferenza per un uso letterale del discorso si può riconnettere non solo a un'impostazione grammaticale, normativa e ortolinguistica, ma più in generale a una teoria rappresentazionista del linguaggio,

² Cf. Briosi 1985, 13: «l'enorme massa di studi dedicati, da Aristotele in poi, al problema della metafora potrebbe esser suddivisa in base alla decisione di considerare come preferibile per diverse ragioni rispettivamente la chiarezza del discorso letterale e l'espressività del discorso metaforico. Nel primo caso la metafora appare come una 'decorazione', un modo più piacevole o rapido per dire cose che potrebbero esser dette anche in termini propri. Nel secondo caso la metafora viene concepita come il modo originario, il più diretto e concreto, dell'espressione del pensiero ed il linguaggio proprio non è che una sua derivazione, nella quale la pienezza del significato originale è andata perduta a vantaggio di una razionalità astratta ed artificiale».

che ha avuto stabile fortuna nel corso dei secoli, fino al picco del positivismo logico degli inizi del Novecento. La svolta relativista e cognitiva, avvenuta a partire dagli anni '60 del secolo scorso, ha fatto perno sull'idea di un'interazione strettissima tra percezione, conoscenza e linguaggio, e, escludendo la possibilità dell'accesso a una realtà oggettiva, ha assunto l'incidenza delle modalità epistemologiche ed espressive specifiche dell'uomo sull'attiva costruzione del significato (cf. Ortony 1993b, 1-2).

L'opposizione tra linguaggio proprio e improprio è ancora più radicale, perché presuppone l'esistenza di una norma linguistica rispetto alla quale le metafore sono usi devianti:³ è la prospettiva più strettamente grammaticale nella storia del pensiero sulla metafora, oggi per lo più abbandonata con il prevalere di una linguistica descrittiva e non normativa - ma come si è visto nel capitolo § I.1.4 anche i pensatori medievali che abbracciavano questa concezione dei tropi riuscivano ad aprirla in direzione di questioni più sofisticate. La maggior parte delle contemporanee teorie linguistiche della metafora si fonda sull'assunto che ogni termine sia potenzialmente polisemo, e che assuma perciò un significato tra i vari possibili a seconda del contesto. Questa potenziale differenza di significato era già attiva nella concezione grammaticale di linguaggio proprio/improprio, ma, come si diceva, ha perso oggi la sua connotazione normativa. La scelta delle parole, che nella retorica classica appartiene all'*elocutio*, implica la possibilità di sostituire un termine all'altro, e questa *electio* è possibile perché il sistema di ogni lingua prevede la sinonimia: ogni parlante, sostituendo un termine a un altro, può produrre un secondo senso, una connotazione. Per questo la retorica classica e medievale è concepita essenzialmente come un'enciclopedia degli scarti linguistici, dove le espressioni che designano le figure rimandano continuamente a un'idea di trasferimento, di torsione, di allontanamento da un uso normale (Barthes 1985, 156-60). Dall'idea di una traslazione o variazione rispetto all'uso proprio e letterale del linguaggio deriva la visione della metafora come anomalia, piuttosto che come uso linguistico e concettuale normale e onnipresente. Un approccio grammaticale alla metafora si fonda dunque sull'ipotesi che i tropi siano delle deviazioni di qualche tipo rispetto all'uso letterale del linguaggio in nome di una funzione comunicativa, ossia con lo scopo di dare vita a un'espressione alternativa rispetto a quella corrente per veicolare un concetto. La stessa idea del linguaggio come veicolo presuppone che ci possa essere una certa oggetti-

3 Cf. Travaglini 2008, 32: «la comprensibilità ed efficacia comunicativa del linguaggio ordinario si fonda, anche, sulla insita capacità di rendersi trasparente, di essere sentito come mezzo o strumento per nominare un mondo di cose date nella loro insietà; si fonda sulla fiducia irreflessa di un rapporto ingenuamente referenzialistico tra linguaggio e mondo».

vità nella relazione tra la realtà espressa e la sua realizzazione linguistica (Reddy 1993); a questa metafora metalinguistica se ne può opporre una fabbrile, che evidenzia invece il ruolo del parlante nella costruzione della conoscenza e della comunicazione: si può cioè pensare alla metafora come alla creazione di un nuovo significato a partire da materiali semantici consolidati.

Prescindendo per il momento dall'universo concettuale, ci possiamo soffermare sulla dimensione linguistica del processo di costruzione del significato. Grazie a Saussure e Jakobson sappiamo che ogni atto locutorio implica la selezione di certe entità linguistiche e la loro combinazione in unità più complesse, e che tali momenti di selezione e combinazione sono condizionati dal codice impiegato, e più in particolare dal patrimonio lessicale a cui il codice può ricorrere. Rispetto a questo quadro, una metafora consisterebbe in una sostituzione tra due entità imparentate nel codice, la cui associazione, fondata su un rapporto di similarità, viene estesa anche al messaggio (Jakobson 2002, 24-7). Messaggio e codice sono perciò i due contesti in cui è collocato ogni termine, metaforico o meno: nel primo caso si tratta di una collocazione sintagmatica, nel secondo di una collocazione paradigmatica, *in absentia*; considerare il primo serve a misurare il grado di obliquità di un'espressione rispetto al piano del discorso in atto, e spostare lo sguardo al secondo permette di capire il gradiente di questa obliquità.

Max Black (1983, 44) aveva già notato che «in generale, quando parliamo di una metafora relativamente semplice, ci riferiamo ad una frase o ad un'altra espressione in cui *alcune* parole sono usate metaforicamente, le altre non metaforicamente» (enfasi dell'Autore). Per questo la sua tassonomia prevede una distinzione tra focus della metafora, che contiene l'espressione non letterale, e cornice letterale, e per questo lo studioso si pone il problema di capire come una certa cornice possa produrre un uso metaforico e un'altra cornice, al cui interno si colloca la stessa parola, manchi di produrlo. A questo si può aggiungere - e lo si vedrà meglio più avanti con degli esempi - il fattore diacronico: la distinzione tra letterale e metaforico si fonda sulla valutazione dell'interazione tra focus e cornice, ma anche sulla valutazione dello scarto tra termine metaforico e codice in un dato momento e in una data comunità linguistica. Questa relativizzazione ci permette innanzi tutto di avere un metro della novità, della forza di una metafora rispetto agli usi percepiti come normali; ma anche di percepire l'evoluzione diacronica di ogni linguaggio, in cui termini che erano metaforici diventano letterali e viceversa (Kittay 1987, 22). Una delle intuizioni più luminose e solide della teoria linguistica di Dante è quella della variabilità degli idiomi naturali: pur aderendo al principio del *nomina sunt consequentia rerum* (VN XIII, 4), il poeta riconosce che il rapporto storicamente dato tra segno e significato è arbitrario in quanto conseguenza della *confusio linguarum* babelica,

e questo produce la continua mutevolezza diatopica e diacronica a cui sono sottoposte le parlate volgari. A quel che dice Dante possiamo aggiungere che tale mutevolezza è il risultato di molte spinte, tra cui una fondamentale è quella dell'influenza esercitata dalla lingua poetica: la *Commedia* è stata per l'italiano uno strumento formidabile di differenziazione, rinnovamento e consolidamento, e le metafore hanno giocato un ruolo fondamentale in questo processo. Diversi studiosi hanno mostrato che il lessico fondamentale della nostra lingua è largamente coincidente con quello trecentesco, e che le parole dantesche manifestano un altissimo tasso di sopravvivenza;⁴ nella prospettiva di uno studio della funzione-Dante nella lingua italiana, le metafore possono offrire un osservatorio privilegiato, perché ci mostrano da un lato il modo in cui Dante ha rielaborato il lessico contemporaneo e dei suoi predecessori, dall'altro come alcuni termini hanno un significato odierno condizionato da quella che nel Trecento era una traslazione. Si può fare l'esempio del termine 'bolgia' (dal francese *'bolge'*, *'bouge'*), che nell'italiano antico conserva il significato latino e francese di 'borsa', 'sacco di cuoio', ma che nell'italiano moderno indica una 'fossa infernale' o un 'luogo di confusione' a seguito del senso traslato imposto da Dante (Frosini 2014-15, 223; ma cf. anche Viel 2018, 44-6); solo l'uso degli strumenti lessicografici (vedi § II.1.2.3) ci rivela il significato originario del termine, e ci permette di cogliere quella che ai contemporanei di Dante doveva apparire come una metafora.

Prima di illustrare il metodo di identificazione delle metafore qui impiegato – mutuato dalla linguistica contemporanea ma adattato ai presenti scopi, che ha portato all'identificazione di circa 3.000 metafore, ciascuna con le sue caratteristiche morfologiche, sintattiche e semantiche (illustrate rispettivamente nei §§ II.1.6, II.1.7, II.2.2.2) e presenti con frequenza, densità e complessità crescenti (vedi § II.3.3) – occorre fare un'ovvia ma importante precisazione relativa alla lingua di Dante:⁵ non avendo nessun autografo delle sue opere, e considerando le variabili diacronica e diatopica che inevitabilmente investono la produzione letteraria dantesca, la veste linguistica che attribuiamo a quest'ultima è di necessità congetturale (Frosini 2020, 245-7, 254-7; Serianni 2021, 18-31). Il problema investe soprattutto la grafia e la fonetica, ma chi ha familiarità con

⁴ Sul tema è tornato a più riprese Tullio De Mauro; cf. almeno De Mauro 2016; cf. anche Manni 2016; Coluccia, Artale 2018, con bibliografia. È importante precisare, con Serianni (2013, 292), che «in un certo numero di casi si ha condivisione del significante, ossia della materiale struttura fonetica delle parole, non del significato», il che rende fondamentale il ricorso a corpora e strumenti lessicografici per la piena comprensione del significato letterale del dettato dantesco (sul tema, cf. Tavoni 2020).

⁵ Sulla lingua di Dante, cf. almeno Baldelli 1984 e 1996; Nencioni 1989; Stussi 2001; Manni 2013; Frosini 2014-15 e 2020; Tavoni 2019; Serianni 2021.

le edizioni critiche della *Commedia*⁶ e con alcuni dei passi ecdoticamente più dibattuti sa che non mancano i casi in cui le diverse lezioni messe a testo dagli editori moderni divergono anche dal punto di vista lessicale e/o sintattico.⁷

1.2 L'identificazione delle metafore della *Commedia*

1.2.1 Una procedura per l'identificazione delle metafore

Con il proliferare di studi interdisciplinari sull'argomento si è affermata la necessità di stabilire in modo univoco come individuare le metafore, di modo che i risultati delle diverse analisi empiriche siano in qualche modo commensurabili. Per rispondere a questa esigenza, un gruppo di studiosi che va sotto il nome di Pragglejaz ha proposto una procedura di identificazione delle metafore, denominata prima MIP e poi, una volta ulteriormente elaborata, MIP(VU) (Pragglejaz Group 2007; Steen 2007; Steen et al. 2010a; 2010b). Tale procedura ha la struttura di un algoritmo, e, nella sua formulazione più semplice, si può riassumere in questo modo:

- Leggere il testo nella sua interezza per avere una comprensione generale del significato.
- Delimitare le unità lessicali.
- Per ogni unità lessicale, stabilire il suo significato nel contesto, ossia stabilire come il significato dell'unità si applichi a un'entità, a una relazione o a un attributo nella situazione evocata dal testo (significato contestuale). Prendere in considerazione ciò che viene prima e ciò che viene dopo l'unità lessicale.
- Per ogni unità lessicale, determinare se in altri contesti esistono significati correnti più elementari di quello del contesto esaminato. Per gli scopi della procedura si può rilevare che i significati elementari tendono a essere più concreti (quello che

⁶ Il testo critico su cui è stata effettuata l'identificazione delle metafore proposta nei prossimi paragrafi è quello allestito da Giorgio Petrocchi (1994); l'edizione Inglese (2021), non ancora pubblicata nel momento in cui questo lavoro è stato avviato, avrebbe richiesto un aggiornamento laborioso, ma soprattutto avrebbe comportato un grave problema dal punto di vista dell'interoperabilità tra la base di conoscenza relativa alle metafore della *Commedia*, che qui si descrive, e quella costruita a partire dalla marcatura morfologica e sintattica del progetto *DanteSearch*, di cui si dirà più avanti (§ II.1.4). Sull'edizione Petrocchi, peraltro, si basa anche il Vocabolario Dantesco, che sarebbe interessante rendere in futuro interoperabile con la base di conoscenza sulle metafore qui presentata.

⁷ Il libro di Silvia Finazzi (2013a) si propone proprio di vagliare la variantistica ecdotica *sub specie metaphorarum*; in questo volume non si dà dunque conto, salvo casi particolari, di tali problemi, già affrontati da Finazzi.

evocano è più facile da immaginare, vedere, sentire), connessi ad azioni corporee, più precisi, cronologicamente anteriori. I significati elementari non sono necessariamente i significati più comuni di quell'unità lessicale.

- Se l'unità lessicale ha un significato corrente più generale in altri contesti, decidere se il significato contestuale contrasta con il significato generale e se il primo può essere compreso in comparazione con il secondo.
- Se la risposta all'ultima domanda è positiva, l'unità lessicale è metaforica.

Questa procedura è stata poi leggermente modificata e trasformata nel passaggio da MIP a MIP(VU). In questa nuova elaborazione, gli autori hanno voluto ampliare lo spettro di analisi del MIP, includendo le metafore più ampie delle singole unità lessicali e introducendo nuove categorie per specificare meglio il tipo di metafora individuato. Nel MIP(VU) sono MRWs (*Metaphor Related Words*) quelle parole che possono essere comprese come espressioni lessicali di una soggiacente connessione tra domini (*Cross-Domain Mapping*): viene tratta in termini linguistici la cosiddetta CMT, la *Conceptual Metaphor Theory* inaugurata da Lakoff e Johnson (1998). Secondo la CMT, ogni metafora linguistica è la realizzazione, a livello di *parole*, di una metafora concettuale, ossia di un'associazione tra due concetti legati da un'analogia che viene creata o interpretata all'interno del nostro sistema di pensiero.⁸ A partire dall'identificazione delle MRWs si può dunque individuare una metafora linguistica, che a sua volta può essere ricondotta alla soggiacente metafora concettuale.

Le MRWs più canoniche sono quelle in cui le parole sono usate indirettamente per esprimere un *Cross-Domain Mapping*; esistono poi le MRWs dirette, ossia quelle metafore in cui il linguaggio è usato direttamente nella sua espressione di una connessione tra domini, come nel caso delle similitudini e delle analogie, che sono spesso introdotte da un marcatore. Infine, le MRWs implicite sono quelle in cui non c'è un termine esplicitamente appartenente a un dominio diverso da quello del contesto, ma in cui attraverso una sostituzione o un'ellissi si allude comunque a una metafora: l'esempio più banale è il caso in cui una metafora precedentemente espressa sia rievocata attraverso un pronome. Rispetto a questa classificazione, ai fini di questa analisi sono state prese in considerazione le sole metafore cosiddette indirette, tralasciando quelle dirette - ossia le similitudini, di cui pure si parlerà talvolta in questo lavoro - e quelle implicite, non rilevanti se non a fini statistici e dunque facilmente sacrificabili in questa sede.

⁸ Nella CMT è invalso l'uso, che qui si seguirà, di indicare in maiuscolo le metafore concettuali.

1.2.2 Questioni e giudizi dell'interprete

Il MIP(VU) attira l'attenzione dello studioso sugli aspetti fondamentali nella caratterizzazione delle metafore: il significato, il cotesto, il contesto, lo scarto e l'analogia. Ciascuno di questi aspetti deve essere preso in considerazione nello stabilire della metaforicità della singola parola che si esamina. Una struttura algoritmica di questo tipo ha certamente dei limiti: è laboriosa, schematica e improntata a un'esattezza statistica non necessaria per uno studio di linguistica, filologia e critica letteraria. Inoltre, la lingua per cui è stata pensata la procedura è l'inglese contemporaneo, ed eventuali applicazioni a lingue diverse comportano aggiustamenti di non poco conto. Gli estensori della procedura suggeriscono peraltro di fondare tutte le scelte relative al determinare il significato contestuale e il significato di base su un dizionario dell'uso; il Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (d'ora in poi TLIO), purtroppo, è ancora lontano dall'essere completo, mentre il progetto del Vocabolario Dantesco nel momento in cui questa ricerca è cominciata non era ancora stato avviato.

L'applicazione di un algoritmo, per quanto resa il più analitica ed esatta possibile, comporta comunque una grande varietà di decisioni da parte di chi conduce l'analisi,⁹ ma il merito di questo metodo è quello di esplicitarle, di modo da rendere il processo di scelta più consapevole e quindi, auspicabilmente, più uniforme. Le cinque decisioni principali sono così riassunte dagli ideatori del MIP(VU):

- Qual è l'unità di analisi più stabile?
- Qual è un'adeguata descrizione del significato contestuale?
- Qual è un'adeguata descrizione del significato generico?
- Quanto sono distinti i due significati?
- Quanto sono simili i due significati?

Quanto alla prima domanda, l'analisi è stata condotta sulle singole parole, tranne nei casi di espressioni polirematiche, di verbi composti o di locuzioni di vario tipo. La seconda e la terza domanda sono quelle che riguardano più da vicino l'arbitrio dell'interprete: niente può aiutare a stabilire il significato contestuale o generico di un termine se non una buona competenza della lingua e un'accurata comprensione del testo. Particolarmente interessanti sono invece gli ultimi due punti, su cui si soffermerà più distesamente il prossimo paragrafo: in molti casi la marcatura di un termine come metaforico o meno è complicata dal fatto che la traslazione è lieve o che il si-

⁹ Cf. Pragglejaz Group 2007, 23: «applying the MIP requires that researchers make a variety of decisions on the structure and meaning of language. These decisions are not usually 'theory neutral', because they reflect analysts' ideals about a wide variety of linguistic and cognitive matters that surely influence what words get marked as metaphorical».

gnificato è esteso, piuttosto che trasferito, da un dominio a un altro dominio simile. I paragoni letterali, ad esempio, sono distinti dalle similitudini perché non producono una contaminazione tra campi semantici distinti (cf. Kittay 1987, 18-19), e lo stesso si verifica nel caso di quei termini che sono usati in maniera impropria ma senza produrre una figurazione.

Secondo il Pragglejaz Group, i casi in cui si manifestano problemi significativi nel giudicare un'unità testuale come metaforica o meno si aggirano tra il 5% e il 10%.¹⁰ La percentuale è probabilmente da rivedere al rialzo nel caso di un testo complesso quale la *Commedia*, ma per ovviare almeno in parte a queste difficoltà, nonché al limite costituito dalla natura individuale e non collettiva di ciascuna delle mie scelte, ho rivisto interamente la schedatura alcuni mesi dopo la prima fase di individuazione, e la rivedrò ulteriormente, ad anni di distanza, in vista della sua imminente pubblicazione digitale all'interno della base di conoscenza di LiDa. Alcuni casi rimarranno dubbi: come già si diceva, ci sono molti casi in cui la metaforicità è questione di sfumature. Organizzando i dati tramite uno strumento informatico, ho scelto di includere in una prima fase anche i casi dubbi (secondo il principio, adottato dagli estensori del MIP, del WIDLII: *When In Doubt, Leave It In*), segnalandoli come tali e riservando a un campo di note la discussione del problema; per la pubblicazione digitale, i dubbi andranno sciolti, dal momento che sarà possibile non solo un'interrogazione secondo specifici criteri di ricerca, ma anche una navigazione del testo dantesco, al cui interno le metafore saranno evidenziate: in questo caso segnalare anche i casi dubbi rischierebbe di creare un'eccessiva confusione.

Una metafora può essere dubbia o *borderline* in diversi modi. Innanzi tutto può essere un'espressione volutamente ambigua, il cui significato oscilla tra un senso letterale e uno metaforico, evocando uno slittamento semantico solo in via potenziale. Ancora, in molti casi le metafore si addensano in costruzioni complesse la cui totalità è certamente metaforica, ma i cui singoli elementi possono non essere nettamente metaforici. Nel caso specifico della *Commedia*, poi, ci sono passaggi il cui significato esatto è difficile da stabilire, o ancora termini le cui occorrenze in italiano antico sono troppo sporadiche e/o diverse tra loro per renderci certi di quale potesse essere il significato generico più verosimile.

Prendiamo la constatazione di Virgilio che riconosce che l'anima di Dante è «*da viltade offesa*» (*Inf.* II, 45): la decisione in merito alla metaforicità del participio dipende dal significato che si vuole attribuire a 'offendere', che può certamente essere letterale pur essendo

¹⁰ Cf. Pragglejaz group 2007, 20. La percentuale è il risultato di alcune approfondite rilevazioni statistiche illustrate nell'articolo.

riferito all'anima (nella più diffusa accezione di «arrecare un'offesa, infliggere con parole o con azioni un danno materiale o morale tale da suscitare nell'animo di chi lo subisce sentimenti di afflizione profonda, di turbamento intenso, di umiliazione cocente, di risentimento o di odio», secondo il Grande Dizionario della Lingua Italiana, d'ora in poi GDLI), ma che ad esempio Chiavacci Leonardi (1991, *ad loc.*) interpreta come metaforico perché riferito al colpire, al ferire e quindi al menomare. Anche una ricerca degli usi sull'OVI non riesce a disambiguare del tutto: la maggior parte delle occorrenze in italiano antico sono legate al senso più ristretto del termine, quello corrente ancora oggi, per cui questa accezione dantesca sembra una semplice estensione. I casi in cui un commentatore ha individuato un senso metaforico che agli altri non è parso pertinente sono numerosissimi: il giudizio dell'interprete ha dunque un peso che non si può eliminare, a maggior ragione quando si tratta di un'opera semanticamente ricca e creativa come la *Commedia*, composta in un periodo in cui la nostra lingua era ancora in fase di definizione e per il quale abbiamo relativamente poche attestazioni, la cui sopravvivenza è condizionata da un canone fortemente influenzato dallo stesso Dante.¹¹

Il MIP(VU) è uno strumento pensato per la linguistica dei corpora, condotta su testi per lo più contemporanei e non-letterari; la differenza di scopo e destinazione rispetto a quello che qui si propone è evidente. Poiché l'oggetto di questo lavoro è un'opera letteraria, il livello linguistico è solo il punto di partenza per l'individuazione della metafora, fermo restando che ogni fenomeno poetico è innanzitutto radicato nella lingua e che dunque le maglie più strette dell'improprietà del significato sembrano le più utili per cominciare a cogliere tutte le sfumature metaforiche che il discorso può assumere. Il punto di arrivo, invece, è l'osservazione di fenomeni che possiamo ragionevolmente ritenere come deliberati, ossia quelli in cui attivamente si esercita la scelta di Dante per produrre un particolare risultato: ho per questo cercato di escludere le catacresi - ossia le metafore nate per sopperire all'assenza di un termine letterale perspicuo -, che pure facevano parte dei dieci tropi principali della retorica classica e medievale (§ I.2.4), e le metafore cosiddette 'morte', ossia quelle impiegate in maniera talmente frequente da non essere avvertite come tali e da non generare alcun effetto retorico-stilistico (ma la distinzione non è semplice: vedi § II.1.3.3).

In un processo che è continuo piuttosto che discreto, la scelta di un vocabolo metaforico in luogo di un sinonimo più neutro e proprio si può dunque mettere a fuoco dal punto di vista del rapporto con il codice - e dunque del rapporto tra il significato contestuale e quello

¹¹ Come sottolinea Manni (2016, 421), «il silenzio della documentazione non basta a escludere la vitalità di un vocabolo».

più comune del termine, tra singola espressione linguistica e patrimonio lessicale – e poi, con un passo ulteriore che compiremo nel prossimo capitolo, dal punto di vista del rapporto con il contesto dell'opera, per stabilire quale strategia abbia guidato la scelta di quella determinata espressione.

1.2.3 Il supporto di dizionari e strumenti lessicografici

Pur avvalendomi del MIP(VU) come linea guida, la maggior parte delle mie scelte è rimasta perciò affidata al mio giudizio individuale, che ho cercato di rendere uniforme sostanziandolo con il ricorso a risorse esterne quali dizionari e corpora linguistici, che permettono di ricostruire la stratificazione dei significati in un contesto cronologico, linguistico e culturale tanto distante dal nostro. Uno degli elementi considerati fondamentali dagli estensori del MIP(VU) nell'applicazione della procedura è appunto l'uso di un dizionario stabilito. Gli ideatori della procedura insistono molto sull'uso del dizionario perché inseguono l'obiettivo di ridurre al minimo le decisioni che l'annotatore deve prendere: per ogni parola, l'annotatore dovrebbe cercare il lemma su quello specifico dizionario e vedere se il significato contestuale e quello di base si riferiscono a significati distinti nella voce del dizionario.

Questa dipendenza dal dizionario ha dei limiti evidenti: innanzi tutto le suddivisioni dei significati all'interno del lemma sono comunque frutto di una scelta non oggettiva – quella di chi ha steso la voce del dizionario –, e spesso è comunque difficile scegliere quale precisa definizione sia quella più vicina ai significati contestuali e di base. Il senso dell'indicazione, però, è chiaro: cercare di offrire un supporto imparziale per le scelte dell'annotatore, che sia al contempo consultabile da chiunque e stabile nel tempo. Inoltre, da un punto di vista pragmatico, in molti casi la lettura della voce di un dizionario può richiamare alla mente in modo più dettagliato e veloce i diversi significati di una parola, che magari alla sola riflessione potrebbero sfuggire; un ulteriore vantaggio è poter poi ricontrollare il dizionario in un secondo momento per sciogliere questioni rimaste in dubbio.

Il TLIO, costruito sul corpus OVI (Istituto Opera del Vocabolario Italiano) dell'italiano antico, si è rivelato di grandissima utilità: i significati dei lemmi sono distinti e organizzati, vengono messi in rilievo eventuali usi tecnici, sono riportate varianti regionali e prime attestazioni.¹² Purtroppo però la sua redazione è ancora incompleta, e dunque la consultazione dev'essere in molti casi integrata con il corpus OVI e con il GDLI; solo durante l'ultima verifica ho potuto

¹² Sul TLIO, cf. almeno Beltrami 2008 e 2013; Squillaciotti 2012.

avvalermi, per le voci compilate, del Vocabolario Dantesco.¹³ Il GDLI, in particolare, è di grande utilità perché uno degli obiettivi dichiarati è proprio quello di offrire al lettore «l'eventuale distinzione dei significati nell'impiego della stessa voce, al fine di seguire e specificare le sue trasmissioni da un ambito culturale o sociale o tecnico ad un altro affine o diverso, e specialmente il trapasso dal tipo concreto al traslato, al figurato, al concettuale» (presentazione del GDLI). Il GDLI fornisce dunque un supporto importante all'individuazione delle metafore dantesche non solo perché distingue con particolare attenzione gli usi letterali di un termine da quelli figurati, ma anche e soprattutto perché per ciascuno di questi usi riporta le attestazioni più antiche, permettendo di stabilire se una distinzione tra uso letterale e figurato era già presente al tempo di Dante o se invece si è sviluppata successivamente, e sopperendo in parte alla mancanza del TLIO, che dovrebbe offrire dati specifici sull'italiano delle Origini.

Rispetto alle esigenze di chi ha implementato il MIP(VU), tuttavia, c'è un'altra importante differenza oltre a quelle elencate: non solo quella di Dante è una lingua eminentemente poetica, non coincidente con le varianti normali e d'uso, ma è anche una lingua che si costituisce in una fase iniziale della storia del volgare italiano, dove le fluttuazioni sono ancora abbondanti e attive a tutti i livelli. Per questo oltre ai significati organizzati e definiti dai redattori del TLIO è sempre utile uno sguardo a dizionari etimologici e strumenti lessicografici latini o galloromanzi; fortunatamente i commenti alla *Commedia* forniscono molte informazioni preziose sui lemmi più difficili da comprendere e classificare.

Per chiarire il funzionamento della procedura di identificazione delle metafore e il sostegno offerto dagli strumenti lessicografici, possiamo prendere come esempio il primo verso del poema: *nel mezzo del cammin di nostra vita* (*Inf.* I, 1). Tralasciamo innanzi tutto la preposizione: sebbene si diano molti casi in cui possa essere impiegata in modo traslato – come ad esempio nei complementi di stato in luogo figurati – tale traslazione ha una sfumatura troppo debole perché valga la pena includerla in questo studio. Quanto a 'mezzo', il significato generico di 'metà di un intero' si applica senza problemi al contesto. Il primo sostantivo su cui soffermarsi è perciò 'cammino', così definito dal TLIO:

1 L'atto di spostarsi da un punto all'altro dello spazio; spostamento, viaggio; pellegrinaggio; fuga. 1.1 Locuz. nom. Uomo di cammino: viaggiatore, persona che sta per mettersi o è in viaggio. 1.2 Fras. Tagliare il cammino (a qno): interrompere lo spostamento,

¹³ È possibile consultare tutta la bibliografia relativa al VD all'indirizzo: <http://www.vocabolario.dantesco.it/pubblicazioni.php>.

il viaggio di qno. 1.3 Fig. L'atto di compiere un processo. 2 L'insieme dei luoghi attraversati (o da attraversare) da un soggetto che si muove da un punto all'altro dello spazio; [in partic.:] il percorso lineare compiuto (o da compiere) nello spazio dallo stesso soggetto. 2.1 Locuz. avv. Di ritto cammino: senza deviazioni, direttamente. 2.2 Fras. Dare cammino: lasciare a qno lo spazio per passare. 2.3 Il percorso tenuto navigando; rotta. 2.4 Fig. [Con soggetto lo sguardo]. 2.5 Fig. Insieme di azioni successive (che tendono tutte verso un det. fine); il tempo in cui tale insieme di azioni viene svolto; processo. 2.6 Fig. Insieme determinato di azioni/situazioni successive, compiute/attraversate dalla stessa persona; il tempo in cui tale insieme di azioni/situazioni ha luogo; il corso degli eventi, della vita. 2.7 Fig. L'insieme delle azioni che si svolgono secondo determinati principi, norme, o modalità; comportamento, condotta. 3 Il luogo (strada, sentiero o altro) specificamente destinato al transito di persone o veicoli, che permette di muoversi da un certo punto dello spazio fino ad un altro, collegato al primo per mezzo del luogo suddetto. 3.1 Estens. Luogo deputato al passaggio di qsa. 3.2 Locuz. avv. A, nel mezzo del cammino: nel luogo pressappoco equidistante fra altri due. 3.3 Locuz. avv. Per tutti i cammini, ogni cammino: ovunque, in ogni luogo. 3.4 Il letto di un fiume. 3.5 Locuz. nom. Grande cammino: strada principale. 3.6 Fig. Le modalità, i principi o le norme in base ai quali si può o deve agire; modo, maniera di agire; regola o possibilità di condotta. 3.7 [Astr.] Fig. [La Via Lattea]. 3.8 Fig. Ciò che segnala il percorso da seguire. 3.9 Fig. [La via che conduce a Dio].

Il significato più generico e concreto del termine, come si vede, è il primo: «atto di spostarsi da un punto all'altro dello spazio». Può essere il significato contestuale? Il contesto sembra dire di no: Dante non sta parlando di un viaggio nello spazio, ma piuttosto, come al punto 2.5 (che non a caso è indicato come fig.) di un «insieme di azioni successive che tendono tutte verso un determinato fine» o, meglio ancora, del «tempo in cui tale insieme di azioni viene svolto», oppure, come al punto 2.6, di un «insieme determinato di azioni/situazioni successive compiute/attraversate dalla stessa persona», o meglio del «tempo in cui tale insieme di azioni/situazioni ha luogo», che coincide con «il corso degli eventi, della vita». Il contesto conferma senza equivoco questa interpretazione: si parla proprio del *cammin di nostra vita*. I due significati sono sufficientemente distinti: una cosa è camminare, spostarsi nello spazio, altra è vivere; quel che accomuna le due azioni è la direzionalità del processo, e dunque c'è un'analogia che giustifica la traslazione metaforica. Pertanto il termine 'cammino', per com'è impiegato in questo primo verso, è metaforico.

Il ricorso a dizionari e corpora limita, almeno parzialmente, una valutazione impressionistica delle metafore. Ad esempio, nella simi-

litudine riguardante il vento che schianta i rami della selva di *Inf.* IX (vv. 67-72), il termine 'rattento' (*fier la selva e senza alcun rattento | li rami schianta*) è sentito da alcuni commentatori come metaforico: Castelvetro (2017, *ad loc.*) ipotizza sia «traslazione da' cavalli», e in generale lo si può interpretare come termine concreto che rimanda a un 'freno', e dunque non del tutto proprio nel contesto; ma il significato indicato dal GDLI di «impedimento, ostacolo, freno» rimane il più concreto e generico, il che ci porta a concludere che il termine non va inteso come metaforico. Ancora, il verbo 'drizzare', che compare spessissimo nella *Commedia* come predicato dello sguardo o della voce, non è del tutto metaforico: corrisponde al significato GDLI di «volgere direttamente, dirigere a un dato luogo, a una data meta; avviare indicando la strada; indirizzare, guidare (verso un punto o un luogo determinato, verso un particolare bersaglio). Anche al figur.: rivolgere a un fine morale o spirituale». A farci propendere per la sua non-metaforicità, oltre a tale attestazione, è però soprattutto il fatto che nell'opera di Dante il termine ricorre tanto spesso e in contesti tanto distanti e stilisticamente neutrali: non sembra esserci alcuna intenzione metaforica dietro.

1.3 Osservazioni linguistiche sulle metafore della *Commedia*

L'identificazione della prima metafora del poema non ha posto particolari problemi - ma si tratterà poi di comprendere come interagisca con l'intera proposizione, e segnatamente con il viaggio allegorico che qui comincia, che è invece presentato come un cammino fisico e concreto. Dal punto di vista linguistico possiamo però sollevare diverse altre domande: qual è il grado di improprietà di questa metafora? Detta altrimenti, quanto è netta la frizione tra il termine metaforico e il contesto, o quanto sono distinti i due significati contestuale e generico, o quanto è audace la metafora? Il contesto è stato fondamentale nella decisione circa la metaforicità del termine: questa prima metafora è una cosiddetta metafora esplicita (vedi § II.1.5), dove il complemento di specificazione associa i due termini legati dall'analogia, come se dicessimo 'la vita è un cammino'; non solo, dunque, il contesto ci guida nell'identificazione della metafora, ma in questo caso ci indica esplicitamente anche qual è il termine figurato a cui allude il figurante. Un'ultima considerazione che possiamo fare è che non si tratta di una metafora particolarmente connotata dal punto di vista del codice: non è molto originale, dal momento che riprende una metafora concettuale profondamente radicata nel nostro sistema di pensiero e di linguaggio. La scelta del termine 'cammino' rispetto a eventuali sinonimi ('percorso', 'viaggio' e così via), però, non è del tutto neutra, poiché richiama l'idea di spostarsi a piedi, di pellegrinaggio: un concetto, con i valori a esso associati, che avrà un gran

peso nella costruzione del sistema di pensiero e di immagini del poema. In altri casi l'identificazione non è altrettanto semplice: avendo stabilito il criterio con cui esaminare ciascuna espressione del poema, nelle prossime pagine ci soffermeremo su alcuni problemi sollevati dall'identificazione delle metafore e ne trarremo alcune osservazioni circa gli aspetti linguistici più rilevanti; le questioni che si sono imposte si addensano attorno agli aspetti dell'improprietà, del contesto e delle varietà virtuali e attuali all'interno della *langue*.

1.3.1 Improprietà: personificazioni, neologismi, aciologie

Si è già detto che, quale che sia la teoria della metafora che uno decide di abbracciare, un aspetto che pare ineliminabile è quello legato alla percezione di una forma di obliquità, improprietà o scarto rispetto a un uso linguistico che potrebbe essere semanticamente più neutro.¹⁴ Ciò che attiva il riconoscimento della metafora, e dunque la sua interpretazione, sembra essere proprio la percezione di un'inconsistenza tra espressione e contesto, ossia, nei termini di Max Black (1983), *tra focus e cornice*.¹⁵ I grammatici dell'età classica e medievale non definire i troppi insistevano proprio su questa caratteristica, come si è visto nei §§ I.1.4 e I.2.4; un esempio, tratto da uno dei manuali più antichi dell'età di mezzo, può fungere da compendio. Alberico da Monte Cassino, nei suoi *Flores rhetorici*, colloca la *proprietas* al primo posto tra le raccomandazioni da osservare, pur ammettendo che a tale principio si può derogare con una *dictio impropria* quando si vuole ornare il discorso:

in primis perspicaci verborum sollercia proprietas est notanda. Si enim in hoc gressu rationis titubaris, in exprimenda rerum natura minime stabis. Cuius quidem proprietatis tramite pes animi nescit haerere, nisi prius incurrentia vicia curaris resecare. Vicio dico

¹⁴ *L'improprietas* è anche il criterio adottato da Finazzi 2013a per mettere ordine tra le varianti testuali della tradizione della *Commedia* e stabilire se in alcuni casi la metafora possa essere un criterio utile per individuare la lezione migliore: la studiosa distingue perciò tra casi in cui concorrono un'espressione propria e una traslata, casi in cui concorrono due espressioni metaforiche con lo stesso grado di improprietà e casi in cui concorrono due espressioni metaforiche con un diverso grado di improprietà. I risultati costituiscono il corpo del volume.

¹⁵ Ricorda Kittay (1987, 68) che «the general position, that metaphor involves some incongruity (be it semantic deviation, a conceptual anomaly, or a category mistake), a position as old as Aristotle's treatment of the subject, has been seriously questioned in a number of its more specific versions»; nel corso del suo libro, Kittay sostiene che ogni metafora implica un'anomalia rispetto alle regole del significato del primo ordine, e dunque falsifica l'ipotesi che, avendo un contenuto cognitivo irriducibile e costituendo dunque un'anomalia semantica, la metafora non possa essere soggetta alle regole linguistiche.

quae quasi quaedam maculae sordent in eloquio, ut barbarismus, soloecismus vel talia. Barbarismus unius verbi corruptorem fugias, soloecismus viciatorem plurium nescias. Haec sequitur acyrologia quam interpretari potes dictio inpropria, ut si 'spera' pro 'time', 'floreum' pro 'floridum' velis dicere [...]. Transeamus igitur ad id quod proprietatem ornat, orationem decorat. Transeamus inquam ad schemata quae figuras interpretatur latinitas. Haec enim licet omnino nequiquam sint propria, vice tamen priorum dignitatis obitent gradum, quippe quae proprietatem celebrant, variant, extollunt, illuminant. (*Flores rhetorici* IV, 1-V, 1, ed. Inguanez, Willard 1938)

I primi esegeti della *Commedia*, spesso legati all'insegnamento grammaticale, manifestano la stessa preoccupazione nei confronti dell'improprietà, giustificata come licenza poetica; come rileva Motolese (2007, 411-12), sarebbe proprio in seno a questa tradizione che il sintagma 'licenza poetica', appartenente all'orizzonte grammaticale (come si è detto nei §§ I.1.2.3 e I.1.4), cominciò a circolare in ambito volgare. Una delle prime occorrenze sarebbe infatti quella che si trova nel commento di Iacopo della Lana:

alla prima cosa si è da sapere che a volere perfettamente intendere la presente Comedia hae bisogno allo intenditore essere istrutto in molte scienze, imperquello che lo autore usa molte conclusioni, molti argomenti, molti esempi, prendendo per principii tali cose e diverse che senza scienza acquistata non se ne potrebbe avere perfetta cognizione; e perché poetria non è scienza a cui aspetti di sillogizzare sì dimostrativamente com'è necessario, non è però la presente Comedia imperfetta s'ella non provi ogni suo principio; ma puossi di licenza poetica metaforizzare, esemplificare e fingere una per un'altra, sì come è dimostrato e aperto nella composizione delli precedenti capitoli. (Lana 2009, nota a *Par. II*)

Questa posizione grammaticale, che legittima le improprietà come licenze poetiche, è testimoniata da moltissimi passi in cui gli antichi commenti si occupano di glossare le metafore della *Commedia*, studiati a questo riguardo da Tassone e da Gibbons: il primo rintraccia tre diverse reazioni alle metafore particolarmente audaci, ossia il silenzio, la chiosa semplicemente esplicativa oppure la messa in rilievo del *vitium*, seguita dal tentativo di giustificare l'espressione o di attenuarne l'improprietà (Tassone 2009, 226). Esempio, in questo senso, l'operazione di Boccaccio, che in diverse occasioni si preoccupa di scusare le metafore del dettato dantesco (Tassone 2009, 227; Gibbons 2002, 138-44), oppure quella di Benvenuto da Imola, che tra tutti sembra il commentatore che aderisce più da vicino a un'estetica della *proprietas*, valutando positivamente le analogie convenienti, che descrivono un oggetto *secundum suam proprietatem et veritatem*

(Benvenuto 1887, prologo al *Purgatorio*). L'idea soggiacente è che «se la metafora istituisce un rapporto, che dalle parole rinvia alle idee e dalle idee alle cose, la bellezza poetica della metafora, giusta la *Poetica* di Aristotele, può essere misurata analizzando i punti di contatto tra le realtà dichiarate 'simili' dall'operazione retorica» (Paolazzi 1991, 40; cf. anche Gibbons 2002, 144-50); per questo Benvenuto riserva la sua approvazione a quelle metafore che meglio mostrano le corrispondenze tra le due *res* messe in contatto, con un'attenzione particolare alle metafore che alludono al mondo terreno, all'universo morale rappresentato *sub figura*.

È degno di interesse, infine, che nel caso delle metafore estese i commentatori lodino la *perspicuitas* che si ottiene sviluppando armoniosamente una stessa immagine:¹⁶ questo dimostra non solo che tale estetica dell'equilibrio era quella privilegiata, ma anche che l'improprietà viene percepita in maniera più netta quando è un singolo termine a essere inserito in un contesto semantico alieno. Secondo la bella descrizione di Nencioni,

sembra che il carattere eminente della scrittura dantesca sia l'improprietà piuttosto che la proprietà [...]. Possiamo dunque affermare che Dante fa uso, oltre e più che di metafore comuni o deboli, il cui 'trasportamento' è analogicamente ovvio o scontato e che sono riconducibili al concetto di proprietà, di metafore forti o forzose, anch'esse riconducibili al concetto di proprietà, ma d'una proprietà (per dirla in termini musicali) sopra le righe; aspetto essenziale della creatività linguistica e della visionarietà poetica di Dante. (2000, 40-1)

Metafore così 'forti o forzose' sono più facili da riconoscere e si stagliano in modo netto tanto rispetto al contesto, quanto rispetto agli usi più normali della lingua, mentre le metafore più ovvie, che avrebbero incontrato l'approvazione dei teorici della *perspicuitas*, possono sfuggire alla consapevolezza di un lettore più distratto.¹⁷

¹⁶ Cf. Tassone 2009, 247: «la metafora continuata viene pienamente avallata negli antichi commenti, dacché costituisce il 'rimedio' ideale per 'giustificare' la *locutio impropria*: ogni metafora della *transumptio* è organicamente e propriamente correlata con le altre secondo un'architettura che tende a ridurre al 'grado zero' il rischio dello straniamento e dell'*improprietas*».

¹⁷ A dimostrazione della perplessità scatenata nei lettori del poema dalle più ardite traslazioni dantesche, Nencioni (2000, 25-34) offre un'interessante galleria di varianti ecdotiche in cui è manifesta la difficoltà del copista nel darsi ragione di un uso metaforico - in cui, per citare lo studioso, si intravedono «le reazioni degli amanuensi a quelle associazioni lessicali in cui dall'urto di polarità semantiche non complementari ma divergenti scoccano inattese cariche significanti che cimentano la sintesi collettiva del lettore» (26).

Il caso più semplice per individuare un'espressione impropria è quello in cui un'azione o una condizione normalmente riferite a un essere umano vengono attribuite a un essere non umano o inanimato, ossia in presenza di una personificazione - ma lo stesso discorso vale ovviamente per antropomorfizzazioni, reificazioni e per tutti quei procedimenti che trasferiscono un'azione animata a un essere inanimato o viceversa.¹⁸ Il discorso teorico di Dante prende avvio proprio dalla riflessione sull'improprietà o falsità di questo tipo di figura (vedi § I.1.2), che rappresenta un primo stadio di linguaggio metaforico. Le metafore di questo tipo sono le uniche a essere essenzialmente indipendenti dal contesto: attribuire a un soggetto non umano un'azione umana, per la natura stessa del soggetto e dell'azione, implica necessariamente un'improprietà. Eppure, anche le personificazioni sono spesso piuttosto difficili da individuare con sicurezza perché sono estremamente comuni nel linguaggio quotidiano, e ancor di più in quello poetico.¹⁹

La lirica, infatti, fa sempre un uso ampio e variegato delle personificazioni, e Dante non fa eccezione. Alcune di queste metafore sono più lievi, altre accentuate; alcune rispondono a un codice preciso o a una particolare esigenza stilistica, mentre altre sono piuttosto irrilevanti ai fini artistici. *L'incipit* del II canto dell'*Inferno*, ad esempio, contiene due verbi che creano una personificazione debole, ma comunque capace di conferire alla terzina un tono lirico: *lo giorno se ne andava, e l'aere bruno | toglieva li animai che sono in terra | da le fatiche loro* (*Inf.* II, 1-3). Il primo verbo è riferito a un'azione di moto che è solo leggermente impropria se predicata del tempo, mentre il secondo, 'toglieva', rappresenta una personificazione più decisa per-

18 Da un punto di vista tassonomico, è stato notato che «toutes les personnifications sont métaphores, mais le contraire n'est pas vrai» (Valesio 1969, 7). La differenza tra quelle metafore verbali che derivano la loro improprietà da un'incongruenza tra soggetto e verbo e quelle che la derivano dall'incongruenza del verbo in sé o rispetto al complemento oggetto era già messa in luce dai trattatisti medievali: nel *Documentum* di Goffredo di Vinsauf (su cui vedi § I.1.4.2), per esempio, si legge che *item notandum quod verbum duplici ratione transfertur: vel ratione nominativi praecedentis, vel ratione obliqui sequentis. Ratione nominativi, ut hic: 'homo floret', vel 'marcet'. Ecce ratione hujus nominativi 'homo' transfertur hoc verbum 'floret' vel 'marcet'; quia 'florere' vel 'marcere' non proprie dicitur de homine, sed de floribus, vel foliis, vel hujus modi. Ratione obliqui transfertur verbum, ut hic 'homo polit, vel pectit, vel comit verba'; quia proprium est homini polire, vel pectere, vel comere, sed ratione hujus obliqui 'verba': non enim est proprium verborum poliri, vel pecti, vel comi; dicuntur tamen poliri, vel pecti, vel comi, quadam similitudine: sicut homo, quando vult pulchrum reddere marmor, polit marmor, similiter dicitur polire verba, quando vult ea reddere pulchra; sicut etiam, quando vult pulchriores reddere capillos, comit vel pectit eos, similiter dicitur comere vel pectere verba, quando reddit pulchra* (*Documentum* II, III, 19-21).

19 Calenda (1976, 20) sottolinea che «la disseminazione di *fictiones personarum* all'interno o, se si vuole, tra le pieghe del discorso poetico, non è sempre immediatamente percepibile: occorre talora una vigile attitudine analitica perché la figura sia colta nell'estrema varietà di realizzazioni».

ché è un verbo fisico riferito a qualcosa di impalpabile come l'aria, e sembra suggerire che l'arrivo della notte attivamente rimuova gli animali dalle loro fatiche, anziché causarne il naturale riposo con l'avvicinarsi delle fasi della giornata. È invece più pronunciata la personificazione che indica il sabbione come *la landa* | *che dal suo letto ogni pianta **rimove*** (Inf. XIV, 8-9), dove è particolarmente efficace la scelta di un verbo in forma attiva e indicante un'azione decisa, a sottolineare la sterilità del luogo; tale scelta risalta con ancor più evidenza se si confronta il passo con la fonte lucanea (*De bello civile* IX, 434, ed. Shackleton Bailey 1988: *nulla putris radice tenetur*), dove il verbo è sì personificato, ma è usato al passivo e ha un significato assai meno forte e concreto.

Ci sono numerosi passi in cui alla traslazione procurata dalla personificazione si aggiunge il fatto che questa implica non solo attività, ma soprattutto movimento e dinamicità. Un esempio è la strada che **porta** i due viandanti (Inf. XV, 1), o analogamente la via lunga che li **sospigne** (Inf. IV, 22), quasi si animasse per farli camminare - con una dinamizzazione che sottolinea la teleologia provvidenziale del cammino fisico; ma lo stesso si può dire del futuro definito come «*quel che 'l tempo **seco adduce***» (Inf. X, 98), o della vista di Caifa crocifisso in terra che 'corre' all'occhio di Dante (Inf. XXIII, 110-11) - dove è notevole il contrasto tra la dinamicità del verbo e l'immobilità forzata del soggetto. Nel corso dell'*Inferno* in molti casi le personificazioni sono impiegate per esprimere la violenza del peccato o della pena: i lussuriosi sono quelle anime «*ch'amor di nostra vita **dipartille***» (Inf. V, 69), il dolore **assale** i frodolenti (Inf. XI, 27), l'avarizia è colei che «*il mondo **attrista**, | **calcando** i buoni e **sollevando** i pravi*» (Inf. XIX, 104-5), la «*rigida giustizia [...] **fruga***» Mastro Adamo (Inf. XXX, 70); lo stesso si può dire, di converso, di quelle personificazioni che riguardano entità astratte positive: «*l'onrata nominanza | che di lor **suona** sù ne la tua vita, | grazia **acquista** in ciel che si li **avanza***» (Inf. IV, 76-8) - dove, in aggiunta, il verbo 'suonare' è leggermente metaforico perché non implica il concreto e reale propagarsi di un suono, ma, come frequentemente accade, il diffondersi di una voce celebrativa.

Alcune personificazioni occorrono all'interno di similitudini e contribuiscono a riavvicinare i due termini di paragone quando uno è umano e l'altro non lo è: ad esempio la celebre similitudine dei *fioretto* (Inf. II, 127-32) contiene la personificazione dei fiori che, dapprima *chinati e chiusi*, si **drizzan tutti aperti in loro stelo** per effetto del sole; la personificazione però si estende anche alle emozioni, con la virtù di Dante che è definita **stanca** e con l'*ardire* che gli **corse** al cuore. In questo modo, variando la fonte virgiliana, il trapasso tra mondo vegetale e mondo umano (per cui vedi § II.3.2) è reso dinamico e mosso. Ma una simile umanizzazione dei sentimenti, che agisce in forma metonimica, ha anche altre occorrenze, come quando Virgilio ammonisce Dante dicendogli che «*ogne viltà convien che*

qui sia morta» (*Inf.* III, 15) o che «*qui vive la pietà quand'è ben morta»* (*Inf.* XX, 28): tali personificazioni evocano la vita spirituale delle anime, nell'oltremondo ben più determinante di quella biologica.

L'animazione delle emozioni umane è anche un tratto tipico della poesia stilnovista, in cui Amore è spesso personificato e descritto in termini concreti, come forza agente: è l'espedito che Dante impiega estesamente nella *Vita nova*, e che giustifica nella riflessione metapoetica del XXV capitolo (su cui vedi § I.1.2.2). Questo genere di personificazione richiama dunque i toni lirici della poesia d'amore, com'è evidente nel passo in cui Virgilio racconta della visita di Beatrice nel Limbo e ne riporta una dichiarazione di sapore stilnovista: «*amor mi mosse, che mi fa parlare»* (*Inf.* II, 72). È stato notato che la personificazione è una delle figure più ricorrenti nella poesia del primo Guido, dove il poeta chiama in scena tutte le entità fisiche, psicologiche o fantasmatiche coinvolte nella passione amorosa, rendendole gli agenti di una rappresentazione volutamente drammatizzata (Calenda 1976, 17-24). Ma le liriche di Cavalcanti, a differenza della *Commedia*, non sviluppano personificazioni tese a visualizzare o a specificare in senso preciso o caratterizzante tali istanze emotive, riducendosi spesso ai soli nomi propri e predicando di essi azioni per lo più generiche (Possiedi 1975, 40); sono in questo senso più vicine a quelle che Cerroni (2003, 35-6) ha definito allegorie nella forma di «concrezioni visibili di idee astratte».

Rispetto al predecessore e amico, Dante costruisce allora personificazioni più mosse e delicate, se raffigura l'angoscia che **dipigne** il viso di Virgilio di pietà (*Inf.* IV, 19-21) non solo animando un sentimento astratto e immateriale, ma raffigurandolo nell'atto tutto umano e concreto di dipingere, o, in modo analogo ma ancora più disteso e marcato, quando descrive l'avvicinarsi dei propri sentimenti con questa terzina, in cui Chiavacci Leonardi (1991, *ad loc.*) ha notato uno «straordinario effetto dei due colori che vanno e vengono sui volti del discepolo e del maestro»:

quel color che viltà di fuor mi **pinse**
veggendo il duca mio tornare in volta,
più tosto dentro il suo novo **ristrinse**.
(*Inf.* IX, 1-3)

Ancora più articolata la raffigurazione di una simile alternanza di sentimenti, rappresentata attraverso personificazioni notevolissime e immagini pittoriche e mediche (su cui vedi § II.2.2.1):

una medesima lingua pria mi **morse**,
sì che mi **tinse** l'una e l'altra guancia,
e poi **la medicina mi riporse**.
(*Inf.* XXXI, 1-3)

Oppure, in un vero accumulo virtuosistico, l'alternarsi delle personificazioni dei sensi nel canto X del *Purgatorio*, quello del *visibile parlare* (v. 97): le immagini scolpite nella prima cornice sono talmente realistiche da sembrare vere, sicché in Dante e Virgilio si trovano a discutere e combattere vista, udito, olfatto:

dinanzi pareva gente; e tutta quanta,
partita in sette cori, a' due mie' sensi
faceva dir l'un «no», l'altro «sì, canta».
Similmente al fummo de li 'ncensi
che v'era imaginato, li occhi e 'l naso
e al sì e al no discordi fensi.
(*Purg. X*, 58-63)

Le percezioni sensoriali di Dante sono non solo personificate, ma addirittura ritratte in dialogo tra loro; qualche verso più avanti, Virgilio riprenderà lo stesso motivo, confessando al pellegrino che anche i suoi occhi, al primo apparire dei superbi piegati come cariatidi, «*ebber tencione*» (v. 117). Il recupero della metafora del conflitto tra sensi e intendimento razionale è tanto più raffinato perché le situazioni sono speculari: se prima i poeti s'erano imbattuti in statue che parevano persone, ora incontrano persone che paiono statue o sassi (Inglese 2016, *ad loc.*); del resto questa contrapposizione tra intelletto e sensi è dominante in un canto in cui Dante rivendica per la scrittura poetica la capacità di animare e rendere visibile, creando una sorta di competizione tra una rappresentazione iconica che sembra dar vita alla parola e una poesia che dà vita alle immagini.

Un'altra variazione possibile rispetto alla natura più codificata delle personificazioni stilnoviste è l'estensione di tale procedimento, che risulta peraltro sempre finemente motivata e, anzi, fondamentale nella strategia discorsiva delle anime che la mettono in pratica. L'esempio più evidente è quello del racconto di Francesca, che descrive la propria vicenda amorosa attraverso una distesa personificazione del sentimento:²⁰ Amore *prese* i due amanti (*Inf. V*, 101; 104), e tuttora non li *abbandona* (v. 105), ma poi li *condusse* alla morte (v. 106); Dante-personaggio riprende questa figurazione quando parla del *disio* che *menò costoro al doloroso passo* (vv. 113-14) e di Amore che *concedette* che i due amanti conoscessero i propri *dubbiosi disiri* (vv. 119-20). Tutte queste metafore, come si vede, sono lievi, e la loro presenza può passare inavvertita; ma leggendo con attenzione il discorso di Francesca non si può fare a meno di percepirle, e di comprendere che il loro accumulo ha il preciso scopo di raffigurare i due amanti

²⁰ Contini (1976, 44) giustamente rileva che la retorica di Francesca è la stessa retorica di Dante e di Guinizzelli, ispirata ad Andrea Cappellano.

come passivi rispetto all'azione di una forza superiore, e dunque come sostanzialmente innocenti (cf. Avalle 1977, 17-55; Renzi 2007).

Lo stesso scopo e la stessa procedura si possono rintracciare nel discorso di Guido da Montefeltro, che impiega verbi e complementi di natura tutta fisica e concreta per giustificare il proprio peccato come qualcosa di eterodiretto, di imposto: dicendo che Bonifacio VIII lo «**rimise nelle prime colpe**» (*Inf.* XXVII, 71), il consigliere sta additando come unico responsabile per la ricaduta nel vizio, e dunque per il fallimento della propria conversione, un altro uomo, che grazie anche all'autorità conferitagli dal manto papale agisce sulla sua psiche altrimenti passiva, quasi lo trasportasse nel luogo della colpa. La stessa violenza a sottolineare il torto subito caratterizza la metafora del convincimento di Guido che sarebbe venuto **intero** (v. 70): la sua convinzione, che si sarebbe avverata senza l'intervento del papa, di poter fare ammenda per le proprie colpe assumendo gli ordini francescani è invece andata in frantumi. La strategia culmina nelle due terzine di massima tensione, in cui il peccatore racconta la consapevole ricaduta nel peccato:

«Allor mi **pinser** li argomenti **gravi**
 là 've 'l tacer mi fu avviso 'l peggio,
 e dissi: 'Padre, da che tu mi **lavi**
 di quel peccato ov'io mo **cader** deggio,
 lunga promessa con l'attender corto
 ti farà triunfar ne l'**alto** seggio'».
 (*Inf.* XXVII, 106-11)

Gli argomenti di Bonifacio sono 'gravi', pesanti, e 'spingono' Guido a 'cadere' nel peccato: sono una forza attiva e concreta, contro cui il personaggio si mostra inerme al punto da farsene guidare, pur avendo riconosciuto gli errori commessi in gioventù e pur avendo deciso di cambiare vita.

Un altro caso in cui la personificazione restituisce un'idea di violenza, di atto innaturale è il racconto del sogno purgatoriale della *femmina balba*: inizialmente compare a Dante una creatura deforme, che però poi si trasforma in una seducente sirena. È lo sguardo di Dante a compiere la trasformazione:

io la mirava; e come 'l sol **conforta**
 le fredde membra che la notte **aggrava**,
 così lo sguardo mio le facea **scorta**
 la lingua, e poscia tutta la **drizzava**
 in poco d'ora, e lo smarrito volto,
 com' amor vuol, così le **colorava**.
 (*Purg.* XIX, 10-15)

Che questa trasformazione sia ingannevole e innaturale è un'implicazione suggerita proprio dalle personificazioni: il poeta descrive lo sguardo del personaggio che nel sogno corregge i difetti fisici della donna, rimodellandola in una dimensione onirica che contrasta con le leggi fisiche della realtà (Inglese 2016, *ad loc.*).

Un altro gruppo di metafore piuttosto facili da individuare sono i neologismi, che chiaramente impediscono un confronto con usi linguistici precedenti ma la cui natura non è necessariamente metaforica.²¹ La retorica classica poneva la formazione di nuove parole tra i tropi - ossia tra i procedimenti che in epoca medievali sarebbero stati compresi nella *transumptio* - sotto il nome di *nominatio* o onomatopea (vedi § I.2.4): mentre oggi tendiamo ad associare questo processo onomaturgico alla sola sfera del significante, nei secoli passati l'onomatopea comprendeva anche le neoformazioni fondate su una somiglianza di significati che con l'uso avrebbe potuto assumere valore metaforico.²² Ai neologismi Dante ricorre soprattutto nel *Paradiso*. Coniare un nuovo termine a partire da una radice nota, che viene traslata a significare una relazione più universale e astratta, è un procedimento al contempo metaforico e metonimico:

thus, the neologisms are both metaphors and metonymies for the divine vision: metaphors, in that their rarefied and unexpected linguistic textures reveal the ineffability that makes Dante's work so unlikely and unique, and metonymies, in that their roots and combinations embody in miniature a human language that has folded in on itself in new permutations sanctioned by the glimpse of a realm that is presumptively, if not practically, beyond language. (Luzzi 2010, 323)²³

I neologismi e le prime attestazioni possono mantenere intatta la propria sfumatura metaforica oppure perderla. Ad esempio, il girone infernale è detto *cinghio* (in vari passi, come in *Inf.* XVIII, 7), da '*cingulum*' (Viel 2019, 49-50): essendo la prima attestazione del termine, non si può istituire un confronto tra il significato contestuale e quello più generico; derivando da un metaforico 'cinghiare', che è invece attestato, ma significa semplicemente 'zona che cinge', il neologismo sembra attestarsi su un livello di metaforicità molto bas-

²¹ Sui neologismi danteschi, cf. almeno Viel 2018, da integrare con Coluccia, *Artale* 2018; entrambi i contributi contengono diversi riferimenti bibliografici utili.

²² Cf. *Candelabrum* VII, XXIX, 2-7: *nominatio est novi vocabuli vel nove iuncture verborum confectio [...]. Hec vero transsumptio proprie fit in nomine substantivo et communi, hoc est appellativo. Et potest dici quod in ipsa inventione fit nominatio sed, cum ab usu fuerit approbata, huiusmodi locutio in translatione vertetur.*

²³ Questo processo, che nel caso della *Commedia* si manifesta con tanta evidenza, è in realtà tipico della semantica di ogni lingua, come ha rilevato Eco (1979, 68).

so, per non dire nullo.²⁴ A testimonianza della potenzialità metaforica del termine, il traslato viene però vivificato da una complessa metafora nel XIV canto del *Purgatorio*, dove Virgilio spiega a Dante che «*questo cinghio sferza | la colpa de la invidia, e però sono | traite d'amor le corde de la ferza*» (vv. 37-9): la metafora si gioca sul doppio valore del termine 'cinghio', che vuol dire 'girone', ma che rimanda qui anche al significato letterale di 'cinghia', e che dunque sostiene il predicato, riferito all'amore, dello 'sferzare'. Al contrario, un neologismo²⁵ come quello presente nell'espressione del *mar che la terra inghirlanda* (Par. IX, 84) conserva una sfumatura metaforica, perché richiama l'immagine della ghirlanda, più concreta e dunque impropria se spostata in un contesto diverso da quello vegetale.

Molti neologismi paradisiaci sono fondati su una metafora e la rafforzano creando un verbo ancora più dinamico rispetto alla semplice traslazione offerta dal sostantivo: così, ad esempio, il fortissimo 'inventrarsi' *penetrando* nella luce (Par. XXI, 84; cf. Viel 2018, 277), oppure la metafora estesa del *vime* che *strinse* potenza e atto talmente forte che *mai non si divima* (Par. XXIX, 35-6): tramite la figura etimologica il neologismo (per cui cf. Viel 2018, 77) dà notevole risalto al vincolo indissolubile di forma e materia. Sullo stesso principio della formazione parasintetica e con lo stesso richiamo etimologico, o per lo meno semantico, sono formati i verbi 'indraccarsi' - «*l'oltracotata schiatta che s'indraca | dietro a chi fugge, e a chi mostra 'l dente*» (Par. XVI, 115-16; cf. Viel 2018, 269) - e 'inzaffirarsi' - *onde si coronava il bel zaffiro | del quale il ciel più chiaro s'inzaffira* (Par. XXIII, 101-2; cf. Viel 2018, 105-6) -, nonché il verbo di conio dantesco 'infrondarsi', che non è metaforico di per sé ma lo è nel contesto in cui è elaborato: «*le fronde onde s'infronda tutto l'orto | de l'ortolano eterno, am'io cotanto | quanto da lui a lor di bene è porto*» (Par. XXVI, 64-6); come segnala Viel (2018, 95), infatti, «alcuni commentatori intesero 'adornarsi'».

Molto più difficile è stabilire la metaforicità di quei termini in cui la traslazione avviene più per estensione del significato originario che per analogia. Già Aristotele nella *Poetica* (1457b 5-10, ed. Plebe, Valgimigli 1983) specificava che il trasferimento procurato dalla metafora può avvenire dal genere alla specie, dalla specie al genere, da una specie a un'altra o per analogia. Le metafore vere e proprie sono quelle che funzionano per analogia, ossia come una proporzione (la sera è metafora della vecchiaia perché la giornata è metafora della vita), oppure per trasferimento da una specie all'altra all'interno

²⁴ Secondo Viel (2018, 438-9) «il significato di 'costone di roccia' è prossimo all'ambito semantico che il termine mostra nel dominio galloromanzo e galloitalico, dunque in area alpina».

²⁵ Viel (2018, 272-3) segnala la forma *garlander*, attestata in antico francese.

di uno stesso genere; in questi casi, secondo la teoria della metafora concettuale, si assiste a una mappatura delle proprietà di un concetto sulle proprietà dell'altro.

La *strema buccia* (*Inf.* XIX, 29) si riferirebbe letteralmente a un frutto, ma per estensione a ogni superficie e qui alla pelle umana; le *lanose gote* di Caronte (*Inf.* III, 97), che si fanno *quiete*, costituiscono o una debole personificazione, o una metonimia che rende più bestiale e disumano il volto del nocchiero infernale, scomposto in parti ripugnanti; l'aggettivo 'lanoso' è normalmente detto di ovini o altri animali da cui si ricava lana, ed è dunque trasposto se applicato a una figura umana, ma lo slittamento è leggero, mentre è più pronunciata la metafora delle *oneste piume* di Catone (*Purg.* I, 42). Ancora, l'espressione *surge in vermena e in pianta silvestra* (*Inf.* XIII, 100) comprende un verbo non del tutto appropriato al germogliare di una pianta e conferisce al verso una sfumatura aulica, ma non è propriamente metaforica; al contrario, nel caso di Bonifacio *piantato* nella bolgia (*Inf.* XIX, 81), il termine normalmente è detto di piante, ma l'estensione a indicare oggetti o persone conficcate nel terreno è assai frequente.

Anche le altre due tipologie di traslazione individuate da Aristotele possono essere metaforiche, seppur debolmente. Sono spesso iperboli,²⁶ ad esempio, le traslazioni dalla specie al genere: il sangue che *cocea pur li piedi* (*Inf.* XII, 125) è metaforico in maniera molto tenue perché richiama il campo semantico culinario, come accade spesso in Malebolge, per rappresentare in stile comico l'ambientazione infernale più rovente; sono iperboli anche i casi in cui si impiega un numero specifico molto alto al posto di un numero generico: *per mille fonti, credo, e più si bagna | tra Garda e Val Camonica e Pennino | de l'acqua che nel detto laco stagna* (*Inf.* XX, 64-6).

Traslazioni ancora più lievi sono quelle dal genere alla specie, come quando si dice che Chirone *nodrì Achille* (*Inf.* XII, 71): il verbo indica chiaramente non un nutrimento concreto, ma piuttosto l'allevare, l'educare; simile l'espressione secondo cui Rea scelse il monte Ida come *cuna fida* per Zeus (*Inf.* XIV, 100): la 'cuna' è il luogo dove un bambino cresce, e per estensione del significato un rifugio. Lo stesso accade nelle numerose occorrenze in cui il termine 'guerra' o i suoi derivati vengono impiegati per indicare un generico conflitto, non necessariamente armato: ad esempio quando Dante e Virgilio entrano nella città di Dite *sanza alcuna guerra* (*Inf.* IX, 106) - dove però la valenza metaforica è rafforzata da una certa militarizzazione latente del discorso, che si manifesta anche qualche verso dopo

²⁶ Bisogna ricordare che anche l'iperbole era uno dei dieci tropi principali codificati dalla *Rhetorica ad Herennium* e, sulla scia di questo testo, dalla maggior parte dei trattati di grammatica e retorica medievali, comprese le *artes poetriae* e *dictandi*: vedi § 1.2.4.

quando Dante rappresenta il proprio scrutare il nuovo paesaggio con l'espressione *l'occhio intorno invio* (v. 109), che richiama la perlustrazione di un esploratore o sentinella.

In altri casi è il contesto a sfumare, al contrario, la metafora: prendiamo i due versi «*che la vostra miseria non mi tange, | né fiamma d'esto 'ncendio non m'assale*» (*Inf.* II, 92-3); il significato più corrente e concreto del verbo 'tangere' è fisico, ma innanzi tutto il suo uso figurato è assai comune,²⁷ e in secondo luogo il verso successivo avvicina di molto il discorso alla sfera fisica e concreta, con la metonimia della *fiamma* dell'incendio che, attraverso una pena concreta, indica tutta la *miseria* della condizione e delle punizioni infernali. Spesso l'estensione di significato è giustificata, infatti, dall'assenza di un termine perspicuo: si ha cioè quella che la grammatica e la retorica classica identificano come catacresi. La catacresi, normalmente equiparata a una metafora morta, può essere anche metonimica nel caso in cui il trasferimento percepito come non più vitale avvenga all'interno di uno stesso campo semantico (Kittay 1987, 297). Si verifica un'estensione di significato di questo tipo quando si dice, ad esempio, che il collo dei tre fiorentini si muove in direzione opposta rispetto ai piedi, ossia *'n contrario il collo | faceva ai piè continuo viaggio* (*Inf.* XVI, 26-7): non è propriamente un viaggio come siamo abituati a intenderlo, ma l'espressione non è metaforica, perché comporta semplicemente un leggero slittamento rispetto al significato principale. Del tutto paragonabile il caso delle parole che 'colgono' *lor viaggio* su per la punta della fiamma (*Inf.* XXVII, 16-17): sia il verbo sia il sostantivo sono debolmente impropri, ma non c'è vera e propria figurazione né traslazione concettuale.

Un'altra lieve estensione di significato che non va in direzione della traslazione metaforica è l'acirologia: ad esempio la *morta gora* di *Inf.* VIII, 31 costituisce un sintagma leggermente improprio, dato che il sostantivo 'gora' normalmente indica un «canale che collega un corso d'acqua a un mulino o a un lavatoio» (TLIO), mentre qui siamo in presenza di un'acqua stagnante e paludosa, come precisato dall'aggettivo 'morta', che ha valore anch'esso solo debolmente metaforico. La gora può essere morta perché il canale è fuori uso e dunque l'acqua rimane stagnante anziché defluire normalmente, ma chiaramente l'espressione serve anche a rendere l'idea della sterilità della palude, e per ipallage ne indica la collocazione infernale. Ancora, la coda biforcuta di Gerione è detta *venenosa forca* (*Inf.* XVII, 26) con un'estensione del significato del sostantivo, che normalmente indica lo strumento a cui si impiccano i condannati oppure l'utensile agricolo e perciò, astraendone la struttura, passa a significare un oggetto

²⁷ Inglese 2016, *ad loc.* richiama il latino biblico, e ad esempio il passo *justorum autem animae in manu Dei sunt, | et non tanget illos tormentum mortis* (*Sap.* 3,1).

con un'estremità divisa in due; il richiamo all'oggetto è corroborato dal verso successivo, dove si dice che la forca *a guisa di scorpion la punta armava* (v. 27), come se fosse dunque un'arma, uno strumento.

Nel neologismo implicato all'interno dell'espressione «sì, fa che gliel'**accocchi**» (*Inf.* XXI, 102) il verbo letteralmente indica l'azione di far aderire la cocca della freccia alla corda dell'arco, e quindi per estensione, e non per analogia, significa 'ferire, colpire' (Inglese 2016, *ad loc.*).²⁸ Quando le Erinni si propongono di fare Dante di **smalto** (*Inf.* IX, 52), l'uso del sostantivo per il più generico 'pietra' non è metaforico, perché c'è una semplice estensione che non dà vita a un attraversamento di campi semantici o una figurazione. Come nel caso dei neologismi, queste traslazioni sono intermedie tra metafore e metonimie; è un procedimento messo a fuoco da Gibbons (2002, 65), il quale sottolinea che Dante rinnova molte metafore morte o ampiamente diffuse selezionando i termini meno comuni all'interno della stessa sfera semantica, generando un secondo livello di trasferimento che fa leva sulla contiguità anziché sulla somiglianza.

In definitiva, non è necessario che ogni termine improprio sia metaforico: una caratteristica essenziale del linguaggio poetico è proprio la possibilità di adoperare termini ed espressioni in maniera straniata, incongrua, non esatta. Alcuni versi manifestano molto bene questo lieve sfasamento: quando si dice che ciascuno, secondo il Genesi, da natura e arte deve «*prender sua vita e avanzar la gente*» (*Inf.* XI, 108) siamo in presenza di locuzioni non del tutto consuete o proprie. Ci offre qualche sensazione di scarto anche l'espressione in cui si dice che la lupa «*mai non empie la bramosa voglia*» (*Inf.* I, 98), dove il verbo può apparire semplicemente improprio e non metaforico, a meno che non si consideri attivo un remoto nesso concettuale tra il desiderio e un contenitore che si riempie o si svuota.

1.3.2 Il cotesto, il contesto e altri condizionamenti

Questi esempi hanno già cominciato a mostrare come il cotesto e il contesto possano essere determinanti per collocare un termine lungo lo spettro metaforico. L'importanza del cotesto è stata messa in rilievo per la prima volta da Davidson (1979), critico nei confronti delle teorie della metafora precedenti perché a suo avviso ciò che dev'essere tenuto in considerazione non è il linguaggio, ma l'uso linguistico: non esiste perciò un significato intrinsecamente metaforico, ma solo usi metaforici o letterali in un dato contesto. Il contesto era già ritenuto fondamentale in quella che, sulla scia di M. Black (1983), si

²⁸ Secondo Viel (2018, 180), però, «è probabile che il significato mediolatino di 'coccum', 'nocciolo del frutto', sia alla base di *accoccare* 'asestare un colpo', ossia 'colpire come con il nocciolo duro d'un frutto'; il termine è già attestato nel *Fiore*.

può definire una concezione ‘interattiva’ della metafora, sostenuta ad esempio da Richards (1936). Secondo questa teoria, perché la metafora sia percepita come tale il lettore deve essere consapevole dell’estensione del significato, e dunque prestare attenzione contemporaneamente al vecchio e al nuovo significato del termine, ma questo si verifica perché la cornice impone un’estensione di significato sulla parola del focus (M. Black 1983, 56-7). Per percepire la metafora, dunque, il lettore deve essere capace di comprendere il significato contestuale e di misurarne lo scarto e l’analogia rispetto al significato più generico, ma per interpretarne il messaggio deve anche individuare gli attributi rilevanti su cui si fonda l’estensione del significato in quel particolare contesto.

Come ha notato Weinrich (1976, 87), «quanto più contesto aggiungo, tante più possibilità vengono eliminate [...]. Nel testo perciò una parola non porta più il suo ampio significato, ma solo una idea relativamente ristretta e ridotta d’ampiezza rispetto al suo significato». Questo non significa, però, che solo «le metafore, a differenza delle parole normali, non possono in alcun caso venir liberate dalle condizioni del contesto» (87). Nessun termine può essere isolato dal contesto e dal contesto, dal momento che ogni espressione linguistica è immersa in un ambiente discorsivo e, al tempo, in un codice. Le interazioni si moltiplicano però nel caso delle metafore, perché ciascuna intrattiene un rapporto di continuità con il linguaggio letterale, da cui pure è distinta, in modo sintagmatico e paradigmatico; per questo l’effetto dei tropi si misura soprattutto tramite l’analisi delle loro interazioni con il tessuto letterale in cui sono immersi (vedi cap. II.2), con la struttura dell’intero testo (vedi cap. II.3) e con il sistema culturale e linguistico di riferimento. Nel caso di un autore con uno stile riconoscibile e sorvegliato come Dante bisogna tenere presente anche l’idioletto del poeta: se nella *Commedia* e nel suo codice specifico un’espressione debolmente metaforica ricorre spesso e in contesti diversi e non marcati, possiamo ipotizzare che tale traslazione fosse non del tutto deliberata e piuttosto spontanea per il suo autore, e dunque che l’intenzionalità della metafora sia molto ridotta. È il caso, a cui si faceva già riferimento (vedi § II.1.2.3), del termine ‘drizzare’, che sembra costituire una variante poco significativa rispetto all’uso letterale o rispetto ad altri usi metaforici potenziali; altri usi più o meno deliberati possono invece contribuire a dar forma alla *langue* poetica personale dell’autore (vedi § II.1.3.3).

La dipendenza dal contesto è particolarmente problematica nel caso delle teorie retoriche medievali: da un lato il linguaggio è inserito in una visione essenzialmente grammaticale, in cui le parole hanno significati stabili e in cui norme precise codificano gli usi corretti e quelli scorretti sotto una molteplicità di punti di vista (morfologici, sintattici, semantici, stilistici), ma dall’altro la rigida separazione tra generi e stili lavora in modo che il lettore sia continuamente consa-

pevole del tipo di testo che sta leggendo, e dunque delle caratteristiche semiotiche e lessicali che è lecito aspettarsi. Leggendo un'opera poetica, ad esempio, il pubblico medievale aveva aspettative profondamente orientate in merito alla presenza di una *narratio fabulosa*, che fa abbondante uso di tropi di un certo tipo; leggendo le Scritture, invece, sarebbe stato portato a comprendere il linguaggio in modo del tutto diverso (vedi § I.3.5). L'idea che ogni termine abbia un significato 'naturale' stabile e codificato veniva dunque temperata da una teoria della variazione stilistica che calava tali significati in una strategia discorsiva di volta in volta diversa, dove un termine poteva essere proprio o meno a seconda del tipo di testo.

In definitiva, «le regole del nostro linguaggio stabiliscono che alcune espressioni devono considerarsi metafore» (M. Black 1983, 46) - come nel caso già evocato delle personificazioni, che saranno sempre improprie nella misura in cui attribuiscono un'azione umana a un ente non umano;

ma dobbiamo riconoscere che anche le regole stabilite del linguaggio lasciano un ampio spazio alle iniziative e alle creazioni individuali. Esistono infine contesti [...] ove il significato di un'espressione metaforica dev'essere ricostruito dalle intenzioni di chi parla (e da *altri* indizi), perché le regole dell'uso convenzionale, essendo di così ampia portata, sono troppo generali per provvedere all'informazione richiesta. (47; enfasi dell'Autore)

Il significato contestuale, però, non è sempre facile da stabilire, e questo è dimostrato dalla frequenza con cui i commentatori offrono interpretazioni divergenti di un passo. Nella descrizione di Cristo come «*un possente, con segno di vittoria coronato*» (*Inf.* IV, 53-4) il valore letterale o figurato dell'ultimo termine dipende da come interpretiamo la frase. Bellomo (2013, *ad loc.*), ad esempio, ritiene che si possa glossare come 'un potente coronato dal segno della vittoria'; ma tenendo presente l'idioletto del poeta, sappiamo che in Dante 'coronato' viene sempre impiegato con la preposizione 'di', e mai con la preposizione 'con', e possiamo altresì notare che nell'iconografia medievale il segno della vittoria è un'asta a forma di croce. Basandosi su queste considerazioni, Inglese (2016, *ad loc.*) suggerisce di aggiungere una virgola prima del termine 'coronato', che a questo punto, isolato, indicherebbe l'aureola, che potrebbe essere semplicemente un nome comune per indicare un potente, un re. Un altro esempio è il passo di *Inf.* XXXII, 58-60: «*e tutta la Caina | potrai cercare, e non troverai ombra | degna più d'esser fitta in gelatina*». Secondo Bellomo (2013, *ad loc.*) il termine 'gelatina' convoglia una metafora culinaria, e indica che i dannati sono incapsulati in una sostanza trasparente «come li polli nella gelatina» (Buti 1858-62, *ad loc.*); ma dato che in *Inf.* XXXIII, 91, come nota Inglese (2016, *ad loc.*), compare la for-

ma 'gelata', di cui questa potrebbe essere alterazione, il significato può essere quello letterale sinonimo di 'ghiaccio' - come confermerebbe l'occorrenza di 'caldina' per indicare una zona calda nel *Dottrinale* di Iacopo Alighieri.

Ancora, non è facile stabilire della metaforicità dell'espressione buona **ramogna** (*Purg.* XI, 25): gli antichi commentatori intravedono nel sintagma un'espressione di augurio per un buon viaggio.²⁹ Eppure, l'etimo di questa prima attestazione è incerto: il termine può venire dal latino *'quaerimonia'* e avere dunque il significato letterale di 'lamento, orazione', oppure dal francese *'ramoner'*, che significa 'spazzare, pulire', e dunque 'purificare', secondo la consueta metafora del peccato come macchia da lavare attraverso la preghiera.³⁰ Mi pare che, poiché sarebbe inconsueto per le anime augurare un buon viaggio tanto a sé stesse quanto ai pellegrini - *così a sé e noi buona ramogna | quell'ombre orando* (*Purg.* XI, 25-6) - e poiché, soprattutto, la traslazione della purificazione è ripresa pochi versi più avanti - **purgando la caligine del mondo** (v. 30), e poi ancora *ben si de' loro atar lavar le note | che portar quinci, sì che, mondi e lievi, | possano uscire a le stellate ruote* (vv. 34-6) - il termine vada inteso, quale che sia l'etimo, come sinonimo di 'purificare', e dunque considerato metaforico.

Un ultimo caso, risolvibile non attraverso altre occorrenze nell'italiano delle Origini o nell'idioletto dantesco ma semmai attraverso considerazioni logiche e stilistiche, è offerto dal paragone ipotetico proposto da Virgilio in questi versi: *e quei: «s'ì fossi di piombato vetro, | l'immagine di fuor tua non trarrei | più tosto a me, che quella dentro 'mpetro»* (*Inf.* XXIII, 25-7). Come significato di quest'ultimo verbo, i più accolgono il valore di 'accogliere, ottenere', desunto dal significato proprio di 'richiedere'; altri (tra cui Tommaseo 2004, *ad loc.*) ritengono sia piuttosto quello di 'ritrarre in pietra, scolpire', iperbolico e metaforico. Chiavacci Leonardi (1991, *ad loc.*), contro questa ipotesi, rileva che il confondersi delle due immagini - ossia specchiare e scolpire nella pietra - distruggerebbe la similitudine secondo la quale Virgilio riflette i pensieri di Dante in sé come in uno specchio; ma potrebbe essere proprio questa 'distruzione' della similitu-

²⁹ Ad esempio Buti (1858-62, *ad loc.*): «buona ramogna; cioè buona felicità nel nostro viaggio e nel loro: ramogna è proprio seguir nel viaggio».

³⁰ Sul significato da dare all'espressione, cf. Brambilla Ageno (1990, 18-20), che sulla base di una testimonianza tardo-trecentesca propone di interpretare il sintagma come sinonimo di 'augurio'; Trigona (2005), che propende per la derivazione dal francese e dunque per la metafora della purificazione come processo lustrale (così anche Viel 2018, 332-3), documentata in diversi passi della cantica accuratamente accostati dallo studioso; Peirone (2007), che la ritiene equivalente a 'preghiera, orazione' (con possibile etimo da una forma **oramonia*); sulla questione è tornato da ultimo Nocentini (2019), che riepiloga le posizioni dei suoi predecessori e ipotizza la derivazione da **remundiare > rimognare*, cioè 'purificare'.

dine l'obiettivo dell'espressione: Virgilio riflette in modo immediato il pensiero di Dante, ma dopo averlo accolto lo consolida valutandolo e, qualora sia meritevole, esaudendolo.

Il cotesto è determinante anche nello stabilire il tipo di metafora o la sua estensione. Ad esempio in *Inf.* V, 27 Dante parla del molto pianto che lo **percuote**: può essere che il verbo si riferisca alla condizione presente del poeta, che solo al ricordare l'ingresso nella *valle d'abisso dolorosa* (*Inf.* IV, 7) si sente ancora colpire dal desiderio di pianto (così Marcozzi 2017b, 126), oppure che si riferisca alla condizione del protagonista, che affacciandosi sul primo cerchio viene colpito violentemente dal rumore del pianto. Il verbo, volutamente ambiguo, ha una sfumatura metaforica nel primo caso, dal momento che indicherebbe l'azione tutta interiore della reminiscenza, sinestetica nel secondo, con il rumore del pianto che sollecita la percezione tattile.

Uno stesso termine metaforico può essere recepito in modo diverso a seconda del campo semantico dominante in un particolare passo. Il sostantivo 'stipa' e il verbo corrispondente, ad esempio, sono usati in modo metaforico in due occorrenze: *venimmo sopra più crudele stipa* (*Inf.* XI, 3); *ahi giustizia di Dio! tante chi stipa | nove travaglie e pene quant'io viddi?* (*Inf.* VII, 19-20). È vero che le due forme, avendo natura morfologica diversa, non sono del tutto sovrapponibili, ma risulta comunque notevole che un commentatore attento come Bello-mo (2013, *ad loc.*) associ il termine nel primo caso a un 'fascio di sterpi', nel secondo alla 'stiva della nave'. Allargando lo sguardo, però, si vede la ragione di tale divergenza di interpretazione: nel VII canto il campo semantico della navigazione è attirato dal richiamo a Scilla e Cariddi e dalle similitudini nautiche che occupano i versi contigui (vv. 12-14; 22-4), nonché dalla metafora che designa l'Inferno come luogo *che 'l mal de l'universo tutto insacca* (v. 18), che potrebbe richiamare l'azione dello stipare. Nell'XI canto, invece, la *stipa* sarebbe accostata ai *fasciculi* di zizzania destinati al fuoco, che rappresentano allegoricamente i peccatori riuniti in base alla loro colpa nella parabola evangelica (*Mt.* 13,24-43); del resto questo campo semantico è ripreso dal participio *costretti* (v. 21) e dall'espressione *diverse schiere* (v. 39). Il termine, insomma, è ambiguo, e non ci sono nelle stringhe testuali pertinenti elementi per associarlo in maniera chiara a un campo semantico piuttosto che a un altro: per il lettore risulta però naturale interpretare il termine in relazione con il tessuto figurativo del resto del canto, come si vedrà meglio più avanti (vedi § II.3.1).

Il cotesto muta anche nel caso dell'aria che 'trema' in *Inf.* I (v. 47) e IV (v. 150): l'espressione rimanda a quel fenomeno reale per cui i suoni producono uno spostamento d'aria, ma nel I canto c'è una personificazione che fa sì che l'aria tremi per paura del leone e non per

un suono,³¹ mentre nel IV, nonostante il verbo conservi una sfumatura emotiva, la causa dell'azione è appunto il rumore, e non la vista.³² Soprattutto nell'ultimo caso, non considereremmo il verbo metaforico se non sapessimo che l'effetto principale dei rumori, quello che porta l'aria a tremare, è in questo caso connotato emotivamente.

Ancora più interessanti sono i casi in cui un termine che non valuteremmo come metaforico riceve una particolare spinta verso la traslazione dalla co-occorrenza con altri termini riferibili alla stessa analogia (che può essere anche estesa a diversi canti di distanza, come si vedrà meglio anche in § II.3.2). Nel primo canto l'espressione **pié del colle** (*Inf.* I, 13-18) sarebbe assolutamente catacretica,³³ ma la sua collocazione all'interno della personificazione per cui il colle ha delle **spalle** | **vestite** dai raggi del sole rivitalizza la metafora. La personificazione attraverso l'attribuzione di parti del corpo a entità inanimate o astratte, procedimento assai frequente nella Bibbia,³⁴ produce anche traslazioni più marcate, come nell'espressione **tutto ai piedi** | **d'i suoi comandamenti era divoto** (*Purg.* XXXII, 106-7).

La metaforizzazione per attrazione si verifica anche nel caso della descrizione di Firenze come città che è «**piena** | **d'invidia sì che già trabocca il sacco**» (*Inf.* VI, 48-9), dove l'aggettivo 'piena' è del tutto consueto nel suo uso debolmente figurato, ma dove l'immagine del sacco che trabocca - e che rievoca probabilmente il sinonimo 'bolla', il cui significato antico era proprio quello di 'sacco' (vedi § II.1.1) ma che nel poema indica invece una delle dieci fosse dell'ottavo cerchio, accentuando dunque la connotazione infernale della città - rende nettamente metaforici i due versi. Un ultimo esempio si trova nella seguente terzina:

e io: «Maestro, i tuoi ragionamenti
mi son sì certi e **prendon** sì mia fede,
che li altri mi sarien **carboni spenti**».
(*Inf.* XX, 100-2)

³¹ Cf. *Inf.* I, 46-8: *questi pareo che contra me venisse | con la test'alta e con rabbiosa fame, | sì che pareo che l'aere ne tremesse.*

³² Cf. *Inf.* IV, 25-7: *quivi, secondo che per ascoltare, | non avea pianto mai che di sospiri, | che l'aura eterna facevan tremare.*

³³ Come lo è, per esempio, in *Inf.* IV, 106: *venimmo al piè d'un nobile castello*, o in *Inf.* VII, 108: *al piè de le maligne piagge grige*, o ancora in *Inf.* VII, 130: *venimmo al piè d'una torre al da sezzo*, e in *Inf.* VIII, 2: *al piè de l'alta torre*. Ma gli esempi si potrebbero moltiplicare.

³⁴ Inglese (2016, 106-7) cita ad esempio *Deut.* 10,16: *circumcidite igitur praeputium cordis vestri*, mentre Chiavacci Leonardi (1991, *ad loc.*) propone un preciso riscontro in Guittone: *del cor meo la cervice | devotamente ai piei vostri s'enchina* (*Rime XL*, 41-2, ed. Egidi 1940).

A causa della metafora esplicita dell'ultimo verso, il verbo 'prendere' assume il significato particolare di 'prendere fuoco, apprendere' (lo stesso di *Inf.* V, 100); l'associazione tra la fede e l'ardore, comune nella tradizione cristiana, è rafforzata dal fatto che la metafora è esplicita e costruita con il condizionale e il pronome personale: l'impatto dell'immagine così creata rovescia forse l'espressione di Agostino, che nelle *Confessioni* (VI, 7) parla della propria capacità di propagare la fede con la parola attraverso l'espressione *lingua mea carbones ardentis* (citata da Inglese 2016, *ad loc.*).

Una difficoltà particolare, nello stabilire della metaforicità di un termine, si pone quando si affronta il *Paradiso*: nella terza cantica, infatti, il sistema dottrinale e figurativo prevede un continuo interscambio tra il campo semantico della luce, quello del calore, quello del riso, e tutti questi campi semantici cooperano per rappresentare la metafisica e la teologia di Dante (cf. Finazzi 2009; Ariani 2009b). Lo stesso si può dire della raffigurazione di Beatrice, che catalizza tutti i virtuosismi linguistici e figurativi che Dante crea per dar voce alle anime e alle armonie dei cieli: «*luce e riso* (ossia 'sorriso'), in corrispondenza biunivoca, sono il tratto fondamentale, praticamente unico, della raffigurazione di Beatrice [in *Paradiso*], e costituiscono il filo conduttore del suo rapporto con Dante» (De Robertis 2001, 149).³⁵ Un'espressione come *l'affocato riso de la stella* (*Par.* XIV, 86) ben rappresenta questa difficoltà: l'aggettivo è leggermente improprio, perché fuoco e luce, benché simili, non hanno la stessa natura, e il *riso* è elemento umano; i tre concetti alla base della rappresentazione del *Paradiso*, quelli dell'ardore, della luminosità e della gioia, sono così condensati in un unico, densissimo sintagma che, per quanto consueto nella cantica, è da ritenersi metaforico. Altrettanto esemplare è una delle terzine più celebri del *Paradiso*, che riunisce in un unico quadro metaforico le immagini dominanti della cantica:

quale ne' plenilunii sereni
Trivia ride tra le **ninfe etterne**
 che **dipingon** lo ciel per tutti i seni.
 (*Par.* XXIII, 25-7)

La descrizione contiene le celesti metafore del riso, della luna e delle stelle personificate come dea e ninfe, del cielo dipinto e possibilmente fiorito, come sostiene Perugi (2002): si trovano così a confondersi in una sublime armonia i correlativi paradisiaci del riso, della luce, del fiore, che insieme alla fiamma dominano la poesia dell'ulti-

³⁵ Sul riso di Beatrice, cf. anche Villa 2009, 201-14.

ma cantica.³⁶ La questione, in aggiunta, non si presenta in maniera uniforme: se nei primi canti conservano dei deboli connotati umani e perciò la loro denotazione attraverso termini come 'fiamma' o 'lume' può apparire metaforica, nei cieli superiori le anime hanno proprio l'apparenza di fiamme, di luci, di gemme, di fiori; è dunque l'invenzione stessa del poema a raffigurarle come tali, non il linguaggio.

Al di là del significato, il contesto può influenzare la scelta di un termine metaforico per altre più meccaniche ragioni. Una delle più evidenti è la rima:³⁷ stando ai dati raccolti, quasi tre quarti delle parole metaforiche occorrono in tale posizione. Un dato così sbilanciato sarà dovuto in parte alle costrizioni imposte dalla necessità di far rimare i versi e da altri condizionamenti prosodici: ampliando il ventaglio di termini possibili, la metafora è un supporto prezioso per rispettare tali vincoli; ma è evidente che la scelta di collocare in rima un termine metaforico serve anche, di converso, a dare più enfasi alla metafora.³⁸ Sull'importanza della sede rimica molto è stato scritto, come riassume Punzi nell'introduzione al suo rimario della *Commedia*:

è un dato ormai acquisito dalla critica che la rima rappresenti un luogo privilegiato, dotato di un sovrasenso tale da illuminare l'interpretazione complessiva del verso, e che un testo lirico consenta una duplicità di piani di lettura: uno orizzontale, legato alla lettera, ed uno verticale che sviluppa un discorso 'altro' proprio a partire dal corto circuito creato dai rimanti. (2011, 14)

Punzi (2011, 16) nota anche come il riconoscimento del ruolo cruciale della rima appartenga già ad alcuni dei primi commentatori, quali l'Ottimo e Benvenuto, che sottolineano l'uno la perfetta autonomia di Dante rispetto ai condizionamenti imposti dalla rima,³⁹ l'altro «lo

36 Del resto in Paradiso dominano le tre virtù teologali, rappresentate dai tre colori bianco, rosso e verde; tali colori formano la simbologia degli angeli stabilita da pseudo-Dionigi, *De caelestis hierarchia* XV, 2: «se sono bianchi, si deve concepire gli angeli come immagini della luce; se sono rossi, come immagini del fuoco; se sono verdi, come immagini della gioventù e del fiore dell'anima» (devo la citazione a Dronke 1988, 86).

37 Sulla rima nella *Commedia*, cf. almeno Parodi 1957, 203-84; Rohlf's 1972, 132-8; Punzi 1995; 2011. Tateo (1970a), osserva che «la rima ha una parte notevolissima nel suggerire e nel sottolineare la singolarità dei vocaboli assunti in senso traslato». Sul condizionamento dato dal verso nella lingua poetica, cf. anche Serianni 2005, 19-23.

38 Cf. Baldelli 1976, 242: «il polo principale del verso, vero e proprio polo di attrazione, viene ad essere l'ultima parola, appunto la parola in rima, che si carica di una serie di valori aggiunti. Per cui, più o meno coscientemente, il poeta tende a spingere in rima le parole che sente importanti; in particolare quei termini che nel suo sistema anche morale e ideale hanno valore emblematico, termini che risulteranno esaltati da una tal giacitura per una aggiunta di corrispondenze, opposizioni e legami ritmico-ripetitori e semantici».

39 Cf. Ottimo 2018, glossa a *Inf.* X, 87: «e disse tempio e non chiesa per più proprio parlare, e non 'l fece perché rima lo stringesse. lo scriptore udii dire a Dante che mai

straordinario dilatarsi del linguaggio della *Commedia* nei confronti dei serbatoi lessicali più vari proprio nella sede polarizzante della rima». Gli studiosi contemporanei hanno confermato questa interpretazione mettendo in luce il valore semantico dei rimanti, oltre che la loro esuberanza rispetto al codice stilnovistico e poi petrarchesco, che tende invece a scegliere per tale posizione vocaboli dal significato emblematico ma appartenenti a un serbatoio chiuso e convenzionale; Dante dunque «preme il pedale sulla semanticità forte della rima, sulla sua singolarità, e in questa sede polarizzante cerca effetti di tensione marcata» (Beccaria 1985, 10-11), privilegiando rime rare o inaspettate o contenenti immagini rare o inaspettate.⁴⁰

La ricerca della rima rara e semanticamente espressiva si articola dunque nella scelta di vocaboli poco comuni (municipalismi, latinismi, gallicismi), neologismi, metafore. Tra gli *hapax* e le prime attestazioni del poema dantesco, occorrono in rima rispettivamente il 59% e il 62% (Viel 2018, 466);⁴¹ si tratta spesso di rime difficili o rare, in cui non di rado rimano tra loro due *hapax* o prime attestazioni. L'importanza attribuita da Dante alla posizione marcata della rima, dunque, potrebbe essere sufficiente a spiegare come mai tante metafore vi siano collocate: il poeta intenderebbe mettere in risalto un uso linguistico particolare, come nel caso degli *hapax* o dei latinismi. Ma a queste considerazioni si può forse aggiungere un altro motivo, legato alla verticalità della metafora. Se la metafora, da un punto di vista epistemologico, istituisce un rapporto verticale tra due piani del discorso non compresenti, ma connessi dall'analogia che permette la sostituzione dell'uno con l'altro, allora la rima, asse verticale del discorso poetico, è il luogo ideale per mettere in rilievo questa verticalità. In alcuni passi il fenomeno assume dimensioni così rilevanti da porsi come una sorta di codice, dove ogni rima evidenzia la presenza di un asse verticale di valenza metaforica e dove l'interruzione imposta dall'a capo segnala l'ampliamento di significato che il lettore deve operare con il riconoscimento della traslazione. Un esempio su tutti:

«La tua fortuna tanto onor ti serba,
che l'una parte e l'altra avranno fame di te;
ma lungi fia dal becco **l'erba**.
Faccian le bestie fiesolane **strame**

rima nol trasse a dire altro che quello ch'avea in suo proponimento; ma che elli molte e spesse volte facea li vocaboli dire nelle sue rime altro che quello che erano apo li altri dicatori usati di sprimere».

⁴⁰ Cf. Parodi 1957, 209: «chi ci dirà dove la rima gli abbia suggerito l'immagine, o dove da questa sia sgorgata la rima?».

⁴¹ Più sbilanciato il conteggio di Rohlfs (1972, 134), secondo cui 173 *hapax* su 202 totali occorrerebbero in rima.

di lor medesme, e non tocchin la **pianta**,
 s'alcuna surge ancora in lor **letame**,
 in cui riviva la **sementa santa**
 di que' Roman che vi rimaser quando
 fu fatto il nido di malizia tanta».
 (*Inf.* XV, 70-8)

Sebbene queste terzine siano altamente metaforiche anche al di fuori della rima (*fame, becco, bestie, nido*), il sistema semantico predominante è quello vegetale (introdotto già dai vv. 65-6: «*ed è ragion, ché tra li lazzi sorbi | si disconvien fruttare al dolce fico*»), i cui elementi sono i cinque rimanti in successione evidenziati dal grassetto. Da un lato la sede rimica funge da cornice alle terzine, evidenziando la coerenza interna stabilita, sul piano dell'immagine, dalla provenienza comune dei termini metaforici, e dall'altro lato ciascuno di questi ultimi lascia in sospeso il collegamento con il campo metaforico a cui appartiene, e così invita il lettore a percorrere tale collegamento andando oltre il verso e l'interpretazione letterale.

Un caso particolare, infine, è quello delle rime ricche o equivocate che mettono in relazione metafore già figurativamente connesse tramite un'ulteriore saldatura sintattica e semantica, come in questo esempio:

«Sanguinoso esce de la **triste selva**;
 lasciala tal, che di qui a mille anni
 ne lo stato primaio non si **rinselva**».
 (*Purg.* XIV, 64-6)

La rima rara e derivativa (da notare anche che 'rinselva' è un deverbale di conio dantesco: cf. Viel 2018, 345) non solo conferisce grande risalto alla metafora di Firenze come 'selva' (che a sua volta si connette sia con l'allegoria strutturale della *selva oscura*, sia con la metafora immediatamente contigua dei Fiorentini come lupi), ma la reitera in due articolazioni diverse, la prima sostantivale e la seconda verbale. L'inerte passività della *triste selva*, scempiata da Fulcieri, è drammaticamente acuita dall'impossibilità di 'rinselvarsi', ossia di ripopolarsi di alberi, di tornare al rigoglio precedente. Per di più i due versi finali della terzina implicano che è la *selva* a doversi 'rinselvare', in un disperato tentativo di restaurare la propria essenza snaturata dalla smisurata violenza contro natura delle lotte faziose, che negano l'esistenza stessa del consorzio civile e producono stravolgimenti irrimediabili. Lo stesso avviene in *Inf.* XI con la rima equivoca

tra *solvi* (in senso assoluto, al v. 92) e *l' groppo solvi* (v. 95):⁴² come nota Inglese (2016, *ad loc.*), il piano letterale è diverso, ma il valore metaforico coincide; il secondo rimante chiarisce il significato del primo, che del resto era già suggerito dalla metafora più estesa del canto precedente: «*deh, se riposi mai vostra semenza*», | *prega' io lui, «solvetemi quel nodo | che qui ha 'nviluppata mia sentenza»* (Inf. X, 94-6); «*e s'i' fui, dianzi, a la risposta muto, | fate i saper che 'l fei perché pensava | già ne l'error che m'avete soluto»* (Inf. X, 112-14).⁴³

L'ultimo tipo di contesto da prendere in considerazione è quello del codice: è fondamentale ricostruire i contorni del patrimonio lessicale e culturale di Dante per decidere della metaforicità di un termine, perché solo rispetto a tale patrimonio la scelta di un vocabolo al posto di un altro può rispondere a un'intenzione di scarto e perché le consuetudini linguistiche e ideologiche di ciascuna comunità influenzano in maniera significativa le decisioni di un parlante, e in maniera ancora più significativa e peculiare quelle di un poeta. La distanza che ci separa dalla lingua di Dante rende spesso molto difficile valutare la frequenza d'uso o il significato di un termine all'altezza cronologica della *Commedia*: il TLIO e l'OVI, oltre alle indicazioni diacroniche del GDLI, possono però aiutarci a colmarla (vedi § II.1.2.3).

Per fare un esempio, oggi, che non andiamo più a cavallo con la stessa consuetudine di un uomo medievale, siamo abituati a considerare il verbo 'spronare' come metaforico ('incitare'), mentre Dante sembra essere stato il primo a usarlo in senso traslato:⁴⁴ il corpus dell'OVI restituisce solo attestazioni in cui a essere spronato è un cavallo e a spronare un cavaliere, dunque, sebbene sia piuttosto frequente nella *Commedia*, la metafora è assai più originale in rapporto al codice. Un altro caso che si può addurre è quello dell'aggettivo 'sereno': nell'italiano duecentesco è sempre attribuito di un tempo atmosferico privo di nebbia e nubi, e solo in alcune, sporadiche attestazioni comincia ad avere il significato figurato, oggi prevalente, di 'libero da affanni'; dobbiamo quindi interpretare come metaforiche le occorrenze dantesche, come il passo in cui Ciaccio dice che Firen-

⁴² Cf. Inf. XI, 91-6: «*o sol che sani ogni vista turbata, | tu mi contenti sì quando tu solvi, | che, non men che saver, dubbiar m'aggrata. | Ancora in dietro un poco ti rivolti*», | *diss'io, «là dove di' ch'usura offende | la divina bontade, e 'l groppo solvi»*.

⁴³ L'*Enciclopedia Dantesca* chiarisce che il verbo è usato con valore letterale e concreto in soli due casi, e che in senso metaforico è spesso legato al dubbio (e quindi al nodo), ma anche ad altri impedimenti o debiti (Bufano 1970).

⁴⁴ Cf. ad esempio: *oh cieca cupidigia e ira folle, | che sì ci sproni ne la vita corta, | e ne l'eterna poi sì mal c'immolle!* (Inf. XII, 49-51); *sì mi spronaron le parole sue, | ch'i' mi sforzai carpando appresso lui, | tanto che 'l cinghio sotto i piè mi fue* (Purg. IV, 49-51). Molto evidente, per l'estensione, la natura metaforica del sostantivo 'sprone' in Purg. VI, 91-6: *ahi gente che dovreesti esser devota, | e lasciar seder Cesare in la sella, | se bene intendi ciò che Dio ti nota, | guarda come esta fiera è fatta fella | per non esser corretta da li sproni, | poi che ponesti mano a la predella.*

ze lo tenne con sé «in la vita **serena**» (*Inf.* VI, 51) o quello in cui Dante racconta a Brunetto del proprio smarrimento «là sù di sopra, in la vita **serena**» (*Inf.* XV, 49).⁴⁵

L'anacronismo di certi usi non-metaforici rispetto all'italiano corrente si spiega a volte con il ricorso ad altre lingue che nel Due-Trecento erano molto più prossime al volgare italiano in formazione. Innanzi tutto il latino: l'espressione che designa la montagna dell'Ida come **lieta** di acque e fronde (*Inf.* XIV, 97) non costituisce, come potrebbe sembrare al lettore di oggi, una personificazione, perché l'aggettivo è un latinismo modellato su 'laetus', che è spesso usato per fare riferimento a una terra fertile. Ancora, un sintagma come **chiarra favella** (*Inf.* XVIII, 53) sembra più vicino all'uso latino di 'clarus' che al senso, più corrente in italiano antico, di 'luminoso', ma è anche possibile che il termine valga piuttosto 'comprensibile', secondo la consueta metafora della conoscenza come luce.

Un'altra espressione che saremmo portati a interpretare come metaforica se ci attenessimo al solo italiano antico attestato, ma che si rivela letterale se letta alla luce di un'altra lingua romanza, è quella delle 'fazioni' di Venedico: «se le **fazion** che porti non son false, | Venedico se' tu Caccianemico» (*Inf.* XVIII, 49-50). L'espressione ricalca il francese 'façon' e dunque si riferisce alle fattezze, alle caratteristiche esteriori,⁴⁶ anche se la frase è costruita in modo volutamente ambiguo per accostare il significato a quello delle insegne di una parte. Lo stesso vale per l'uso del verbo 'difendere' nella terzina che racconta del riconoscimento, da parte di Dante, di Brunetto: *ficcai li occhi per lo cotto aspetto, | sì che 'l viso abbrusciato non difese | la conoscenza sua al mio 'ntelletto* (*Inf.* XV, 26-8), dove non sembra esserci una metafora bellica ma piuttosto un gallicismo che ci porta a intendere il verbo nel senso di 'vietare', come segnalano molti dei commentatori.

Infine, il codice in senso lato può influenzare la valutazione della metaforicità di un termine anche in relazione ai valori morali o spirituali dominanti nella cultura e nel linguaggio di un parlante. Come osserva M. Black, infatti:

le metafore possono essere sostenute tanto da sistemi di implicazioni specificamente costruiti, quanto da luoghi comuni accetta-

⁴⁵ Anche nella *Commedia*, la maggior parte delle occorrenze del termine sono legate al tempo atmosferico: *dolce color d'oriental zaffiro, | che s'accoglieva nel sereno aspetto | del mezzo, puro infino al primo giro* (*Purg.* I, 13-15); *vapori accesi non vid'io sì tosto | di prima notte mai fender sereno, | né, sol calando, nuvole d'agosto, | che color non tornasser suso in meno* (*Purg.* V, 37-40); *di sopra fiammeggiava il bello arnese | più chiaro assai che luna per sereno | di mezza notte nel suo mezzo mese* (*Purg.* XXIX, 52-4); *io vidi già nel cominciar del giorno | la parte oriental tutta rosata, | e l'altro ciel di bel sereno addorno* (*Purg.* XXX, 22-4), ecc.

⁴⁶ In questa accezione il termine è del resto già attestato in Guittone e Chiaro Danzati, come attesta il TLIO.

ti; essi possono essere creati per fare confronti e non è necessario che siano di seconda mano. (1983, 62)

Esistono dunque casi in cui l'analogia è creata appositamente dal poeta per attirare l'attenzione del lettore su una particolare caratteristica dell'oggetto di cui si parla, e casi in cui il confronto discende da un sistema di valori condiviso.

Molti vocaboli chiamano in causa lo smarrimento di Dante o dei peccatori, come nei casi della **diritta via** (*Inf.* I, 3) e della **perduta gente** (*Inf.* III, 3), ma queste metafore hanno senso solo o principalmente in riferimento a un piano spirituale. A questo proposito, c'è una differenza interessante, che ribadisce l'impostazione allegorica del primo canto, tra i dannati, definiti appunto **perduta gente**, e il Dante-personaggio 'smarrito', che ha 'smarrito la diritta via': in questi ultimi due casi il senso, giusta l'allegoria della selva (che ha un'esistenza concreta nella finzione letteraria del poema), è sia letterale sia spirituale, e la dinamicità del procedimento allegorico consiste nel far procedere di pari passo il percorso attraverso i regni e attraverso le condizioni di peccato verso la salvezza; le anime, invece, sono perdute solo in senso morale perché la loro condizione è una realizzazione piena ed eterna, dove ogni sovrasenso spirituale è già in atto e non solo in potenza. La preminenza del significato spirituale su quello corrente talvolta è tale che si danno casi di metafore iperboliche nella loro improprietà: è il caso dei pusillanimi che *mai non fur vivi* (*Inf.* III, 64), ossia che condussero una vita moralmente così arida da non potersi definire tale.

A partire dall'ispessimento di significato che la cultura medievale assegnava a nozioni come lo smarrimento, l'oscurità, il peso e ai loro contrari, Dante forgia la struttura dell'oltremondo. La conoscenza dei valori cristiani e del linguaggio adottato dalla cultura che li trasmette è essenziale per intendere il sovrasenso di queste e altre contrapposizioni metaforiche, come quella tra dolcezza e veleno, che occorre in diversi passi. Dante chiede a Ciaccio delle sorti di alcuni illustri fiorentini per sapere «*se 'l ciel li addolcia, o lo 'nferno li attosca*» (*Inf.* VI, 84), con due metafore verbali che si completano - pur non collimando perfettamente: a voler essere pignoli, l'amaro, e non il veleno, è il contrario del dolce -, perché il chiaro significato spirituale di entrambe chiarisce il senso da attribuire all'opposizione. La stessa opposizione è in gioco nell'espressione pronunciata da Dante-personaggio, che dice: «*lascio lo fele e vo per dolci pomi*» (*Inf.* XVI, 61), dove il *fele* sta per l'amarezza spirituale del peccato, e i *dolci pomi* per il bene. Nella scena allegorica che si svolge nella valletta dei principi, il serpente che viene scacciato dai due angeli viene paragonato alla biscia che *diede ad Eva il cibo amaro* (*Purg.* VIII, 99): l'aggettivo 'amaro', che non sarebbe improprio di per sé se riferito al 'cibo', è invece metaforico perché riferito alle conseguenze dell'atto

peccaminoso – e del resto una mela, il frutto mangiato da Eva, può essere aspra o dolce, ma di certo non amara.

Si danno poi casi in cui la preponderanza del significato spirituale su quello letterale è tale da produrre metafore particolarmente ardite o apparentemente incoerenti. Marco Lombardo, ad esempio, constata sconsolato: «*le leggi son, ma chi pon mano ad esse? | Nullo, però che 'l pastor che procede, | rugumar può, ma non ha l'unghie fesse*» (*Purg.* XVI, 97-9), impiegando un noto traslato biblico e patristico secondo cui la ruminazione corrisponde alla capacità di interpretare le Scritture e le unghie fesse rimandano alla disposizione a distinguere tra bene e male nella sfera temporale.⁴⁷ La contraddizione storica del papa (il *pastore*) che *procede*, cioè è costretto a guidare il gregge al posto dell'imperatore, produce dunque la straniante contraddizione di un pastore che ruminava al posto delle sue bestie, e che, come queste, dovrebbe avere gli zoccoli.

A tal proposito c'è da dire che molte metafore legate alla religione cattolica entrate nella consuetudine linguistica dell'Europa occidentale vengono da Dante riattivate attraverso uno sfruttamento più intenso dell'immagine ormai catacretica. Tra queste va sicuramente annoverata la metafora per cui il termine 'pastore' indica chi ricopre una carica ecclesiastica, che viene spesso vivificata da traslazioni più estese: esemplari, oltre al passo appena commentato, la vibrante invettiva contro «*il maladetto fiore | c'ha disviatate le pecore e li agni, | però che fatto ha lupo del pastore*» (*Par.* IX, 130-2), o la ripresa dello stesso motivo nella sdegnata constatazione di San Pietro: «*in vesta di pastor lupi rapaci | si veggion di qua sù per tutti i paschi*» (*Par.* XXVII, 55-6). Ma lo stesso si può dire per l'espressione 'Chiesa militante', tradizionale nel codice cattolico ma da Dante ampiamente sfruttata in senso più impegnativo e nuovo dal punto di vista figurativo, come in queste due terzine:

«La Chiesa **militante** alcun figliuolo
non ha con più speranza, com'è scritto
nel Sol che raggia **tutto nostro stuolo**:
però li è conceduto che d'Egitto
vegna in Ierusalemme per vedere,
anzi che 'l **militar** li sia prescritto».
(*Par.* XXV, 52-7)

⁴⁷ Si veda ad esempio Pietro Alighieri (2002, *ad loc.*): «legitur in Levitico, Capitulo II.o, quod Deus Moysi mandavit quod comederetur de omnibus animantibus terrae qui haberent ungulam divisam, et ruminarent, et alterum non sufficeret, ut in porco et camelo. Quod figurat, quod dicta duo requiruntur in praelatis, et etiam in omnibus aliis regentibus, scilicet ruminare, hoc est sapere et habere discretionem; quod figuratur in ungulis fissis. Et sic praesentes pastores, licet sint sapientes, et sic ruminant, tamen non habent ungulas fissas in discernendo et dividendo temporalia a spiritualibus, et sic temporalem jurisdictionem occupando, quae penitus debet esse divisa».

Il patrimonio di nozioni che il poeta presuppone nei suoi lettori è talvolta fondamentale nella decifrazione delle metafore che fanno appello a miti, fatti storici o, più genericamente, a specifiche conoscenze. All'interno della solenne similitudine biblica che introduce la scena allegorica del XXXII canto del *Purgatorio*, ad esempio, è incastonata una metafora di certo non immediata per il lettore di oggi:

quali a veder **de' fioretti del melo**
che del suo pome li angeli fa ghiotti
 e **perpetue nozze** fa nel cielo,
 Pietro e Giovanni e Iacopo condotti
 e **vinti**, ritornaro a la parola
 da la qual **furon maggior sonni rotti**,
 e videro scemata loro **scuola**
 così di Moisè come d'Elia,
 e al maestro suo cangiata stola;
 tal torna' io, e vidi quella pia
 sovra me starsi che conducitrice
 fu de' miei passi lungo 'l fiume pria.
 (*Purg.* XXXII, 73-84)

Il **melo** dei cui frutti gli *angeli* sono **ghiotti** è Cristo, e dunque l'annuncio della gloria divina offerto agli apostoli è reso con l'immagine dei **fioretti**; a questa metafora si intreccia poi quella delle **perpetue nozze** celesti tra Dio e gli angeli. La metafora è già scritturale (*Cant.* 2,3: *sicut malus inter ligna silvarum, | sic dilectus meus inter filios*), e l'ampia diffusione di questo passo permette a Dante di usare un simbolismo tanto complesso e apparentemente molto ardito, che ha il merito di creare un forte legame figurativo con il tema arborale del canto.

1.3.3 Varianti di *langue*

Il contesto aiuta dunque a restringere o viceversa a esaltare la potenziale polisemia di un termine; in questo quadro va compresa l'ipotesi fondamentale di Ricoeur (1975) secondo cui la metafora, e più in generale il discorso poetico, sono le strategie privilegiate per incrementare l'efficacia della polisemia. Ogni metafora, cioè, crea un nuovo significato o una nuova percezione, e questo nuovo uso, specie se destinato a grande fortuna come nel caso della *Commedia* dantesca, allarga il lessico di una lingua aggiungendo una nuova possibilità. In generale la selezione di un termine a discapito dei sinonimi dello stesso campo semantico può rispondere a ragioni stilistiche, esigenze di rima o di metro, ma se si confronta tale termine con quelli semanticamente equivalenti che sono stati scartati si può misurare la

novità di una metafora rispetto alla *langue* in cui è immessa tanto in senso lato, ossia in relazione al patrimonio lessicale della lingua (vedi § II.1.3.2), quanto in senso stretto, ossia in relazione all'idioletto dell'autore o dell'opera. Alcune metafore, poi, vengono costruite per aderire a un linguaggio più specifico, e sono dunque connotate come topiche o poetiche; un ultimo aspetto da valutare è eventualmente quello della fortuna successiva di un'espressione traslata, che può rimanere isolata alla *Commedia* oppure conoscere grande diffusione, come nei casi del verbo 'spronare' e dell'aggettivo 'sereno' esaminati nel paragrafo precedente.

Una delle prime questioni da affrontare nell'identificazione delle metafore è quella delle cosiddette metafore morte, già in parte sollevata nel discutere il problema dei diversi gradi di improprietà della metafora (§ II.1.3.1), ma non del tutto coincidente con questo: è facile vedere come alcune metafore, come quella per cui chiamiamo 'piedi' le pendici di un rilievo o di un edificio, presentano un'improprietà abbastanza elevata, ma passano quasi del tutto inavvertite perché sono il risultato di una catacresi. Nella sua monografia *Metaphor in Dante* Gibbons (2002) produce un'ottima analisi sintattica delle metafore dantesche, ma finisce per strumentalizzare tale analisi sintattica all'individuazione di una chiave di lettura semantica univoca, che possa valere per tutte le metafore del poema: la tesi è che la strategia della *Commedia* si fondi sul tentativo di rinnovare e rafforzare le metafore tradizionali attraverso alcuni espedienti sintattici, ma anche e soprattutto attraverso un espediente semantico, vale a dire attraverso la preferenza accordata a termini desueti all'interno di una metafora altrimenti abusata. In questo modo si cerca di individuare un marcatore semantico univoco per circoscrivere le metafore e metterle in relazione con la decodifica operata dal parlante, e, di conseguenza, con la strategia del poeta che cerca di prevedere e indirizzare tale decodifica. Nel capitolo introduttivo Gibbons affronta esplicitamente la questione delle metafore vive e morte, ammettendo che una distinzione netta tra le due apre non pochi problemi:⁴⁸ se la percezione della metafora dipende interamente dall'abilità del destinatario di riceverla come tale, ne consegue immediatamente che ogni distinzione analitica tra metafore vive e morte non può che scivolare in varie forme di soggettivismo. Gibbons sceglie tuttavia di mantenere la distinzione per difendere la consapevolezza metaforica di Dante, e per dimostrare così la scelta di una precisa strategia sintattica e semantica che segnali con particolare enfasi le metafore per poi avvalersene ai fini di un rinnovamento del discorso poetico tradizionale; in questo modo le metafore vengono rappresentate

⁴⁸ Cf. Gibbons 2002, 13: «the more we attempt to draw a distinction between live and dead metaphor, the more elusive it seems to become».

come un fenomeno sostanzialmente uniforme, composto dalla somma di numerosi elementi che sintatticamente e semanticamente si muovono più o meno nella stessa direzione per ottenere uno specifico risultato poetico e linguistico.

Una lettura di questo tipo è improntata a una certa continuità con le analisi tradizionali delle similitudini, che spesso privilegiano ora la sintassi, ora la semantica, ma che solitamente tentano una lettura unitaria del fenomeno (cf. Maldina 2008). Nel caso delle metafore, invece, la distinzione tra sintassi e semantica si fa sempre più sfumata, soprattutto nei casi delle metafore di parola (vedi § I.1.6). La contraddizione di fondo di uno studio come quello di Gibbons risiede dunque nel tentare di indagare nel dettaglio la forma delle metafore dantesche, pur fondando l'analisi su una premessa di carattere extra-testuale, vale a dire sulla tesi dell'assoluta originalità delle metafore dantesche rispetto agli usi metaforici tradizionali.

Durante il processo di identificazione, tuttavia, il problema delle metafore vive o morte si pone con una certa urgenza, ed è necessario affrontarlo per distinguere gli usi intenzionalmente metaforici da quelli più obbligati o scontati, fermo restando che l'intenzione dell'autore è un concetto molto problematico e in definitiva un obiettivo inarrivabile, a cui comunque tende in qualche forma la stilistica. Si dovrà perciò valutare caso per caso, e con il conforto degli strumenti lessicografici e dei corpora di cui si diceva (§ II.1.2.3), se una metafora pur consueta è ancora verosimilmente percepibile come tale, oppure se la selezione di quel termine rispetto ai sinonimi virtuali è più automatica che deliberata. La locuzione 'rompere fede' - **«ruppe fede al cener di Sicheo»** (*Inf.* V, 62); **«vi giuro che giammai non ruppi fede | al mio signor»** (*Inf.* XIII, 74-5) - è già attestata diverse volte in italiano: la impiegano almeno Bartolomeo da San Concordio, un volgarizzamento di Andrea Cappellano e uno di Egidio Romano, Bono Giamboni, Dino Compagni; la percezione del valore metaforico di un verbo concreto come 'rompere' in relazione a un oggetto astratto come la fede doveva essere pertanto piuttosto debole. In altri casi, metafore che compaiono per la prima volta in Dante sono impiegate con tale frequenza nella *Commedia* da risultare ben poco significative: oltre al caso di 'drizzare' già brevemente commentato (§ II.1.2.3), mi pare rientri in questa categoria l'uso, molto simile, del verbo 'ficare', in vari luoghi del poema riferito allo sguardo o alla vista.

Ci sono poi metafore molto consuete in una specifica variante della *langue*, come quella poetica: l'uso del lemma 'ardere' e dei suoi derivati per indicare il desiderio è tipico della lirica, e in particolare di quella stilnovista, a cui rimanda anche la grandissima frequenza dell'aggettivo 'dolce' in senso metaforico (su cui cf. Ariani 2001; Caruthers 2006) e spesso sinestetico (cf. Cuif 2022), o quella del verbo 'vincere' e dei suoi derivati per parlare del prevalere di sentimenti o

inclinazioni. Il termine 'alto', che conosce una grandissima diffrazione di usi, per lo più metaforici, è quasi sempre sinonimo di 'nobile' in poesia, fin dalla classicità; le parole 'ornate' (ad esempio in *Inf.* II, 67 o in *Inf.* XVIII, 91) rimandano invece a un linguaggio tecnico, mentre l'espressione quasi formulare **Vas d'Elezione** (*Inf.* II, 28, variata in il «**gran vasello** | *de lo Spirito Santo*» in *Par.* XXI, 127-8) appartiene al codice scritturale evocato nel paragrafo precedente.

Le metafore che introducono significative novità nella *langue* sono invece metafore forti, audaci: Weinrich (1976, 55-83) ha riportato l'attenzione sulla tesi, condivisa da molti, secondo cui «quanto più grande è la distanza tra i membri della metafora, tanto più audace e quindi migliore è la metafora» (62), mettendone in luce le criticità e proponendo un'analisi semantica delle metafore audaci. Ma la trattatistica classica e medievale prescriveva metafore non eccessivamente pronunciate, come testimonia la polemica mossa da Matteo di Vendôme nei confronti di coloro che *ex impetu presumptionis inconcinne presumentes cornicari, verborum significationibus abutuntur* (*Ars versificatoria* II, 42; vedi §I.1.4.1); in alcuni casi il significato cozza talmente tanto con il contesto da generare una mancanza di senso che non ha alcun valore estetico: *mutua est ibi significationum repugnantia et nullus sequitur intellectus* (*Ars versificatoria* II, 42). Parlando dei diversi gradi di *improprietas*, si è già detto che questo atteggiamento si riflette nei commentatori antichi della *Commedia*, che spesso hanno criticato le metafore più ardite di Dante o hanno tentato di tradurle in termini più piani (vedi § II.1.3.1).

La *Commedia* abbonda, infatti, di queste espressioni che si distaccano in maniera tanto netta dal linguaggio normale e che costituiscono una *langue* poetica personale e originale. Una delle caratteristiche dello stile infernale, di cui si parlerà più distesamente nel prossimo capitolo (§ II.2.4.1), è la frequenza con cui vengono impiegati verbi molto concreti e indicanti azioni violente per accentuare la drammaticità della condizione dei dannati: così troviamo delle *ciaglia rase* | *d'ogne baldanza* (*Inf.* VIII, 118-19),⁴⁹ una *lena* che viene *del polmon* sì *munta* (*Inf.* XXIV, 43), una memoria che ancora **scipa**, cioè lacera, il sangue di Dante (*Inf.* XXIV, 84), un'immagine della valle d'Inferno che **assanna** (*Inf.* XVIII, 99) i peccatori, come se fosse una bestia (cf. Finazzi 2013b). Ma metafore particolarmente forti si ritrovano anche nelle altre due cantiche: tra queste il **solecchio**, ossia il gesto di schermarsi gli occhi dal sole, *che del soverchio visibile lima* (*Purg.* XV, 14-15), ossia che elimina la luce in eccesso,⁵⁰ op-

⁴⁹ E, con lo stesso significato, ma con violenza questa volta letterale, anime che chiedono a Dante di 'radere' «*le 'nvetriate lagrime dal volto*» (*Inf.* XXXIII, 127-8).

⁵⁰ Cf. Viel 2018, 367: «deriva dal lat. *SOLICULUS*, diminutivo di *SOLEM* che in mediolatino era passato al significato di 'paralume'; in Dante vuol dire 'paraluce fatto con

pure l'arditissima metafora del 'bere' dalla *gronda* delle palpebre (*Par.* XXX, 88-9), ossia del guardare la luce del fiume paradisiaco attraverso le ciglia, cioè attraverso la parte più sporgente (e perciò la 'gronda') delle palpebre.

Talvolta la metafora è percepita come più o meno ardita a seconda di come il lettore scioglie l'interpretazione di un termine polisemo o comunque ambiguo. Nella sua reprimenda alle anime purganti che si sono fermate ad ascoltare Casella cantare, ad esempio, Catone si esprime così: «*correte al monte a spogliarvi lo scoglio | ch'esser non lascia a voi Dio manifesto*» (*Purg.* II, 122-3). Il sostantivo 'scoglio' equivale, con tutta probabilità, a 'scorza' – che per metafora, insieme al verbo 'spogliarsi', dipinge l'espiazione purgatoriale come un lasciar cadere la veste del peccato – e tale significato è già attestato nell'italiano del Duecento,⁵¹ in concorrenza con il significato, oggi dominante, di 'massa di roccia nuda che affiora o emerge parzialmente [...] dalle acque' (GDLI). Alcuni commentatori lo hanno però interpretato in quest'ultimo senso, data una comune associazione tra il peccato e il peso che grava al fondo, vedendo nel testo una metafora molto più ardita di quanto non fosse, probabilmente, nelle intenzioni di Dante.⁵² Nel prossimo capitolo si rifletterà sulle possibili implicazioni retoriche di metafore più consuete o più percettibilmente improprie, e cioè sulle ragioni che possono aver spinto Dante a produrle e sugli effetti che verosimilmente si prefiggeva di ottenere (§ II.2.3). In questo primo stadio dell'analisi abbiamo cominciato con il mettere in luce come la scelta di un termine più improprio di altri rispetto al cotesto e al contesto linguistico abbia anche l'effetto di generare un linguaggio poetico fortemente personale e nuovo, che eredita stilemi ed espressioni di altri linguaggi ma li rielabora e li integra con innovazioni del tutto originali.

le mani a proteggere gli occhi'. Si tratta senz'altro di un accatto dal parlato, probabilmente toscano».

51 Nell'*Intelligenza* si legge, ad esempio, *e cinsesi uno scoglio di serpente, | e fece fummi e sue congiurazioni* (vv. 153-4, ed. Berisso 2000); altre occorrenze si trovano nel GDLI, s.v. *scoglio* (2).

52 È il caso di Benvenuto (1887, *ad loc.*), che chiosa così: «a spogliarvi lo scoglio, idest deponendum saxum et onus vitiorum, quod pergravat animam ad ima» (*ad loc.*); oppure del Vellutello (2006, *ad loc.*): «a spogliarvi lo scoglio, cioè, a torvi l'impedimento, che non vi lascia esser manifesto Dio; e questo è il vizio, del qual bisogna purgarsi, chi lo vuol, quanto può esser in lui, conoscer e vedere. Perché, sì come lo scoglio impedisce l'occhio, che oltre di quello non può vedere, così impedisce il vizio l'intelletto, che non può intender né conoscere Dio». Così sembra intenderla anche Trifon Gabriele (1993, *ad loc.*), che infatti la definisce «dura translatione».

1.4 La classificazione delle metafore della *Commedia*

L'identificazione delle metafore qui descritta (§ II.1.2) è solo il preludio alla successiva organizzazione delle occorrenze in una base di conoscenza. In una prima fase del lavoro, lo strumento scelto per l'organizzazione dei dati e per la loro consultazione è stato un *database* relazionale, dove a ogni riga corrispondeva una metafora (corredata dalle informazioni utili alla sua localizzazione nel poema), che veniva dettagliatamente caratterizzata, nei campi corrispondenti alle diverse colonne, dal punto di vista strutturale, morfologico e sintattico. Ogni metafora linguistica comprende due elementi, che sulla scia di Richards (1936) si è soliti indicare come 'veicolo' e 'tenore': il veicolo corrisponde al figurante, cioè alla parola o stringa di testo che crea una frizione con il campo semantico principale del discorso, e che dunque si può interpretare come sostituzione di un termine letterale, mentre il tenore è il figurato, ovvero il termine o concetto sostituito dal veicolo; mentre il veicolo è sempre espresso, il tenore rimane spesso implicito.

Una prima caratterizzazione riguarda infatti la tipologia: si distingue innanzi tutto tra metafore esplicite, implicite e personificazioni (§ II.1.5). A partire dalle forme individuate come metaforiche, si precisa poi la morfologia del veicolo, ed eventualmente del tenore, della metafora linguistica (§ II.1.6): nel caso la metafora sia limitata a una sola parola, la metafora sarà definita dalla parte del discorso corrispondente (verbo, sostantivo, aggettivo). La sua struttura sintattica e proposizionale viene poi ulteriormente descritta da altre caratteristiche che vanno a coinvolgere il sintagma e la proposizione (§ II.1.7), a cui se ne aggiungerà una che integra sintassi e semantica (§ II.2.2.2).

Ogni metafora viene poi caratterizzata da alcuni campi relativi alla semantica: veicolo e tenore vengono ricondotti ciascuno al macrocampo semantico a cui appartiene il concetto veicolato dalla parola metaforica (scelto all'interno di una serie che comprende astri, uomo, animali, piante, sentimenti, mondo fisico, corpo, letterarie, oggetti, percezioni, sinestesia) e a un campo semantico più ristretto (ad esempio navigazione, paesaggio, uccello, utensile, malattia, guerra, mito classico, fuoco, Bibbia). A questi campi se ne aggiungevano inizialmente due che, pur avendo generato qualche considerazione di cui si darà conto più avanti (§ II.2.2.1), sono stati poi scartati perché scarsamente produttivi: si tratta di due coppie di opposizioni invalse nella retorica classica, che definiscono la natura semantica della traslazione in termini di astratto/concreto (con le quattro opzioni astratto/astratto, astratto/concreto, concreto/astratto, concreto/concreto) e in termini di animato/inanimato (con le quattro opzioni pertinenti). Infine, due campi opzionali permettevano di annotare nel *database* eventuali fonti segnalate dai commentatori ed eventuali note.

I dati così raccolti sono stati impiegati per alimentare e sostenere le osservazioni qualitative presentate in questo libro, ma sono sta-

ti oggetto anche di un'ulteriore riflessione tesa a elaborare un modello formale che potesse rappresentare la conoscenza così prodotta secondo gli standard del web semantico (cf. Meghini, Tomazzoli 2022). In questo modo i dati relativi alle metafore della *Commedia* saranno resi interoperabili con quelli prodotti dalla marcatura morfologica e sintattica realizzata dal progetto *DanteSearch* (su cui cf. Tavoni 2011b), anch'essa oggetto di una nuova modellazione formale che ha prodotto le due ontologie ORL (Ontologia delle Risorse Linguistiche) e OLiRes (*Ontology of Literary Resources*; cf. Meghini, Tomazzoli 2022). Grazie all'integrazione tra queste basi di conoscenza sarà possibile verificare e integrare i dati morfologici e sintattici relativi alle metafore della *Commedia* con quelli provenienti da *DanteSearch*, e grazie all'integrazione con la base di conoscenza dedicata all'intertestualità elaborata dal progetto *HDN* (per cui cf. Bartalesi et al. 2022) ogni metafora potrà essere ricondotta alle fonti primarie individuate dal secolare commento. L'utente che vorrà interrogare queste basi di conoscenza sul portale digitale *DanteNetwork* avrà a disposizione molteplici possibilità di ricerca, oppure potrà scegliere di navigare direttamente una versione ipermediale del testo dantesco, in cui saranno evidenziati i fenomeni morfologici, sintattici, metaforici e intertestuali che più gli interessano. Per fare solo qualche esempio, *DanteSearch* identifica i discorsi diretti e assegna loro un *tag* che precisa il locutore: integrando le rispettive basi di conoscenza, l'utente potrà filtrare le sole metafore pronunciate da Virgilio o da Beatrice; ancora, dal momento che *HDN* codifica le informazioni relative alle aree tematiche a cui appartengono le opere sollecitate dai fenomeni intertestuali, sarà possibile isolare tutte le metafore di ascendenza biblica, oppure tutte quelle che Dante deriva da un determinato autore, o ancora le sole metafore estese oltre la singola parola descrivibili come ripresa stilistica di una determinata fonte.

1.5 Tipologia: metafore esplicite, implicite e analogie

Rispetto alla similitudine a cui viene spesso accostata, una delle caratteristiche più rilevanti della metafora, e in particolare della sua sintassi, è l'assenza di marcatori linguistici definiti: trattandosi del trasferimento di un termine dal campo semantico di appartenenza a quello di destinazione, la sua natura è principalmente semantica; la rilevazione di un termine come metaforico, dunque, è legata soprattutto all'intenzione dell'emittente e alla comprensione del destinatario. La prevalenza della dimensione semantica su quella sintattica si traduce in una grande libertà di quest'ultima: una metafora può essere veicolata da ogni parte del discorso e da ogni costruzione sintattica. Per questo morfologia e sintassi, che pure sono state per lo più trascurate dalla

critica dantesca,⁵³ sono componenti ineludibili della forma linguistica di una metafora, e contribuiscono a caratterizzarne gli usi specifici, procurando effetti di volta in volta diversi. Come ricorda Brooke-Rose, autrice di un fortunato volume sulla grammatica delle metafore,

whatever the mental process involved in calling one thing by another name, the poet must use nouns, verbs, adverbs, adjectives and prepositions. Whether the figurative use of a word means a transfer from general to particular, from inanimate to animate, from abstract to concrete, whether it is a trope naming the material for the thing made of the material or part of the thing for the whole, whether the metaphor is far-fetched, whether the dominant trait common to the two objects justifies the transfer, whether the metaphor is taken from this or that domain of thought, whether it is 'smuggled in' from outside or rises from within, whether it is true or false, deep or shallow, conscious or unconscious, decorative, sunken, violent or radical, or possessed of any other attributes through which it has been analysed, there should be a way of cutting right across these categories by considering the syntactic groups on which metaphor must, willy-nilly, be based. (1958, 16)

Un primo parametro di classificazione che si può proporre è quello tipologico: possiamo distinguere tra metafore implicite, in cui il veicolo sostituisce il tenore, metafore esplicite, in cui veicolo e tenore sono entrambi espressi, analogie e personificazioni; le ragioni per isolare queste ultime dalle altre occorrenze sono già emerse nel corso di questo capitolo (§ II.1.3.1). Le metafore esplicite sono quelle in cui è espressa un'identità, un'appartenenza o un'inclusione nelle forme X è Y , X è un G , oppure gli F sono dei G (Hills 2012, 2); in queste metafore, dette anche 'enunciative', il veicolo e il tenore sono connessi da una struttura proposizionale che ne attesta la relazione – che è una relazione appunto di identità, appartenenza o inclusione.⁵⁴ Si ritiene

53 Sul prevalere della componente semantica nella storia degli studi sulle metafore dantesche, cf. Tomazzoli 2015. I contributi più attenti alla dimensione morfologica e sintattica sono la monografia di Gibbons (2002) e un articolo di Robey (1985). Gibbons, in particolare, propone un'estesa analisi sintattica e linguistica, tesa a dimostrare l'ipotesi che i tropi della tradizione cristiana siano rigenerati, nella *Commedia*, in maniera principalmente formale, ossia attraverso un rinnovamento dell'aspetto linguistico volto a imporre una nuova considerazione dei significati. Lo studio si concentra su tre tecniche di rinnovamento formale: la selezione di termini inconsueti, che attira una particolare attenzione sulla metafora; l'estensione sintattica, che non di rado si appoggia sui neologismi; la ricerca di rime rare, che spesso è la ragione di tale varietà lessicale e sperimentalismo grammaticale, ma che produce anche una complessità fonetica e formale senza precedenti (Gibbons 2002, 3-4).

54 Cf. Brooke-Rose 1958, 14: «in metaphor B can replace A altogether, leaving us to guess it, or it can be linked to A by an enormous variety of complex grammatical and syntactical means of expression».

che le metafore esplicite siano generalmente caratteristiche di un tono più autorevole o perfino didattico perché sono formulate in modo più diretto (Brooke-Rose 1958, 24): chi decodifica l'espressione deve solo individuare l'analogia che ne è alla base, mentre chi si cimenta con una metafora implicita deve anche risalire al tenore che si cela dietro il veicolo. Per questa stessa ragione le metafore esplicite sono una sorta di espressione intermedia tra le similitudini e le metafore indirette: dal punto di vista della logica proposizionale sono metafore, perché la relazione su cui si fondano è di identità e non di somiglianza, ma dal punto di vista sintattico non ci troviamo in presenza di quel meccanismo sostitutivo che caratterizza le metafore indirette o implicite, bensì di una giustapposizione. Questo è particolarmente evidente in alcuni casi, come nella descrizione di Caronte che *'ntorno a li occhi avea di fiamme rote* (*Inf.* III, 99) o dei suoi *occhi di braggia* (*Inf.* III, 109): tali espressioni sono in effetti molto prossime alle espressioni *'i suoi occhi sono come ruote di fuoco'* o *'i suoi occhi sono come braci'*, e dunque alle similitudini corrispondenti.

In effetti i rari usi di queste metafore nella *Commedia* - circa una ogni sei metafore implicite - sono spesso connessi a proposizioni esortative - quando siano impiegati alla seconda persona dell'imperativo -, o a proposizioni fortemente assertive, come negli esempi seguenti:

«E tutti li altri che tu vedi qui,
seminator di scandalo e di scisma
 fuor vivi, e però son fessi così».
 (*Inf.* XXVIII, 34-6)

Gridò: «Ricordera' ti anche del Mosca,
 che disse, lasso!, 'Capo ha cosa fatta',
 che fu **mal seme** per la gente tosca».
 (*Inf.* XXVIII, 106-8)

Nel primo caso Virgilio sta istruendo Dante sui peccatori della bolgia in cui si trovano, con un intento chiaramente didattico e un tono quasi solenne. Nel secondo caso, invece, è un dannato che icasticamente si dichiara al pellegrino, identificandosi prima attraverso un momento cruciale della sua vita (la decisione, punita con la dannazione, di uccidere Buondelmonte), poi attraverso un duplice consuntivo, scarno e proverbiale, del proprio atteggiamento e della propria relazione con il destino della *gente tosca*. Lo stesso accade nella secca e triviale autopresentazione di Vanni Fucci, che dice di sé: *«vita bestial mi piacque e non umana, | sì come a mul ch'ì' fui; son Vanni Fucci | bestia, e Pistoia mi fu degna tana»* (*Inf.* XXIV, 124-6): si tratta di un linguaggio rozzo e per niente allusivo, fatto di metafore esplicite così elementari - il *mulo*, la *bestia*, Pistoia come *tana* - da rice-

vere l'icasticità definitiva e popolare dei soprannomi. Ma l'esplicitazione può raggiungere anche, viceversa, picchi di grave solennità:

«Io fui **radice de la mala pianta**
che la terra cristiana tutta **aduggia**,
sì che **buon frutto rado se ne schianta**».
(*Purg.* XX, 43-5)

Lo stesso si può dire delle inflessibili esortazioni di Beatrice: «*siate fedeli, e a ciò far non **bieci***» (*Par.* V, 65), «*siate, Cristiani, a muovervi più **gravi***» (*Par.* V, 73). Qui i due aggettivi rimandano a condizioni spirituali tradotte in termini fisici, con simmetria a distanza – e, ancora più avanti, «*uomini siate, e non **pecore matte***» (*Par.* V, 80) –, e producono un effetto parenetico marcato.

Questo genere di traslati è molto diffuso nelle Scritture: nei Vangeli, Gesù ricorre molto spesso ad asserzioni metaforiche di questo tipo (ad esempio «io sono la porta», «io sono la vite, voi siete i tralci», «io sono il pane della vita», fino al fondamentale «io sono la via, la verità, la vita»); tali asserzioni non sembrano rispondere a esigenze ornamentali, ma piuttosto a un sistema di controllo del pensiero: sono metafore «profondamente illogiche, se non anti-logiche: esse affermano che due cose sono la stessa cosa, pur rimanendo distinte, il che è assurdo» (Frye 1986, 84-5). Questo aspetto della Bibbia sembra riconnettersi dunque all'essenza stessa del cristianesimo, che si fonda, linguisticamente, su affermazioni metaforiche: Cristo è Dio e uomo, nella Trinità le tre persone sono una, nella transustanziazione pane e vino sono il corpo e il sangue di Cristo.

In altri casi la metafora esplicita serve a chiosare un'espressione figurata di difficile decifrazione, come nell'articolata terzina sulle *bianche stole*, modellata sul testo di Isaia e, soprattutto, sulla sua esegesi medievale (cf. Chiavacci Leonardi 1988):

«Dice Isaia che ciascuna **vestita**
ne la sua terra fia di doppia vesta:
e la sua terra è questa **dolce vita**».
(*Par.* XXV, 91-3)

Rispondendo alla domanda di Giacomo sulla natura della speranza, Dante-personaggio cita il versetto biblico *in terra sua duplicita possidebunt, | laetitia sempiterna erit eis* (*Is.* 61,7), che in origine era riferito alla condizione degli Ebrei che, una volta tornati in patria, sarebbero stati ricompensati con il doppio di quanto avevano perduto, ma che i Padri della Chiesa, a partire da Gregorio Magno, avevano connesso con la doppia gloria di anima e corpo simboleggiata dalle

due stole dell'*Apocalisse*.⁵⁵ Alla metafora principale della *vesta* si aggiunge, nella terzina dantesca, quella della *terra*, ripresa dal passo di Isaia; per rendere perspicuo questo intreccio di metafore, il poeta si preoccupa di glossare la traslazione precisando che la *terra* di cui si parla è la *dolce vita*, la beatitudine celeste.

Un altro caso in cui la metafora esplicita serve a dichiarare un'analogia particolarmente icastica e ardita è la doppia occorrenza seguente:

«E se stati non fossero **acqua d'Elsa**
li pensier vani intorno a la tua mente,
e 'l piacer loro **un Piramo a la gelsa**,
per tante circostanze solamente
la giustizia di Dio, ne l'interdetto,
conosceresti a l'arbor moralmente».
(*Purg.* XXXIII, 67-72)

Nel linguaggio altamente simbolico che il poeta mette in bocca a Beatrice negli ultimi canti del *Purgatorio*, i pensieri di Dante, facendo leva sulla diffusa notizia della qualità calcarea del fiume, vengono associati all'*acqua d'Elsa* per significare la loro durezza incrostata; con un notevole stacco, viene poi sollecitata la conoscenza mitologica del lettore, perché i pensieri di Dante vengono assimilati a Piramo, macchiato di sangue presso il gelso.⁵⁶ Le due metafore costringono perciò a un *tour de force* interpretativo, tipico del tono profetico e a tratti oscuro di questi canti, nel loro raffigurare i pensieri di Dante come induriti e offuscati dal travimento: lo stesso sarà ribadito nelle terzine successive, dove Beatrice prosegue: «*ma perch'io veggio te ne lo 'ntelletto | fatto di pietra e, impetrato, tinto, | sì che t'abbaglia il lume del mio detto*» (vv. 73-5). Nella prima coppia di terzine l'esplicitazione sintattica da un lato chiarisce meglio il messaggio, dall'altro contribuisce ad accentuare lo straniamento di una giustapposizione tanto ardita, in modo che la terzina successiva possa reimpiegare le stesse metafore dell'indurimento e della macchia in modo più sintetico.

Altre metafore esplicite sono quelle che, anziché con un predicato nominale, sono costruite con un complemento di specificazione, capace di garantire lo stesso effetto di giustapposizione di veicolo e tenore.⁵⁷ Ne offre una dimostrazione la prima metafora del poema, il

⁵⁵ Cf. *Apoc.* 6,11: *et datae sunt illis singulae stolae albae: et dictum est illis ut requiescerent adhuc tempus modicum donec compleantur conservi eorum, et fratres eorum, qui interficiendi sunt sicut et illi.*

⁵⁶ Sui sovrasensi morali o latamente allegorici da assegnare a questo episodio del mito ovidiano, particolarmente importante sul finire della seconda cantica, cf. le proposte di Ferrante (2014, 998-1009).

⁵⁷ Il procedimento è chiamato '*genitive link*' da Brooke-Rose (1958, 146-74).

cammin di nostra vita (*Inf.* I, 1), espressione equivalente alla metafora esplicita 'la vita è un cammino', ma anche la metafora che apre il secondo canto, dove Dante dice che si preparava a *sostener la guerra* | *sì del cammino e sì de la pietate* (*Inf.* II, 4-5): abbiamo qui uno stesso veicolo per due tenori, perché la frase implica sia che il cammino è una guerra, sia che la pietà è una guerra, creando così una connessione molto forte tra il viaggio del pellegrino e il suo requisito morale. Sono esplicite anche le metafore in cui si fa uso di un'apposizione o in cui un complemento di limitazione chiarisce il senso della metafora (che diventa una metafora multipla: vedi § II.1.7), come quelle che definiscono i dannati come «**guerci** | *de la mente*» (*Inf.* VII, 40-1) o «**immondi** di cotesti mali» (*Inf.* VII, 51): nel primo caso si chiarisce che la cecità non è letterale, ma riferita all'intelletto, nel secondo che la lordura è morale e non fisica.

Una metafora si può rendere esplicita anche attraverso *verba facienti* o, più genericamente, verbi predicativi o risultativi; gli effetti prodotti da questa formulazione sono spesso ancora più d'impatto. Un buon esempio si trova nell'invocazione ad Apollo al principio della terza cantica, dove il poeta supplica la divinità con queste parole di «brutale espressività» (Ariani 2015a, 37): *o buono Appollo, a l'ultimo lavoro | fammi del tuo valor sì fatto vaso, | come dimandi a dar l'amato alloro* (*Par.* I, 13-15); la formulazione sintattica veicola l'idea di una trasformazione operata dalla divinità su un soggetto passivo, e arricchisce ulteriormente una metafora già potentemente immaginifica, derivata dalle Scritture e in stretto contatto con il **Vas d'elezione** di *Inf.* II, 28 (di cui si è detto brevemente a § II.1.3.3).

L'esplicitazione della metafora può servire anche a riavvicinare il figurante e il figurato in caso di traslazioni più lunghe, come accade nella prima, celebre terzina del *Purgatorio*:

Per correr miglior acque alza le vele
 omai la navicella del mio ingegno,
che lascia dietro a sé mar sì crudele.
 (*Purg.* I, 1-3)

Sebbene la metafora della scrittura come navigazione sia consueta nella tradizione letteraria,⁵⁸ specificando che si tratta della *navicella* del suo *ingegno* Dante impedisce al verso di abbandonarsi del tutto all'immagine che ha generato. In questo modo il poeta ribadisce, pur nell'attacco «liberatorio» e nell'immagine della nave che naviga leggera, eccezionalmente saldata alla condizione psicologica e spirituale di Dante-personaggio e alla narrazione (Chiavacci Leonardi 1991, *ad*

⁵⁸ Cf. Curtius 1992, 136-8. Sulla grande metafora della navigazione, di forte valore strutturante nel poema, cf. Corti 2003, 351-6; Ferrucci 2007, 150-62; Boccia 2008; O' Connell 2013a.

loc.), la qualità metaletteraria del tropo e il nesso strettissimo tra il viaggio del pellegrino e quello della scrittura poetica.⁵⁹ Ad arricchire ulteriormente la carica figurativa di un passo cui la posizione incipitaria assegna una preminenza assoluta concorrono anche le altre figure intrecciate alla metafora principale, ossia il 'correre', predicato impropriamente di una nave, il mare *crudele* e la metonimia dell'alzare le vele, che significa non solo l'avvio, ma tutta la navigazione.

Un altro gruppo particolare di metafore esplicite è quello che raccoglie le figure dell'epiteto o antonomasia, come quando si dice che il successore di Bonifacio VIII «*novo Iasón sarà*» (*Inf.* XIX, 85), che Filippo il Bello è un «*novo Pilato*» (*Purg.* XX, 91) o quando Firenze viene apostrofata come *novella Tebe* (*Inf.* XXXIII, 89). Questa figura era distinta dalla più generica *translatio* e faceva parte dei dieci tropi principali nella teoria elaborata dai trattatisti d'età classica e medievale (vedi § I.2.4), che la conoscevano come *pronominatio*: *pronominatio est que velut extraneo quodam vocabulo sive cognomine demonstrat id quod suo non potest nomine appellari* (*Candelabrum* II, xxxix, 2). In questi casi il nome proprio designa un modello o un insieme di caratteristiche, e per comprendere la metafora il lettore dipende interamente dalla sua conoscenza esterna: un ipotetico lettore che non sapesse chi erano Giasone o Pilato non avrebbe alcun indizio sul significato da dare a queste espressioni; per questo tali metafore chiamano in causa personaggi o avvenimenti molto noti, divenuti quasi proverbiaali. Le *pronominatioes* sono molto frequenti nelle epistole politiche di Dante (*Ep.* V, VI e VII), dove si trovano espressioni come *Moysen alium* (*Ep.* V, 4), *tanquam alteri Babilonii* (*Ep.* VI, 8), *Pergama rediviva* (*Ep.* VI, 15), *nobis est alter Ascanius* (*Ep.* VII, 18), *Goliam hunc* (*Ep.* VII, 29), per citarne solo alcune (ma cf. Tomazzoli 2020a). Anche all'interno della *Commedia* il loro impiego appare legato a passi di alta densità profetica, dove Dante mette in relazione eventi della storia contemporanea con il grande quadro storico-providenziale che si distende a partire dal passato del mito classico e delle Scritture. In queste metafore, più ancora che in altre, il nesso verticale tra il piano del figurato e quello del figurante attira l'attenzione sulle connessioni tra dimensioni diverse e sull'esemplarità di certi archetipi (vedi § II.2.3.2).

Nel complesso la costruzione esplicita è comunque piuttosto rara nella poesia di Dante, che preferisce quasi sempre le metafore implicite, ossia quelle in cui il veicolo prende semplicemente il posto del tenore, la cui individuazione, più o meno facile, più o meno univoca, spetta al lettore. Brooke-Rose rileva giustamente come le metafore implicite, proprio in virtù dell'alto grado di cooperazione interpretativa richiesto al destinatario, tendano a essere o piuttosto immediate e familiari, oppure molto dipendenti dal contesto (1958, 26). Ad

⁵⁹ Su questa invocazione alle Muse e sul I canto del *Purgatorio*, cf. Raimondi 1970, 65-94.

esempio le numerose metafore che adoperano *seme* o *semenza* per significare la discendenza di una famiglia o di una stirpe fanno riferimento a un'associazione metaforica comune e immediatamente comprensibile (su cui vedi § II.3.2.1). Al contrario, la celebre metafora del ***dolce fico*** a cui *si disconvien fruttare* tra i ***lazzi sorbi*** (*Inf.* XV, 65-6) sarebbe incomprensibile al di fuori del contesto del canto: nei versi precedenti Brunetto Latini ha fatto esplicito riferimento all'inimicizia che *quello ingrato popolo maligno*, discendente dai Fiesolani, nutre per Dante (*Inf.* XV, 60-4), ed è pertanto chiaro al lettore come il *dolce fico* che si oppone ai *lazzi sorbi* non possa essere altri che Dante opposto ai Fiorentini corrotti.

Rispetto a queste caratteristiche, le numerose metafore implicite presenti nella *Commedia* garantiscono in genere una maggiore versatilità e immediatezza, e sono pertanto più duttili ai fini delle sezioni narrative o di quelle porzioni di discorso diretto più mosse e d'impatto, non particolarmente legate ad asserzioni o descrizioni; la loro netta preponderanza ci dice qualcosa sulla qualità eminentemente narrativa e dialogica del poema, specie se immaginiamo un confronto con l'andamento più descrittivo della lirica delle Origini. Le metafore implicite, e soprattutto quelle di parola, contribuiscono insomma a una sensazione di verticalità, che si realizza nell'associazione rapida e puntuale tra il piano del discorso letterale e un altro campo semantico.

All'estremo opposto rispetto alle metafore esplicite si collocano quelle espressioni sentenziose che vengono immesse nel testo come implicita analogia, talvolta senza alcun legame sintattico con la proposizione principale. L'esempio più significativo è offerto dalle prime terzine del IV canto del *Paradiso*, che sviluppano tre diverse immagini proverbiali per significare l'indecisione di Dante circa il dubbio da esporre per primo a Beatrice:

intra due cibi, distanti e moventi
 d'un modo, prima si morria di fame,
 che liber'omo l'un recasse ai denti;
 sì si starebbe un agno intra due brame
 di fieri lupi, igualmente temendo;
 sì si starebbe un cane intra due dame:
 per che, s'ì mi tacea, me non riprendo,
 da li miei dubbi d'un modo sospinto,
 poi ch'era necessario, né commendo.
 (*Par.* IV, 1-9)

L'espedito ritarda l'avvio delle narrazioni con la riproposizione di un esempio scolastico variato in tre diverse situazioni: la prima delle tre analogie ha precedenti illustri, perché fu elaborata dai sofisti e impiegata in diverse discussioni sul libero arbitrio, ad esempio da

Aristotele e Tommaso; le altre due varianti sembrano invece inventate da Dante e costruite in un crescendo di realismo.⁶⁰ È difficile classificare una situazione come questa, perché i tre quadretti di indicazione evocati sembrano collocarsi in una posizione intermedia tra una metafora e una similitudine; per ovviare a questa incertezza ho scelto di classificarli piuttosto come semplici analogie, così da mettere in evidenza la loro natura anfibia.

Un eccezionale ricorso a questo genere di sentenze si verifica nel XIII canto del *Paradiso*, dedicato alla sapienza di Salomone e impegnato ad ammonire gli uomini a non giudicare alla leggera, e per questo condotto su serrate argomentazioni prima, e su sentenze poi: a partire dalla seconda parte vi compaiono espressioni proverbiali come quella della *paglia trita* e della *semenza riposta* (*Par.* XIII, 34-6), o l'ammonimento a considerare la *distinzion* appena sviluppata come *piombo a' piedi* affinché Dante abbracci un *mover lento* (vv. 112-17). Si notano però soprattutto un primo *exemplum* di chi *pesca per lo vero e non ha l'arte*, e dunque si allontana da riva e però, non conoscendo le tecniche di navigazione, si muove non solo inutilmente, ma a suo danno, perché prima era ignorante, ora è in errore (vv. 121-3); e, infine, una catena di tre situazioni esemplari – la prima in forma di similitudine, le altre due in forma di analogia – che permette la chiusura del canto con un'ultima massima:

non sien le genti, ancor, troppo sicure
 a giudicar, sì come quei che stima
le biade in campo pria che sien mature;
ch'i' ho veduto tutto 'l verno prima
lo prun mostrarsi rigido e feroce;
poscia portar la rosa in su la cima;
e legno vidi già dritto e veloce
correre lo mar per tutto suo cammino,
perire al fine a l'intrar de la foce.
 Non creda donna Berta e ser Martino,
 per vedere un furare, altro offerere,
 vederli dentro al consiglio divino;
 ché quel può **surgere**, e quel può **cadere**».
 (*Par.* XIII, 130-42)

60 Pastore Stocchi (2015a, 113) si chiede retoricamente: «un 'liber' omo', titolare cioè, come Dante stesso sottolinea con l'aggettivo, di quel libero e responsabile uso della volontà che ne caratterizza la natura superiore, può davvero omologarsi a un cane incapace di decidere quale di due daini aggredire o a un agnello ugualmente atterrito da due lupi?».

1.6 Morfologia

Se le metafore esplicite, come abbiamo visto, si costruiscono principalmente, ma non solo, tramite un predicato nominale, le metafore implicite possono essere veicolate da quattro diversi elementi della sintassi:⁶¹ sostantivi, aggettivi, avverbi e verbi – tralasciando le preposizioni, suscettibili di usi metaforici ma, poiché tali usi sono più marcatamente linguistici e non generano effetti stilistici o semantici di particolare rilevanza, non considerate in questa analisi. La distinzione tra metafore verbali, sostantivali e aggettivali si trova già nella *Poetria Nova* di Goffredo di Vinsauf (vv. 782-987),⁶² ed è oggi confermata da diversi studiosi, i quali chiariscono che «le metafore verbali differiscono sostanzialmente dalle nominali perché non ‘sostituiscono’ un’azione, ma cambiano il significato dei nomi connessi al verbo [...]; analogo a quello del verbo il comportamento di aggettivi e avverbi» (Mortara Garavelli 1988, 163-4). L’analisi linguistica e sintattica delle metafore, sviluppata soprattutto in area anglosassone, non ha avuto molta fortuna nell’ambito della critica dantesca, se è vero che l’attenzione dei lettori della *Commedia* si è concentrata soprattutto sull’interazione tra i campi semantici (ad esempio l’ottima voce *metafora* dell’*Enciclopedia Dantesca* raggruppa le metafore solamente in base ai campi semantici che vi interagiscono: cf. Tateo 1970a). Un primo dato già messo in rilievo (Robey 1985, 123; cf. anche Gibbons 2002, 82) riguarda l’ampio ricorso alle metafore verbali, che costituiscono in effetti la porzione più ampia delle metafore di parola.

1.6.1 Metafore verbali

L’effetto che le metafore verbali ottengono nel tessuto narrativo dell’opera è estremamente particolare: le metafore verbali, nella lo-

61 Sulla morfologia della lingua della *Commedia*, cf. almeno Ambrosini 1984; Ambrosini, Brambilla Ageno 1984; Ambrosini, Vignuzzi 1984; Manni 2013, 95-109, con bibliografia.

62 E in particolare ai vv. 893-6: *vult ita transsumi verbum, vult mobile nomen, | vult fixum. Sed fit varie transsumptio verbi | vel praecedentis vel item ratione sequentis, | vel casus utriusque simul*. Per un breve riepilogo delle prescrizioni di Goffredo in materia (su cui vedi § I.1.4.2), cf. anche Gibbons 2002, 82-5. La casistica morfologica della *transumptio* viene ripresa da Bene da Firenze in *Candelabrum* VII, xxv, 2-5: *habuimus quod verbum et adiectivum et substantivum transsumuntur sed quodlibet multis modis. Nam verbum quandoque transsumitur ratione praecedentis casus, ut: ‘Nubes pausat, aer mansuescit, aura silet, aves inter se locuntur, mare dormit, rivi ludunt, rami pubescunt, agelli pinguntur, humus lascivit’. Quandoque ratione sequentis casus, ut: ‘Predicator seminat ore, unde cibatur oculos, aures inebriat et satiat ipsos animos auditorum’. Quandoque ratione tam praecedentis quam sequentis casus, ut: ‘Os nostri doctoris propinat dulcia verba, vigiles aures bibunt verba ex ore ipsius loquentis’*. Su Bene da Firenze, vedi § I.2.4.2.

ro formulazione ridottissima e perfettamente integrata rispetto alla cornice letterale dell'espressione metaforica, non sostituiscono propriamente un'azione, ma ne arricchiscono i connotati, conferendo alla proposizione che le contiene un'aggiunta di significato, di immagine o di colorazione.⁶³ Un paio di esempi particolarmente evidenti si trovano nei canti dedicati ai golosi nel *Purgatorio*. Dante chiede a Forese quale prodigio **sfoglia** (*Purg.* XXIII, 58) le anime di quella cornice in un modo tanto impressionante;⁶⁴ il verbo aiuta il lettore a visualizzare in maniera cruda e disumanizzata i volti disseccati e sciupati, come accade nel canto successivo, dove il viso di Bonagiunta è descritto attraverso la perifrasi *ov'el sentia la piaga | de la giustizia che sì li pilucca* (*Purg.* XXIV, 38-9). Il verbo 'piluccare' significa propriamente lo staccare uno a uno i chicchi di un grappolo d'uva per mangiarli; attraverso la metafora, il dettato dantesco connota con un'ulteriore immagine di inaudita violenza la punizione attraverso la quale le anime purganti espiano il loro peccato di gola, che consiste nel dimagrire per la perenne fame suscitata da frutti e nettare profumatissimi e intoccabili.

Questi esempi basterebbero a rendere evidente quanto sia impossibile sostituire in modo soddisfacente una metafora verbale con un equivalente letterale: il verbo contiene in sé la somma inscindibile di un significato letterale (la giustizia divina che colpisce le anime) e di un senso altro che riconnette l'enunciazione al contesto, e che per di più arricchisce di un'immagine ulteriore e di forte impatto, sintetizzata in un'unica parola, l'azione espressa dal verbo. Rileva acutamente Gibbons (2002, 85) che talvolta queste metafore verbali creano versioni ellittiche di immagini sviluppate in forma più discorsiva ed estesa in altre parti del poema, e così facendo rivitalizzano idee familiari semplicemente grazie alla brevità con cui le enunciano. Lo si vede benissimo anche in questa terzina, dove Dante rielabora in modo personale la canonica metafora del *pratum ridet*, impiegata da grammatici e retorici come esempio di tropo (cf. Rosier-Catach 1997a):

63 Si veda l'impressionistico commento di Pagliaro (1967, 623): «in verità, in nessun'altra opera come nella *Commedia* il pensiero, in cui si crea la realtà fantastica, si traduce in forme verbali capaci di suscitare immagini, saperi, sentimenti con tanta stringatezza e tanto vigore. Qui è la chiave della grandezza di una poesia, che all'esprimere chiama con tocco di magica potenza le connotazioni più essenziali dell'esperienza umana, e così anima del ritmo del vissuto il segno verbale nel suo indissolubile legame di significante e significato». Sui verbi nelle opere di Dante, cf. Ambrosini, Brambilla Ageno 1984.

64 Il verbo trova un precedente, altrettanto arditamente metaforico, inserito in una stessa terna di rimanti e con simile significato penitenziale, in *Amor non ho potere* di Guittone (*Rime* II, 41-6): *Amor, poi sostenere | de lo mal me non fai, | no è ragion, ben sai, | ch'eo del ben deggia avere; | ché, se 'l mal me no sfoglia, | non mi rende 'l ben foglia*; lo segnala Del Sal (1989, 112-13), che cita anche due riprese dello stesso verbo, paragonabili a questa ma certo derivative, in Chiaro Davanzati e Bondie Dietaiuti. Per quanto il gradiente di improprietà della metafora sia alto, si deve dunque ridimensionare la sua originalità.

anche soggiunse: «il fiume e li topazi
 ch'entrano ed escono e 'l **rider de l'erbe**
 son di lor vero umbriferi prefazi».
 (Par. XXX, 76-8)

Il verbo 'ridere' associato all'erba non può essere semplicemente sostituito con i verbi 'fiorire' o 'germogliare', sebbene sia chiaro che il senso della frase è questo. Con la sola espressione della metafora verbale tutta la terzina assume una colorazione gioiosa, primaverile, e al tempo stesso il fatto che il soggetto grammaticale della frase sia ricoperto da un verbo sostantivato che indica una condizione tutto sommato statica, quale quella dell'«essere fiorito», conferisce un'enfasi particolare non solo alla carica visuale della scena, ma anche alla sua resa dinamica e alla connessione profonda tra umano (*rider*) e natura (*l'erbe*).

Talvolta l'immediatezza della metafora verbale è attenuata dalla necessità di un complemento che la dichiari, integrandola meglio con il contesto letterale e in qualche modo spiegandola. Un caso molto interessante si trova in *Inf.* XXVIII, 55-8. Qui Maometto preannuncia che Dolcino dovrà 'armarsi' - «*or di a fra Dolcin dunque che **s'armi***» (*Inf.* XXVIII, 55) -, ma solo qualche verso dopo, con grande sospensione, si chiarisce che è *di vivanda* che questi deve dotarsi, non di armi. Il riferimento al dominio semantico del cibo, centrale per le vicende di Dolcino assediato, ritorna poi qualche terzina dopo in due metafore alimentari, quella dell'essere **digiuono** di vedere (v. 87) e, parallelamente, della *veduta amara* (v. 93). Il verbo 'armarsi', che poteva essere inteso in senso letterale trattandosi di una resistenza militare, viene dunque sottoposto a un ispessimento metaforico di significato attraverso il complemento di limitazione, che lo sposta in un'area semantica diversa ma comunque connessa alla vicenda storica qui narrata.

Per approfondire ulteriormente la caratterizzazione delle metafore verbali, Robey ne propone una tipizzazione che associa in modo interessante sintassi e semantica. Come rilevato da Tateo (1970a), dal punto di vista delle associazioni semantiche le metafore più numerose nella *Commedia* sono quelle che esprimono eventi interiori in termini esteriori.⁶⁵ Robey (1985, 123) le chiama «concretive metaphors»; il tipo principale individuato da quest'ultimo racchiude

⁶⁵ Cf. Tateo 1970a: «per questo la metafora dantesca, pur poggiando sull'uso scolastico, come rivela la ripresa di certi traslati consueti che ricorrono nelle esemplificazioni dei retori, si estende molto oltre i limiti della tradizionale classificazione e per la ricercata analogia su cui spesso si regge, e per il prevalere dello scambio fra mondo spirituale e mondo sensibile, fra il senso interno e il senso esterno, che è nella consuetudine del linguaggio biblico e liturgico [...]. La maggior parte delle metafore dantesche riguarda la rappresentazione sensibile della vita psicologica o spirituale».

dunque quelle metafore ‘concretive’ e verbali che veicolano l’espressione di qualità astratte o di processi mentali. Un esempio perfetto è la seguente metafora:

ché sempre l’omo in cui pensier **rampolla**
 sovra pensier, da sé dilunga il segno,
 perché la foga l’un de l’altro **insolla**.
 (*Purg.* V, 16-18)

Il verbo ‘rampollare’ richiama l’idea del germogliare, come esplicitato dalle Chiose ambrosiane (1990, *ad loc.*): **Rampolla** *Oritur, et est vocabulum tractum ab arbore, iuxta quam ex sua radice oriuntur rampulli, idest surculi*; la metafora verbale serve dunque a conferire al pensiero umano un’impressione di movimento, di ramificazione – come si vedrà meglio nell’ultimo capitolo (§ II.3.2.3). Secondo Robey (1985, 123) queste metafore ottengono principalmente tre effetti: o esprimono oggetti della percezione come soggetto grammaticale della frase (come nel caso del *ridere de l’erbe*), oppure esprimono relazioni circostanziali o di causa indiretta in termini di azioni fisiche dirette (potrebbe essere il caso dell’ultima metafora citata, in cui il ‘rampollare’ del pensiero si presenta quasi come un impedimento fisico alla concentrazione dell’uomo sovrappensiero), oppure, infine, esprimono una relazione statica in termini dinamici, come in questa metafora, dove la speranza è figurata come un fiore di cui l’anima si adorna: «*dì quel ch’ell’ è, dì come se ne ‘nfiora | la mente tua, e dì onde a te venne*» (*Par.* XXIV, 46-7).

1.6.2 Metafore nominali e aggettivali

Se le metafore verbali ottengono l’effetto di animare un’azione, trasferendo a un soggetto un predicato che normalmente non gli può essere associato, molte metafore sostantivali sono piegate allo scopo di procurare una maggiore evidenza visiva (Brooke-Rose 1958, 15). Le metafore nominali, dunque, producono ampliamenti e traslazioni di significato in modo diverso rispetto alle metafore verbali, a dimostrazione di come la sintassi della metafora sia inscindibile dalla significazione veicolata dalla semantica. La distinzione tra le due forme sintattiche evoca i due aspetti della metafora più tradizionalmente messi in luce dagli studiosi: da un lato lo straniamento provocato dalla traslazione, dall’immissione nel discorso di un elemento esterno che reagisce al contesto letterale trasformandolo; dall’altro la potenza evocatrice della metafora, tramite la quale il poeta presenta agli occhi del lettore un’immagine visivamente chiara e netta. I due effetti coesistono, ma sono soprattutto risultati diversi di sintassi metaforiche diverse, come si vede esaminando le differenze che oppongono metafore nominali e metafore verbali.

Innanzitutto, secondo Brooke-Rose, le metafore nominali differiscono dalle metafore verbali perché si prestano più facilmente a una sostituzione del termine metaforico con il termine letterale o con una similitudine equivalente. Questo è particolarmente vero nel caso delle metafore verbali dantesche, che sono spesso neologismi o comunque espressioni molto sintetiche e dense, perciò difficili da rimpiazzare con un equivalente verbale e pesantemente danneggiate dalla sostituzione con una perifrasi, come abbiamo già visto nel paragrafo precedente. Un altro breve esempio: la metafora citata poc'anzi della mente che *s'infiora* (Par. XXIV, 46-7) difficilmente può essere considerata equivalente alla sua ipotetica resa più letterale, che dovrebbe essere qualcosa di simile a 'si adorna di fiori' - il che non chiarisce però il significato dell'espressione. Viceversa, nella seguente metafora la struttura sintattica della frase non è affatto stravolta da un'ipotetica conversione al senso letterale, che segnerebbe semplicemente una perdita del sovrasenso metaforico (per cui vedi § II.3.2.1):

«Questi altri fuochi tutti contemplanti
uomini fuoro, accesi di quel caldo
che fa nascere **i fiori e ' frutti santi**».
(Par. XXII, 46-8)

I commentatori antichi associano i fiori ai pensieri e i frutti alle opere sante; a conferma di quanto sostenuto da Gibbons (2002, 81), è l'aggettivo che permette al lettore di comprendere la metafora sostantivale, come si vedrà meglio nel prossimo paragrafo (§ II.1.7). I *fiori* e i *frutti* sono gli equivalenti metaforici dei pensieri e delle opere, e la resa dei concetti astratti con due termini concreti serve proprio a dare quell'impressione di immediatezza visiva che tanto hanno celebrato i lettori della *Commedia*. La metafora verbale della mente che *s'infiora*, invece, restituisce un'immagine mentale più nebulosa ma molto più dinamica rispetto alle consuete rappresentazioni dei processi mentali, introducendo un elemento floreale che è radicalmente estraneo all'apparato concettuale che si costruisce intorno all'idea di mente e di pensiero.

La struttura sintattica delle frasi contenenti una metafora nominale non è intaccata dall'eventuale riconversione della stessa in un'espressione più pianamente letterale proprio a causa del carattere più visuale e meno dinamico delle metafore veicolate dai sostantivi; la natura stessa del verbo, invece, è tale da costruire interazioni molto più condizionate rispetto agli altri elementi sintattici. Detto altrimenti, se il verbo cambia deve necessariamente cambiare l'azione su cui è costruita la proposizione, con un coinvolgimento inevitabile degli altri oggetti della frase: non si muta l'immagine, si muta la struttura intera. La natura predicativa e strutturante del verbo, tuttavia, se da un lato fa sì che l'espressione metaforica condizioni la fra-

se in modo più dinamico e diffuso, rende solitamente il sovrasenso in qualche modo più diluito. È un fenomeno noto nella filosofia del linguaggio contemporanea: con qualche semplificazione possiamo dire che il sostantivo e il verbo hanno un diverso dominio semantico, ossia esercitano condizionamenti diversi sulla struttura dell'enunciato. Ponendo che il sostantivo è un atomo del discorso, il predicato è l'espressione di una relazione tra atomi o classi di atomi; questo fa sì che se la traslazione metaforica avviene al livello dei sostantivi si ha un sovrasenso più localizzato ma anche più caratterizzante, mentre in presenza di una metafora verbale il significato figurato si distribuisce su tutta la struttura della frase, in quanto espressione di una relazione tra i suoi elementi.⁶⁶

Un esempio chiarirà meglio cosa si intende: scegliamo di nuovo due metafore semanticamente affini, legate al campo metaforico del seme e del seminare. La prima è una metafora sostantivale: «*si si conserva il seme d'ogne giusto*» (*Purg.* XXXII, 48); l'espressione significa che il rispetto della giustizia divina salva il fondamento, l'origine degli uomini giusti e della giustizia stessa, con una probabile eco dell'analoga espressione in *Prov.* 11,21: *semen autem justorum salvabitur*. Esprimere l'idea del fondamento e dell'origine tramite la metafora del seme comporta un condizionamento metaforico sul solo termine 'seme', ma è uno spostamento metaforico molto forte perché implica il passaggio da un concetto astratto a un oggetto concreto, visibile; pertanto la sostituzione del termine metaforico 'seme' con un equivalente letterale conserverebbe inalterata la struttura della frase, ma nell'economia del significato e della carica evocativa del sostantivo la differenza sarebbe radicale. Prendiamo invece una metafora verbale semanticamente affine: «*non vi si pensa quanto sangue costa | seminarla nel mondo*» (*Par.* XXIX, 91-2); riferendosi alla Scrittura, Beatrice adopera una metafora piuttosto comune nei Vangeli, ossia quella dei fedeli che diffondono la parola di Dio e la fede (un esempio in *1 Cor.* 9,11: *nos vobis spiritalia seminavimus*). L'espressione metaforica per cui la fede viene 'seminata' fa riferimento a un'azione di diffusione di un principio da cui si attende un risultato, uno sviluppo; è evidente che mantenere questa relazione così complessa dopo aver sostituito il verbo con un equivalente letterale è impossi-

⁶⁶ Cf. Goatly 1997, 83: «when language maps experience in the most straightforward or congruent way, nouns represent things, adjectives the properties of things, verbs realize states and processes, adverbs the properties of processes, and prepositions the relationships between things. Noun V-terms [*scil.* 'vehicule terms'] are either more recognizable as metaphors or yield richer interpretations than V-terms of other world-classes. There are a number of reasons for this. To start with, recognition depends on unconventional reference and/or semantic contradiction. Because they are referring expressions, in the strictest sense, noun phrases reveal very strongly the clashes between conventional and unconventional reference [...]. In addition, the things referred to by noun phrases are imaginable, because they have spatial dimensions».

bile, e che questa eventuale sostituzione non solo andrebbe a provocare la perdita del sovrasenso del verbo, ma modificherebbe profondamente l'enunciato stesso.

Per un ultimo confronto diretto tra metafore verbali e metafore sostantivali si può esaminare un'ulteriore coppia di metafore, ancora molto simili da un punto di vista semantico ma sintatticamente diverse. Nel primo caso si parla del paesaggio infernale e in particolare della *landa* sterile dove si trovano i peccatori contro natura: *la dolorosa selva l'è ghirlanda | intorno, come 'l fosso tristo ad essa* (Inf. XIV, 10-11); nel secondo si parla di «*quel mar che la terra in-ghirlanda*» (Par. IX, 84).⁶⁷ La semantica delle due metafore è identica: l'immagine della ghirlanda, immessa in un discorso topografico altrimenti piano, rende efficacemente l'evidenza visiva di un perimetro, di qualcosa che circonda qualcos'altro. Nel primo caso, tuttavia, la costruzione esplicita e nominale, a cui si aggiunge l'avverbio *intorno* messo in rilievo dall'*enjambement*, restituisce una maggiore staticità (ulteriormente accresciuta dai due aggettivi *dolorosa* e *tristo*, che rientrano nel serbatoio lessicale delle connotazioni infernali dell'infertilità, della morte, dell'oscurità disperata); nel secondo caso, invece, grazie alla metafora verbale è il mare a essere il soggetto della proposizione, con un ruolo dunque virtualmente attivo, e rafforzato ancora dal valore risultativo trasmesso dal prefisso del verbo.

A differenza delle metafore nominali che prevedono una semplice sostituzione del termine letterale con il termine metaforico, alcune espressioni metaforiche sono introdotte da una *pointing formula*: il tenore è dapprima nominato e poi sostituito dal veicolo, il quale è introdotto da espressioni dimostrative di vario tipo oppure accostato per parallelismo o apposizione.⁶⁸ Le formulazioni dimostrative possono ottenere un effetto assai particolare perché nominando un oggetto, e subito dopo riferendosi a questo con un altro termine, suscitano l'impressione che l'oggetto si sia trasformato nel frattempo (Brooke-Rose 1958, 68-9). Si fonda su un'apposizione, ad esempio, la metafora che chiude la seguente terzina, dove al referente letterale è giustapposto il suo equivalente metaforico:

«Quando in Bologna un Fabbro **si raligna?**
quando in Faenza un Bernardin di Fosco,
verga gentil di picciola gramigna?».
(Purg. XIV, 100-2)

⁶⁷ La stessa metafora ricorre in *Purg.* XIII, 79-81: *Virgilio mi venia da quella banda | de la cornice onde cader si puote, | perché da nulla sponda s'inghirlanda.*

⁶⁸ L'«accostamento metaforico» (Ambrosini 1984, 164-5) è proprio, insieme a quella di «identificare con un modello», una delle due funzioni principali dell'apposizione nella lingua di Dante, il cui uso risulta però piuttosto ridotto.

Piuttosto che trasmettere l'idea di una trasformazione, qui la metafora serve a dare una connotazione al tempo stesso più specifica e più universale al semplice nome invocato nel verso precedente. Dante, ad ogni modo, non si avvale che di rado di queste particolari metafore nominali, preferendo nella stragrande maggioranza dei casi la costruzione in qualche modo opposta, ossia quella che chiarifica con un complemento di specificazione o con una relativa il veicolo della metafora implicita. Questa scelta ha l'effetto di introdurre l'elemento figurato con effetti di rottura rispetto alla narrazione principale, per poi ricondurlo a questa, con un movimento dapprima centrifugo e poi centripeto rispetto al cuore della narrazione. Il caso più evidente di questa strategia è il seguente:

non lasciavam l'andar perch'ei dicessi,
 ma passavam la **selva** tuttavia,
 la **selva**, dico, di spiriti spessi.
 (*Inf.* IV, 64-6)

Tutti i commentatori, dal Trecento in poi, hanno notato come la metafora qui sia chiarita e dichiarata in modo piuttosto singolare rispetto all'uso dantesco. Il complemento di specificazione chiarisce l' analogia su cui si fonda la metafora della selva, che era stata introdotta *ex abrupto* e in modo poco chiaro. Illuminante la chiosa di Jacopo della Lana (2009, *ad loc.*): «segue suo poema mostrando come molti erano in tale stato, e quasi così spessi come sono li àbori nella selva; e però a dichiazione di tale metafora dice: la selva dico di spiriti spessi». La metafora è fondata perciò su un'idea di affollamento, che fa apparire i molti spiriti assembrati nel Limbo simili agli alberi che si trovano in una foresta fitta e intricata; senza la specificazione dell'ultimo verso, tuttavia, la metafora non sarebbe chiara e si presenterebbe come un'immissione non motivata di un elemento alieno alla descrizione.

Anche l'opposto è possibile: la dichiarazione della metafora può servire a mettere in rilievo un traslato che altrimenti sarebbe parso debole, come in questi versi:

vassi in Sanleo e discendesi in Noli,
 montasi su in Bismantova 'n Cacume
 con esso i piè; ma qui convien ch'om **voli**;
 dico **con l'ale snelle e con le piume**
del gran disio, di retro a quel condotto
 che speranza mi dava e facea lume.
 (*Purg.* IV, 25-30)

Il 'volare' del v. 27, nel suo primo apparire, potrebbe non apparire metaforico, ma iperbolico e paradossale,⁶⁹ e perciò intervengono i versi successivi a dichiarare il traslato morale-spirituale dell'espressione. Anche in questo caso il Lana (2009, *ad loc.*) nota che «qui si espone l'autore elli medesimo, e dice che tale ascenso per allegoria è lo desio il quale segue sollecitudine e attendimento di perfetto effetto».

In molti casi, come si diceva, è l'aggettivo qualificativo a dare il senso alla metafora sostantivale:⁷⁰ questo avviene quando si parla, ad esempio, del regno infernale come *doloroso ospizio* (*Inf.* V, 16), con un'espressione che una teoria medievale della *conversio* prescriverebbe come variazione rispetto al sintagma più trasparente 'ospizio di dolore'. Lo stesso si può dire della locuzione «*accidioso fummo*» (*Inf.* VII, 123), che contiene una metafora mutuata dall'espressione biblica 'fumo dell'ira' (che compare ad esempio in *Ps.* 17,9), che qui viene trasportata al vizio opposto (Bellomo 2013, *ad loc.*). Gibbons (2002, 81) ha mostrato come la terza cantica sia piena di termini metaforici la cui essenza è dichiarata dagli aggettivi,⁷¹ ma lo stesso si può dire della prima, dove molti attributi di segno negativo sono predicati del paesaggio infernale, che ne viene quasi animato, secondo un procedimento piuttosto vicino all'ipallage che a una vera e propria metafora. Oltre al passo citato poc'anzi - *la dolorosa selva l'è ghirlanda | intorno, come 'l fosso tristo ad essa* (*Inf.* XIV, 10-11) - un altro esempio:

in la palude va c'ha nome Stige
questo **tristo** ruscel, quand'è disceso
al pié de le **maligne** piagge grige.
(*Inf.* VII, 106-8)

I vocaboli evidenziati nell'uno e nell'altro esempio sono, da un punto di vista semantico, impropriamente attribuiti ai rispettivi sostantivi: la selva arreca dolore in quanto parte del regno infernale, ma non è strumento attivo di punizione, e lo stesso si può dire degli altri termini. Questo procedimento di lieve traslazione potrebbe essere ispirato non tanto, o non solo, dal desiderio di innalzare il linguaggio poetico con una lieve improprietà, quanto piuttosto dalla volontà di rappresentare l'Inferno come un organismo animato, attivamente coinvolto nell'infliggere pene ai dannati.

⁶⁹ Tanto più che nel canto precedente è stato messo in risalto che Virgilio e Dante procedono nella loro ascesa senza ali. Cf. *Purg.* III, 52-4: «*or chi sa da qual man la costa cala*», | *disse 'l maestro mio fermando 'l passo*, | «*si che possa salir chi va sanz'ala?*».

⁷⁰ Questa osservazione conferma il fatto che negli aggettivi qualificativi «sull'uso predicativo prevale quello attributivo» (Ambrosini, Vignuzzi 1984, 174).

⁷¹ Cf. Gibbons 2002, 81: «many of the *Paradiso's* metaphors are signalled by adjectives such as 'eterno', 'santo' and 'beato', or even more simply by the pronoun 'nostro' or the demonstrative 'questo' uttered by the blessed souls».

Più in generale, per gli aggettivi usati in modo metaforico valgono le distinzioni proposte dai trattatisti medievali; Bene da Firenze, ad esempio, precisa che

adiectivum quoque transummitur tribus modis. Quandoque ratione fixi cui adiungitur, ut si dicatur: 'Sermo crudus, excoctus, sucosus, aridus, hirtus, comptus, rudis, excultus, inops, opimus'. Quandoque ratione sequentis obliqui, ut: 'Ecce rex venit, inermis consilis, cintus odiis, nudus amicis'. Quandoque ratione utriusque, ut si de aliquo disertio dicamus: 'Hic est floridus eloquio', de veterano: 'Hic est marcidus evo'; de paupere: 'Hic est tenuis re'.

(*Candelabrum* VII, xxvi, 2-5)

Le tre tipologie non sono presenti in modo uniforme nella *Commedia*: sono nettamente più frequenti i casi in cui l'aggettivo è metaforico in ragione del sostantivo a cui viene attribuito, come nei sintagmi *la dolce stagione* (*Inf.* I, 43), «*la tua parola ornata*» (*Inf.* II, 67), *il mio parlar coverto* (*Inf.* IV, 51), o nei predicati nominali *tant'è amara che poco è più morte* (*Inf.* I, 7), «*maestro, il senso lor m'è duro*» (*Inf.* III, 12) e via dicendo. Queste metafore sono tipicamente piuttosto piane, spesso non particolarmente nuove o notevoli; più forti quelle che producono la traslazione a partire da ciò che segue, come «*la sconosciuta vita che i fé sozzi | ad ogne conoscenza*» (*Inf.* VII, 53-4) o *li occhi a la terra e le ciglia avea rase | d'ogne baldanza* (*Inf.* VIII, 118-19): due esempi costruiti nello stesso modo, con l'*enjambement* che mette in rilievo la discrepanza tra un aggettivo concreto e materico e un complemento di limitazione tutto astratto.

Quel che caratterizza di più le metafore aggettivali, però, è il livello di polisemia di cui si fanno portatrici. Si è già detto (§ II.1.3.2) che molti termini sono riconoscibili come traslati in virtù della loro appartenenza a un codice di valori, che li rende metaforici non tanto a livello letterale, ma soprattutto a quello spirituale: gli aggettivi sono le parti del discorso ideali per questa sovrapposizione di significati perché si presentano spesso in coppie di contrari, su cui è facile innestare una connotazione assiologica; nell'ultimo capitolo si proporrà di modellizzare in maniera più specifica questo meccanismo di significazione fondato sulla polarità (§ II.3.2.2).

Un'espressione come «*cieco | carcere*» (*Inf.* X, 58-9) contiene non solo la metafora dell'Inferno come carcere, ma anche un aggettivo metaforico latore di una certa polisemia: il regno infernale è cieco perché buio, perché non vi si può vedere Dio, perché abitato da peccatori, ciechi della vista spirituale; tutte queste implicazioni sono contenute da quell'associazione concettuale tra vista, conoscenza e beatitudine che domina questo canto e che rende così tragico l'episodio di Cavalcante Cavalcanti. Pochi versi dopo, infatti, la metafora della cecità è in qualche modo completata dalla domanda di quest'ultimo,

che chiede a Dante se a suo figlio «*non fiere li occhi suoi lo dolce lume?*» (*Inf.* X, 69). Oltre a richiamare la poesia del primo Guido attraverso l'immagine della ferita inflitta dalla vista, questa espressione metaforica e sinestetica si oppone al 'cieco carcere', ma soprattutto riceve una carica drammatica e affettiva molto forte dalla reticenza che subentra rispetto alla domanda diretta «*non viv'elli ancora?*» (*Inf.* X, 68). Attribuire al *carcere* infernale la stessa condizione di cecità che in più passi è predicata dei dannati (ad esempio in *Inf.* III, 47 e *Inf.* VI, 93) realizza un'osmosi tra la condizione e il luogo della pena (vedi § II.2.4.1), la stessa attiva nelle ipallagi di cui si discuteva nelle pagine precedenti: il paesaggio infernale partecipa alla punizione delle anime, perciò è umanizzato e reso agente. Al tempo stesso, le anime sono ormai talmente radicate nell'eterna dannazione - che è diventata la loro condizione ontologica - da essere fuse con l'Inferno e rese inerti e disumanizzate.

1.7 Struttura e sintassi della proposizione metaforica

Stabilito il tipo di metafora e la morfologia delle forme che la compongono, si possono individuare ulteriori classificazioni che permettano di descrivere più nel dettaglio il modo in cui la metafora è costruita dal punto di vista linguistico, e i diversi effetti stilistici prodotti da ciascuna struttura. Risulta particolarmente interessante un modello di classificazione fondato su quattro opposizioni binarie che riescono a offrire una descrizione sufficientemente articolata delle possibili strutture che una metafora può assumere (Crisp, Heywood, Steen 2002); tale modello è stato tuttavia ampiamente rielaborato per essere meglio adattato al fiorentino trecentesco e per essere più efficace nel cogliere alcune caratteristiche della lingua poetica della *Commedia*.

Se il MIP(VU) (per cui vedi § II.1.2.1) adotta come unità lessicali di indagine le singole parole, la classificazione in questione impernia la propria tassonomia sulla struttura proposizionale delle metafore, ispirandosi ai principi della *Rhetorical Structure Theory* di Mann e Thompson (1988). L'analisi proposizionale si fonda su unità, denominate *T-units*, che corrispondono ciascuna a una proposizione indipendente o semi-indipendente; tali unità costituiscono segmenti semanticamente indipendenti, poiché contengono informazioni relativamente coerenti e separate rispetto al resto del discorso. La categorizzazione si fonda sull'idea che un'unità T consista in una proposizione principale che può avere diversi gradi e tipi di complessità proposizionale. Per rendere la classificazione più adatta alla struttura sintattica della lingua di Dante e più leggibile, mi è sembrato più opportuno considerare come unità minima il sintagma: ogni sintagma ha una testa, la cui morfologia ne determina il tipo (i sintagmi aventi come testa un sostantivo saranno sintagmi nominali, i sintag-

mi aventi come testa un verbo saranno sintagmi verbali, e così via), e uno o più modificatori (cf. Salvi, Renzi 2010, 1: 275-754).

Le metafore più semplici sono quelle ristrette, cioè quelle che sono veicolate da una sola parola, qualunque sia la parte del discorso implicata, e dunque qualunque sia la natura del sintagma; nelle pagine precedenti ne abbiamo viste diverse, ma possiamo citarne ancora qualche altra: sono metafore ristrette o *mente che scrivesti* *ciò ch'io vidi* (*Inf.* II, 8), «*disiar vedeste senza frutto*» (*Purg.* III, 40), «*ei son tra l'anime più nere*» (*Inf.* VI, 85). Le metafore che non sono racchiuse in una sola parola ma si estendono ai modificatori del sintagma sono dette metafore multiple: tipicamente si tratta di singoli termini metaforici a cui si aggiunge un aggettivo o un complemento di specificazione,⁷² come ad esempio «*ma che ti mena a si pungenti salse?*» (*Inf.* XVIII, 51) o *vincendo me col lume d'un sorriso* (*Par.* XVIII, 19), ma anche in *poi vidi genti accese in foco d'ira* (*Purg.* XV, 106); nelle metafore multiple il significato non può essere compreso appieno senza la cooperazione dell'intero sintagma, modificatori compresi, e la pregnanza semantica della metafora si distribuisce su due o più termini inscindibili. Più ampie ancora sono le metafore estese, che realizzano un'associazione metaforica che eccede la singola proposizione. Questa tipologia è particolarmente frequente e importante nella poesia dantesca, tanto che alcuni studiosi, attribuendole l'etichetta impropria di *transumptio*, l'hanno ritenuta una caratteristica tra le più fondamentali della *Commedia*. Tra le metafore estese rientrano proposizioni come «*qui si ribatte il mal tardato remo*» (*Purg.* XVII, 87) o «*io veggio ben come le vostre penne | di retro al dittator sen vanno strette*» (*Purg.* XXIV, 58-9), ma anche più proposizioni coordinate tra loro, come in questo esempio:

«ed è ragion, ché **tra li lazzi sorbi**
si disconvien **fruttare al dolce fico**».
(*Inf.* XV, 65-6)

In questo, come in molti altri casi, Dante assegna alla metafora estesa un tono profetico o sentenzioso (vedi § II.2.3.2): l'associazione tra la sfera umana e un campo semantico estraneo, reiterata attraverso i diversi termini metaforici, produce un'alta densità simbolica e un innalzamento stilistico che mancano alle metafore più sintetiche.

Se invece una metafora appartenente alla proposizione principale viene poi sviluppata in un'unità subordinata contenente a sua volta elementi metaforici, allora siamo in presenza di una metafora

⁷² La maggior parte delle metafore multiple investe dunque un sintagma nominale: del resto il sostantivo «in quanto parte tematica del discorso di cui, più di ogni altra, si può 'dire qualcosa', è sottoposto a processi di determinazione sia numerico-quantitativa sia concettuale qualitativa» (Ambrosini 1984, 161).

complessa;⁷³ esempi danteschi di metafore complesse sono «*quel dolce pome che per tanti rami | cercando va la cura de' mortali*» (*Purg.* XXVII, 115-16), oppure, rimanendo all'interno dello stesso campo semantico e della stessa struttura relativa, «*pomo che maturo | solo prodotto fosti*» (*Par.* XXVI, 91-2). La differenza tra queste metafore e quelle multiple o estese, sebbene non evidente, è significativa: la dipendenza dell'unità subordinata dalla principale si regge proprio sulla prossimità semantica data dalla metafora, che diventa così indispensabile per l'esistenza dell'unità subordinata, mentre nelle metafore multiple ed estese la metafora è percepita come una struttura unica. Un'ultima categoria in questa classificazione è quella che oppone le metafore pure a quelle miste: le metafore pure sono quelle in cui i termini appartengono a un unico campo semantico, mentre quelle miste, di necessità estese o complesse, prevedono la giustapposizione di sfere semantiche distinte; sull'opposizione si avrà modo di tornare più avanti (§ II.2.2.2).

L'ipotesi di partenza è che ciascuna di queste diverse strutture proposizionali produca effetti stilistici diversi: applicando tale classificazione al sostanzioso corpus delle metafore della *Commedia* si possono riunire quelle che presentano strutture simili per poterle studiare in modo complessivo e stabilire in che misura la struttura morfologica e sintattica influenza lo stile e il tono dei passaggi metaforici, e quali sono le caratteristiche più rilevanti di ciascuna tipologia. Per cominciare con qualche dato quantitativo, le metafore estese si rivelano piuttosto rare rispetto a quelle limitate alla singola parola, mentre il rapporto tra metafore multiple e ristrette è quasi alla pari, a dimostrazione della felice intuizione di Gibbons (2002, 81) secondo cui la maggior parte dei termini metaforici vengono connessi al tessuto letterale e resi più perspicui dall'aggiunta, generalmente, di un aggettivo.⁷⁴ Ben più rare le metafore complesse, ossia sviluppate dalla principale a una subordinata, e ancor di più quelle miste, ossia quelle che implicano il riferimento a più campi semantici allo stesso tempo; questo significa che nella maggior parte dei casi il linguaggio figurato dantesco si fonda su traslazioni rapsodiche o, viceversa, coerentemente prolungate, anziché sull'intreccio di concetti e immagini distanti tra loro.

Avendo già discusso le più comuni metafore di parola nel paragrafo precedente dedicato alla morfologia (§ II.1.6), ci possiamo soffer-

⁷³ Sulla sintassi del periodo dell'italiano antico, cf. Salvi, Renzi 2010, 2: 763-1243; per Dante, cf. le sezioni dedicate a 'il periodo e la sua organizzazione' nell'appendice *Lingua e stile dell'Enciclopedia Dantesca*.

⁷⁴ Cf. Gibbons 2002, 81: «a subtler but equally widespread technique involves the careful deployment of adjectives, demonstrative pronouns and relative clauses in order to qualify individual metaphorical words». Dei tre procedimenti messi in luce da Gibbons, in realtà il primo è molto più comune del secondo ma soprattutto del terzo, poiché la costruzione con la relativa dà vita alle metafore che qui sono classificate come complesse, che sono piuttosto rare.

mare ora su quelle più complesse. Innanzi tutto si può fare qualche considerazione sulle metafore multiple, che al termine o ai termini traslati aggiungono una qualche specificazione allo scopo di integrare in maniera più stretta la metafora con il tessuto letterale; nei casi più riusciti questa fusione produce effetti di particolare carica immaginifica. Un esempio è il passaggio in cui Dante racconta di come avesse *d'error la testa cinta* (*Inf.* III, 31), ossia 'la mente avvolta dall'incertezza' (Inglese 2016, *ad loc.*). In questo breve emistichio è condensata un'immagine piuttosto forte: l'errore è visualizzato come qualcosa di corporeo che ha sede nella testa e che può 'cingerla', trascinando nel turbine del tumulto infernale di cui si parla nelle terzine precedenti la confusione del personaggio Dante.⁷⁵ Il passo è tra l'altro travagliato da una *varia lectio*:⁷⁶ Petrocchi (1994), Sanguineti (2001) e Tonello-Trovato (2022) stampano *error*, mentre Inglese (2021) preferisce la lezione *orror*, che rafforzerebbe il parallelo con il virgiliano *at me tum primum saeuus circumstetit horror* (*Aeneis* [d'ora in poi *Aen.*] II, 559, ed. Conte 2009).

Una considerazione interessante sulle metafore multiple riguarda tutte quelle occorrenze in cui uno stesso termine viene ad assumere significati opposti a seconda dell'aggettivo che lo accompagna. È il caso delle espressioni *malvagio uccello* (*Inf.* XXII, 96), *tanto uccello* (*Inf.* XXXIV, 47) o «*ma tale uccel nel becchetto s'annida*» (*Par.* XXIX, 117), riferite la prima a uno dei demoni di Malebolge e le altre a Lucifero stesso, ossia a degli angeli caduti, e opposte all'espressione che chiama in causa un *uccel divino* (*Purg.* II, 38), cioè l'angelo nocchiero; la stessa metafora, che si fonda sul *tertium comparationis* delle ali, viene volta in positivo o in negativo dalla presenza dell'aggettivo - o più semplicemente dal contesto, nel caso del canto di Lucifero. Anche la specificazione di un complemento può decidere della metaforicità di un termine: ad esempio Beatrice appare a Dante alla fine del *Purgatorio* avvolta *dentro una nuvola di fiori* (*Purg.* XXX, 28); a differenza di Cristo, che ascende al cielo in una nuvola vera e propria, quella che avvolge Beatrice, con delicata variazione, è una nube floreale.⁷⁷

Rispetto a un'idea diffusa tra i dantisti, che vedono la *transumptio* o metafora prolungata come uno degli istituti retorici dominanti nel

⁷⁵ Cf. il commento di Boccaccio (1965, 144): «ed io ch'avea d'orror, cioè di stupore, la testa cinta, cioè intornata: e questo dice per lo moto circolare di quel tumulto».

⁷⁶ L'alternativa è antichissima: il codice cassinese trasmette *error*, ma una glossa interlineare aggiunge *orror*; Benvenuto da Imola riporta entrambe le varianti.

⁷⁷ E la variazione è tale anche rispetto alla *Vita nova*, dove alla morte di Beatrice Dante *levava li occhi miei bagnati in pianti, | e vedea, che parean pioggia di manna, | li angeli che tornavan suso in cielo, | e una nuvoletta avean davanti, | dopo la qual gridavano tutti: «Osanna»* (*Donna pietosa*, vv. 57-62).

poema,⁷⁸ si può rilevare che i tropi che superano la singola parola o il singolo sintagma non sono poi tanto numerosi, e che nella maggior parte dei casi un'estensione significativa della metafora si articola sull'accostamento di diversi termini usati in modo improprio, che conferisce al passo una generica sfumatura traslata, senza attuare una vera e propria sostituzione di piani. Abbiamo allora soprattutto personificazioni reiterate («*cortesia e valor di se **dimora** | ne la nostra città sì come suole, | o se del tutto **se n'è gita fora***»: *Inf.* XVI, 67-9; e la notte, de' **passi con che sale, | fatti avea due nel loco ov'eravamo, | e 'l terzo già chinava in giuso l'ale**: *Purg.* IX, 7-9; «*pur mo venieno i tuo' pensier tra ' miei, | con simile atto e con simile faccia, | sì che d'intrambi un sol consiglio fei*»: *Inf.* XXIII, 28-30) o metafore di lunghezza contenuta, magari giocate sulla contrapposizione tra due elementi metaforici analoghi («*tu ne **vestisti** | queste misere carni, e tu le **spoglia***»: *Inf.* XXXIII, 62-3), oppure espressioni in cui la traslazione è data da una particolare cooperazione tra i due sintagmi del verbo e del soggetto, o del verbo e del complemento (così, **la mia durezza fatta solla**: *Purg.* XXVII, 40; «*però **giri Fortuna la sua rota** | come le piace, e 'l villan la sua marra*»: *Inf.* XV, 95-6).

In alcune metafore estese e complesse si realizzano raffinati giochi sintattici, come nel caso delle anime che bestemmiano contro il **seme** | di lor **semenza** e di lor **nascimenti** (*Inf.* III, 104-5), dove il poliptoto realizza anche una variazione semantica, accostando la metafora del **seme** come origine e della **semenza** come stirpe (su cui vedi § II.3.2.1). Altrove l'armonia tra le varie componenti è imperfetta: quando Dante parla del **tornar de la mente, che si chiuse** | dinanzi a la pietà d'i due cognati (*Inf.* VI, 1-2) impiega due verbi metaforici che non collimano perfettamente dal punto di vista logico. In generale, ad ogni modo, le metafore complesse danno un risalto diverso ai due piani metaforici della principale e della subordinata: l'elaborata perifrasi cronologico-astronomica della **faccia della donna che qui regge** (*Inf.* X, 80) salda le due connotazioni di Persefone come Luna e come dea degli Inferi, ma dà maggior impatto alla seconda per alludere alla prima. Nell'espressione «*cotanto ancor ne **splende 'l sommo duce***» (*Inf.* X, 102) la metafora bellica che indica Dio come **sommo duce** è subordinata a quella della conoscenza come luce che **splende**; lo stesso avviene quando Dante invoca Virgilio come «**sol che sani ogni vista turbata**» (*Inf.* XI, 91), accostando nella traslazione Virgilio, il sole (e dunque per metonimia la luce) e la vista risanata, ossia, al di fuori della metafora medica, alludendo alla conoscenza che viene purificata dal dubbio.

Nella prima cantica le metafore estese o complesse che sviluppano in maniera decisa una stessa immagine sono confinate in manie-

⁷⁸ Tateo (1970c) la definisce «fondamento del linguaggio immaginoso di Dante».

ra quasi esclusiva ai discorsi politici, dove ricalcano le prescrizioni della retorica medievale e i modelli offerti dall'*ars dictaminis*. Le metafore estese e complesse si faranno poi più numerose nel *Purgatorio* e, soprattutto, nel *Paradiso* (come si vedrà meglio anche in § II.3.3), anche in ragione della progressiva complessità sintattica: la prima cantica contiene 1.700 periodi, con una media di 3,4 proposizioni l'uno, la seconda 1.547 periodi, con una media di 3,7 proposizioni ciascuno, e la terza 1.203 periodi, con una media di 4,4 proposizioni (Tavoni 2019, 103). Sulle ragioni e gli effetti prodotti da queste tipologie di metafore ci soffermeremo nel prossimo capitolo.

11.2 **Stilistica: contenuto semantico e dimensione pragmatica**

Sommario 2.1 Intrecci tra metafore e altre figure. – 2.2 Semantica. – 2.2.1 Dall'astratto al concreto. – 2.2.2 Metafore miste. – 2.3 Pragmatica: gli effetti delle metafore, tra connotazione e descrizione. – 2.3.1 Mimesi linguistica e discorso metapoetico. – 2.3.2 Lode e vituperio, esemplarità e invettive. – 2.3.3 Descrizione. – 2.4 Le metafore e gli stili delle tre cantiche. – 2.4.1 Lo stile dell'*Inferno*. – 2.4.2 Lo stile del *Purgatorio*. – 2.4.3 Lo stile del *Paradiso*.

Il tramonto di una concezione puramente sostitutiva della metafora e il ruolo fondamentale parallelamente affidato al cotesto e al contesto dai maggiori teorici del Novecento possono investire di un nuovo ruolo la retorica, intesa non più come studio delle figure da un punto di vista ornamentale, ma come analisi delle strategie discorsive dell'intera frase in cui l'espressione traslata agisce. Se il micro-livello linguistico si collega con il macro-livello concettuale in virtù del portato conoscitivo delle enunciazioni metaforiche, il livello intermedio delle interazioni tra metafora e contesto può gettare ulteriori ponti tra queste diverse specole di osservazione del fenomeno. Nel capitolo precedente sono state proposte alcune osservazioni sulla dimensione linguistica della metafora, relative cioè al rapporto che ogni termine scelto da Dante intrattiene con il discorso letterale, e dunque agli scarti rispetto a quest'ultimo, e poi alla realizzazione morfologica e sintattica del traslato. In questo capitolo ci occuperemo invece della dimensione retorica della metafora, vale a dire della relazione che le

espressioni traslate istituiscono con la proposizione e con la terzina in cui sono inserite e degli effetti che mirano ad ottenere. Naturalmente le prospettive di questi due primi capitoli sono strettamente intrecciate: come è emerso già nelle pagine precedenti, lo studio della componente linguistica della metafora ha senso solo se produce una riflessione sulle diverse funzioni delle varie strutture possibili, e viceversa l'analisi della semantica (§ II.2.2) e della pragmatica (§ II.2.3) delle metafore create da Dante non può prescindere dall'esame della loro improprietà, della loro morfologia e della loro sintassi. Nell'ultima parte di questo capitolo si comincerà a riflettere anche sulle macro-partizioni dell'opera, proponendo alcune considerazioni generali sullo stile delle tre cantiche; il prossimo capitolo proporrà un ulteriore ampliamento della prospettiva, allargando lo sguardo all'intero poema ed esaminando le interazioni tra le metafore e la struttura complessiva della *Commedia* nonché la loro evoluzione (vedi cap. II.3).

2.1 Intrecci tra metafore e altre figure

Alla base dell'analisi stilistica c'è la nozione di scarto, ovvero di distinzione tra *langue* e *parole*: per valutare se una determinata scelta è pregnante in termini stilistici occorre dunque in primo luogo misurarne il quoziente di scarto, di deliberata improprietà, e poi ricondurre il piano della linguistica generale a quello della lingua letteraria, riflettendo sulle motivazioni che possano aver determinato la scelta, e dunque sulle sue funzioni e sui suoi effetti. Stabilire quanto deliberata sia una scelta metaforica non è sempre facile, ma l'addensamento di metafore e altre figure di parola o di pensiero può essere la spia di un particolare impegno stilistico da parte del poeta; tali addensamenti, in altre parole, creano una discontinuità non solo rispetto al cotesto letterale, ma anche tra diversi elementi e funzioni del linguaggio figurato, che possono intensificarsi a vicenda oppure contrapporsi.

Si può notare innanzi tutto che l'intreccio tra metafore e altre istanze del linguaggio figurato è frequentissimo,¹ mentre le figure di suono o di sintassi sembrano coesistere raramente con le metafore – forse perché quando il lettore è sollecitato sul piano del significato un'eccessiva elaborazione del significato può risultare manierista, come nel caso dell'esempio di *suprema constructio* discusso nel *De vulgari* (vedi § I.2.3.3). Le prime tre terzine del canto III dell'*Infer-*

¹ Secondo Pasquini (2001) «assistiamo continuamente a questa convertibilità della metafora nella similitudine e della similitudine nella metafora» (208), sebbene sia caratteristica peculiare del *Paradiso* l'affermarsi di un nuovo tipo di linguaggio figurato, dove «metafora e similitudine confluiscono l'una nell'altra, dando vita a paragoni che funzionano come metafore analitiche e a metafore che funzionano come paragoni sintetici» (208).

no, contenenti la scritta sulla porta di Dite, sono assai sostenute da un punto di vista retorico (Bellomo 2013, *ad loc.*), ma escludono ogni metafora; analogamente, gli scambi di battute tra Dante e Virgilio e poi tra Virgilio e Ulisse nel XXVI canto dell'*Inferno* (vv. 64-75; 79-84) sono svolti in tono molto alto, ma totalmente letterale (vedi § II.2.3.1).

Quanto all'interazione tra similitudini e metafore, accade spesso che all'interno del paragone si inseriscano termini traslati per dar vita a raffinate accumulazioni di immagini e concetti. Nella terza che descrive l'entrata di Dante nel primo girone infernale si intrecciano diversi procedimenti:

io venni in loco d'ogne luce **muto**,
che **mugghia** come fa mar per tempesta,
se da contrari venti **è combattuto**.
(*Inf.* V, 28-30)

La similitudine equorea viene aperta da una metafora animale (**mugghia**) e chiusa da metafora bellica (**è combattuto**), ma contiene anche la sinestesia che accosta luce e voce, e la ripresa fonica e antifrastica tra *muto* e *mugghia*. Nella similitudine che accosta il viluppo di membra umane e animali previsto dalla pena dei ladri a un'edera attaccata a un albero, la metafora vegetale che viene impiegata nel tenore, dove a rigor di logica i protagonisti sono un uomo e un serpente, ottiene l'effetto di accentuare la mostruosa compenetrazione tra i due regni che questo canto metamorfico mira a rappresentare:

ellera abbarbicata mai non fue
ad alber sì, come l'orribil fiera
per l'altrui membra **avvicchiò** le sue.
(*Inf.* XXV, 58-60)

Si potrebbero fare molti altri esempi, come la vorticoso similitudine che descrive i movimenti dell'immaginazione durante le visioni estatiche che Dante sperimenta nella cornice degli iracondi:

come **si frange** il sonno ove di butto
nova luce **percuote** il viso chiuso,
che **fratto guizza** pria che **muoia** tutto;
così l'imaginar mio **cadde giuso**
tosto che lume il volto mi **percosse**,
maggior assai che quel ch'è in nostro uso.
(*Purg.* XVII, 40-5)

In queste due terzine il sonno assume prima concretezza fisica e movimento grazie ai verbi che ne indicano il 'frangersi' e il 'guizzare', e poi perfino una vita propria, con la personificazione implicita nell'i-

dea del morire (metafora reciproca rispetto alle molte occorrenze in cui, eufemisticamente, la morte è resa come uno 'spegnersi'); ma anche la luce, come spesso accade nella *Commedia*, è soggetto attivo che 'percuote' gli occhi del dormiente fino a svegliarlo, al punto che la visione, con splendida immagine di movimento, 'cade giù'. La similitudine è costruita da un lato sullo stretto intreccio tra metafore e paragoni, che genera effetti di perfetta simmetria tra veicolo e tenore (*si frange/fratto, percuote/percosse, luce/lume*), e dall'altro sulla sovrapposizione di verbi metaforici non perfettamente coerenti gli uni con gli altri, che trasmette un fortissimo dinamismo al paragone; Dante sviluppa un'immagine così dettagliata del quotidiano, graduale passaggio dal sonno alla veglia per raffigurare un evento che è invece affatto straordinario, ossia il ritorno dalla visione estatica alla percezione dei sensi (Chiavacci Leonardi 1991, *ad loc.*).

Anche in altri casi gli sconfinamenti tra metafore e similitudini producono effetti di raffinata simmetria, che estendono il piano delle corrispondenze e accrescono le implicazioni dell'analogia:

«Ma come Costantin chiese Silvestro
d'entro Siratti a guerir de la lebbre;
così mi chiese questi per **maestro**
a guerir de la sua **superba febbre**».

(*Inf.* XXVII, 94-7)

Il paragone tra l'episodio che vede protagonisti l'imperatore Costantino e papa Silvestro e quello che coinvolge Bonifacio VIII e Guido da Montefeltro genera una similitudine di proporzione, con la *lebbre* di Costantino che rappresenta il perfetto corrispondente della malattia spirituale di Bonifacio, definita appunto **superba febbre**. Attraverso questo parallelismo la vicenda contemporanea si costruisce come parodico rovesciamento rispetto a quella antica, non solo perché è il papa che, anziché esercitare la sua azione salvifica, chiede aiuto al condottiero, ma anche perché i fini da positivi si mutano in malvagi, e così anche la ricompensa, che nell'un caso corrisponde alla problematica donazione di Costantino, e nell'altro alla promessa non mantenuta dell'assoluzione (Bellomo 2013, *ad loc.*). Questa vicenda storica doveva essere eccezionalmente importante per Dante, non solo per le sue gravissime conseguenze politiche, ma anche, da un punto di vista simbolico, per il tipo di contraddizione che si era venuta a creare tra la *buona intenzion* e il *mal frutto* (*Par.* XX, 56: vedi § II.3.2.1): i passi in cui l'episodio viene ricordato sono infatti ricchi, da un punto di vista figurativo, di procedimenti e di immagini antifrastici. Nell'aspra invettiva che Dante rivolge a Niccolò III, infatti, si trova un'interessantissima coppia di metafore fortemente legate da un punto di vista semantico e dalla rima, che riferendosi allo stesso episodio ne mettono in luce, ancora una volta, le contraddizioni:

«Ahi, Costantin, di quanto mal fu **matre**,
 non la tua conversion, ma quella dote
 che da te prese il primo **ricco patre!**».
 (*Inf.* XIX, 115-17)

I due sostantivi in rima offrono due esempi di come può funzionare una metafora. ‘Madre’ vale infatti ‘origine’, mentre ‘padre’ indica il padre per antonomasia, ossia il pontefice: la prima fa leva sul significato profondo del termine, scava nella parola per applicarla ad altri processi, sfruttando al massimo la componente analogica (come la madre è all’origine della vita dei figli, ciò che è ‘madre’ di qualcos’altro è all’origine di quell’azione), mentre l’altra estende un concetto (quello di cristianità come famiglia) e realizza un collegamento all’interno di quel dominio, associando la figura che fa da guida nell’uno a quella dell’altro. La prima delle due metafore, anche in virtù della sua novità, crea una connessione indipendente, che non sarà necessariamente produttiva di altre associazioni ma che viene compresa immediatamente da chiunque vada oltre il senso immediato del concetto di maternità e ne valuti le caratteristiche; si tratta di una metafora in qualche modo ontologica: è intrinseca nel concetto di ‘madre’ l’idea di ‘origine’, e che la metafora sfrutti questa intrinsecità spinge il lettore a riflettere sulle caratteristiche del concetto (astrando, generalizzando). La seconda metafora fa esattamente l’opposto, usando un nome comune per indicare una persona precisa (e quindi concretizzando, specificando), ed è dunque più che altro antonomastica.² I due termini sono comunque parte di una stessa metafora nuziale/familiare, come la parola rima che si trova tra essi, quella *dote* che genera la contraddizione di un padre che, anziché offrirla alla figlia, la riceve; le due metafore concettualmente armoniche della madre e del padre vengono così giustapposte per dimostrare la frattura prodottasi nella famiglia cristiana con la donazione di Costantino.

In molti altri casi quella che comincia come una similitudine perde poi i marcatori sintattici che la rendono tale, ed estendendosi si trasforma in una metafora, come in questa bella immagine equorea:

«Però ne la giustizia sempiterna
 la vista che riceve il vostro mondo,
 com’occhio per lo mare, entro s’interna;
 che, **ben che da la proda veggia il fondo**,
 in pelago nol vede; e nondimeno

² Questa distinzione corrisponde a quella tra *attributional models* e *domain-mapping models*: nel primo caso la metafora attira l’attenzione del destinatario sugli attributi comuni ai due concetti, mentre nel secondo crea una sovrapposizione tra due strutture simili, i cui elementi possono essere mappati gli uni sugli altri (Bortfeld, Mc Gloe 2001, 76-8).

èli, ma cela lui l'esser profondo».

(Par. XIX, 58-63)

Con un'analogia topica nelle Scritture e nella letteratura patristica, il mistero di Dio è visto come un abisso insondabile, in cui gli occhi della mente dell'uomo non riescono a scorgere il fondo man mano che si addentrano. Fuor di metafora, l'aquila del cielo di Giove sta spiegando a Dante che l'uomo può arrivare a comprendere che esiste una giustizia divina, ma non riesce a penetrare le ragioni del suo operare.

Per comprendere la complessità che può raggiungere la poesia dantesca nel suo stratificare figure si può prendere come esempio una terzina in cui la sovrapposizione di significati si fa quasi parossistica:

«Tale, balbuziando ancor, digiuna,
che poi divora, con la lingua sciolta,
qualunque cibo per qualunque luna;
e tal, balbuziando, ama e ascolta
la madre sua, che, con loquela **intera**,
disia poi di vederla sepolta.

**Così si fa la pelle bianca nera
nel primo aspetto de la bella figlia
di quel ch'apporta mane e lascia sera».**

(Par. XXVII, 130-8)

Il discorso di Beatrice sulla mutevolezza degli uomini comincia con due esempi, giustapposti in un crescendo di drammaticità, il cui significato è piano: sono simmetricamente costruiti, con il lungo gerundio *balbuziando* che aggiunge alla simmetria garantita dall'anafora una certa pesantezza. L'ultima terzina è costruita come una similitudine, ossia come un veicolo che arricchisce a posteriori la connotazione del tenore appena espresso dai due esempi, ma al tempo stesso è interamente metaforica: il soggetto è *la bella figlia* del sole, ossia la luna, oppure la natura umana, la cui pelle da bianca si fa nera, con una pronunciata personificazione. Il cambio di colore, mentre significa la mutevolezza che lega i due termini della similitudine, allude anche alla perdita di innocenza simbolizzata nel trapasso dal candore all'oscurità; in aggiunta, secondo un'esegesi diffusa nei testi dei Padri, la luna rappresenta la Chiesa militante e il sole la Chiesa trionfante, così che il testo potrebbe alludere alla corruzione della prima, oltre che della natura umana in generale.³

Gli esempi appena discussi mostrano un'importante differenza tra metafore e similitudini, che la retorica classica e medievale consi-

3 Sull'interpretazione di questa complessissima terzina molto è stato scritto: oltre ai commentatori, cf. Pertile 1991.

derava spesso distinte solo dal punto di vista della formulazione sintattica, e che anche le teorie contemporanee accostano in virtù del fatto che entrambe fanno leva su un'analogia:⁴ ma mentre nelle similitudini l'analogia crea una giustapposizione orizzontale tra due elementi, nelle metafore c'è una netta preponderanza della dimensione verticale. Questa differenza semantica si riflette anche nelle diverse fonti mobilitate, il più delle volte classiche nel caso delle similitudini, più spesso bibliche nel caso delle metafore (cf. Tomazzoli 2018b), e nel diverso ruolo che le due figure rivestono all'interno del poema: le similitudini funzionano spesso per creare una «scansione dei vari segmenti narrativi» (Nencioni 2014, 176) o per sostanziare le descrizioni, mentre le metafore segnalano piuttosto un innalzamento di tono o una sovrapposizione di significati.

Oltre che con la similitudine, la metafora si intreccia spesso con la metonimia, creando catene di traslazioni che alternano analogia e contiguità. Un solo verso può racchiudere tutta la forza di questa interazione, come quando Dante descrive i peccatori contro natura, colpiti senza sosta dalla pioggia di fuoco, che si percuotono con le mani *escotendo da sé l'arsura fresca* (*Inf.* XIV, 42): il sostantivo 'arsura' è una metonimia (la proprietà per la cosa, in questo caso il calore del fuoco), mentre l'aggettivo è metaforico, ma i due termini insieme creano un ossimoro fortissimo. L'esempio più felice per questa combinazione di procedimenti figurati è rappresentato dalla prima parte del già citato dialogo tra Dante e Guido da Montefeltro, che è tutta costruita su metonimie stemmatiche che prendono vita come metafore: a partire dallo stemma della famiglia di volta in volta evocata il discorso politico è espresso come se si stesse parlando dell'animale in questione (vedi § II.3.3). Lo stesso genere di intreccio tra metafore e metonimie si ritrova anche in altri passi del poema, seppur più brevemente: è il caso della terzina in cui Nino Visconti, lamentando l'oblio in cui è caduto presso sua moglie Giovanna, preannuncia astiosamente la sorte di quest'ultima - «*non le farà sì bella sepultura | la vipera che Melanesi accampa, | com'avria fatto il gallo di Gallura*» (*Purg.* VIII, 79-81) - dove lo stemma della vipera (l'arma dei Visconti di Milano) è personificato nel suo 'accampare', che significa far stanziare in propria corrispondenza l'esercito della famiglia che sotto quello stemma si raccoglie.

⁴ Le teorie che si concentrano su quest'aspetto sono dette '*comparison models*': per una breve rassegna bibliografica sugli sviluppi teorici e sperimentali di tali modelli, cf. Ritchie 2013, 26-8.

2.2 Semantica

La semantica è l'aspetto tradizionalmente più indagato delle metafore dantesche, spesso ridotte dai critici a semplici serbatoi di immagini o descritte in termini di meccanismi banalmente rappresentativi.⁵ Benché la potenza evocativa dei tropi sia una componente fondamentale del loro funzionamento, e benché la comunicazione tra sfere semantiche distinte sia la chiave di tale potenza evocativa – o forse, viceversa, proprio per questa ragione – sembra riduttivo interpretare tutte le metafore della *Commedia* secondo il paradigma della traduzione in immagini di un concetto. La retorica classica e alto-medievale autorizza parzialmente questa impostazione, fondandosi in larga parte su una classificazione delle metafore alla luce dell'opposizione tra le categorie di animato/inanimato o animale/non-animale;⁶ molti critici di età contemporanea hanno semplicemente riadattato questo approccio alla luce di concetti più cari alla sensibilità moderna, spostando l'opposizione sugli assi dell'astratto/concreto o interiore/estriore, e dunque esaltando nelle metafore non più la permeabilità semantica tra sfere dell'esistente ontologicamente distinte, quanto il trapasso dai concetti o dalle emozioni al mondo fisico, o viceversa.⁷

Tali opposizioni categoriali non sono prive d'interesse, tutt'altro, e sono state prese in considerazione per l'organizzazione delle metafore descritte nel capitolo precedente (§ II.1.4), permettendo così di raggruppare diversi tropi improntati a uno stesso effetto. Una lettura uniformemente semantica di un fenomeno complesso come la metafora dantesca è subito apparsa riduttiva, oltre che in buona parte già tentata: viene perciò discussa brevemente e nel contesto di un'indagine più ampia, articolata secondo diversi approcci. Cercando di evitare l'automatismo di una lettura simbolista dei passaggi più immaginosi del poema, nelle prossime pagine ci concentreremo sui dispositivi retorici che permettono la comunicazione tra campi semantici distinti, nonché sugli sviluppi e sulle ragioni del passaggio dall'astratto al concreto o viceversa.

⁵ Sul prevalere di una critica semantica delle metafore, cf. Tomazzoli 2015.

⁶ La prima opposizione si ritrova in Quintiliano (*Inst. Or.* VIII, vi, 9-12), la seconda in Donato (Holtz 1981, 667-8) e Isidoro di Siviglia (*Etymologiae* I, xxxvii, 2-4).

⁷ Per fare un esempio, si è detto che «una indiscutibile unità è data dalla concretezza delle immagini e delle similitudini dantesche e dalla capacità del poeta di rendere sensibile l'astratto, di rendere corporeo anche l'immateriale» (Montale 1966, 325), o si è messo in luce «il prevalere dello scambio fra mondo spirituale e mondo sensibile, fra il senso interno e il senso esterno, che è nella consuetudine del linguaggio biblico e liturgico» (Tateo 1970a). Pagliaro (1967, 589) ha suggerito che la forza della poesia sia nella metafora, che sostituisce alla comunicazione discorsiva «una rappresentazione, a cui il dato sensitivo, soprattutto icastico e uditivo, dia il rilievo e la concretezza di un'esperienza vissuta».

2.2.1 Dall'astratto al concreto

La linguistica cognitiva ha confermato che la rappresentazione in termini concreti dei concetti astratti è uno degli assi portanti del nostro sistema linguistico-concettuale: dal momento che la nostra conoscenza parte dall'esperienza del nostro corpo e del suo posizionamento nello spazio - come affermava l'epistemologia di matrice aristotelica ripresa anche da Dante (§ I.4.2.2) - è normale che il nostro modo per concettualizzare e comunicare ciò che è immateriale e inafferrabile dai sensi avvenga attraverso una traduzione in termini concreti e corporei (Lakoff, Johnson 1998, 33-52). Questo tipo di enunciati metaforici sembra dunque presente in tutte le lingue e in tutte le culture, e naturalmente anche nella *Commedia* ricorrono spesso espressioni, più o meno comuni, fondate su una traslazione dal dominio astratto a quello fisico: sono quelle, ad esempio, che rappresentano la difficoltà in termini di durezza - il *dir* che è *cosa dura* (*Inf.* I, 4), o l'*impresa* che è *tanto tosta* da cominciare (*Inf.* II, 41-2) - o di peso - il timore di Dante che il suo discorso sia *grave* a Virgilio (*Inf.* III, 80), o l'aver indotto il pellegrino a spezzare un ramo della selva dei suicidi, operazione che viene definita da Virgilio «*ovra ch'a me stesso pesa*» (*Inf.* XIII, 51).

Simili metafore producono spesso un effetto di grande immediatezza, come nel bellissimo *incipit* di canto *ruppemi l'alto sonno ne la testa | un greve tuono* (*Inf.* IV, 1-2), variato nella terza cantica in *ruppe il silenzio ne' concordi numi | poscia la luce* (*Par.* XIII, 31-2). La posizione e l'accento conferiscono eccezionale enfasi alla metafora verbale del 'rompere', che ricalca un verso virgiliano (*Aen.* VII, 458: *somnum ingens rumpit pauor*) ma vi aggiunge, nel primo caso, l'aggettivo metaforico 'alto', cioè 'profondo': i due traslati concorrono a dare l'impressione di un tuono che produce un effetto dirompente, come qualcosa che cade dall'alto e manda in frantumi il torpore del sonno.⁸ Lo stesso risultato di fisicità e violenza caratterizza altri aggettivi o participi metaforici come quelli dei pensieri che *si faran tutti monchi* (*Inf.* XIII, 30),⁹ oppure la *speranza cionca* e il *fin mozzo* (*Inf.* IX, 18, 95); notevolissimo, anche grazie all'*enjambement*, il distico in cui Guido del Duca chiosa la perifrasi geografica usata da Dante: «*se ben lo 'ntendimento tuo accarno | con lo 'ntelletto*» (*Purg.* XIV, 22-3), dove il neologismo parasintetico richiama, alla lettera, l'azione del penetrare nella carne.¹⁰

⁸ Cf. Consoli 1970: «un tuono cioè così 'forte e cupo' da dar la sensazione di un peso massiccio che si abbatte sulla testa di Dante 'rompendovi' l'alto sonno».

⁹ L'aggettivo, «di etimo non sicuro, forse da un incrocio tra *manco* e *tronco*», è una prima attestazione della *Commedia*, ove ricorre in un altro passo oltre a questo, in senso letterale (*con le man monche, e di colore scialba: Purg.* XIX, 9)» (Viel 2018, 298-9).

¹⁰ Cf. Pasquini, Quaglio 1987, *ad loc.*: «è voce quasi tecnica, usata com'è solitamente per indicare la presa della preda con i denti da parte del cane durante la caccia».

A conferma di quanto si diceva circa la diversa valenza semantica delle parti del discorso (§ II.1.6), è palpabile la differenza tra queste metafore aggettivali e le espressioni metaforiche costruite sui sostantivi, come quelle che parlano del battesimo come «*porta della fede*» (*Inf.* IV, 36)¹¹ o delle ferite che fanno «*al dolor fenestra*» (*Inf.* XIII, 102): in entrambi i casi la scelta di un sostantivo concreto permette di visualizzare il consolidamento della fede o l'avanzare del dolore come un cammino fisico o un tracciato vero e proprio, con soglie e finestre – a testimonianza dell'enorme vitalità e versatilità delle metafore di movimento. E ancora diversa è la reificazione di un processo attraverso metafore verbali che chiamano in causa contenitori o recipienti come correlativi per esprimere l'appropriazione di un sentimento o di una condizione: così chi non si fida è «*quel che fidanza non imborsa*» (*Inf.* XI, 54, con deverbale che significa 'avere in borsa', e dunque 'possedere'), l'Inferno è il luogo che i mali dell'universo *insacca* (*Inf.* VII, 18), il contadino che prevede lo sciogliersi della brina *la speranza ringavagna* (*Inf.* XXIV, 12),¹² Guinizzelli riconosce nel viaggio di Dante l'obiettivo di 'imbarcare' esperienza «*per morir meglio*» (*Purg.* XXVI, 75), a Dante viene chiesto se ha fede nella sua *borsa* (*Par.* XXIV, 85); tutti questi termini aggiungono una coloritura molto concreta e quotidiana a termini altrimenti astratti.

Una variazione su questo stesso procedimento è la già citata espressione formulare che identifica San Paolo come *Vas d'elezione* (*Inf.* II, 28):¹³ il sintagma implica un complicato rapporto tra astratto e concreto, perché i due referenti sono in realtà entrambi concreti – uno è un uomo storico (Paolo), l'altro è un oggetto di uso comune (il vaso); il termine chiave, anche se qui compare come complemento di specificazione, è però 'elezione'. Tramite la metafora del vaso la grazia divina che fa di Paolo un eletto viene resa estremamente concreta dall'idea che possa essere contenuta in un recipiente; in termini medievali, è una metafora che rende inanimato qualcosa di animato, visualizzando la persona come un contenitore che può essere riempito. È interessante poi notare che la stessa metafora viene parodicamente rovesciata, com'è tipico del linguaggio infernale, nell'appellativo «*vasel d'ogne froda*» (*Inf.* XXII, 82) riservato a frate

11 Variata, in *Purg.* XV, 111, nell'espressione *de li occhi facea sempre al ciel porte*; la lezione del verso infernale è tuttavia dibattuta: diversi codici recano la *lectio facillior* 'ch'è parte della fede', messa a testo da Sanguineti (2001) e Tonello-Trovato (2022).

12 Questo «dantismo pastorale» (Nencioni 1989, 181) parrebbe formato «su una base conosciuta a Lucca da Dante esule, la parola *cavagna* (*gavagna*), 'cesta', penetrata in Lucchesia e fino nel pistoiese dalla Liguria e in genere dall'Italia settentrionale» (181); secondo Viel (2018, 142-3) il termine è invece «molto attestato nell'uso dialettale italo-romanzo, non solo centro-settentrionale. La voce si sviluppa da un lat. **cavaneum* da *cavus* in area italiana, e siciliana, e in Provenza, come attesta l'a. pr. *cavagn* 'panier'».

13 L'ipotesto biblico è *Act.* 9,15: *dixit autem ad eum Dominus: «vade, quoniam vas electionis est mihi iste, ut portet nomen meum coram gentibus, et regibus, et filiis Israël».*

Gomita: il sintagma potrebbe essere ispirato a un esempio dell'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme (I, LIII, 3), dove si propone come caratterizzazione di Davo, servo della commedia classica, l'espressione '*vas sceleris*' (Bellomo 2013, *ad loc.*).

È molto evidente anche la carica visuale attiva nella reificazione dei sentimenti sviluppata nella terzina che apre il XXXI canto dell'*Inferno* (su cui vedi § II.1.3.1): *una medesima lingua pria mi morse, | sì che mi tinse l'una e l'altra guancia, | e poi la medicina mi riporse* (vv. 1-3). Dante fa riferimento alle parole di rimprovero pronunciate alla fine del canto precedente da Virgilio (espresse per metonimia con la *lingua* del v. 1), affermando che nel momento stesso in cui lo spingevano alla vergogna lo assolvevano da una colpa non grave. Tali parole 'mordono' la coscienza del protagonista, secondo una metafora consueta, e 'tingono' il suo volto di vergogna, ma al tempo stesso porgono la medicina per lo stesso male che hanno inflitto. Le metafore verbali di questa terzina, dunque, traducono in termini estremamente concreti e visibili l'effetto delle parole di Virgilio sulla coscienza di Dante e di conseguenza sul suo viso, che della coscienza offre una manifestazione; attraverso la discrepanza tra la *lingua* e l'atto del mordere, inoltre, queste traslazioni attirano ulteriormente l'attenzione del lettore sull'incisività degli ammonimenti del saggio, e, con la metafora medica del terzo verso, sulla loro opposta capacità di perdonare e consolare.

Il frequente procedimento di resa concreta e materiale del pensiero e del sentimento è stato giustamente considerato una delle caratteristiche più nuove e moderne della psicologia dantesca.¹⁴ Talvolta queste metafore sono semplici riprese di locuzioni topiche nel Medioevo, come quella secondo cui il *talento* può essere 'aperto', cioè dichiarato: «*più non t'è uo' ch'apirmi il tuo talento*», dice Virgilio a Beatrice in *Inf.* II, 81. Si tratta di un'immagine che risente forse dell'idea del testo come *integumentum* che può essere rotto o aperto e la estende al pensiero. Lo stesso accade, pochi versi dopo, con l'espressione secondo cui sapere significa addentrarsi nelle cose – «*da che tu vuo' saver cotanto a dentro*» (*Inf.* II, 85) –, che realizza l'associazione tra profondità e conoscenza dominante nel *Paradiso*, oppure con l'idea della mente come luogo circoscritto in cui sono conservati pensieri e memorie, tanto che l'angoscia di Ciaccio «*tira fuor de la [...] mente*» di Dante il suo viso, e dunque la possibilità di riconoscerlo (*Inf.* VI, 43-5).

Sono topiche anche le immagini del dubbio come un nodo da sciogliere – ad esempio nella richiesta di Dante: «*solvetemi quel nodo | che qui ha 'nviluppata mia sentenza*» (*Inf.* X, 95-6), o nel più sintetico «*l'grosso solvi*» (*Inf.* XI, 96), ma anche, con variazione, nella

¹⁴ Esempio in tal senso Tateo (1970a), che si sofferma molto, anche alla luce della fortuna conosciuta da tale ripartizione nella trattatistica, sulle opposizioni astratto/concreto e animato/inanimato.

metafora mista del poeta *del primo dubbio disvestito* e poi in un nuovo *inretito* (Par. I, 94-6) – o dello scontro tra sentimenti: la gente *che par nel duol si vinta* di Inf. III, 33, nonché le molte altre occorrenze della metafora della ‘vittoria’ del dolore o dell’istinto a peccare. Più forte e innovativa, invece, la metafora fisica e violenta che adopera Virgilio per distogliere Dante da Geri del Bello: «*non si franga | lo tuo pensier da qui innanzi sovr’ello*» (Inf. XXIX, 22-3); gli interpreti divergono sul significato da attribuire al verbo, che può valere ‘tormentare, commuovere’ (Bellomo 2013, *ad loc.*), ‘spezzarsi’, dividendosi tra l’oggetto principale (la destinazione del viaggio) e oggetti secondari che distraggono (Inglese 2016, *ad loc.*), o ‘rifrangere, riflettere’ (Scartazzini 1903, *ad loc.*), ma la valenza metaforica della locuzione, accentuata dall’*enjambement*, è indiscutibile.

Per rendere più efficace e nuova la resa concreta del pensiero, nella *Commedia* si ricorre spesso all’estensione o alla reiterazione della metafora. Un esempio è l’*incipit* meditativo del XXIII canto dell’*Inferno*, dove l’autore descrive i suoi pensieri in termini di azioni fisiche, come farà poi il personaggio Virgilio: *vòlt’era in su la favola d’Iso- po | lo mio pensier per la presente rissa, | dov’el parlò de la rana e del topo* (Inf. XXIII, 4-6), e, pochi versi dopo e in modo più netto, «*pur mo venieno i tuo’ pensier tra ’ miei, | con simile atto e con simile faccia, | sì che d’intrambi un sol consiglio fei*» (vv. 28-30). I commentatori sottolineano che questa personificazione marcata dei pensieri è stilnovista, e segnatamente cavalcantiana, ma è suggestiva l’ipotesi che i versi veicolino anche la più innovativa immagine dei pensieri che quasi si affollano come gente impaurita (Chiavacci Leonardi 1991, *ad loc.*). I passaggi da uno stato mentale all’altro sono suggeriti da immagini concrete di movimento, come la liberatoria ma delicata opposizione tra il ‘restringersi’ e il ‘rallargarsi’ dell’attenzione del pellegrino sviluppata in questi versi, che culminano con una nuova imponente immagine, favorita dalla menzione del *ciel più alto* e dall’ardito neologismo ‘*si dislaga*’, ossia ‘si solleva dal lago’ (Viel 2019, 73-4):

quando li piedi suoi lasciar la fretta,
che l’onestade ad ogn’atto dismaga,
la mente mia, che prima era **ristretta**,
lo ’ntento **rallargò**, sì come vaga,
e diedi ’l viso mio incontr’al poggio
che ’nverso ’l ciel più alto **si dislaga**.
(*Purg.* III, 10-15)

Per variare questo procedimento il dato interiore può essere non solo personificato, ma traslato in un dominio concreto più specifico: è il caso delle metafore che rappresentano il dolore di Dante e il tentativo di controllarlo in questi splendidi versi:

allor mi dolsi, e ora mi ridoglio,
 quando **drizzo** la mente a ciò ch' io vidi,
 e più lo 'ngegno **affreno** ch' i' non soglio,
 perché non **corra** che virtù nol **guidi**.
 (Inf. XXVI, 19-22)

Sebbene i singoli termini rimandino in maniera piuttosto tenue a tale campo semantico, le varie metafore evidenziate, se prese nel loro insieme, possono evocare un'immagine equestre, in cui la mente è un cavallo che viene indirizzato o frenato perché non corra senza guida.¹⁵ La resa concreta del pensiero o del sentimento può raggiungere picchi di espressionismo, come nella celebre similitudine purgatoriale delle *tombe terragne*, monumenti dove i vivi si trovano a piangere per la **puntura de la rimembranza**, | *che solo a' pii dà de le calcagne* (Purg. XII, 20-1). Questa coppia di versi, che sembra anticipare certi modi della poesia romantica, contiene la metafora mista del ricordo che 'punge' e che 'sprona', come un cavaliere in arcioni col cavallo; la prima è espressione vaga ed elegiaca, la seconda, in netto contrasto, è invece ben più concreta e rustica, come testimonia la scelta del vocabolo 'calcagno'.

Estremamente raro il passaggio opposto, ossia quello dal concreto all'astratto. Un esempio si trova laddove Virgilio spiega a Dante che l'angelo nocchiero «*sdegnà li argomenti umani*, | *sì che remo non vuol, né altro velo* | *che l'ali sue, tra liti sì lontani*» (Purg. II, 31-3): il sostantivo 'argomento', che normalmente si riferisce a un procedimento intellettuale o ad altri concetti di ambito astratto, vale qui 'strumento', e indica nella fattispecie oggetti umani come remi e vele. La traslazione è conseguenza di un salto logico che viene chiarito, con efficace rimando intratestuale alla similitudine sull'*arzanà de' Viniziani* (Inf. XXI, 7-18), da Benvenuto:

vedi che sdegnà gli argomenti umani, quasi dicat: vide quod non dignatur in regendo navim uti organis hominis, quae homo reperit arte et ingenio, qualia sunt vela, remi, temo, funes, quae instrumenta poeta tetigit Inferni capitulo XXI; sed hic tantum tangit duo principalia, quibus vehitur navis, scilicet remum et velum, unde dicit: sì che remo non vuol nè altro velo che l'ale sue tra liti sì lontani. Per hoc notat quod Angelus non indiget auxilio humano, sed potius homo auxilio Angeli. (1887, *ad loc.*)

¹⁵ Lo stesso accade nel già citato sonetto a Cino (*Rime L*): *io sono stato con Amore insieme* | *de la circolazion del sol mia nona* | *e so com'egli affrena e come sprona* | *e come sotto lui si ride e geme*, dove l'accostamento dei verbi 'affrenare' e 'spronare' rimanda inequivocabilmente alla sfera equestre (vedi § 1.4.1.1).

2.2.2 Metafore miste

Trattando della classificazione delle metafore (§ II.1.7) abbiamo anticipato che una delle opposizioni che ne caratterizzano la struttura è quella tra metafore pure e metafore miste, e che queste ultime sono piuttosto rare nella *Commedia*. Una metafora mista sembra presupporre un riconoscimento dei diversi campi semantici a cui ciascuna metafora linguistica appartiene, e produrre perciò l'effetto di una mescolanza o, più spesso, di uno scontro tra domini distinti, che si va ad aggiungere a quello tra il piano letterale e quello traslato; sono però da accogliere, a tal proposito, le cautele di Pagliaro:

la metafora compenetra così profondamente il linguaggio poetico, che se davvero ciascuna evocasse un'immagine ben distinta, alla lettura dovrebbe nascere e passare per la mente una sequenza, quasi una fantasmagoria, così rapida e fitta, nella quale assai difficilmente si potrebbe cogliere il nesso. La connotazione sensitiva è attinta in campi così vari e distanti, che, se si trattasse di evocare per ognuna una immagine di cosa o di evento, il lettore verrebbe a essere impegnato in un'ardua e inutile acrobazia. In base a questi dati di osservazione introspettiva, si pensa che il linguaggio metaforico sia come una potenzialità, di cui il lettore avverte solamente la proprietà e il valore. (1967, 645)

Non sempre una metafora mista è recepita come tale, perché il lettore può non cogliere pienamente la virtualità di ogni trasferimento e dunque può non razionalizzare la diversa provenienza semantica di alcuni di essi. È però vero, come sostiene Weinrich (1976, 96), che «la singola parola (o più precisamente: il monema) non fa parte solamente dell'ordine sintagmatico del testo, ma anche dell'ordine paradigmatico del campo semantico», e che nell'ambito di un campo semantico la posizione e il significato di ciascuna parola o concetto dipendono dal numero e dalla posizione delle altre parole o concetti, tanto che se cambia il significato di una parola, cambiano tutti gli altri. L'ulteriore slittamento di significato di alcune componenti di una metafora si ripercuote perciò sulla valenza da assegnare all'intera locuzione, e genera per lo più effetti di accresciuto straniamento o di accumulazione.

Una delle metafore miste più ricche è quella pronunciata da Lucia nel discorso a Beatrice: «*non vedi tu la morte che 'l **combatte** | su la **fumana** ove 'l **mar** non ha **vanto**?*» (*Inf.* II, 107-8). In questa metafora estesa, mista e complessa si mescolano diversi campi semantici: il verbo 'combattere' è di provenienza bellica, mentre la *fumana* e il *mar* sono termini equorei; il *vanto*, infine, reintroduce la dimensione agonistica. Impreciso, dunque, dire che «come è proprio dello stile dantesco, il solo verbo, portando la metafora (non 'ostacola',

‘impedisce’, ma *combatte*) rende concreta e visibile la vicenda interiore umana» (Chiavacci Leonardi 1991, *ad loc.*), perché la metafora bellica fa tutt’uno con la *fiumana* e il *mar*, dai quali è inseparabile: la resa concreta ne è aumentata, ma così anche la complessità. Altro discorso si dovrebbe fare, invece, qualora avessero ragione coloro che interpretano i due sostantivi come riferimenti a un fiume e a un mare precisi e concreti (l’Acheronte o il Giordano, che non sboccano nel mare);¹⁶ la *fiumana* potrebbe però indicare semplicemente il flutto delle passioni, rispetto al quale nemmeno il mare è temibile.¹⁷ Come che sia da intendersi questo passo di difficile comprensione, resta evidente che la sua complessità deriva dall’accostamento di due campi semantici distinti e altamente simbolici, anche perché connessi con il motivo strutturale dell’Esodo e con una *morte* già in qualche modo metaforica, in quanto spirituale molto più che biologica.

In altri casi la coerenza tra campi semantici pur distinti è maggiore, come nelle terzine altamente metaforiche che racchiudono la profezia di Brunetto su Dante e sulle *bestie fiesolane* (*Inf.* XV, 73-8), dove si intrecciano elementi animali (le *bestie*, il *letame*, il *nido*) e vegetali (la *pianta*, la *sementa santa*: vedi § I.1.3.2), o nella grande metafora estesa che raffigura la lotta contro l’eresia intrapresa da San Domenico attraverso l’intreccio tra metafore fluviali e metafore arboree:

«Poi, con dottrina e con volere insieme,
con l’ufficio apostolico si mosse
quasi torrente ch’alta vena preme;
e ne li sterpi eretici percosse
l’impeto suo, più vivamente quivi
dove le resistenze eran più grosse.
Di lui si fecer poi diversi rivi
onde l’orto catolico si riga,
sì che i suoi arbuscelli stan più vivi».
(*Par.* XII, 97-105)

Una metafora estesa come questa deve la sua incredibile capacità evocativa alla pervasività dei suoi simboli: non concentrandosi su un singolo oggetto né su un singolo dominio, ma abbracciandone diversi, il discorso riesce a creare un’intera scena, e una scena che ri-

¹⁶ Argomenta a favore della seconda ipotesi Freccero (1989, 91-110), secondo cui il *mare* sarebbe il Mar Rosso e la *fiumana* il Giordano, «chiamato qui a figurare il limite fra morte e vita spirituale di Dante, come nella storia sacra è l’ultimo ostacolo che divide il popolo d’Israele, reduce dall’Egitto, dalla Terra promessa» (Inglese 2016, *ad loc.*).

¹⁷ Così già Boccaccio (1965) e l’Anonimo fiorentino (1866-74), e così anche la stessa Chiavacci Leonardi (1991, *ad loc.*), che richiama un passo agostiniano in cui si dà l’esplícita equazione tra vita mortale dell’uomo e fiume: *flumen est omnis mortalitas saeculi*. [...] *In istum fluvium non se mittat cupida anima, non se mittat; stet* (*Enarrationes in Psalmos* 65.11, ed. Dekkers, Frapont 1956).

produce quell'interazione tra elementi naturali diversi che è la realtà del mondo fisico. Questo tipo di effetto, come vedremo meglio a breve parlando della pragmatica delle metafore più immaginifiche (vedi § II.2.3.2), è associato con quello che in linguistica cognitiva si è soliti chiamare *'image-schema'*, ossia un procedimento attraverso il quale la metafora crea un'associazione non tra due diversi domini concettuali, come nel caso delle metafore concettuali, ma tra immagini diverse.¹⁸

Nel *Paradiso*, dove l'apparato metaforico cresce e si ramifica, gli intrecci tra campi semantici diversi sono più frequenti che nelle altre cantiche (vedi § II.2.4.3). In alcuni casi la compresenza di domini diversi crea effetti perfino vorticosi, come avviene in questa esortazione di Beatrice:

per che mia donna «manda fuor la **vampa**
del tuo disio», mi disse, «sì ch'ella esca
segnata bene de la interna stampa».
(*Par.* XVII, 7-9)

Il desiderio impetuoso di Dante – che nella sua urgenza di sapere era stato paragonato, nei versi precedenti, a Fetonte in attesa di conoscere la verità sul proprio padre (*Par.* XVII, 1-6) – si traduce nella potente immagine della **vampa**, ossia della fiamma che esce dalla fornace, che stride con la più materica traslazione della cera **segnata** dalla **stampa**, topica nel suo esprimere il rapporto tra sensi interni e sensi esterni con la metafora della cera e del sigillo ma variata attraverso l'uso del più inconsueto 'stampa' (§ I.4.2.2). Un'analoga metafora mista, costruita sullo stesso accostamento di campi semantici e su una serie rimica del tutto affine, connette in maniera meno straniente la *stampa* con l'«avvampare»: *così dicea, segnato de la stampa, | nel suo aspetto, di quel dritto zelo | che misuratamente in core avvampa* (*Purg.* VIII, 82-4); in questo caso non è la *vampa*, cioè la fiamma, che dev'essere *segnata*, ma è lo *zelo* che, accendendosi nel cuore, imprime il suo segno sull'espressione del viso.

Ancor più densa dal punto di vista metaforico questa terzina pronunciata dall'aquila del cielo di Giove, dove diverse immagini tradizionali si affastellano per connotare il peccato:

¹⁸ Cf. Lakoff, Turner 1989, 89-90: «not all metaphors map conceptual structures onto other conceptual structures. In addition to the metaphors that unconsciously and automatically organize our ordinary comprehension of the world by mapping concepts onto other concepts, there are also more fleeting metaphors which involve not the mapping of concepts but rather the mapping of images [...]. Metaphoric image-mappings work in just the same way as all other metaphoric mappings by mapping the structure of one domain onto the structure of another. But here the domains are mental images».

«**Lume** non è, se non vien **dal sereno**
che non si turba mai; anzi è **tenebra**
 od **ombra** de la carne o suo **veleno**».
 (Par. XIX, 64-6)

Illustrando a Dante la delicata dottrina della giustizia divina, incoscibile all'occhio umano e pertanto non giudicabile, l'aquila spiega che tutta la grazia - nella metafora, il **lume** - viene da Dio, che viene assimilato, attraverso un'estensione della stessa immagine, a un cielo **sereno** e mai offuscato dalle nubi; ogni giudizio che non riposi nella luce della grazia divina è perciò **tenebra, ombra** causata dal corpo o addirittura **veleno** della condizione mortale.¹⁹ Le diverse componenti semantiche si possono anche giustapporre, come nel seguente accostamento di due metafore bibliceggianti:

e Beatrice disse: «ecco **le schiere**
del trionfo di Cristo e **tutto 'l frutto**
ricolto del girar di queste spere!».
 (Par. XXIII, 19-21)

L'effetto di commistione è qui accentuato dalla compresenza di un'immagine tutta umana - quella di Cristo come un generale vittorioso preceduto dalle sue milizie, secondo il costume del trionfo romano, che realizza in forma concreta l'espressione tradizionale della 'Chiesa trionfante' - e di un'immagine vegetale, che rimanda al più immateriale risultato delle influenze celesti, che 'seminano' negli animi la buona disposizione a seguire il Figlio. In altri casi le singole metafore sono meno marcate e improprie, e il loro accumulo produce uno spiazzamento più lieve. Un esempio è questa terzina, peraltro interessante perché contiene tutte le morfologie metaforiche possibili:

«Ma **regalmente** sua **dura** intenzione
 ad Innocenzio **aperse**, e da lui ebbe
 primo **sigillo** a sua religione».
 (Par. XI, 91-3)

¹⁹ Cf. Chiavacci Leonardi 1991, *ad loc.*: «la *tenebra* è riferita allo sforzo dell'intelletto: gli uomini non illuminati da Dio procedono nelle tenebre (*et lux in tenebris lucet | et tenebrae eam non comprehenderunt: Io. 1,5*). L'*ombra de la carne* è quella limitazione che il corpo pone allo spirito, secondo la tradizione ebraica e cristiana: si cf. *Sap. 9,15: corpus [...] aggravat animam* e *Conv. IV, xxi, 8: s'elli avviene che, per la puritate dell'anima ricevente, la intellettuale vertude sia bene astratta e assoluta da ogni ombra corporea*. Il *veleno* infine è la seduzione dei sensi, che accesa l'uomo: si cf. *la cupidinem [...] venenoso susurrio blandientem* di *Ep. VI, 22*. Le tre condizioni di cecità sono poste in gradazione, fino alla più pesante e degradante, con accento di mestizia e dolore».

L'avverbio produce un primo straniamento, perché il soggetto a cui si riferisce la terzina è San Francesco, campione di quella povertà spirituale che per definizione mal si accorda con l'idea di regalità; ma proprio in virtù del paradosso oltraggioso del pauperismo – che era, ancor prima, paradosso evangelico – il santo assume le sembianze 'spiritualmente' regali di Cristo in croce, e con la morte, come Cristo, torna al suo **regno** (*Par.* XI, 116).²⁰ Le altre due metafore della **dura intenzione** che viene 'aperta' sono più banali, ma rimandano a campi semantici ancora diversi; il **sigillo**, infine, si riferisce all'approvazione orale ricevuta da Francesco presso la Curia. Poiché il traslato ricorre nuovamente al v. 107, dove le stimmate sul corpo di Francesco sono – con un'immagine ripresa dalla *Legenda maior* – il **secondo sigillo** impresso da Dio, è probabile che quest'ultima metafora sia all'origine della prima. Osservando questa terzina si può toccare con mano quanto sia ingannevole il dato quantitativo: in soli tre versi ricorrono ben quattro metafore linguistiche, ma in tutti e quattro i casi l'improprietà è lieve, e la figurazione, complice anche la varietà dei campi semantici coinvolti, è piuttosto debole e confusa; la terzina sembra, insomma, solo lievemente metaforica, mentre una semplice rilevazione numerica la indicherebbe come densamente figurata. Su questo argomento torneremo di nuovo nel commentare l'evoluzione delle metafore nel poema (in § II.3.3).

Interessanti, seppur sporadici, i casi in cui si verifica il contrario di quanto accade negli esempi di metafore miste commentati finora, ossia quelli in cui non ci sono più campi semantici associati a un unico referente, ma lo stesso campo semantico viene attribuito a diversi referenti, creando effetti di straniamento notevoli. Si veda ad esempio l'*incipit* del XXVI canto del *Paradiso*:

mentr'io dubbiava per lo viso **spento**,
de la **fulgida fiamma** che lo **spense**
uscì un spiro che mi fece attento.
(*Par.* XXVI, 1-3)

Nel primo verso troviamo una prima metafora piuttosto comune, quella della vista 'spenta', come se lo sguardo fosse un fuoco che si estingue; nel verso successivo, con un effetto di sorpresa, apprendiamo che è una **fulgida fiamma**, cioè San Giovanni, che lo **spense**: si

²⁰ Ugualmente antifrastiche sono le metafore di *Par.* XI, 82, dove Tommaso esclama: «*oh ignota ricchezza! oh ben ferace!*»; anche in questo caso lo scandalo della povertà francescana genera lo stridente contrasto tra la vera abbondanza, che è quella dello spirito, e quella mondana rifiutata dal santo di Assisi. Lo stesso si può dire per le **giuste rede** che Francesco lascia ai suoi confratelli morendo (*Par.* XI, 112): è apparentemente paradossale che chi visse in povertà assoluta lasci un'eredità, ma è proprio il prevalere dei valori religiosi su quelli terreni a far sì che il lascito spirituale sia da considerarsi la vera ricchezza. Sul tema cf. Battaglia Ricci 1997, 44-50.

verifica quindi la condizione paradossale di una fiamma che anziché accendere o alimentare un fuoco lo spegne. Nel prosieguo del canto il motivo dell'accecamento viene richiamato in maniera insistita: San Giovanni fa riferimento alla *vista* che Dante ha in lui **consumata** (*Par.* XXVI, 5), e gli raccomanda di far sì che essa sia però *smarrita e non defunta* (*Par.* XXVI, 9); subito dopo il santo ricorda la virtù che emana dagli occhi di Beatrice, simile a quella che manifestò Anania, il profeta che risanò la vista di Paolo dal suo temporaneo accecamento (*Par.* XXVI, 11-12). Dante risponde coerentemente, invocando un **remedio** per i suoi occhi, che furono, con una bella metafora esplicita di grande concretezza, le **porte** da cui *entrò* Beatrice con il **foco** di cui egli sempre 'arde' (*Par.* XXVI, 13-15). Il ripetuto intreccio di vista e fuoco non è casuale nel canto in cui il pellegrino è chiamato a discutere della *caritas*, virtù doppiamente legata al campo semantico igneo e a quello della cecità dalla letteratura mistica: a questo ambito è da ricondurre anche la ripresa/opposizione di immagini tradizionalmente legate alla lirica amorosa, come quella di Cupido accecato o quella del fuoco d'amore.²¹

2.3 Pragmatica: gli effetti delle metafore, tra connotazione e descrizione

La pragmatica è, ancor più della semantica, la componente dominante in una concezione retorico-stilistica delle metafore: chi accetta l'improprietà linguistica costituita dai tropi rispetto all'uso neutro e normato del linguaggio è generalmente portato a concentrare l'attenzione sugli effetti che questi scarti producono e che li giustificano. Il diffondersi di una concezione linguistico-concettuale della metafora, che anziché sanzionarla come devianza le riconosce un carattere onnipresente e naturale, ha reso in qualche modo superfluo postulare ragioni di origine pragmatica o semantica per giustificare la produzione e la comprensione di espressioni figurate. Anche all'interno delle teorie che vedono la metafora come un fatto di linguaggio e non di uso linguistico, però, si possono distinguere le occorrenze inavvertite da quelle deliberate: appurato che la metafora è connaturata al nostro sistema concettuale e cognitivo, e che nella maggior parte dei casi la impieghiamo senza poter scegliere o senza accorgercene, non si può negare che è possibile piegarla a fini espressivi o artistici particolari.

Abbiamo visto nei capitoli §§ I.1.4 e I.2.4 che la retorica classica e medievale collocava i tropi tra i procedimenti dell'*ornata difficultas*,

²¹ Secondo Pirovano (2015b, 750-1), in questo passo arriva a maturazione il percorso che ha portato Dante a riconoscere nella propria ardente passione per Beatrice il vero amore, la *caritas* cristiana.

e dunque tra gli strumenti che un autore può adottare per innalzare o abbellire il proprio discorso, e abbiamo già detto che questa visione del linguaggio figurato, presupponendo una rigida separazione tra forma e contenuto, appare riduttiva e incapace di cogliere i diversi effetti, anche cognitivi, che le metafore possono produrre, nonché la profonda integrazione che possono istituire con il messaggio in cui sono inserite. Per quanto riguarda la pragmatica delle metafore della *Commedia*, ci concentreremo dapprima sulla loro funzione nel senso di una connotazione mimetica del discorso poetico, ossia sulla loro capacità di orientare il lettore verso una serie di caratteristiche formali che si aggiungono al contenuto del messaggio, quali un particolare registro linguistico o un particolare tono; poi sulla loro capacità connotativa e descrittiva, che si fonda sulla potenzialità semantica della traslazione di significato.

Le funzioni che possiamo attribuire a una metafora sono molte, ma indubbiamente il linguaggio figurato dipende spesso dalla volontà di connotare il discorso, caratterizzando il testo che lo contiene come letterario – e magari di una qualità specifica, dato che l'impiego di una figura riconosciuta dal codice serve tra le altre cose a esibire una patente di letterarietà e a mettere in mostra una determinata qualità del discorso letterario (Genette 1969, 201). Oltre a questo aspetto, che connette l'ornamento con lo stile e dunque con l'appartenenza a un genere, la connotazione data da una metafora può fornire ulteriori elementi per precisare il tono del discorso, introducendo elementi di uno specifico registro o immagini provenienti da un certo dominio; in questo senso si può dire che «la retorica è un codice istituzionale della letteratura che ha il compito non solo di inventariare le figure, ma di attribuire loro uno specifico valore di connotazione» (Marchese 1981, 115). La presenza di metafore particolarmente concentrate o significative serve dunque a innalzare il tono del discorso e a conferirgli una spiccata dignità poetica, oppure a colorare linguisticamente o stilisticamente un preciso episodio. Già Boncompagno da Signa, nel paragrafo della *Rhetorica novissima* dedicato al *quare* della *transumptio*, aveva notato che la metafora, letteraria o quotidiana, soddisfa il *desiderium anime* rendendo elogi e vituperi più efficaci (vedi § I.2.4.1); ancor più esplicitamente, il maestro ammetteva poi che «l'uomo non si contenta di denotare la realtà ma è costretto a connotarla ricorrendo, con un indicibile impulso della mente, alle immagini» (Garbini 2018, 17). E in effetti, due casi particolari spiccano nella *Commedia*: la mimesi linguistica messa in atto nei discorsi diretti, cioè la scelta di varianti diastratiche, diatopiche e lessicali adeguate al personaggio che parla, e la carica espressiva e icastica assunta dai discorsi polemici e profetici.

2.3.1 Mimesi linguistica e discorso metapoetico

Che la *Commedia* combini tutti gli stili e tutti i linguaggi è un'acquisizione ormai solida della critica dantesca. Questa esuberanza rispetto alle strettoie di una retorica che prescriveva l'aderenza a un solo stile è piuttosto un attraversamento, una mescolanza, che una confusione o fusione (Mercuri 1992, 116-17); il pluristilismo, infatti, benché in modo meno rigido rispetto al *De vulgari* (§ I.2.3.2), è comunque

al servizio del principio della *convenientia*, che però in Dante acquista caratteri peculiari, in quanto si realizza in una estrema specializzazione dello stile in rapporto con la materia. (Bellomo 2008, 286)

Questo fa sì che si vengano a creare continue escursioni stilistiche in ragione dei trapassi, talvolta anche rapidi, da un episodio all'altro: ciascuno ha un suo tono particolare, un suo linguaggio e, come vedremo meglio nel prossimo capitolo (§ II.3.1), in alcuni casi consolida anche un'armonia tra il nucleo di immagini sviluppate dal linguaggio figurato e la diegesi. Come ha intuito Auerbach (2010, 71), infatti, «il realismo del poeta non è quello del fotografo: è identità di visione ed espressione». La costruzione di ciascun episodio e di ciascun personaggio passa anche per l'elaborazione di un tipo di espressione adeguata.²² Le escursioni di stile e linguaggio sono particolarmente evidenti nel caso dei dialoghi, che permettono a Dante di introdurre, a fini di «realismo idiomatico» (Schiaffini 1953, 49), espressioni tratte dai serbatoi lessicali più vari. Il dialogo è uno degli istituti principali della *Commedia*, e ogni momento di scambio con le anime dell'aldilà rappresenta una tappa del percorso di esplorazione dell'universo umano: l'importanza attribuita alla comunicazione - che per Dante costituisce la base della vita in società e, di conseguenza, dell'esistenza umana tutta - fa sì che nei dialoghi il poeta tenti di sondare e di mostrare le infinite potenzialità del linguaggio, che può perdere o salvare un'anima, ingannare, celebrare, mentire o spiegare.

I passi in cui Dante insegue un intento mimetico si contrappongono dunque a quelli in cui viene messo in luce l'elemento semiotico-simbolico della lingua: nel primo caso si riprende l'idea, aristotelica e oraziana, che la poesia riproduca la realtà così com'è, mentre

²² Cf. Pagliaro 1967, 464: «vi sono casi nella *Commedia* in cui può sembrare che la 'forma esterna' del linguaggio interessi ai fini della caratterizzazione del personaggio. Ma in verità si tratta di caratterizzazione di ordine, non linguistico, ma stilistico». In realtà i due ordini non si possono distinguere, come dimostrano le considerazioni sviluppate in questo capitolo e nel precedente. Della questione si è occupato soprattutto De Ventura (2007, 95-148); sulla funzione mimetica della lingua della *Commedia*, cf. anche Tavoni 2019, 104-8.

nel secondo si enfatizza il fatto che la poesia indica altro rispetto al significato letterale delle parole, sulla scia di un pensiero che trova un momento di elaborazione importante in Agostino (vedi § I.3.5.1). Queste due spinte sono continuamente bilanciate nella riflessione e nell'opera dantesca: da un lato il poeta cerca di presentare ciò che scrive come fedele trascrizione di un'esperienza ispirata, dall'altro sottolinea la propria competenza tecnica e attira l'attenzione del lettore, in molti modi diversi, sugli ispessimenti di significato veicolati da personaggi, episodi e motivi. Anche la lingua e lo stile partecipano di questa doppia spinta, oscillando tra una funzione comico-realistica, che comporta l'immissione di municipalismi, forestierismi e latinismi per conferire un effetto di realtà a determinate scene e dialoghi, e una funzione allegorico-spirituale, in cui il poeta sfrutta la polisemia del discorso per creare una sovrapposizione tra l'intreccio letterale del poema e i significati morali e spirituali che sono veicolati da tale intreccio e al contempo contribuiscono a dargli forma.

Nell'*Inferno* i dannati si allineano a formare una galleria di esempi negativi, e spesso anche di parole negative (Spera 2010, 49), ossia violente, maliziose, volgari.²³ Poiché negli altri due regni la salvezza promessa o raggiunta è il pensiero dominante delle anime e la fratellanza cristiana oblitera l'individualità in favore di un'umile disposizione alla collettività, è nella prima cantica che la varietà di registri e di lessico si fa più marcata. Ogni anima dannata conserva gesti e parole che aveva in vita, e anzi sembra ripeterli in una forma ancor più intensa perché eterna ed esemplare (Auerbach 2010, 72). Un esempio particolarmente significativo, ampiamente analizzato dalla critica, è quello di Pier della Vigna. Spitzer (1965, 1: 223-48) ha descritto con grande finezza il modo in cui Dante modella lo stile dell'episodio della selva dei suicidi su quello dei testi composti dal suo protagonista:²⁴ mentre questi ripercorre gli episodi della sua vita, dalla fortuna alla caduta, Dante mette in bocca al consigliere dell'imperatore, celebre in tutta Europa per il suo stile fiorito, una raffinatissima galleria di figure di suono, sintassi e pensiero. Il discorso comincia con un dolente rimprovero verso i due viandanti, che hanno spezzato un ramo dello sterpo in cui si è incarnata l'anima di Piero; le forme e i vocaboli di questo passo esprimono rottura, spezzamento, distorsione, a rievocare la violenza dell'uomo contro se stes-

23 Cf. Gambale 2012, 179: «il regno dell'*Inferno*, nella visione che Dante elabora nella *Divina Commedia*, si presenta come una città, la città di Dite, i cui abitanti parlano una lingua che si addice alla loro natura maledetta e alle proprietà del luogo sul quale essi sono dislocati. La confusione degli idiomi, un linguaggio disumano, il turbine di suoni cacofonici e sgrammaticati portatori di rabbia, di dolore o di tormento, risuonano nell'atmosfera infernale, e descrivono in modo puntuale il nesso tra la parola e lo stato del peccatore che attraverso questa esprime la sua lontananza dall'amore divino».

24 Sulle varie letture stilistiche e linguistiche del canto si concentra De Ventura (2007, 98-109); sui legami tra il canto e il *dictamen* siciliano, cf. anche Villa 2009, 101-13.

so. Alla *captatio benevolentiae* di Virgilio il suicida risponde con una terzina densamente metaforica:

e 'l tronco: «sì col **dolce** dir **m'adeschi**,
 ch'i' non posso tacere; e voi non **gravi**
 perch'io un poco a ragionar **m'inveschi**».
 (Inf. XIII, 55-7)

La terzina risulta tutta concentrata sul campo semantico della caccia. I termini salienti - *m'adeschi* (v. 55) e *m'inveschi* (v. 57) - sono in rima, in posizione simmetrica anche rispetto alla frase e alla relazione con il parlare: «*col dolce dir m'adeschi [...] a ragionar m'inveschi*» (Inf. XIII, 55-7).

Presentando sé stesso, Piero si dipinge come colui che teneva «*ambo le chiavi | del cor di Federigo*» (Inf. XIII, 58-9), e che poteva con esse aprire e chiudere la volontà del sovrano, spingendolo all'assenso o al diniego; la metafora è topica, ed è motivata anche dall'omonimia tra il cancelliere e San Pietro, già sfruttata come gioco onomastico nell'elogio fattone da Nicola da Rocca (cf. Mecca 2004). Le due terzine successive raccontano la conquista del potere e della stima dell'imperatore. L'irrompere sulla scena dell'invidia che causerà la caduta in disgrazia del cancelliere e il suo successivo suicidio è segnato dalla sostenutissima perifrasi metaforica, già sviluppata nella tradizione classica, dei vv. 64-5: quella della *meretrice* che non distoglie mai i suoi *occhi putti* dall'*ospizio di Cesare* (che, per metonimia antonomastica, vale come riferimento a Federico). Anche l'azione dell'invidia/*meretrice* viene espressa secondo modi sofisticati, con la metafora della fiamma replicata ben tre volte in poliptoto (Inf. XIII, 67-8), che sembra «montare nella ripetizione fino a travolgere il fedele di Federico» (Chiavacci Leonardi 1991, *ad loc.*). Dopo questo apice di tensione e drammaticità le ultime terzine del discorso sono in calare. Il racconto del suicidio viene condotto in termini reticenti e attraverso elaborate figure di parola: «*l'animo mio, per disdegnoso gusto, | credendo col morir fuggir disdegno, | ingiusto fece me contra me giusto*» (Inf. XIII, 70-2); la protesta di innocenza assume un tono vibrante e accorato ma finalmente chiaro, senza traslati: «*per le nove radici d'esto legno | vi giuro che già mai non ruppi fede | al mio signor, che fu d'onor sì degno*» (Inf. XIII, 73-5). L'ultima sconsolata terzina contiene una debole personificazione dell'invidia e della memoria di Pietro. La prima ha colpito la seconda, che non si è ancora rialzata e dev'essere confortata: «*e se di voi alcun nel mondo riede, | conforti la memoria mia, che giace | ancor del colpo che 'nvidia le diede*» (Inf. XIII, 76-8).

Molti degli incontri tra il pellegrino e i poeti che si trovano distribuiti nei tre regni oltremondani riprendono moduli caratteristici della produzione letteraria di ciascuno, o segnano comunque un innal-

zamento di tono che si suppone celebrativo dell'attività artistica. Il fenomeno è tanto più evidente nel caso del secondo regno, dove l'umile dolcezza che riempie le anime purganti ne cancella i connotati individuali, e dove l'insistenza sulla tendenza peccaminosa, piuttosto che sull'atto sacrilego, rende le figure più mobili e complesse rispetto a quelle monolitiche dell'*Inferno*. Il *Purgatorio* è anche la cantica delle discussioni sull'arte, e i passaggi in questione segnano sempre un notevole innalzamento di tono, che risponde alla volontà di nobilitare tali discorsi e attirare l'attenzione sul loro contenuto metapoetico - e, forse, anche a quella di omaggiare le doti artistiche degli interlocutori ricalcandone lo stile. Il sostenuto discorso di Oderisi da Gubbio, ad esempio, è denso di immagini preziose e varie, a cominciare dalla prima, luminosa professione di umiltà del miniatore, che ridimensiona la propria fama affermando che «**più ridon le carte | che pennelleggia Franco Bolognese**» (*Purg.* XI, 82-3; su questa metafora cf. Prandi 2011). Sferzando la superbia dell'artista in sé e negli altri, Dante mette in bocca a Oderisi una raffinata requisitoria sul tema della vanità della gloria umana, che dispiega tutti gli artifici più delicati e immaginifici proprio mentre li condanna.²⁵ Si avvicinano così metafore economiche: «**di tal superbia qui si paga il fio**» (*Purg.* XI, 88); metafore arboree: «**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) e «**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); metafore belliche: «**credette Cimabue ne la pittura tener lo campo**» (*Purg.* XI, 94); metafore luminose: «**sì che la fama di colui è scura**» (*Purg.* XI, 96); metafore animali: «**e forse è nato | chi l'uno e l'altro caccerà del nido**» (*Purg.* XI, 98-9). In aggiunta, si ritrova pure l'immagine biblica del *mondan romore* che non è altro che «**un fiato | di vento**» (*Purg.* XI, 100-1).²⁶

Il tono si innalza fin da subito anche nei canti incentrati sulla figura di Stazio, ricchi di figure foniche e di significato, ma anche di tropi: nel XXI canto del *Purgatorio* Virgilio, quasi avesse intuito di avere di fronte un poeta, si rivolge all'anima di Stazio con l'elaborata metafora estesa che caratterizza il Paradiso come una corte celeste - «**nel beato concilio | ti ponga in pace la verace corte | che me rilega ne l'eterno essilio**» (*Purg.* XXI, 16-18) - e prosegue poi con la personificazione mitologica della morte come parca (*Purg.* XXI, 25-7). A sua volta il poeta della *Tebaide* risponde con un appassionato elogio di

²⁵ Del resto, come osserva Picone (2006, 81), «quando Dante, Petrarca e Boccaccio parlano di pittura o scultura, vogliono in realtà parlare di letteratura e poesia, svolgendo cioè una riflessione metatestuale sulla propria arte».

²⁶ Che queste metafore siano vere e proprie *imagines agentes*, «a disposizione di un personaggio che quasi figura da campione dei valori transitori del *colores* e dell'*enargeia*», è tesi di Ciccutto (2017, 156 nota 18), a sua volta ripresa da Marini 2007.

Virgilio, sapientemente tramato sulla metafora ignea: il suo **ardore** poetico ha ricevuto **seme** (e qui la metafora vegetale dell'esca si innesta su quella del fuoco)²⁷ dalle **faville** della **divina fiamma** dell'*Eneide*, da cui sono stati **allumati** più di mille poeti (*Purg.* XXI, 94-9). Dopo la metafora del fuoco (che è infine ripresa in *Purg.* XXI, 134, con «*l'amor ch'a te mi scalda*»), Stazio impiega anche quella doppia della **mamma** e della **nutrice** (*Purg.* XXI, 97-8) per significare che l'opera di Virgilio genera e alimenta la poesia dei poeti successivi. La prima delle due metafore riceve particolari «risonanze affettuose» (Bello-mo, Carrai 2019, 364) non solo per il contenuto, ma anche perché il termine è classificato tra i *verba puerilia propter sui simplicitatem* (*DVE* II, VII, 3). Il dialogo tra Stazio e Virgilio è dunque «condotto con studiata cura retorica, come si conviene a un locutore che è stato prescelto per il viaggio provvidenziale in virtù della sua 'parola ornata' (*Inf.* II, 67) e come parimenti si conviene a un destinatario che era ritenuto da Dante un retore di professione» (Battistini 2014, 626). Il canto successivo, in cui i due poeti si confrontano su un terreno specificamente letterario, è anch'esso altamente metaforico e denso di espressioni figurate tipiche del codice poetico, a cominciare dalla riverente ripresa, da parte di Virgilio, della metafora dell'amore come fuoco che aveva impiegato Stazio: «*amore, | acceso di virtù, sempre altro accese, | pur che la fiamma sua paresse fore*» (*Purg.* XXII, 10-12). Si susseguono poi metafore equestri: il **freno** della discrezione che si **allarga** (*Purg.* XXII, 20); metafore cortesi: le **giostre grame**, che alludono sarcasticamente alla pena infernale degli avari (*Purg.* XXII, 42); metafore ornitologiche: le mani che si aprono per spendere come se fossero **ali** (*Purg.* XXII, 43) e la colpa che **rimbecca** il vizio (*Purg.* XXII, 49);²⁸ metafore vegetali: ancora la colpa che **suo verde secca** (*Purg.* XXII, 51).

²⁷ Cf. Battistini 2014, 643: «con un linguaggio denso di traslati e di allitterazioni (*soma-seme; allumati-mille; mamma-fummi-fummi*), viene vantato il carattere 'contagioso' dell'*Eneide*, che esercitò sugli altri poeti la stessa funzione propagatrice del fuoco e della luce mettendo in atto al massimo grado l'azione conoscitiva e morale della poesia. Con perfetta coerenza la metafora continuata del fuoco richiama i suoi effetti simbolicamente più rilevanti: il calore, espresso dall'*ardor*' e dallo *'scaldar'*, la luce, che *'alluma'*, e la sua forza espansiva, la stessa che, con identici termini, si concentrerà nella massima *poca favilla gran fiamma seconda* (*Par.* I, 34). Mentre però nel *Paradiso* è la piccola fiammella che può fare sprigionare un grande incendio, qui, per confermare la diversa statura dei due poeti, è la fiamma 'divina' di Virgilio da cui basta anche solo una scintilla per incendiare gli altri suoi epigoni. Ecco perché l'immagine delle 'faville' suscita la metafora organicistica del 'seme', una connessione autorizzata da Virgilio, cui si deve il sintagma *semina flammae* (*Aen.* VI, 6)».

²⁸ Così secondo Chiavacci Leonardi (1991, *ad loc.*), che collega il verbo al becco di un uccello; secondo Landino (2001, *ad loc.*), invece, «proprio rimbeccare è quando ripercotiamo indietro la palla che ci viene incontro». Viel (2018, 343), che la segnala tra le voci del parlato attestate da Dante per la prima volta, ritiene che sia di probabile origine galloromanza, dall'antico francese *'rebecher'*, attestato negli antichi parlati ita-loromanzi settentrionali.

Quando Virgilio si rivolge a Stazio, lo fa con un linguaggio assai fiorito che riprende alcuni moduli dell'epica classica:²⁹ si affastellano così l'enallage delle **crude armi**, la metonimia della *doppia tristezza* di Giocasta (*Purg.* XXII, 55-6), l'altra complessa metonimia di Clio che *tasta*, ossia tocca le corde della lira, e dunque canta (*Purg.* XXII, 58). In questo primi versi gli endecasillabi sembrano ricalcare il procedere dell'esametro latino, con metonimie, poliptoti ed enalaggi, figure che permettono una maggiore libertà prosodica con uno spostamento semantico meno pronunciato rispetto alla metafora. La fondamentale domanda di Virgilio sulla conversione di Stazio, che segna il passaggio al discorso cristiano, si distende poi su due blocchi da un verso e mezzo ciascuno, contenenti due metafore estese (*Purg.* XXII, 61-3):³⁰ la prima è quella topica della luce come conoscenza, e si articola nella doppia alternativa del **sole** o delle **candele**³¹ - lume celeste o terreno, e dunque illuminazione divina o predicazione umana - che **stenebraron** Stazio, ossia lo tolsero dalle tenebre in cui vive chi non conosce la fede; nel secondo blocco, la conversione è rappresentata come una navigazione con le **vele** che seguono il **pescator**, ossia Cristo.

Nella risposta di Stazio sono contenute, tra le altre, le metafore dell'invito di Virgilio a **bere** nelle **grotte** del **Parnaso** (*Purg.* XXII, 64-5) e della poesia come luce - «*m'alluminasti*» (*Purg.* XXII, 66) -, ma soprattutto la famosa similitudine del lampadoforo - «*facesti come quei che va di notte, | che porta il lume dietro e sé non giova, | ma dopo sé fa le persone dotte*» (*Purg.* XXII, 67-9) -, in cui il termine finale, 'dotte', inverte la solita metafora della luce per la conoscenza e giustifica la similitudine. Ma tutto il canto, come sottolineato da Battistini (2014, 629-30), è tramato di metafore relative all'acqua e all'arsura, che non rimandano semplicemente alla topica idea della sete di sapere, ma che sembrano anche alludere, spiritualmente, alla grazia elargita attraverso il battesimo. A questo omaggio alla figura di Virgilio, che proprio all'inizio dell'episodio aveva malinconicamente rievocato il proprio **eterno esilio** (*Purg.* XXII, 18) e che si soffermerà

²⁹ Cf. Martelli 2004, 132: «'Dante e la poesia classica': questo potrebbe essere il titolo, se un titolo potessimo dare ai singoli canti della *Commedia*, del canto che sto commentando». Ma si veda anche quanto suggerito da Ariani (2010, 200): «certo, il convegno dei tre poeti sembra coinvolgere la tradizione epica classica in un complesso gioco di specchi con la particolarissima epica cristiana della *Commedia*, che proprio per il suo statuto di *opus mixtum* sembra assurgere, nelle intenzioni metapoetiche dei canti XXI-XXII, ad una sorta di sintesi suprema di una tradizione tragica assorbite, e superata, nello sperimentalismo comico inventato dal 'sesto tra cotanto sennò'».

³⁰ Cf. *Purg.* XXII, 61-3: «*se così è, qual sole o quai candele | ti stenebraron sì, che tu drizzasti | poscia di retro al pescator le vele?*».

³¹ La doppia metafora ricalca un versetto apocalittico (Bellomo, Carrai 2019, *ad loc.*): *et non egebunt lumine lucernae, neque lumine solis, quoniam Dominus Deus illuminabit illos, et regnabunt in saecula saeculorum* (*Apoc.* 22,5).

poi a completare il canone dei poeti del Limbo, si aggiungono particolari metafore metapoetiche. Notevoli soprattutto la metafora del disegno e del colorare - «*ma perché veggi mei ciò ch'io **disegno**, | a **colorare stenderò la mano***» (*Purg.* XXII, 74-5) - tolta dalla pittura in un ulteriore potenziamento dello spessore artistico del discorso, e la perifrasi che indica Omero come «*quel Greco | che le Muse **lat-tar** più ch'altri mai*» (*Purg.* XXII, 101-2), ripresa al v. 105, dove si parla delle **nutrici** che si trovano sul Parnaso, con un'eco della metafora materna del canto precedente.

Analogamente lo scambio sulla poesia del Duecento che Dante inscena con Bonagiunta contiene un notevole innalzamento di tono, che si manifesta anche in un ampio ricorso alle metafore, e che combina dunque la connotazione di Bonagiunta come poeta con quella dialettale veicolata dall'avverbio lucchese 'issa' (*Purg.* XXIV, 55). L'insistito metaforismo comincia con la potente espressione per cui Dante è «*colui che **fore** | **trasse le nove rime***» (*Purg.* XXIV, 49-50), ripresa dal *traier canzon* del sonetto inviato da Bonagiunta a Guinizzelli ma al contempo capace di rievocare «la fatica dell'estrazione» (Bellomo, Carrai 2019, *ad loc.*); prosegue poi con la simmetrica risposta in cui il poeta della *Commedia* si raffigura come lo scrivano che 'nota' ciò che Amore gli **ditta dentro** (*Purg.* XXIV, 54), secondo un modello proveniente dalla tradizione chartriana, per giungere infine alle memorabili metafore del **nodo** che **ritenne** Bonagiunta, il Notaro e Guittone (*Purg.* XXIV, 55-7) e delle **penne** che vanno **strette** dietro al **detta-tore** (*Purg.* XXIV, 58-9).³² Se ha ragione Pertile (2005, 92-113), il **nodo** è da intendersi come il laccio che impedisce il movimento del falcone o il cappio che stringe la preda: le due metafore svilupperebbero così un coerente parallelo tra poeti e uccelli - garantito dalla polivalenza del termine *penna*, strumento scrittorio e organo di volo - e al contempo riprenderebbero l'immagine del nodo-trappola già impiegata in ambito stilnovista per parlare dell'amore sensuale (ad esempio da Monte Andrea).

Nel XXVI canto del *Purgatorio*, ultimo incontro tra poeti della cantica mediana, si assiste a qualcosa di leggermente diverso. Il canto manifesta una sofisticata struttura diegetica a incastro e uno stile preziosissimo ed elaborato, soprattutto in sede rimica e fonica; come abbiamo già avuto modo di osservare (§ II.2.1), le figure legate al significante non coesistono pacificamente con le metafore, e forse per questo il discorso tra Guinizzelli e Dante, raffinato sotto l'aspetto delle prime, è piuttosto povero a livello di traslazioni, sebbene le poche metafore che vi sono impiegate siano assai creative e notevoli (su tutte, la **rete** della morte al v. 24, l'opposizione tra le membra di Dante che non sono rimaste «**acerbe né mature**», al v. 55, la dop-

³² Per un'analisi della metafora del nodo, cf. Ferrilli 2012, con ampia bibliografia.

pia traslazione in rima **marche** : **imbarche** ai vv. 73-5, la metafora topica del **fabbro** al v. 117).

Non sono però solo i poeti a essere contraddistinti da un linguaggio elevato e densamente metaforico: il parlare di Cacciaguida, ad esempio, è assai sostenuto dal punto di vista retorico e impiega tutti i tipi di figure, comprese molte traslazioni.³³ Il discorso si apre con una prima solenne esclamazione in latino (*Par.* XV, 28-30) - l'unica interamente in latino di tutto il poema, «costruita con una mescolanza di elementi linguistici virgiliani e biblico-teologici» (Ledda 2011a, 112). Inizialmente, l'avo di Dante parla sì **profondo** da non essere inteso dal pellegrino perché il suo *concetto* è troppo superiore al *segno d'i mortal*, ma poi, **sfogato** ormai **l'arco de l'ardente affetto**, il suo *parlar discese* | **inver' lo segno del nostro intelletto** (*Par.* XV, 37-45): le prime parole comprensibili di Cacciaguida sono una lode di ringraziamento a Dio, *tanto cortese* nel **seme** suo (*Par.* XV, 46-8). Finalmente rivolgendosi al proprio discendente, il beato si esibisce in due terzine densissimamente metaforiche:

e seguì: «grato e **lontano digiuno**,
tratto leggendo del magno volume
du' non si muta mai bianco né bruno,
solvuto hai, figlio, dentro a questo lume
 in ch'io ti parlo, mercè di colei
ch'a l'alto volo ti vesti le piume».
 (*Par.* XV, 49-54)

Dopo un primo sintagma che accumula la metafora del desiderio come **digiuno** e lo scambio, nell'aggettivo 'lontano', della distanza temporale con una distanza spaziale, Cacciaguida sviluppa l'immagine del futuro come **volume** di Dio, immutabile perché stabilito dalla sua volontà; il **digiuno**, con ulteriore improprietà, viene **solvuto**³⁴ quasi fosse un nodo; negli ultimi versi, infine, Beatrice viene indicata attraverso una perifrasi che chiama in causa la consueta trasformazione di Dante in un uccello in volo verso i più alti cieli, in opposizione al *folle volo* di Ulisse che lo inabissa. «Tutta la terzina ha andamento solenne e velato di mistero» (Chiavacci Leonardi 1991, *ad loc.*), e tutti gli elementi della lontananza, dell'attesa, del digiuno pieno di desiderio ma gradito, del volume immutabile della predestinazione «concorrono a creare aspettativa e a circondare di sacralità ciò che sarà detto» (*ad loc.*). Un linguaggio così altisonante - nel canto suc-

³³ Per una bella analisi dell'impianto formale dei tre canti del 'trittico di Cacciaguida', cf. Alessio 2011.

³⁴ La stessa intersezione semantica si troverà in *Par.* XIX, 25: «**solvetemi**, spirando, il gran **digiuno**».

cessivo si precisa che l'avo di Dante non parla la *moderna favella* che il poeta gli attribuisce (*Par.* XVI, 33)³⁵ - tuttavia, non è caratteristico del personaggio di Cacciaguida *tout court*: nella seconda metà del canto, in cui il crociato descrive la pacifica e morigerata Firenze in cui è cresciuto, il discorso è tutto storico e letterale, totalmente privo di metafore, e avvolto semmai in una medietà elegiaca;³⁶ solo nei passaggi profetici dei canti successivi il tono si innalzerà di nuovo attraverso una maggiore densità metaforica, fino ad arrivare alla sostenutissima investitura del canto XVII, colma di immagini di grande impatto ed estensione.

I passaggi legati a personaggi tanto insigni sono dunque intessuti di vocaboli e di immagini più elevate rispetto alla media, ma lo stesso adeguamento dello stile all'episodio e al locutore si verifica anche attorno al polo negativo. I diavoli e i dannati di Malebolge impiegano termini metaforici allusivi e maliziosi - come la metafora sarcastica impiegata dai Malebranche, che dopo aver artigliato un peccatore lo apostrofano dicendo: «*coverto convien che qui balli*» (*Inf.* XXI, 53) - o rozzi e volgari - come la metafora del *grattar [...] la tigna* impiegata da Ciampolo Navarrese (*Inf.* XXII, 93), sorprendentemente ripresa proprio dal nobile Cacciaguida: «*e lascia pur grattar dov'è la rognà*» (*Par.* XVII, 129); su questa metafora cf. V. Bartoli 2006. Vanni Fucci, come si è già detto (§ II.1.5), si presenta in termini quasi bestiali, mentre Alessio Interminelli è raffigurato mentre parla *battendosi la zucca* (*Inf.* XVIII, 124), con la ripresa di una metafora lucchese come la sua provenienza (come segnala Ottimo 2018, *ad loc.*).³⁷

La connotazione dei discorsi ai fini di mimesi linguistica e stilistica risulta anche, in alcuni casi, del tutto sospesa: il racconto di Ulisse, tra i più solenni e alti della prima cantica, è particolarmente semplice da un punto di vista metaforico; oltre a quanto si è già detto circa la difficile coesistenza delle figure di sintassi e di suono (che qui sono numerose) con le figure di pensiero, si potrebbe pensare che Dante non volesse, né soprattutto sapesse, dare una caratterizzazione linguistica troppo espressionista a un personaggio mitico i cui tratti erano per lui vaghissimi. Nelle sublimi terzine con cui Ulisse risponde alla curiosità di Dante circa la propria morte le metafore so-

³⁵ Un linguaggio che i commentatori hanno interpretato come «una lingua arcaica nel lessico, nella sintassi e fors'anche nella pronuncia» (Alessio 2011, 25); sulla lingua di Cacciaguida, cf. anche Porena 1942; Pézard 1967.

³⁶ Cf. Chiavacci Leonardi 1991, introduzione al canto XV: «da tale duplice forza, di concretezza storica e di speranza metastorica, si crea la casta bellezza di questo parlare poetico veramente 'sobrio e pudico', con una sintassi semplice, quasi elementare, con un ritmo ripetitivo di leggenda, con immagini dirette della vita quotidiana».

³⁷ Le forme del registro comico che alludono alla provenienza geografica delle anime con cui Dante parla sono state definite da Nencioni (1989, 178-80) 'dialettalismi evocativi'.

no brevi e non particolarmente audaci, ma hanno una funzione sottile nel caratterizzare non tanto il personaggio, quanto l'archetipo che il personaggio incarna: quella della vita come «*vigilia* | *d'i nostri sensi*» (*Inf.* XXVI, 114-15), ad esempio, allude alla specola tutta materialista di Ulisse, mentre l'appello alla metaforica **semenza** umana (*Inf.* XXVI, 118) rende il destino dei naviganti in qualche modo ineluttabile perché lo iscrive nella loro stessa natura. Ancora, la descrizione dei compagni «*resi acuti [...] al cammino*» (*Inf.* XXVI, 121-2) attribuisce loro, con metafora esplicita, il senso figurato di 'acuto' (che è anche l'unico significato con cui Dante impiega l'aggettivo), legato alla vista e dunque alla comprensione e alla conoscenza - quei valori su cui Ulisse ha fatto leva per spronare loro e sé stesso. La metafora centrale della navigazione come *folle volo* e dei remi come **ali** (*Inf.* XXVI, 125), che riprende quella impiegata all'inizio del canto per definire sarcasticamente la fama di Firenze - *che per mare e per terra batte l'ali* (*Inf.* XXVI, 2) - imprime un potente suggello figurativo sull'episodio, mettendolo in relazione con uno dei grandi motivi di tutto il poema; l'ultimissima parola del canto, con quel mare **richiuso** sopra la nave (*Inf.* XXVI, 142), porta il discorso alla sua ineluttabile chiusura, mostrandoci un mare quasi solido nella sua azione di inghiottire i naviganti. Insomma, Ulisse, dipinto come magnanimo nella tradizione classica, racconta la propria morte senza *pathos*, in una stoica impassibilità, nel distacco di chi ne riconosce l'oscura necessità (Bellomo 2013, 424).

Per la stessa ragione di mancata caratterizzazione espressiva un altro passo poco metaforico è il XX canto dell'*Inferno*, dove Virgilio si produce in una distesa digressione sulla storia di Mantova: nel momento in cui non ci sono peccatori che dialogano con Dante la funzione mimetica del linguaggio metaforico si perde a favore di una più agile e piana narratività. Ugualmente povero di metafore è il XXIX canto del *Purgatorio*, dove è descritta la processione mistica che appare a Dante al suo ingresso nell'Eden: la sovrapposizione di un deciso movimento narrativo e di un denso sovrasenso allegorico allenta l'ordito metaforico, che svolge qui una debole funzione descrittiva - con le sinestesie della *melodia dolce* (*Purg.* XXIX, 22) e del *dolce suon* (*Purg.* XXIX, 36) - o che si limita a innalzare il tono nelle terzine in cui prende voce il poeta, dapprima per invocare le Muse - e qui compaiono le metafore della *cagion* che **sprona** il poeta a comporre l'invocazione e a chiedere all'Elicona di 'versare' in lui l'ispirazione, (*Purg.* XXIX, 37-42); il brano si chiude con la descrizione degli animali raffiguranti i quattro evangelisti, dove si addensano, in un altro intervento metapoetico, le metafore economiche con cui Dante ci dice che non può più 'spargere' rime perché *altra spesa* lo **strigne**, impedendogli di esser più **largo** (*Purg.* XXIX, 97-9).

2.3.2 Lode e vituperio, esemplarità e invettive

Una delle opinioni più diffuse nella critica dantesca è quella che interpreta il linguaggio figurato della *Commedia* come strumento per l'espressione dell'indicibile e per la resa in termini immaginifici e comprensibili della difficilissima dottrina che anima il poema.³⁸ Che le metafore servano questi compiti è certo vero, specie all'altezza del *Paradiso*, dove Dante si deve misurare con la difficoltà di fare poesia su complessi temi filosofici e teologici e con la necessità di animare la rappresentazione disincarnata dei cieli e delle anime ridotte a pura luce. Ma il linguaggio figurato, in un sistema complesso e codificato come quello della retorica medievale, assolve anche a un compito stilistico che non si può guardare con sufficienza solo perché oggi diamo più valore alla dimensione cognitiva o psicologica della poesia che a quella tecnico-formale. Le metafore più elaborate, soprattutto nel corso della prima e della seconda cantica, non servono né a esprimere l'indicibile, né a dare corpo alla dottrina o all'interiorità dei personaggi: il maggior sviluppo a cui viene sottoposto il linguaggio figurato in termini di concentrazione, estensione e creatività coincide in larghissima parte con l'articolazione del discorso politico.³⁹

Non si può di certo invocare lo scopo divulgativo per rendere conto di questo dato: comunicare in maniera comprensibile non pone particolari questioni quando si affrontano questi argomenti, che perfino una scrittura cronachistica piana e narrativa riesce a esaurire in maniera soddisfacente. Si può senz'altro sostenere che le metafore, in questi passi, servano allora a elevare il tono del discorso per conferire particolare enfasi e gravità a un tema che a Dante stava così a cuore; ma bisogna anche constatare che la cifra più caratteristica del linguaggio figurato elaborato nei discorsi politici non è tanto l'innalzamento stilistico, quanto una certa potenza icastica ed espressiva. Le ragioni di tale sforzo stilistico vanno allora ricercate in un intreccio di fattori: certo la particolare perizia tecnica a cui andavano sottoposti gli argomenti più importanti per l'autore, ma anche ragioni di equilibrio compositivo e, non da ultimo, l'influenza di una tradizione che, nella teoria come nella prassi, aveva saldato i maggiori

38 Ad esempio Finazzi (2013a) associa l'alta densità metaforica ai «canti dagli alti contenuti teologico-dottrinali» (24-5), motivandola con la «particolare complessità dei concetti da veicolare». Perfino dietro alle metafore più forti e materiche, come quelle delle invettive paradisiache di San Pietro, Cacciaguیدا o Pier Damiani, Finazzi rinvia il «grande paradosso retorico-mistico del dover reperire parole in assenza di parole» ed evoca la tradizione mistica della 'teologia della dissomiglianza', benché sia difficile sostenere che non si possa esprimere in linguaggio proprio una critica, pur molto veemente come quella dantesca, all'operato del pontefice o a quello degli ordini mendicanti.

39 Da sottoscrivere, dunque, la considerazione di Marietti (2002, 70-9), secondo cui le metafore assumono una funzione polemica soprattutto all'interno delle invettive religiose del *Paradiso*, ma anche in alcuni più rari passaggi delle altre due cantiche.

sviluppi della retorica duecentesca con la tematica morale e politica, producendo un sistema coerente e solido fondato sulla rifunzionalizzazione di stilemi, *topoi* e immagini provenienti dalle Scritture (di cui si è parlato in parte in § I.2.4). Le metafore della *Commedia* rappresentano fatti umani molto più di quanto rappresentino i misteri divini, ma nel farlo sfruttano un complesso sistema di citazioni e di sublimazioni su un piano esemplare e universale che serve a investire la voce del poeta di un'autorità profetica emanata dalle Scritture e da Dio. Per far coesistere in una stessa opera le vicende municipali di un turno d'anni relativamente breve e le sorti della cristianità era necessario un avvicinamento tra i due piani, che si poteva ottenere elevando tali vicende all'interno di uno schema etico e provvidenziale, rendendole cioè momenti esemplari all'interno di una storia universale di tentazione, peccato, redenzione.⁴⁰ Trasformare, attraverso il ricorso al simbolo e alla metafora, la narrazione di fatti di cronaca più o meno importanti in un dispiegamento di forze naturali fisiche, animali, vegetali è un espediente già praticato dagli scritti delle cancellerie istituzionali, dalla letteratura parenetica e dalla lirica morale e civile, che Dante adotta e inserisce in un'opera dove la corrispondenza tra storia universale e storia particolare è continuamente ricercata; la ricerca di tale corrispondenza si colloca nel solco della ripresa dei modi simbolici della letteratura profetica, che Dante impiega intorno ai motivi etico-politici fondamentali su cui si concentrano le sue invettive e profezie (cf. Falzone, Fiorentini 2017).

Questo dato è particolarmente evidente nell'esame della prima cantica, dove le metafore estese o complesse che sviluppano in maniera decisa una stessa immagine sono confinate in maniera quasi esclusiva ai discorsi politici. Esempari, in tal senso, le profezie di Ciacco, di Brunetto Latini e di Vanni Fucci, il dialogo con papa Niccolò III, o ancora il resoconto dei fatti di Romagna offerto a Guido da Montefeltro: in tutti questi casi le degradanti vicende che offuscano la vita civile della penisola - le aspre lotte tra fazioni, la corruzione del potere temporale e spirituale, i vizi della classe dominante italiana - vengono trasposte su campi semantici di volta in volta animali, vegetali, atmosferici. Personaggi ed eventi tanto esecrabili vengono così taciuti nella loro meschina singolarità ed elevati a un piano universale, tratteggiato con il linguaggio sentenzioso e profetico delle grandi invettive, che così largo spazio aveva anche nelle epistole politiche di Dante, vicinissime come stile, toni e immagini a questi passi (cf. Tomazzoli 2020a; 2020b). Un primo esempio riguarda la profezia di Vanni Fucci:

⁴⁰ Il legame strettissimo tra etica e poesia nel Medioevo è dimostrato e approfondito dall'importante lavoro di Allen (1982).

«Pistoia in pria d'i Neri **si dimagra**;
 poi Fiorenza rinova gente e modi.
Tragge Marte vapor di Val di Magra
ch'è di torbidi nuvoli involuto;
e con tempesta impetuosa e agra
 sovra Campo Picen fia combattuto;
 ond'ei repente **spezzerà la nebbia**,
 sì ch'ogne Bianco ne sarà feruto».
 (Inf. XXIV, 143-50)

Per il lettore queste terzine risultano spiazzanti: con un netto stacco di tono rispetto al dialogo precedente, in cui Vanni Fucci si era presentato con metafore esplicite secche e triviali (vedi § II.1.5), la profezia sulla campagna di Moroello Malaspina contro i Bianchi pistoiesi è costruita su un sapiente bilanciamento tra riferimenti espliciti (*Pistoia, i Neri, Fiorenza, Campo Piceno, ogne Bianco*) ed elaborate immagini, che contribuiscono a rendere oscuramente minaccioso il discorso.⁴¹ Sebbene i riferimenti espliciti siano continuamente presenti e anche assorbiti dalla trama della figura, come dimostra l'associazione tra i Bianchi e la nebbia, la metafora ricava particolare forza dal suo essere estesa sul dominio atmosferico per due terzine, fino a che l'ultimo verso, come il fulmine che spezza le nubi, lascia irrompere nuovamente sulla scena naturale la violenza fisica e umana della guerra tra fazioni.

Lo stesso avviene nella terzina in cui Ciacco, dopo aver profetizzato in termini piuttosto diretti la prima vittoria della *parte selvaggia* e la sua successiva caduta (Inf. VI, 64-9), allude alla sorte della fazione nera che **«alte terrà lungo tempo le fronti, | tenendo l'altra sotto gravi pesi, | come che di ciò pianga o che n'aonti»** (Inf. VI, 70-2), risolvendo in un'immagine di archetipica superbia l'avvicendamento violento e affannoso tra gruppi politici e innalzando il tono del discorso attraverso la ripresa di un modo profetico. Le due fazioni opposte sono qui rese potentemente umane: ne vengono rappresentate le *fronti* (e la polisemia del termine permette di racchiudere in una sola parola la parte alta del volto, di cui si predicano normalmente gli attributi di fierezza e superbia, e la parte anteriore di un esercito schierato), intente a schiacciarsi l'un l'altra sotto i *gravi pesi* che rappresentano le imposizioni pecuniarie.

L'esempio forse più limpido e alto della poesia politica di Dante è il VI canto del *Purgatorio*, che contiene la notevolissima invettiva contro l'Italia (*Purg.* VI, 76-151). In questa lunga *digressione* – così è esplicitamente definita al v. 128 – assistiamo a una vera e propria im-

⁴¹ Per una recente interpretazione del brano, cf. Barnes 2006; sulle diversissime valenze metaforiche del termine 'vapore' nel corso del poema cf. Finazzi 2013a, 30.

pennata metaforica, che non ha eguali nella cantica e che comprende un numero di figure pari a quasi il doppio della media. Un confronto tra lo stile di quest'invettiva purgatoriale e quello delle tradizioni letterarie che sembrano tematicamente più affini rivela che le tangenze formali con i sirventesi politici d'Oltralpe sono poche, mentre più numerose sono quelle con l'*ars dictaminis* – come dimostra anche la prossimità tra questo brano e le epistole politiche composte dallo stesso Dante; ma il modello principale per le strategie retoriche dell'invettiva va ricercato nella produzione lirica ed epistolare di Guittone, che aveva coniugato una poesia di impegno civile influenzata da riflessioni aristotelico-tomiste con un sermoneggiare denso di immagini bibliche ed evangeliche (Tomazzoli 2020b). La poesia politica di Dante si riallaccia dunque a diverse tradizioni, dall'*ars dictaminis*, che aveva assegnato l'*ornatus gravis* all'espressione di *laus* o *vituperium* e che aveva fatto un impiego straordinario e sistematico di tropi e metafore, alla letteratura sermonistica, che trascendeva gli eventi contingenti per soffermarsi sulle ragioni di ordine morale che governano il comportamento umano.

Benché la rielaborazione dei modelli e i suoi esiti siano originali, questa impostazione non è particolarmente sorprendente: nel Medioevo la poesia politica è sempre poesia etica, e il genere a cui sono ricondotti questi temi è quello della satira, da sempre associata all'invettiva che smaschera i vizi ed esorta alla virtù (cf. Keane 2007; Honess 2013). Al sistema tematico e stilistico riconducibile alla satira si era andato poi saldando l'altro grande universo della scrittura biblica (cf. Kendrick 2007): fin dall'epoca patristica gli autori medievali avevano cominciato ad applicare episodi scritturali alla situazione politica contemporanea, dando vita ad allegorie politiche che si diffusero sempre di più, specialmente nell'ambito del monacismo riformato, dove l'attualità veniva frequentemente intrecciata con reminiscenze liturgiche. In questi testi l'autore si dichiarava fedele seguace della Bibbia, arrivando perfino a negare la propria soggettività, procedendo sotto la maschera del linguaggio biblico che lo legittimava come scrittore e gli permetteva di ammonire la comunità con l'autorità della voce di Dio (Lobrichon 1992, 550-3; cf. anche Robinson 1983; Tavoni 2015, 335-69). Che la *Commedia*, nelle intenzioni del suo autore, assolvesse a una simile funzione di ammonizione profetica è certo, come confermano molti passi in cui lo stesso Dante dichiara di scrivere «*in pro del mondo che mal vive*» (*Purg.* XXXII, 103), elaborando «una vera e propria teologia morale cui, secondo quanto esplicitamente denunciato da Cacciaguida, si ispira la stessa strutturazione e significazione del viaggio e del libro» (Battaglia Ric-

ci 1988, 300; cf. anche Maldina 2017).⁴² Nel poema coesistono perciò una voce di denuncia pubblica – civile, politica ed ecclesiologica – che assume toni drammatici e vibranti, e una voce di ammonimento etico più sentenziosa e secca; entrambe fanno un uso ampio, nuovo e articolato del linguaggio figurato: lo scopo eminentemente morale e pedagogico del poema si traduce compiutamente nello stile alto e grave, denso di metafore, delle numerose reprimende del poema.

Per dimostrare il ruolo giocato dalla metafora in tutte queste diverse forme di *reprehensoria* possiamo esaminare altri due discorsi della *Commedia* in cui le invettive sono rivolte non più alla classe politica, ma ad altri soggetti, e in cui però il linguaggio e lo stile riprendono da vicino i modi dell'invettiva contro l'Italia e dei brani infernali citati. Sebbene Dante celebri se stesso come poeta della lode,⁴³ una delle strategie discorsive più notevoli e interessanti della *Commedia*, specie dal punto di vista dell'esame delle metafore, è piuttosto la *vituperatio*, che pur nella varietà degli obiettivi polemici è percorsa da una spinta unitaria e risulta in un'adozione di mezzi retorici affini. È soprattutto la *reprehensoria* a scatenare la fantasia espressiva del poeta e a permettergli di operare ogni genere di trasfigurazione sugli oggetti poetici presi a bersaglio. Per dirla con Benvenuto:

nullus autem poetarum scivit excellentius aut efficacius laudare et vituperare quam perfectissimus poeta Dantes; laudavit siquidem virtutes et virtuosos, vituperavit vicia et viciosos. (1887, introduzione all'*Inferno*)

Il primo caso di studio è la grande 'rimenata' sul traviamiento di Dante collocata nei canti edenici. I canti XXX e XXXI del *Purgatorio* formano un'unità inscindibile e armonicamente organizzata: disposti tra le due grandi scene allegoriche che rappresentano la storia della Chiesa nel mondo, contengono l'incontro tra Dante e Beatrice, la reprimenda di quest'ultima e la confessione del protagonista. A garantire l'unità dei due canti contribuisce, come ha notato Delcorno (2006, 90),

⁴² Secondo Sapegno (1963, 154), «l'imponente sistema strutturale, che dal nucleo embrionale della visione oltremondana si svolge e prende forma a poco a poco nel corso della rappresentazione, spiega il graduale modificarsi del tono, del sentimento, della prospettiva poetica. Alle origini è un movimento di accesa polemica, la collera sdegnosa dell'*exul immeritus*', l'insorgere violento di una coscienza offesa: questo impulso primario non si spegne mai del tutto e costituisce fino all'ultimo, fino alla tremenda invettiva di Pietro contro i pontefici degeneri, il lievito potente, il fermento attivo della poesia di Dante; e tuttavia esso si viene spostando e attenuando, dall'una all'altra cantica, si svolge secondo una linea di crescente distacco dalla cronaca contingente e dall'asprezza dei moduli irosi e sarcastici, fino al limite di un giudizio metafisico e all'imperiosa solennità delle condanne celesti».

⁴³ Celebrata in massimo grado con l'altissima terzina di *Par. XXX*, 16-18: *se quanto infino a qui di lei si dice | fosse conchiuso tutto in una loda, | poca sarebbe a fornir questa vice*.

la metafora della spada, che compare in entrambi ed «esprime il rigore aggressivo della donna-ammiraglio, ma soprattutto allegoricamente denota la Parola di Dio, così come è rappresentata nell'epistola agli Ebrei». ⁴⁴ La metafora viene dapprima impiegata da Beatrice nelle primissime parole che rivolge al suo amante, che ha appena ritrovato dopo i molti anni trascorsi dalla propria morte; in questi versi l'immagine della spada ha una fortissima carica icastica e polemica:

«Dante, perché Virgilio se ne vada,
non pianger anco, non pianger ancora;
ché pianger ti conven per altra **spada**».
(*Purg.* XXX, 55-7)

Nel primo atto della reprimenda Beatrice, *regalmente ne l'atto ancor proterva* (*Purg.* XXX, 70), rimprovera con asprezza l'amante per essersi sviato dopo la sua morte, ma non si rivolge mai direttamente a lui, preferendo raccontare implacabilmente gli errori del contrito pellegrino alle ninfe-virtù (*Purg.* XXX, 103-45). Nella grave *reprehensoria* che impegna questi versi il culmine della figurazione si trova nella seguente metafora estesa di sapore scritturale: «**ma tanto più maligno e più silvestro | si fa 'l terren col mal seme e non còlto, | quant'elli ha più di buon vigor terrestre**» (*Purg.* XXX, 118-20). La parabola del seminatore, che allude all'animo umano e alla necessità di raffinare le sue naturali disposizioni per far fiorire la virtù, viene qui elevata a massima proverbiale e, attraverso il richiamo all'autorità della Bibbia, riceve una legittimazione inappellabile che riconduce il peccato tutto individuale di Dante a una norma di comportamento emanata direttamente dalle Scritture.

Nel canto successivo, e proprio in apertura, Beatrice si rivolge finalmente a Dante in maniera diretta; a questo punto il poeta riprende la metafora della spada per sottolineare che le accuse che ora gli vengono mosse sono ancora più aspre delle precedenti:

«O tu che se' di là dal fiume sacro»,
volgendo suo parlare a me **per punta,**
che pur per taglio m'era paruto **acro,**
ricominciò, seguendo senza cunta,
«dì, dì se questo è vero: a tanta accusa
tua confession conviene esser congiunta».
(*Purg.* XXXI, 1-6)

⁴⁴ Cf. *Hebr.* 3,12: *vivus est enim sermo Dei, et efficax et penetrabilior omni gladio ancipiti: et pertingens usque ad divisionem animae ac spiritus*. E si veda Delcorno 2006, 90: «l'esegesi patristica, ripresa dai commentatori medievali, è concorde nell'interpretare la spada quale allegoria della predicazione».

Dopo qualche momento di mutismo, Dante scoppia finalmente in lacrime e pronuncia la sua confessione, a cui Beatrice reagisce rincarrando la dose, incalzandolo con interrogative retoriche: «*quai **fossi attraversati** o quai **catene** | trovasti, per che del **passare innanzi** | dovessiti così **spogliar** la spene?» (Purg. XXXI, 25-7); con severi ammonimenti: «*ma quando **scoppia** de la propria gota | l'accusa del peccato, in nostra **corte** | **rivolge sé contra 'l taglio la rota**» (Purg. XXXI, 40-2, dove viene ripresa implicitamente la metafora della spada); e con nuove massime sentenziose: «***novo augelletto due o tre aspetta**; | **ma dinanzi da li occhi d'i pennuti** | **rete si spiega indarno o si saetta**» (Purg. XXXI, 61-3). Come si vede, tutta questa fase della rimenata è profondamente metaforica, a conferire al discorso una grave esemplarità.⁴⁵ La *reprehensoria* di Beatrice tocca poi l'apice della tensione con uno studiato stratagemma retorico. Conclusa la prima fase della tirata, di fronte a un Dante annichilito dal rimorso e dalla vergogna, la donna lo esorta così: «*quando | per udir se' dolente, alza la barba, | e prenderai più doglia riguardando*» (Purg. XXXI, 67-9). Il pellegrino, che è anche un raffinatissimo poeta, capisce subito il senso della metonimia: *e quando per la barba il viso chiese, | ben conobbi il **velen** de l'argomento* (Purg. XXXI, 74-5). Se ne può evincere che***

l'ambiguità del termine 'barba', che indica il mento secondo l'uso dei volgari settentrionali, ma richiama Dante alle responsabilità dell'età matura, conclude il discorso di Beatrice con un movimento stilistico da grande predicatore. (Delcorno 2006, 102-3)⁴⁶

Nel discorso di Beatrice si fondono dunque toni e argomentazioni sentenziose tipiche della predicazione, come le massime metaforiche citate, e mirate riprese boeziane: dalla *Consolatio* sembrano provenire, infatti, il mutismo dell'accusato, la menzione delle sirene come figura degli illusori piaceri mondani, il motivo didattico secondo cui la morte e la caducità della bellezza dovrebbero fare certo l'uomo della caducità dei beni terreni; anche l'esibita natura metaletteraria dell'episodio - in cui si fa riferimento al passato di Dante come cristiano, come amante, ma anche e soprattutto come poeta - ci in-

⁴⁵ Cf. Mazzoni 1971, 1150: «Dante risolve ed esprime metaforicamente in termini di problematica amorosa l'enunciato d'una ben più complessa e contrastata condizione del suo spirito; perché, consequenzialmente, egli ora valuta e concepisce il proprio traviamiento (qualunque ne sia stata la fenomenologia reale) soprattutto come un distacco da Beatrice, come un effettivo allontanarsi (sul piano dell'ontologia e delle libere scelte dello spirito) da quell'ideale di contemplata e insieme vissuta perfezione».

⁴⁶ E Beatrice riprenderà questi modi anche dopo la grande processione allegorica, quando, nel canto XXXIII, commenterà la profezia dell'*enigma forte* adottando un codice didattico, volto a dichiarare il mistero divino nascosto dietro la raffigurazione simbolica (Ferrante 2014, 999).

dirizza verso Boezio.⁴⁷ I morsi dell'invettiva – *tanta riconoscenza il cor mi morse*, | *ch'io caddi vinto* (*Purg.* XXXI, 88-9) – oltre che politici sono dunque morali, in senso spirituale e metaletterario; del resto la stessa *Consolatio* boeziana veniva talvolta assimilata ai modi della satira proprio in ragione della *reprehensoria* di Filosofia (Relihan 2005). La straordinaria potenza della reprimenda di Beatrice deriva però dal fatto che non è un'astratta entità personificata a pronunciare, ma la donna amata dal poeta, motore della sua scrittura e ora beata in Paradiso: la razionalizzante invettiva di Filosofia viene così abbandonata in favore di un linguaggio figurato drammatico e sentenzioso, dove gli errori di Dante sono riconnessi a grandi paradigmi di comportamento e dove l'universale modello delineato da Beatrice è al contempo rappresentato da lei, ormai beata, e imposto al peccatore, che deve farsi esempio per i lettori.⁴⁸

La stessa caratteristica di esemplarità e lo stesso stile metaforico e sentenzioso si trovano nell'ultimo dei casi che prenderemo in esame, quello dei due canti del cielo del Sole, in cui si liberano due memorabili invettive contro la corruzione degli ordini mendicanti. I canti XI-XII, in posizione centrale all'interno del blocco dedicato agli spiriti sapienti, contengono innumerevoli motivi di simmetria (che saranno discussi in § II.3.1.3), ma anche significative differenze sul piano dell'apparato metaforico. Quel che qui interessa è che entrambi sono costruiti sulla narrazione, da parte di un insigne rappresentante dell'ordine concorrente, della vita dei due fondatori degli ordini mendicanti: Tommaso d'Aquino si produce in un'agiografia di San Francesco, Bonaventura in quella di San Domenico; in entrambi i casi i parallelismi tra le due vite sono insistiti, a sottolineare la solidarietà di intenti dei due fondatori e a ricomporre idealmente l'armonia che si era andata frammentando negli anni. In entrambi i casi, poi, la narrazione del passato e della straordinaria vita dei santi fondatori fa da contrappunto alle accese critiche contro i loro seguaci, che hanno tradito gli altissimi esempi di Francesco e Domenico, a loro volta imitatori della povertà evangelica.

Sebbene entrambe le parti del discorso siano dense di metafore, assistiamo a un'impennata figurativa nel momento in cui si affrontano i temi del conflitto morale e religioso. L'agiografia di Francesco è tutta costruita attorno a un simbolico matrimonio tra il poverello d'Assisi e Madonna Povertà, mentre quella di Domenico unisce più elementi eterogenei e campi metaforici: al tono dolce e quasi favolistico del primo racconto fa da contrappunto la maggior dinamicità del secondo, dove la carica figurativa comincia a farsi più sostenuta

⁴⁷ Sulle somiglianze tra la *reprehensoria* di Beatrice e quella di Filosofia nella *Consolatio*, cf. Spera, 1979. Su Boezio in Dante, cf. Lombardo 2013.

⁴⁸ Queste sono fondamentali caratteristiche dei sermoni secondo Volk-Birke (1991, 25).

già a partire dalla grandiosa immagine (già ricordata in § II.2.2.2) degli *sterpi eretici* percossi dall'*impeto* di Domenico. Le due agiografie rappresentano due modalità di narrazione diverse, una più tradizionalmente allegorica, l'altra legata piuttosto all'esegesi: la prima è svolta secondo una vena narrativa, mentre la seconda assomiglia piuttosto a un *pastiche* di metafore e similitudini, che crea una linea anti-narrativa e frammentaria (Barolini 1992, 214-16).⁴⁹

Entrambi i finali di canto rielaborano ed estendono alcune metafore bibliche legate all'ambito quotidiano dell'agricoltura e dell'allevamento, ed entrambi sono introdotti, con netto stacco, dalla forte avversativa 'ma', che «segna il passaggio dalla lode al biasimo, tutto tramato, come è proprio del genere epidittico, di lessemi latineggianti e costruito su campi metaforici rinviati al motivo evangelico del buon pastore» (Mazzucchi 2015, 248):

**«Ma 'l suo pecuglio di nova vivanda
è fatto ghiotto, sì ch'esser non puote
che per diversi salti non si spanda;
e quanto le sue pecore remote
e vagabunde più da esso vanno,
più tornano a l'ovil di latte vòte.
Ben son di quelle che temono 'l danno
e stringonsi al pastor; ma son sì poche,
che le cappe fornisce poco panno».**

(Par. XI, 124-32)

**«Ma l'orbita che fé la parte somma
di sua circonferenza, è derelitta,
sì ch'è la muffa dov'era la gromma.
La sua famiglia, che si mosse dritta
coi piedi a le sue orme, è tanto volta,
che quel dinanzi a quel di retro gitta;
e tosto si vedrà de la ricolta
de la mala coltura, quando il loglio
si lagnerà che l'arca li sia tolta».**

(Par. XII, 112-20)

⁴⁹ Nel caso della vita di Francesco siamo di fronte a una personificazione. Tommaso dà precise istruzioni sulla chiave necessaria per intendere correttamente il discorso, apparentemente oscuro ma in realtà fondato sulla semplice sostituzione di un concetto astratto con un'entità umana: «*ma perch'io non proceda troppo chiuso, | Francesco e Povertà per questi amanti | prendi oramai nel mio parlar diffuso*» (Par. XI, 73-5). Nel caso di Domenico, invece, viene sottolineato che il nome del santo non è un segno imposto arbitrariamente dall'esterno, ma corrisponde alla sua verace essenza: «*e perché fosse qual era in costruito, | quindi si mosse spirito a nomarlo | del possessivo di cui era tutto*» (Par. XII, 67-9); «*Oh padre suo veramente Felice! | oh madre sua veramente Giovanna, | se, interpretata, val come si dice!*» (Par. XII, 79-81).

Come si diceva, la prima parte dei due canti, quella incentrata sulle vite di Francesco e di Domenico, riprende metafore abbondantemente usate dalla tradizione agiografica e omiletica:⁵⁰ il tema dello spozializio tra il santo di Assisi e la Povertà, in particolare, ebbe grande fortuna fin dalle prime biografie di Francesco, tanto da ispirare un anonimo *Sacrum commercium beati Francisci cum domina povertate* (cf. Cosmo 1898; Scivoletto 2001). Anche la dimensione bellica del racconto di Domenico è ripresa dalla tradizione: simili attributi militari si ritrovano sia nella *Legenda maior* (Battaglia Ricci 1997, 39), dove si dice che Francesco è *dux in militia Christi* (XIII, 10, ed. Brufani, Menestò 1996), sia nella *Legenda aurea* (Bausi 2015, 364, nota 23), dove il santo spagnolo è definito *fidelem seruum et pugilem strenuum qui ubique discurrens mundum expugnabit et tuo dominio [scil. di Cristo] subiugabit* (CIX, 91, ed. Maggioni 1998).

Due canzoni di Guittone, *Meraviglioso beato* (XXXVII) e *Beato Francesco, in te laudare* (XXXVIII), offrono una testimonianza importante della fortuna di questi motivi anche al di fuori dell'agiografia latina e nella giovane lirica volgare, perché contengono una buona parte delle metafore impiegate da Dante in questi due canti, sebbene accumulate in maniera più episodica, senza la sapiente architettura dei canti del *Paradiso*.⁵¹ Qualche verso di esempio:

o nome ben seguitato
 e onorato - dal fatto,
 Domenico degno nomato,
 a domine dato - for patto!
 Chi tanto fu per Dio tratto,
 già fa mill'anni, in vertute,
 d'onni salute - **coltore**.
 (Rime XXXVII, vv. 10-16)⁵²

La metafora dell'*agricola a nostro Signore* viene poi ulteriormente sviluppata (vv. 17-23), e nel corso della canzone ritorna anche l'immagine del *forte campione* eletto a *defensione* della Chiesa (vv. 31-2).⁵³

⁵⁰ Cf. Battaglia Ricci 1997, 38: «le immagini desunte dal *Cantico dei Cantici* e dal Vangelo della Passione si intrecciano con il denso linguaggio profetico di Gioacchino da Fiore, utilizzato ampiamente e liberamente rielaborato dalla mistica bonaventuriana e ubertina da dove è poi passato nelle celebrazioni liturgiche».

⁵¹ Per una più ampia panoramica della produzione politica e religiosa di Guittone, cf. Montefusco 2017.

⁵² Cf. *Par.* XII, 67-72: «e perché fosse qual era in costrutto, | quindi si mosse spirito a **nomarlo** | **del possessivo di cui era tutto**. | Domenico fu detto; e io ne parlo | sì come de l'**agricola** che Cristo | **el esse a l'orto suo** per aiutarlo».

⁵³ Cf. *Par.* XII, 43-5: «e, come è detto, **a sua sposa soccorse** | con due **campioni**, al cui fare, al cui dire | lo popol **disviato** si raccorse». I contatti tra i due testi sono ogget-

Ancora più abbondanti le risposdenze con la lunga canzone guittotoniana in onore di Francesco, dove spiccano le metafore dell'**intrare in campo con campion forzore** (Rime XXXVIII, v. 28), del **magno amante** (v. 49),⁵⁴ del **cherubin maggio** (v. 52),⁵⁵ del **ben pascendo amor portar vivande** (v. 57),⁵⁶ e infine delle *piaghe* che devono *asegnare* (vv. 70-1) e che sono **gonfalon** dell'adesione alla passione di Cristo (v. 114).⁵⁷ Per due terzi del canto, dunque, il dettato dantesco rielabora con grande coerenza e raffinatezza un repertorio di immagini già codificato, e diffuso non solo nell'agiografia e nella letteratura omiletica in prosa latina, ma perfino nella poesia volgare; con questo non si vuole implicare che Dante dipendesse da Guittone, o da lui solo, per il suo ritratto dei due santi, ma che le immagini ivi impiegate erano largamente note. La *Commedia* prende però una direzione nuova con le invettive finali dei due canti, che si inseriscono nel genere della *reprehensoria* fin qui descritto. Se l'esordio della prima agiografia è la dolce perifrasi geografica fondata sull'equazione 'Francesco : sole = Assisi : Oriente', fin dall'inizio il percorso di Domenico appare caratterizzato in termini bellici, con la seguente metafora estesa:

«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
providè a la **milizia**, ch'era in forse,
per sola grazia, non per esser degna».
(Par. XII, 37-42)

La densità metaforica dei passaggi più impetuosi è maggiore rispetto alle narrazioni più distesamente simboliche: nella *Commedia* i conflitti si traducono in immagini – e spesso in immagini domestiche, ve-

to di analisi anche in Del Sal 1989, 148-50, che rimanda a sua volta a Margueron 1981.

54 Cf. Par. XII, 55-7: «dentro vi nacque l'**amoroso drudo** | de la fede cristiana, il **santo atleta** | benigno a' suoi e a' nemici **crudo**»; ma 'drudo', secondo alcuni, varrebbe piuttosto 'vassallo' che 'amante' (così Bausi 2015, 364).

55 Cf. Par. XI, 37-9: «l'un fu tutto serafico in ardore; | l'altro per sapienza in terra fue | **di cherubica luce** uno splendore». Ancor più vicino un passo dell'*Arbor vitae crucifixae Iesu* di Ubertino da Casale citato da Cosmo (1898, 62): *Franciscus et Domenicus singulariter claruerunt, quorum primus seraphico calculo purgatus et ardore caelico inflammatus, totum mundum incendere videbatur. Secundus vero et cherubinus extensus et praetegens lumine sapientiae*.

56 Cf. Par. XI, 124-6: «**ma 'l suo pecuglio di nova vivanda** | è fatto **ghiotto**, sì ch'esser non puote | che **per diversi salti non si spanda**».

57 Cf. Par. XI, 106-8: «nel **crudo sasso intra Tevero e Arno** | da Cristo prese l'ultimo **sigillo**, | **che le sue membra due anni portarno**».

getali o animali - icastiche, frammentarie ed esemplari, inclini alla traduzione sentenziosa.

Per concludere il discorso, a un simile intento di ricerca dell'esemplarità tendono non solo le metafore esplicite costruite sull'antonomasia, di cui si è già parlato (vedi § II.1.5), ma anche quei brani in cui un episodio narrato dal poema o raccontato da un personaggio viene accostato a un'espressione proverbiale, che risulta così ampiamente metaforica:⁵⁸ è il caso, per esempio, della sentenza popolare **tra male gatte era venuto 'l sorco** (*Inf.* XXII, 58), che per analogia si riferisce alla situazione del navarrese finito tra le grinfie di Ciriatto. Anche la sanzione positiva nei confronti di un comportamento appropriato può essere espressa con metafore sentenziose, come quella nautica, già impiegata nel *Convivio* e ripresa da Guido da Montefeltro,⁵⁹ che parla della sua vecchiaia come del periodo in cui avrebbe dovuto «**calar le vele e raccogliere le sarte**» (*Inf.* XXVII, 81). Di sapore sentenzioso è pure la già ricordata espressione secondo cui «**tra li lazzi sorbi | si disconvien fruttare al dolce fico**» (*Inf.* XV, 65-6), che proietta la discordia tra Dante e i Fiorentini su una norma di saggezza popolare; anche in questo caso la sentenza è metaforica, perché il vero referente di cui Brunetto parla è appunto il rapporto di inimicizia tra Dante-dolce fico e i Fiorentini-lazzi sorbi (cf. Crimi 2009). Lo stesso campo semantico vegetale, familiare alle espressioni di saggezza popolare, viene chiamato in causa nell'amara constatazione di Rinieri da Calboli, che dopo aver spiegato il suo peccato commenta: «**di mia semente cotal paglia mieto**» (*Purg.* XV, 85), riprendendone

58 Le sentenze di Dante sono state oggetto di un'indagine condotta secondo i metodi della critica stilistica da parte di Fubini, che vi ha riconosciuto un elemento del gusto e della cultura medievale (testimoniato sul piano teorico dalle prescrizioni dei trattatisti, e su quello pratico dalla grande diffusione di raccolte di massime e proverbi). Fubini (1966, 41-5) definisce in particolare due modi stilistici impiegati da Dante per accorpere le sentenze al testo: «l'affermazione generale a cui segue col legamento di un *però* il caso particolare, o la proposizione relativa che s'innesta nella narrazione o nel ragionamento, sollevandoci alla considerazione di una verità superiore e conferendo al discorso una maggiore gravità»; il sentenziare dantesco è dunque una caratteristica essenziale del suo stile e una spia della sua struttura concettuale. Sui proverbi e le sentenze, spesso provenienti dai Salmi e dalla tradizione salomonica, cf. anche Nasti 2007; Crimi 2017, a cui rimando per la bibliografia; Maldina 2017, che ha esplorato lo sviluppo di similitudini e metafore nella *rhetorica docens* delle *artes praedicandi*. Alle *sententiae* nell'opera di Dante è dedicata anche la bella tesi di dottorato di Heloisa Abreu de Lima, intitolata «Dante e la *sententia*: identificazione e analisi delle *sententiae* della *Commedia*», dottorato in Scienze del Testo dal Medioevo alla Modernità (XXXV ciclo), Sapienza Università di Roma.

59 Cf. *Conv.* IV, xxviii, 3: e qui è da sapere, che, si come dice Tullio in quello *De Senectute*, la naturale morte è quasi a noi porto di lunga navigazione e riposo. Ed è così: [ché], come lo buono marinaio, come esso appropinqua al porto, cala le sue vele, e soavemente, con debile conducimento, entra in quello; così noi dovemo calare le vele de le nostre mondane operazioni e tornare a Dio con tutto nostro intendimento e cuore, sì che a quello porto si vegna con tutta soavitate e con tutta pace.

do un fortunato motivo scritturale;⁶⁰ o ancora nell'invito di Marco Lombardo a considerare gli effetti della confusione tra i poteri, cioè a porre mente «*a la spiga, | ch'ogn'erba si conosce per lo seme*» (*Purg.* XVI, 113-14).⁶¹

Gli importanti studi di Carlo Delcorno sulla predicazione medievale hanno mostrato che una grande innovazione della *Commedia* è da rinvenire nella «irruzione dell'attualità nel repertorio esemplare, che già segna originalmente la predicazione e la letteratura dei Mendicanti» (Delcorno 1989, 197). Il poema dantesco si muove in continuazione *all'eterno dal tempo* e di *Fiorenza in popol giusto e sano* (*Par.* XXXI, 37-9), e i due momenti non sono mai slegati: anche le più articolate discettazioni di dottrina si calano nella storia contemporanea e, viceversa, ciascun evento e personaggio storico, per quanto concreto e particolare, viene sottratto alla contingenza orizzontale e, per riprendere ancora Delcorno, fissato in maniera paradigmatica nel suo nesso verticale con il piano divino e sovrastorico.⁶²

2.3.3 Descrizione

Oltre alla connotazione, le metafore sono spesso impiegate a fini descrittivi. Questo avviene per lo più tramite l'evocazione di un'immagine in qualche modo estranea rispetto al tessuto letterale dell'opera: un compito rivestito soprattutto dalle similitudini, la cui funzione esornativa o digressiva, prescritta dalla retorica classica e medievale, viene superata nella *Commedia* in favore di una complessa integrazione strutturale (Lansing 1977; Maldina 2012). Per i passi che Dante vuole rappresentare con maggior dettaglio le similitudini allargano in modo virtualmente infinito il serbatoio di immagini a disposizione del poeta, fornendogli anche un appiglio sensibile per descrivere realtà solo immaginate: è il caso dell'ultimo canto dell'*Inferno*, dove l'apparizione del mostruoso Lucifero viene arricchita, sul piano descrittivo, da ben cinque similitudini, che forniscono dettagli sulle dimensioni del mostro (*Inf.* XXXIV, 30-1), sul colore di una delle sue facce (*Inf.* XXXIV, 44-5), sulla dimensione delle ali (*Inf.* XXXIV, 48) e sulla loro natura (*Inf.* XXXIV, 49-50), e poi sulla disumana masticazione, paragonata a una *maciulla* (*Inf.* XXXIV, 56), con «termine tecnico» popolare qui per la prima volta attestato (Viel 2018, 112). La similitudine non è però il solo strumento per incrementare la visibilità di una sce-

⁶⁰ Inglese (2016, *ad loc.*) accosta il passo al biblico *quae enim seminaverint homo, haec et metet* (*Gal.* 6,8).

⁶¹ Che riprende l'evangelico *unaquaque arbor de fructu suo cognoscitur* (*Lc.* 6,44); sulle metafore del 'seme' e sulla loro provenienza biblica vedi § II.3.2.1.

⁶² Sull'*exemplum*, cf. anche Bremond, Le Goff 1992.

na: anche la metafora può concorrere a tracciare la fisionomia di un personaggio o di un paesaggio, sebbene la sua verticalità o obliquità renda più problematica la giustapposizione fondata sull'analogia che realizzano le similitudini. Anche se in alcuni casi l'analogia veicolata dalla metafora ha lo scopo di accrescere la carica immaginifica di un passaggio della *Commedia*, la funzione principale delle metafore descrittive è quella di introdurre un campo semantico esterno che non aggiunge dettagli a una scena, ma la riorienta in direzione di una percezione analogica o, al contrario, straniata, fantasiosa.

Le metafore immaginifiche coincidono con quelle che M. Black (1983) chiama metafore 'enfatiche', in opposizione a quelle superflue o ornamentali: tali espressioni «sono fatte apposta perché ci si soffermi in virtù delle loro non dichiarate implicazioni: i loro creatori hanno bisogno della cooperazione di un destinatario che si sforzi di percepire che cosa c'è *dietro* le parole usate» (110); le metafore enfatiche tendono anche a essere altamente risonanti, ossia ad agevolare un alto grado di elaborazione delle implicazioni (110). Ad esempio nella drammatica espressione «*colui fesse in grembo a Dio | lo cor che 'n su Tamisi ancor si cola*» (*Inf.* XII, 119-20) il violento sacrilegio commesso da Guido di Montfort è accentuato non solo dalla patetica immagine del cuore che ancora gronda sangue, ma anche dalla dolce e immaginifica perifrasi metaforica che identifica la chiesa come **grembo** di Dio, caratterizzandola dunque come un luogo di sicurezza e di prossimità con il Creatore; lo stesso vale per l'altra occorrenza della metafora nel discorso di Jacopo del Cassero, che racconta drammaticamente di come i *profondi fori* che lo portarono al dissanguamento e alla morte gli fossero fatti «*in grembo a li Antenori*» (*Purg.* V, 75). Di spiccata carica visuale anche la perifrasi **Caino e le spine** (*Inf.* XX, 126), impiegata per indicare la Luna: l'immagine è fondata su una tradizione popolare che vedeva nelle macchie lunari la figura di Caino che porta in spalle un fascio di spine, e in quanto tale riattiva la somiglianza veicolata dall'osservazione empirica della forma delle macchie.

Di segno negativo è invece la carica icastica di questa cruda terzina:

«O tu che con le dita ti **dismaglie**»,
cominciò 'l duca mio a l'un di loro,
«e che fai d'esse talvolta **tanaglie**».
(*Inf.* XXIX, 85-7)

Il primo verbo evoca con grande potenza l'immagine del dannato che si stacca la pelle come se fosse una maglia, una corazza fatta di piastre metalliche, mentre il terzo verso, con la metafora esplicita delle dita usate come **tenaglie**, aggiunge ulteriore violenza e disumanità al forsennato grattarsi del peccatore; le due metafore fabbrili sono fortemente analogiche, perché evocano in maniera decisa strumenti di metallo che si vanno a sostituire alla pelle e alle mani dell'anima dannata.

Di grande impatto anche la metafora che individua il giudizio universale come «*punto | che del futuro **fa chiusa la porta***» (Inf. X, 107-8): il lettore è spinto a immaginare la **porta** del futuro che si chiude alla fine del tempo, ponendo fine al cammino e all'attraversamento di qualsiasi soglia tra regni. Lo stesso vale per l'immagine che introduce il momento più tragico del racconto del conte Ugolino:

«Breve pertugio dentro da la Muda
la qual per me ha 'l titol de la fame,
e che conviene ancor ch'altrui si chiuda,
m'avea mostrato per lo suo forame
più lune già, quand'io feci 'l mal sonno
che del futuro mi **squarciò 'l velame**».
(Inf. XXXIII, 22-7)

Il discorso comincia su un tono piano e narrativo, che si innalza poi sintatticamente grazie all'inversione, ma soprattutto grazie alla metafora del velo del futuro che viene squarciato quando lo si viene a conoscere con esattezza e chiarezza. Se la metafora pare ampiamente diffusa e se il passo «rianima l'immagine soggiacente al verbo 'svelare'» (Inglese 2016, *ad loc.*), l'espressione mantiene, nondimeno, tutta la drammatica violenza della rivelazione, facendo irrompere nel racconto l'immagine del velo squarciato, la cui virtualità icastica è accresciuta dall'opposta angustia del *pertugio* evocato nel primo verso.

Sono particolarmente immaginifiche anche le metafore in cui la componente analogica è forte perché si salta un passaggio logico: ad esempio caratterizzare Cesare attraverso l'espressione degli **occhi grifagni** (Inf. IV, 123), ossia da sparviero, implica un salto particolarmente evocativo dall'uomo all'animale, reso possibile dagli occhi su cui si fonda la traslazione. La caratterizzazione dei Fiorentini, stirpe maligna che è discesa da Fiesole e che «*tiene ancor **del monte e del macigno***» (Inf. XV, 63), ribadisce che costoro conservano ancora le caratteristiche del monte e del macigno, ossia la durezza e la selvatichezza, e dunque ne descrive una caratteristica morale attraverso un correlativo fisico e concreto di forte impatto visivo. Altre metafore sono, al contrario, particolarmente improprie, impossibili da 'immaginare' e dunque straniati: dire che l'anima «***si svelle | del sangue***» (Inf. XII, 74-5) produce una forte impressione di violenza per via della semantica del verbo, e tale impressione viene accentuata dall'impossibile contrasto con la liquidità del sangue. Molto netto anche lo scarto necessario a figurarsi un sentimento come l'ira che, con un *hapax* (per cui cf. Viel 2018, 29) *sovra 'l mal voler **s'agguetta*** (Inf. XXIII, 16), ossia si accumula come il filo che va a costituire la matassa, oppure a immaginare «***l'acqua marcia | che 'l ventre innanzi a li occhi si t'assiepa!***» (Inf. XXX, 122-3), cioè il ventre che si gonfia fino a creare una siepe davanti agli occhi.

2.4 Le metafore e gli stili delle tre cantiche

Questo genere di metafore particolarmente crude è tipico dello stile comico del poema, che soprattutto nel corso della prima cantica si esercita su vocaboli e immagini violentemente dissonanti, triviali e grotteschi, ma che anche lungo *Purgatorio* e *Paradiso* si intreccia talvolta con i momenti più alti della poesia dantesca. È il titolo stesso del poema, come noto, a caratterizzarlo come una *summa* di stili e linguaggi:⁶³

il titolo *Comedia* rivela una notevole complessità polisemica, cui concorrono la valutazione medievale della commedia come genere morale (Terenzio come autore morale era citato a man salva nei florilegi e le sue sentenze erano volentieri adoperate dai Padri della Chiesa); motivi contenutistico-tematici, cioè il richiamo o alla letteratura della *vituperatio* fondata sulla riflessione morale, o alla letteratura tenzoesca fondata sul dialogismo, o alla satira in cui il protagonista è l'io del poeta; motivi linguistici, per cui il titolo allude anche o ai *comica verba*, o alla lingua volgare in cui è scritta l'opera; motivi più ampi e generali di indole culturale, data la tipologia tragica del mondo classico e quella comica del mondo moderno. (Mercuri 1992, 231)

Tale mescolanza era ricercata sistematicamente, come viene esplicitato dall'epistola a Cangrande (*Ep.* XIII, 28-31), che riprende il magistero oraziano a proposito della liceità della contaminazione stilistica ma lo estende ben al di là del suo originario ambito di applicazione, dichiarando di fatto inadeguate le categorie classiche e promuovendo l'assoluta novità di un'opera che le stravolge in maniera radicale, cominciando con uno stile e terminando con un altro (Azzetta 2016, *ad loc.*). Questo non implica però che il poema costituisca un percorso lineare dal dramma alla lirica, dallo stile comico al sublime, attraverso una successione di momenti omogenei tra loro: le singole cantiche presentano ciascuna una dominanza stilistica connessa con il tema che vi si svolge, ma tale dominanza è solo una componente di una strategia complessiva tesa alla mescolanza.⁶⁴ La struttura del poema, con le diverse tonalità delle sue singole parti, dà forma alla lingua poetica, condizionando le scelte stilistiche dell'autore (Terra-

⁶³ Sul titolo del poema, questione interessante che qui non è possibile affrontare, la bibliografia è ricchissima: cf. almeno Tavoni 1998, che contiene i rimandi bibliografici agli studi precedenti; Barański 2001a, 41-76; Casadei 2009 (che si oppone all'idea che questo fosse il vero titolo del poema); Villa 2009, 163-81.

⁶⁴ Sul plurilinguismo e pluristilismo della *Commedia*, cf. almeno Baldelli 1984; 1996; Robey 1985; Manni 2013, 85-94; 133-43, con bibliografia; Tavoni 2019; Frosini 2020; Serianni 2021, 119-74.

cini 1976, 368): un esame dei fatti di stile che prescindendo totalmente dalla forma interna trascurerebbe una componente importante, soprattutto in un'opera in cui la struttura assume un significato così cruciale; il rischio è ovviamente irrigidire la distinzione tra le tre cantiche, dimenticando la profonda unità che soggiace alla scansione.

Le metafore sono uno degli strumenti chiave per questo sistema di puntuali variazioni, poiché introducono, da un punto di vista lessicale e concettuale, termini e immagini che possono consuonare o dissonare rispetto al passo in cui sono immessi. Nel prossimo capitolo (§ II.3.1.1) esamineremo le relazioni spesso strettissime che Dante instaura tra le immagini impiegate in un canto e i principali argomenti e snodi concettuali che vi vengono svolti; qui di seguito vedremo invece alcune considerazioni sugli effetti prodotti dalle metafore nel quadro dello stile delle tre cantiche. Pasquini, riprendendo un'affermazione di Contini, ribadisce che molte espressioni o versi della *Commedia*

non si potrebbero trasferire da una cantica all'altra, proprio perché irreversibilmente legati ai registri particolari di ciascuna: 'realismo totale' per l'*Inferno*, 'mediante soavità' per il *Purgatorio*, 'violenza sublime' per il *Paradiso*. Sarà dunque forse possibile ricondurre la distinzione tra 'infernismi', 'purgatorismi' e 'paradisismi' [...] a una diversità fra le cantiche legata piuttosto al trattamento di similitudini e metafore. (Pasquini 2001, 206)

2.4.1 Lo stile dell'*Inferno*

L'*Inferno* è la cantica che forse più di tutte sviluppa questo attraversamento stilistico, incentrata com'è sulla rappresentazione di pene crude e spaventose, sulla drammatizzazione della spinta al peccato e alla caduta, sul rapporto teatrale che si crea tra l'*Inferno* vero e proprio e l'*inferno* in terra che costruiscono gli uomini dimentichi di Dio. L'approfondimento e la rappresentazione di tali «meccanismi drammatici del male» (Spera 2010, 159) genera una stratificazione tra momenti più alti e momenti più bassi: nei personaggi e nei dialoghi più riusciti e memorabili si bilanciano la miseria del peccato, la nostalgia della vita terrena, la tragicità del momento della caduta e la disperante violenza della punizione. Coesistono così canti elegiaci come il IV e canti comico-realistici come il XXX, innalzamenti tragici come i discorsi di Pier della Vigna e di Ugolino e avvallamenti stilistici come le zuffe tra demoni e dannati di Malebolge. Le metafore contribuiscono tanto alla realizzazione di un tono comico e triviale quanto alla varietà stilistica secondo tre modalità principali: innanzi tutto attraverso la creazione di movenze di sferzante parodia, che si compiacciono dell'umiliazione dei dannati o che si pongono come

contraltare sarcastico rispetto alla loro tragica condizione; in secondo luogo attraverso l'immissione nel discorso di vocaboli appartenenti al mondo degli utensili più bassi, delle malattie, delle parti del corpo più volgari, degli animali meno nobili, della violenza fisica. Infine, attraverso un procedimento di disumanizzazione dei dannati e, complementariamente, di umanizzazione della geografia del primo regno, che riprende una diffusa iconografia dell'Inferno come mostruoso animale che inghiotte le anime dannate, sovrapponendola alla più stabile struttura topografica e morale ideata da Dante.

L'ironia si esercita soprattutto attraverso la descrizione di scene umilianti, come quella del *ludo* (*Inf.* XXII, 118) che coinvolge demoni e dannati in Malebolge, o attraverso il dispiegamento di metafore beffarde. Così i gruppi di anime malvagie sono spesso indicati da termini sprezzantemente ironici, come **gregge** (*Inf.* XIV, 19; XV, 37) - a sottolineare la superbia e l'individualismo che li ha caratterizzati, di contro all'atteggiamento cristianamente gregario che assumeranno le anime purganti del secondo regno - ma anche **famiglia** (*Inf.* XV, 22; XXX, 88) e **masnada** (*Inf.* XV, 41), termini particolarmente sarcastici in riferimento ai sodomiti, perché richiamano la sfera semantica della casa e della famiglia contro cui si esercitò il loro peccato. Ancora, i falsari orribilmente sfigurati sono definiti, con ironia antifrastica, **conversi** in una **chiostra** (*Inf.* XXIX, 40-2; cf. Finazzi 2013a, 27); l'affannosa ricerca di un sollievo dalla pioggia di fuoco è una **tresca** (*Inf.* XIV, 40), i penosi movimenti a cui sono costretti gli avari e i prodighi che spingono i macigni sono sprezzantemente definiti **giostra** (*Inf.* VII, 35), e con crudo sarcasmo Virgilio dice di costoro che «*così convien che qui la gente riddi*» (*Inf.* VII, 24); allo stesso modo i diavoli di Malebolge suggeriranno malignamente che «*coverto convien che qui balli*» (*Inf.* XXI, 53). L'ironia dantesca si esercita anche sui diavoli, presentandoli come una sgangherata milizia di cui Barbariccia è il ridicolo **decurio** (*Inf.* XXII, 74) - dove il latinismo della metafora militare risalta sarcasticamente nel contesto della disorganizzazione dei diavoli - e *l gran proposto* (*Inf.* XXII, 94; 123).

Il sarcasmo va a contaminare anche i passaggi dove lo sdegno innalza il tono del discorso, come quando l'invettiva contro Bonifacio viene riassunta dall'espressione secondo cui Dante gli **cantava cotai note** (*Inf.* XIX, 118). Durante il dialogo con Farinata Dante risponde alla domanda sulle persecuzioni che i Fiorentini hanno imposto agli Uberti richiamando la strage di Montaperti e la conseguente decisione di bandire i ribelli attraverso la locuzione metaforica «**tal orazione fa far nel nostro tempio**» (*Inf.* X, 87): Dante e i suoi sono dunque rappresentati mentre recitano una sorta di orazione contro gli Uberti, ossia mentre ripetono come una litania la loro condanna (Inglese 2016, *ad loc.*) o mentre legiferano contro i nemici di parte nera (Bellomo 2013, *ad loc.*); se la metafora si fonda su un dato reale - i consigli pubblici si svolgevano spesso in chiesa - e assume dunque

un andamento quasi proverbiale, la sua estensione e la sua collocazione nell'aspro botta e risposta tra i due personaggi le conferiscono un sapore amaro e ironico. Infine, le torsioni dissacranti a cui viene sottoposto il linguaggio tragico si vedono anche nella giustapposizione tra episodi, come avviene nella celebre e degradante similitudine del *drappo verde* (*Inf.* XV, 121-4), che si colloca come chiusa ben crudele dopo l'accorato discorso di Brunetto Latini, oppure come il paragone della caccia al porco – *similmente a colui che venire | sente 'l porco e la caccia a la sua posta, | ch'ode le bestie, e le frasche stormire* (*Inf.* XIII, 109-14) – che segue il tragico racconto di Pier della Vigna e anticipa, in una versione comica e spregiativa, la drammatica e spaventosa caccia delle cagne nere.

Oltre allo strumento del sarcasmo, molte metafore infernali abbassano il tono del discorso immettendovi termini triviali, oggetti o parti del corpo poco nobili, immagini violente e degradanti, e questo si verifica tanto più spesso quanto più si scende verso Lucifero.

La lingua del basso Inferno si presenta ricca nel lessico, semanticamente pregnante, aggressivamente allusiva e metaforica. [...] Si tratta di una lingua immediata, concreta, corposa, aspra e aggressiva, in cui colpisce la violenza del nuovo, alla ricerca di potenti sovrapposizioni onomatopeiche [...] e che quando è necessario non respinge parole plebee [...] e la presenza di oggetti domestici [...] con alte punte di espressionismo grottesco. (Cerbo 2001, 146)

La gente *che col muso scuffa* (*Inf.* XIX, 104) è resa animale nella parte più umana del corpo umano, il volto; la fiamma dei simoniaci ha un'azione così violenta che *succia* (*Inf.* XIX, 33), ossia consuma i peccatori; il diavolo del girone dei seminatori di scandalo *accisma* (*Inf.* XXVIII, 37) i peccatori, riducendoli come una botte sfondata, ossia lasciandoli spaccati dal mento *infin dove si trulla* (v. 24). In questo canto, in particolare, coesistono una grande violenza di immagini e di lessico e un tono comico e tragico al contempo (Mercuri 1992, 312; cf. anche Barolini 1992, 75). Nel girone dei falsari si incontrano *ombre triste smozzicate* (*Inf.* XXIX, 6) paragonate ai più bassi momenti della vita quotidiana, come le tegole messe a essiccare (*Inf.* XXIX, 75) o le sferzate date dal padrone allo schiavo (*Inf.* XXIX, 76-81); colpisce soprattutto *la scabbia* che i dannati si grattano come si fa raschiando con un coltellaccio le scaglie di un pesce (*Inf.* XXIX, 82-4), e la cruda coppia di metafore del 'dismagliare' e delle *tenaglie* (*Inf.* XXIX, 85-7: vedi § II.2.3.3).

Infine, molte metafore disumanizzano in maniera parodica i guardiani dei gironi o l'Inferno stesso, mentre altre metafore o ipallagi, di converso, realizzano un'animazione del paesaggio infernale, che va a costituirsi come un tutto animato, attivo nell'infliggere orribili pene ai dannati. Caronte, dunque, ha *lanose gote* (*Inf.* III, 97) come

un animale, Cerbero muove le *bramoso canne* (*Inf.* VI, 27), che sembrano più un oggetto che una gola; ancora, lo stesso Cerbero è degradato dalla metafora che lo indica come *gran vermo* (*Inf.* VI, 22), poi attribuita anche a Lucifero (*Inf.* XXXIV, 108). Coesistono dunque metafore che animano l'Inferno come un mostruoso animale che *‘n sé assanna* (*Inf.* XVIII, 99) e altre che lo rendono dispregiativamente come un recipiente di male, come la già discussa metafora verbale di *Inf.* VII, 17-18, dove si parla della *dolente ripa | che ‘l mal de l’universo tutto insacca*. Il pozzo di Malebolge viene indicato anche dalla metafora dell'*ordigno* (*Inf.* XVIII, 6): se il termine significa 'ordinamento', come da etimo, il significato letterale è concreto e bellico:

Malebolge è per questo qualcosa di più d'un luogo e di uno sfondo: è un ordigno (v. 6), che attraverso i verbi all'imperfetto durativo *facean, movien, ricidien*, si anima come un organismo vivente fino a essere in grado di azzannare (v. 99). (Bellomo 2013, 295)⁶⁵

2.4.2 Lo stile del *Purgatorio*

La cantica mediana attenua molte delle asperità linguistiche e stilistiche dell'*Inferno* e, in armonia con la natura del regno e dei suoi abitanti, è sostenuta da un tono per lo più dolce, umile e collettivo. Le differenze tra le due cantiche emergono anche in ragione delle somiglianze: nonostante la struttura che associa peccati e pene sia analoga, i paralleli di intreccio si risolvono in simmetrie che puntano spesso a raffigurare in maniera antifrastica i due momenti della discesa nel peccato e della risalita verso Dio, della tenebra e della luce, dell'abisso e della montagna (Chiavacci Leonardi 1991, introduzione al *Purgatorio*). Anche i dialoghi con le anime mutano in maniera significativa: innanzi tutto si fanno più lunghi, e dunque diminuisce il numero di personaggi che prendono la parola; soprattutto «viene a mancare la parola ostile del demone e del dannato; parallelamente lo stile si eleva, senza più scambi volgari, imprecazioni, insulti, e senza neppure i monologhi tragici» (Spera 2010, 55). La caratterizzazione dell'iperbolica individualità cristallizzata nei dannati lascia il posto a un'umile fratellanza, che si esprime in uno scambio sinceramente partecipato e solidale tra pellegrini; la parola è liturgica e collettiva, e l'attenzione si sposta verso i delicati movimenti dell'animo tra il peccato e la conversione.⁶⁶

⁶⁵ Sul tema, cf. anche Finazzi 2013b e Gentili 2013.

⁶⁶ Il *Purgatorio* è perciò «caratterizzato da una perpetua *'medietas'* sia nella tessitura degli episodi, di rado spezzati dagli sbalzi tonali o dalle drammatiche cesure dell'*Inferno*, e invece più aderenti allo schema di un'incatenatura di incontri-colloqui pausati dai ricorrenti atti liturgici; sia nella fisionomia stessa dei personaggi, che sembrano

Un primo esempio di questa nuova tonalità si intravede nel commosso discorso di Manfredi:

«Orribil furon li peccati miei;
 ma la bontà infinita ha sì **gran braccia**,
 che **prende** ciò che si rivolge a lei.
 Se 'l **pastor** di Cosenza, che a la **caccia**
 di me fu messo per Clemente allora,
 avesse in Dio ben **letta** questa **faccia**,
 l'ossa del corpo mio sarieno ancora
 in co del ponte presso a Benevento,
 sotto la guardia de la grave mora».
 (*Purg.* III, 121-9)

Sono delle terzine intermedie tra il *Paradiso* e l'*Inferno*: nella prima la metafora estesa della *bontà* divina che accoglie nelle sue **braccia** chi si rivolge a lei anticipa il grande sforzo di visualizzazione delle virtù e delle caratteristiche divine che dominerà le figurazioni della terza cantica, mentre l'addensamento metaforico della seconda terzina richiama tematicamente e stilisticamente la gravità polemica di alcuni passaggi infernali. Rispetto all'andamento più tenue della cantica mediana, infatti, si crea una discrepanza piuttosto forte tra i termini del traslato, con il **pastor** che, anziché custodire il suo gregge, si trasforma in cacciatore (e lo straniamento rivitalizza la metafora del vescovo come pastore, quasi morta), ma anche con la nobile immagine della lettura, evocata dall'idea del libro dove è scritto il volere divino, che subito si scontra con il più basso termine '*faccia*', forse attirato dalla personificazione molto corporea della prima terzina. Gli ultimi versi, infine, ritornano al tono più piano e malinconico che ha dominato fino a questo punto il discorso di Manfredi, che risulta più in armonia con la medietà linguistica delle anime fatte umili dall'espiazione dei peccati.

Lo stile del *Purgatorio* è dunque contraddistinto, come hanno visto i commentatori, da una *medietas* soave, che spazia dal tragico all'elegiaco e assume spesso connotati onirici di sospensione e attesa. Dal punto di vista lessicale si attenua l'eccezionale varietà della prima cantica, con le sue oscillazioni tra i due estremi del comico più triviale e del tragico e con la predilezione per espressioni intensamente caricate; non mancano comunque inserti più violenti e sostenuti, che si addensano soprattutto in corrispondenza delle invettive politiche o morali (vedi § II.2.3.2). I temi principali della cantica - amicizia, arte e politica - si legano a momenti di elevazione stilistica, ma è soprattutto l'ultimo di questi ad assumere le caratteristiche del discorso profeti-

rifluire nell'ambiente e nel coro delle altre anime come entro un ritmo pittorico da basorilievo; sia nella tonalità delle loro storie, tenute in sordina proprio quando rischierebbero di passare il segno» (Pasquini, Quaglio 1987, 363).

co, svolto in «forme diverse d'invettiva, di rassegna, di visione su due fondamentali registri: quello sdegnato della condanna del presente corrotto, e quello elegiaco del rimpianto per un felice passato di valori ora perduti» (Chiavacci Leonardi 1991, introduzione al *Purgatorio*). Oltre a quelle politiche, si può citare ad esempio l'invettiva che accresce la tensione prima della descrizione dei superbi, le prime anime che Dante incontra dopo aver vacato la porta del secondo regno:

o superbi cristian, miseri lassi,
 che, **de la vista de la mente infermi**,
 fidanza avete **ne' retrosi passi**,
 non v'accorgete voi che noi siam **vermi**
nati a formar l'angelica farfalla,
 che **vola** a la giustizia senza **schermi**?
 Di che l'animo vostro in alto **galla**,
 poi siete quasi **antomata in difetto**,
si come vermo in cui formazion falla?
 (*Purg. X*, 121-9)

Le diverse immagini qui impiegate svolgono un motivo agostiniano, che viene però raddoppiato dalla consueta metafora della cecità intellettuale e spirituale, in un accumulo di citazioni scritturali che conferisce grande intensità all'interrogativa retorica e che contrasta ancor di più con la dolce immagine dell'*angelica farfalla*. Sullo stesso tono si colloca l'invettiva pronunciata da Oderisi sulla vanità della gloria umana, un passaggio denso di metafore (vedi § II.2.3.1), a cominciare dall'analogia tra la gloria umana e il ramo che rimane *verde* per poco tempo (*Purg. XI*, 92), ripresa poi nei versi successivi, dove si parla della fama in termini di *erba* il cui *color* non dura, perché il sole ne dissecca la linfa (*Purg. XI*, 115-16), con un'eco di Isaia,⁶⁷ già recuperato da Pier della Vigna (Inglese 2016, *ad loc.*). Si susseguono poi la metafora bellica del 'tenere il campo' (*Purg. XI*, 95) e quella del *grido* (*Purg. XI*, 95) del banditore, nonché la consueta immagine della fama 'oscurata' (*Purg. XI*, 96), per approdare infine alla cruda traslazione delle nuove leve che 'cacciano dal nido' i maggiori artisti dell'epoca e al *topos* virgiliano e boeziano della fama come *mondan romore* e come *vento*, che cambia nome solo perché cambia la direzione da cui spira (*Purg. XI*, 100-2).

La medietà contemplativa e dolce del tessuto narrativo purgatorio genera perciò un contrasto ancora più acceso con questi passaggi, che però, pur sostenuti, rimangono sempre profondamente connessi

⁶⁷ Cf. Is. 40,6-8: *omnis caro foenum, | et omnis gloria ejus quasi flos agri. | Exsiccatum est foenum, et cecidit flos, | quia spiritus Domini sufflavit in eo. | Vere foenum est populus: | exsiccatum est foenum, et cecidit flos; | verbum autem Domini nostri manet in aeternum.*

alle grandi campate dell'affresco purgatoriale, e in particolare alla sua grandiosa sintesi di aspetti mondani e spirituali, storici ed eterni.

Nella seconda cantica Dante non si trova alle prese con un 'ineffabile', di segno negativo (come nell'*Inferno*) o positivo che sia (come nel *Paradiso*). Essa è infatti il regno dell'esprimibile, di una serena corrispondenza fra *res* e *verba*; e dunque anche di un adeguamento del lessico, della sintassi, del ritmo, della rima, a una realtà non dissonante o esplosiva, ma neppure impalpabile o quasi sostanziata di luci e armonie. (Pasquini, Quaglio 1987, 375)

L'ordito metaforico è dunque meno vario e più coerente rispetto alla prima cantica, dove ogni canto o gruppi di canti sviluppa un nucleo figurativo specifico (vedi § II.3.1.1): molto spesso una stessa immagine viene sviluppata più volte nel corso del canto, e anche diversi passi tendono piuttosto a recuperare, variandola, una stessa associazione (vedi § II.3.1.2), anziché introdurre quel vortice di immagini e domini semantici che caratterizzava la poesia comico-realistica dell'*Inferno*.

Lo stile elegiaco e tenue del *Purgatorio* si accorda perciò piuttosto male con l'improprietà delle metafore più audaci, e sembra privilegiare le personificazioni, come si vede in questa terzina, da molti commentatori ritenuta esemplare dello stile della cantica mediana:

l'alba **vinceva** l'ora mattutina
che **fuggia** innanzi, sì che di lontano
conobbi il tremolar de la marina.
(*Purg.* I, 115-17)

Il linguaggio figurato è impiegato parcamente: i due verbi 'vincere' e 'fuggire' sono personificazioni consuete e non pronunciate, e si corrispondono in una delicata armonia. Come si dice esplicitamente in *Purg.* I, 7-12, lo stile si deve risollevare rispetto alla *morta poesia* dell'*Inferno*, ossia deve 'risorgere' dopo aver superato i contenuti mortiferi della prima cantica. Anche il movimento, che nell'*Inferno* era garantito da rapidi mutamenti di scena e di tono, da sequenze convulse e da forti contrasti, si stempera, nel *Purgatorio*, in un'armonia nostalgica, cadenzata da elementi liturgici, e in cui l'alta incidenza delle descrizioni di albe, mezzogiorni e tramonti genera un senso di ciclica ripetizione. L'invenzione degli *exempla* introduce un elemento di *variatio* accuratamente bilanciato negli equilibri tra peccati e modelli positivi e, da un punto di vista intertestuale, tra episodi classici e biblici: si crea così una continua rispondenza di tempi pagani e tempi cristiani, di peccato e conversione, un doppio binario che si sposa perfettamente con il figurativismo cristiano e con le sue dinamiche tipologiche di prefigurazione e compimento. Anche per questa ragione, probabilmente, il *Purgatorio* è la più rituale e allegori-

ca delle tre cantiche: vi trovano posto i grandi episodi della valletta dei principi e, soprattutto, i riti e le processioni dell'Eden, ma anche i tre sogni che scandiscono l'ascesa di Dante lungo il monte. L'allegoria garantisce il passaggio dalla storia all'eternità, motivo dominante in un regno abitato da uomini salvati in prospettiva ma ancora legati allo scorrere del tempo. Il culmine di questa tensione figurale si realizza nei canti profetici finali, che riguardano un piano diverso, di storia universale e palingenesi. Per questo sono caratterizzati dalla

adozione di una parola diretta profondamente diversa, con l'esclusione del registro tragico e grottesco dell'*Inferno* e del patetico del *Purgatorio*: quando la parola diretta rivela il sacro e il profetico, si esprime per enunciati assoluti e apodittici, che devono giungere lapidari e imperativi all'ascoltatore. (Spera 2010, 60)

In aggiunta è stato notato che nel *Purgatorio* generalmente mancano quei proemi retoricamente connotati che nelle altre due cantiche misurano il procedere narrativo, introducono ulteriori articolazioni e segnano uno scarto stilistico che permette al poeta di «assumersi tutto il peso della nuova materia e di farlo assumere anche al lettore» (Fasani 1991, 9; cf. anche Blasucci 2000). La ragione sembra sia da ricercare nell'importanza tutta particolare assegnata, nella cantica intermedia, al motivo del viaggio, che impone una preponderanza della continuità narrativa sugli episodi specifici; ci sono però alcuni canti – otto, per la precisione – che prendono avvio da un esordio temporale teso non solo a scandire la progressione cronologica, ma anche e soprattutto a marcare retoricamente l'avvio dell'azione. In questi brani la funzione narrativa si affianca a quella retorica, garantendo simultaneamente un effetto di continuità e di discontinuità (Bertoletti 2000, 233-4). L'esordio cronologico o astronomico era un procedimento consigliato dai trattatisti medievali,⁶⁸ ma Dante non si limita a indicare l'ora: attraverso una duplice determinazione cronologica, che accosta tempo terreno e tempo purgatoriale, il poeta conduce su due binari paralleli la narrazione del viaggio nel secondo regno e lo svolgimento del suo senso allegorico, che rimanda al percorso di espiazione dell'uomo nel secolo.⁶⁹

Una caratteristica assai marcata di questi esordi, e in generale delle perifrasi astronomiche purgatoriali, è il frequentissimo ri-

⁶⁸ Ad esempio Gervasio di Melkley (*Ars poetica* II, L, 1-2) scrive: *perfecto versificatori non hyemet, non estivet, non noctescat, non diescat sine astronomia*.

⁶⁹ Cf. Bertoletti 2000, 239: «il rimando a due, o talvolta persino a quattro diverse situazioni temporali permette di svolgere evocativi riferimenti geografici, nobilitati dai correlati richiami alle costellazioni o alla tradizione mitologica. Inoltre dando rilievo all'interdipendenza tra il tempo dell'uno e dell'altro emisfero l'autore rafforza l'idea della similarità sussistente tra la condizione delle anime purganti e quella dei vivi, e tra mondo del Purgatorio e mondo terreno».

corso a personificazioni o ad altre forme di animazione delle stelle, solitamente condotte a partire dal nome della costellazione.⁷⁰ Nelle perifrasi astronomiche del *Purgatorio* le costellazioni prendono vita, e il cielo diventa teatro di ogni genere di azione, assorbendo spesso episodi della mitologia classica.⁷¹ Il primo esempio di questa peculiarità del secondo regno si incontra nel II canto, che si apre con una complessa determinazione cosmologica, contenente la doppia indicazione dell'ora e due personificazioni:

già era 'l sole a l'orizzonte giunto
 lo cui meridian cerchio coverchia
 Ierusalèm col suo più alto punto;
 e la notte, che opposita a lui cerchia,
 uscia di Gange fuor con le Balance,
 che le **caggion di man** quando soverchia;
 sì che le bianche e le vermiglie **guance**,
 là dov'i' era, de la bella Aurora
 per troppa etate divenivan rance.
 (*Purg.* II, 1-9)

La costellazione della bilancia assume la forma concreta dell'oggetto, che, in una preziosa immagine, 'cade di mano' alla notte. Anche l'aurora è personificata, con i colori del cielo che diventano sfumature sulle sue gote, trasformate dalla vecchiaia. Come segnala Inglese (2016, *ad loc.*), il passo ricalca una similitudine ovidiana:

sola est non territa virgo;
 sed tamen erubuit, subitusque invita notavit
 ora rubor rursusque evanuit, ut solet aër
 purpureus fieri, cum primum Aurora movetur,
 et breve post tempus candescere solis ab ortu.
 (*Metamorphoses* VI, 45-9, ed. Anderson 1972)

Dante tuttavia anima questa similitudine volgendola in un traslato. Nello stesso canto il motivo astronomico torna con in un'altra elaborata terzina: *da tutte parti saettava il giorno | lo sol, ch'avea con le*

⁷⁰ Del resto Pasquini (2001, 179-80) nota che in Dante «anche la perifrasi tende alla metafora». La perifrasi era in effetti uno dei dieci tropi principali delle dottrine sermocinali del Medioevo, che a loro volta erano spesso ricompresi sotto l'etichetta di *transumptio* (vedi §§ I.1.4 e I.2.4).

⁷¹ Cf. Segre 2001, 111: «ne viene una animata e colorita mistione di astronomia e mitologia (dato che gli astri hanno il nome di divinità pagane), spesso col valore aggiunto di suggestive metafore e paesaggi stupendi. Ma il dispiegamento mitologico-astronomico è anche un modo di traggardare ogni punto del viaggio rispetto alla totalità della sfera celeste. Le geometrie e le angolazioni registrate dal sestante attraversano come fasci di luce il cielo, anzi i cieli, in tutte le direzioni dello spazio».

saette conte | di mezzo 'l ciel cacciato Capricorno (*Purg.* II, 55-7), dove mirabilmente si fondono l'immagine del capricorno come animale e di Apollo/sole come cacciatore.

Molte immagini analoghe si addensano nel IV canto, dove Virgilio illustra a Dante il movimento del sole nell'emisfero del Purgatorio ricorrendo a diverse variazioni della metafora mitologica relativa al carro del sole. A partire dalla perifrasi del «**carro della luce**» (*Purg.* IV, 59), che **conduce** la sua luce dal nord al sud (*Purg.* IV, 63), la metafora prosegue evocando l'ipotesi, apparentemente assurda ma attualizzata dal mito classico, che il sole cambi rotta 'uscendo' «**fuor del cammin vecchio**» (*Purg.* IV, 66). Il richiamo all'episodio di Fetonte è finalmente esplicitato qualche verso dopo: «**onde la strada | che mal non seppe carregar Fetòn**» (*Purg.* IV, 71-2). Al mito di Fetonte si intreccia poi quello di *Castore e Poluce* (*Purg.* IV, 61), che indicano qui la costellazione dei Gemelli, e la metafora del sole come **specchio** (*Purg.* IV, 62).⁷² La metafora principale è ripresa anche, in tono molto più pedestre e perciò sarcastico, da Belacqua, che ironicamente chiede a Dante: «**hai ben veduto come il sole | dall'omero sinistro il carro mena?**» (*Purg.* IV, 119-20).

L'indicazione cronologica assume un particolare valore nel canto VIII, dove Corrado Malaspina profetizza al poeta la gratitudine che nutrirà nei confronti della sua casata per l'ospitalità offertagli: *ed el li: «or va; che 'l sol non si ricorca | sette volte nel letto che 'l Montone | con tutti e quattro i piè cuopre e inforca*» (*Purg.* VIII, 133-5). La complessa metafora è attirata dalla personificazione della costellazione dell'ariete, che, come segnalano i commentatori, nelle carte astronomiche viene spesso rappresentato nell'atto di coricarsi, di modo che il ventre poggi sull'eclittica (il **letto** del sole) e che i **piè** 'coprano' e 'inforchino' quello stesso tratto di eclittica. L'immagine del **letto** viene ripresa nuovamente due canti dopo:

e questo fece i nostri passi scarsi,
tanto che pria lo scemo de la luna
rigiunse al letto suo per ricorcarsi,
che noi fossimo fuor di quella cruna.
(*Purg.* X, 13-16)

L'esempio forse più notevole di questo procedimento retorico purgatoriale si trova nell'*incipit* del IX canto, che contiene l'ingresso nel regno vero e proprio:⁷³

⁷² Sulla fusione delle tre metafore legate a occhi, specchi e astri, cf. Finazzi 2010.

⁷³ E secondo Chiavacci Leonardi (1991, *ad loc.*), l'aurora, in questo canto profondamente allegorico, significa il sorgere di una nuova vita dell'anima che lascia le tenebre del peccato per la luce divina. Su questa perifrasi astronomica e sulle sue fonti, che si

la concubina di Titone antico

già s'imbiancava al **balco** d'oriente,
fuor de le braccia del suo dolce amico;
di gemme la sua fronte era lucente,
 poste in figura del **freddo** animale
 che con la coda percuote la gente;
 e la notte, de' passi con che **sale**,
 fatti avea due nel loco ov'eravamo,
 e 'l terzo già **chinava in giuso l'ale.**
 (*Purg.* IX, 1-9)

Nelle tre terzine si susseguono metafore estremamente elaborate: innanzi tutto l'immagine mitica dell'Aurora che si scioglie dall'abbraccio del suo amante Titone e si affaccia al balcone, «sicut mulier pulchra, alba surgens de lecto facit se ad fenestram» (Benvenuto 1887, *ad loc.*); poi, all'interno della stessa metafora, il lettore visualizza la **fronte** della donna, ornata di **gemme**, cioè di stelle, in forma di scorpiione (a indicare che di fronte all'aurora, e dunque nella regione occidentale del cielo, splende quella costellazione); infine, con ulteriore traslazione, i **passi** della *notte* ascendenti nelle prime sei ore, discendenti nelle ultime sei diventano ali che battono. Allo stesso repertorio si possono ricollegare due ultime perifrasi astronomiche, che rappresentano le ore del giorno come ancelle: la prima più semplice, con l'immagine dell'ancella che ha concluso il suo compito al servizio del sole - «*vedi che torna | dal servizio del dì l'ancella sesta*» (*Purg.* XII, 80-1) -, la seconda più articolata, con la stessa immagine che viene contaminata da quella del carro del sole: *e già le quattro ancelle eran del giorno | rimase a dietro, e la quinta era al temo, | drizzando pur in sù l'ardente corno* (*Purg.* XXII, 118-20).

2.4.3 Lo stile del *Paradiso*

Se la poesia dell'*Inferno* ha sempre colpito i lettori per le sue escurioni stilistiche e per l'alta carica mimetica del suo realismo, quella del *Paradiso* ha sollevato apprezzamenti che spesso ci appaiono oggi datati e troppo ancorati alle temperie idealiste (cf. Kirkpatrick 1978, 1-27). Alle caratteristiche richiamate dalla critica novecentesca - quali la drammatizzazione del percorso interiore del *viator*, le ambizioni mistiche delle immagini paradisiache, la commistione di lirismo e afflato didattico - andranno allora aggiunti più precisi dettagli sul modo in cui l'inafferrabile poesia della terza cantica realiz-

sovrappongono generando una contaminazione tra immagini contigue e tra stili diversi, cf. almeno Raimondi 1970, 95-102.

za un eccezionale equilibrio tra tali e tante spinte. Un aspetto fondamentale da richiamare in via preliminare è, ovviamente, la mancanza di appigli concreti cui ancorare il linguaggio del *Paradiso*, oppure, in altri termini, il problema della rappresentazione: nel corso della cantica lo scenario a cui il pellegrino assiste si fa sempre più astratto rispetto ai sensi, sempre più impalpabile, e per questo la spinta mimetica cede il passo a una linea connotativa.⁷⁴

I luoghi fisici dell'*Inferno* e la raccolta introspezione del *Purgatorio*, con i loro linguaggi rispettivamente crudo e soave, si fondono in un regno dove godimento e visione sono talmente intrecciati da vanificare ogni distinzione tra descrizione e psicologia, e dunque in un linguaggio che è massimo potenziamento rispettivamente dell'espressività e della dolcezza delle prime due cantiche. Nel *Paradiso* Dante non si rassegna all'ineffabilità dei mistici (vedi § I.4.1.2), e costruisce una salda impalcatura spaziale e razionale anche per raccontare la sua ascensione percettiva e conoscitiva, sciolta dal tempo e da ogni figura concreta e individuale, in una dimensione «dove l'unico paesaggio è il cielo e le persone sono soltanto fiamme» (Chiavacci Leonardi 1991, introduzione al *Paradiso*). Per rompere la monotonia Dante escogita grandi invenzioni figurative, come l'aquila del cielo di Giove e la scala del cielo di Saturno, o diegetiche, come nel caso del dialogo con Cacciaguida e dei tre 'esami' sulle virtù teologali. Negli scambi con le anime beate, tuttavia, il lettore si confronta piuttosto con grandiose sonate sugli stessi temi, che vengono continuamente ripresi e arricchiti.

Come negli altri regni, infatti, Dante dialoga con la propria guida e con le anime che incontra, ma nel *Paradiso* queste hanno quasi interamente cancellato la propria storia individuale, e si concentrano su grandi temi pubblici e universali, alternando la lode nei confronti della grandezza divina a profetiche invettive che prendono a bersaglio la corruzione politica o, più spesso, religiosa. Entrambe le modalità del dialogo sono ricalcate sul linguaggio biblico, talvolta mediato dalla tradizione esegetica e influenzato dai modi della produzione sermonistica: i trionfanti e appassionati inni di gloria sembrano tramati sulla lingua dei Salmi,⁷⁵ mentre le rampogne riprendo-

⁷⁴ Così ad esempio Freccero (1989, 277-8): «la poesia del *Paradiso* è radicalmente diversa dalla poesia del *Purgatorio*, almeno quanto quest'ultima è diversa da quella dell'*Inferno*. Il passaggio può essere inteso in termini di graduale attenuazione del legame tra poesia e rappresentazione, dall'immediatezza dell'*Inferno*, alla mediazione onirica del *Purgatorio*, al tentativo di creare, nell'ultima cantica, un mondo poetico del tutto sganciato dalla rappresentazione. Questo affinamento della rappresentazione poetica va di pari passo con l'evoluzione progressiva del pellegrino, il quale apprende innanzitutto tramite i sensi, tramite ciò che vede e ciò che sente in un inferno destinato a vivere per sempre in virtù del celebrato potere mimetico dantesco nella prima cantica».

⁷⁵ Cf. Gambale 2012, 187: «il linguaggio più adeguato a esprimere questa scienza, che non si limita a uno sguardo neutro e contemplativo del divino, ma instaura con quest'ultimo un rapporto vivo, dinamico [...] è il linguaggio che meglio riflette la sa-

no i toni dei libri profetici. Al mondo diafano e luminoso che domina la descrizione del *Paradiso* e della sua esperienza, espresso attraverso ritmi ardenti, preziosismi lessicali e il ricorso alle più dolci situazioni e immagini terrene, fanno riscontro in questi passi grandi metafore bibliche, per lo più appartenenti al mondo georgico e bucolico perché attinte dalle parabole evangeliche della vigna, del seminatore, del pastore, del gregge.⁷⁶

Poiché il viaggio, abbandonata la fisicità attiva del cammino, si traduce in un'esperienza tutta sensibile e conoscitiva, le metafore più caratteristiche si addensano intorno alla descrizione dei processi mentali, dell'oltranza percettiva e del ragionamento. In questi casi assistiamo a un «acuirsi massimo della tensione espressiva» (Porcelli 1968, 38) del linguaggio dantesco, e ciò è particolarmente evidente nei casi in cui metafore fisiche sono prestate alla connotazione di entità spirituali, oppure quando «i sottili processi intellettuali acquistano la massima corposità» (39). L'intensità sempre crescente della percezione stimola il ricorso a termini bellici o comunque di grande fisicità, che trasmettono la sopraffazione dei sensi del *viator*, spesso commentata da Beatrice, colei che là sù **vince come qua giù vinse** (*Par.* XXIII, 93): così ad esempio «s'io ti **fiammeggio nel caldo d'amore** | di là dal modo che 'n terra si vede, | sì che del viso tuo **vinco il valore**» (*Par.* V, 1-3), oppure «**quel che ti sobranza** | è virtù da cui **nulla si ripara**» (*Par.* XXIII, 35-6); lo stesso si può dire di un'espressione come la **battaglia de' debili cigli** (*Par.* XXIII, 78).

Per esaltare ulteriormente la sublime natura del regno celeste Dante ricorre di frequente, in questa terza cantica, al *topos* dell'ineffabile, dichiarandosi sconfitto a tutti i livelli: nel sostenere l'esperienza, nel ricordarla, nel comunicarla (cf. Ledda 2002; vedi anche § I.4.2). Un esempio su tutti:

qui **vince** la memoria mia lo 'ngegno;
ché quella croce **lampeggiava** Cristo,
sì ch'io non so trovare essempro degno;
ma chi **prende sua croce** e segue Cristo,
ancor mi scuserà di quel ch'io lasso,
vedendo in quell'albor **balenar** Cristo.
(*Par.* XIV, 103-8)

Nonostante le difficoltà, però, il poeta riesce a dare corpo alla sua visione, talvolta facendo ricorso a un *essempro* classico, biblico o

pienza gioiosa dei beati, quello relativo ai Salmi, conosciuti nel Medioevo anche con il nome di salterio, raccolta biblica di inni, preghiere e lamentazioni». Sui Salmi nel *Paradiso*, cf. Nasti 2007, 159-229.

76 Ed è stato notato che la potenza garantita dall'intertesto biblico è ulteriormente rafforzata dalla ripresa intratestuale di una stessa immagine (Marietti 2002, 73-4).

tratto dall'esperienza quotidiana, talvolta coniato nuove parole o nuove immagini; c'è un'ampia selezione di paragoni che trascelgono quanto di più dolce e delicato ci sia su questa terra per rendere un'idea della beatitudine celeste. Per descrivere ciò che avviene intorno a Dante, il linguaggio paradisiaco si sostanzia della continua confusione tra luci, fiamme, riso, gemme preziose, fiori, tutti assunti a prestare i connotati ai beati e ai loro movimenti (vedi § II.1.3.2). Alla visione dell'accendersi e dell'infuocarsi delle anime si affianca sempre il dipanarsi della visione intellettuale, che domina i discorsi teologici e che viene definita dal frequentissimo ricorso ai campi semantici della sete, del nutrimento, della fonte che stilla. Questa visione teologica alterna passaggi piani ed efficacemente esplicativi ad altri più sofisticati e strutturati sulla dimostrazione logica (Chiavacci Leonardi 1991, introduzione al *Paradiso*), in cui Dante dà prova di tutta la sua ricchezza lessicale e di tutto il suo dominio di ritmi e sintassi articolati.

Nel VII canto, ad esempio, Beatrice dissipa un dubbio sorto nel pellegrino dopo il monologo di Giustiniano e relativo a «*come giusta vendetta giustamente | punita fosse*» (*Par.* VII, 20-1); la sua spiegazione, già attesa da Dante come quel che lo **diseta con le dolci stille** (*Par.* VII, 12), procede per ordinate argomentazioni e corposi traslati che visualizzano il processo conoscitivo. Beatrice dichiara subito: «*io ti **solverò** tosto la mente*» (*Par.* VII, 21), e così esorta Dante: «*or **drizza il viso** a quel ch'or si ragiona*» (*Par.* VII, 34); dopo la sua spiegazione, a Dante non dovrà «*parer più **forte***» (*Par.* VII, 49) quanto detto da Giustiniano, sebbene nel frattempo sia sorto un nuovo dubbio: «*ma io veggì' or la tua mente **ristretta | di pensiero in pensier dentro ad un nodo**, | del qual con gran disio **solver s'aspetta***» (*Par.* VII, 52-4) - dove viene ripresa e prolungata la metafora del nodo da sciogliere del v. 21. Dopo aver anticipato l'ipotetica domanda del pellegrino, Beatrice riprende il chiarimento ribadendo l'incomprensibile mistero della giustizia divina, uno dei tempi portanti del *Paradiso*:

«Questo decreto, frate, sta **sepulto**
a li **occhi** di ciascuno il cui ingegno
ne la **fiamma d'amor** non è **adulto**».
(*Par.* VII, 58-60)

L'insondabile giudizio di Dio è come un abisso che gli **occhi** della mente non possono penetrare; a questa metafora, molto diffusa nella cantica,⁷⁷ si intrecciano poi quella altrettanto comune della **fiam-**

⁷⁷ Si vedano ad esempio queste fiorite terzine di *Par.* XIX, 58-63: «*però ne la giustizia sempiterna | la vista che riceve il vostro mondo, | com'occhio per lo mare, entro s'interna; | che, **ben che da la proda veggia il fondo**, | **in pelago nol vede; e nondimeno | èli, ma cela lui l'esser profondo***».

ma d'amor e quella dell'ingegno **adulto**, cresciuto nello spirito di carità. Come si vede, non è la spiegazione dottrinarica ad abbisognare di metafore, ma è la drammatizzazione del processo epistemologico che viene incrementata dal linguaggio figurato. Sono i primi canti del *Paradiso*, in particolare, a concentrarsi così tanto sui movimenti percettivi e conoscitivi e sui moti dell'animo: in questa fase iniziale dell'ascesa al centro dell'attenzione c'è il continuo biforcarsi dei dubbi e dei ragionamenti del pellegrino e della sua guida, poiché il viaggio attraverso i cieli è chiara figura del progresso di Dante verso le verità della fede. La tendenza è evidente fin dal primo canto, dove si trovano le due metafore ancora corpose e concrete di Dante che si fa «**grosso** | *col falso imaginar*» (*Par.* I, 88-9) quando dovrebbe invece averlo **scosso** (*Par.* I, 90), e del nuovo dubbio che, dopo che il primo è stato **disvestito**, ha ora **inretito** l'animo del pellegrino (*Par.* I, 94-6). Un'incalzante accumulazione di metafore caratterizza poi le due terzine che introducono la lunga spiegazione di Beatrice sulle macchie lunari:

ella sorrise alquanto, e poi «s'elli erra
l'opinion», mi disse, «d'i mortali
dove **chiave di senso non diserra**,
certo non ti dovrien **punger li strali**
d'ammirazione omai, poi dietro ai sensi
vedi che la ragione **ha corte l'ali**».
(*Par.* II, 52-7)

Alcuni commentatori, come Chiavacci Leonardi (1991, *ad loc.*), hanno ritenuto perfino eccessivo questo accumulo di metafore diverse che rendono concreto e animato l'astratto rapporto tra sensi e ragione, ma tutto il canto è costruito sul complesso bilanciamento tra i tecnicismi che sostanziano la vera e propria *quaestio* discussa da Beatrice e la rappresentazione concreta e icastica del ragionamento stesso e dei suoi effetti su Dante. Questo, infatti, l'obiettivo della donna amata dal poeta:

«Or, come ai **colpi de li caldi rai**
de la neve riman **nudo** il soggetto
e dal colore e dal freddo primai,
così rimaso te ne l'intelletto
voglio **informar di luce sì vivace**,
che ti **tremolerà** nel suo aspetto».
(*Par.* II, 106-11)

La similitudine mira a dare corpo alla mente e al ragionamento: quest'ultimo opera come i raggi del sole che sciolgono la neve, e lascia così la mente di Dante spoglia di ogni opinione errata e pronta

a ricevere la **luce sì vivace** della verità, che brillerà come una stella. Beatrice riprende un'ultima volta lo stesso procedimento con una metafora odeporica: «*riguarda bene omai sì com'io vado | per questo loco al vero che disiri, | sì che poi sappi sol tener lo guado*» (Par. II, 124-6).

Anche il IV canto contiene molte di queste metafore che associano il progresso della conoscenza al cammino fisico, forse anche allo scopo di dare continuità all'intreccio che nelle altre due cantiche ruotava intorno al viaggio; del resto proprio in questo canto si trova la giustificazione del linguaggio figurato del *Paradiso*, che ruota attorno al problema della conoscenza sensibile dell'uomo *in via* (vedi § I.4.2.1). Il canto comincia con i tre *exempla* che illustrano la sospensione di Dante, indeciso su quale dubbio soddisfare per primo (vedi § II.1.5). Il pellegrino è **sospinto** dai suoi dubbi (Par. IV, 8), così che Beatrice gli si rivolge in questo modo: «*io veggio ben come ti tira | uno e altro disio, sì che tua cura | sé stessa lega sì che fuor non spira*» (Par. IV, 16-18). Le due questioni **pontano**, cioè pesano, sul volere di Dante ugualmente (Par. IV, 25-6), ma una può avere più **felle** dell'altra (Par. IV, 27), perché non è chiaro se «*in alcun vero suo arco percuote*» (Par. IV, 60), e perché un principio male inteso **torse** (Par. IV, 61) già i mortali; l'altro dubbio, commenta Beatrice, «*ha men velen, però che sua malizia | non ti poria menar da me altrove*» (Par. IV, 65-6). La dimostrazione finale è introdotta da un'ultima metafora estesa di movimento: «*ma or ti s'attraversa un altro passo | dinanzi a li occhi, tal che per te stesso | non usciresti: pria saresti lasso*» (Par. IV, 91-3).

Nello stesso canto troviamo testimonianza dell'altro grande modo e dell'altro repertorio di immagini del *Paradiso*, quello relativo alla fervente lode con cui Dante ringrazia Beatrice per averlo illuminato con lo splendore della sua conoscenza:

«O amanza del primo amante, o diva»,
diss'io appresso, «il cui parlar **m'inonda**
e **scalda** sì, che più e più **m'avviva**,
non è l'affezion mia tanto **profonda**,
che basti a render voi grazia per grazia;
ma quei che vede e puote a ciò risponda.
Io veggio ben che già mai non si **sazia**
nostro intelletto, se 'l ver non lo **illustra**
di fuor dal qual nessun vero si **spazia**».
(Par. IV, 118-26)

Procedendo nella cantica, l'attenzione si sposta sulle anime che Dante incontra, che in ogni cielo si presentano in forme diverse e manifestano al pellegrino la propria ardente affezione in modi diversi; la narrazione si sofferma sui loro movimenti, sul loro sfolgorare, dan-

zare e cantare, mentre i dialoghi continuano a essere caratterizzati dallo stesso spirito di carità – che assume toni ora più sereni, ora più trionfanti – e da discorsi sempre più alti, che coprono l'intero arco dall'invettiva alla celebrazione dei misteri divini, dalla spiegazione razionale alla rievocazione storica. La maggior parte delle metafore occorrono nei dialoghi (alcune sono state commentate in § II.2.3.2), ma altre contribuiscono alla descrizione degli straordinari fenomeni che il *viator* si trova davanti: analogie, sinestesie e paragoni con quanto di più dolce esiste in terra impegnano la tastiera figurativa di Dante.

Sì tosto come l'ultima parola
 la benedetta **fiamma** per dir tolse,
 a rotar cominciò la santa **mola**;
 e nel suo giro tutta non si volse
 prima ch'un'altra di cerchio la chiuse,
 e moto a moto e canto a canto colse;
 canto che tanto **vince** nostre muse,
nostre serene in quelle **dolci** tube,
quanto primo splendor quel ch'e' refuse.
 (Par. XII, 1-9)

Con i canti XXI e XXII, dedicati agli spiriti contemplativi raccolti nel cielo di Saturno attorno alla mistica scala di Giacobbe, lo stile del *Paradiso* subisce una variazione nettamente percettibile: la rutilante accumulazione di immagini calde, luminose e melodiose lascia spazio a un linguaggio più rarefatto, che evoca l'atmosfera assorta degli eremi e dei monasteri (Battistini 2015, 621). Perfino nelle brevi invettive che Pier Damiani e San Benedetto rivolgono ai prelati corrotti Dante si mantiene ben lontano dalla consueta asperità dei suoi passaggi polemici, e le immagini sono sviluppate con delicatezza e distacco. In questi canti le similitudini si riducono, le metafore sono per lo più consuete e poco appariscenti; unica, parziale eccezione sono le perifrasi astronomico-mitologiche che chiudono il canto XXII e di cui già si aveva una piccola anticipazione con il sintagma pieno di fisicità che si concentra sul *petto del Leone ardente* (Par. XXI, 14):

vidi **la figlia di Latona** incensa
 senza quell'ombra che mi fu cagione
 per che già la credetti rara e densa.
 L'aspetto del tuo **nato**, Iperione,
 quivi sostenni, e vidi com'si move
 circa e vicino a lui **Maia e Dione**.
 Quindi m'apparve il temperar di Giove
 tra **'l padre e 'l figlio**: e quindi mi fu chiaro
 il variar che fanno di lor dove;
 e tutti e sette mi si dimostrarono

quanto son grandi e quanto son veloci
 e come sono in distante **riparo**.
 (Par. XXII, 139-50)

Come si vede, queste terzine contengono diverse metafore mitologico-astronomiche, che sulla falsa riga di quanto accadeva nel *Purgatorio* si generano l'una dall'altra; ma qui l'obiettivo di Dante non è animare il cielo, quanto offrire una prima visione dall'alto dei cieli già attraversati e mostrarne l'armoniosa unione, rafforzata dal richiamo al campo semantico della famiglia (*la figlia di Latona, il tuonato, il padre e 'l figlio*), che conferisce un valore ancora più pregnante al mito di Saturno, progenitore degli dèi e mitico reggitore dell'età dell'oro. Anche le polemiche di Pier Damiani e di San Benedetto sulla corruzione dei rispettivi ordini, pur ricordando i toni asprissimi da San Tommaso e San Bonaventura, riprendono in maniera più sobria i campi metaforici delle grandi invettive del cielo del Sole.⁷⁸

Infine, se nei canti dedicati ai cieli dei pianeti Dante tendeva a ripetere lo schema del dialogo e della curiosità da soddisfare, dal canto XXIII in poi si entra in una nuova dimensione celeste e spirituale e la poesia della *Commedia* cambia ancora: questo nuovo blocco (cinque canti svolti nel cielo stellato, ultimo luogo raggiungibile all'occhio umano e cerniera tra visibile e invisibile, tra umano e divino) inaugura uno stile di totale fusione tra luci, fiori, gemme, fiamme, melodie, e al centro della scena non sono più tanto i moti interiori di Dante, che ormai è tutto assorbito dalla contemplazione di quanto si svolge fuori da lui, quanto le descrizioni delle nuove, meravigliose immagini paradisiache che gli si offrono. Il primo canto del blocco, il XXIII, è una geniale anticipazione di quel che il protagonista si troverà a sperimentare alla fine della sua ascensione:⁷⁹ l'attenzione si sposta continuamente dall'intensità della visione alla sopraffazione del pellegrino. A rappresentare il trionfo della Chiesa, Dante immagina un giardino attraversato da un fiume di luce, dove Cristo è il sole, Maria la rosa e gli apostoli i gigli; ciascuno di questi elementi trapassa di continuo negli altri:

⁷⁸ Cf. Battistini 2015, 635: «attraverso le stesse metafore agricole e gastronomiche, memori forse di tante parabole evangeliche, si istituisce per tutti gli ordini religiosi una polemica contrapposizione tra la loro santità ai tempi della fondazione, ispirata a una povertà evangelica, e la degenerazione attuale dovuta al lassismo e alla corruzione dei costumi».

⁷⁹ Questo canto XXIII è, secondo alcuni studiosi, una sorta di icona, di «microtesto privilegiato nel quale si riflette la costruzione macrotestuale della *Commedia*» (Pasquini 2011, 65); e ancora: «la percezione generale che il lettore ha del nostro canto è insomma o quella del frammento lirico o quella del frammento drammatico: quella di un testo, comunque, passibile di essere goduto autonomamente, staccato cioè dalla grande macchina narrativa dell'opera» (Picone 1989, 193).

«Perché la faccia mia sì t'innamora,
 che tu non ti rivolgi al bel **giardino**
 che sotto i **raggi** di Cristo **s'infiora**?
 Quivi è la **rosa** in che 'l verbo divino
 carne si fece; quivi son li **gigli**
 al cui **odor si prese il buon cammino**».
 (*Par.* XXIII, 70-5)

Nel canto non si rintracciano né il racconto primario del viaggio, né quelli secondari degli incontri con le anime: «la narrazione sembra eclissarsi dietro la descrizione analogica dei referenti non diegetici, oppure dietro la descrizione drammatica del referente divino (non narrabile per definizione)» (Picone 1989, 194). Prima di giungere al compimento di questa sacra rappresentazione il *Paradiso* prevede però degli ultimi canti intensamente dialogici, in cui Dante viene esaminato sulle tre virtù teologali dai santi Pietro, Giacomo e Giovanni (vedi § II.3.1.3) per poi confrontarsi addirittura con il progenitore Adamo. Gli ultimi canti costituiscono infine una vertiginosa sintesi di tutte le strategie poetiche fin qui esperite: dalla visione dall'alto di uno spettacolo celeste ricondotto all'esperienza umana (*Par.* XXVIII, 1-39) alla serrata lezione sulla cosmologia e sulle gerarchie angeliche (*Par.* XXVIII, 40-XXIX, 145), intervallata dall'ultima invettiva di Beatrice contro l'umana gente che traligna (*Par.* XXIX, 85-126), passando per la grandiosa descrizione della candida rosa (*Par.* XXX-XXXI), contenente l'ultima grande profezia su Arrigo VII (*Par.* XXX, 133-48) e continuamente inframmezzata da esclamazioni di lode e da dichiarazioni di sconfitta della vista, della memoria e della scrittura, e passando ancora per l'ultima grande spiegazione sulla struttura dell'Empireo e sui suoi abitanti (*Par.* XXXII), per chiudere infine la cantica con la sublime preghiera di Bernardo alla Vergine (*Par.* XXXIII, 1-39) e con il culmine della visione, a cui prestano corpo figure geometriche, esempi mitici, similitudini terrene e grandi metafore come quella del volume (*Par.* XXXIII, 85-7).

11.3 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 espiatione 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 pingi 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, Frapey 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 temprata tesa
di molte corde, fa **dolce** tintinno
a tal da cui la nota non è intesa,
così da' lumi che li m'apparinno
s'accogliea per la croce una melode
che mi **rapiva**, senza intender l'inno.
 (Par. XIV, 118-23)

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 *temprata 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 librarie, 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 vicia 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 sementa*» (*Inf.* XXIII, 123), poiché con la condanna di Gesù attirò su di sé le punizioni divine successive (il crollo del Tempio, la diaspora). Fanno parte di questo stesso agglomerato le espressioni del fondamento della giustizia come «*seme d'ogne giusto*» (*Purg.* XXXII, 48) e della rovina dei Fiorentini 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 **sterilitade**. (*Conv.* IV, II, 8)

Anche i fiori sono messi in relazione con i frutti, come nell'espressione che richiama i *fiori e frutti santi* (*Par.* XXII, 48: 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, conta 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 Cacciaguیدا, 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 guttoniani 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).

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.

Bibliografia

Edizioni e commenti danteschi

- Anonimo fiorentino (1866-74). *Commento alla "Divina Commedia" d'anonimo fiorentino del secolo XIV*. A cura di P. Fanfani. Bologna: Romagnoli.
- Azzetta, L. (a cura di) (2016). «Alighieri, Dante: *Epistola XIII*». Baglio, M; Azzetta, L.; Petoletti, M.; Rinaldi, M. (a cura di), *Nuova edizione commentata delle opere di Dante*. Vol. 5, *Epistole. Egloge. Questio de aqua et terra*. Roma: Salerno, 273-417.
- Baglio, M. (a cura di) (2016). «Alighieri, Dante: *Epistole I-XII*». Baglio, M; Azzetta, L.; Petoletti, M.; Rinaldi, M. (a cura di), *Nuova edizione commentata delle opere di Dante*. Vol. 5, *Epistole. Egloge. Questio de aqua et terra*. Roma: Salerno, 3-269.
- Bellomo, S. (a cura di) (2013). *Alighieri, Dante: Inferno*. Torino: Einaudi.
- Bellomo, S.; Carrai, S. (a cura di) (2019). *Alighieri, Dante: Purgatorio*. Torino: Einaudi.
- Benvenuto (1887). *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*. A cura di G.F. Lacaïta. Firenze: Barbèra.
- Boccaccio, G. (1965). *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Vol. 6, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*. A cura di G. Padoan; sotto la direzione di V. Branca. Milano: Mondadori.
- Botterill, S. (ed.) (1996). *Alighieri, Dante: De vulgari eloquentia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Buti, F. (1858-62). *Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Alighieri*. A cura di C. Giannini. Pisa: Fratelli Nistri.

- Castelvetro, L. (2017). *Sposizione a XXIX canti dell'“Inferno”*. A cura di V. Ribaud. Roma: Salerno.
- Chiavacci Leonardi, A.M. (a cura di) (1991). *Alighieri, Dante: Commedia*. Milano: Mondadori.
- Chiesa, P.; Tabarroni, A. (a cura di) (2013). *Alighieri, Dante: Monarchia*. Roma: Salerno.
- Chiose ambrosiane (1990). *Le Chiose Ambrosiane alla “Commedia”*. A cura di L.C. Rossi. Pisa: Scuola Normale Superiore.
- De Robertis, D. (a cura di) (1980). *Alighieri, Dante: Vita nuova*. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Fenzi, E. (a cura di) (2012a). *Alighieri, Dante: De vulgari eloquentia*. Roma: Salerno.
- Fioravanti, G. (a cura di) (2014a). «Alighieri, Dante: Convivio». Santagata, M. et al. (a cura di), *Alighieri, Dante: Opere*. Vol. 2, *Convivio. Monarchia. Epistole. Egloge*. Milano: Mondadori, 5-805.
- Giunta, C. (a cura di) (2011). «Alighieri, Dante: Rime». Giunta et al. 2011, 5-744.
- Giunta, C.; Gorni, G.; Tavoni, M.; Santagata, M. (a cura di) (2011). *Alighieri, Dante: Opere*. Vol. 1, *Rime, Vita Nova, De Vulgari eloquentia*. Milano: Mondadori.
- Gorni, G. (a cura di) (1996). *Alighieri, Dante: Vita Nova*. Torino: Einaudi.
- Grévin, B. (éd.) (2022). *Alighieri, Dante: Correspondance*. Vol. 1, *L'amour et l'exile. Introduction Générale. Lettres I-IV*. Paris: Les Belles Lettres.
- Inglese, G. (a cura di) (2016). *Alighieri, Dante: Commedia*. Roma: Carocci.
- Lana, I. (2009). *Commento alla “Commedia”*. A cura di M. Volpi. Roma: Salerno.
- Landino, C. (2001). *Comento sopra la “Comedia”*. A cura di P. Procaccioli. Roma: Salerno.
- Marigo, A. (a cura di) (1957). *Alighieri, Dante: De vulgari eloquentia*. Firenze: Le Monnier.
- Mengaldo, P.V. (a cura di) (1979). «Alighieri, Dante: De vulgari eloquentia». Mengaldo, P.V. (a cura di), *Alighieri, Dante: Opere minori*, vol. 2. Milano; Napoli: Ricciardi, 3-237.
- Mercuri, R. (a cura di) (2021). *Alighieri, Dante: Commedia*. Torino: Einaudi.
- Ottimo (2018). *Ottimo commento alla “Commedia”*. A cura di G.B. Boccardo, M. Corrado, V. Celotto. Roma: Salerno.
- Pasquini, E.; Quaglio, A. (a cura di) (1987). *Alighieri, Dante: Commedia*. Milano: Garzanti.
- Pastore Stocchi, M. (a cura di) (2012). *Alighieri, Dante: Epistole, Ecloghe, Questio de situ et forma aque et terre*. Roma; Padova: Antenore.
- Pietro Alighieri (2002). *A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's “Commentary on Dante's Divine Comedy”*. Edited by M. Chiamenti. Tempe (Arizona): Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- Pirovano, D. (2015a). «Alighieri, Dante: Vita nuova». Pirovano, D.; Grimaldi, M. (a cura di), *Nuova edizione commentata delle opere di Dante*. Vol. 1, t. 1., “Vita nuova”; le “Rime” della “Vita nuova” e altre rime del tempo della “Vita nuova”. Roma: Salerno, 3-289.
- Scartazzini, G.A. (a cura di) (1903). *Alighieri, Dante: La Divina Commedia*. Milano: Hoepli.
- Tavoni, M. (a cura di) (2011a). «Alighieri, Dante: De vulgari eloquentia». Giunta et al. 2011, 1067-547.
- Tommaseo, N. (1994). *Commento alla “Commedia”*. A cura di V. Marucci. Roma: Salerno.

- Trifon Gabriele (1993). *Annotationi nel Dante fatte con M. Trifon Gabriele in Basano*. A cura di L. Pertile. Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- Varchi, B. (1859). «Lezioni sul Dante». *Varchi, Benedetto: Opere di Benedetto Varchi*, vol. 2. Trieste: Dalla Sezione Letterario-Artistica del Lloyd Austriaco, 284-439.
- Vasoli, C. (a cura di) (1983). «Alighieri, Dante: *Convivio*». Vasoli, C. (a cura di), *Alighieri, Dante: Opere minori*, vol. 5, t. I, pt. II. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Vellutello, A. (2006). *Vellutello, Alessandro: La "Comedia" di Dante Alighieri con la nova esposizione*. A cura di D. Pirovano. Roma: Salerno.

Testi

- Alessandro di Hales (1924). *Doctoris Irrefragabilis Alexandri de Hales Ordinis Minorum Summa Theologica*. Studio et cura PP. Collegii S. Bonaventurae ad fidem codicum edita. Quaracchi: Tip. Collegii S. Bonaventurae.
- Alessio, G.C. (a cura di) (1983). *Bene da Firenze: Candelabrum*. Padova: Antenor.
- Anderson, W.S. (ed.) (1972). *Ovid's "Metamorphoses". Books 6-10*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Arcuti, S. (a cura di) (1993). *Giovanni di Bonandrea: Brevis introductio ad dictamen*. Galatina: Congedo.
- Avalle, D.S. (1992). *Concordanze della lingua poetica delle Origini*. Milano: Ricciardi.
- Beltrami, P.G. (a cura di) (2007). *Latini, Brunetto: Tresor*. Torino: Einaudi.
- Berisso, M. (a cura di) (2000). *L'Intelligenza, poemetto anonimo del secolo 13*. Milano: Fondazione Pietro Bembo; Parma: Guanda.
- Borghini, V. (1971). *Scritti inediti o rari sulla lingua*. A cura di J.R. Woodhouse. Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- Brufani, S.; Menestò, E. (1996). *Fontes Franciscani*. Assisi: Porziuncola.
- Calboli, G. (a cura di) (1969). *Cornifici rhetorica ad C. Herennium*. Bologna: Pàtron.
- Conte, G.B. (ed.) (2009). *P. Vergili Maro Aeneis*. Berlin: De Gruyter.
- Contini, G. (1960). *Poeti del Duecento*. Milano: Ricciardi.
- D'Angelo, E. et al. (a cura di) (2014). *Pier della Vigna: L'epistolario di Pier della Vigna*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Dekkers, E.; Fraipont, J. (1956). *Augustinus: Enarrationes in Psalmos I-L*. Turnhout: Brepols.
- Egidi, F. (a cura di) (1940). *Guittone d'Arezzo: Le rime*. Bari: Laterza.
- Engelhardt, G.J. (1978). «Richard of Thetford: A Treatise on the Eight Modes of Dilatation». *Allegorica*, 3(1), 77-160.
- Faral, E. (1924). *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Paris: Champion.
- Fiorentino, F. (a cura di) (2005). *Tommaso d'Aquino: Sulla verità*. Milano: Bompiani.
- Fiorilla, M. (a cura di) (2017). «Boccaccio, Giovanni: *Trattatello in laude di Dante*». Berté, M. et al. (a cura di), *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*. Roma: Salerno, 13-154.
- Gallo, E. (1971). *The "Poetria Nova" and Its Sources in Early Rhetorical Doctrine*. The Hague; Paris: Mouton.
- Garbini, P. (a cura di) (1996). *Boncompagno da Signa: Rota Veneris*. Roma: Salerno.

- Gaudenzi, A. (ed.) (1890). «Guido Faba: *Summa dictaminis*». *Il propugnatore*, 3(1), 287-338.
- Gaudenzi, A. (ed.) (1892). «Boncompagno da Signa: *Rhetorica novissima*». Gaudenzi, A. (ed.), *Bibliotheca Iuridica Medii Aevi*. Vol. 2, *Scripta anecdota antiquissimorum glossatorum*. Bononiae: in aedibus Petri Virano, 247-97.
- Gräbener, H.J. (Hrsg.) (1965). *Gervasio di Melkley: Ars poetica*. Münster: Aschen-dorff.
- Halm, C. (1863). «Beda: *Liber de schematibus et tropis*». Halm, C. (ed.), *Rhetores Latini Minores*, vol. 2. Lipsiae: Teubner, 607-18.
- Holtz, L. (1981). *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical. Étude et édition critique*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.
- Housman, A.E. (ed.) (1958). *Lucano: De bello civili libri decem*. Oxford: Blackwell.
- Inglese, G. (a cura di) (2021). *Alighieri, Dante: Commedia*. Firenze: Le Lettere.
- Inguanez, M.; Willard, H.M. (1938). *Alberico da Monte Cassino: Flores rhetorici*. Montecassino: s.n.
- Keil, H. (ed.) (1855-9). *Prisciano: Institutionum grammaticarum libri XVIII*. Leipzig: Teubner.
- Klingnert, F. (ed.) (1982). *Q. Horati Flacci opera*. Leipzig: Teubner.
- Kumaniecki, K.F. (ed.) (1969). *Ciceronis scripta quae manserunt omnia*. Vol. 3, *Cicero. De oratore*. Leipzig: Teubner.
- Lawler, T. (ed.) (1974). *John of Garland: The Parisiana Poetria*. New Haven; London: Yale University Press.
- Licitra, V. (1966). «La *Summa de arte dictandi* di maestro Goffredo». *Studi medievali*, 3, 865-913.
- Lindsay, W.M. (ed.) (1911). *Isidoro di Siviglia: Etymologiarum sive originum libri XX*. Oxford: Clarendon.
- Lorenzi, C. (a cura di) (2018). *Cicerone: Pro Ligario, Pro Marcello, Pro rege Deiotaro (Orazioni cesariane). Volgarizzamento di Brunetto Latini*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Losappio, D. (a cura di) (2013). *Guizzardo da Bologna: Recollete super Poetria magistri Gualfredi*. Verona: Fiorini.
- Maggini, F. (a cura di) (1968). *Latini, Brunetto: Rettorica*. Firenze: Le Monnier.
- Maggioni, G.P. (a cura di) (1998). *Iacopo da Varazze: Legenda aurea*. Firenze: SISMEL. Edizioni del Galluzzo.
- Marshall, J.H. (1969). *The "Donatz Proensals" of Uc Faidit*. Oxford: Oxford University Press.
- Marshall, J.H. (1972). *The "Razos de Robrar" of Ramon Vidal and Associated Texts*. Oxford: Oxford University Press.
- Morenzoni, F. (ed.) (1988). *Thomas de Chobham: Summa de arte praedicandi*. Turnhout: Brepols.
- Mountain, W.J.; Glorie, F. (edd.) (2018). *Augustinus Episcopus Hipponensis De Trinitate Libri XV*. Turnhout: Brepols.
- Munari, F. (a cura di) (1970-88). *Matteo di Vendôme: Opera*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Offergeld, Th. (Hrsg.) (1997). *Hugo von Sankt Viktor: Didascalicon de studio legendi*. Freiburg: Herder.
- Pennacini, A. (a cura di) (2001). *Quintiliano: Institutio Oratoria*. Torino: Einaudi.
- Plebe, A.; Valgimigli, M. (a cura di) (1983). *Aristotele. Opere*. Vol. 10, *Retorica; Poetica*. Roma-Bari: Laterza.
- Polak, E.J. (1975). *A Textual Study of Jacques de Dinant's "Summa Dictaminis"*. Genève: Droz.

- Ramelli, I. (a cura di) (2006). *Scoto Eriugena; Remigio di Auxerre; Bernardo Silvestre: Tutti i commenti a Marziano Capella*. Milano: Bompiani.
- Rea, R.; Inglese, G. (a cura di) (2011). *Cavalcanti, Guido: Rime*. Roma: Carocci.
- Rizzo, S.; Bertè, M. (a cura di) (2006-17). *Petrarca, Francesco: Res Seniles*. Firenze: Le Lettere.
- Sanguineti, F. (a cura di) (2001). *Dantis Alagherii Comedia*. Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- Shackleton Bailey, D.R. (ed.) (1988). *M. Annaei Lucani De bello civili libri X*. Berlin: De Gruyter.
- Simonetti, M. (a cura di) (1994). *Sant'Agostino: L'istruzione cristiana*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla.
- Simonsfeld, H. (Hrsg.) (1893). «Riccardo da Pofi: *Summa dictaminum secundum stylum Curiae*». *Fragmente von Formelbüchern aus der Münchener Hof- und Staatsbibliothek. Sitzungsberichte der Philosophisch-philologischen und der historischen Classe der k. b. Akademie der Wissenschaften zu München*. München: Verlag der K. Akademie, 443-536.
- Speroni, G.B. (a cura di) (1994). *Giamboni, Bono: Fiore di retorica*. Pavia: Università degli studi, Dipartimento di scienza della letteratura e dell'arte medioevale e moderna.
- Taylor, J. (ed.) (1961). *The "Didascalicon" of Hugh of St. Victor. A Medieval Guide to the Arts*. New York; London: Columbia University Press.
- Tonello, E.; Trovato, P. (a cura di) (2022). *Alighieri, Dante: Inferno*. Limena: libreriauniversitaria.it.
- Weber, D. (Hrsg.) (1998). *Augustinus: De Genesi contra Manichaeos*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Wenzel, S. (ed.) (2013). *The Art of Preaching. Five Medieval Texts and Translations*. Washington: The Catholic University of America Press.

Studi

- Abbruzzetti, V. (2002a). «À propos du *Candelabrum* de Bene da Firenze», in «La science du bien dire. Rhétorique et rhétoriciens au Moyen Âge», num. monogr., *Arzanò*, 8, 11-31.
- Abbruzzetti, V. (2002b). «La codification de l'art épistolaire au Moyen Âge. Un exemple italien: Boncompagno da Signa». Nadjo. L.; Gavaille. E. (éds), *Epistulae Antiquae II = Actes du IIe Colloque International Le genre épistolaire antique et ses prolongements européens*. Louvain; Paris: Peeters, 367-77.
- Abramé-Battesti, I. (1994). «Les fonctions du méta-discours poétique chez Dante, de la *Vita nuova* au *Convivio*». Budor, D. (éd.), *Dire la création. La culture italienne entre poétique et poïétique*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 69-76.
- Akbari, S.C. (2004). *Seeing Through the Veil: Optical Theory and Medieval Allegory*. Toronto: University of Toronto Press.
- Albi, V. (2017). «Dante e Goffredo di Vinsauf: per un primo bilancio». Marcozzi 2017a, 11-28.
- Alessio, G.C. (1972). «La tradizione manoscritta del *Candelabrum* di Bene da Firenze». *Italia medioevale e umanistica*, 15, 99-148.
- Alessio, G.C. (1986). «Le istituzioni scolastiche e l'insegnamento». Leonardi, C.; Orlandi, G. (a cura di), *Aspetti della letteratura italiana nel secolo XIII*. Perugia; Firenze: La Nuova Italia, 3-28.

- Alessio, G.C. (1987). «L'allegoria nei trattati di grammatica e di retorica». Picone, M. (a cura di), *Dante e le forme dell'allegoresi*. Ravenna: Longo, 21-41.
- Alessio, G.C. (2011). «Paradiso XV-XVII: i canti di Cacciaguida». Sandal 2011, 17-52.
- Alessio, G.C. (2015). *'Lucidissima dictandi peritia'*. *Studi di grammatica e retorica medievale*. A cura di F. Bognini. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Filologie medievali e moderne 8. <http://doi.org/10.14277/978-88-6969-022-8>.
- Alessio, G.C.; Losappio, D. (a cura di) (2018). *Le poëtriae del medioevo latino: modelli, fortuna, commenti*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Filologie medievali e moderne 15. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-137-9>.
- Alici, L. et al. (a cura di) (1995). *"De doctrina christiana" di Agostino d'Ippona*. Roma: Città Nuova Editrice.
- Allen, J.B. (1982). *The Ethical Poetic of the Later Middle Ages: A Decorum of Convenient Distinction*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.
- Ambrosini, R. (1984). s.v. «Sostantivo». *Enciclopedia Dantesca. Appendice: biografia, lingua e stile, opere*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 155-69.
- Ambrosini, R.; Brambilla Ageno, F. (1984). s.v. «Verbo». *Enciclopedia Dantesca. Appendice: biografia, lingua e stile, opere*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 215-332.
- Ambrosini, R.; Vignuzzi, U. (1984). s.v. «Aggettivo qualificativo». *Enciclopedia Dantesca. Appendice: biografia, lingua e stile, opere*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 169-82.
- Antonelli, R. (2001). «Cavalcanti o dell'interiorità». *Critica del Testo*, 4(1), 1-22.
- Antonelli, R. (2021). *Dante poeta-giudice del mondo terreno*. Roma: Viella.
- Appolloni, C.; Brumberg-Chaumont, J.; Marmo, C. (2021). «Grammatica, logica e filosofia naturale». Albanese, G. et al. (a cura di), *Dante e il suo tempo nelle biblioteche fiorentine*. Vol. 2, *Leggere e studiare nella Firenze di Dante: la biblioteca di Santa Croce*. Firenze: Mandragora, 415-21.
- Ardissino, E. (2016). *L'umana "Commedia" di Dante*. Ravenna: Longo.
- Ariani, M. (2001). «Dante, la dulcedo e la dottrina dei sensi spirituali». Cerboni Baiardi, G. (a cura di), *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*. Manziana: Vecchiarelli, 113-39.
- Ariani, M. (2009a). «I 'metaphorismi' di Dante». Ariani 2009c, 1-57.
- Ariani, M. (2009b). «'Metafore assolute': emanazionismo e sinestesie della luce fluente». Ariani 2009c, 193-219.
- Ariani, M. (a cura di) (2009c). *La metafora in Dante*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Ariani, M. (2010). «Canti XXI-XXII. La dolce sapienza di Stazio». Quadrio, B. (a cura di), *Esperimenti danteschi. Purgatorio 2009*. Genova; Milano: Marietti, 197-224.
- Ariani, M.; Bruni, A.; Dolfi, A.; Gareffi, A. (a cura di) (2011). *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, vol. 1. Firenze: Leo S. Olschki.
- Ariani, M. (2015a). «Paradiso. Canto I. *Alienatus animus* in corpore: deificazione e ascesa alle sfere celesti». Malato, Mazzucchi 2015a, 27-60.
- Ariani, M. (2015b). «Paradiso. Canto XXIV. Mistica degli affetti e intelletto d'amore». Malato, Mazzucchi 2015b, 698-722.
- Armour, P. (2001). «Viaggio, sogno, visione nella *Commedia* e nelle altre opere di Dante». «Per correr miglior acque...». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio = Atti del Convegno internazionale (Verona-Ravenna, 25-9 ottobre 1999)*, vol. 1. Roma: Salerno, 143-65.
- Arnold, D.W.H.; Bright, P. (eds) (1995). *"De Doctrina Christiana". A Classic of Western Culture*. Notre Dame; London: University of Notre Dame Press.

- Artifoni, E. (1993). «Retorica e organizzazione del linguaggio politico nel Duecento italiano». Cammarosano, P. (a cura di), *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento = Relazioni tenute al convegno internazionale di Trieste* (2-5 marzo 1993). Roma: École Française de Rome, 157-82.
- Artifoni, E. (1997). «*Sapientia Salomonis*. Une forme de présentation du savoir rhétorique chez les *dictatores* italiens (première moitié du XIII^e siècle)». Dessi, R.M.; Lauwers, M. (éds), *La parole du prédicateur: V^e-XV^e siècles*. Nice: Z^e éditions, 291-310.
- Artifoni, E. (2002). «Boncompagno da Signa, i maestri di retorica e le città comunali nella prima metà del Duecento». Baldini 2002, 23-36.
- Artifoni, E. (2016). «Una politica del 'dittare': l'epistolografia nella *Rettorica* di Brunetto Latini». Cammarosano, P. et al. (a cura di), *Art de la lettre et lettre d'art / Arte della lettera e lettera d'arte (Épistolaire politique III)*. Trieste: Cerm; Roma: École française de Rome, 175-93.
- Ascoli, A.R. (1997). «Access to Authority: Dante in the *Epistle to Cangrande*». Barański, Z.G. (a cura di), *Seminario dantesco internazionale. International Dante Seminar 1 = Atti del primo convegno tenutosi al Chauncey Conference Center* (Princeton, 21-3 ottobre 1994). Firenze: Le Lettere, 309-52.
- Ascoli, A.R. (2008). *Dante and the Making of a Modern Author*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ascoli, A.R. (2011). «Tradurre l'allegoria: *Convivio* II, I», in «Dante, oggi», vol. 1. Num. monogr., *Critica del Testo*, 14(1), 153-76.
- Ascoli, A.R. (2018). «'Ponete mente almeno come io son bella': Prose and Poetry, *Pane and Vivanda*, Goodness and Beauty, in *Convivio* I». Meier 2018, 115-43.
- Auerbach, E. (1960). *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità e nel Medioevo*. Trad. di F. Codino. Milano: Feltrinelli. Trad. di *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*. Bern: A. Francke, 1958.
- Auerbach, E. (1963). *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli.
- Auerbach, E. (1967). *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*. Trad. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser. Torino: Einaudi. Traduzione di *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: A. Francke, 1946.
- Auerbach, E. (2010). *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*. A cura di R. Castellana, C. Rivoletti. Pisa: Edizioni della Normale.
- Avalle, D.S. (1977). *Ai luoghi di delizia pieni: saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Azzetta, L. (2018). «Visioni bibliche e investitura profetica. Spunti per una riflessione sulla poesia di Dante a partire dall'*Epistola a Cangrande*». Lombardo, L.; Parisi, D.; Pegoretti, A. (a cura di), *Theologus Dantes. Tematiche teologiche nelle opere e nei primi commenti*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 189-214. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-298-7/008>.
- Azzetta, L. (2020). «Dante alle soglie dell'eterno: visioni bibliche e poesia tra l'*epistola a Cangrande* e la *Commedia*». *Lecture classensi*, 48, 103-27.
- Azzetta, L. (2021). «Le ragioni della filologia nell'attribuzione a Dante dell'*Epistola a Cangrande*». Berisso, M. et al. (a cura di), *Le filologie della letteratura italiana. Modelli, esperienze, prospettive = Atti del Convegno internazionale* (Roma, 28-30 novembre 2019). Roma: SFLI, 11-29.
- Bagni, P. (1968). *La costituzione della poesia nelle artes del XII-XIII secolo*. Bologna: Zanichelli.

- Baldelli, I. (1976). «*Il De vulgari eloquentia* e la poesia di Dante». *Nuove letture dantesche*, 8, 241-58.
- Baldelli, I. (1984). «Lingua e stile delle opere in volgare di Dante». *Enciclopedia dantesca*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, appendice, 55-112.
- Baldelli, I. (1996). *Dante e la lingua italiana*. Firenze: Accademia della Crusca.
- Baldini, M. (a cura di) (2002). *Il pensiero e l'opera di Boncompagno da Signa = Atti del primo convegno nazionale* (Signa, 23-24 febbraio 2001). Signa: Allegri.
- Băltuță, E. (ed.) (2020). *Medieval Perceptual Puzzles. Theories of Sense Perception in the 13th and 14th Centuries*. Leiden; Boston: Brill.
- Banker, J.R. (1974). «Giovanni di Bonandrea and Civic Values in the Context of the Italian Rhetorical Tradition». *Manuscripta*, 18, 3-20.
- Barański, Z.G. (1999). «Notes on Dante and the Myth of Orpheus». Picone, Crivelli 1999, 133-54.
- Barański, Z.G. (2000). *Dante e i segni: saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*. Napoli: Liguori.
- Barański, Z.G. (2001a). «Three Notes on Dante and Horace», in «Dante. Current Trends in Dante Studies», num. monogr., *Reading Medieval Studies*, 27, 5-37.
- Barański, Z.G. (2001b). *Chiosar con altro testo*. Firenze: Cadmo.
- Barański, Z.G. (2004). «Il *Convivio* e la poesia: problemi di definizione». Tateo, F.; Pegorari, D.M. (a cura di), *Contesti della "Commedia". Lectura Dantis Frieridiana (2002-2003)*. Bari: Palomar, 9-64.
- Barański, Z.G. (2006). «Dante e Orazio medievale». *Letteratura italiana antica*, 7, 187-221.
- Barański, Z.G. (2010). «'Valentissimo poeta e correggitore de' poeti'. A First Note on Horace and the *Vita Nova*». Terzoli, M.A.; Asor Rosa, A.; Inglese, G. (a cura di), *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, vol. 1. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 3-17.
- Barański, Z.G. (2011). «Dante poeta e lector: poesia e riflessione tecnica (con divagazioni sulla *Vita nova*)», in «Dante, oggi», vol. 1. Num. monogr., *Critica del Testo*, 14(1), 81-110.
- Barański, Z.G. (2018). «'Oh come è grande la mia impresa'. Notes Towards Defining Dante's *Convivio*». Meier 2018, 9-26.
- Barański, Z.G.; Cachey, Th.J.Jr.; Lombardo, L. (a cura di) (2019). *Dante e la cultura fiorentina. Bono Giamboni, Brunetto Latini e la formazione intellettuale dei laici*. Roma: Salerno.
- Barblan, G. (a cura di) (1988). *Dante e la Bibbia = Atti del convegno internazionale* (Firenze, 26-8 settembre 1986). Firenze: Leo S. Olschki.
- Barilli, R. (1979). *La retorica*. Milano: Mursia.
- Barnes, J.C. (2006). «Moroello 'Vapor': metafora meteorica e visione dantesca del marchese di Giovagallo». *Dante Studies*, 124, 35-56.
- Barnes, J.C.; Zaccarello, M. (eds) (2013). *Language and Style in Dante*. Dublin: Four Courts Press.
- Barolini, T. (1992). *The Undivine "Comedy". Detheologizing Dante*. Princeton: Princeton University Press.
- Bartalesi, V. et al. (2022). «A Formal Representation of the Divine Comedy's Primary Sources: The *Hypermedia Dante Network Ontology*». *Digital Scholarship in the Humanities*, 37(3), 630-43.
- Barthes, R. (1985). *L'aventure sémiologique*. Paris: Éditions de Seuil.
- Bartoli, E. (2015). «Da Maestro Guido a Guido Faba: autobiografismo e lettera d'amore tra la seconda e la terza generazione di dettatori». Høgel, Bartoli 2015, 119-30.

- Bartoli, V. (2006). «La 'rognà' (Par. XVII, 129): morbo 'turpissimo', necessario e benefico come una medicina». *Studi Danteschi*, 71, 121-5.
- Bartoli, V. (2012). «Similitudini e metafore digestive e nutrizionali nel *Convivio* e nella *Commedia*». *La cultura*, 50(1), 65-94. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.1403/36790>.
- Bartuschat, J. (2002). «La *Rettorica* de Brunetto Latini. Rhétorique, éthique et politique à Florence dans la deuxième moitié du XIII^e siècle», in «La science du bien dire. Rhétorique et rhétoriciens au Moyen Age», num. monogr., *Arzanà*, 8, 33-59.
- Bartuschat, J. (2017). «Appunti sulla concezione della Retorica in Brunetto Latini e in Dante». Marozzi 2017a, 29-41.
- Bartuschat, J.; Robiglio, A. (a cura di) (2015). *Il "Convivio" di Dante*. Ravenna: Longo.
- Bataillon, L. J. (1993). *La prédication au XIII^e siècle en France et Italie*. Aldershot: Variorum.
- Batard, Y. (1952). *Dante. Minerve et Apollon. Les images de la "Divine Comédie"*. Paris: Les Belles Lettres.
- Battaglia Ricci, L. (1988). «Scrittura sacra e 'sacratò poema'». *Barblan* 1988, 295-321.
- Battaglia Ricci, L. (1997). «Figure di contraddizione: lettura dell'XI canto del *Paradiso*». Danelon, F.; Grosser, H.; Zampese, C. (a cura di), *Le varie fila. Studi di letteratura italiana in onore di Emilio Bigi*. Bologna: Principato, 34-50.
- Battaglia Ricci, L. (a cura di) (2003). *Leggere Dante*. Ravenna: Longo.
- Battaglia, S. (1966). *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*. Napoli: Liguori.
- Battistini, A. (2014). «*Purgatorio*. Canto XXI». Malato, E.; Mazzucchi, A. (a cura di), *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*. Vol. 2(2), *Purgatorio (canti XVIII-XXXIII)*. Roma: Salerno, 621-51.
- Battistini, A. (2015). «*Paradiso*. Canto XXI». Malato, Mazzucchi 2015b, 616-41.
- Battistini, A. (2016). *La retorica della salvezza*. Bologna: il Mulino.
- Battistini, A.; Raimondi, E. (1990). *Le figure della retorica: una storia letteraria italiana*. Torino: Einaudi.
- Bausi, F. (1995). s.v. «Fava, Guido». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 45. [https://www.treccani.it/enciclopedia/guido-fava_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/guido-fava_(Dizionario-Biografico)/).
- Bausi, F. (2015). «*Paradiso*. Canto XII. Il 'santo atleta' della fede». Malato, Mazzucchi 2015a, 351-81.
- Beccaria, G.L. (1985). «Il linguaggio di Dante, la rima, e altro». *Lecture classensi*, 14, 9-19.
- Bellomo, S. (2001). «'Una selva oscura': il prologo della *Commedia*». Bruni, F. (a cura di), *Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori. Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*. Venezia: Marsilio, 43-57.
- Bellomo, S. (2008). *Filologia e critica dantesca*. Brescia: La Scuola.
- Bellomo, S. (2011). «La lingua di Dante». Nuvoli, G. (a cura di), *Lezioni su Dante*. Bologna: ArchetipoLibri, 103-13.
- Bellomo, S. (2015). «L'epistola a Cangrande, dantesca per intero: 'a rischio di procurarci un dispiacere'». *L'Alighieri*, 45, 5-19.
- Beltrami, P.G. (2008). «La nuova lessicografia dell'italiano antico: il *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*». *Bollettino dell'Atlante Lessicale degli Antichi Volgari Italiani*, 1, 33-52.

- Beltrami, P.G. (a cura di) (2013). *Norme per la redazione del "Tesoro della Lingua Italiana delle Origini"*. <http://tlio.ov.italica.it/TLIO/>.
- Berisso, M. (1991). «Per una definizione di prosopopea: Dante, *Convivio* III, IX, 2». *Lingua e stile*, 26(1), 121-32.
- Bertoletti, N. (2000). «Alcune note sugli esordi temporali del *Purgatorio*». *La parola del testo*, 4(2), 233-51.
- Bertolucci Pizzorusso, V. (1989). «Gli smeraldi di Beatrice». *Studi mediolatini e volgari*, 17, 7-16.
- Bianchi, L. (2013). «'Noli comedere panem philosophorum inutiliter'. Dante Alighieri and John of Jandun on Philosophical 'Bread'». *Tijdschrift voor Filosofie*, 75, 335-55.
- Bigi, E. (1973). «Caratteri e funzione della retorica nella *Divina Commedia*». *Lecture classensi*, 4, 183-203.
- Bischetti, S. (2020). «Produzione e diffusione. Prime indagini codicologiche sulle *artes dictandi* italiane di successo del Duecento (Guido Faba, Giovanni di Bonandrea)». Grévin, Hartmann 2020, 57-68.
- Bischetti, S. (2022). *La tradizione manoscritta dell'ars dictaminis nell'Italia medievale. 'Mise en page' e 'mise en texte'*. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110701869>.
- Black, M. (1983). *Modelli, archetipi, metafore*. Parma: Pratiche.
- Black, R. (2011). *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy: Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Black, R. (2018). «Between Grammar and Rhetoric: *Poetria Nova* and Its Educational Context in Medieval and Renaissance Italy». Alessio, Losappio 2018, 45-68. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-137-9/003>.
- Blasucci, L. (2000). «Per una tipologia degli esordi nei canti danteschi». *La parola del testo*, 4(1), 17-46.
- Boccia, A. (2008). «La metafora nautica nella poesia duecentesca e nel primo Dante». *Bollettino di italianistica*, 5, 7-24.
- Bochet, I. (2004). «De l'exégèse à l'herméneutique augustinienne». *Revue d'études augustiniennes*, 50, 349-68.
- Bolton Holloway, J. (1986). *Brunetto Latini. An Analytical Bibliography*. London: Grant & Cutler.
- Bolzoni, L. (2008). «Dante, o della memoria appassionata». *Lettere italiane*, 60(2), 169-93.
- Booth, W.C. (1979). «Ten Literal 'Theses'». Sacks 1979, 173-4.
- Borsa, P. (2017). «Identità sociale e generi letterari. Nascita e morte del sodalizio stilnovista», in «Dante attraverso i documenti». Vol. 2, «Presupposti e contesti dell'impegno politico a Firenze (1295-1302)», num. monogr., *Reti Medievali. Rivista*, 18(1). <https://doi.org/10.6092/1593-2214/5098>.
- Bortfeld, H.; Mc Glone, M.S. (2001). «The Continuum of Metaphor Processing». *Metaphor and Symbol*, 16(1-2), 75-86.
- Boskoff, P.S. (1952). «Quintilian in the Late Middle Ages». *Speculum*, 27, 71-8.
- Botterill, S. (1988). «'Quae non licet homini loqui'. The Ineffability of Mystical Experience in *Paradiso* I and the *Epistle to Can Grande*». *The Modern Language Review*, 83(2), 332-41.
- Botterill, S. (1994). «'Però che la divisione non si fa se non per aprire la sentenza de la cosa divisa' (VN XIV, 13). The *Vita Nuova* as Commentary». Moleta, V. (ed.), *'La gloriosa donna de la mente'. A Commentary on the "Vita Nuova"*. Firenze: Leo S. Olschki, 61-76.

- Boyd, P. (1979). *Retorica e stile nella lirica di Dante*. Trad. di C. Calenda. Napoli: Liguori. Trad. di: *Dante's Style in his Lyric Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boyd, P. (1980). «Perception and the Percipient in *Convivio* III and the *Purgatorio*». *Italian Studies*, 35(1), 19-24.
- Boyd, P. (1993). *Perception and Passion in Dante's "Comedy"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boys-Stones, G.R. (2003). *Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition. Ancient Thought and Modern Revision*. Oxford: Oxford University Press.
- Brambilla Ageno, F. (1990). *Studi danteschi*. Padova: Antenore.
- Brandeis, I. (1956). «Metaphor in *The Divine Comedy*». *The Hudson Review*, 8(4), 557-75.
- Bremond, C.; Le Goff, J. (1982). *L'exemplum*. Turnhout: Brepols.
- Brilli, E. (2010). «La metafora nel Medioevo. Stato dell'arte e qualche domanda». *Bollettino di italianistica*, 7(2), 195-213.
- Brilli, E. (2014). «The Interplay Between Political and Prophetic Discourse. A Reflection on Dante's Authorship in Epistles V-VII». Brilli, E.; Fenelli, L.; Wolf, G. (eds), *Images and Words in Exile: Avignon and Italy in the First Half of the 14th Century (1310-1352)*. Firenze: SISMEL. Edizioni del Galluzzo, 153-70.
- Brilli, E.; Milani, G. (2021). *Vite nuove. Biografia e autobiografia di Dante*. Roma: Carocci.
- Briosi, S. (1985). *Il senso della metafora*. Napoli: Liguori.
- Briscoe, M.G.; Jaye, B.H. (1992). *Artes Praedicandi. Artes Orandi*. Turnhout: Brepols.
- Brooke-Rose, C. (1958). *A Grammar of Metaphor*. London: Secker & Warburg.
- Broser, T. (2015). «Les règles de l'ars dictaminis à la Curie pontificale durant le XIII^e siècle». Grévin, Turcan-Verkerk 2015, 243-56.
- Brunoli, G.; Mercuri, R. (1970). s.v. «Orazio Flacco, Quinto». *Enciclopedia dantesca*. https://www.treccani.it/enciclopedia/quinto-orazio-flacco_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Brunetti, G. (2016). «Le letture fiorentine: i classici e la retorica». Malato, E.; Mazzucchi, A. (a cura di), *Dante. Fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*, vol. 1. Roma: Salerno, 225-53.
- Brunetti, G.; Gentili, S. (2000). «Una biblioteca nella Firenze di Dante: i manoscritti di S. Croce». Russo, E. (a cura di), *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*. Roma: Bulzoni, 21-55.
- Bruni, F. (1991). *Testi e chierici del medioevo*. Genova: Marietti.
- Bruni, F. (2015). «Le due vie: allegoria dei poeti e allegoria dei teologi (ancora su *Conv.* II, 1)». Mazzucchi, A. (a cura di), *Per beneficio e concordia di studio. Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*. Cittadella: Bertinello, 221-37.
- Brunori, A. (2021). «Ancora su Dante e Agostino. Il *De civitate Dei* nella *Monarchia* e nel dibattito politico agli inizi del Trecento». *Bollettino di italianistica*, 1, 14-50.
- Bruscagli, R. (1984). «Misure retoriche e morali in *Purgatorio* XIV». *Studi Danteschi*, 56, 115-39.
- Buck, A. (1965). «Gli studi sulla poetica e sulla retorica di Dante e del suo tempo». Società Dantesca Italiana 1965, 249-78.
- Bufano, A. (1970). s.v. «Solvere». *Enciclopedia dantesca*. https://www.treccani.it/enciclopedia/solvere_%28Enciclopedia-Dantesca%29/

- Bufano, A., Mellone, A. (1970). s.v. «Pane». *Enciclopedia Dantesca*. https://www.treccani.it/enciclopedia/pane_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Burton, Ph. (2005). «The Vocabulary of the Liberal Arts in Augustine's *Confessions*». Pollmann, Vessey 2005, 141-64.
- Calboli, G. (2003). «The Knowledge of the *Rhetorica ad Herennium* as Prerequisite for Training in *Dictamen*». Calboli Montefusco 2003, 33-52.
- Calboli Montefusco, L. (ed.) (2003). *Papers on Rhetoric*, vol. 5. Roma: Herder.
- Calenda, C. (1976). *Per altezza d'ingegno. Saggio su Guido Cavalcanti*. Napoli: Liguori.
- Camargo, M. (1988). «Towards a Comprehensive Art of Written Discourse: Geoffrey of Vinsauf and the *Ars dictaminis*». *Rhetorica*, 6(2), 167-94.
- Camargo, M. (1991). *Ars Dictaminis, Ars Dictandi*. Turnhout: Brepols.
- Camargo, M. (1999). «*Tria sunt*. The Long and the Short of Geoffrey's of Vinsauf's *Documentum De Modo Et Arte Dictandi Et Versificandi*». *Speculum*, 74, 935-55.
- Camargo, M. (2006). «Latin Composition Textbooks and *Ad Herennium* Glossing: The Missing Link?». Cox, V.; Ward, J.O. (eds), *The Rhetoric of Cicero in its Medieval and Early Renaissance Commentary Tradition*. Leiden; Boston: Brill, 267-88.
- Camargo, M. (2011). «From *Liber Versuum* to *Poetria Nova*. The Evolution of Geoffrey of Vinsauf's Masterpiece». *The Journal of Medieval Latin*, 21, 1-16
- Camargo, M. (2019). '*Tria sunt*'. *An Art of Poetry and Prose*. Cambridge; London: Cambridge University Press.
- Cameron, L.J.; Stelma, J.H. (2004). «Metaphor Clusters in Discourse». *Journal of Applied Linguistics and Professional Practice*, 1(2), 107-36.
- Camozzi Pistoja, A. (2019). «Testo come eucarestia. Linguaggio parabolico nel *Convivio* di Dante». *Studi Danteschi*, 84, 57-99.
- Caplan, H. (1929). «The Four Senses of Scriptural Interpretation and the Medieval Theory of Preaching». *Speculum*, 4(3), 282-90.
- Carozza, D.A. (1988). «The Motif of Maturation in the *Commedia*». Cherchi, P.; Mastrobuono, A.C. (eds), *Lectura Dantis Newberryana*, vol. 1. Evanston: Northwestern University Press, 57-70.
- Carruthers, M. (1998). *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carruthers, M. (2006). «Sweetness». *Speculum*, 81, 999-1013.
- Casadei, A. (2009). «Il titolo della *Commedia* e l'*Epistola a Cangrande*». *Allegoria*, 60, 167-81.
- Casadei, A. (a cura di) (2020). *Nuove inchieste sull'epistola a Cangrande = Atti della giornata di studi* (Pisa, 18 dicembre 2018). Pisa: Pisa University Press.
- Cassell, A. (2001). «'Luna est ecclesia': Dante and the 'Two Great Lights'». *Dante Studies*, 119, 1-26.
- Castellani, A. (1955). «Le formule volgari di Guido Fabo». *Studi di filologia italiana*, 13, 5-78.
- Catapano, G. (2010). *Agostino*. Roma: Carocci.
- Cavallo, G.; Leonardi, C.; Menestò, E. (a cura di) (1992). *Lo spazio letterario del medioevo*. Vol. 1(1), *Il medioevo latino. La produzione del testo*. Roma: Salerno.
- Cerbo, A. (2001). *Poesia e scienza del corpo nella "Divina Commedia"*. Napoli: Edizioni Dante & Descartes.
- Cerroni, M. (2003). '*Li versi strani*'. *Forme dell'allegoria nella "Commedia" di Dante*. Pisa: Edizioni ETS.

- Ceva, B. (1965). *Brunetto Latini: l'uomo e l'opera*. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Charland, Th.M. (1936). *Artes praedicandi. Contribution à l'histoire de la rhétorique au Moyen Âge*. Paris: Vrin; Ottawa: Institut d'études médiévales.
- Chenu, M.D. (1935). «Horace chez les théologiens». *Revue de Sciences philosophiques et théologiques*, 24, 462-5.
- Chenu, M.D. (1972). *La teologia nel Medioevo: la teologia nel sec. 12*. Milano: Jaca Book.
- Chiarenza, M.M. (1972). «The Imageless Vision and Dante's *Paradiso*». *Dante Studies*, 90, 77-91.
- Chiavacci Leonardi, A. (1988). «'Le bianche stole': il tema della resurrezione nel *Paradiso*». *Barblan* 1988, 249-71.
- Chin, C.M. (2005). «The Grammarian's Spoils: *De Doctrina Christiana* and the Contexts of Literary Education». Pollmann, Vessey 2005, 167-83.
- Ciccuto, M. (2017). «*Saxa loquuntur*. Aspetti dell'evidentia nella retorica visiva di Dante». *Marcozzi* 2017a, 151-66.
- Colish, M.L. (1968). *The Mirror of Language: A Study in the Medieval Theory of Knowledge*. New Haven; London: Yale University Press.
- Coluccia, C.; Artale, E. (2018). «La diacronia prospettica degli *hapax danteschi*». *Medioevo letterario d'Italia*, 15, 49-71.
- Consoli, D. (1970). s.v. «Grave». *Enciclopedia Dantesca*. https://www.treccani.it/enciclopedia/grave_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Consoli, D.; Stabile, G. (1970). s.v. «Seme». *Enciclopedia Dantesca*. https://www.treccani.it/enciclopedia/semi_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Constable, G. (1976). *Letters and Letter-Collections*. Turnhout: Brepols.
- Constable, G. (1977). «The Structure of Medieval Society According to the Dictators of the Twelfth Century». Pennington, E.; Sommerville, R. (eds), *Law, Church, and Society. Essays in Honor of Stephan Kuttner*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 253-67.
- Contini, G. (1970a). *Variante e altra linguistica*. Torino: Einaudi.
- Contini, G. (1970b). *Letteratura italiana delle origini*. Firenze: Sansoni.
- Contini, G. (1976). *Un'idea di Dante: saggi danteschi*. Torino: Einaudi.
- Cooper, S.A. (2017). «Scripture and Biblical Commentaries». *Toom* 2017, 86-93.
- Copeland, R. (2009). «Medieval Intellectual Biography: The Case of Guido Fabba». Galloway, A.; Yeager, R.F. (eds), *Through a Classical Eye. Transcultural and Transhistorical Visions in Medieval English, Italian, and Latin Literature in Honour of Winthrop Wetherbee*. Toronto: University of Toronto Press, 109-24.
- Copeland, R.; Sluiter, I. (2009). *Medieval Grammar and Rhetoric: Language Arts and Literary Theory. AD 300-1475*. Oxford: Oxford University Press.
- Core, L. (2016). «Oltre la metafora. Le *iocunde transumptiones* nella *Rota Veneris* di Boncompagno da Signa». *Spolia*, 12, 207-24.
- Core, L. (2020). «La *revolutio* della *Rota Veneris*». Grévin, Hartmann 2020, 205-20.
- Corsi, S. (1988). «Per uno studio del *modus digressivus*». Cherchi, P.; Piccone, M. (a cura di), *Studi di italianistica in onore di Giovanni Cecchetti*. Ravenna: Longo, 75-89.
- Corti, M. (1982). *Dante a un nuovo crocevia*. Firenze: Le Lettere.
- Corti, M. (2003). *Scritti su Cavalcanti e Dante. La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi*. Torino: Einaudi.
- Cosmo, U. (1898). «Le mistiche nozze di frate Francesco con Madonna Poverità». *Giornale dantesco*, 6, 49-82; 97-111.

- Costantini, A.M. (2005). «Battaglia di pensieri e nuovi amori nel dopo-Beatrice. *Voi che 'ntendendo tra Vita nuova e Convivio*». Bruni, F. (a cura di), *'Vaghe stelle dell'Orsa...'. L'io' e il 'tu' nella lirica italiana*. Venezia: Marsilio, 107-18.
- Cremascoli, G. (1987). «La Bibbia nel *Candelabrum* di Bene da Firenze». *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, vol. 5. Urbino: Università degli Studi di Urbino, 357-70.
- Cremascoli, G. (1988). «Allegoria e dialettica: sul travaglio dell'esegesi biblica al tempo di Dante». *Barblan 1988*, 153-71.
- Cremascoli, G. (2003). «Bibbia e *ars dictaminis*». Calboli Montefusco 2003, 95-113.
- Crespo, R. (1972). Brunetto Latini e la *Poetria nova*. *Lettere italiane*, 24(1), 97-9.
- Crimi, G. (2009). «Una metafora vegetale: il fico (*Inf. XV, 66 e XXXIII, 120*)». *Ariani 2009c*, 113-47.
- Crimi, G. (2017). «*Proverbia e sententiae* in Dante: a proposito di *De vulgari eloquentia* I, VII, 2 e di altri casi». *Marcozzi 2017a*, 43-55.
- Crimi, G.; Marcozzi, L. (a cura di) (2013). *Dante e il mondo animale*. Roma: Carocci.
- Crisp, P. (2001). «Allegory: Conceptual Metaphor in History». *Language and Literature*, 10(1), 5-19.
- Crisp, P.; Heywood, J.; Steen, G. (2002). «Metaphor Identification and Analysis. Classification and Quantification». *Language and Literature*, 11(1), 55-69.
- Cristaldi, S. (2005). «Lettore e scriba della memoria». *De Matteis 2005*, 63-131.
- Cristaldi, S. (2018a). «Dante e un viaggio neoplatonico». Pagano, M. (a cura di), *'Que ben devez conoisser la plus fina'. Per Margherita Spampinato*. Avellino: Sinestesia, 221-41.
- Cristaldi, S. (2018b). «Corpi e anime nella *Commedia* di Dante». Magherini, S. (a cura di), *Studi di letteratura italiana in onore di Gino Tellini*, vol. 1. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 75-102.
- Cuif, A.G. (2022). «'La dolcezza [...] che, non gustata, non s'intende mai' (*Par. III, 38-9*). La suavité synesthétique comme rhétorique thérapeutique dans la *Comédie*». *Revue des études dantesques*, 6, 83-106.
- Curtius, E.R. (1992). *Letteratura europea e Medio Evo latino*. A cura di R. Antonelli. Firenze: La Nuova Italia. Trad. di *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern: A. Francke, 1948.
- D'Andrea, A. (1987). «L'allegoria dei poeti?». Nota a *Convivio II, 1*». Picone, M. (a cura di), *Dante e le forme dell'allegoresi*. Ravenna: Longo, 71-8.
- D'Urso, D. (2006). «Il profumo della pantera. La metafora venatoria nel *De vulgari eloquentia*». *Rivista di cultura classica e medioevale*, 1, 137-55.
- Dahan, G. (1992). «Saint Thomas d'Aquin et la métaphore». *Medioevo*, 18, 85-117.
- Dahan, G. (1999). *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval: 12^e-14^e siècle*. Paris: Les éditions du Cerf.
- Dahan, G. (2016). «Thomas de Chobham. Le prologue de la *Summa de arte prae-dicandi*». Wischmeyer, O.; Durst, M. (Hrsgg.), *Handbuch der Bibelhermeneutiken. Von Origenes bis zur Gegenwart*. Berlin: De Gruyter, 149-60.
- Davidson, D. (1979). «What Metaphors Mean». *Sacks 1979*, 200-27.
- Davis, Ch.T. (1963). «The Early Collection of Books of S. Croce in Florence». *Proceedings of the American Philosophical Society*, 107, 399-414.
- Davis, Ch.T. (1967). «Brunetto Latini and Dante». *Studi medievali*, 8, 421-50.
- Davis, Ch.T. (1970). s.v. «Scuola». *Enciclopedia dantesca*. https://www.treccani.it/enciclopedia/scuola_%28Enciclopedia-Dantesca%29/

- De Bruyne, E. (1998). *Études d'esthétique médiévale*. Paris: Michel.
- De Lubac, H. (1993). *Exégèse médiévale: les quatre sens de l'Écriture*. Paris: Cerf.
- De Marchi, P. (2002). «Canto XXIV». Güntert, Picone 2002, 373-89.
- De Matteis, G. (a cura di) (2005). *Dante in lettura*. Ravenna: Longo.
- De Mauro, T. (2016). «La stratificazione diacronica del vocabolario italiano di base». Leonardi, L.; Maggiore, M. (a cura di), *Attorno a Dante, Petrarca, Boccaccio: la lingua italiana. I primi trent'anni dell'Istituto CNR Opera del Vocabolario Italiano (1985-2015)*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 45-52.
- De Robertis, D. (1970). *Il libro della "Vita nuova"*. Firenze: Sansoni.
- De Robertis, D. (2001). *Dal primo all'ultimo Dante*. Firenze: Le Lettere.
- De Ventura, P. (2007). *Dramma e dialogo nella "Commedia" di Dante. Il linguaggio della mimesi per un resoconto dell'aldilà*. Napoli: Liguori.
- Del Sal, N. (1989). «Guittone (e i Guittoniani) nella *Commedia*». *Studi danteschi*, 61, 109-52.
- Delcorno, C. (1989). *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*. Bologna: il Mulino.
- Delcorno, C. (1993). «Schede su Dante e la retorica della predicazione». Paolella, Placella, Turco 1993, 301-12.
- Delcorno, C. (2006). «Lettura di *Purgatorio* XXXI». *Studi Danteschi*, 71, 87-120.
- Delle Donne, F. (2006). «Le parole del potere: l'epistolario di Pier della Vigna». Tonelli, G. (a cura di), *Pier Delle Vigne in catene: da Borgo San Donnino alla Lunigiana medievale*. Sarzana: Grafiche Lunensi, 111-22.
- Delle Donne, F. (2013). *Dall'ars dictaminis al preumanesimo? Per un profilo letterario del secolo 13*. Firenze: SISMEL.
- Delle Donne, F. (2015). «Le *dictamen* Capouan: écoles rhétoriques et conventions historiographiques». Grévin, Turcan-Verkerk 2015, 191-207.
- Desideri, G. (2011). «Di Pluto e di Fortuna: topica e microcircolarità significative», in «Dante, oggi», vol. 2. Num. monogr., *Critica del Testo*, 14(2), 199-227.
- Di Capua, F. (1959). *Scritti minori*. Roma: Desclee.
- Dronke, P. (1973). «Mediaeval Rhetoric». Daiches, D.; Thorlby, A. (eds), *Literature and Western Civilization*. Vol. 2, *The Mediaeval World*. London: Aldus, 315-45.
- Dronke, P. (1988). «L'Apocalisse negli ultimi canti del *Purgatorio*». Barblan 1988, 81-94.
- Dronke, P. (1990). *Dante e le tradizioni latine medioevali*. Bologna: il Mulino.
- Dronke, P. (1997). *Dante's Second Love. The Originality and the Contexts of the "Convivio"*. Leeds: The Society for Italian Studies.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1987). *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2012). *Scritti sul pensiero medievale*. Milano: Bompiani.
- Eden, K. (1987). «Hermeneutics and the Ancient Rhetorical Tradition». *Rhetorica*, 5(1), 59-86.
- Eden, K. (1990). «The Rhetorical Tradition and Augustinian Hermeneutics in *De Doctrina Christiana*». *Rhetorica*, 8(1), 45-63.
- Eliot, T.S. (1932). *Selected Essays. 1917-1932*. New York; Harcourt: Brace and Company.
- Evans, G.R. (1985a). «Thomas of Chobham on Preaching and Exegesis». *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 42, 159-70.
- Evans, G.R. (1985b). «Guibert of Nogent and Gregory the Great on Preaching and Exegesis». *The Thomist*, 49(4), 534-50.

- Faini, E. (2017). «Prima di Brunetto. Sulla formazione intellettuale dei laici a Firenze ai primi del Duecento», in «Dante attraverso i documenti». Vol. 2, «Presupposti e contesti dell'impegno politico a Firenze (1295-1302)», num. monogr., *Reti Medievali. Rivista*, 18(1). <http://www.rmoa.unina.it/id/eprint/4583>.
- Falzone, P.; Fiorentini, L. (2017). «Note sul discorso politico dantesco tra le cancellerie imperiali di Federico II e di Enrico VII». Marcozzi 2017a, 211-45.
- Fasani, R. (1991). «Gli inizi e i finali di canto nella *Divina Commedia*». *Studi e problemi di critica testuale*, 43, 5-47.
- Faulhaber, C.B. (1978). «The *Summa Dictaminis* of Guido Faba». Murphy 1978, 85-111.
- Felisi, C.; Turcan-Verkerk, A.M. (2015). «Les *artes dictandi* latines de la fin du XI^e à la fin du XIV^e siècle: un état des sources». Grévin, Turcan-Verkerk 2015, 417-541.
- Fenzi, E. (2002). «L'esperienza di sé come esperienza dell'allegoria (a proposito di Dante, *Convivio* II, I, 2)». *Studi Danteschi*, 67, 161-200.
- Fenzi, E. (2005). «Il libro della memoria». De Matteis 2005, 15-38.
- Fenzi, E. (2009). «*Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*». Milani, A. (a cura di), *D. Alighieri: le quindici canzoni lette da diversi*, vol. 1. Lecce: Pensa Multimedia, 29-69.
- Fenzi, E. (2012b). «Il volo dell'aquila. Una lettura di *Paradiso* VI». *Chroniques italiennes web*, 24(3), 1-58.
- Fenzi, E. (2015). «Dal *Convivio* al *De vulgari eloquentia*. Appunti di lettura». Baruschat, Robiglio 2015, 83-104.
- Ferrante, G. (2014). «*Purgatorio*. Canto XXXIII». Malato, Mazzucchi 2014, 986-1024.
- Ferrara, S. (2016). *La parola dell'esilio. Autore e lettori nelle opere di Dante in esilio*. Firenze: Cesati.
- Ferrilli, S. (2012). «Il 'nodo' di Bonagiunta. Storia di una metafora dantesca». *Linguistica e letteratura*, 37(1-2), 39-89.
- Ferrucci, F. (2007). *Dante: lo stupore e l'ordine*. Napoli: Liguori.
- Finazzi, S. (2009). «La metafora scientifica e la rappresentazione della *corporeitas* luminosa». Ariani 2009c, 167-92.
- Finazzi, S. (2010). «'Ad modum speculorum': *visus* e astri nella metafora dantesca dello specchio». *Scaffale aperto*, 1, 137-58.
- Finazzi, S. (2013a). *La metafora nella tradizione testuale ed esegetica della "Commedia" di Dante*. Firenze: Cesati.
- Finazzi, S. (2013b). «Il *sus balteatus* e la bolgia che 'assanna': animali e retorica in Dante». Crimi, Marcozzi 2013, 114-30.
- Fioravanti, G. (2014b). «Ancora sull'allegoria nel *Convivio*: teoria e prassi». Coda, E.; Martini Bonadeo, C. (éds), *De l'antiquité tardive au Moyen Âge. Études de logique aristotélicienne et de philosophie grecque. Syrieque, arabe et latine offertes à Henri Hugonnard-Roche*. Paris: Vrin, 581-90.
- Fioravanti, G. (2017). «Il pane degli angeli nel *Convivio* di Dante». Crisciani, C.; Grassi, O. (a cura di), *Nutrire il corpo, nutrire l'anima nel Medioevo*. Pisa: Edizioni ETS, 191-200.
- Fioravanti, G. (2019). «'Come dice il filosofo': Dante e la *littera* di Aristotele». *Italianistica*, 48(1), 11-50.
- Fiorentini, L. (2021). «Commentary (Both by Dante and On Dante)». Gragnolati, Lombardi, Southerden 2021, 79-95.

- Fiorilla, M. (2005). «*Amor che nella mente mi ragiona* tra ricezione antica e interpretazione moderna». *Rivista di studi danteschi*, 5(1), 141-54.
- Foà, S. (2000). s.v. «Giamboni, Bono». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 54. https://www.treccani.it/enciclopedia/bono-giamboni_%28Dizionario-Biografico%29/.
- Folena, G. (2002). *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Fontaine, J. (1959). *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*. Paris: Études augustiniennes.
- Forti, F. (2006). «*Magnanimitate*». *Studi su un tema dantesco*. Roma: Carocci.
- Franceschini, F. (2020). «Ancora sull'*epistola a Cangrande*, Guido, Lana: il *subiectum* della *Commedia*». Casadei, A. (a cura di), *Nuove inchieste sull'epistola a Cangrande = Atti della giornata di studi* (Pisa, 18 dicembre 2018). Pisa: Pisa University Press, 77-104.
- Freccero, J. (1989). *Dante. La poetica della conversione*. Bologna: il Mulino.
- Freccero, J. (2015). *In Dante's Wake: Reading from Medieval to Modern in the Augustinian Tradition*. Ed. by D. Callegari and M. Swain. Fordham: Fordham University Press.
- Fredborg, K.M. (2000). «Ciceronian Rhetoric and the Schools». Van Engen, J. (ed.), *Learning Institutionalized: Teaching in the Medieval University*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 21-41.
- Friis-Jensen, K. (2015). *The Medieval Horace*. Roma: Quasar.
- Frosini, G. (2014-15). «Inventare una lingua. Note sulla lingua della *Commedia*». *Libri&Documenti*, 40-1, 205-23.
- Frosini, G. (2020). «Il volgare di Dante». Steinberg, J.; Rea, R. (a cura di), *Dante*. Roma: Carocci, 245-65.
- Frye, N. (1986). *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*. Torino: Einaudi.
- Fubini, M. (1966). *Critica e poesia*. Bari: Laterza.
- Gagliardi, A. (2003). «*Species intelligibilis*». Arqués, R. (a cura di), *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 147-61.
- Gaimari, G. (2020). «Dante's Notion of *Discrezione* in *Convivio* I, xi». *The Italianist*, 40(1), 1-18.
- Gambale, G. (2012). *La lingua di fuoco: Dante e la filosofia del linguaggio*. Roma: Città nuova.
- Garbini, P. (1999). «Tra sé e sé: l'eteronimo di Boncompagno da Signa 'Buchimenon' e un suo sconosciuto trattato *De transumptionibus*». *Res publica litterarum. Studies in the Classical Tradition*, 22, 66-72.
- Garbini, P. (2015a). «Il pubblico della *Rota Veneris* di Boncompagno da Signa». Høgel, Bartoli 2015, 201-14.
- Garbini, P. (2015b). «'In armario anime'. Presenze dell'anima in Boncompagno da Signa». Mosetti Casaretto, F. (a cura di), «*Homo interior*». *Presenze dell'anima nelle letterature del Medioevo = Atti delle V Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo* (Torino, 10-12 febbraio 2015). Alessandria: Edizioni dell'Orso, 131-46.
- Garbini, P. (2018a). «Il volgare in latino. Lingua parlata, psicolinguistica e sociolinguistica in Boncompagno da Signa». *Cognitive Philology*, 11. https://rosa.uniroma1.it/rosa03/cognitive_philology/article/view/15125.
- Garbini, P. (2018b). «Boncompagno da Signa da retore a storiografo». *Reti Medievali Rivista*, 19(1), 557-70. <https://doi.org/10.6092/1593-2214/5462>.

- Garbini, P. (a cura di) (2021). «Nuove acquisizioni per la tradizione manoscritta della *Rhetorica Novissima* di Boncompagno: gli *excerpta*». *Spolia*, 17(7), 2-35.
- Gardner, P.M. (2013). «Plato and Platonisms in Dante's Poetry». Honess, Treherne 2013, 111-74.
- Gargan, L. (2010). «Biblioteche bolognesi al tempo di Dante: i libri di un professore di arti (1340)». *Italia medioevale e umanistica*, 51, 1-30.
- Gärtner, Th. (2000). «Textkristische Bemerkungen zur *Ars poetica* des Gervasius de Saltu Lacteo». *Studi Medievali*, 41(2), 849-61.
- Gärtner, Th. (2002). «Nachtrag zu Gervasius de Saltu Lacteo». *Studi Medievali*, 43(1), 431-2.
- Gaudenzi, A. (1895). «Sulla cronologia delle opere dei dettatori bolognesi da Boncompagno a Bene di Lucca». *Bullettino dell'Istituto storico italiano*, 14, 85-174.
- Genette, G. (1969). *Figure. Retorica e strutturalismo*. Torino: Einaudi.
- Gentili, S. (2005). *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*. Roma: Carocci.
- Gentili, S. (2013). «Il mostro divoratore nell'*Inferno* di Dante: modelli classici». Crimi, Marcozzi 2013, 49-61.
- Gentili, S. (2017). «Poesia e verità in Dante: una questione retorica?». Marcozzi 2017a, 89-105.
- Gibbons, D. (2002). *Metaphor in Dante*. Oxford: Legenda.
- Gilson, S.A. (2000). *Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante*. Lewiston: E. Mellen.
- Gilson, S.A. (2013). «Dante and Christian Aristotelianism». Honess, Treherne 2013, 65-110.
- Goatly, A. (1997). *The Language of Metaphors*. London: Routledge.
- Goldin Folena, D. (1988). *B come Boncompagno. Tradizione e invenzione in Boncompagno da Signa*. Padova: Centro Stampa Palazzo Maldura.
- Goldin Folena, D. (2002). «Il punto su Boncompagno da Signa». Baldini 2002, 9-22.
- Gómez Redondo, F. (2000). *Artes poéticas medievales*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Gorni, G. (2002). *Dante nella selva. Il primo canto della "Commedia"*. Firenze: Cesati.
- Gragnotati, M. (2018). «Una performance senza gerarchia: la riscrittura bi-stabile della *Vita nova*». Gragnolati, M. et al. (a cura di), *Atti degli incontri sulle opere di Dante*. Vol. 1, «*Vita Nova*», «*Fiore*», «*Epistola XIII*». Firenze: SISMEI – Edizioni del Galluzzo, 67-85.
- Gragnotati, M.; Lombardi, E.; Southerden, F. (eds) (2021). *The Oxford Handbook of Dante*. Oxford: Oxford University Press.
- Gramigna, R. (2020). *Augustine's Theory of Signs, Signification, and Lying*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Graziosi, E. (1997). «Dante a Cino: sul cuore di un giurista». *Lecture classensi*, 26, 55-91.
- Gregory, T. (1970). s.v. «Intenzione». *Enciclopedia dantesca*. https://www.treccani.it/enciclopedia/intenzione_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Grévin, B. (2008a). *Rhétorique du pouvoir médiéval: les lettres de Pierre de la Vigne et la formation du langage politique européen (XIII^e-XV^e siècle)*. Rome: École française de Rome.

- Grévin, B. (2008b). «Les mystères rhétoriques de l'État médiéval. L'écriture du pouvoir en Europe occidentale (XIII^e-XV^e siècle)». *Annales. Histoire, sciences sociales*, 63(2), 271-300.
- Grévin, B. (2012). «L'ars dictaminis entre enseignement et pratique (XII^e-XIV^e siècle)». *Revue de Synthèse*, 133(2), 175-93.
- Grévin, B. (2015a). «Bibliographie des études sur la théorie et la pratique de l'ars dictaminis (XI^e-XV^e siècle)». Grévin, Turcan-Verkerk 2015, 543-95.
- Grévin, B. (2015b). «L'ars dictaminis, discipline hégémonique (fin XII^e-début XIV^e s.): mutations et idéologisation d'un art d'écrire médiéval, entre *trivium*, droit et exégèse». Chandelier, J.; Robert, A. (éds), *Frontières des savoirs en Italie à l'époque des premières universités (XIII^e-XV^e siècles)*. Rome: École française de Rome, 17-80.
- Grévin, B. (2016). «Métaphore et verité: la *transumptio*, clé de voûte de la rhétorique au XIII^e siècle». Genet, J.P. (éd.), *La vérité: vérité et crédibilité: construire la vérité dans le système de communication de l'occident (13.-17. siècle) = Actes de la conférence organisée à Rome en 2012 par SAS en collaboration avec l'École française de Rome*. Paris; Rome: École française de Rome, 149-82.
- Grévin, B. (2020a). «Le epistole dantesche e la prassi duecentesca dell'ars dictaminis». Montefusco, Milani 2020, 131-46. <https://doi.org/10.1515/9783110590661-007>.
- Grévin, B. (2020b). *Al di là delle fonti 'classiche'. Le epistole dantesche e la prassi duecentesca dell'ars dictaminis*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Filologie medievali e moderne 22. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-448-6>.
- Grévin, B.; Hartmann, F. (Hrsgg) (2020). *Der mittelalterliche Brief zwischen Norm und Praxis*. Wien: Böhlau.
- Grévin, B.; Turcan-Verkerk, A.M. (éds) (2015). *Le dictamen dans tous ses états: perspectives de recherche sur la théorie et la pratique de l'ars dictaminis (XI^e-XV^e siècle)*. Turnhout: Brepols.
- Gronbeck-Tedesco, J.L. (1980). «An Application of Medieval Rhetorical Invention to Dramatic Composition: Matthew of Vendôme's *Ars Versificatoria* and *Milo*». *Theatre Journal*, 32, 235-47.
- Grondeux, A. (2003). «Les figures dans le *Doctrinale* d'Alexandre de Villedieu et le *Graecismus* d'Évrard de Béthune. Étude comparative». Auroux, S. (ed.), *History of Linguistics 1999 = Selected Papers from the Eighth International Conference on the History of the Language Sciences (14-19 September 1999, Fontenay-St. Cloud)*. Amsterdam; Philadelphia: Benjamins, 31-46.
- Güntert, G.; Picone, M. (a cura di) (2001). *Lectura Dantis Turicensis. Purgatorio*. Firenze: Cesati.
- Güntert, G.; Picone, M. (a cura di) (2002). *Lectura Dantis Turicensis. Paradiso*. Firenze: Cesati.
- Harbert, B. (1975). «Matthew of Vendôme». *Medium Aevum*, 44, 225-37.
- Harrison, C. (2000). «The Rhetoric of Scripture and Preaching. Classical Decadence or Christian Aesthetic?». Dodaro, R.; Lawless, G. (eds), *Augustine and his Critics. Essays in Honour of Gerald Bonner*. London; New York: Routledge, 213-30.
- Hartmann, F. (2013). *Ars dictaminis. Briefsteller und verbale Kommunikation in den italienischen Stadtkommunen des 11. bis 13. Jahrhunderts*. Stuttgart: Jam Thorbecke Verlag.
- Hartmann, F. (2015a). «Il *dictamen* e i valori comunali nell'Italia di inizio XII secolo». Grévin, Turcan-Verkerk 2015, 45-59.

- Hartmann, F. (2015b). «Il valore sociale dell'*ars dictaminis* e il *self-fashioning* dei dettatori comunali». Høgel, Bartoli 2015, 105-18.
- Haye, T. (2013). «Der *Laborintus* Eberhards des Deutschen. Zur Überlieferung und Rezeption eines Spätmittelalterlichen Klassikers». *Revue d'Histoire des Textes*, 8, 339-69.
- Hill, R. (2019). «John of Garland's *Parisiana Poetria* and the Vernacular-Exemplar Turn». *Early Middle English*, 1(2), 83-91.
- Hills, D. (2012). s.v. «Metaphor». *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford: The Metaphysics Research Lab Center for the Study of Language and Information.
- Hollander, R. (1969). *Allegory in Dante's "Commedia"*. Princeton: Princeton University Press.
- Honess, C.E. (2007). «*Salus, Venus, Virtus*: Poetry, Politics, and Ethics from the *De vulgari eloquentia* to the *Commedia*». *The Italianist*, 27, 185-205.
- Honess, C.E. (2013). «The Language(s) of Civic Inveective in Dante: Rhetoric, Satire, and Politics». *Italian Studies*, 68(2), 157-74.
- Honess, C.; Treherne, M. (eds) (2013). *Reviewing Dante's Theology*. Oxford: Peter Lang.
- Hooper, L.E. (2012). «Dante's *Convivio*. Book I: Metaphor, Exile, Epochē». *Modern Language Notes*, 127, 86-104.
- Høgel, C.; Bartoli, E. (eds) (2015). *Medieval Letters. Between Fiction and Document*. Turnhout: Brepols.
- Illich, I. (1993). *In the Vineyard of the Text. A Commentary to Hugh's "Didascalicon"*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Imbach, R. (2003). *Dante, la filosofia e i laici*. Genova: Marietti.
- Imbach, R. (2009). «Appunti di uno storico della filosofia sul *De vulgari eloquentia*». *Lecture classensi*, 38, 41-62.
- Imbach, R.; Putallaz, F.X. (1997). «Notes sur l'usage du terme *imago* chez Thomas d'Aquin». *Paravicini Bagliani* 1997, 69-88.
- Imbach, R.; Rosier-Catach, I. (2005). «De l'un au multiple, du multiple à l'un. Une clef d'interprétation pour le *De vulgari eloquentia*». *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, 117, 509-29.
- Inglese, G. (2005). s.v. «Latini, Brunetto». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64. https://www.treccani.it/enciclopedia/brunetto-latini_%28Dizionario-Biografico%29/
- Inglese, G. (2015). *Vita di Dante: una biografia possibile*. Roma: Carocci.
- Innes, D. (2003). «Metaphor, Simile, and Allegory as Ornaments of Style». Boys-Stones, G.R. (ed.), *Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition. Ancient Thought and Modern Revisions*. Oxford: Oxford University Press, 7-27.
- Jakobson, R. (2002). *Saggi di linguistica generale*. A cura di L. Heilman. Milano: Feltrinelli. Trad. di *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1963.
- James-Raoul, D. (2005). «Les arts poétiques des XII^e et XIII^e siècles face à la rhétorique cicéronienne: originalités et nouveautés». Nobel, P. (a cura di), *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, vol. 1. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comte, 199-214.
- Kantorowicz, E. (1943). «An 'Autobiography' of Guido Faba». *Medieval and Renaissance Studies*, 1, 253-80.
- Keane, C. (2007). «Defining the Art of Blame: Classical Satire». Quintero, R. (ed.), *A Companion to Satire*. Oxford: Blackwell, 31-51.
- Keen, C. (2019). «Vernacular Eloquence and Roman Rhetoric Between Brunetto and Dante». Barański, Cachey, Lombardo 2019, 151-72.

- Kelly, D. (1966). «The Scope of the Treatment of Composition in the the Twelfth- and Thirteenth Century Arts of Poetry». *Speculum*, 41, 261-78.
- Kelly, D. (1969). «Theory of Composition in Medieval Narrative Poetry and Geoffrey of Vinsauf's *Poetria Nova*». *Medieval Studies*, 31, 117-48.
- Kelly, D. (1991). *The Arts of Poetry and Prose*. Turnhout: Brepols.
- Kelly, D. (2018). «*Translatio Poetriae*. Occitan Apprenticeship from the Latin Classroom to the Vernacular Court». Alessio, Losappio 2018, 91-128. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-137-9/005>
- Kendrick, L. (2007). «Medieval Satire». Quintero, R. (ed.), *A Companion to Satire*. Oxford: Blackwell, 52-69.
- Kevane, E. (1966). «Augustine's *De Doctrina Christiana*. A Treatise on Christian Education». *Recherches augustinienes*, 4, 97-133.
- Kienzle, B.M. (ed.) (2000). *The Sermon*. Turnhout: Brepols.
- Kirkpatrick, R. (1978). *Dante's "Paradiso" and the Limitations of Modern Criticism. A Study of Style and Poetic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kittay, E.F. (1987). *Metaphor. Its Cognitive Force and Linguistic Structure*. Oxford: Clarendon Press.
- Kneepkens, C.F. (1990). «On Medieval Syntactic Thought with Special Reference to the Notion of Construction». *Histoire Épistémologie Langage*, 12(2), 139-76.
- La Bonnardièrre, A.M. (1986a). «L'initiation biblique d'Augustin». La Bonnardièrre 1986b, 27-47.
- La Bonnardièrre, A.M. (éd.) (1986b). *Saint Agustin et la Bible*. Paris: Beauchesne.
- Lakoff, G.; Johnson, M. (1998). *Metafora e vita quotidiana*. A cura di P. Violi. Milano: Bompiani. Trad. di *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press, 1980.
- Lakoff, G.; Turner, M. (1989). *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lansing, R. (1977). *From Image to Idea: A Study of the Simile in Dante's "Commedia"*. Ravenna: Longo.
- Laugesen, A.T. (1963). «Las Razos de trovar». *Études romanes dédiées à Andreas Blinkenberg*. Copenhague: Munksgaard, 84-96.
- Ledda, G. (1997). «Tópoi dell'indicibilità e metaforismi nella *Commedia*». *Strumenti critici*, 12(1), 117-40.
- Ledda, G. (2002). *La guerra della lingua: ineffabilità, retorica e narrativa nella "Commedia" di Dante*. Ravenna: Longo.
- Ledda, G. (2009). «Modelli biblici e identità profetica nelle *Epistole* di Dante». *Lettere italiane*, 60(1), 18-42.
- Ledda, G. (2010). «Canti III-IV-V. I segni del Paradiso». Montorfano 2010, 27-60.
- Ledda, G. (2011a). «*Paradiso XVII*». Sandal 2011, 107-45.
- Ledda, G. (2011b). «Modelli biblici nella *Commedia*: Dante e san Paolo». Ledda, G. (a cura di), *La Bibbia di Dante: esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante = Atti del Convegno internazionale di Studi* (Ravenna, 7 novembre 2009). Ravenna: Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 179-216.
- Ledda, G. (2013). «Un bestiario metaletterario nell'*Inferno* dantesco». *Studi Danteschi*, 78, 119-53.
- Ledda, G. (2015). *Dante*. Bologna: il Mulino.
- Ledda, G. (2017). «La 'fabbrica del rettorico' e l'ineffabilità nel *Convivio*». Marcozzi 2017a, 71-88.

- Ledda, G. (2019). *Il bestiario dell'aldilà. Gli animali nella "Commedia" di Dante*. Ravenna: Longo.
- Leoncini, L. (2007). «La *concinntas* nella prosa di Dante. Da Cicerone ad Agostino, al di là (e al di qua) dell'*ars dictaminis*». *Aevum*, 81(2), 523-57.
- Leoncini, L. (2008). «'Il vulgare di Dio'. Il 'trattato' *De doctrina christiana* di Agostino e il *De vulgari eloquentia*». *Per leggere*, 15, 115-53.
- Leone, M. (2013). «Il canto di Giustiniano nell'interpretazione della recente critica dantesca. Il punto sulla questione». *Studi Danteschi*, 78, 345-57.
- Leupin, A. (1987). «Absolute Reflexivity: Geoffroi de Vinsauf». Finke, L.A.; Schichtman, M.B. (eds), *Medieval Texts and Contemporary Readers*. Ithaca (USA); London: Cornell University Press, 120-41.
- Librandi, R. (2013). «Dante e la lingua della scienza», in «Dante e la lingua italiana», num. monogr., *Lecture classensi*, 41, 61-87.
- Lindberg, D.C. (1976). *Theories of Vision from al-Kindi to Kepler*. Chicago; London: Chicago University Press.
- Livraghi, L. (2012). «Dante (e Cino) 1302-1306». *Tenzone*, 13, 55-98.
- Livraghi, L.; Tomazzoli, G. (a cura di) (2022). «*Per intelletto umano | e per autoritadi: il contesto di formazione e diffusione culturale del poema dantesco = Atti del I Convegno Hypermedia Dante Network* (Pisa-Firenze, 29-31 ottobre 2020). Firenze: Cesati.
- Lobrichon, G. (1992). «Gli usi della Bibbia». Cavallo, Leonardi, Menestò 1992, 523-62.
- Lokaj, R. (2011). «Dante's Comical Reappraisal of Petrine Primacy», in «Dante, oggi», vol. 2. Num. monogr., *Critica del Testo*, 14(2), 109-45.
- Lombardi, E. (2013). «Augustine and Dante». Honess, Treherne 2013, 175-208.
- Lombardi, E. (2018). «Il pensiero linguistico nella *Vita nova*». Gragnolati, M. et al. (a cura di), *Atti degli incontri sulle opere di Dante*. Vol. 1, «*Vita Nova*», «*Fio-re*», «*Epistola XIII*». Firenze: SISMELE. Edizioni del Galluzzo, 115-34.
- Lombardo, L. (2013). *Boezio in Dante. La 'Consolatio philosophiae' nello scrittoio del poeta*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Filologie medievali e moderne 4. <http://doi.org/10.14277/978-88-97735-51-9>.
- Lorenzi, C. (2017). «Prime indagini sul volgarizzamento della *Brevis introductio ad dictamen* di Giovanni di Bonandrea». *Filologia e critica*, 42, 302-17.
- Lubello, S. (2016). «Testi e linguaggi della vita politica nell'Italia tardomedievale: i *Parlamenta et epistole* di Guido Fabo». Librandi, R.; Xi, R. (a cura di), *L'italiano della politica e la politica per l'italiano = Atti del XI Convegno ASLI* (Napoli, 20-22 novembre 2014). Firenze: Cesati, 571-82.
- Luzzi, J. (2010). «As a Leaf on a Branch'...: Dante's Neologisms». *PMLA*, 125(2), 322-36.
- Mabboux-Sutton, C. (2013). «Être auteur aux côtés de l'auctoritas: Brunet Latin, Cicéron et la Commune». *Bullettino dell'istituto storico italiano per il Medio Evo*, 115, 287-325.
- Maggini, F. (1912). *La "Rettorica" italiana di Brunetto Latini*. Firenze: Tip. Galletti e Cocci.
- Mainini, L. (2011). «Schermi e specchi: intorno a *Vita nova* II, 6-9 e ad altre visioni dantesche», in «Dante, oggi», vol. 2. Num. monogr., *Critica del Testo*, 14(2), 147-78.
- Malato, E. (2004). *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la "Vita nuova" e il disdegno di Guido*. Roma: Salerno.
- Malato, E. (2010). «L'incipit della *Vita nuova*». *Rivista di Studi Danteschi*, 10, 95-105.

- Malato, E.; Mazzucchi, A. (a cura di) (2014). *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*. Vol. 2(1), *Purgatorio (canti I-XVII)*. Roma: Salerno.
- Malato, E.; Mazzucchi, A. (a cura di) (2015a). *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*. Vol. 3(1), *Paradiso (canti I-XVII)*. Roma: Salerno.
- Malato, E.; Mazzucchi, A. (a cura di) (2015b). *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*. Vol. 3(2), *Paradiso (canti XVII-XXXIII)*. Roma: Salerno.
- Maldina, N. (2008). «Gli studi sulle similitudini di Dante: in margine alla ristampa de *Le similitudini dantesche* di Luigi Venturi». *L'Alighieri*, 32, 139-54.
- Maldina, N. (2009). «Osservazioni sulla struttura delle similitudini e sulle modalità di descrizione nella *Commedia*». *L'Alighieri*, 34, 65-92.
- Maldina, N. (2012). «Le similitudini nel tessuto narrativo della *Commedia* di Dante. Note per un'analisi strutturale». *Studi e problemi di critica testuale*, 84, 85-110.
- Maldina, N. (2016). «Raccogliendo briciole. Una metafora della formazione dantesca tra *Convivio* e *Commedia*». *Studi Danteschi*, 81, 131-64.
- Maldina, N. (2017). *'In pro del mondo': Dante, la predicazione e i generi della letteratura religiosa medievale*. Roma: Salerno.
- Mandel'stam, O. (1967). *La Quarta Prosa*. A cura di A.M. Ripellino. Bari: De Donato.
- Mann, W.C.; Thompson, S.A. (1988). «Rhetorical Structure Theory: Toward a Functional Theory of Text Organization». *Text*, 8(3), 243-81.
- Manni, P. (2013). *La lingua di Dante*. Bologna: il Mulino.
- Manni, P. (2016). «Da Dante a noi. Parole dantesche nel lessico italiano». D'Onghia, L.; Tomasin, L. (a cura di), *Etimologia e storia delle parole = Atti del XII Congresso ASLI* (Firenze, Accademia della Crusca, 3-5 novembre 2016). Firenze: Cesati, 417-32.
- Marchese, A. (1981). *Dizionario di retorica e di stilistica*. 3a ed. Milano: Mondadori.
- Marchesi, S. (2003). «*Intentio auctoris* tra *Purg.* XXII e *Convivio*. Poesia ed ermeneutica dantesca in movimento». Battaglia Ricci, L. (a cura di), *Leggere Dante*. Ravenna: Longo, 57-72.
- Marchesi, S. (2011). *Dante and Augustine. Linguistics, Poetics, Hermeneutics*. Toronto: University of Toronto Press.
- Marcozzi, L. (2009a). «La guerra del cammino: metafore belliche nel viaggio dantesco». Ariani 2009c, 59-112.
- Marcozzi, L. (2009b). «La *Rhetorica novissima* di Boncompagno da Signa e l'interpretazione di quattro passi della *Commedia*». *Rivista di Studi Danteschi*, 9(2), 370-89.
- Marcozzi, L. (2015). «*Paradiso*. Canto VI. Il processo al presente». Malato, Mazzucchi 2015a, 161-99.
- Marcozzi, L. (a cura di) (2017a). *Dante e la retorica*. Ravenna: Longo.
- Marcozzi, L. (2017b). «'Ahi quanto a dir qual era è cosa dura': declinazioni dantesche dell'*horresco referens* virgiliano (*Aen.* II, 204)». Marcozzi 2017a, 117-37.
- Marcozzi, L. (2017c). «*Inferno* I: *accessus* alla *Commedia*». *Le tre Corone. Rivista internazionale di studi su Dante, Petrarca e Boccaccio*, 4, 47-71.
- Margueron, C. (1981). «Guittone d'Arezzo hagiographe: la Canzone XXXVII sur S. Dominique». *Romania*, 102, 75-109.
- Marguin-Hamon, E. (2001). «Arts poétiques médio-latins et arts de Seconde rhétorique: convergences». *Revue d'histoire des textes*, 6, 99-137.

- Mariani, A. (1970). s.v. «Diffinizione». *Enciclopedia Dantesca*. https://www.treccani.it/enciclopedia/diffinizione_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Marietti, M. (2002). «Les deux cimes du Parnasse. La métaphore filée dans le *Paradis*», in «La science du bien dire. Rhétorique et rhétoriciens au Moyen Age», num. monogr., *Arzana*, 8, 61-82.
- Marini, P. (2007). «'La gloria de la lingua' nel trittico dei superbi. Considerazioni sul nodo arte-onore-superbia-umiltà nella *Commedia*». *Italianistica*, 36(3), 65-88.
- Martelli, M. (2004). «Il canto XXII del *Purgatorio*». *Studi Danteschi*, 69, 119-83.
- Martello, C. (2016). «Aristotele in Dante», in Cristaldi, S. (a cura di), «Dante oggi e letture dell'*Inferno*», num. monogr., *Le forme e la storia*, 9(2), 75-103.
- Martinez, R.L. (2015). «Rhetoric, Literary Theory, and Practical Criticism». Barański, Z.G.; Pertile, L. (eds), *Dante in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 277-96.
- Martos Sánchez, J.L. (2003). «Eberardo el Alemán y la crisis poética». *Revista de poética medieval*, 11, 41-52.
- Martos, J.L. (2007). «La grammatización de la poética en la Edad Media: crisis y prescripción». *Romance Philology*, 61, 125-46.
- Maślanka-Soro, M. (a cura di) (2019). «Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce'. La vista e gli altri sensi in Dante e nella ricezione artistico-letteraria delle sue opere. Roma: Aracne.
- Mauriello, S. (2022). «Goffredo di Vinsauf e la *Poetria nova* nell'Italia del XIV secolo». *Arzana*, 22, 10-21. <https://doi.org/10.4000/arzana.2337>.
- Mazzeo, J.A. (1958). *Structure and Thought in the "Paradiso"*. Ithaca: Cornell University Press.
- Mazzoni, F. (1971). «Canto XXXI». Sandal, E. (a cura di), *Lectura Dantis Scaligera. Purgatorio*. Firenze: Le Monnier, 1141-88.
- Mazzotta, G. (1983). «The Language of Poetry in the *Vita Nova*». *Rivista di studi italiani*, 1(1), 3-14.
- Mazzotta, G. (1988). «Teologia ed esegesi biblica (Par. III-V)». Barblan 1988, 95-112.
- Mazzucchi, A. (2004). *Tra "Convivio" e "Commedia"*. *Sondaggi di filologia e critica dantesca*. Roma: Salerno.
- Mazzucchi, A. (2015). «*Paradiso*. Canto XI. Per una genealogia della sapienza». Malato, Mazzucchi 2015a, 315-50.
- Mazzucchi, A. (2020). «*Convivio*». Rea, R.; Steinberg, J. (a cura di), *Dante*. Roma: Carocci, 55-78.
- Mc Call, M.H. (1969). *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Mecca, A.E. (2004). «'Io son colui che tenni ambo le chiavi | del cor di Federigo' (Inf. XIII, 58-9): alle radici di un'immagine». *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 7(1-2), 69-80.
- Mecca, A.E. (2005). «Dante e il serventese romagnolo del 1277». *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 8(1-2), 9-18.
- Meghini, C.; Tavoni, M.; Zaccarello, M. (2021). «Mapping the Knowledge of Dante Commentaries in the Digital Context. A Web Ontology Approach». *Romanic Review*, 112(1), 138-57.
- Meghini, C.; Tomazzoli, G. (2022). «Per un'ontologia delle metafore nella *Commedia* di Dante». Livraghi, Tomazzoli 2022, 127-52.

- Mehtonen, P. (1996). *Old Concepts and New Poetics: "Historia", "Argumentum", and "Fabula" in the Twelfth- and Early Thirteenth-Century Latin Poetics of Fiction*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica.
- Meier, F. (2017). «Dante alle prese con i 'colori rettorici'. Un aspetto della riflessione metapoetologica fra la *Vita nova* e il *Convivio*». Marcozzi 2017a, 57-70.
- Meier, F. (ed.) (2018). *Dante's "Convivio". Or How to Restart a Career in Exile*. Bern: Peter Lang.
- Melion, W.S.; Ramakers, B. (2016). *Personification: Embodying Meaning and Emotion*. Leiden: Brill.
- Mengaldo, P.V. (1970a). s.v. «Convenienza». *Enciclopedia Dantesca*. https://www.treccani.it/enciclopedia/convenienza_%28Enciclopedia-Dantesca%29/.
- Mengaldo, P.V. (1970b). s.v. «Ornatus». *Enciclopedia Dantesca*. https://www.treccani.it/enciclopedia/ornatus_%28Enciclopedia-Dantesca%29/.
- Mengaldo, P.V. (1970c). s.v. «Pantera». *Enciclopedia Dantesca*. https://www.treccani.it/enciclopedia/pantera_%28Enciclopedia-Dantesca%29/.
- Mengaldo, P.V. (1978). *Linguistica e retorica di Dante*. Pisa: Nistri-Lischi.
- Méot-Bourquin, V. (2013). «Le part du maître. Remarques sur le *Laborintus d'Evrard l'Allemand*». Boulic, N.; Jourde, P. (éds), *Perspectives cavalières du Moyen Âge à la Renaissance. Mélanges offerts à François Bériet*. Paris: Garnier, 19-48.
- Mercuri, R. (1984). *Semantica di Gerione. Il motivo del viaggio nella "Commedia" di Dante*. Roma: Bulzoni.
- Mercuri, R. (1992). «Comedìa di Dante Alighieri». Asor Rosa, A. (a cura di), *Letteratura italiana Einaudi. Le opere*, vol. 1. Torino: Einaudi, 211-329.
- Mercuri, R. (1997). «Orazio in Dante». Roselli, A. (a cura di), *Filologia antica e moderna. Due giornate di studio su tradizione e critica dei testi = Atti del Convegno* (Arcavacata, 16-17 novembre 1995). Cosenza: Rubettino, 113-28.
- Mercuri, R. (2011). «Il metodo intertestuale nella lettura della *Commedia*», in «Dante, oggi», vol. 1. Num. monogr., *Critica del Testo*, 14(1), 111-51.
- Milani, G. (2021). «Brunetto volgarizzatore. Il maestro e i Fiorentini in alcuni studi recenti». Bischetti, S. et al. (a cura di), *Toscana bilingue (1260 ca.-1430 ca.)*. Per una storia sociale del tradurre medievale. Berlin: De Gruyter, 125-50. <https://doi.org/10.1515/9783110702231-006>.
- Mineo, N. (1988). «Per un'analisi della struttura significante del dialogo nella *Commedia*». *Lecture classensi*, 17, 9-22.
- Mineo, N. (2005). *Dante: un sogno di armonia terrena*. Torino: Tirrenia.
- Minio Paluello, L. (1980). «Dante's Reading of Aristotle». Grayson, C. (ed.), *The World of Dante. Essays on Dante and His Times*. Oxford: Clarendon, 61-80.
- Minnis, A.J. (1984). *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*. London: Scolar Press.
- Minnis, A.J. (2012). «The Trouble with Theology: Ethical Poetics and the Ends of Scripture». Partridge, S.; Kwakkel, E. (eds), *Author, Reader, Book. Medieval Authorship in Theory and Practice*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 20-37.
- Mocan, M. (2007). *La trasparenza e il riflesso: sull'alta fantasia in Dante e nel pensiero medievale*. Milano: Mondadori.

- Mocan, M. (2011). «'Lucem demonstrat umbra'. La serie rimica 'ombra': 'adombra' e il lessico artistico fra Dante e Petrarca», in «Dante, oggi», vol. 2. Num. monogr., *Critica del Testo*, 14(2), 389-423.
- Mocan, M. (2012). *L'arca della mente. Riccardo di San Vittore nella "Commedia" di Dante*. Firenze: Olschki.
- Mölk, U. (1968). *Trobar clus, trobar leu: Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*. München: Finken.
- Monaci, E. (1888). «Su la *Gemma purpurea* e altri scritti minori volgari di Guido Faba o Fava». *Rendiconti della reale accademia dei Lincei*, 4, 399-405.
- Montale, E. (1966). «Dante ieri e oggi». Società Dantesca Italiana 1965, 315-33.
- Montefusco, A. (2017). «La linea Guittone-Monte e la nuova parola poetica». *Reti Medievali Rivista*, 18(1), 1-52.
- Montefusco, A. (2019). «Pier della Vigna e la sua eredità: *ars dictaminis*, diritto e la distribuzione sociale dei saperi nella corte siciliana». Meier, F.; Zanin, E. (a cura di), *Poesia e diritto nel Due e Trecento italiano*. Ravenna: Longo, 31-52.
- Montefusco, A. (2020). «Competenze, prassi e legittimità profetica del Dante *dictator illustris*». Montefusco, Milani 2020, 105-29. <https://doi.org/10.1515/9783110590661-006>.
- Montefusco, A. (2021). «La politicizzazione popolare del tradurre: Brunetto Latini e le Orazioni Cesariane». *La cultura*, 49(1), 73-96. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.1403/100524>.
- Montefusco, A.; Bischetti, S. (2018). «Prime osservazioni su *ars dictaminis*, cultura volgare e distribuzione dei saperi nella Toscana medievale». *Carte romanze*, 6(1), 163-240. <https://doi.org/10.13130/2282-7447/10322>.
- Montefusco, A.; Milani, G. (a cura di) (2020). *Le lettere di Dante. Ambienti culturali, contesti storici e circolazione dei saperi*. Berlin: De Gruyter.
- Monteverdi, A. (1936). «Orazio nel Medio Evo». *Studi medievali*, 9, 162-80.
- Montorfano, T. (a cura di) (2010). *Esperimenti danteschi. Paradiso 2010*. Genova: Marietti.
- Moreau, M. (1986). «Lecture du *De Doctrina christiana*». La Bonnardière 1986b, 253-85.
- Morenzoni, F. (1994). «Epistolografia e *artes dictandi*». Cavallo, Leonardi, Menestò 1992, 443-64.
- Morenzoni, F. (1995). *Des écoles aux paroisses. Thomas de Chobham et la promotion de la prédication au début du XIII^e siècle*. Paris: Institut d'études augustiniennes.
- Morse, R. (1991). *Truth and Convention in the Middle Ages. Rhetoric, Representation and Reality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mortara Garavelli, B. (1988). *Manuale di retorica*. Milano: Bompiani.
- Motolese, M. (2007). «Appunti su lingua poetica e prima esegesi della *Commedia*». Della Valle, V.; Trifone, P. (a cura di), *Studi linguistici per Luca Serianani*. Roma: Salerno, 401-19.
- Mula, P. (2009). «*Modus loquendi*. Conscience critique et technicité poétique». *Medioevo letterario d'Italia*, 6, 61-88.
- Muresu, G. (1985). «Il bestiario di Guido del Duca (*Purg.* XIV)». *La rassegna della letteratura italiana*, 89(1), 5-26.
- Murphy, J.J. (ed.) (1978). *Medieval Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric*. Berkeley: University of California Press.
- Murphy, J.J. (1983). *La retorica nel Medioevo: una storia delle teorie retoriche da S. Agostino al Rinascimento*. A cura di V. Licitra. Napoli: Liguori. Trad. di *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augus-*

- tine to the Renaissance*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1974.
- Nardi, B. (1949). *Dante e la cultura medievale*. Bari: Laterza.
- Nardi, B. (1960). «Perché 'dietro la memoria non può ire' (Par. I, 9)». *L'Alighieri*, 1, 5-13.
- Nardi, B. (1966). *Saggi e note di critica dantesca*. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Nasti, P. (2007). *Favole d'amore e saver profondo: la tradizione salomonica in Dante*. Ravenna: Longo.
- Nasti, P. (2011). «'Vocabuli d'autori e di scienze e di libri' (Conv. II, XI, 5): percorsi sapienziali di Dante». Ledda, G. (a cura di), *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante = Atti del convegno del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali* (Ravenna, 7 novembre 2009). Ravenna: Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 121-78.
- Nasti, P. (2013). «Dante and Ecclesiology». Honess, Treherne 2013, 43-88.
- Nasti, P. (2022). «*Monarchia*». Barański, Z.G.; Cachey, Th.J.Jr. (eds), *Dante's "Other Works". Assessments and Interpretations*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 221-69.
- Nencioni, G. (1967). «Dante e la retorica». *Dante e Bologna nei tempi di Dante*. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 91-112.
- Nencioni, G. (1989). «Il contributo dell'esilio alla lingua di Dante». Di Pino, G. (a cura di), *Dante e le città dell'esilio = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Ravenna, 11-13 settembre 1987). Ravenna: Longo, 177-98.
- Nencioni, G. (2000). *Saggi e memorie*. Pisa: SNS.
- Niccoli, A. (1970). s.v. «Piede». *Enciclopedia dantesca*. https://www.trecani.it/enciclopedia/piede_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Nims, M.F. (1974). «*Translatio*: 'Difficult Statement' in Medieval Poetic Theory». *University of Toronto Quarterly*, 43(3), 215-30.
- Nocentini, A. (2019). «Ramogna». *Lingua nostra*, 80(1-2), 30-6.
- Novokhatko, A. (2017). «The Linguistic Treatment of Metaphor in Quintilian». *Pallas*, 103, 311-18.
- O'Connell, D.; Petrie, J. (eds) (2013). *Nature and Art in Dante*. Dublin: Four Courts Press,
- Ortony, A. (ed.) (1993a). *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ortony, A. (1993b). «Metaphor, Language, and Thought». Ortony 1993a, 1-16.
- Pagliaro, A. (1967). *Ulisse. Ricerche semantiche sulla "Divina Commedia"*. Firenze: G. D'Anna.
- Paolazzi, C. (1991). «Benvenuto e Dante *poeta perfectissimus* (a norma della *Poetica* di Aristotele)». Palmieri, P.; Paolazzi, C. (a cura di), *Benvenuto da Imola lettore degli antichi e dei moderni*. Ravenna: Longo, 21-54.
- Paolazzi, C. (1998). *La maniera mutata. Il 'dolce stil novo' tra Scrittura e 'Ars poetica'*. Milano: Vita e Pensiero.
- Paoletta, A.; Placella, V.; Turco, G. (a cura di) (1993). *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, vol. 1. Napoli: Federico & Ardia.
- Paparelli, G. (1960). «*Fictio* (la definizione dantesca della poesia)». *Filologia romana*, 7(3-4), 1-83.
- Paravicini Bagliani, A. (a cura di) (1997). *La visione e lo sguardo nel Medioevo*. Firenze: SISMEL. Edizioni del Galluzzo.
- Parodi, E.G. (1957). *Lingua e letteratura*, vol. 2. A cura di G. Folena. Venezia: Neri Pozza.

- Pasnau, R. (1997). *Theories of Cognition in the Later Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pasquali, G. (1939). «Guido Faba, lo pseudo-Platone e Cicerone». *Giornale storico della letteratura italiana*, 113, 262-4.
- Pasquini, E. (2001). *Dante e le figure del vero. La fabbrica della "Commedia"*. Milano: Mondadori.
- Pasquini, E. (2011). «Paradiso XXIII come icona del terzo regno». Ariani et al. 2011, 65-73.
- Pasquini, E. (2013). «Iconografia dei vizi e mitografia delle virtù (*Purgatorio* XIV)». Baldassarri, U.; Polcri, A. (a cura di), *"Encyclopaedia Mundi". Studi di letteratura italiana in onore di Giuseppe Mazzotta*. Firenze: Le Lettere, 77-100.
- Pastore Stocchi, M. (2015). «Paradiso. Canto IV. Ragione teologica e ragione poetica». Malato, Mazzucchi 2015a, 111-30.
- Patt, W.D. (1978). «The Early *Ars Dictaminis* as Response to a Changing Society». *Viator*, 9, 133-55.
- Paxson, J.J. (1994). *The Poetics of Personification*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pazzaglia, M. (1967). *Il verso e l'arte della canzone nel "De vulgari eloquentia"*. Firenze: La Nuova Italia.
- Pegoretti, A. (2019). «On Grammar and Justice: Notes on *Convivio* II, xii, 1-7». Gaimari, G.; Keen, C. (eds), *Ethics, Politics and Justice in Dante*. London: UCL Press, 14-29.
- Peirone, L. (2007). «Questione n° 14: il significato di 'ramogna' in *Purgatorio* XI, 25». *Tenzone*, 8, 205-6.
- Pépin, J. (1957). «À propos de l'histoire de l'exégèse allégorique: l'absurdité, signe de l'allégorie». Aland, K.; Cross, F.L. (eds), *Studia patristica*. Vol. 1, *Papers Presented to the Second International Conference on Patristic Studies* (Christ Church, Oxford, 1955). Berlin: Akademie Verlag, 395-413.
- Pépin, J. (1958). «Saint Augustin et la fonction protreptique de l'allégorie». *Recherches augustiniennes*, 1, 243-86.
- Pépin, J. (1999). «La théorie dantesque de l'allégorie, entre le *Convivio* et la *Lettera a Cangrande*». Picone, Crivelli 1999, 51-64.
- Pertile, L. (1991). «"Così si fa la pelle bianca nera": l'enigma di *Paradiso* XXVII, 136-8». *Lettere Italiane*, 43, 3-26.
- Pertile, L. (1995). «*Paradiso* IV». Wlassics, T. (ed.), *Dante's "Divine Comedy": Introductory Readings*. Vol. 3, *Dante's "Paradiso"*. Charlottesville: University of Virginia Press, 46-67.
- Pertile, L. (2005). *'La punta del disio': semantica del desiderio nella "Commedia"*. Fiesole: Cadmo.
- Perugi, M. (2002). «Canto XXIII». Güntert, Picone 2002, 363-71.
- Pézar, A. (1950). *Dante sous la pluie de feu ("Enfer", chant XV)*. Paris: Vrin.
- Pézar, A. (1967). «Les trois langues de Cacciaguida». *Révue des études italiennes*, 13, 217-38.
- Pflaum, H. (1939). «Il *modus tractandi* della *Divina Commedia*». *Il giornale dantesco*, 39, 153-78.
- Phipps, M. (2006). «On the Presence and Significance of Metaphorical Microtexts in Dante's *De Vulgari Eloquentia*». *The Italianist*, 26(1), 5-16.
- Piazzoni, A.M. (2011). «La Bibbia in Ugo di San Vittore». *Ugo di San Vittore = Atti del XLVII convegno* (Todi, 10-12 ottobre 2010). Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 93-112.

- Picone, M. (1989). «Miti, metafore e similitudini del *Paradiso*. Un esempio di lettura». *Studi Danteschi*, 61, 193-217.
- Picone, M. (a cura di) (2001b). *Dante da Firenze all'aldilà = Atti del terzo Seminario dantesco internazionale* (Firenze, 9-11 giugno 2000). Firenze: Cesati.
- Picone, M. (2005). «La teoria dell'*auctoritas* nella *Vita Nova*». *Tenzzone*, 6, 173-92.
- Picone, M. (2006). «Il cimento delle arti nella *Commedia*: Dante nel girone dei superbi (*Purgatorio* X-XII)». Donato, M.M. et al. (a cura di), *Dante e le arti visive*. Milano: Edizioni Unicopli, 81-107.
- Picone, M.; Crivelli, T. (a cura di) (1999). *Dante. Mito e poesia*. Firenze: Cesati.
- Pini, V. (1956). «La *Summa de vitiis et virtutibus* di Guido Fabo». *Quadrivium*, 1, 41-152.
- Pini, V. (1969). s.v. «Boncompagno da Signa». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 11. https://www.treccani.it/enciclopedia/boncompagno-da-signa_%28Dizionario-Biografico%29/
- Pinto, R. (1994). *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*. Parigi: Champion.
- Pirovano, D. (2014). *Il dolce stil novo*. Roma: Salerno.
- Pirovano, D. (2015b). «*Paradiso*. Canto XXVI. 'A la riva' del 'diritto' amore». Malato, Mazzucchi 2015b, 747-86.
- Poirel, D. (1997). *Hugues de Saint-Victor*. Paris: Cerf.
- Pollmann, K. (2005). «Augustine's Hermeneutics as a Universal Discipline!?». Pollmann, Vessey 2005, 206-31.
- Pollmann, K.; Vessey, M. (eds) (2005). *Augustine and the Disciplines. From Casiciacum to "Confessions"*. Oxford: Oxford University Press.
- Ponce Hernández, C. (2018). «La construcción retórica de los discursos en el *Laberintus* de Everardo el Alemán». Alessio, Losappio 2018, 195-204. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-137-9/008>
- Porcelli, B. (1968). «Appunti sul linguaggio del *Paradiso*». *L'Alighieri*, 9(1), 37-54.
- Porena, M. (1942). *Questioni e questioncelle dantesche*. Roma: Reale Accademia d'Italia.
- Possiedi, P. (1975). «Personificazione e allegoria nelle *Rime* di Guido Cavalcanti». *Italica*, 52(1), 37-49.
- Pragglejaz Group (2007). «MIP: A Method for Identifying Metaphorically Used Words in Discourse». *Metaphor and Symbol*, 22(1), 1-39.
- Prandi, S. (1994). *Il 'diletto legno'. Aridità e fioritura mistica nella "Commedia"*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Prandi, S. (2007). «Dilemma e allegoresi nel canto IV del *Paradiso*». *Studi Danteschi*, 72, 103-40.
- Prandi, S. (2011). «Teologia come pittura: Alain de Lille e Dante». Ariani et al. 2011, 99-116.
- Press, G.A. (1980). «The Subject and Structure of Augustine's *De Doctrina Christiana*». *Augustinian Studies*, 2, 99-124.
- Primmer, A. (1995). «The Function of the *Genera Dicendi* in *De Doctrina Christiana* 4». Arnold, Bright 1995, 68-86.
- Proto, E. (1910). «Il proemio del *Convivio*». *Giornale storico della letteratura italiana*, 55, 62-4.
- Punzi, A. (2011a). *Rimario della "Commedia" di Dante Alighieri*. Roma: Bagatto.
- Purcell, W. (1987). «*Transumptio*: A Rhetorical Doctrine of the Thirteenth Century». *Rhetorica*, 5, 369-410.
- Purcell, W. (1991). «*Identitas, Similitudo* and *Contrarietas* in Gervasius of Melkley's *Ars Poetica*. A Stasis of Style». *Rhetorica*, 9, 67-91.

- Purcell, W. (1993). «Eberhard the German and the Labyrinth of Learning: Grammar, Poetry, Rhetoric, and Pedagogy in *Laborintus*». *Rhetorica*, 11(2), 95-118.
- Purcell, W. (1996). *Ars Poetriae: Rhetorical and Grammatical Invention at the Margin of Literacy*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Quadlbauer, F. (1962). *Die antike Theorie der 'genera dicendi' im lateinischen Mittelalter*. Wien: R.M. Rohrer.
- Quain, E.A. (1945). «The Medieval Accessus ad Auctores». *Traditio*, 3, 215-64.
- Raffi, A. (2016). «Dante e la 'Parigi celestiale': l'ateneo dei sapienti nei canti X-XIV del *Paradiso*». *Campi immaginabili*, 1-2, 33-66.
- Ragni, E. (2015). «*Paradiso*. Canto V. 'Non prendan li mortali il voto a ciancia': volontà individuale e libero arbitrio nel cielo della Luna». Malato, Mazzucchi 2015a, 131-60.
- Raimondi, E. (1970). *Metafora e storia: studi su Dante e Petrarca*. Torino: Einaudi.
- Rajna, P. (1928). «Le denominazioni *Trivium* e *Quadrivium*. *Studi medievali*, 1, 4-36.
- Rak, M. (1970). s.v. «Imaginativa». *Enciclopedia dantesca*. https://www.treccani.it/enciclopedia/imaginativa_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Rea, R. (2003). «"Avete fatto come la lumera" (sulla tenzone fra Bonagiunta e Guinizelli)». *Critica del testo*, 6, 933-58.
- Rea, R. (2008). *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*. Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- Rea, R. (2016). «La paura della lupa e le forme dell'ira». *Linguistica e letteratura*, 41(1-2), 79-110.
- Rea, R. (2021a). «Early Italian Lyric». Gragnolati, Lombardi, Southerden 2021, 158-72.
- Rea, R. (2021b). *Dante: guida alla "Vita nuova"*. Roma: Carocci.
- Reddy, M.J. (1993). «The Conduit Metaphor: A Case of Frame Conflict in our Language about Language». Ortony 1993a, 164-201.
- Reeve, M.D. (1988). «The Circulation of Classical Works on Rhetoric from the 12th to the 14th Century». Leonardi, C.; Menestò, E. (a cura di), *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV = Atti del secondo Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini (AMUL) in onore e memoria di Ezio Franceschini* (Trento e Rovereto, 3-5 ottobre 1985). Perugia; Firenze: La Nuova Italia, 109-24.
- Relihan, J. (2005). «Late Arrivals: Julian and Boethius». Freudenburg, K. (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Satire*. Cambridge: Cambridge University Press, 109-22.
- Renzi, L. (2007). *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella "Commedia" di Dante*. Bologna: il Mulino.
- Reynolds, S. (1995). «'Orazio satiro' (*Inferno* IV, 89): Dante, the Roman Satirists, and the Medieval Theory of Satire». Barański, Z.G. (ed.), «*Libri poetarum quattuor species dividuntur*. Essays on Dante and 'Genre'», suppl. 2, *The Italianist*, 15, 128-44.
- Reynolds, S. (1996a). «Glossing Horace: Using the Classics in the Medieval Classroom». Chavannes-Mazel, A.; Smith, M.M. (eds), *Medieval Manuscripts of the Latin Classics: Production and Use*. London: Red Gull Press, 103-18.
- Reynolds, S. (1996b). *Medieval Reading: Grammar, Rhetoric and the Classical Text*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Ricci, P.G.; Mengaldo, P.V. (1970). s.v. «*De vulgari eloquentia*». *Enciclopedia Dantesca*. https://www.treccani.it/enciclopedia/de-vulgari-eloquentia_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Richards, I.A. (1936). *The Philosophy of Rhetoric*. London: Oxford University Press.
- Ricoeur, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris: Seuil.
- Ritchie, L.D. (2013). *On Metaphor*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Robey, D. (1985). «Language and Style in the *Divine Comedy*». *Romance Studies*, 5, 112-27.
- Robinson, I.S. (1983). «'Political Allegory' in the Biblical Exegesis of Bruno of Segni». *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 50, 69-98.
- Rohlf, G. (1972). *Studi e ricerche su lingua e dialetti d'Italia*. Firenze: Sansoni.
- Roncaglia, A. (1967). «Precedenti e significati dello 'Stil Novo' dantesco». *Dante e Bologna nei tempi di Dante*. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 13-34.
- Rem, P. (2009). *Hugh of Saint Victor*. Oxford: Oxford University Press.
- Rosiere, A. (2018). «The *Ars Versificatoria* of Gervase of Melkley». *Alessio, Losapio* 2018, 205-24. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-137-9/009>
- Rosier-Catach, I. (1997a). «'Prata rident'». De Libera, A.; Elamrani-Jamal, A.; Galonnier, A. (éds), *Langages et philosophie: hommage à Jean Jolivet*. Paris: Vrin, 155-76.
- Rosier-Catach, I. (1997b). «Man as a Speaking and Political Animal. A Political Reading of Dante's *De Vulgari Eloquentia*». Fortuna, S.; Gragnolati, M. (eds), *Dante's Plurilingualism: Authority, Knowledge, Subjectivity*. Oxford: Legenda, 34-51.
- Rosier-Catach, I. (2015). «Du vulgaire illustre, le 'plus noble de tous', à la noblesse du 4^e livre du *Convivio*». *Bartuschat, Robiglio* 2015, 105-34.
- Rossi, P.B. (2011). «'Omnium studia Augustinus ingenio vel scientia sua vicit' (*Didascalicon* IV, 14): Agostino e Ugo di San Vittore, 'lingua Augustini'». *Ugo di San Vittore = Atti del XLVII convegno* (Todi, 10-12 ottobre 2010). Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 135-52.
- Rubinstein, N. (1945). «Political Rhetoric in the Imperial Chancery During the Twelfth and Thirteenth Century». *Medium Aevum*, 14, 21-43.
- Russo, V. (2000). *Saggi di filologia dantesca*. Napoli: Bibliopolis.
- Russo, V. (2002). *Il romanzo teologico. Seconda serie*. Napoli: Liguori.
- Ryan, L.V. (1976). «'Stornei', 'Gru', 'Colombe'. The Bird Images in *Inferno* V». *Dante Studies*, 94, 25-45.
- Sacks, S. (ed.) (1979). *On Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Saiani, A. (1963). *Studi su Giovanni di Garlandia*. Bologna: Arti grafiche Tamari.
- Saiani, A. (2000). «La figura di Guido Fabia nel prologo autobiografico della *Rota Nova*. Una rilettura». Campbell, A.P.; Pini, V. (edd.), *Magistri Guidonis Fabie Rota nova ex codice manuscripto oxoniensi New College 255 nunc primum prodit*. Bologna: Istituto per la Storia dell'Università di Bologna, 469-515.
- Salvi, G.; Renzi, L. (2010). *Grammatica dell'italiano antico*. Bologna: il Mulino.
- Sandal, E. (a cura di) (2011). *Il trittico di Cacciaguida. Lectura Dantis Scaligera 2008-2009*. Roma; Padova: Antenore.
- Santagata, M. (2011). «Introduzione». Giunta et al. 2011, XI-CXXXII.
- Santangelo, S. (1982). *Dante e i trovatori provenzali*. Genève; Paris: Slatkine.
- Sapegno, N. (1963). *Storia letteraria del Trecento*. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Sarolli, G.R. (1971). *Prolegomena alla "Divina Commedia"*. Firenze: Leo S. Olshki.

- Sarteschi, S. (2003). «Uno scaffale della biblioteca volgare di Dante: dalla *Retorica* di Brunetto Latini alla *Vita Nuova*». Battaglia Ricci 2003, 1-20.
- Scaglione, A. (1978). «Dante and the Rhetorical Theory of Sentence Structure». Murphy 1978, 259-69.
- Schiaffini, A. (1953). *Momenti di storia della lingua italiana*. Roma: Studium.
- Schiaffini, A. (1958). «Poesis e 'poeta' in Dante». Hatcher, A.G.; Selig, K.L. (eds), *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*. Bern: Francke Verlag, 379-89.
- Schiaffini, A. (1965). «Dante, Retorica, Medioevo». Società Dantesca Italiana 1965, 155-86.
- Scivoletto, N. (2001). «Itinerario letterario degli sponsali di s. Francesco». Da Campagnola, S.; Tuscano, P. (a cura di), *San Francesco e il francescanesimo nella letteratura italiana dal XIII al XV secolo = Atti del Convegno nazionale di Assisi (10-12 dicembre 1999)*. Assisi: Acc. Properziana del Subasio, 41-51.
- Sedgwick, W.B. (1928). «The Style and Vocabulary of the Latin Arts of Poetry of the Twelfth and Thirteenth Century». *Speculum*, 3, 349-81.
- Segre, C. (1976). *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*. Milano: Feltrinelli.
- Serianni, L. (2005). *Introduzione alla lingua poetica italiana*. Roma: Carocci.
- Serianni, L. (2010). «Sulle similitudini della *Commedia*». *L'Alighieri*, 35, 25-43.
- Serianni, L. (2013). «Echi danteschi nell'italiano letterario e non letterario». *Italica*, 90(2), 290-8.
- Serianni, L. (2021). *Parola di Dante*. Bologna: il Mulino.
- Shapiro, M. (1986-7). «On the Role of Rhetoric in the *Convivio*». *Romance Philology*, 40, 38-64.
- Shapiro, M. (1990). «*De Vulgari Eloquentia*». *Dante's Book of Exile*. Lincoln; London: University of Nebraska Press.
- Simonelli, M. (1967). «Allegoria e simbolo dal *Convivio* alla *Commedia* sullo sfondo della cultura bolognese». *Dante e Bologna nei tempi di Dante*. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 207-26.
- Simonetti, M. (1985). *Lettera e/o allegoria. Un contributo alla storia dell'esegesi patristica*. Roma: Institutum Patristicum Augustinianum.
- Singleton, Ch.S. (1968). *Viaggio a Beatrice*. Trad. di G. Prampolini. Bologna: il Mulino. Trad. di *Journey to Beatrice*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1958.
- Singleton, Ch.S. (1978). *La poesia della "Divina Commedia"*. Trad. di G. Prampolini. Bologna: il Mulino. Trad. di «*Commedia*». *Elements of Structure*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1958.
- Smalley, B. (1952). *The Study of the Bible in the Middle Ages*. Oxford: Basil Blackwell.
- Smalley, B. (1985). «Use of the 'Spiritual' Sense of Scripture in Persuasion and Argument by Scholars in the Middle Ages». *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 42, 44-63.
- Società Dantesca Italiana (a cura di (1965). *Atti del congresso internazionale di studi danteschi (20-27 aprile 1965)*, vol. 1. Firenze: Sansoni.
- Spera, F. (1979). «La confessione di Dante». *Lecture classensi*, 8, 63-76.
- Spera, F. (2010). *La poesia forte del poema dantesco*. Firenze: Cesati.
- Speroni, G.B. (1979). *Proposte per il testo della "Parisiana Poetria"*. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Spicq, C. (1944). *Esquisse d'une histoire de l'exégèse latine au moyen âge*. Paris: Vrin.

- Spinosa, G. (1997). «Visione sensibile e intellettuale. Convergenze gnoseologiche e linguistiche nella semantica della visione medievale». Paravicini Bagliani 1997, 119-34.
- Spitzer, L. (1965). *Lecture dantesche*. Firenze: Sansoni.
- Spruit, L. (1995). *Species Intelligibilis. From Perception to Knowledge*. Leiden: Brill.
- Squillaciotti, P. (2012). «Uno sguardo al *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*: procedure e prospettive del vocabolario storico dell'italiano antico». *Dizionari e ricerca filologica = Atti della Giornata di studi in memoria di Valentina Pollidori* (Firenze, 26 ottobre 2010). Alessandria: Edizioni dell'Orso, 73-84.
- Stabile, G. (2007). *Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie*. Firenze: SISMEL.
- Stabile, G. (2011). «Dante oggi: il *Convivio* tra poesia e ragione», in «Dante, oggi», vol. 1. Num. monogr., *Critica del Testo*, 14(1), 345-99.
- Steen, G. (2007). *Finding Metaphor in Grammar and Usage. A Methodological Analysis of Theory and Research*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.
- Steen, G. et al. (2010a). *A Method for Linguistic Metaphor Identification. From MIP to MIPVU*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.
- Steen, G. et al. (2010b). «Pragglejaz in Practice. Finding Metaphorically Used Words in Natural Discourse». Low, G. et al. (eds), *Researching and Applying Metaphor in the Real World*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 165-84.
- Stock, B. (1996). *Augustine the Reader. Meditation, Self-Knowledge, and the Ethics of Interpretation*. Cambridge; London: Harvard University Press.
- Strubel, A. (1975). «*Allegoria in factis et allegoria in verbis*». *Poétique*, 23, 342-57.
- Stussi, A. (2001). «Gli studi sulla lingua di Dante». *'Per correr miglior acque...'. Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio = Atti del Convegno internazionale* (Verona-Ravenna, 25-9 ottobre 1999), vol. 1. Roma: Salerno, 229-45.
- Swiggers, P. (1988). «Les premières grammaires des vernaculaires gallo-romans face à la tradition latine: stratégies d'adaptation et de transformation». Rosier, I. (éd.), *L'héritage des grammairiens latins de l'antiquité aux Lumières = Actes du colloque* (Chantilly, 2-4 septembre 1987). Paris: Éditions Peeters, 259-69.
- Swiggers, P. (2006). «Norme et usage dans les *Razos de trovar* de Raimon Vidal». Bel, C.; Dumont, P.; Willaert, F. (éds), *'Contez me tout'. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet*. Louvain; Paris: Peeters, 859-73.
- Tanturli, G. (1985). «Il disprezzo per Dante dal Petrarca al Bruni». *Rinascimento*, 25, 199-219.
- Tanturli, G. (1994). «Cavalcanti contro Dante». Gavazzeni, F.; Gorni, G. (a cura di), *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*. Milano; Napoli: Ricciardi, 3-13.
- Tarud Bettini, S. (2012). «L'ottica nella lirica italiana del Duecento. Cenni e osservazioni». *Studi e problemi di critica testuale*, 84(1), 9-30.
- Tassone, M.P. (2009). «La magnanimità metaforica di Dante e i primi commentatori della *Commedia*». Ariani 2009c, 221-62.
- Tassone, M.P. (2017). «Metafore e immagini della corte celeste nella *Commedia*». Marozzi 2017a, 185-209.

- Tateo, F. (1970a). s.v. «Metafora». *Enciclopedia dantesca*. https://www.treccani.it/enciclopedia/metafora_%28Enciclopedia-Dantesca%29/.
- Tateo, F. (1970b). s.v. «Prosopopea». *Enciclopedia dantesca*. https://www.treccani.it/enciclopedia/prosopopea_%28Enciclopedia-Dantesca%29/.
- Tateo, F. (1970c). s.v. «*Transumptio*». *Enciclopedia dantesca*. https://www.treccani.it/enciclopedia/transumptio_%28Enciclopedia-Dantesca%29/.
- Tateo, F. (1972). *Questioni di poetica dantesca*. Bari: Adriatica.
- Tavoni, M. (1984). «Vita nuova XXV, 3 e altri appunti di linguistica dantesca». *Rivista di letteratura italiana*, 2, 9-52.
- Tavoni, M. (1998). «Il titolo della *Commedia* di Dante». *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 1, 9-34.
- Tavoni, M. (2011b). «DanteSearch: il corpus delle opere volgari e latine di Dante lemmatizzate con marcatura grammaticale e sintattica». Cerbo, A. (a cura di), *Lectura Dantis 2002-2009. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, vol. 2. Napoli: Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», 583-608.
- Tavoni, M. (2015). *Qualche idea su Dante*. Bologna: il Mulino.
- Tavoni, M. (2017). «Il pane degli angeli (*Convivio* I, I, 7 – *Paradiso* II, 10-15)». Andreoni, A.; Giunta, C.; Tavoni, M. (a cura di), *Esercizi di lettura per Marco Santagata*. Bologna: il Mulino, 51-62.
- Tavoni, M. (2019). «Language and Style». Barański, Z.G.; Gilson, S. (eds), *The Cambridge Companion to Dante's "Commedia"*. Cambridge: Cambridge University Press, 95-109.
- Tavoni, M. (2020). «Lessicografia ed esegesi dantesca». Manni, P. (a cura di), *'S'io ho ben la parola tua intesa' = Atti della giornata di presentazione del Vocabolario Dantesco* (Firenze, 1 ottobre 2018). Firenze: Accademia della Crusca, 157-68.
- Tavoni, M.; Chersoni, E. (2012-13). «Ipotesi d'interpretazione della *suprema constructio* (*De vulgari eloquentia* II, vi)». *Studi di grammatica italiani*, 31(2), 131-58.
- Tell, D. (2010). «Augustine and the 'Chair of Lies': Rhetoric in the *Confessions*». *Rhetorica*, 28(4), 384-407.
- Terracini, B. (1976). *I segni, la storia*. A cura di G.L. Beccaria. Napoli: Guida.
- Teske, R. J. (1995). «Criteria for Figurative Interpretation in St. Augustine». Arnold, Bright 1995, 109-22.
- Tilliette, J.Y. (2000). *Des mots à la parole. Une lecture de la "Poetria Nova" de Geoffroy de Vinsauf*. Genève: Droz.
- Tilliette, J.Y. (2017). «Un programme de lectures poétiques au XIII^e siècle. Évrard l'Allemand, *Laborintus*, vv. 599-686». *Filologia Mediolatina*, 24, 49-69.
- Tilliette, J.Y. (2018). «Le *Laborintus* d'Évrard l'Allemand, ou le roman familial d'un grammairien mélancolique». Alessio, Losappio 2018, 225-56. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-137-9/010>.
- Tomazzoli, G. (2015). «La metafora in Dante: temi e tendenze della critica». *L'Alighieri*, 46, 41-60.
- Tomazzoli, G. (2016). «Enigmistica dantesca: un indovinello per il 'cinquecento diece e cinque'». *L'Alighieri*, 48, 5-15.
- Tomazzoli, G. (2018a). «*Nova quaedam insita mirice transumptio*: il linguaggio figurato tra le *artes poetriae* e Dante». Alessio, Losappio 2018, 257-96. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-137-9/011>.

- Tomazzoli, G. (2018b). «Memoria classica e memoria biblica nel linguaggio figurato di Dante». *Ateneo Veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti*, 17(2), 149-79.
- Tomazzoli, G. (2020a). «Funzioni delle metafore nelle epistole arrighiane». Montefusco, Milani 2020, 147-64. <https://doi.org/10.1515/9783110590661-008>.
- Tomazzoli, G. (2020b). «'Ahi serva Italia': metafore dantesche tra *ars dictaminis* e poesia politica». Grévin, Hartmann 2020, 237-56.
- Tomazzoli, G. (2022a). «Il linguaggio figurato nella lirica del Duecento: prime ricognizioni», in «Dante e la poesia in volgare del Due e Trecento. In ricordo di Saverio Bellomo», num. monogr., *L'Alighieri*, 60, 9-30.
- Tomazzoli, G. (2022b). «Le fonti del 'vital nodrimento' di Dante attraverso il progetto *Hypermedia Dante Network*». Canova, L.; Di Lauro, A.; Franceschini, F. (a cura di), *Dante e il cibo. Uno sguardo interdisciplinare*. Pisa: Edizioni ETS, 75-89.
- Tomazzoli, G. (2023). «'Chi nel viso de li uomini legge': scrittura e lettura nella *Commedia* di Dante». Cusa, G. (Hrsg.), *Schiffrtragende Medien und ihre Funktionen in Nord- und Mittelitalien, 1250-1350*. Köln: LIT Verlag, 61-87.
- Tomazzoli, G. (in corso di stampa). «Questioni di esegesi e auto-esegesi in Dante». Ingegno, M.V. (a cura di), *La concezione della Scrittura e dell'esegesi, da Origene a Lorenzo Valla*. Turnhout: Brepols.
- Too, Y.L. (2017). «Education, Grammar, and Rhetoric». Toom 2017, 79-85.
- Toom, T. (ed.) (2017). *Augustine in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Took, J.F. (1984). «'L'eterno piacer'. *Aesthetic Ideas in Dante*. Oxford: Clarendon Press.
- Took, J.F. (2013). «Style and Existence in Dante. An Essay in Cognitive Poetics». Barnes, Zaccarello 2013, 197-222.
- Tramontana, C. (1999). «Il sistema dialogico della *Commedia*». *Linguistica e letteratura*, 34(1-2), 9-45.
- Travaglini, G. (2008). *Vedere il simile: la metafora, l'anima e le cose in Aristotele*. Pisa: Edizioni ETS.
- Trigona, P. (2005). «*Purgatorio*, XI canto: 'buona ramogna'». *Critica del testo*, 8(3), 841-59.
- Tunberg, T.O. (1986). «What is Boncompagno's *Newest Rhetoric?*». *Traditio*, 42, 299-334.
- Turner, D. (2010). «Allegory in Christian Late Antiquity». Copeland, R.; Struck, P.T. (eds), *The Cambridge Companion to Allegory*. Cambridge: Cambridge University Press, 71-82.
- Turner, D. (2013). «Reason, Poetry and Theology: 'Vernacularity' in Dante and Aquinas». O'Connell, Petrie 2013, 211-34.
- Turner, J. (2019). «Geoffrey of Vinsauf's Master Trope: The Development of the Doctrine of *Transsumptio*». *Rhetorica*, 37(2), 146-66. <https://doi.org/10.1525/rh.2019.37.2.146>
- Ugo di San Vittore* (2011) = *Atti del XLVII convegno* (Todi, 10-12 ottobre 2010). Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Ureni, P. (2010). «Human Generation, Memory and Poetic Creation. From the *Purgatorio* to the *Paradiso*». *Quaderni d'italianistica*, 31(2), 9-34.
- Valesio, P. (1969). «Esquisse pour une étude des personnifications». *Lingua e stile*, 4, 1-21.
- Vallone, A. (1967). *La prosa del "Convivio"*. Firenze: Le Monnier.

- Vallone, A. (1993). «Purgatorio 14 e l'Apocalisse». *Quaderni di italianistica*, 14(1), 5-16.
- Vasoli, C. (2004-5). «Agostino nel *Convivio* e nella *Monarchia*». *Quaderni del Centro di Studi sul Classicismo*, 2-3, 263-84.
- Vazzana, S. (2001). «Orazio satiro». *Rivista di cultura classica e medioevale*, 43, 91-102.
- Vecchi, G. (1958-59). «Temi e momenti d'arte dettatoria nel *Candelabrum* di Bene da Firenze». *Atti e memorie della Deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna*, 10, 113-33.
- Vescovo, M. (2020a). «Per l'edizione critica della *Gemma purpurea* di Guido Fabba». *Filologia mediolatina*, 27, 435-46.
- Vescovo, M. (2020b). «GuiFabSUM». *Toscana Bilingue. Catalogo Biflow*. <https://catalogobiflow.vedph.it/work/?id=24>
- Vescovo, P. (2020). «Minosse, l'uscita dall'Egitto, i 'sensi' del testo e il percorso 'comico' dell'allegoria». Casadei, A. (a cura di), *Nuove inchieste sull'epistola a Cangrande = Atti della giornata di studi* (Pisa, 18 dicembre 2018). Pisa: Pisa University Press, 27-48.
- Viel, R. (2018). «*Quella materia ond'io son fatto scriba*». *Hapax e prime attestazioni della "Commedia"*. Lecce: Pensa MultiMedia.
- Villa, C. (1988). «'Ut poesis pictura': appunti iconografici sui codici dell'*Ars Poetica*». *Aevum*, 62, 186-97.
- Villa, C. (1992). «Per una tipologia del commento mediolatino: l'*Ars Poetica* di Orazio». Besomi, O.; Caruso, C. (a cura di), *Il commento ai testi*. Boston; Berlin: Birkhauser Verlag, 19-46.
- Villa, C. (1993). «Dante lettore di Orazio». Iannucci, A. (a cura di), *Dante e la 'bella scola' della poesia. Autorità e sfida poetica*. Ravenna: Longo, 87-106.
- Villa, C. (1996). «Tra *fabula* e *historia*. Manegoldo di Lautenbach e il 'maestro di Orazio'». *Aevum*, 70, 245-56.
- Villa, C. (2009). *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*. Firenze: SISMEL.
- Villa, C. (2010). «I cieli di Marte e di Giove: *Paradiso* XVIII-XIX-XX». Montorfano 2010, 185-99.
- Villa, C. (2018). «Protostoria e storia delle arti poetiche». Alessio, Losappio 2018, 9-13. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-137-9/001>
- Volk-Birke, S. (1991). *Chaucer and Medieval Preaching: Rhetoric for Listeners in Sermons and Poetry*. Tübingen: Narr.
- Ward, J.O. (2018). *Classical Rhetoric in the Middle Ages: The Medieval Rhetors and Their Art 300-1300, with Manuscript Survey to 1500 Ce*. Leiden: Brill.
- Watt, M.A. (2001). «Take This Bread: Dante's Eucharistic Banquet». *Quaderni di italianistica*, 22(2), 17-35.
- Weinrich, H. (1976). *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*. Bologna: il Mulino.
- Weinrich, H. (1994). *La memoria di Dante*. Firenze: Accademia della Crusca.
- Wenzel, S. (2005). «The Arts of Preaching». Minnis, A.; Johnson, I. (eds), *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. 2, *The Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 84-96.
- Wenzel, S. (2015). *Medieval Artes Praedicandi: A Synthesis of Scholastic Sermon Structure*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.
- Wieruszowski, H. (1971). *Politics and Culture in Medieval Spain and Italy*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.

- Witt, R. (2001). *Italian Humanism and Medieval Rhetoric*. Aldershot: Ashgate Variorum.
- Witt, R. (2015). «*Ars Dictaminis*: Victim of *Ars Notarie*?». Høgel, Bartoli 2015, 359-68.
- Wlassics, T. (1973). «La 'percezione limitata' nella *Commedia*». *Aevum*, 47(5-6), 501-8.
- Woods, M.C. (1985). *An Early Commentary on the "Poetria Nova" of Geoffrey of Vinsauf*. New York: Garland Pub.
- Woods, M.C. (1995). «Teaching the Tropes in the Middle Ages: The Theory of Metaphoric Transference in Commentaries on the *Poetria Nova*». Horner, W.B.; Leff, M. (eds), *Rhetoric and Pedagogy: Its History, Philosophy, and Practice. Essays in Honor of J.J. Murphy*. Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum, 73-82.
- Woods, M.C. (2003). «Using the *Poetria Nova* to Teach *Dictamen* in Italy and Central Europe». Calboli Montefusco 2003, 261-79.
- Woods, M.C. (2010). *Classroom Commentaries. Teaching the "Poetria Nova" Across Medieval and Renaissance Europe*. Columbus: Ohio State University Press.
- Yates, F.A. (1979). *L'arte della memoria*. Trad. di A. Biondi. Torino: Einaudi. Trad. di *The Art of Memory*. London: Routledge & Kegan Paul, 1966.
- Zambon, F. (1993). «Allegoria e linguaggio dell'ineffabilità nell'autoesegesi dantesca dell'*Epistola a Cangrande*». Peron, G. (a cura di), *L'autocommento = Atti del XVIII Convegno Interuniversitario* (Bressanone, 1990). Padova: Eserdra, 21-30.
- Zanni, R. (2011). «Il *De vulgari eloquentia* fra linguistica, filosofia e politica», in «Dante, oggi», vol. 1. Num. monogr., *Critica del Testo*, 14(1), 279-343.
- Zeeman, N. (1996). «The Schools Give a License to Poets». Copeland, R. (ed.), *Criticism and Dissent in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 151-80.
- Zinn, G.A. Jr. (1995). «The Influence of Augustine's *De Doctrina Christiana* Upon the Writings of Hugh of St. Victor». English, E.D. (ed.), *Reading and Wisdom. The "De Doctrina Christiana" of Augustine in the Middle Ages*. Notre Dame; London: University of Notre Dame Press, 48-60.

Indice dei luoghi danteschi commentati

VN I, 1: 14
VN II, 4-10: 14-15
VN II, 9: 26
VN IV, 2: 15
VN XII, 7-10: 19-20
VN XIII, 4: 268-9
VN XVIII, 9: 15
VN XIX, 21: 15
VN XXIII, 25: 333
VN XXIV, 4-7: 19-21
VN XXV, 1-10: 21-31; 43; 59
VN XXXVIII, 8-10: 154

DVE I, i, 1: 66; 147
DVE I, ii, 3: 150
DVE I, ii, 6-7: 159-60; 231
DVE I, iii, 2-3: 252
DVE I, ix, 1: 67
DVE I, xii, 5: 82
DVE I, xvi, 1-5: 67-9
DVE II, i, 1: 58; 70
DVE II, i, 2: 76
DVE II, i, 5: 60
DVE II, i, 6: 77
DVE II, i, 8: 59

DVE II, i, 9-10: 75-8
DVE II, iii, 7: 70
DVE II, iv, 1: 59
DVE II, iv, 1-4: 70-5
DVE II, iv, 2-3: 35
DVE II, iv, 3: 24
DVE II, iv, 4: 77
DVE II, iv, 4-6: 32
DVE II, iv, 5-7: 78-80
DVE II, vi, 2-8: 80-9
DVE II, vii, 3: 361
DVE II, x, 5: 23; 70

Conv. I, i, 1: 145
Conv. I, i, 2: 142
Conv. I, i, 7-9: 67; 142-3
Conv. I, i, 10-15: 143-4
Conv. I, i, 16-17: 130; 142
Conv. I, i, 18: 149
Conv. I, ii, 1: 149
Conv. I, ii, 2-17: 149
Conv. I, ii, 3: 167
Conv. I, ii, 17: 153
Conv. I, iii, 2: 140; 145; 149-50
Conv. I, iii, 5: 146

- Conv.* I, iv, 13: 140; 145
Conv. I, v, 1-6: 140
Conv. I, v, 10: 127
Conv. I, v, 12: 150
Conv. I, vii, 4: 147
Conv. I, vii, 14: 151
Conv. I, ix, 7: 150
Conv. I, x, 1: 144
Conv. I, x, 7-12: 150-1
Conv. I, xi, 3: 147
Conv. I, xi, 4: 66; 147-8
Conv. I, xi, 5-9: 148
Conv. I, xiii, 11-12: 145-5; 179
Conv. II, canzone: 151
Conv. II, I, 2-7: 157-60
Conv. II, I, 8-15: 160
Conv. II, II, 1-5: 129-30
Conv. II, IV, 17: 240
Conv. II, VI, 6: 146
Conv. II, XI, 4-5: 152
Conv. II, XI, 9: 58; 62; 80; 152
Conv. II, XII, 4: 62
Conv. II, XII, 5-9: 152-3
Conv. II, XIII, 13: 62
Conv. III, canzone: 154-5
Conv. III, I, 11: 149
Conv. III, I, 4-12: 154-5
Conv. III, II, 14: 222
Conv. III, II, 19: 244
Conv. III, III, 10-11: 156
Conv. III, IV, 12: 241
Conv. III, IX, 2: 21-23
Conv. III, IX, 6-10: 236-41
Conv. III, XII, 12: 132
Conv. III, XII, 14: 145
Conv. IV, canzone: 132; 156
Conv. IV, II, 8: 431
Conv. IV, XX, 5: 429
Conv. IV, XXI, 2-3: 229
Conv. IV, XXI, 8: 353
Conv. IV, XXVIII, 3: 378

Ep. III, 2-4: 217-18
Ep. V, 4: 317
Ep. VI, 8: 317
Ep. VI, 15: 317
Ep. VI, 22: 353
Ep. VII, 18: 317
Ep. VII, 29: 317
Ep. XIII, 1-13: 162-3
Ep. XIII, 18: 163

Ep. XIII, 20-5: 163-7
Ep. XIII, 28-31: 382
Ep. XIII, 39-41: 166-7
Ep. XIII, 89: 167-8
Ep. XIII, 21: 215
Ep. XIII, 27: 215-17; 219-21
Ep. XIII, 42-77: 221-2
Ep. XIII, 77-81: 224-5
Ep. XIII, 83-5: 225-7

Mon. II, II, 8: 173
Mon. III, IV, 2-11: 170-1
Mon. III, IV, 11: 235
Mon. III, IX, 1-19: 171-2

Rime V, 13-16: 29
Rime L, 1-14: 217-18; 349

Inf. I, 1: 276-9; 315-16
Inf. I, 3: 303
Inf. I, 4: 345
Inf. I, 7: 329
Inf. I, 13-18: 296
Inf. I, 30: 416
Inf. I, 43: 329
Inf. I, 46-8: 296
Inf. I, 98: 291
Inf. I, 124-9: 410-11
Inf. II, 1-3: 282-3
Inf. II, 4-5: 316
Inf. II, 8: 331
Inf. II, 13-14: 249
Inf. II, 28: 308; 316; 346
Inf. II, 41-2: 345
Inf. II, 45: 273-4
Inf. II, 67: 308; 329; 361
Inf. II, 72: 284
Inf. II, 81: 347
Inf. II, 92-3: 290
Inf. II, 107-8: 350-1
Inf. II, 127-32: 283
Inf. III, 1-9: 338-9
Inf. III, 3: 303
Inf. III, 12: 329
Inf. III, 15: 283-4
Inf. III, 31: 333
Inf. III, 33: 348
Inf. III, 47: 330
Inf. III, 64: 303
Inf. III, 80: 345
Inf. III, 97: 289; 385-6

- Inf.* III, 99: 313
Inf. III, 104-5: 334
Inf. III, 109: 313
Inf. III, 115: 430
Inf. III, 131-2: 246
Inf. IV, 1-2: 345
Inf. IV, 7: 295
Inf. IV, 19-21: 284
Inf. IV, 22: 283
Inf. IV, 25-7: 296
Inf. IV, 36: 346
Inf. IV, 51: 329
Inf. IV, 53-4: 293
Inf. IV, 64-6: 327
Inf. IV, 76-8: 283
Inf. IV, 106: 296
Inf. IV, 123: 381
Inf. IV, 150: 295-6
Inf. V, 16: 328
Inf. V, 27: 295
Inf. V, 28-30: 339
Inf. V, 31-97: 406
Inf. V, 62: 307
Inf. V, 69: 283
Inf. V, 100: 297
Inf. V, 101-20: 285-6
Inf. V, 121-3: 246
Inf. V, 124: 431
Inf. VI, 1-2: 334
Inf. VI, 19-33: 406
Inf. VI, 22-7: 386
Inf. VI, 43-5: 347
Inf. VI, 48-9: 296
Inf. VI, 51: 301-2
Inf. VI, 64-72: 369
Inf. VI, 84: 303
Inf. VI, 85: 331
Inf. VI, 93: 330
Inf. VII, 12-24: 295; 407
Inf. VII, 17-18: 346; 386
Inf. VII, 24: 384
Inf. VII, 35: 384
Inf. VII, 40-1: 316
Inf. VII, 51: 316
Inf. VII, 53-4: 329
Inf. VII, 78: 407
Inf. VII, 106-8: 296; 328
Inf. VII, 123: 328
Inf. VII, 130: 296
Inf. VIII, 2: 296
Inf. VIII, 31: 290
Inf. VIII, 118-19: 308; 329
Inf. IX, 1-3: 284
Inf. IX, 18: 345
Inf. IX, 52: 291
Inf. IX, 67-72: 277-8
Inf. IX, 95: 345
Inf. IX, 106-9: 289-90
Inf. X, 58-69: 329-30
Inf. X, 80: 334
Inf. X, 87: 384-5
Inf. X, 94-6: 301; 347; 430
Inf. X, 98: 283
Inf. X, 102: 334
Inf. X, 107-8: 381
Inf. X, 112-14: 301
Inf. X, 127-8: 242
Inf. XI, 3-39: 295
Inf. XI, 27: 283
Inf. XI, 54: 346
Inf. XI, 91-6: 300-1; 334; 347
Inf. XI, 97-105: 253-4
Inf. XI, 108: 291
Inf. XII, 49-51: 301
Inf. XII, 71: 289
Inf. XII, 74-5: 381
Inf. XII, 119-20: 380
Inf. XII, 125: 289
Inf. XIII, 30: 345
Inf. XIII, 40-4: 407
Inf. XIII, 51: 345
Inf. XIII, 55-78: 358-9; 439
Inf. XIII, 74-5: 307
Inf. XIII, 100: 289
Inf. XIII, 102: 346
Inf. XIII, 109-14: 385
Inf. XIV, 8-9: 283
Inf. XIV, 10-11: 326; 328
Inf. XIV, 19-40: 384
Inf. XIV, 42: 343
Inf. XIV, 48: 435
Inf. XIV, 97: 302
Inf. XIV, 100: 289
Inf. XV, 1: 283
Inf. XV, 4-12: 408
Inf. XV, 22: 384
Inf. XV, 26-8: 302
Inf. XV, 37-41: 384
Inf. XV, 49: 302
Inf. XV, 60-4: 318; 381
Inf. XV, 65-6: 300; 318; 331; 378
Inf. XV, 70-8: 299-300; 351

- Inf.* XV, 95-6: 334
Inf. XV, 121-4: 385
Inf. XVI, 26-7: 290
Inf. XVI, 61: 303
Inf. XVI, 67-9: 334
Inf. XVII, 7-27: 407-8
Inf. XVII, 26-7: 290-1
Inf. XVIII, 6: 386
Inf. XVIII, 7: 287-8
Inf. XVIII, 49-50: 302
Inf. XVIII, 51: 331
Inf. XVIII, 53: 302
Inf. XVIII, 99: 308; 386
Inf. XVIII, 124: 365
Inf. XIX, 29: 289
Inf. XIX, 33: 385
Inf. XIX, 81: 289
Inf. XIX, 85: 317
Inf. XIX, 104-5: 283; 385
Inf. XIX, 115-17: 340-1
Inf. XIX, 118: 384
Inf. XX, 1-3: 242
Inf. XX, 64-6: 289
Inf. XX, 100-2: 296-7
Inf. XX, 126: 380
Inf. XXI, 7-18: 349
Inf. XXI, 31-2: 434-5
Inf. XXI, 53: 365; 384
Inf. XXI, 94-6: 408
Inf. XXI, 102: 291
Inf. XXI, 124-6: 408-9
Inf. XXII, 58: 378
Inf. XXII, 74: 384
Inf. XXII, 92: 346-7
Inf. XXII, 93: 365
Inf. XXII, 94: 384
Inf. XXII, 96: 333
Inf. XXII, 118: 384; 409
Inf. XXII, 123: 384
Inf. XXIII, 4-6: 348
Inf. XXIII, 10-12: 436
Inf. XXIII, 16: 381
Inf. XXIII, 25-7: 294-5
Inf. XXIII, 28-30: 334; 348
Inf. XXIII, 110-11: 283
Inf. XXIII, 234: 430
Inf. XXIV, 1-18: 409
Inf. XXIV, 12: 346
Inf. XXIV, 43-84: 308
Inf. XXIV, 85-108: 409
Inf. XXIV, 124-6: 313-14
Inf. XXIV, 143-50: 368-9
Inf. XXV, 18: 434-5
Inf. XXV, 58-60: 339
Inf. XXV, 64-6: 409
Inf. XXVI, 19-22: 348-9
Inf. XXVI, 60: 429
Inf. XXVI, 63-127: 409-10
Inf. XXVI, 64-84: 338-9
Inf. XXVI, 114-142: 366
Inf. XXVI, 116-17: 225
Inf. XXVII, 16-17: 290
Inf. XXVII, 19-21: 410
Inf. XXVII, 40-51: 442-3
Inf. XXVII, 71: 286
Inf. XXVII, 81: 378
Inf. XXVII, 94-7: 340
Inf. XXVII, 106-11: 286
Inf. XXVIII, 24: 385
Inf. XXVIII, 34-6: 313
Inf. XXVIII, 37: 385
Inf. XXVIII, 48: 225
Inf. XXVIII, 55-93: 322
Inf. XXVIII, 106-8: 313; 430
Inf. XXVIII, 118-20: 248-9
Inf. XXIX, 6: 385
Inf. XXIX, 22-3: 348
Inf. XXIX, 40-2: 384
Inf. XXIX, 75-84: 385
Inf. XXIX, 85-7: 380; 385
Inf. XXX, 1-27: 410
Inf. XXX, 28: 283-4
Inf. XXX, 64-9: 246
Inf. XXX, 70: 283
Inf. XXX, 88: 384
Inf. XXX, 122-3: 381
Inf. XXXI, 1-3: 284; 347
Inf. XXXI, 19-39: 238-9
Inf. XXXII, 10-12: 247
Inf. XXXII, 58-60: 293-4
Inf. XXXIII, 4-6: 246
Inf. XXXIII, 7-8: 431
Inf. XXXIII, 22-7: 381
Inf. XXXIII, 62-3: 334
Inf. XXXIII, 89: 317
Inf. XXXIII, 91: 293-4
Inf. XXXIII, 127-8: 308
Inf. XXXIV, 1-71: 410
Inf. XXXIV, 30-56: 379-80
Inf. XXXIV, 47: 333
Inf. XXXIV, 108: 386

- Purg.* I, 1-3: 316-17
Purg. I, 4-5: 411
Purg. I, 7-12: 218; 389
Purg. I, 13-15: 302
Purg. I, 42: 289
Purg. I, 94-9: 413
Purg. I, 115-17: 389
Purg. II, 1-9: 391
Purg. II, 13-42: 238
Purg. II, 31-3: 349
Purg. II, 38: 333
Purg. II, 55-7: 391-2
Purg. II, 112: 155
Purg. II, 122-3: 309; 411
Purg. III, 10-15: 348
Purg. III, 40: 331
Purg. III, 52-4: 328
Purg. III, 121-9: 387
Purg. IV, 25-30: 327-8
Purg. IV, 49-51: 301
Purg. IV, 59-120: 392
Purg. V, 16-18: 323; 435
Purg. V, 37-40: 302
Purg. V, 75: 380
Purg. VI, 76-151: 369-70
Purg. VI, 91-6: 301
Purg. VII, 121-2: 432
Purg. VII, 127: 429
Purg. VII, 133-5: 392
Purg. VIII, 58-60: 414
Purg. VIII, 79-81: 343
Purg. VIII, 82-4: 352
Purg. VIII, 99: 303-4
Purg. IX, 1-9: 392-3
Purg. IX, 7-9: 334
Purg. IX, 113-14: 411
Purg. IX, 142-5: 251
Purg. X, 13-16: 392
Purg. X, 58-63: 285
Purg. X, 95: 248
Purg. X, 106-8: 414
Purg. X, 117: 285
Purg. X, 121-9: 388; 412
Purg. XI, 25-6: 294
Purg. XI, 25-45: 412
Purg. XI, 30-6: 294
Purg. XI, 33: 431
Purg. XI, 52-7: 412
Purg. XI, 82-117: 360; 388
Purg. XI, 88: 414
Purg. XI, 91-117: 434
Purg. XI, 125-6: 414
Purg. XII, 9: 412
Purg. XII, 20-1: 349
Purg. XII, 80-1: 393
Purg. XII, 95-6: 412
Purg. XIII, 79-81: 326
Purg. XIII, 88-90: 413
Purg. XIII, 138: 412
Purg. XIV, 22-3: 345
Purg. XIV, 29-66: 443-4
Purg. XIV, 37-9: 288
Purg. XIV, 64-6: 300
Purg. XIV, 91-102: 445
Purg. XIV, 100-2: 326-7
Purg. XV, 14-15: 308
Purg. XV, 46: 414
Purg. XV, 85: 378-9
Purg. XV, 106: 331
Purg. XV, 111: 346
Purg. XVI, 24-66: 414
Purg. XVI, 67-78: 232
Purg. XVI, 97-9: 304
Purg. XVI, 113-14: 379
Purg. XVII, 1-9: 249-50
Purg. XVII, 13-18: 241
Purg. XVII, 40-5: 339-40
Purg. XVII, 87: 331; 414
Purg. XVIII, 22-3: 237
Purg. XVIII, 132: 414
Purg. XVIII, 141-5: 437
Purg. XIX, 9: 345
Purg. XIX, 10-15: 286-7
Purg. XIX, 91-2: 414; 435
Purg. XIX, 117-41: 414
Purg. XX, 43-5: 314; 430-1
Purg. XX, 91: 317
Purg. XXI, 16-134: 360-1
Purg. XXII, 10-105: 361-3
Purg. XXII, 118-20: 393
Purg. XXIII, 15: 414
Purg. XXIII, 58: 321
Purg. XXIII, 86-126: 414
Purg. XXIV, 38-9: 321; 414
Purg. XXIV, 49-59: 363
Purg. XXIV, 52-4: 20
Purg. XXIV, 58-59: 182; 331
Purg. XXIV, 128-9: 414
Purg. XXV, 79-84: 244
Purg. XXV, 138-9: 414
Purg. XXVI, 24-117: 363-4
Purg. XXVI, 58-9: 414

- Purg.* XXVI, 75: 225; 346
Purg. XXVII, 40: 334
Purg. XXVII, 42: 435-6
Purg. XXVII, 115-16: 331-2
Purg. XXVIII, 142: 430
Purg. XXIX, 22-99: 366
Purg. XXIX, 44-9: 239
Purg. XXIX, 52-4: 302
Purg. XXX, 22-4: 302
Purg. XXX, 28: 333
Purg. XXX, 52-4: 413
Purg. XXX, 55-120: 372-4
Purg. XXX, 142-5: 414
Purg. XXXI, 1-89: 372-4
Purg. XXXI, 11-12: 413
Purg. XXXI, 75: 171
Purg. XXXI, 95-104: 413
Purg. XXXI, 98-9: 244
Purg. XXXII, 10-15: 245
Purg. XXXII, 48: 325; 430
Purg. XXXII, 73-84: 305
Purg. XXXII, 103: 173; 229; 370
Purg. XXXII, 100-5: 224-5
Purg. XXXII, 106-7: 296; 416
Purg. XXXIII, 31-78: 373
Purg. XXXIII, 52-4: 247
Purg. XXXIII, 67-75: 315
Purg. XXXIII, 73-81: 241-2
Purg. XXXIII, 127-145: 413
- Par.* I, 4-12: 221-7
Par. I, 13-15: 316
Par. I, 22-24: 223; 247
Par. I, 34: 361
Par. I, 70-2: 225; 236
Par. I, 88-96: 397
Par. I, 94-6: 347-8
Par. II, 10-12: 142
Par. II, 52-7: 397
Par. II, 96: 225
Par. II, 106-26: 397-8
Par. III, 25-33: 416
Par. IV, 1-9: 318-19
Par. IV, 8-93: 398
Par. IV, 37-57: 228-36; 254-5
Par. IV, 61-3: 232
Par. IV, 118-26: 398
Par. IV, 130-2: 416; 436
Par. IV, 136-8: 417
Par. IV, 139-42: 415-16
Par. V, 1-3: 395
- Par.* V, 1-6: 415-16
Par. V, 16: 416
Par. V, 40-2: 242
Par. V, 61-3: 417
Par. V, 65-80: 314
Par. V, 138-9: 416
Par. VI, 4-108: 441-2
Par. VII, 20-60: 396-7
Par. VII, 85-7: 429
Par. VIII, 91-2: 429
Par. IX, 31: 431
Par. IX, 84: 288; 326
Par. IX, 130-2: 304
Par. IX, 133-5: 424
Par. X, 43-8: 240
Par. X, 49-102: 419
Par. X, 94-6: 417-18
Par. X, 140: 419
Par. XI, 3: 419
Par. XI, 3-26: 417-18
Par. XI, 37-9: 377
Par. XI, 65-6: 431
Par. XI, 73-5: 375
Par. XI, 82: 354
Par. XI, 91-3: 353-4
Par. XI, 106-8: 377
Par. XI, 107-16: 354
Par. XI, 118-20: 420
Par. XI, 124-32: 374-7; 418-19
Par. XI, 138-9: 418-19
Par. XII, 1-9: 399
Par. XII, 19-20: 419
Par. XII, 34-45: 420
Par. XII, 37-42: 377-8
Par. XII, 43-5: 376-7
Par. XII, 43-115: 420
Par. XII, 55-7: 377; 420
Par. XII, 67-72: 376
Par. XII, 79-81: 375
Par. XII, 95-6: 419
Par. XII, 97-105: 351-2; 374-5; 433
Par. XII, 106-10: 420
Par. XII, 112-20: 374-6
Par. XII, 133: 200
Par. XIII, 1-21: 250
Par. XIII, 31-2: 345
Par. XIII, 34-6: 319
Par. XIII, 64-6: 428-9
Par. XIII, 112-142: 319
Par. XIV, 1-9: 250-1
Par. XIV, 79-81: 244; 246

- Par. XIV, 86: 297*
Par. XIV, 96: 419
Par. XIV, 103-8: 246-7; 395
Par. XIV, 118-39: 421
Par. XV, 1-6: 421
Par. XV, 22: 422
Par. XV, 28-54: 364-5
Par. XV, 47-8: 422
Par. XV, 49-51: 421
Par. XV, 85-9: 422
Par. XVI, 22: 422
Par. XVI, 33: 364-5
Par. XVI, 58-60: 422-3
Par. XVI, 106-7: 422
Par. XVI, 115-16: 288
Par. XVII, 1-9: 352
Par. XVII, 13: 422
Par. XVII, 37-96: 421-2
Par. XVII, 46-8: 422-3
Par. XVII, 121-2: 422
Par. XVII, 129: 365
Par. XVIII, 7-12: 222
Par. XVIII, 19: 331
Par. XVIII, 82-7: 247-8
Par. XVIII, 130: 424
Par. XIX, 22-33: 423-4
Par. XIX, 25: 364
Par. XIX, 58-63: 341-2; 396
Par. XIX, 64-6: 352-3
Par. XIX, 112-35: 423
Par. XX, 1-12: 251
Par. XX, 1-21: 256
Par. XX, 56: 340; 431
Par. XXI, 14: 399
Par. XXI, 84: 288
Par. XXI, 119: 433-4
Par. XXI, 127-8: 308
Par. XXII, 46-8: 324; 431
Par. XXII, 139-50: 399-400
Par. XXIII, 19-21: 353
Par. XXIII, 25-7: 297-8
Par. XXIII, 35-6: 395
Par. XXIII, 40-69: 245-6
Par. XXIII, 70-5: 400-1
Par. XXIII, 78-93: 395
Par. XXIII, 101-2: 288
Par. XXIII, 119-20: 430
Par. XXIV, 7-9: 425
Par. XXIV, 22-7: 241
Par. XXIV, 43-115: 426
Par. XXIV, 46-7: 323-4
Par. XXIV, 46-51: 424
Par. XXIV, 56-7: 425
Par. XXIV, 85: 346
Par. XXIV, 91-3: 425
Par. XXIV, 109-18: 426; 433
Par. XXV, 17-57: 426
Par. XXV, 35-6: 435
Par. XXV, 52-7: 304; 426
Par. XXV, 64-6: 424
Par. XXV, 70-8: 425
Par. XXV, 84: 426
Par. XXV, 91-3: 314-15
Par. XXVI, 1-15: 354-5
Par. XXVI, 64-6: 288
Par. XXVI, 70-8: 242-3
Par. XXVI, 91-2: 331-2
Par. XXVII, 55-6: 304
Par. XXVII, 124-48: 431-2
Par. XXVII, 130-8: 342
Par. XXVII, 138: 168
Par. XXVIII, 8-12: 244; 246
Par. XXIX, 35-6: 288
Par. XXIX, 91-2: 325
Par. XXIX, 117: 333
Par. XXX, 16-18: 371
Par. XXX, 22-33: 244-5
Par. XXX, 76-81: 239; 321-2
Par. XXX, 88-9: 309
Par. XXX, 97-9: 248
Par. XXXI, 37-9: 379
Par. XXXI, 136-7: 247
Par. XXXIII, 55-63: 227
Par. XXXIII, 55-75: 245-6
Par. XXXIII, 85-7: 401
Par. XXXIII, 142: 227

Filologie medievali e moderne

1. Buzzoni, Marina; Cammarota, Maria Grazia; Francini, Marusca (a cura di) (2013). *Medioevi moderni – Modernità del Medioevo*. Serie occidentale 1.
2. Bampi, Massimiliano; Buzzoni, Marina (eds) (2013). *Textual Production and Status Contest in Rising and Unstable Societies*. Serie occidentale 2.
3. Capezio, Oriana (2013). *La metrica araba. Studio della tradizione antica*. Serie orientale 1.
4. Lombardo, Luca (2013). *Boezio in Dante. La Consolatio philosophiae nello scritto del poeta*. Serie occidentale 3.
5. Burgio, Eugenio; Simion, Samuela (a cura di) (2015). *Giovanni Battista Ramusio. Dei viaggi di Messer Marco Polo*. Edizione critica digitale progettata e coordinata da Eugenio Burgio, Marina Buzzoni, Antonella Ghersetti. Serie occidentale 4.
6. Ghidoni, Andrea (2015). *Per una poetica storica delle chansons de geste. Elementi e modelli*. Serie occidentale 5.
7. Bampi, Massimiliano; Buzzoni, Marina; Khalaf, Omar (a cura di) (2015). *La Bibbia nelle letterature germaniche medievali*. Serie occidentale 6.
8. Alessio, Gian Carlo; Bognini, Filippo (a cura di) (2015). *Lucidissima dictandi peritia. Studi di grammatica e retorica medievale*. Serie occidentale 7.
9. Baglioni, Daniele; Tribulato, Olga (a cura di) (2015). *Contatti di lingue - Contatti di scritture. Multilinguismo e multigrafismo dal Vicino Oriente Antico alla Cina contemporanea*. Serie occidentale 8.
10. Gizzi, Chiara (a cura di) (2016). *Piero della Francesca, "De prospectiva pingendi"*. Serie occidentale 9.
11. Bognini, Filippo (a cura di) (2016). *Nuovi territori della lettera tra XV e XVI secolo = Atti del Convegno internazionale FIRB 2012 (Venezia, 11-12 novembre 2014)*. Serie occidentale 10.
12. Simion, Samuela (a cura di) (2016). *Luigi Foscolo Benedetto, "Livre de messire Marco Polo citoyen de Venise, appelé Milion, où sont décrites les Merveilles du monde"*. Traduzione critica secondo le carte inedite del lascito di Ernest Giddey. Serie occidentale 11.

13. Grande, Francesco (2016). *Il lessico coranico di flora e fauna. Aspetti strutturali e paleolinguistici*. Serie orientale 2.
14. Al-Tawhīdī, Abū Ḥayyān; Miskawayh, Abū ‘Alī (2017). *Il libro dei cammelli errabondi e di quelli che li radunano*. Cura e traduzione di Lidia Bettini. Serie orientale 3.
15. Alessio, Gian Carlo; Losappio, Domenico (a cura di) (2018). *Le “poetriae” del medioevo latino. Modelli, fortuna, commenti*. Serie occidentale 12.
16. Eusebi, Mario; Burgio, Eugenio (a cura di) (2018). *Marco Polo. “Le Devisement dou monde”*. Serie occidentale 13.
17. Cammarota, Maria Grazia (a cura di) (2018). *Tradurre: un viaggio nel tempo*. Serie occidentale 14.
18. Lombardo, Luca; Parisi, Diego; Pegoretti, Anna (a cura di) (2018). *Theologus Dantes. Tematiche teologiche nelle opere e nei primi commenti*. Serie occidentale 15.
19. Orsatti, Paola (2019). *Materials for a History of the Persian Narrative Tradition. Two Characters: Farhād and Turandot*. Serie orientale 4.
20. Simion, Samuela (a cura di) (2019). *Marco Polo. Il “Devisement dou monde” nella redazione veneziana V*. Tomo 1. Serie occidentale 16.
21. Conte, Maria; Montefusco, Antonio; Simion, Samuela (a cura di) (2020). «*Ad con-solationem legentium*». *Il Marco Polo dei Domenicani*. Serie occidentale 17.
22. Grévin, Benoît (2020). *Al di là delle fonti ‘classiche’. Le Epistole dantesche e la prassi duecentesca dell’ars dictaminis*. Serie occidentale 18.
23. Bianchi, Marco (2020). *Galileo in Europa. La scelta del volgare e la traduzione latina del Dialogo sopra i due massimi sistemi*. Serie occidentale 19.
24. Dotto, Diego; Falvay, Dávid; Montefusco, Antonio (a cura di) (2021). *“Le Meditationes vitae Christi” in volgare secondo il codice Paris, BnF, it. 115. Edizione, commentario e riproduzione del corredo iconografico*. Serie occidentale 20.
25. Burgio, Eugenio; Fischer, Franz; Sartor, Marco (eds) (2021). *Knowledgeescape. Insights on Public Humanities*. Serie occidentale 21.
26. Franssen, Élise (ed.) (2022). *Authors as Readers in the Mamlūk Period and Beyond*. Serie orientale 5.

La metafora è una componente fondamentale di ogni linguaggio, e in particolare di quello poetico. Nel Medioevo si sviluppano ampie riflessioni sugli usi propri della lingua, gli ornamenti stilistici e i vari significati di un testo. Dante si appropria di queste elaborazioni teoriche per legittimare il proprio uso del linguaggio figurato e per dar vita a un articolato sistema di metafore che rinnovano la lingua, realizzano complesse strategie discorsive e istituiscono fitte reti di connessioni. Questo volume si propone di intrecciare una storia delle teorie medievali sul linguaggio figurato con un esame delle riflessioni dantesche e con un'analisi multifocale delle metafore della *Commedia*.

Gaia Tomazzoli è ricercatrice in Linguistica italiana alla Sapienza Università di Roma. Ha studiato a Roma, Cambridge e Venezia, dove si è dottorata nel 2018. È stata lettrice di italiano alla Sorbonne Nouvelle di Parigi e assegnista di ricerca all'Università di Pisa, dove ha collaborato al progetto PRIN *Hypermedia Dante Network*. È stata co-curatrice dei volumi *'Nomina sunt...?' L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica* (Edizioni Ca' Foscari, 2016), *'Per intelletto umano / e per autorità'. Il contesto di formazione e diffusione culturale del poema dantesco* (Cesati, 2022) e *Dante e la poesia in volgare del Due e Trecento* (Angelo Longo Editore, 2022). Le sue ricerche si concentrano sulle metafore e il linguaggio figurato in Dante e nella letteratura medievale; sulla retorica e la lingua dei testi profetici medievali; sul pensiero politico di Petrarca; sulle Digital Humanities. Fa parte della redazione delle riviste *L'Alighieri*, *Revue des Études dantesques* e *TranScript*, e collabora a diversi progetti di ricerca italiani e stranieri.



Università
Ca' Foscari
Venezia