

## 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,<sup>1</sup> 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-*

<sup>1</sup> 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 terzina 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 padre!**».  
 (*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.<sup>2</sup> 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

<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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:<sup>4</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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;<sup>6</sup> 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/esteriore, 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.<sup>7</sup>

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.

<sup>5</sup> Sul prevalere di una critica semantica delle metafore, cf. Tomazzoli 2015.

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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),<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> 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».

<sup>9</sup> 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).

<sup>10</sup> 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)<sup>11</sup> 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),<sup>12</sup> 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):<sup>13</sup> 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 tinsse 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.<sup>14</sup> 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

<sup>14</sup> 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’Isopo | lo mio pensier per la presente rissa, | dov’el parlò de la rana e del topo* (Inf. XXIII, 4-6), e, pochi versi dopo e in modo più netto, «*pur mo venieno i tuo’ pensier tra ’ miei, | con simile atto e con simile faccia, | sì che d’intrambi un sol consiglio fei*» (vv. 28-30). I commentatori sottolineano che questa personificazione marcata dei pensieri è stilnovista, e 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.<sup>15</sup> 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.*)

<sup>15</sup> 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);<sup>16</sup> la *fiumana* potrebbe però indicare semplicemente il flutto delle passioni, rispetto al quale nemmeno il mare è temibile.<sup>17</sup> 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-

<sup>16</sup> 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.*).

<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

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:

<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> 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)

<sup>19</sup> 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).<sup>20</sup> 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

<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

### 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*,

<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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

<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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:<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> 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).<sup>26</sup>*******

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*

<sup>25</sup> 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».

<sup>26</sup> Che queste metafore siano vere e proprie *images 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)<sup>27</sup> 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);<sup>28</sup> metafore vegetali: ancora la colpa che **suo verde secca** (*Purg.* XXII, 51).

<sup>27</sup> 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)».

<sup>28</sup> 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:<sup>29</sup> 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):<sup>30</sup> la prima è quella topica della luce come conoscenza, e si articola nella doppia alternativa del **sole** o delle **candele**<sup>31</sup> – 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 **pe-scator**, 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

<sup>29</sup> 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'».

<sup>30</sup> 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?*».

<sup>31</sup> 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 **det-tatore** (*Purg.* XXIV, 58-9).<sup>32</sup> 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-

<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> 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**<sup>34</sup> 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-

<sup>33</sup> Per una bella analisi dell'impianto formale dei tre canti del 'trittico di Cacciaguida', cf. Alessio 2011.

<sup>34</sup> 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)<sup>35</sup> - 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;<sup>36</sup> 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.*).<sup>37</sup>

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-

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> 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».

<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup>

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.<sup>40</sup> 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:

<sup>40</sup> 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**  
 sopra 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.<sup>41</sup> 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-

<sup>41</sup> 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).<sup>42</sup> 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,<sup>43</sup> 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),

<sup>42</sup> 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».

<sup>43</sup> 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». <sup>44</sup> 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)

<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup> 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)<sup>46</sup>

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-

<sup>45</sup> 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».

<sup>46</sup> 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.<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup>

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

<sup>47</sup> Sulle somiglianze tra la *reprehensoria* di Beatrice e quella di Filosofia nella *Consolatio*, cf. Spera, 1979. Su Boezio in Dante, cf. Lombardo 2013.

<sup>48</sup> 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).<sup>49</sup>

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)

<sup>49</sup> 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:<sup>50</sup> 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*.<sup>51</sup> 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)<sup>52</sup>

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).<sup>53</sup>

<sup>50</sup> 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».

<sup>51</sup> Per una più ampia panoramica della produzione politica e religiosa di Guittone, cf. Montefusco 2017.

<sup>52</sup> 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».

<sup>53</sup> 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 guttoniana in onore di Francesco, dove spiccano le metafore dell'**intrare in campo con campion forzore** (Rime XXXVIII, v. 28), del **magno amante** (v. 49),<sup>54</sup> del **cherubin maggio** (v. 52),<sup>55</sup> del **ben pascendo amor portar vivande** (v. 57),<sup>56</sup> e infine delle *piaghe* che devono *asegnare* (vv. 70-1) e che sono **gonfalon** dell'adesione alla passione di Cristo (v. 114).<sup>57</sup> 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'amososo 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 Tevere 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:<sup>58</sup> 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,<sup>59</sup> 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;<sup>60</sup> 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).<sup>61</sup>

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.<sup>62</sup>

### 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-

<sup>60</sup> Inglese (2016, *ad loc.*) accosta il passo al biblico *quae enim seminaverint homo, haec et metet* (*Gal.* 6,8).

<sup>61</sup> 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.

<sup>62</sup> 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 sparpiero, 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 stranianti: 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:<sup>63</sup>

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.<sup>64</sup> La struttura del poema, con le diverse tonalità delle sue singole parti, dà forma alla lingua poetica, condizionando le scelte stilistiche dell'autore (Terra-

<sup>63</sup> 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.

<sup>64</sup> 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)<sup>65</sup>

#### 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.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Sul tema, cf. anche Finazzi 2013b e Gentili 2013.

<sup>66</sup> 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 rischierrebbero 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,<sup>67</sup> 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

<sup>67</sup> 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,<sup>68</sup> 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.<sup>69</sup>

Una caratteristica assai marcata di questi esordi, e in generale delle perifrasi astronomiche purgatoriali, è il frequentissimo ri-

<sup>68</sup> Ad esempio Gervasio di Melkley (*Ars poetica* II, L, 1-2) scrive: *perfecto versificatori non hyemet, non estivet, non noctescat, non diescat sine astronomia*.

<sup>69</sup> 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.<sup>70</sup> 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.<sup>71</sup> 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*

<sup>70</sup> 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).

<sup>71</sup> 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).<sup>72</sup> 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:<sup>73</sup>

<sup>72</sup> Sulla fusione delle tre metafore legate a occhi, specchi e astri, cf. Finazzi 2010.

<sup>73</sup> 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 escursioni stilistiche e per l'alta carica mimetica del suo realismo, quella del *Paradiso* ha sollevato apprezzamenti che spesso ci appaiono oggi datati e troppo ancorati alle temperie idealiste (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.<sup>74</sup>

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,<sup>75</sup> mentre le rampogne riprendo-

<sup>74</sup> 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 raffinamento della rappresentazione poetica va di pari passo con l'evoluzione progressiva del pellegrino, il quale apprende innanzitutto tramite i sensi, tramite ciò che vede e ciò che sente in un inferno destinato a vivere per sempre in virtù del celebrato potere mimetico dantesco nella prima cantica».

<sup>75</sup> 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.<sup>76</sup>

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,<sup>77</sup> 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 tuo nato, 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.<sup>78</sup>

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 ascesa:<sup>79</sup> 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:

<sup>78</sup> 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».

<sup>79</sup> 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).

