

11.1 Linguistica: identificazione, morfologia e sintassi delle metafore dantesche

Sommario 1.1 Le metafore linguistiche e la linguistica delle metafore. – 1.2 L'identificazione delle metafore della *Commedia*. – 1.2.1 Una procedura per l'identificazione delle metafore. – 1.2.2 Questioni e giudizi dell'interprete. – 1.2.3 Il supporto di dizionari e strumenti lessicografici. – 1.3 Osservazioni linguistiche sulle metafore della *Commedia*. – 1.3.1 Improperità: personificazioni, neologismi, acirologie. – 1.3.2 Il cotesto, il contesto e altri condizionamenti. – 1.3.3 Varianti di *langue*. – 1.4 La classificazione delle metafore della *Commedia*. – 1.5 Tipologia: metafore esplicite, implicite e analogie. – 1.6 Morfologia. – 1.6.1 Metafore verbali. – 1.6.2 Metafore nominali e aggettivali. – 1.7 Struttura e sintassi della proposizione metaforica.

La funzione semiotica della metafora si può esercitare attraverso diversi mezzi, e il linguaggio verbale o scritto è solo uno tra questi: esistono metafore visuali, gestuali e multimediali. Nel caso di studio in oggetto, tuttavia, si tratta di fenomeni che si possono esaminare a molteplici livelli di complessità, ma che rimarranno sempre ancorati al piano del testo e della lingua. Per questo il primo passo per un'osservazione delle metafore nella *Commedia* è l'esame dei significati delle singole parole o unità di discorso: per un'indagine analitica e non impressionistica si deve procedere misurando gli eventuali scarti e gli eventuali rapporti analogici tra significato contestuale e significato comune dei termini scelti da Dante per costruire ogni verso del suo poema. Ciascun termine, infatti, è il risultato di una selezione all'interno del codice, e intrattiene relazioni specifiche non

solo con quest'ultimo, ma con il contesto più stretto (vedi cap. II.2) e più ampio dell'intera opera (vedi II.3), oltre che con il sistema concettuale del poeta e dei suoi lettori e, infine, con la realtà esterna a cui si fa riferimento (vedi cap. II.3).

L'esame linguistico delle metafore della *Commedia* consiste dunque in una valutazione puntuale e concreta, che si fonda sulla singola parola e si interroga sulle eventuali improprietà di significato – che possono però essere percepite solo in relazione al contesto – e sulla valenza della scelta di quella particolare variante linguistica rispetto alle alternative sinonimiche più o meno letterali che sarebbero state ammissibili nel codice. La specola di questo capitolo, dunque, è quella linguistico-grammaticale che discende da una definizione del linguaggio come opposizione tra proprietà o improprietà dei segni rispetto ai significati: pur aggiornata, è di fatto la stessa specola messa a fuoco nella ricostruzione storico-critica del capitolo § I.1.4, dedicato alle teorie grammaticali e poetiche del linguaggio figurato nel Medioevo. Dopo aver fornito una definizione di lavoro di cosa sia la metafora, questo capitolo espone il metodo utilizzato per l'identificazione delle sue occorrenze nel testo di Dante (§ II.1.2) e commenta i problemi e le possibilità che si aprono in relazione alla valutazione del significato, del contesto e del codice: esamina dunque i diversi tipi di improprietà (§ II.1.3.1), le varie relazioni con il contesto entro cui il termine è immerso (§ II.1.3.2), i gradi di metaforicità delle singole espressioni rispetto alla *langue* (§ II.1.3.3), per poi concentrarsi sulle unità linguistiche coinvolte nella metafora dal punto di vista della morfologia (§ II.1.6) e della sintassi (§ II.1.7). Ulteriori caratterizzazioni saranno affrontate nei capitoli successivi: lo scopo di questa prima tappa è identificare tutte le metafore del poema, applicando dunque nella maniera più sistematica possibile una scelta binaria per cui ogni espressione o è metaforica o non lo è, e descriverne la dimensione linguistica.

Una semplificazione di questo tipo è ovviamente arbitraria, perché la metafora si colloca piuttosto lungo uno spettro continuo e perché la percezione della natura traslata di un termine dipende molto dalla sensibilità e dal giudizio dell'interprete. Con uno sforzo costante in direzione di uniformità e razionalità, un'identificazione di questo tipo può bilanciare la parziale perdita di considerazioni qualitative con la costruzione di un sistema non solo quantitativo, ma soprattutto strutturato. Lo scopo di un'identificazione binaria come quella che qui si propone non è statistico, ma analitico: ripetere la stessa osservazione e la stessa scelta per ogni unità di significato del testo non serve solo ad accumulare dati, ma anche e principalmente a rendere il meccanismo talmente automatico da essere trasparente, il che permette all'interprete di smontarlo per osservare cosa c'è dietro il funzionamento delle metafore della *Commedia*. Soffermarsi con disciplina e cura su ogni parola significa rompere gli automatismi che gui-

dano la nostra lettura, riflettere su ogni significato, su ogni forma e su ogni variante che sarebbe stata possibile in alternativa. Un'osservazione empirica così minuziosa rende giustizia alla sorvegliatissima scelta di parole compiuta da Dante e all'enorme ricchezza lessicale della *Commedia*, e affina la comprensione dello studioso più di quanto possa fare la pur utile frequentazione delle numerose e complesse teorie della metafora che sono state avanzate nell'ultimo secolo.

1.1 Le metafore linguistiche e la linguistica delle metafore

Nel corso del secolo passato le riflessioni sulla metafora, infatti, hanno impegnato un numero crescente di studiosi e conosciuto una sempre maggiore ramificazione, che ha coinvolto svariate discipline. La ricerca di una definizione per un oggetto di studio indagato in maniera così estesa non può che fermarsi a quegli aspetti che sono talmente condivisi da risultare consolidati - e questi sono gli aspetti che, non a caso, si sono mantenuti immutati lungo tutto l'arco delle riflessioni sul tema. I due concetti più frequentemente adoperati nelle varie definizioni della metafora sono la traslazione o sostituzione e la comparazione: si mette generalmente in risalto come la metafora sia l'espressione di un concetto in termini di un altro, ovvero la sostituzione di un termine con un altro termine appartenente a un dominio diverso, dove la sostituzione è resa possibile da e fondata su un'analogia tra i due termini.¹ La difficoltà nello stabilire una definizione chiara e pregnante è legata alle molte sfaccettature che il concetto di analogia può assumere:

what metaphor is can never be determined with a single answer. Because the word has now become subject to all of the ambiguities of our notions about similarity and difference, the irreducible plurality of philosophical views of how similarities and differences relate will always produce conflicting definitions that will in turn produce different borderlines between what is metaphor and what is not. We thus need taxonomies, not frozen single definitions, of this essentially contested concept. (Booth 1979, 175)

Le modalità con cui una metafora viene prodotta e recepita aprono la strada a moltissime questioni, che spaziano in diversi campi d'indagine. In questa seconda parte del lavoro ne percorreremo alcuni, in un'analisi dal focus progressivamente più ampio e complesso delle metafore della *Commedia*. Il livello più semplice e più ristretto su

¹ Per una panoramica analitica delle principali definizioni della metafora, cf. M. Black 1983, 48-66; Ritchie 2013, 3-11.

cui interrogarsi è quello della natura linguistica della metafora, e dunque delle caratteristiche che la contraddistinguono dal linguaggio non-metaforico. Quale che sia la definizione di metafora che uno studioso decide di adottare, infatti, non si può eludere una separazione tra usi metaforici del discorso e usi non-metaforici: per quanto la distinzione sia spesso poco chiara e, di conseguenza, suggerisca di interpretare la metaforicità come uno spettro e non come un'opposizione binaria, tale continuità non ammette una terza via intermedia, ma si riferisce semplicemente alla difficoltà che si incontra in diversi contesti nello stabilire con certezza della letteralità o metaforicità di un'espressione.

L'opposizione tra linguaggio metaforico e linguaggio non-metaforico è stata spesso tradotta in un'opposizione tra linguaggio diretto o indiretto (oppure letterale o non-letterale), o ancora in un'opposizione tra linguaggio proprio e improprio. Queste tre coppie di opposti, come si vede, manifestano diverse concezioni della lingua: la prima sembra suggerire che la metafora sia qualcosa di connaturato al linguaggio, mentre la seconda postula che esista una relazione - naturale o arbitraria, ma comunque codificata - tra *res* e *voces*, e dunque che esistano termini che indicano in modo immediato e non equivoco una certa entità e altri che la individuano attraverso un trasferimento.²

Lakoff e Johnson (1998), che per primi hanno formulato la teoria della metafora concettuale secondo la quale ogni metafora linguistica è un'espressione concreta e particolare di una soggiacente metafora concettuale, hanno sostenuto insieme ad altri la necessità di andare oltre la distinzione tra linguaggio letterale e non-letterale. Ciò nonostante, hanno dovuto comunque riconoscere che la lingua può essere usata in modo letterale quando parliamo di come comprendiamo la nostra esperienza in modo diretto, ossia quando la percepiamo come strutturata direttamente dall'interazione con il nostro contesto, e che invece abbiamo una comprensione metaforica dell'esperienza quando usiamo la *Gestalt* di un certo dominio d'esperienza per strutturare un'esperienza appartenente a un altro dominio. La preferenza per un uso letterale del discorso si può riconnettere non solo a un'impostazione grammaticale, normativa e ortolinguistica, ma più in generale a una teoria rappresentazionista del linguaggio,

² Cf. Briosi 1985, 13: «l'enorme massa di studi dedicati, da Aristotele in poi, al problema della metafora potrebbe esser suddivisa in base alla decisione di considerare come preferibile per diverse ragioni rispettivamente la chiarezza del discorso letterale e l'espressività del discorso metaforico. Nel primo caso la metafora appare come una 'decorazione', un modo più piacevole o rapido per dire cose che potrebbero esser dette anche in termini propri. Nel secondo caso la metafora viene concepita come il modo originario, il più diretto e concreto, dell'espressione del pensiero ed il linguaggio proprio non è che una sua derivazione, nella quale la pienezza del significato originale è andata perduta a vantaggio di una razionalità astratta ed artificiale».

che ha avuto stabile fortuna nel corso dei secoli, fino al picco del positivismo logico degli inizi del Novecento. La svolta relativista e cognitiva, avvenuta a partire dagli anni '60 del secolo scorso, ha fatto perno sull'idea di un'interazione strettissima tra percezione, conoscenza e linguaggio, e, escludendo la possibilità dell'accesso a una realtà oggettiva, ha assunto l'incidenza delle modalità epistemologiche ed espressive specifiche dell'uomo sull'attiva costruzione del significato (cf. Ortony 1993b, 1-2).

L'opposizione tra linguaggio proprio e improprio è ancora più radicale, perché presuppone l'esistenza di una norma linguistica rispetto alla quale le metafore sono usi devianti:³ è la prospettiva più strettamente grammaticale nella storia del pensiero sulla metafora, oggi per lo più abbandonata con il prevalere di una linguistica descrittiva e non normativa - ma come si è visto nel capitolo § I.1.4 anche i pensatori medievali che abbracciavano questa concezione dei tropi riuscivano ad aprirla in direzione di questioni più sofisticate. La maggior parte delle contemporanee teorie linguistiche della metafora si fonda sull'assunto che ogni termine sia potenzialmente polisemo, e che assuma perciò un significato tra i vari possibili a seconda del contesto. Questa potenziale differenza di significato era già attiva nella concezione grammaticale di linguaggio proprio/improprio, ma, come si diceva, ha perso oggi la sua connotazione normativa. La scelta delle parole, che nella retorica classica appartiene all'*elocutio*, implica la possibilità di sostituire un termine all'altro, e questa *electio* è possibile perché il sistema di ogni lingua prevede la sinonimia: ogni parlante, sostituendo un termine a un altro, può produrre un secondo senso, una connotazione. Per questo la retorica classica e medievale è concepita essenzialmente come un'enciclopedia degli scarti linguistici, dove le espressioni che designano le figure rimandano continuamente a un'idea di trasferimento, di torsione, di allontanamento da un uso normale (Barthes 1985, 156-60). Dall'idea di una traslazione o variazione rispetto all'uso proprio e letterale del linguaggio deriva la visione della metafora come anomalia, piuttosto che come uso linguistico e concettuale normale e onnipresente. Un approccio grammaticale alla metafora si fonda dunque sull'ipotesi che i tropi siano delle deviazioni di qualche tipo rispetto all'uso letterale del linguaggio in nome di una funzione comunicativa, ossia con lo scopo di dare vita a un'espressione alternativa rispetto a quella corrente per veicolare un concetto. La stessa idea del linguaggio come veicolo presuppone che ci possa essere una certa oggettivi-

3 Cf. Travaglini 2008, 32: «la comprensibilità ed efficacia comunicativa del linguaggio ordinario si fonda, anche, sulla insita capacità di rendersi trasparente, di essere sentito come mezzo o strumento per nominare un mondo di cose date nella loro insietà; si fonda sulla fiducia irreflessa di un rapporto ingenuamente referenzialistico tra linguaggio e mondo».

vità nella relazione tra la realtà espressa e la sua realizzazione linguistica (Reddy 1993); a questa metafora metalinguistica se ne può opporre una fabbrile, che evidenzia invece il ruolo del parlante nella costruzione della conoscenza e della comunicazione: si può cioè pensare alla metafora come alla creazione di un nuovo significato a partire da materiali semantici consolidati.

Prescindendo per il momento dall'universo concettuale, ci possiamo soffermare sulla dimensione linguistica del processo di costruzione del significato. Grazie a Saussure e Jakobson sappiamo che ogni atto locutorio implica la selezione di certe entità linguistiche e la loro combinazione in unità più complesse, e che tali momenti di selezione e combinazione sono condizionati dal codice impiegato, e più in particolare dal patrimonio lessicale a cui il codice può ricorrere. Rispetto a questo quadro, una metafora consisterebbe in una sostituzione tra due entità imparentate nel codice, la cui associazione, fondata su un rapporto di similarità, viene estesa anche al messaggio (Jakobson 2002, 24-7). Messaggio e codice sono perciò i due contesti in cui è collocato ogni termine, metaforico o meno: nel primo caso si tratta di una collocazione sintagmatica, nel secondo di una collocazione paradigmatica, *in absentia*; considerare il primo serve a misurare il grado di obliquità di un'espressione rispetto al piano del discorso in atto, e spostare lo sguardo al secondo permette di capire il gradiente di questa obliquità.

Max Black (1983, 44) aveva già notato che «in generale, quando parliamo di una metafora relativamente semplice, ci riferiamo ad una frase o ad un'altra espressione in cui *alcune* parole sono usate metaforicamente, le altre non metaforicamente» (enfasi dell'Autore). Per questo la sua tassonomia prevede una distinzione tra focus della metafora, che contiene l'espressione non letterale, e cornice letterale, e per questo lo studioso si pone il problema di capire come una certa cornice possa produrre un uso metaforico e un'altra cornice, al cui interno si colloca la stessa parola, manchi di produrlo. A questo si può aggiungere - e lo si vedrà meglio più avanti con degli esempi - il fattore diacronico: la distinzione tra letterale e metaforico si fonda sulla valutazione dell'interazione tra focus e cornice, ma anche sulla valutazione dello scarto tra termine metaforico e codice in un dato momento e in una data comunità linguistica. Questa relativizzazione ci permette innanzi tutto di avere un metro della novità, della forza di una metafora rispetto agli usi percepiti come normali; ma anche di percepire l'evoluzione diacronica di ogni linguaggio, in cui termini che erano metaforici diventano letterali e viceversa (Kittay 1987, 22). Una delle intuizioni più luminose e solide della teoria linguistica di Dante è quella della variabilità degli idiomi naturali: pur aderendo al principio del *nomina sunt consequentia rerum* (VN XIII, 4), il poeta riconosce che il rapporto storicamente dato tra segno e significato è arbitrario in quanto conseguenza della *confusio linguarum* babelica,

e questo produce la continua mutevolezza diatopica e diacronica a cui sono sottoposte le parlate volgari. A quel che dice Dante possiamo aggiungere che tale mutevolezza è il risultato di molte spinte, tra cui una fondamentale è quella dell'influenza esercitata dalla lingua poetica: la *Commedia* è stata per l'italiano uno strumento formidabile di differenziazione, rinnovamento e consolidamento, e le metafore hanno giocato un ruolo fondamentale in questo processo. Diversi studiosi hanno mostrato che il lessico fondamentale della nostra lingua è largamente coincidente con quello trecentesco, e che le parole dantesche manifestano un altissimo tasso di sopravvivenza;⁴ nella prospettiva di uno studio della funzione-Dante nella lingua italiana, le metafore possono offrire un osservatorio privilegiato, perché ci mostrano da un lato il modo in cui Dante ha rielaborato il lessico contemporaneo e dei suoi predecessori, dall'altro come alcuni termini hanno un significato odierno condizionato da quella che nel Trecento era una traslazione. Si può fare l'esempio del termine 'bolgia' (dal francese *'bolge'*, *'bouge'*), che nell'italiano antico conserva il significato latino e francese di 'borsa', 'sacco di cuoio', ma che nell'italiano moderno indica una 'fossa infernale' o un 'luogo di confusione' a seguito del senso traslato imposto da Dante (Frosini 2014-15, 223; ma cf. anche Viel 2018, 44-6); solo l'uso degli strumenti lessicografici (vedi § II.1.2.3) ci rivela il significato originario del termine, e ci permette di cogliere quella che ai contemporanei di Dante doveva apparire come una metafora.

Prima di illustrare il metodo di identificazione delle metafore qui impiegato – mutuato dalla linguistica contemporanea ma adattato ai presenti scopi, che ha portato all'identificazione di circa 3.000 metafore, ciascuna con le sue caratteristiche morfologiche, sintattiche e semantiche (illustrate rispettivamente nei §§ II.1.6, II.1.7, II.2.2.2) e presenti con frequenza, densità e complessità crescenti (vedi § II.3.3) – occorre fare un'ovvia ma importante precisazione relativa alla lingua di Dante:⁵ non avendo nessun autografo delle sue opere, e considerando le variabili diacronica e diatopica che inevitabilmente investono la produzione letteraria dantesca, la veste linguistica che attribuiamo a quest'ultima è di necessità congetturale (Frosini 2020, 245-7, 254-7; Serianni 2021, 18-31). Il problema investe soprattutto la grafia e la fonetica, ma chi ha familiarità con

⁴ Sul tema è tornato a più riprese Tullio De Mauro; cf. almeno De Mauro 2016; cf. anche Manni 2016; Coluccia, Artale 2018, con bibliografia. È importante precisare, con Serianni (2013, 292), che «in un certo numero di casi si ha condivisione del significante, ossia della materiale struttura fonetica delle parole, non del significato», il che rende fondamentale il ricorso a corpora e strumenti lessicografici per la piena comprensione del significato letterale del dettato dantesco (sul tema, cf. Tavoni 2020).

⁵ Sulla lingua di Dante, cf. almeno Baldelli 1984 e 1996; Nencioni 1989; Stussi 2001; Manni 2013; Frosini 2014-15 e 2020; Tavoni 2019; Serianni 2021.

le edizioni critiche della *Commedia*⁶ e con alcuni dei passi ecdoticamente più dibattuti sa che non mancano i casi in cui le diverse lezioni messe a testo dagli editori moderni divergono anche dal punto di vista lessicale e/o sintattico.⁷

1.2 L'identificazione delle metafore della *Commedia*

1.2.1 Una procedura per l'identificazione delle metafore

Con il proliferare di studi interdisciplinari sull'argomento si è affermata la necessità di stabilire in modo univoco come individuare le metafore, di modo che i risultati delle diverse analisi empiriche siano in qualche modo commensurabili. Per rispondere a questa esigenza, un gruppo di studiosi che va sotto il nome di Pragglejaz ha proposto una procedura di identificazione delle metafore, denominata prima MIP e poi, una volta ulteriormente elaborata, MIP(VU) (Pragglejaz Group 2007; Steen 2007; Steen et al. 2010a; 2010b). Tale procedura ha la struttura di un algoritmo, e, nella sua formulazione più semplice, si può riassumere in questo modo:

- Leggere il testo nella sua interezza per avere una comprensione generale del significato.
- Delimitare le unità lessicali.
- Per ogni unità lessicale, stabilire il suo significato nel contesto, ossia stabilire come il significato dell'unità si applichi a un'entità, a una relazione o a un attributo nella situazione evocata dal testo (significato contestuale). Prendere in considerazione ciò che viene prima e ciò che viene dopo l'unità lessicale.
- Per ogni unità lessicale, determinare se in altri contesti esistono significati correnti più elementari di quello del contesto esaminato. Per gli scopi della procedura si può rilevare che i significati elementari tendono a essere più concreti (quello che

⁶ Il testo critico su cui è stata effettuata l'identificazione delle metafore proposta nei prossimi paragrafi è quello allestito da Giorgio Petrocchi (1994); l'edizione Inglese (2021), non ancora pubblicata nel momento in cui questo lavoro è stato avviato, avrebbe richiesto un aggiornamento laborioso, ma soprattutto avrebbe comportato un grave problema dal punto di vista dell'interoperabilità tra la base di conoscenza relativa alle metafore della *Commedia*, che qui si descrive, e quella costruita a partire dalla marcatura morfologica e sintattica del progetto *DanteSearch*, di cui si dirà più avanti (§ II.1.4). Sull'edizione Petrocchi, peraltro, si basa anche il Vocabolario Dantesco, che sarebbe interessante rendere in futuro interoperabile con la base di conoscenza sulle metafore qui presentata.

⁷ Il libro di Silvia Finazzi (2013a) si propone proprio di vagliare la variantistica ecdotica *sub specie metaphorarum*; in questo volume non si dà dunque conto, salvo casi particolari, di tali problemi, già affrontati da Finazzi.

evocano è più facile da immaginare, vedere, sentire), connessi ad azioni corporee, più precisi, cronologicamente anteriori. I significati elementari non sono necessariamente i significati più comuni di quell'unità lessicale.

- Se l'unità lessicale ha un significato corrente più generale in altri contesti, decidere se il significato contestuale contrasta con il significato generale e se il primo può essere compreso in comparazione con il secondo.
- Se la risposta all'ultima domanda è positiva, l'unità lessicale è metaforica.

Questa procedura è stata poi leggermente modificata e trasformata nel passaggio da MIP a MIP(VU). In questa nuova elaborazione, gli autori hanno voluto ampliare lo spettro di analisi del MIP, includendo le metafore più ampie delle singole unità lessicali e introducendo nuove categorie per specificare meglio il tipo di metafora individuato. Nel MIP(VU) sono MRWs (*Metaphor Related Words*) quelle parole che possono essere comprese come espressioni lessicali di una soggiacente connessione tra domini (*Cross-Domain Mapping*): viene tratta in termini linguistici la cosiddetta CMT, la *Conceptual Metaphor Theory* inaugurata da Lakoff e Johnson (1998). Secondo la CMT, ogni metafora linguistica è la realizzazione, a livello di *parole*, di una metafora concettuale, ossia di un'associazione tra due concetti legati da un'analogia che viene creata o interpretata all'interno del nostro sistema di pensiero.⁸ A partire dall'identificazione delle MRWs si può dunque individuare una metafora linguistica, che a sua volta può essere ricondotta alla soggiacente metafora concettuale.

Le MRWs più canoniche sono quelle in cui le parole sono usate indirettamente per esprimere un *Cross-Domain Mapping*; esistono poi le MRWs dirette, ossia quelle metafore in cui il linguaggio è usato direttamente nella sua espressione di una connessione tra domini, come nel caso delle similitudini e delle analogie, che sono spesso introdotte da un marcatore. Infine, le MRWs implicite sono quelle in cui non c'è un termine esplicitamente appartenente a un dominio diverso da quello del contesto, ma in cui attraverso una sostituzione o un'ellissi si allude comunque a una metafora: l'esempio più banale è il caso in cui una metafora precedentemente espressa sia rievocata attraverso un pronome. Rispetto a questa classificazione, ai fini di questa analisi sono state prese in considerazione le sole metafore cosiddette indirette, tralasciando quelle dirette - ossia le similitudini, di cui pure si parlerà talvolta in questo lavoro - e quelle implicite, non rilevanti se non a fini statistici e dunque facilmente sacrificabili in questa sede.

⁸ Nella CMT è invalso l'uso, che qui si seguirà, di indicare in maiuscolo le metafore concettuali.

1.2.2 Questioni e giudizi dell'interprete

Il MIP(VU) attira l'attenzione dello studioso sugli aspetti fondamentali nella caratterizzazione delle metafore: il significato, il cotesto, il contesto, lo scarto e l'analogia. Ciascuno di questi aspetti deve essere preso in considerazione nello stabilire della metaforicità della singola parola che si esamina. Una struttura algoritmica di questo tipo ha certamente dei limiti: è laboriosa, schematica e improntata a un'esattezza statistica non necessaria per uno studio di linguistica, filologia e critica letteraria. Inoltre, la lingua per cui è stata pensata la procedura è l'inglese contemporaneo, ed eventuali applicazioni a lingue diverse comportano aggiustamenti di non poco conto. Gli estensori della procedura suggeriscono peraltro di fondare tutte le scelte relative al determinare il significato contestuale e il significato di base su un dizionario dell'uso; il Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (d'ora in poi TLIO), purtroppo, è ancora lontano dall'essere completo, mentre il progetto del Vocabolario Dantesco nel momento in cui questa ricerca è cominciata non era ancora stato avviato.

L'applicazione di un algoritmo, per quanto resa il più analitica ed esatta possibile, comporta comunque una grande varietà di decisioni da parte di chi conduce l'analisi,⁹ ma il merito di questo metodo è quello di esplicitarle, di modo da rendere il processo di scelta più consapevole e quindi, auspicabilmente, più uniforme. Le cinque decisioni principali sono così riassunte dagli ideatori del MIP(VU):

- Qual è l'unità di analisi più stabile?
- Qual è un'adeguata descrizione del significato contestuale?
- Qual è un'adeguata descrizione del significato generico?
- Quanto sono distinti i due significati?
- Quanto sono simili i due significati?

Quanto alla prima domanda, l'analisi è stata condotta sulle singole parole, tranne nei casi di espressioni polirematiche, di verbi composti o di locuzioni di vario tipo. La seconda e la terza domanda sono quelle che riguardano più da vicino l'arbitrio dell'interprete: niente può aiutare a stabilire il significato contestuale o generico di un termine se non una buona competenza della lingua e un'accurata comprensione del testo. Particolarmente interessanti sono invece gli ultimi due punti, su cui si soffermerà più distesamente il prossimo paragrafo: in molti casi la marcatura di un termine come metaforico o meno è complicata dal fatto che la traslazione è lieve o che il si-

⁹ Cf. Pragglejaz Group 2007, 23: «applying the MIP requires that researchers make a variety of decisions on the structure and meaning of language. These decisions are not usually 'theory neutral', because they reflect analysts' ideals about a wide variety of linguistic and cognitive matters that surely influence what words get marked as metaphorical».

gnificato è esteso, piuttosto che trasferito, da un dominio a un altro dominio simile. I paragoni letterali, ad esempio, sono distinti dalle similitudini perché non producono una contaminazione tra campi semantici distinti (cf. Kittay 1987, 18-19), e lo stesso si verifica nel caso di quei termini che sono usati in maniera impropria ma senza produrre una figurazione.

Secondo il Pragglejaz Group, i casi in cui si manifestano problemi significativi nel giudicare un'unità testuale come metaforica o meno si aggirano tra il 5% e il 10%.¹⁰ La percentuale è probabilmente da rivedere al rialzo nel caso di un testo complesso quale la *Commedia*, ma per ovviare almeno in parte a queste difficoltà, nonché al limite costituito dalla natura individuale e non collettiva di ciascuna delle mie scelte, ho rivisto interamente la schedatura alcuni mesi dopo la prima fase di individuazione, e la rivedrò ulteriormente, ad anni di distanza, in vista della sua imminente pubblicazione digitale all'interno della base di conoscenza di LiDa. Alcuni casi rimarranno dubbi: come già si diceva, ci sono molti casi in cui la metaforicità è questione di sfumature. Organizzando i dati tramite uno strumento informatico, ho scelto di includere in una prima fase anche i casi dubbi (secondo il principio, adottato dagli estensori del MIP, del WIDLII: *When In Doubt, Leave It In*), segnalandoli come tali e riservando a un campo di note la discussione del problema; per la pubblicazione digitale, i dubbi andranno sciolti, dal momento che sarà possibile non solo un'interrogazione secondo specifici criteri di ricerca, ma anche una navigazione del testo dantesco, al cui interno le metafore saranno evidenziate: in questo caso segnalare anche i casi dubbi rischierebbe di creare un'eccessiva confusione.

Una metafora può essere dubbia o *borderline* in diversi modi. Innanzi tutto può essere un'espressione volutamente ambigua, il cui significato oscilla tra un senso letterale e uno metaforico, evocando uno slittamento semantico solo in via potenziale. Ancora, in molti casi le metafore si addensano in costruzioni complesse la cui totalità è certamente metaforica, ma i cui singoli elementi possono non essere nettamente metaforici. Nel caso specifico della *Commedia*, poi, ci sono passaggi il cui significato esatto è difficile da stabilire, o ancora termini le cui occorrenze in italiano antico sono troppo sporadiche e/o diverse tra loro per renderci certi di quale potesse essere il significato generico più verosimile.

Prendiamo la constatazione di Virgilio che riconosce che l'anima di Dante è «*da viltade offesa*» (*Inf.* II, 45): la decisione in merito alla metaforicità del participio dipende dal significato che si vuole attribuire a 'offendere', che può certamente essere letterale pur essendo

¹⁰ Cf. Pragglejaz group 2007, 20. La percentuale è il risultato di alcune approfondite rilevazioni statistiche illustrate nell'articolo.

riferito all'anima (nella più diffusa accezione di «arrecare un'offesa, infliggere con parole o con azioni un danno materiale o morale tale da suscitare nell'animo di chi lo subisce sentimenti di afflizione profonda, di turbamento intenso, di umiliazione cocente, di risentimento o di odio», secondo il Grande Dizionario della Lingua Italiana, d'ora in poi GDLI), ma che ad esempio Chiavacci Leonardi (1991, *ad loc.*) interpreta come metaforico perché riferito al colpire, al ferire e quindi al menomare. Anche una ricerca degli usi sull'OVI non riesce a disambiguare del tutto: la maggior parte delle occorrenze in italiano antico sono legate al senso più ristretto del termine, quello corrente ancora oggi, per cui questa accezione dantesca sembra una semplice estensione. I casi in cui un commentatore ha individuato un senso metaforico che agli altri non è parso pertinente sono numerosissimi: il giudizio dell'interprete ha dunque un peso che non si può eliminare, a maggior ragione quando si tratta di un'opera semanticamente ricca e creativa come la *Commedia*, composta in un periodo in cui la nostra lingua era ancora in fase di definizione e per il quale abbiamo relativamente poche attestazioni, la cui sopravvivenza è condizionata da un canone fortemente influenzato dallo stesso Dante.¹¹

Il MIP(VU) è uno strumento pensato per la linguistica dei corpora, condotta su testi per lo più contemporanei e non-letterari; la differenza di scopo e destinazione rispetto a quello che qui si propone è evidente. Poiché l'oggetto di questo lavoro è un'opera letteraria, il livello linguistico è solo il punto di partenza per l'individuazione della metafora, fermo restando che ogni fenomeno poetico è innanzitutto radicato nella lingua e che dunque le maglie più strette dell'improprietà del significato sembrano le più utili per cominciare a cogliere tutte le sfumature metaforiche che il discorso può assumere. Il punto di arrivo, invece, è l'osservazione di fenomeni che possiamo ragionevolmente ritenere come deliberati, ossia quelli in cui attivamente si esercita la scelta di Dante per produrre un particolare risultato: ho per questo cercato di escludere le catacresi - ossia le metafore nate per sopperire all'assenza di un termine letterale perspicuo -, che pure facevano parte dei dieci tropi principali della retorica classica e medievale (§ I.2.4), e le metafore cosiddette 'morte', ossia quelle impiegate in maniera talmente frequente da non essere avvertite come tali e da non generare alcun effetto retorico-stilistico (ma la distinzione non è semplice: vedi § II.1.3.3).

In un processo che è continuo piuttosto che discreto, la scelta di un vocabolo metaforico in luogo di un sinonimo più neutro e proprio si può dunque mettere a fuoco dal punto di vista del rapporto con il codice - e dunque del rapporto tra il significato contestuale e quello

¹¹ Come sottolinea Manni (2016, 421), «il silenzio della documentazione non basta a escludere la vitalità di un vocabolo».

più comune del termine, tra singola espressione linguistica e patrimonio lessicale – e poi, con un passo ulteriore che compiremo nel prossimo capitolo, dal punto di vista del rapporto con il contesto dell'opera, per stabilire quale strategia abbia guidato la scelta di quella determinata espressione.

1.2.3 Il supporto di dizionari e strumenti lessicografici

Pur avvalendomi del MIP(VU) come linea guida, la maggior parte delle mie scelte è rimasta perciò affidata al mio giudizio individuale, che ho cercato di rendere uniforme sostanziandolo con il ricorso a risorse esterne quali dizionari e corpora linguistici, che permettono di ricostruire la stratificazione dei significati in un contesto cronologico, linguistico e culturale tanto distante dal nostro. Uno degli elementi considerati fondamentali dagli estensori del MIP(VU) nell'applicazione della procedura è appunto l'uso di un dizionario stabilito. Gli ideatori della procedura insistono molto sull'uso del dizionario perché inseguono l'obiettivo di ridurre al minimo le decisioni che l'annotatore deve prendere: per ogni parola, l'annotatore dovrebbe cercare il lemma su quello specifico dizionario e vedere se il significato contestuale e quello di base si riferiscono a significati distinti nella voce del dizionario.

Questa dipendenza dal dizionario ha dei limiti evidenti: innanzi tutto le suddivisioni dei significati all'interno del lemma sono comunque frutto di una scelta non oggettiva – quella di chi ha steso la voce del dizionario –, e spesso è comunque difficile scegliere quale precisa definizione sia quella più vicina ai significati contestuali e di base. Il senso dell'indicazione, però, è chiaro: cercare di offrire un supporto imparziale per le scelte dell'annotatore, che sia al contempo consultabile da chiunque e stabile nel tempo. Inoltre, da un punto di vista pragmatico, in molti casi la lettura della voce di un dizionario può richiamare alla mente in modo più dettagliato e veloce i diversi significati di una parola, che magari alla sola riflessione potrebbero sfuggire; un ulteriore vantaggio è poter poi ricontrollare il dizionario in un secondo momento per sciogliere questioni rimaste in dubbio.

Il TLIO, costruito sul corpus OVI (Istituto Opera del Vocabolario Italiano) dell'italiano antico, si è rivelato di grandissima utilità: i significati dei lemmi sono distinti e organizzati, vengono messi in rilievo eventuali usi tecnici, sono riportate varianti regionali e prime attestazioni.¹² Purtroppo però la sua redazione è ancora incompleta, e dunque la consultazione dev'essere in molti casi integrata con il corpus OVI e con il GDLI; solo durante l'ultima verifica ho potuto

¹² Sul TLIO, cf. almeno Beltrami 2008 e 2013; Squillaciotti 2012.

avvalermi, per le voci compilate, del Vocabolario Dantesco.¹³ Il GDLI, in particolare, è di grande utilità perché uno degli obiettivi dichiarati è proprio quello di offrire al lettore «l'eventuale distinzione dei significati nell'impiego della stessa voce, al fine di seguire e specificare le sue trasmissioni da un ambito culturale o sociale o tecnico ad un altro affine o diverso, e specialmente il trapasso dal tipo concreto al traslato, al figurato, al concettuale» (presentazione del GDLI). Il GDLI fornisce dunque un supporto importante all'individuazione delle metafore dantesche non solo perché distingue con particolare attenzione gli usi letterali di un termine da quelli figurati, ma anche e soprattutto perché per ciascuno di questi usi riporta le attestazioni più antiche, permettendo di stabilire se una distinzione tra uso letterale e figurato era già presente al tempo di Dante o se invece si è sviluppata successivamente, e sopperendo in parte alla mancanza del TLIO, che dovrebbe offrire dati specifici sull'italiano delle Origini.

Rispetto alle esigenze di chi ha implementato il MIP(VU), tuttavia, c'è un'altra importante differenza oltre a quelle elencate: non solo quella di Dante è una lingua eminentemente poetica, non coincidente con le varianti normali e d'uso, ma è anche una lingua che si costituisce in una fase iniziale della storia del volgare italiano, dove le fluttuazioni sono ancora abbondanti e attive a tutti i livelli. Per questo oltre ai significati organizzati e definiti dai redattori del TLIO è sempre utile uno sguardo a dizionari etimologici e strumenti lessicografici latini o galloromanzi; fortunatamente i commenti alla *Commedia* forniscono molte informazioni preziose sui lemmi più difficili da comprendere e classificare.

Per chiarire il funzionamento della procedura di identificazione delle metafore e il sostegno offerto dagli strumenti lessicografici, possiamo prendere come esempio il primo verso del poema: *nel mezzo del cammin di nostra vita* (*Inf.* I, 1). Tralasciamo innanzi tutto la preposizione: sebbene si diano molti casi in cui possa essere impiegata in modo traslato – come ad esempio nei complementi di stato in luogo figurati – tale traslazione ha una sfumatura troppo debole perché valga la pena includerla in questo studio. Quanto a 'mezzo', il significato generico di 'metà di un intero' si applica senza problemi al contesto. Il primo sostantivo su cui soffermarsi è perciò 'cammino', così definito dal TLIO:

1 L'atto di spostarsi da un punto all'altro dello spazio; spostamento, viaggio; pellegrinaggio; fuga. 1.1 Locuz. nom. Uomo di cammino: viaggiatore, persona che sta per mettersi o è in viaggio. 1.2 Fras. Tagliare il cammino (a qno): interrompere lo spostamento,

¹³ È possibile consultare tutta la bibliografia relativa al VD all'indirizzo: <http://www.vocabolario.dantesco.it/pubblicazioni.php>.

il viaggio di qno. 1.3 Fig. L'atto di compiere un processo. 2 L'insieme dei luoghi attraversati (o da attraversare) da un soggetto che si muove da un punto all'altro dello spazio; [in partic.:] il percorso lineare compiuto (o da compiere) nello spazio dallo stesso soggetto. 2.1 Locuz. avv. Di ritto cammino: senza deviazioni, direttamente. 2.2 Fras. Dare cammino: lasciare a qno lo spazio per passare. 2.3 Il percorso tenuto navigando; rotta. 2.4 Fig. [Con soggetto lo sguardo]. 2.5 Fig. Insieme di azioni successive (che tendono tutte verso un det. fine); il tempo in cui tale insieme di azioni viene svolto; processo. 2.6 Fig. Insieme determinato di azioni/situazioni successive, compiute/attraversate dalla stessa persona; il tempo in cui tale insieme di azioni/situazioni ha luogo; il corso degli eventi, della vita. 2.7 Fig. L'insieme delle azioni che si svolgono secondo determinati principi, norme, o modalità; comportamento, condotta. 3 Il luogo (strada, sentiero o altro) specificamente destinato al transito di persone o veicoli, che permette di muoversi da un certo punto dello spazio fino ad un altro, collegato al primo per mezzo del luogo suddetto. 3.1 Estens. Luogo deputato al passaggio di qsa. 3.2 Locuz. avv. A, nel mezzo del cammino: nel luogo pressappoco equidistante fra altri due. 3.3 Locuz. avv. Per tutti i cammini, ogni cammino: ovunque, in ogni luogo. 3.4 Il letto di un fiume. 3.5 Locuz. nom. Grande cammino: strada principale. 3.6 Fig. Le modalità, i principi o le norme in base ai quali si può o deve agire; modo, maniera di agire; regola o possibilità di condotta. 3.7 [Astr.] Fig. [La Via Lattea]. 3.8 Fig. Ciò che segnala il percorso da seguire. 3.9 Fig. [La via che conduce a Dio].

Il significato più generico e concreto del termine, come si vede, è il primo: «atto di spostarsi da un punto all'altro dello spazio». Può essere il significato contestuale? Il contesto sembra dire di no: Dante non sta parlando di un viaggio nello spazio, ma piuttosto, come al punto 2.5 (che non a caso è indicato come fig.) di un «insieme di azioni successive che tendono tutte verso un determinato fine» o, meglio ancora, del «tempo in cui tale insieme di azioni viene svolto», oppure, come al punto 2.6, di un «insieme determinato di azioni/situazioni successive compiute/attraversate dalla stessa persona», o meglio del «tempo in cui tale insieme di azioni/situazioni ha luogo», che coincide con «il corso degli eventi, della vita». Il contesto conferma senza equivoco questa interpretazione: si parla proprio del *cammin di nostra vita*. I due significati sono sufficientemente distinti: una cosa è camminare, spostarsi nello spazio, altra è vivere; quel che accomuna le due azioni è la direzionalità del processo, e dunque c'è un'analogia che giustifica la traslazione metaforica. Pertanto il termine 'cammino', per com'è impiegato in questo primo verso, è metaforico.

Il ricorso a dizionari e corpora limita, almeno parzialmente, una valutazione impressionistica delle metafore. Ad esempio, nella simi-

litudine riguardante il vento che schianta i rami della selva di *Inf.* IX (vv. 67-72), il termine ‘rattento’ (*fier la selva e senza alcun rattento | li rami schianta*) è sentito da alcuni commentatori come metaforico: Castelvetro (2017, *ad loc.*) ipotizza sia «traslazione da’ cavalli», e in generale lo si può interpretare come termine concreto che rimanda a un ‘freno’, e dunque non del tutto proprio nel contesto; ma il significato indicato dal GDLI di «impedimento, ostacolo, freno» rimane il più concreto e generico, il che ci porta a concludere che il termine non va inteso come metaforico. Ancora, il verbo ‘drizzare’, che compare spessissimo nella *Commedia* come predicato dello sguardo o della voce, non è del tutto metaforico: corrisponde al significato GDLI di «volgere direttamente, dirigere a un dato luogo, a una data meta; avviare indicando la strada; indirizzare, guidare (verso un punto o un luogo determinato, verso un particolare bersaglio). Anche al figur.: rivolgere a un fine morale o spirituale». A farci propendere per la sua non-metaforicità, oltre a tale attestazione, è però soprattutto il fatto che nell’opera di Dante il termine ricorre tanto spesso e in contesti tanto distanti e stilisticamente neutrali: non sembra esserci alcuna intenzione metaforica dietro.

1.3 Osservazioni linguistiche sulle metafore della *Commedia*

L’identificazione della prima metafora del poema non ha posto particolari problemi – ma si tratterà poi di comprendere come interagisca con l’intera proposizione, e segnatamente con il viaggio allegorico che qui comincia, che è invece presentato come un cammino fisico e concreto. Dal punto di vista linguistico possiamo però sollevare diverse altre domande: qual è il grado di improprietà di questa metafora? Detta altrimenti, quanto è netta la frizione tra il termine metaforico e il contesto, o quanto sono distinti i due significati contestuale e generico, o quanto è audace la metafora? Il contesto è stato fondamentale nella decisione circa la metaforicità del termine: questa prima metafora è una cosiddetta metafora esplicita (vedi § II.1.5), dove il complemento di specificazione associa i due termini legati dall’analogia, come se dicessimo ‘la vita è un cammino’; non solo, dunque, il contesto ci guida nell’identificazione della metafora, ma in questo caso ci indica esplicitamente anche qual è il termine figurato a cui allude il figurante. Un’ultima considerazione che possiamo fare è che non si tratta di una metafora particolarmente connotata dal punto di vista del codice: non è molto originale, dal momento che riprende una metafora concettuale profondamente radicata nel nostro sistema di pensiero e di linguaggio. La scelta del termine ‘cammino’ rispetto a eventuali sinonimi (‘percorso’, ‘viaggio’ e così via), però, non è del tutto neutra, poiché richiama l’idea di spostarsi a piedi, di pellegrinaggio: un concetto, con i valori a esso associati, che avrà un gran

peso nella costruzione del sistema di pensiero e di immagini del poema. In altri casi l'identificazione non è altrettanto semplice: avendo stabilito il criterio con cui esaminare ciascuna espressione del poema, nelle prossime pagine ci soffermeremo su alcuni problemi sollevati dall'identificazione delle metafore e ne trarremo alcune osservazioni circa gli aspetti linguistici più rilevanti; le questioni che si sono imposte si addensano attorno agli aspetti dell'improprietà, del contesto e delle varietà virtuali e attuali all'interno della *langue*.

1.3.1 Improprietà: personificazioni, neologismi, aciologie

Si è già detto che, quale che sia la teoria della metafora che uno decide di abbracciare, un aspetto che pare ineliminabile è quello legato alla percezione di una forma di obliquità, improprietà o scarto rispetto a un uso linguistico che potrebbe essere semanticamente più neutro.¹⁴ Ciò che attiva il riconoscimento della metafora, e dunque la sua interpretazione, sembra essere proprio la percezione di un'inconsistenza tra espressione e contesto, ossia, nei termini di Max Black (1983), *tra focus e cornice*.¹⁵ I grammatici dell'età classica e medievale non definire i troppi insistevano proprio su questa caratteristica, come si è visto nei §§ I.1.4 e I.2.4; un esempio, tratto da uno dei manuali più antichi dell'età di mezzo, può fungere da compendio. Alberico da Monte Cassino, nei suoi *Flores rhetorici*, colloca la *proprietatis* al primo posto tra le raccomandazioni da osservare, pur ammettendo che a tale principio si può derogare con una *dictio impropria* quando si vuole ornare il discorso:

in primis perspicaci verborum sollercia proprietatis est notanda. Si enim in hoc gressu rationis titubaris, in exprimenda rerum natura minime stabis. Cuius quidem proprietatis tramite pes animi nescit haerere, nisi prius incurrentia vicia curaris resecare. Vicio dico

¹⁴ *L'improprietatis* è anche il criterio adottato da Finazzi 2013a per mettere ordine tra le varianti testuali della tradizione della *Commedia* e stabilire se in alcuni casi la metafora possa essere un criterio utile per individuare la lezione migliore: la studiosa distingue perciò tra casi in cui concorrono un'espressione propria e una traslata, casi in cui concorrono due espressioni metaforiche con lo stesso grado di improprietà e casi in cui concorrono due espressioni metaforiche con un diverso grado di improprietà. I risultati costituiscono il corpo del volume.

¹⁵ Ricorda Kittay (1987, 68) che «the general position, that metaphor involves some incongruity (be it semantic deviation, a conceptual anomaly, or a category mistake), a position as old as Aristotle's treatment of the subject, has been seriously questioned in a number of its more specific versions»; nel corso del suo libro, Kittay sostiene che ogni metafora implica un'anomalia rispetto alle regole del significato del primo ordine, e dunque falsifica l'ipotesi che, avendo un contenuto cognitivo irriducibile e costituendo dunque un'anomalia semantica, la metafora non possa essere soggetta alle regole linguistiche.

quae quasi quaedam maculae sordent in eloquio, ut barbarismus, soloecismus vel talia. Barbarismus unius verbi corruptorem fugias, soloecismus viciatorem plurium nescias. Haec sequitur acyrologia quam interpretari potes dictio inpropria, ut si 'spera' pro 'time', 'floreum' pro 'floridum' velis dicere [...]. Transeamus igitur ad id quod proprietatem ornat, orationem decorat. Transeamus inquam ad schemata quae figuras interpretatur latinitas. Haec enim licet omnino nequiquam sint propria, vice tamen priorum dignitatis obitent gradum, quippe quae proprietatem celebrant, variant, extollunt, illuminant. (*Flores rhetorici* IV, 1-V, 1, ed. Inguanez, Willard 1938)

I primi esegeti della *Commedia*, spesso legati all'insegnamento grammaticale, manifestano la stessa preoccupazione nei confronti dell'improprietà, giustificata come licenza poetica; come rileva Motolese (2007, 411-12), sarebbe proprio in seno a questa tradizione che il sintagma 'licenza poetica', appartenente all'orizzonte grammaticale (come si è detto nei §§ I.1.2.3 e I.1.4), cominciò a circolare in ambito volgare. Una delle prime occorrenze sarebbe infatti quella che si trova nel commento di Iacopo della Lana:

alla prima cosa si è da sapere che a volere perfettamente intendere la presente Comedia hae bisogno allo intenditore essere istrutto in molte scienze, imperquello che lo autore usa molte conclusioni, molti argomenti, molti esempi, prendendo per principii tali cose e diverse che senza scienza acquistata non se ne potrebbe avere perfetta cognizione; e perché poetria non è scienza a cui aspetti di sillogizzare sì dimostrativamente com'è necessario, non è però la presente Comedia imperfetta s'ella non provi ogni suo principio; ma puossi di licenza poetica metaforizzare, esemplificare e fingere una per un'altra, sì come è dimostrato e aperto nella composizione delli precedenti capitoli. (Lana 2009, nota a *Par. II*)

Questa posizione grammaticale, che legittima le improprietà come licenze poetiche, è testimoniata da moltissimi passi in cui gli antichi commenti si occupano di glossare le metafore della *Commedia*, studiati a questo riguardo da Tassone e da Gibbons: il primo rintraccia tre diverse reazioni alle metafore particolarmente audaci, ossia il silenzio, la chiosa semplicemente esplicativa oppure la messa in rilievo del *vitium*, seguita dal tentativo di giustificare l'espressione o di attenuarne l'improprietà (Tassone 2009, 226). Esempio, in questo senso, l'operazione di Boccaccio, che in diverse occasioni si preoccupa di scusare le metafore del dettato dantesco (Tassone 2009, 227; Gibbons 2002, 138-44), oppure quella di Benvenuto da Imola, che tra tutti sembra il commentatore che aderisce più da vicino a un'estetica della *proprietas*, valutando positivamente le analogie convenienti, che descrivono un oggetto *secundum suam proprietatem et veritatem*

(Benvenuto 1887, prologo al *Purgatorio*). L'idea soggiacente è che «se la metafora istituisce un rapporto, che dalle parole rinvia alle idee e dalle idee alle cose, la bellezza poetica della metafora, giusta la *Poetica* di Aristotele, può essere misurata analizzando i punti di contatto tra le realtà dichiarate 'simili' dall'operazione retorica» (Paolazzi 1991, 40; cf. anche Gibbons 2002, 144-50); per questo Benvenuto riserva la sua approvazione a quelle metafore che meglio mostrano le corrispondenze tra le due *res* messe in contatto, con un'attenzione particolare alle metafore che alludono al mondo terreno, all'universo morale rappresentato *sub figura*.

È degno di interesse, infine, che nel caso delle metafore estese i commentatori lodino la *perspicuitas* che si ottiene sviluppando armoniosamente una stessa immagine:¹⁶ questo dimostra non solo che tale estetica dell'equilibrio era quella privilegiata, ma anche che l'improprietà viene percepita in maniera più netta quando è un singolo termine a essere inserito in un contesto semantico alieno. Secondo la bella descrizione di Nencioni,

sembra che il carattere eminente della scrittura dantesca sia l'improprietà piuttosto che la proprietà [...]. Possiamo dunque affermare che Dante fa uso, oltre e più che di metafore comuni o deboli, il cui 'trasportamento' è analogicamente ovvio o scontato e che sono riconducibili al concetto di proprietà, di metafore forti o forzose, anch'esse riconducibili al concetto di proprietà, ma d'una proprietà (per dirla in termini musicali) sopra le righe; aspetto essenziale della creatività linguistica e della visionarietà poetica di Dante. (2000, 40-1)

Metafore così 'forti o forzose' sono più facili da riconoscere e si stagliano in modo netto tanto rispetto al contesto, quanto rispetto agli usi più normali della lingua, mentre le metafore più ovvie, che avrebbero incontrato l'approvazione dei teorici della *perspicuitas*, possono sfuggire alla consapevolezza di un lettore più distratto.¹⁷

¹⁶ Cf. Tassone 2009, 247: «la metafora continuata viene pienamente avallata negli antichi commenti, dacché costituisce il 'rimedio' ideale per 'giustificare' la *locutio impropria*: ogni metafora della *transumptio* è organicamente e propriamente correlata con le altre secondo un'architettura che tende a ridurre al 'grado zero' il rischio dello straniamento e dell'*improprietas*».

¹⁷ A dimostrazione della perplessità scatenata nei lettori del poema dalle più ardite traslazioni dantesche, Nencioni (2000, 25-34) offre un'interessante galleria di varianti ecdotiche in cui è manifesta la difficoltà del copista nel darsi ragione di un uso metaforico - in cui, per citare lo studioso, si intravedono «le reazioni degli amanuensi a quelle associazioni lessicali in cui dall'urto di polarità semantiche non complementari ma divergenti scoccano inattese cariche significanti che cimentano la sintesi collettiva del lettore» (26).

Il caso più semplice per individuare un'espressione impropria è quello in cui un'azione o una condizione normalmente riferite a un essere umano vengono attribuite a un essere non umano o inanimato, ossia in presenza di una personificazione - ma lo stesso discorso vale ovviamente per antropomorfizzazioni, reificazioni e per tutti quei procedimenti che trasferiscono un'azione animata a un essere inanimato o viceversa.¹⁸ Il discorso teorico di Dante prende avvio proprio dalla riflessione sull'improprietà o falsità di questo tipo di figura (vedi § I.1.2), che rappresenta un primo stadio di linguaggio metaforico. Le metafore di questo tipo sono le uniche a essere essenzialmente indipendenti dal contesto: attribuire a un soggetto non umano un'azione umana, per la natura stessa del soggetto e dell'azione, implica necessariamente un'improprietà. Eppure, anche le personificazioni sono spesso piuttosto difficili da individuare con sicurezza perché sono estremamente comuni nel linguaggio quotidiano, e ancor di più in quello poetico.¹⁹

La lirica, infatti, fa sempre un uso ampio e variegato delle personificazioni, e Dante non fa eccezione. Alcune di queste metafore sono più lievi, altre accentuate; alcune rispondono a un codice preciso o a una particolare esigenza stilistica, mentre altre sono piuttosto irrilevanti ai fini artistici. *L'incipit* del II canto dell'*Inferno*, ad esempio, contiene due verbi che creano una personificazione debole, ma comunque capace di conferire alla terzina un tono lirico: *lo giorno se ne andava, e l'aere bruno | toglieva li animai che sono in terra | da le fatiche loro* (*Inf.* II, 1-3). Il primo verbo è riferito a un'azione di moto che è solo leggermente impropria se predicata del tempo, mentre il secondo, 'toglieva', rappresenta una personificazione più decisa per-

18 Da un punto di vista tassonomico, è stato notato che «toutes les personnifications sont métaphores, mais le contraire n'est pas vrai» (Valesio 1969, 7). La differenza tra quelle metafore verbali che derivano la loro improprietà da un'incongruenza tra soggetto e verbo e quelle che la derivano dall'incongruenza del verbo in sé o rispetto al complemento oggetto era già messa in luce dai trattatisti medievali: nel *Documentum* di Goffredo di Vinsauf (su cui vedi § I.1.4.2), per esempio, si legge che *item notandum quod verbum duplici ratione transfertur: vel ratione nominativi praecedentis, vel ratione obliqui sequentis. Ratione nominativi, ut hic: 'homo floret', vel 'marcet'. Ecce ratione hujus nominativi 'homo' transfertur hoc verbum 'floret' vel 'marcet'; quia 'florere' vel 'marcere' non proprie dicitur de homine, sed de floribus, vel foliis, vel hujus modi. Ratione obliqui transfertur verbum, ut hic 'homo polit, vel pectit, vel comit verba'; quia proprium est homini polire, vel pectere, vel comere, sed ratione hujus obliqui 'verba': non enim est proprium verborum poliri, vel pecti, vel comi; dicuntur tamen poliri, vel pecti, vel comi, quadam similitudine: sicut homo, quando vult pulchrum reddere marmor, polit marmor, similiter dicitur polire verba, quando vult ea reddere pulchra; sicut etiam, quando vult pulchriores reddere capillos, comit vel pectit eos, similiter dicitur comere vel pectere verba, quando reddit pulchra* (*Documentum* II, III, 19-21).

19 Calenda (1976, 20) sottolinea che «la disseminazione di *fictiones personarum* all'interno o, se si vuole, tra le pieghe del discorso poetico, non è sempre immediatamente percepibile: occorre talora una vigile attitudine analitica perché la figura sia colta nell'estrema varietà di realizzazioni».

ché è un verbo fisico riferito a qualcosa di impalpabile come l'aria, e sembra suggerire che l'arrivo della notte attivamente rimuova gli animali dalle loro fatiche, anziché causarne il naturale riposo con l'avvicinarsi delle fasi della giornata. È invece più pronunciata la personificazione che indica il sabbione come *la landa* | *che dal suo letto ogni pianta **rimove*** (Inf. XIV, 8-9), dove è particolarmente efficace la scelta di un verbo in forma attiva e indicante un'azione decisa, a sottolineare la sterilità del luogo; tale scelta risalta con ancor più evidenza se si confronta il passo con la fonte lucanea (*De bello civile* IX, 434, ed. Shackleton Bailey 1988: *nulla putris radice tenetur*), dove il verbo è sì personificato, ma è usato al passivo e ha un significato assai meno forte e concreto.

Ci sono numerosi passi in cui alla traslazione procurata dalla personificazione si aggiunge il fatto che questa implica non solo attività, ma soprattutto movimento e dinamicità. Un esempio è la strada che **porta** i due viandanti (Inf. XV, 1), o analogamente la via lunga che li **sospigne** (Inf. IV, 22), quasi si animasse per farli camminare - con una dinamizzazione che sottolinea la teleologia provvidenziale del cammino fisico; ma lo stesso si può dire del futuro definito come «*quel che 'l tempo **seco adduce***» (Inf. X, 98), o della vista di Caifa crocifisso in terra che 'corre' all'occhio di Dante (Inf. XXIII, 110-11) - dove è notevole il contrasto tra la dinamicità del verbo e l'immobilità forzata del soggetto. Nel corso dell'*Inferno* in molti casi le personificazioni sono impiegate per esprimere la violenza del peccato o della pena: i lussuriosi sono quelle anime «*ch'amor di nostra vita **dipartille***» (Inf. V, 69), il dolore **assale** i frodolenti (Inf. XI, 27), l'avarizia è colei che «*il mondo **attrista**, | **calcando** i buoni e **sollevando** i pravi*» (Inf. XIX, 104-5), la «*rigida giustizia [...] **fruga***» Mastro Adamo (Inf. XXX, 70); lo stesso si può dire, di converso, di quelle personificazioni che riguardano entità astratte positive: «*l'onrata nominanza | che di lor **suona** sù ne la tua vita, | grazia **acquista** in ciel che sì li **avanza***» (Inf. IV, 76-8) - dove, in aggiunta, il verbo 'suonare' è leggermente metaforico perché non implica il concreto e reale propagarsi di un suono, ma, come frequentemente accade, il diffondersi di una voce celebrativa.

Alcune personificazioni occorrono all'interno di similitudini e contribuiscono a riavvicinare i due termini di paragone quando uno è umano e l'altro non lo è: ad esempio la celebre similitudine dei *fioretto* (Inf. II, 127-32) contiene la personificazione dei fiori che, dapprima *chinati e chiusi*, si **drizzan tutti aperti in loro stelo** per effetto del sole; la personificazione però si estende anche alle emozioni, con la virtù di Dante che è definita **stanca** e con l'*ardire* che gli **corse** al cuore. In questo modo, variando la fonte virgiliana, il trapasso tra mondo vegetale e mondo umano (per cui vedi § II.3.2) è reso dinamico e mosso. Ma una simile umanizzazione dei sentimenti, che agisce in forma metonimica, ha anche altre occorrenze, come quando Virgilio ammonisce Dante dicendogli che «*ogne viltà convien che*

qui sia morta» (*Inf.* III, 15) o che «*qui vive la pietà quand'è ben morta»* (*Inf.* XX, 28): tali personificazioni evocano la vita spirituale delle anime, nell'oltremondo ben più determinante di quella biologica.

L'animazione delle emozioni umane è anche un tratto tipico della poesia stilnovista, in cui Amore è spesso personificato e descritto in termini concreti, come forza agente: è l'espedito che Dante impiega estesamente nella *Vita nova*, e che giustifica nella riflessione metapoetica del XXV capitolo (su cui vedi § I.1.2.2). Questo genere di personificazione richiama dunque i toni lirici della poesia d'amore, com'è evidente nel passo in cui Virgilio racconta della visita di Beatrice nel Limbo e ne riporta una dichiarazione di sapore stilnovista: «*amor mi mosse, che mi fa parlare»* (*Inf.* II, 72). È stato notato che la personificazione è una delle figure più ricorrenti nella poesia del primo Guido, dove il poeta chiama in scena tutte le entità fisiche, psicologiche o fantasmatiche coinvolte nella passione amorosa, rendendole gli agenti di una rappresentazione volutamente drammatizzata (Calenda 1976, 17-24). Ma le liriche di Cavalcanti, a differenza della *Commedia*, non sviluppano personificazioni tese a visualizzare o a specificare in senso preciso o caratterizzante tali istanze emotive, riducendosi spesso ai soli nomi propri e predicando di essi azioni per lo più generiche (Possiedi 1975, 40); sono in questo senso più vicine a quelle che Cerroni (2003, 35-6) ha definito allegorie nella forma di «concrezioni visibili di idee astratte».

Rispetto al predecessore e amico, Dante costruisce allora personificazioni più mosse e delicate, se raffigura l'angoscia che **dipigne** il viso di Virgilio di pietà (*Inf.* IV, 19-21) non solo animando un sentimento astratto e immateriale, ma raffigurandolo nell'atto tutto umano e concreto di dipingere, o, in modo analogo ma ancora più disteso e marcato, quando descrive l'avvicinarsi dei propri sentimenti con questa terzina, in cui Chiavacci Leonardi (1991, *ad loc.*) ha notato uno «straordinario effetto dei due colori che vanno e vengono sui volti del discepolo e del maestro»:

quel color che viltà di fuor mi **pinse**
veggendo il duca mio tornare in volta,
più tosto dentro il suo novo **ristrinse**.
(*Inf.* IX, 1-3)

Ancora più articolata la raffigurazione di una simile alternanza di sentimenti, rappresentata attraverso personificazioni notevolissime e immagini pittoriche e mediche (su cui vedi § II.2.2.1):

una medesima lingua pria mi **morse**,
sì che mi **tinse** l'una e l'altra guancia,
e poi **la medicina mi riporse**.
(*Inf.* XXXI, 1-3)

Oppure, in un vero accumulo virtuosistico, l'alternarsi delle personificazioni dei sensi nel canto X del *Purgatorio*, quello del *visibile parlare* (v. 97): le immagini scolpite nella prima cornice sono talmente realistiche da sembrare vere, sicché in Dante e Virgilio si trovano a discutere e combattere vista, udito, olfatto:

dinanzi pareva gente; e tutta quanta,
partita in sette cori, a' due mie' sensi
faceva dir l'un «no», l'altro «sì, canta».
Similmente al fummo de li 'ncensi
che v'era imaginato, li occhi e 'l naso
e al sì e al no discordi fensi.
(*Purg. X*, 58-63)

Le percezioni sensoriali di Dante sono non solo personificate, ma addirittura ritratte in dialogo tra loro; qualche verso più avanti, Virgilio riprenderà lo stesso motivo, confessando al pellegrino che anche i suoi occhi, al primo apparire dei superbi piegati come cariatidi, «*ebber tencione*» (v. 117). Il recupero della metafora del conflitto tra sensi e intendimento razionale è tanto più raffinato perché le situazioni sono speculari: se prima i poeti s'erano imbattuti in statue che parevano persone, ora incontrano persone che paiono statue o sassi (Inglese 2016, *ad loc.*); del resto questa contrapposizione tra intelletto e sensi è dominante in un canto in cui Dante rivendica per la scrittura poetica la capacità di animare e rendere visibile, creando una sorta di competizione tra una rappresentazione iconica che sembra dar vita alla parola e una poesia che dà vita alle immagini.

Un'altra variazione possibile rispetto alla natura più codificata delle personificazioni stilnoviste è l'estensione di tale procedimento, che risulta peraltro sempre finemente motivata e, anzi, fondamentale nella strategia discorsiva delle anime che la mettono in pratica. L'esempio più evidente è quello del racconto di Francesca, che descrive la propria vicenda amorosa attraverso una distesa personificazione del sentimento:²⁰ Amore *prese* i due amanti (*Inf. V*, 101; 104), e tuttora non li *abbandona* (v. 105), ma poi li *condusse* alla morte (v. 106); Dante-personaggio riprende questa figurazione quando parla del *disio* che *menò costoro al doloroso passo* (vv. 113-14) e di Amore che *concedette* che i due amanti conoscessero i propri *dubbiosi disiri* (vv. 119-20). Tutte queste metafore, come si vede, sono lievi, e la loro presenza può passare inavvertita; ma leggendo con attenzione il discorso di Francesca non si può fare a meno di percepirle, e di comprendere che il loro accumulo ha il preciso scopo di raffigurare i due amanti

²⁰ Contini (1976, 44) giustamente rileva che la retorica di Francesca è la stessa retorica di Dante e di Guinizzelli, ispirata ad Andrea Cappellano.

come passivi rispetto all'azione di una forza superiore, e dunque come sostanzialmente innocenti (cf. Avalle 1977, 17-55; Renzi 2007).

Lo stesso scopo e la stessa procedura si possono rintracciare nel discorso di Guido da Montefeltro, che impiega verbi e complementi di natura tutta fisica e concreta per giustificare il proprio peccato come qualcosa di eterodiretto, di imposto: dicendo che Bonifacio VIII lo «**rimise nelle prime colpe**» (*Inf.* XXVII, 71), il consigliere sta additando come unico responsabile per la ricaduta nel vizio, e dunque per il fallimento della propria conversione, un altro uomo, che grazie anche all'autorità conferitagli dal manto papale agisce sulla sua psiche altrimenti passiva, quasi lo trasportasse nel luogo della colpa. La stessa violenza a sottolineare il torto subito caratterizza la metafora del convincimento di Guido che sarebbe venuto **intero** (v. 70): la sua convinzione, che si sarebbe avverata senza l'intervento del papa, di poter fare ammenda per le proprie colpe assumendo gli ordini francescani è invece andata in frantumi. La strategia culmina nelle due terzine di massima tensione, in cui il peccatore racconta la consapevole ricaduta nel peccato:

«Allor mi **pinser** li argomenti **gravi**
 là 've 'l tacer mi fu avviso 'l peggio,
 e dissi: 'Padre, da che tu mi **lavi**
 di quel peccato ov'io mo **cader** deggio,
 lunga promessa con l'attender corto
 ti farà triunfar ne l'**alto** seggio'».
 (*Inf.* XXVII, 106-11)

Gli argomenti di Bonifacio sono 'gravi', pesanti, e 'spingono' Guido a 'cadere' nel peccato: sono una forza attiva e concreta, contro cui il personaggio si mostra inerme al punto da farsene guidare, pur avendo riconosciuto gli errori commessi in gioventù e pur avendo deciso di cambiare vita.

Un altro caso in cui la personificazione restituisce un'idea di violenza, di atto innaturale è il racconto del sogno purgatoriale della *femmina balba*: inizialmente compare a Dante una creatura deforme, che però poi si trasforma in una seducente sirena. È lo sguardo di Dante a compiere la trasformazione:

io la mirava; e come 'l sol **conforta**
 le fredde membra che la notte **aggrava**,
 così lo sguardo mio le facea **scorta**
 la lingua, e poscia tutta la **drizzava**
 in poco d'ora, e lo smarrito volto,
 com' amor vuol, così le **colorava**.
 (*Purg.* XIX, 10-15)

Che questa trasformazione sia ingannevole e innaturale è un'implicazione suggerita proprio dalle personificazioni: il poeta descrive lo sguardo del personaggio che nel sogno corregge i difetti fisici della donna, rimodellandola in una dimensione onirica che contrasta con le leggi fisiche della realtà (Inglese 2016, *ad loc.*).

Un altro gruppo di metafore piuttosto facili da individuare sono i neologismi, che chiaramente impediscono un confronto con usi linguistici precedenti ma la cui natura non è necessariamente metaforica.²¹ La retorica classica poneva la formazione di nuove parole tra i tropi - ossia tra i procedimenti che in epoca medievali sarebbero stati compresi nella *transumptio* - sotto il nome di *nominatio* o onomatopea (vedi § I.2.4): mentre oggi tendiamo ad associare questo processo onomaturgico alla sola sfera del significante, nei secoli passati l'onomatopea comprendeva anche le neoformazioni fondate su una somiglianza di significati che con l'uso avrebbe potuto assumere valore metaforico.²² Ai neologismi Dante ricorre soprattutto nel *Paradiso*. Coniare un nuovo termine a partire da una radice nota, che viene traslata a significare una relazione più universale e astratta, è un procedimento al contempo metaforico e metonimico:

thus, the neologisms are both metaphors and metonymies for the divine vision: metaphors, in that their rarefied and unexpected linguistic textures reveal the ineffability that makes Dante's work so unlikely and unique, and metonymies, in that their roots and combinations embody in miniature a human language that has folded in on itself in new permutations sanctioned by the glimpse of a realm that is presumptively, if not practically, beyond language. (Luzzi 2010, 323)²³

I neologismi e le prime attestazioni possono mantenere intatta la propria sfumatura metaforica oppure perderla. Ad esempio, il girone infernale è detto *cinghio* (in vari passi, come in *Inf.* XVIII, 7), da '*cingulum*' (Viel 2019, 49-50): essendo la prima attestazione del termine, non si può istituire un confronto tra il significato contestuale e quello più generico; derivando da un metaforico 'cinghiare', che è invece attestato, ma significa semplicemente 'zona che cinge', il neologismo sembra attestarsi su un livello di metaforicità molto bas-

²¹ Sui neologismi danteschi, cf. almeno Viel 2018, da integrare con Coluccia, *Artale* 2018; entrambi i contributi contengono diversi riferimenti bibliografici utili.

²² Cf. *Candelabrum* VII, XXIX, 2-7: *nominatio est novi vocabuli vel nove iuncture verborum confectio [...]. Hec vero transsuntio proprie fit in nomine substantivo et communi, hoc est appellativo. Et potest dici quod in ipsa inventione fit nominatio sed, cum ab usu fuerit approbata, huiusmodi locutio in translatione vertetur.*

²³ Questo processo, che nel caso della *Commedia* si manifesta con tanta evidenza, è in realtà tipico della semantica di ogni lingua, come ha rilevato Eco (1979, 68).

so, per non dire nullo.²⁴ A testimonianza della potenzialità metaforica del termine, il traslato viene però vivificato da una complessa metafora nel XIV canto del *Purgatorio*, dove Virgilio spiega a Dante che «*questo cinghio sferza | la colpa de la invidia, e però sono | traite d'amor le corde de la ferza*» (vv. 37-9): la metafora si gioca sul doppio valore del termine 'cinghio', che vuol dire 'girone', ma che rimanda qui anche al significato letterale di 'cinghia', e che dunque sostiene il predicato, riferito all'amore, dello 'sferzare'. Al contrario, un neologismo²⁵ come quello presente nell'espressione del *mar che la terra inghirlanda* (*Par.* IX, 84) conserva una sfumatura metaforica, perché richiama l'immagine della ghirlanda, più concreta e dunque impropria se spostata in un contesto diverso da quello vegetale.

Molti neologismi paradisiaci sono fondati su una metafora e la rafforzano creando un verbo ancora più dinamico rispetto alla semplice traslazione offerta dal sostantivo: così, ad esempio, il fortissimo 'inventrarsi' *penetrando* nella luce (*Par.* XXI, 84; cf. Viel 2018, 277), oppure la metafora estesa del *vime* che *strinse* potenza e atto talmente forte che *mai non si divima* (*Par.* XXIX, 35-6): tramite la figura etimologica il neologismo (per cui cf. Viel 2018, 77) dà notevole risalto al vincolo indissolubile di forma e materia. Sullo stesso principio della formazione parasintetica e con lo stesso richiamo etimologico, o per lo meno semantico, sono formati i verbi 'indracarsi' - «*l'oltracotata schiatta che s'indraca | dietro a chi fugge, e a chi mostra 'l dente*» (*Par.* XVI, 115-16; cf. Viel 2018, 269) - e 'inzaffirarsi' - *onde si coronava il bel zaffiro | del quale il ciel più chiaro s'inzaffira* (*Par.* XXIII, 101-2; cf. Viel 2018, 105-6) -, nonché il verbo di conio dantesco 'infrondarsi', che non è metaforico di per sé ma lo è nel contesto in cui è elaborato: «*le fronde onde s'infronda tutto l'orto | de l'ortolano eterno, am'io cotanto | quanto da lui a lor di bene è porto*» (*Par.* XXVI, 64-6); come segnala Viel (2018, 95), infatti, «alcuni commentatori intesero 'adornarsi'».

Molto più difficile è stabilire la metaforicità di quei termini in cui la traslazione avviene più per estensione del significato originario che per analogia. Già Aristotele nella *Poetica* (1457b 5-10, ed. Plebe, Valgimigli 1983) specificava che il trasferimento procurato dalla metafora può avvenire dal genere alla specie, dalla specie al genere, da una specie a un'altra o per analogia. Le metafore vere e proprie sono quelle che funzionano per analogia, ossia come una proporzione (la sera è metafora della vecchiaia perché la giornata è metafora della vita), oppure per trasferimento da una specie all'altra all'interno

²⁴ Secondo Viel (2018, 438-9) «il significato di 'costone di roccia' è prossimo all'ambito semantico che il termine mostra nel dominio galloromanzo e galloitalico, dunque in area alpina».

²⁵ Viel (2018, 272-3) segnala la forma *garlander*, attestata in antico francese.

di uno stesso genere; in questi casi, secondo la teoria della metafora concettuale, si assiste a una mappatura delle proprietà di un concetto sulle proprietà dell'altro.

La *strema buccia* (*Inf.* XIX, 29) si riferirebbe letteralmente a un frutto, ma per estensione a ogni superficie e qui alla pelle umana; le *lanose gote* di Caronte (*Inf.* III, 97), che si fanno *quiete*, costituiscono o una debole personificazione, o una metonimia che rende più bestiale e disumano il volto del nocchiero infernale, scomposto in parti ripugnanti; l'aggettivo 'lanoso' è normalmente detto di ovini o altri animali da cui si ricava lana, ed è dunque trasposto se applicato a una figura umana, ma lo slittamento è leggero, mentre è più pronunciata la metafora delle *oneste piume* di Catone (*Purg.* I, 42). Ancora, l'espressione *surge in vermena e in pianta silvestra* (*Inf.* XIII, 100) comprende un verbo non del tutto appropriato al germogliare di una pianta e conferisce al verso una sfumatura aulica, ma non è propriamente metaforica; al contrario, nel caso di Bonifacio *piantato* nella bolgia (*Inf.* XIX, 81), il termine normalmente è detto di piante, ma l'estensione a indicare oggetti o persone conficcate nel terreno è assai frequente.

Anche le altre due tipologie di traslazione individuate da Aristotele possono essere metaforiche, seppur debolmente. Sono spesso iperboli,²⁶ ad esempio, le traslazioni dalla specie al genere: il sangue che *cocea pur li piedi* (*Inf.* XII, 125) è metaforico in maniera molto tenue perché richiama il campo semantico culinario, come accade spesso in Malebolge, per rappresentare in stile comico l'ambientazione infernale più rovente; sono iperboli anche i casi in cui si impiega un numero specifico molto alto al posto di un numero generico: *per mille fonti, credo, e più si bagna | tra Garda e Val Camonica e Pennino | de l'acqua che nel detto laco stagna* (*Inf.* XX, 64-6).

Traslazioni ancora più lievi sono quelle dal genere alla specie, come quando si dice che Chirone *nodrì Achille* (*Inf.* XII, 71): il verbo indica chiaramente non un nutrimento concreto, ma piuttosto l'allezare, l'educare; simile l'espressione secondo cui Rea scelse il monte Ida come *cuna fida* per Zeus (*Inf.* XIV, 100): la 'cuna' è il luogo dove un bambino cresce, e per estensione del significato un rifugio. Lo stesso accade nelle numerose occorrenze in cui il termine 'guerra' o i suoi derivati vengono impiegati per indicare un generico conflitto, non necessariamente armato: ad esempio quando Dante e Virgilio entrano nella città di Dite *sanza alcuna guerra* (*Inf.* IX, 106) - dove però la valenza metaforica è rafforzata da una certa militarizzazione latente del discorso, che si manifesta anche qualche verso dopo

²⁶ Bisogna ricordare che anche l'iperbole era uno dei dieci tropi principali codificati dalla *Rhetorica ad Herennium* e, sulla scia di questo testo, dalla maggior parte dei trattati di grammatica e retorica medievali, comprese le *artes poetriae* e *dictandi*: vedi § 1.2.4.

quando Dante rappresenta il proprio scrutare il nuovo paesaggio con l'espressione *l'occhio intorno invio* (v. 109), che richiama la perlustrazione di un esploratore o sentinella.

In altri casi è il contesto a sfumare, al contrario, la metafora: prendiamo i due versi «*che la vostra miseria non mi tange, | né fiamma d'esto 'ncendio non m'assale*» (*Inf.* II, 92-3); il significato più corrente e concreto del verbo 'tangere' è fisico, ma innanzi tutto il suo uso figurato è assai comune,²⁷ e in secondo luogo il verso successivo avvicina di molto il discorso alla sfera fisica e concreta, con la metonimia della *fiamma* dell'incendio che, attraverso una pena concreta, indica tutta la *miseria* della condizione e delle punizioni infernali. Spesso l'estensione di significato è giustificata, infatti, dall'assenza di un termine perspicuo: si ha cioè quella che la grammatica e la retorica classica identificano come catacresi. La catacresi, normalmente equiparata a una metafora morta, può essere anche metonimica nel caso in cui il trasferimento percepito come non più vitale avvenga all'interno di uno stesso campo semantico (Kittay 1987, 297). Si verifica un'estensione di significato di questo tipo quando si dice, ad esempio, che il collo dei tre fiorentini si muove in direzione opposta rispetto ai piedi, ossia *'n contrario il collo | faceva ai piè continuo viaggio* (*Inf.* XVI, 26-7): non è propriamente un viaggio come siamo abituati a intenderlo, ma l'espressione non è metaforica, perché comporta semplicemente un leggero slittamento rispetto al significato principale. Del tutto paragonabile il caso delle parole che 'colgono' *lor viaggio* su per la punta della fiamma (*Inf.* XXVII, 16-17): sia il verbo sia il sostantivo sono debolmente impropri, ma non c'è vera e propria figurazione né traslazione concettuale.

Un'altra lieve estensione di significato che non va in direzione della traslazione metaforica è l'acirologia: ad esempio la *morta gora* di *Inf.* VIII, 31 costituisce un sintagma leggermente improprio, dato che il sostantivo 'gora' normalmente indica un «canale che collega un corso d'acqua a un mulino o a un lavatoio» (TLIO), mentre qui siamo in presenza di un'acqua stagnante e paludosa, come precisato dall'aggettivo 'morta', che ha valore anch'esso solo debolmente metaforico. La gora può essere morta perché il canale è fuori uso e dunque l'acqua rimane stagnante anziché defluire normalmente, ma chiaramente l'espressione serve anche a rendere l'idea della sterilità della palude, e per ipallage ne indica la collocazione infernale. Ancora, la coda biforcuta di Gerione è detta *venenosa forca* (*Inf.* XVII, 26) con un'estensione del significato del sostantivo, che normalmente indica lo strumento a cui si impiccano i condannati oppure l'utensile agricolo e perciò, astraendone la struttura, passa a significare un oggetto

²⁷ Inglese 2016, *ad loc.* richiama il latino biblico, e ad esempio il passo *justorum autem animae in manu Dei sunt, | et non tanget illos tormentum mortis* (*Sap.* 3,1).

con un'estremità divisa in due; il richiamo all'oggetto è corroborato dal verso successivo, dove si dice che la forca *a guisa di scorpion la punta armava* (v. 27), come se fosse dunque un'arma, uno strumento.

Nel neologismo implicato all'interno dell'espressione «sì, fa che gliel'**accocchi**» (*Inf.* XXI, 102) il verbo letteralmente indica l'azione di far aderire la cocca della freccia alla corda dell'arco, e quindi per estensione, e non per analogia, significa 'ferire, colpire' (Inglese 2016, *ad loc.*).²⁸ Quando le Erinni si propongono di fare Dante di **smalto** (*Inf.* IX, 52), l'uso del sostantivo per il più generico 'pietra' non è metaforico, perché c'è una semplice estensione che non dà vita a un attraversamento di campi semantici o una figurazione. Come nel caso dei neologismi, queste traslazioni sono intermedie tra metafore e metonimie; è un procedimento messo a fuoco da Gibbons (2002, 65), il quale sottolinea che Dante rinnova molte metafore morte o ampiamente diffuse selezionando i termini meno comuni all'interno della stessa sfera semantica, generando un secondo livello di trasferimento che fa leva sulla contiguità anziché sulla somiglianza.

In definitiva, non è necessario che ogni termine improprio sia metaforico: una caratteristica essenziale del linguaggio poetico è proprio la possibilità di adoperare termini ed espressioni in maniera straniata, incongrua, non esatta. Alcuni versi manifestano molto bene questo lieve sfasamento: quando si dice che ciascuno, secondo il Genesi, da natura e arte deve «*prender sua vita e avanzar la gente*» (*Inf.* XI, 108) siamo in presenza di locuzioni non del tutto consuete o proprie. Ci offre qualche sensazione di scarto anche l'espressione in cui si dice che la lupa «*mai non **empie** la bramosa voglia*» (*Inf.* I, 98), dove il verbo può apparire semplicemente improprio e non metaforico, a meno che non si consideri attivo un remoto nesso concettuale tra il desiderio e un contenitore che si riempie o si svuota.

1.3.2 Il cotesto, il contesto e altri condizionamenti

Questi esempi hanno già cominciato a mostrare come il cotesto e il contesto possano essere determinanti per collocare un termine lungo lo spettro metaforico. L'importanza del cotesto è stata messa in rilievo per la prima volta da Davidson (1979), critico nei confronti delle teorie della metafora precedenti perché a suo avviso ciò che dev'essere tenuto in considerazione non è il linguaggio, ma l'uso linguistico: non esiste perciò un significato intrinsecamente metaforico, ma solo usi metaforici o letterali in un dato contesto. Il contesto era già ritenuto fondamentale in quella che, sulla scia di M. Black (1983), si

²⁸ Secondo Viel (2018, 180), però, «è probabile che il significato mediolatino di 'coccum', 'nocciolo del frutto', sia alla base di *accoccare* 'asestare un colpo', ossia 'colpire come con il nocciolo duro d'un frutto'; il termine è già attestato nel *Fiore*.

può definire una concezione ‘interattiva’ della metafora, sostenuta ad esempio da Richards (1936). Secondo questa teoria, perché la metafora sia percepita come tale il lettore deve essere consapevole dell’estensione del significato, e dunque prestare attenzione contemporaneamente al vecchio e al nuovo significato del termine, ma questo si verifica perché la cornice impone un’estensione di significato sulla parola del focus (M. Black 1983, 56-7). Per percepire la metafora, dunque, il lettore deve essere capace di comprendere il significato contestuale e di misurarne lo scarto e l’analogia rispetto al significato più generico, ma per interpretarne il messaggio deve anche individuare gli attributi rilevanti su cui si fonda l’estensione del significato in quel particolare contesto.

Come ha notato Weinrich (1976, 87), «quanto più contesto aggiungo, tante più possibilità vengono eliminate [...]. Nel testo perciò una parola non porta più il suo ampio significato, ma solo una idea relativamente ristretta e ridotta d’ampiezza rispetto al suo significato». Questo non significa, però, che solo «le metafore, a differenza delle parole normali, non possono in alcun caso venir liberate dalle condizioni del contesto» (87). Nessun termine può essere isolato dal contesto e dal contesto, dal momento che ogni espressione linguistica è immersa in un ambiente discorsivo e, al tempo, in un codice. Le interazioni si moltiplicano però nel caso delle metafore, perché ciascuna intrattiene un rapporto di continuità con il linguaggio letterale, da cui pure è distinta, in modo sintagmatico e paradigmatico; per questo l’effetto dei tropi si misura soprattutto tramite l’analisi delle loro interazioni con il tessuto letterale in cui sono immersi (vedi cap. II.2), con la struttura dell’intero testo (vedi cap. II.3) e con il sistema culturale e linguistico di riferimento. Nel caso di un autore con uno stile riconoscibile e sorvegliato come Dante bisogna tenere presente anche l’idioletto del poeta: se nella *Commedia* e nel suo codice specifico un’espressione debolmente metaforica ricorre spesso e in contesti diversi e non marcati, possiamo ipotizzare che tale traslazione fosse non del tutto deliberata e piuttosto spontanea per il suo autore, e dunque che l’intenzionalità della metafora sia molto ridotta. È il caso, a cui si faceva già riferimento (vedi § II.1.2.3), del termine ‘drizzare’, che sembra costituire una variante poco significativa rispetto all’uso letterale o rispetto ad altri usi metaforici potenziali; altri usi più o meno deliberati possono invece contribuire a dar forma alla *langue* poetica personale dell’autore (vedi § II.1.3.3).

La dipendenza dal contesto è particolarmente problematica nel caso delle teorie retoriche medievali: da un lato il linguaggio è inserito in una visione essenzialmente grammaticale, in cui le parole hanno significati stabili e in cui norme precise codificano gli usi corretti e quelli scorretti sotto una molteplicità di punti di vista (morfologici, sintattici, semantici, stilistici), ma dall’altro la rigida separazione tra generi e stili lavora in modo che il lettore sia continuamente consa-

pevole del tipo di testo che sta leggendo, e dunque delle caratteristiche semiotiche e lessicali che è lecito aspettarsi. Leggendo un'opera poetica, ad esempio, il pubblico medievale aveva aspettative profondamente orientate in merito alla presenza di una *narratio fabulosa*, che fa abbondante uso di tropi di un certo tipo; leggendo le Scritture, invece, sarebbe stato portato a comprendere il linguaggio in modo del tutto diverso (vedi § I.3.5). L'idea che ogni termine abbia un significato 'naturale' stabile e codificato veniva dunque temperata da una teoria della variazione stilistica che calava tali significati in una strategia discorsiva di volta in volta diversa, dove un termine poteva essere proprio o meno a seconda del tipo di testo.

In definitiva, «le regole del nostro linguaggio stabiliscono che alcune espressioni devono considerarsi metafore» (M. Black 1983, 46) - come nel caso già evocato delle personificazioni, che saranno sempre improprie nella misura in cui attribuiscono un'azione umana a un ente non umano;

ma dobbiamo riconoscere che anche le regole stabilite del linguaggio lasciano un ampio spazio alle iniziative e alle creazioni individuali. Esistono infine contesti [...] ove il significato di un'espressione metaforica dev'essere ricostruito dalle intenzioni di chi parla (e da *altri* indizi), perché le regole dell'uso convenzionale, essendo di così ampia portata, sono troppo generali per provvedere all'informazione richiesta. (47; enfasi dell'Autore)

Il significato contestuale, però, non è sempre facile da stabilire, e questo è dimostrato dalla frequenza con cui i commentatori offrono interpretazioni divergenti di un passo. Nella descrizione di Cristo come «*un possente, con segno di vittoria coronato*» (*Inf.* IV, 53-4) il valore letterale o figurato dell'ultimo termine dipende da come interpretiamo la frase. Bellomo (2013, *ad loc.*), ad esempio, ritiene che si possa glossare come 'un potente coronato dal segno della vittoria'; ma tenendo presente l'idioletto del poeta, sappiamo che in Dante 'coronato' viene sempre impiegato con la preposizione 'di', e mai con la preposizione 'con', e possiamo altresì notare che nell'iconografia medievale il segno della vittoria è un'asta a forma di croce. Basandosi su queste considerazioni, Inglese (2016, *ad loc.*) suggerisce di aggiungere una virgola prima del termine 'coronato', che a questo punto, isolato, indicherebbe l'aureola, che potrebbe essere semplicemente un nome comune per indicare un potente, un re. Un altro esempio è il passo di *Inf.* XXXII, 58-60: «*e tutta la Caina | potrai cercare, e non troverai ombra | degna più d'esser fitta in gelatina*». Secondo Bellomo (2013, *ad loc.*) il termine 'gelatina' convoglia una metafora culinaria, e indica che i dannati sono incapsulati in una sostanza trasparente «come li polli nella gelatina» (Buti 1858-62, *ad loc.*); ma dato che in *Inf.* XXXIII, 91, come nota Inglese (2016, *ad loc.*), compare la for-

ma 'gelata', di cui questa potrebbe essere alterazione, il significato può essere quello letterale sinonimo di 'ghiaccio' - come confermerebbe l'occorrenza di 'caldina' per indicare una zona calda nel *Dottrinale* di Iacopo Alighieri.

Ancora, non è facile stabilire della metaforicità dell'espressione buona **ramogna** (*Purg.* XI, 25): gli antichi commentatori intravedono nel sintagma un'espressione di augurio per un buon viaggio.²⁹ Eppure, l'etimo di questa prima attestazione è incerto: il termine può venire dal latino *'quaerimonia'* e avere dunque il significato letterale di 'lamento, orazione', oppure dal francese *'ramoner'*, che significa 'spazzare, pulire', e dunque 'purificare', secondo la consueta metafora del peccato come macchia da lavare attraverso la preghiera.³⁰ Mi pare che, poiché sarebbe inconsueto per le anime augurare un buon viaggio tanto a sé stesse quanto ai pellegrini - *così a sé e noi buona ramogna | quell'ombre orando* (*Purg.* XI, 25-6) - e poiché, soprattutto, la traslazione della purificazione è ripresa pochi versi più avanti - **purgando la caligine del mondo** (v. 30), e poi ancora *ben si de' loro atar lavar le note | che portar quinci, sì che, mondi e lievi, | possano uscire a le stellate ruote* (vv. 34-6) - il termine vada inteso, quale che sia l'etimo, come sinonimo di 'purificare', e dunque considerato metaforico.

Un ultimo caso, risolvibile non attraverso altre occorrenze nell'italiano delle Origini o nell'idioletto dantesco ma semmai attraverso considerazioni logiche e stilistiche, è offerto dal paragone ipotetico proposto da Virgilio in questi versi: *e quei: «s'ì fossi di piombato vetro, | l'immagine di fuor tua non trarrei | più tosto a me, che quella dentro 'mpetro»* (*Inf.* XXIII, 25-7). Come significato di quest'ultimo verbo, i più accolgono il valore di 'accogliere, ottenere', desunto dal significato proprio di 'richiedere'; altri (tra cui Tommaseo 2004, *ad loc.*) ritengono sia piuttosto quello di 'ritrarre in pietra, scolpire', iperbolico e metaforico. Chiavacci Leonardi (1991, *ad loc.*), contro questa ipotesi, rileva che il confondersi delle due immagini - ossia specchiare e scolpire nella pietra - distruggerebbe la similitudine secondo la quale Virgilio riflette i pensieri di Dante in sé come in uno specchio; ma potrebbe essere proprio questa 'distruzione' della similitu-

²⁹ Ad esempio Buti (1858-62, *ad loc.*): «buona ramogna; cioè buona felicità nel nostro viaggio e nel loro: ramogna è proprio seguir nel viaggio».

³⁰ Sul significato da dare all'espressione, cf. Brambilla Ageno (1990, 18-20), che sulla base di una testimonianza tardo-trecentesca propone di interpretare il sintagma come sinonimo di 'augurio'; Trigona (2005), che propende per la derivazione dal francese e dunque per la metafora della purificazione come processo lustrale (così anche Viel 2018, 332-3), documentata in diversi passi della cantica accuratamente accostati dallo studioso; Peirone (2007), che la ritiene equivalente a 'preghiera, orazione' (con possibile etimo da una forma **oramonia*); sulla questione è tornato da ultimo Nocentini (2019), che riepiloga le posizioni dei suoi predecessori e ipotizza la derivazione da **remundiare > rimognare*, cioè 'purificare'.

dine l'obiettivo dell'espressione: Virgilio riflette in modo immediato il pensiero di Dante, ma dopo averlo accolto lo consolida valutandolo e, qualora sia meritevole, esaudendolo.

Il cotesto è determinante anche nello stabilire il tipo di metafora o la sua estensione. Ad esempio in *Inf.* V, 27 Dante parla del molto pianto che lo **percuote**: può essere che il verbo si riferisca alla condizione presente del poeta, che solo al ricordare l'ingresso nella *valle d'abisso dolorosa* (*Inf.* IV, 7) si sente ancora colpire dal desiderio di pianto (così Marcozzi 2017b, 126), oppure che si riferisca alla condizione del protagonista, che affacciandosi sul primo cerchio viene colpito violentemente dal rumore del pianto. Il verbo, volutamente ambiguo, ha una sfumatura metaforica nel primo caso, dal momento che indicherebbe l'azione tutta interiore della reminiscenza, sinestetica nel secondo, con il rumore del pianto che sollecita la percezione tattile.

Uno stesso termine metaforico può essere recepito in modo diverso a seconda del campo semantico dominante in un particolare passo. Il sostantivo 'stipa' e il verbo corrispondente, ad esempio, sono usati in modo metaforico in due occorrenze: *venimmo sopra più crudele stipa* (*Inf.* XI, 3); *ahi giustizia di Dio! tante chi stipa | nove travaglie e pene quant'io viddi?* (*Inf.* VII, 19-20). È vero che le due forme, avendo natura morfologica diversa, non sono del tutto sovrapponibili, ma risulta comunque notevole che un commentatore attento come Bello-mo (2013, *ad loc.*) associ il termine nel primo caso a un 'fascio di sterpi', nel secondo alla 'stiva della nave'. Allargando lo sguardo, però, si vede la ragione di tale divergenza di interpretazione: nel VII canto il campo semantico della navigazione è attirato dal richiamo a Scilla e Cariddi e dalle similitudini nautiche che occupano i versi contigui (vv. 12-14; 22-4), nonché dalla metafora che designa l'Inferno come luogo *che 'l mal de l'universo tutto insacca* (v. 18), che potrebbe richiamare l'azione dello stipare. Nell'XI canto, invece, la *stipa* sarebbe accostata ai *fasciculi* di zizzania destinati al fuoco, che rappresentano allegoricamente i peccatori riuniti in base alla loro colpa nella parabola evangelica (*Mt.* 13,24-43); del resto questo campo semantico è ripreso dal participio *costretti* (v. 21) e dall'espressione *diverse schiere* (v. 39). Il termine, insomma, è ambiguo, e non ci sono nelle stringhe testuali pertinenti elementi per associarlo in maniera chiara a un campo semantico piuttosto che a un altro: per il lettore risulta però naturale interpretare il termine in relazione con il tessuto figurativo del resto del canto, come si vedrà meglio più avanti (vedi § II.3.1).

Il cotesto muta anche nel caso dell'aria che 'trema' in *Inf.* I (v. 47) e IV (v. 150): l'espressione rimanda a quel fenomeno reale per cui i suoni producono uno spostamento d'aria, ma nel I canto c'è una personificazione che fa sì che l'aria tremi per paura del leone e non per

un suono,³¹ mentre nel IV, nonostante il verbo conservi una sfumatura emotiva, la causa dell'azione è appunto il rumore, e non la vista.³² Soprattutto nell'ultimo caso, non considereremmo il verbo metaforico se non sapessimo che l'effetto principale dei rumori, quello che porta l'aria a tremare, è in questo caso connotato emotivamente.

Ancora più interessanti sono i casi in cui un termine che non valuteremmo come metaforico riceve una particolare spinta verso la traslazione dalla co-occorrenza con altri termini riferibili alla stessa analogia (che può essere anche estesa a diversi canti di distanza, come si vedrà meglio anche in § II.3.2). Nel primo canto l'espressione **pié del colle** (*Inf.* I, 13-18) sarebbe assolutamente catacretica,³³ ma la sua collocazione all'interno della personificazione per cui il colle ha delle **spalle** | **vestite** dai raggi del sole rivitalizza la metafora. La personificazione attraverso l'attribuzione di parti del corpo a entità inanimate o astratte, procedimento assai frequente nella Bibbia,³⁴ produce anche traslazioni più marcate, come nell'espressione **tutto ai piedi** | **d'i suoi comandamenti era divoto** (*Purg.* XXXII, 106-7).

La metaforizzazione per attrazione si verifica anche nel caso della descrizione di Firenze come città che è «**piena** | **d'invidia sì che già trabocca il sacco**» (*Inf.* VI, 48-9), dove l'aggettivo 'piena' è del tutto consueto nel suo uso debolmente figurato, ma dove l'immagine del sacco che trabocca - e che rievoca probabilmente il sinonimo 'bolla', il cui significato antico era proprio quello di 'sacco' (vedi § II.1.1) ma che nel poema indica invece una delle dieci fosse dell'ottavo cerchio, accentuando dunque la connotazione infernale della città - rende nettamente metaforici i due versi. Un ultimo esempio si trova nella seguente terzina:

e io: «Maestro, i tuoi ragionamenti
mi son sì certi e **prendon** sì mia fede,
che li altri mi sarien **carboni spenti**».
(*Inf.* XX, 100-2)

³¹ Cf. *Inf.* I, 46-8: *questi pareo che contra me venisse | con la test'alta e con rabbiosa fame, | sì che pareo che l'aere ne tremesse.*

³² Cf. *Inf.* IV, 25-7: *quivi, secondo che per ascoltare, | non avea pianto mai che di sospiri, | che l'aura eterna facevan tremare.*

³³ Come lo è, per esempio, in *Inf.* IV, 106: *venimmo al piè d'un nobile castello*, o in *Inf.* VII, 108: *al piè de le maligne piagge grige*, o ancora in *Inf.* VII, 130: *venimmo al piè d'una torre al da sezzo*, e in *Inf.* VIII, 2: *al piè de l'alta torre*. Ma gli esempi si potrebbero moltiplicare.

³⁴ Inglese (2016, 106-7) cita ad esempio *Deut.* 10,16: *circumcidite igitur praeputium cordis vestri*, mentre Chiavacci Leonardi (1991, *ad loc.*) propone un preciso riscontro in Guittone: *del cor meo la cervice | devotamente ai piei vostri s'enchina* (*Rime XL*, 41-2, ed. Egidi 1940).

A causa della metafora esplicita dell'ultimo verso, il verbo 'prendere' assume il significato particolare di 'prendere fuoco, apprendere' (lo stesso di *Inf.* V, 100); l'associazione tra la fede e l'ardore, comune nella tradizione cristiana, è rafforzata dal fatto che la metafora è esplicita e costruita con il condizionale e il pronome personale: l'impatto dell'immagine così creata rovescia forse l'espressione di Agostino, che nelle *Confessioni* (VI, 7) parla della propria capacità di propagare la fede con la parola attraverso l'espressione *lingua mea carbones ardentis* (citata da Inglese 2016, *ad loc.*).

Una difficoltà particolare, nello stabilire della metaforicità di un termine, si pone quando si affronta il *Paradiso*: nella terza cantica, infatti, il sistema dottrinale e figurativo prevede un continuo interscambio tra il campo semantico della luce, quello del calore, quello del riso, e tutti questi campi semantici cooperano per rappresentare la metafisica e la teologia di Dante (cf. Finazzi 2009; Ariani 2009b). Lo stesso si può dire della raffigurazione di Beatrice, che catalizza tutti i virtuosismi linguistici e figurativi che Dante crea per dar voce alle anime e alle armonie dei cieli: «luce e riso (ossia 'sorriso'), in corrispondenza biunivoca, sono il tratto fondamentale, praticamente unico, della raffigurazione di Beatrice [in *Paradiso*], e costituiscono il filo conduttore del suo rapporto con Dante» (De Robertis 2001, 149).³⁵ Un'espressione come *l'affocato riso de la stella* (*Par.* XIV, 86) ben rappresenta questa difficoltà: l'aggettivo è leggermente improprio, perché fuoco e luce, benché simili, non hanno la stessa natura, e il *riso* è elemento umano; i tre concetti alla base della rappresentazione del *Paradiso*, quelli dell'ardore, della luminosità e della gioia, sono così condensati in un unico, densissimo sintagma che, per quanto consueto nella cantica, è da ritenersi metaforico. Altrettanto esemplare è una delle terzine più celebri del *Paradiso*, che riunisce in un unico quadro metaforico le immagini dominanti della cantica:

quale ne' plenilunii sereni
Trivia ride tra le **ninfe etterne**
 che **dipingon** lo ciel per tutti i seni.
 (*Par.* XXIII, 25-7)

La descrizione contiene le celesti metafore del riso, della luna e delle stelle personificate come dea e ninfe, del cielo dipinto e possibilmente fiorito, come sostiene Perugi (2002): si trovano così a confondersi in una sublime armonia i correlativi paradisiaci del riso, della luce, del fiore, che insieme alla fiamma dominano la poesia dell'ulti-

³⁵ Sul riso di Beatrice, cf. anche Villa 2009, 201-14.

ma cantica.³⁶ La questione, in aggiunta, non si presenta in maniera uniforme: se nei primi canti conservano dei deboli connotati umani e perciò la loro denotazione attraverso termini come 'fiamma' o 'lume' può apparire metaforica, nei cieli superiori le anime hanno proprio l'apparenza di fiamme, di luci, di gemme, di fiori; è dunque l'invenzione stessa del poema a raffigurarle come tali, non il linguaggio.

Al di là del significato, il contesto può influenzare la scelta di un termine metaforico per altre più meccaniche ragioni. Una delle più evidenti è la rima:³⁷ stando ai dati raccolti, quasi tre quarti delle parole metaforiche occorrono in tale posizione. Un dato così sbilanciato sarà dovuto in parte alle costrizioni imposte dalla necessità di far rimare i versi e da altri condizionamenti prosodici: ampliando il ventaglio di termini possibili, la metafora è un supporto prezioso per rispettare tali vincoli; ma è evidente che la scelta di collocare in rima un termine metaforico serve anche, di converso, a dare più enfasi alla metafora.³⁸ Sull'importanza della sede rimica molto è stato scritto, come riassume Punzi nell'introduzione al suo rimario della *Commedia*:

è un dato ormai acquisito dalla critica che la rima rappresenti un luogo privilegiato, dotato di un sovrasenso tale da illuminare l'interpretazione complessiva del verso, e che un testo lirico consenta una duplicità di piani di lettura: uno orizzontale, legato alla lettera, ed uno verticale che sviluppa un discorso 'altro' proprio a partire dal corto circuito creato dai rimanti. (2011, 14)

Punzi (2011, 16) nota anche come il riconoscimento del ruolo cruciale della rima appartenga già ad alcuni dei primi commentatori, quali l'Ottimo e Benvenuto, che sottolineano l'uno la perfetta autonomia di Dante rispetto ai condizionamenti imposti dalla rima,³⁹ l'altro «lo

36 Del resto in Paradiso dominano le tre virtù teologali, rappresentate dai tre colori bianco, rosso e verde; tali colori formano la simbologia degli angeli stabilita da pseudo-Dionigi, *De caelestis hierarchia* XV, 2: «se sono bianchi, si deve concepire gli angeli come immagini della luce; se sono rossi, come immagini del fuoco; se sono verdi, come immagini della gioventù e del fiore dell'anima» (devo la citazione a Dronke 1988, 86).

37 Sulla rima nella *Commedia*, cf. almeno Parodi 1957, 203-84; Rohlf's 1972, 132-8; Punzi 1995; 2011. Tateo (1970a), osserva che «la rima ha una parte notevolissima nel suggerire e nel sottolineare la singolarità dei vocaboli assunti in senso traslato». Sul condizionamento dato dal verso nella lingua poetica, cf. anche Serianni 2005, 19-23.

38 Cf. Baldelli 1976, 242: «il polo principale del verso, vero e proprio polo di attrazione, viene ad essere l'ultima parola, appunto la parola in rima, che si carica di una serie di valori aggiunti. Per cui, più o meno coscientemente, il poeta tende a spingere in rima le parole che sente importanti; in particolare quei termini che nel suo sistema anche morale e ideale hanno valore emblematico, termini che risulteranno esaltati da una tal giacitura per una aggiunta di corrispondenze, opposizioni e legami ritmico-ripetitori e semantici».

39 Cf. Ottimo 2018, glossa a *Inf.* X, 87: «e disse tempio e non chiesa per più proprio parlare, e non 'l fece perché rima lo stringesse. lo scriptore udiù dire a Dante che mai

straordinario dilatarsi del linguaggio della *Commedia* nei confronti dei serbatoi lessicali più vari proprio nella sede polarizzante della rima». Gli studiosi contemporanei hanno confermato questa interpretazione mettendo in luce il valore semantico dei rimanti, oltre che la loro esuberanza rispetto al codice stilnovistico e poi petrarchesco, che tende invece a scegliere per tale posizione vocaboli dal significato emblematico ma appartenenti a un serbatoio chiuso e convenzionale; Dante dunque «preme il pedale sulla semanticità forte della rima, sulla sua singolarità, e in questa sede polarizzante cerca effetti di tensione marcata» (Beccaria 1985, 10-11), privilegiando rime rare o inaspettate o contenenti immagini rare o inaspettate.⁴⁰

La ricerca della rima rara e semanticamente espressiva si articola dunque nella scelta di vocaboli poco comuni (municipalismi, latinismi, gallicismi), neologismi, metafore. Tra gli *hapax* e le prime attestazioni del poema dantesco, occorrono in rima rispettivamente il 59% e il 62% (Viel 2018, 466);⁴¹ si tratta spesso di rime difficili o rare, in cui non di rado rimano tra loro due *hapax* o prime attestazioni. L'importanza attribuita da Dante alla posizione marcata della rima, dunque, potrebbe essere sufficiente a spiegare come mai tante metafore vi siano collocate: il poeta intenderebbe mettere in risalto un uso linguistico particolare, come nel caso degli *hapax* o dei latinismi. Ma a queste considerazioni si può forse aggiungere un altro motivo, legato alla verticalità della metafora. Se la metafora, da un punto di vista epistemologico, istituisce un rapporto verticale tra due piani del discorso non compresenti, ma connessi dall'analogia che permette la sostituzione dell'uno con l'altro, allora la rima, asse verticale del discorso poetico, è il luogo ideale per mettere in rilievo questa verticalità. In alcuni passi il fenomeno assume dimensioni così rilevanti da porsi come una sorta di codice, dove ogni rima evidenzia la presenza di un asse verticale di valenza metaforica e dove l'interruzione imposta dall'a capo segnala l'ampliamento di significato che il lettore deve operare con il riconoscimento della traslazione. Un esempio su tutti:

«La tua fortuna tanto onor ti serba,
che l'una parte e l'altra avranno fame di te;
ma lungi fia dal becco **l'erba**.
Faccian le bestie fiesolane **strame**

rima nol trasse a dire altro che quello ch'avea in suo proponimento; ma che egli molte e spesse volte faceva li vocaboli dire nelle sue rime altro che quello che erano apo li altri dicatori usati di sprimere».

⁴⁰ Cf. Parodi 1957, 209: «chi ci dirà dove la rima gli abbia suggerito l'immagine, o dove da questa sia sgorgata la rima?».

⁴¹ Più sbilanciato il conteggio di Rohlfs (1972, 134), secondo cui 173 *hapax* su 202 totali occorrerebbero in rima.

di lor medesme, e non tocchin la **pianta**,
 s'alcuna surge ancora in lor **letame**,
 in cui riviva la **sementa santa**
 di que' Roman che vi rimaser quando
 fu fatto il nido di malizia tanta».
 (*Inf.* XV, 70-8)

Sebbene queste terzine siano altamente metaforiche anche al di fuori della rima (*fame, becco, bestie, nido*), il sistema semantico predominante è quello vegetale (introdotto già dai vv. 65-6: «*ed è ragion, ché tra li lazzi sorbi | si disconvien fruttare al dolce fico*»), i cui elementi sono i cinque rimanti in successione evidenziati dal grassetto. Da un lato la sede rimica funge da cornice alle terzine, evidenziando la coerenza interna stabilita, sul piano dell'immagine, dalla provenienza comune dei termini metaforici, e dall'altro lato ciascuno di questi ultimi lascia in sospeso il collegamento con il campo metaforico a cui appartiene, e così invita il lettore a percorrere tale collegamento andando oltre il verso e l'interpretazione letterale.

Un caso particolare, infine, è quello delle rime ricche o equivocate che mettono in relazione metafore già figurativamente connesse tramite un'ulteriore saldatura sintattica e semantica, come in questo esempio:

«Sanguinoso esce de la **triste selva**;
 lasciala tal, che di qui a mille anni
 ne lo stato primaio non si **rinselva**».
 (*Purg.* XIV, 64-6)

La rima rara e derivativa (da notare anche che 'rinselva' è un deverbale di conio dantesco: cf. Viel 2018, 345) non solo conferisce grande risalto alla metafora di Firenze come 'selva' (che a sua volta si connette sia con l'allegoria strutturale della *selva oscura*, sia con la metafora immediatamente contigua dei Fiorentini come lupi), ma la reitera in due articolazioni diverse, la prima sostantivale e la seconda verbale. L'inerte passività della *triste selva*, scempiata da Fulcieri, è drammaticamente acuita dall'impossibilità di 'rinselvarsi', ossia di ripopolarsi di alberi, di tornare al rigoglio precedente. Per di più i due versi finali della terzina implicano che è la *selva* a doversi 'rinselvare', in un disperato tentativo di restaurare la propria essenza snaturata dalla smisurata violenza contro natura delle lotte faziose, che negano l'esistenza stessa del consorzio civile e producono stravolgimenti irrimediabili. Lo stesso avviene in *Inf.* XI con la rima equivoca

tra *solvi* (in senso assoluto, al v. 92) e *l' groppo solvi* (v. 95):⁴² come nota Inglese (2016, *ad loc.*), il piano letterale è diverso, ma il valore metaforico coincide; il secondo rimante chiarisce il significato del primo, che del resto era già suggerito dalla metafora più estesa del canto precedente: «*deh, se riposi mai vostra semenza*», | *prega' io lui, «solvetemi quel nodo | che qui ha 'nviluppata mia sentenza»* (Inf. X, 94-6); «*e s'i' fui, dianzi, a la risposta muto, | fate i saper che 'l fei perché pensava | già ne l'error che m'avete soluto»* (Inf. X, 112-14).⁴³

L'ultimo tipo di contesto da prendere in considerazione è quello del codice: è fondamentale ricostruire i contorni del patrimonio lessicale e culturale di Dante per decidere della metaforicità di un termine, perché solo rispetto a tale patrimonio la scelta di un vocabolo al posto di un altro può rispondere a un'intenzione di scarto e perché le consuetudini linguistiche e ideologiche di ciascuna comunità influenzano in maniera significativa le decisioni di un parlante, e in maniera ancora più significativa e peculiare quelle di un poeta. La distanza che ci separa dalla lingua di Dante rende spesso molto difficile valutare la frequenza d'uso o il significato di un termine all'altezza cronologica della *Commedia*: il TLIO e l'OVI, oltre alle indicazioni diacroniche del GDLI, possono però aiutarci a colmarla (vedi § II.1.2.3).

Per fare un esempio, oggi, che non andiamo più a cavallo con la stessa consuetudine di un uomo medievale, siamo abituati a considerare il verbo 'spronare' come metaforico ('incitare'), mentre Dante sembra essere stato il primo a usarlo in senso traslato:⁴⁴ il corpus dell'OVI restituisce solo attestazioni in cui a essere spronato è un cavallo e a spronare un cavaliere, dunque, sebbene sia piuttosto frequente nella *Commedia*, la metafora è assai più originale in rapporto al codice. Un altro caso che si può addurre è quello dell'aggettivo 'sereno': nell'italiano duecentesco è sempre attribuito di un tempo atmosferico privo di nebbia e nubi, e solo in alcune, sporadiche attestazioni comincia ad avere il significato figurato, oggi prevalente, di 'libero da affanni'; dobbiamo quindi interpretare come metaforiche le occorrenze dantesche, come il passo in cui Ciaccio dice che Firen-

⁴² Cf. Inf. XI, 91-6: «*o sol che sani ogni vista turbata, | tu mi contenti sì quando tu solvi, | che, non men che saver, dubbiar m'aggrata. | Ancora in dietro un poco ti rivolti*», | *diss'io, «là dove di' ch'usura offende | la divina bontade, e 'l groppo solvi»*.

⁴³ L'*Enciclopedia Dantesca* chiarisce che il verbo è usato con valore letterale e concreto in soli due casi, e che in senso metaforico è spesso legato al dubbio (e quindi al nodo), ma anche ad altri impedimenti o debiti (Bufano 1970).

⁴⁴ Cf. ad esempio: *oh cieca cupidigia e ira folle, | che sì ci sproni ne la vita corta, | e ne l'eterna poi sì mal c'immolle!* (Inf. XII, 49-51); *sì mi spronaron le parole sue, | ch'i' mi sforzai carpando appresso lui, | tanto che 'l cinghio sotto i piè mi fue* (Purg. IV, 49-51). Molto evidente, per l'estensione, la natura metaforica del sostantivo 'sprone' in Purg. VI, 91-6: *ahi gente che dovesti esser devota, | e lasciar seder Cesare in la sella, | se bene intendi ciò che Dio ti nota, | guarda come esta fiera è fatta fella | per non esser corretta da li sproni, | poi che ponesti mano a la predella.*

ze lo tenne con sé «in la vita **serena**» (*Inf.* VI, 51) o quello in cui Dante racconta a Brunetto del proprio smarrimento «là sù di sopra, in la vita **serena**» (*Inf.* XV, 49).⁴⁵

L'anacronismo di certi usi non-metaforici rispetto all'italiano corrente si spiega a volte con il ricorso ad altre lingue che nel Due-Trecento erano molto più prossime al volgare italiano in formazione. Innanzi tutto il latino: l'espressione che designa la montagna dell'Ida come **lieta** di acque e fronde (*Inf.* XIV, 97) non costituisce, come potrebbe sembrare al lettore di oggi, una personificazione, perché l'aggettivo è un latinismo modellato su 'laetus', che è spesso usato per fare riferimento a una terra fertile. Ancora, un sintagma come **chiarra favella** (*Inf.* XVIII, 53) sembra più vicino all'uso latino di 'clarus' che al senso, più corrente in italiano antico, di 'luminoso', ma è anche possibile che il termine valga piuttosto 'comprensibile', secondo la consueta metafora della conoscenza come luce.

Un'altra espressione che saremmo portati a interpretare come metaforica se ci attenessimo al solo italiano antico attestato, ma che si rivela letterale se letta alla luce di un'altra lingua romanza, è quella delle 'fazioni' di Venedico: «se le **fazion** che porti non son false, | Venedico se' tu Caccianemico» (*Inf.* XVIII, 49-50). L'espressione ricalca il francese 'façon' e dunque si riferisce alle fattezze, alle caratteristiche esteriori,⁴⁶ anche se la frase è costruita in modo volutamente ambiguo per accostare il significato a quello delle insegne di una parte. Lo stesso vale per l'uso del verbo 'difendere' nella terzina che racconta del riconoscimento, da parte di Dante, di Brunetto: *ficcai li occhi per lo cotto aspetto, | sì che 'l viso abbrusciato non difese | la conoscenza sua al mio 'ntelletto* (*Inf.* XV, 26-8), dove non sembra esserci una metafora bellica ma piuttosto un gallicismo che ci porta a intendere il verbo nel senso di 'vietare', come segnalano molti dei commentatori.

Infine, il codice in senso lato può influenzare la valutazione della metaforicità di un termine anche in relazione ai valori morali o spirituali dominanti nella cultura e nel linguaggio di un parlante. Come osserva M. Black, infatti:

le metafore possono essere sostenute tanto da sistemi di implicazioni specificamente costruiti, quanto da luoghi comuni accetta-

⁴⁵ Anche nella *Commedia*, la maggior parte delle occorrenze del termine sono legate al tempo atmosferico: *dolce color d'oriental zaffiro, | che s'accoglieva nel sereno aspetto | del mezzo, puro infino al primo giro* (*Purg.* I, 13-15); *vapori accesi non vid'io sì tosto | di prima notte mai fender sereno, | né, sol calando, nuvole d'agosto, | che color non tornasser suso in meno* (*Purg.* V, 37-40); *di sopra fiammeggiava il bello arnese | più chiaro assai che luna per sereno | di mezza notte nel suo mezzo mese* (*Purg.* XXIX, 52-4); *io vidi già nel cominciar del giorno | la parte oriental tutta rosata, | e l'altro ciel di bel sereno addorno* (*Purg.* XXX, 22-4), ecc.

⁴⁶ In questa accezione il termine è del resto già attestato in Guittone e Chiaro Danzati, come attesta il TLIO.

ti; essi possono essere creati per fare confronti e non è necessario che siano di seconda mano. (1983, 62)

Esistono dunque casi in cui l'analogia è creata appositamente dal poeta per attirare l'attenzione del lettore su una particolare caratteristica dell'oggetto di cui si parla, e casi in cui il confronto discende da un sistema di valori condiviso.

Molti vocaboli chiamano in causa lo smarrimento di Dante o dei peccatori, come nei casi della **diritta via** (*Inf.* I, 3) e della **perduta gente** (*Inf.* III, 3), ma queste metafore hanno senso solo o principalmente in riferimento a un piano spirituale. A questo proposito, c'è una differenza interessante, che ribadisce l'impostazione allegorica del primo canto, tra i dannati, definiti appunto **perduta gente**, e il Dante-personaggio 'smarrito', che ha 'smarrito la diritta via': in questi ultimi due casi il senso, giusta l'allegoria della selva (che ha un'esistenza concreta nella finzione letteraria del poema), è sia letterale sia spirituale, e la dinamicità del procedimento allegorico consiste nel far procedere di pari passo il percorso attraverso i regni e attraverso le condizioni di peccato verso la salvezza; le anime, invece, sono perdute solo in senso morale perché la loro condizione è una realizzazione piena ed eterna, dove ogni sovrasenso spirituale è già in atto e non solo in potenza. La preminenza del significato spirituale su quello corrente talvolta è tale che si danno casi di metafore iperboliche nella loro improprietà: è il caso dei pusillanimi che *mai non fur vivi* (*Inf.* III, 64), ossia che condussero una vita moralmente così arida da non potersi definire tale.

A partire dall'ispessimento di significato che la cultura medievale assegnava a nozioni come lo smarrimento, l'oscurità, il peso e ai loro contrari, Dante forgia la struttura dell'oltremondo. La conoscenza dei valori cristiani e del linguaggio adottato dalla cultura che li trasmette è essenziale per intendere il sovrasenso di queste e altre contrapposizioni metaforiche, come quella tra dolcezza e veleno, che occorre in diversi passi. Dante chiede a Ciaccio delle sorti di alcuni illustri fiorentini per sapere «*se 'l ciel li addolcia, o lo 'nferno li attosca*» (*Inf.* VI, 84), con due metafore verbali che si completano - pur non collimando perfettamente: a voler essere pignoli, l'amaro, e non il veleno, è il contrario del dolce -, perché il chiaro significato spirituale di entrambe chiarisce il senso da attribuire all'opposizione. La stessa opposizione è in gioco nell'espressione pronunciata da Dante-personaggio, che dice: «*lascio lo fele e vo per dolci pomi*» (*Inf.* XVI, 61), dove il *fele* sta per l'amarezza spirituale del peccato, e i *dolci pomi* per il bene. Nella scena allegorica che si svolge nella valletta dei principi, il serpente che viene scacciato dai due angeli viene paragonato alla biscia che *diede ad Eva il cibo amaro* (*Purg.* VIII, 99): l'aggettivo 'amaro', che non sarebbe improprio di per sé se riferito al 'cibo', è invece metaforico perché riferito alle conseguenze dell'atto

peccaminoso – e del resto una mela, il frutto mangiato da Eva, può essere aspra o dolce, ma di certo non amara.

Si danno poi casi in cui la preponderanza del significato spirituale su quello letterale è tale da produrre metafore particolarmente ardite o apparentemente incoerenti. Marco Lombardo, ad esempio, constata sconsolato: «*le leggi son, ma chi pon mano ad esse? | Nullo, però che 'l pastor che procede, | rugumar può, ma non ha l'unghie fesse*» (*Purg.* XVI, 97-9), impiegando un noto traslato biblico e patristico secondo cui la ruminazione corrisponde alla capacità di interpretare le Scritture e le unghie fesse rimandano alla disposizione a distinguere tra bene e male nella sfera temporale.⁴⁷ La contraddizione storica del papa (il *pastore*) che *procede*, cioè è costretto a guidare il gregge al posto dell'imperatore, produce dunque la straniante contraddizione di un pastore che ruminava al posto delle sue bestie, e che, come queste, dovrebbe avere gli zoccoli.

A tal proposito c'è da dire che molte metafore legate alla religione cattolica entrate nella consuetudine linguistica dell'Europa occidentale vengono da Dante riattivate attraverso uno sfruttamento più intenso dell'immagine ormai catacretica. Tra queste va sicuramente annoverata la metafora per cui il termine 'pastore' indica chi ricopre una carica ecclesiastica, che viene spesso vivificata da traslazioni più estese: esemplari, oltre al passo appena commentato, la vibrante invettiva contro «*il maladetto fiore | c'ha disviatate le pecore e li agni, | però che fatto ha lupo del pastore*» (*Par.* IX, 130-2), o la ripresa dello stesso motivo nella sdegnata constatazione di San Pietro: «*in vesta di pastor lupi rapaci | si veggion di qua sù per tutti i paschi*» (*Par.* XXVII, 55-6). Ma lo stesso si può dire per l'espressione 'Chiesa militante', tradizionale nel codice cattolico ma da Dante ampiamente sfruttata in senso più impegnativo e nuovo dal punto di vista figurativo, come in queste due terzine:

«La Chiesa **militante** alcun figliuolo
non ha con più speranza, com'è scritto
nel Sol che raggia **tutto nostro stuolo**:
però li è conceduto che d'Egitto
vegna in Ierusalemme per vedere,
anzi che 'l **militar** li sia prescritto».
(*Par.* XXV, 52-7)

⁴⁷ Si veda ad esempio Pietro Alighieri (2002, *ad loc.*): «legitur in Levitico, Capitulo II.o, quod Deus Moysi mandavit quod comederetur de omnibus animantibus terrae qui haberent unguulam divisam, et ruminarent, et alterum non sufficeret, ut in porco et camelo. Quod figurat, quod dicta duo requiruntur in praelatis, et etiam in omnibus aliis regentibus, scilicet ruminare, hoc est sapere et habere discretionem; quod figuratur in unguulis fissis. Et sic praesentes pastores, licet sint sapientes, et sic ruminant, tamen non habent unguulas fissas in discernendo et dividendo temporalia a spiritualibus, et sic temporalem jurisdictionem occupando, quae penitus debet esse divisa».

Il patrimonio di nozioni che il poeta presuppone nei suoi lettori è talvolta fondamentale nella decifrazione delle metafore che fanno appello a miti, fatti storici o, più genericamente, a specifiche conoscenze. All'interno della solenne similitudine biblica che introduce la scena allegorica del XXXII canto del *Purgatorio*, ad esempio, è incastonata una metafora di certo non immediata per il lettore di oggi:

quali a veder **de' fioretti del melo**
che del suo pome li angeli fa ghiotti
 e **perpetue nozze** fa nel cielo,
 Pietro e Giovanni e Iacopo condotti
 e **vinti**, ritornaro a la parola
 da la qual **furon maggior sonni rotti**,
 e videro scemata loro **scuola**
 così di Moisè come d'Elia,
 e al maestro suo cangiata stola;
 tal torna' io, e vidi quella pia
 sovra me starsi che conducitrice
 fu de' miei passi lungo 'l fiume pria.
 (*Purg.* XXXII, 73-84)

Il **melo** dei cui frutti gli *angeli* sono **ghiotti** è Cristo, e dunque l'annuncio della gloria divina offerto agli apostoli è reso con l'immagine dei **fioretti**; a questa metafora si intreccia poi quella delle **perpetue nozze** celesti tra Dio e gli angeli. La metafora è già scritturale (*Cant.* 2,3: *sicut malus inter ligna silvarum, | sic dilectus meus inter filios*), e l'ampia diffusione di questo passo permette a Dante di usare un simbolismo tanto complesso e apparentemente molto ardito, che ha il merito di creare un forte legame figurativo con il tema arborale del canto.

1.3.3 Varianti di *langue*

Il contesto aiuta dunque a restringere o viceversa a esaltare la potenziale polisemia di un termine; in questo quadro va compresa l'ipotesi fondamentale di Ricoeur (1975) secondo cui la metafora, e più in generale il discorso poetico, sono le strategie privilegiate per incrementare l'efficacia della polisemia. Ogni metafora, cioè, crea un nuovo significato o una nuova percezione, e questo nuovo uso, specie se destinato a grande fortuna come nel caso della *Commedia* dantesca, allarga il lessico di una lingua aggiungendo una nuova possibilità. In generale la selezione di un termine a discapito dei sinonimi dello stesso campo semantico può rispondere a ragioni stilistiche, esigenze di rima o di metro, ma se si confronta tale termine con quelli semanticamente equivalenti che sono stati scartati si può misurare la

novità di una metafora rispetto alla *langue* in cui è immessa tanto in senso lato, ossia in relazione al patrimonio lessicale della lingua (vedi § II.1.3.2), quanto in senso stretto, ossia in relazione all'idioletto dell'autore o dell'opera. Alcune metafore, poi, vengono costruite per aderire a un linguaggio più specifico, e sono dunque connotate come topiche o poetiche; un ultimo aspetto da valutare è eventualmente quello della fortuna successiva di un'espressione traslata, che può rimanere isolata alla *Commedia* oppure conoscere grande diffusione, come nei casi del verbo 'spronare' e dell'aggettivo 'sereno' esaminati nel paragrafo precedente.

Una delle prime questioni da affrontare nell'identificazione delle metafore è quella delle cosiddette metafore morte, già in parte sollevata nel discutere il problema dei diversi gradi di improprietà della metafora (§ II.1.3.1), ma non del tutto coincidente con questo: è facile vedere come alcune metafore, come quella per cui chiamiamo 'piedi' le pendici di un rilievo o di un edificio, presentano un'improprietà abbastanza elevata, ma passano quasi del tutto inavvertite perché sono il risultato di una catacresi. Nella sua monografia *Metaphor in Dante* Gibbons (2002) produce un'ottima analisi sintattica delle metafore dantesche, ma finisce per strumentalizzare tale analisi sintattica all'individuazione di una chiave di lettura semantica univoca, che possa valere per tutte le metafore del poema: la tesi è che la strategia della *Commedia* si fondi sul tentativo di rinnovare e rafforzare le metafore tradizionali attraverso alcuni espedienti sintattici, ma anche e soprattutto attraverso un espediente semantico, vale a dire attraverso la preferenza accordata a termini desueti all'interno di una metafora altrimenti abusata. In questo modo si cerca di individuare un marcatore semantico univoco per circoscrivere le metafore e metterle in relazione con la decodifica operata dal parlante, e, di conseguenza, con la strategia del poeta che cerca di prevedere e indirizzare tale decodifica. Nel capitolo introduttivo Gibbons affronta esplicitamente la questione delle metafore vive e morte, ammettendo che una distinzione netta tra le due apre non pochi problemi:⁴⁸ se la percezione della metafora dipende interamente dall'abilità del destinatario di riceverla come tale, ne consegue immediatamente che ogni distinzione analitica tra metafore vive e morte non può che scivolare in varie forme di soggettivismo. Gibbons sceglie tuttavia di mantenere la distinzione per difendere la consapevolezza metaforica di Dante, e per dimostrare così la scelta di una precisa strategia sintattica e semantica che segnali con particolare enfasi le metafore per poi avvalersene ai fini di un rinnovamento del discorso poetico tradizionale; in questo modo le metafore vengono rappresentate

⁴⁸ Cf. Gibbons 2002, 13: «the more we attempt to draw a distinction between live and dead metaphor, the more elusive it seems to become».

come un fenomeno sostanzialmente uniforme, composto dalla somma di numerosi elementi che sintatticamente e semanticamente si muovono più o meno nella stessa direzione per ottenere uno specifico risultato poetico e linguistico.

Una lettura di questo tipo è improntata a una certa continuità con le analisi tradizionali delle similitudini, che spesso privilegiano ora la sintassi, ora la semantica, ma che solitamente tentano una lettura unitaria del fenomeno (cf. Maldina 2008). Nel caso delle metafore, invece, la distinzione tra sintassi e semantica si fa sempre più sfumata, soprattutto nei casi delle metafore di parola (vedi § I.1.6). La contraddizione di fondo di uno studio come quello di Gibbons risiede dunque nel tentare di indagare nel dettaglio la forma delle metafore dantesche, pur fondando l'analisi su una premessa di carattere extra-testuale, vale a dire sulla tesi dell'assoluta originalità delle metafore dantesche rispetto agli usi metaforici tradizionali.

Durante il processo di identificazione, tuttavia, il problema delle metafore vive o morte si pone con una certa urgenza, ed è necessario affrontarlo per distinguere gli usi intenzionalmente metaforici da quelli più obbligati o scontati, fermo restando che l'intenzione dell'autore è un concetto molto problematico e in definitiva un obiettivo inarrivabile, a cui comunque tende in qualche forma la stilistica. Si dovrà perciò valutare caso per caso, e con il conforto degli strumenti lessicografici e dei corpora di cui si diceva (§ II.1.2.3), se una metafora pur consueta è ancora verosimilmente percepibile come tale, oppure se la selezione di quel termine rispetto ai sinonimi virtuali è più automatica che deliberata. La locuzione 'rompere fede' - **«ruppe fede al cener di Sicheo»** (*Inf.* V, 62); **«vi giuro che giammai non ruppi fede | al mio signor»** (*Inf.* XIII, 74-5) - è già attestata diverse volte in italiano: la impiegano almeno Bartolomeo da San Concordio, un volgarizzamento di Andrea Cappellano e uno di Egidio Romano, Bono Giamboni, Dino Compagni; la percezione del valore metaforico di un verbo concreto come 'rompere' in relazione a un oggetto astratto come la fede doveva essere pertanto piuttosto debole. In altri casi, metafore che compaiono per la prima volta in Dante sono impiegate con tale frequenza nella *Commedia* da risultare ben poco significative: oltre al caso di 'drizzare' già brevemente commentato (§ II.1.2.3), mi pare rientri in questa categoria l'uso, molto simile, del verbo 'ficare', in vari luoghi del poema riferito allo sguardo o alla vista.

Ci sono poi metafore molto consuete in una specifica variante della *langue*, come quella poetica: l'uso del lemma 'ardere' e dei suoi derivati per indicare il desiderio è tipico della lirica, e in particolare di quella stilnovista, a cui rimanda anche la grandissima frequenza dell'aggettivo 'dolce' in senso metaforico (su cui cf. Ariani 2001; Caruthers 2006) e spesso sinestetico (cf. Cuif 2022), o quella del verbo 'vincere' e dei suoi derivati per parlare del prevalere di sentimenti o

inclinazioni. Il termine 'alto', che conosce una grandissima diffrazione di usi, per lo più metaforici, è quasi sempre sinonimo di 'nobile' in poesia, fin dalla classicità; le parole 'ornate' (ad esempio in *Inf.* II, 67 o in *Inf.* XVIII, 91) rimandano invece a un linguaggio tecnico, mentre l'espressione quasi formulare **Vas d'Elezione** (*Inf.* II, 28, variata in il «**gran vasello** | *de lo Spirito Santo*» in *Par.* XXI, 127-8) appartiene al codice scritturale evocato nel paragrafo precedente.

Le metafore che introducono significative novità nella *langue* sono invece metafore forti, audaci: Weinrich (1976, 55-83) ha riportato l'attenzione sulla tesi, condivisa da molti, secondo cui «quanto più grande è la distanza tra i membri della metafora, tanto più audace e quindi migliore è la metafora» (62), mettendone in luce le criticità e proponendo un'analisi semantica delle metafore audaci. Ma la trattatistica classica e medievale prescriveva metafore non eccessivamente pronunciate, come testimonia la polemica mossa da Matteo di Vendôme nei confronti di coloro che *ex impetu presumptionis inconcinne presumentes cornicari, verborum significationibus abutuntur* (*Ars versificatoria* II, 42; vedi §I.1.4.1); in alcuni casi il significato cozza talmente tanto con il contesto da generare una mancanza di senso che non ha alcun valore estetico: *mutua est ibi significationum repugnantia et nullus sequitur intellectus* (*Ars versificatoria* II, 42). Parlando dei diversi gradi di *improprietas*, si è già detto che questo atteggiamento si riflette nei commentatori antichi della *Commedia*, che spesso hanno criticato le metafore più ardite di Dante o hanno tentato di tradurle in termini più piani (vedi § II.1.3.1).

La *Commedia* abbonda, infatti, di queste espressioni che si distaccano in maniera tanto netta dal linguaggio normale e che costituiscono una *langue* poetica personale e originale. Una delle caratteristiche dello stile infernale, di cui si parlerà più distesamente nel prossimo capitolo (§ II.2.4.1), è la frequenza con cui vengono impiegati verbi molto concreti e indicanti azioni violente per accentuare la drammaticità della condizione dei dannati: così troviamo delle *ciaglia rase* | *d'ogne baldanza* (*Inf.* VIII, 118-19),⁴⁹ una *lena* che viene *del polmon* sì *munta* (*Inf.* XXIV, 43), una memoria che ancora **scipa**, cioè lacera, il sangue di Dante (*Inf.* XXIV, 84), un'immagine della valle d'Inferno che **assanna** (*Inf.* XVIII, 99) i peccatori, come se fosse una bestia (cf. Finazzi 2013b). Ma metafore particolarmente forti si ritrovano anche nelle altre due cantiche: tra queste il **solecchio**, ossia il gesto di schermarsi gli occhi dal sole, *che del soverchio visibile lima* (*Purg.* XV, 14-15), ossia che elimina la luce in eccesso,⁵⁰ op-

⁴⁹ E, con lo stesso significato, ma con violenza questa volta letterale, anime che chiedono a Dante di 'radere' «*le 'nvetriate lagrime dal volto*» (*Inf.* XXXIII, 127-8).

⁵⁰ Cf. Viel 2018, 367: «deriva dal lat. *SOLICULUS*, diminutivo di *SOLEM* che in mediolatino era passato al significato di 'paralume'; in Dante vuol dire 'paraluce fatto con

pure l'arditissima metafora del 'bere' dalla *gronda* delle palpebre (*Par.* XXX, 88-9), ossia del guardare la luce del fiume paradisiaco attraverso le ciglia, cioè attraverso la parte più sporgente (e perciò la 'gronda') delle palpebre.

Talvolta la metafora è percepita come più o meno ardita a seconda di come il lettore scioglie l'interpretazione di un termine polisemo o comunque ambiguo. Nella sua reprimenda alle anime purganti che si sono fermate ad ascoltare Casella cantare, ad esempio, Catone si esprime così: «*correte al monte a spogliarvi lo scoglio | ch'esser non lascia a voi Dio manifesto*» (*Purg.* II, 122-3). Il sostantivo 'scoglio' equivale, con tutta probabilità, a 'scorza' – che per metafora, insieme al verbo 'spogliarsi', dipinge l'espiazione purgatoriale come un lasciar cadere la veste del peccato – e tale significato è già attestato nell'italiano del Duecento,⁵¹ in concorrenza con il significato, oggi dominante, di 'massa di roccia nuda che affiora o emerge parzialmente [...] dalle acque' (GDLI). Alcuni commentatori lo hanno però interpretato in quest'ultimo senso, data una comune associazione tra il peccato e il peso che grava al fondo, vedendo nel testo una metafora molto più ardita di quanto non fosse, probabilmente, nelle intenzioni di Dante.⁵² Nel prossimo capitolo si rifletterà sulle possibili implicazioni retoriche di metafore più consuete o più percettibilmente improprie, e cioè sulle ragioni che possono aver spinto Dante a produrle e sugli effetti che verosimilmente si prefiggeva di ottenere (§ II.2.3). In questo primo stadio dell'analisi abbiamo cominciato con il mettere in luce come la scelta di un termine più improprio di altri rispetto al cotesto e al contesto linguistico abbia anche l'effetto di generare un linguaggio poetico fortemente personale e nuovo, che eredita stilemi ed espressioni di altri linguaggi ma li rielabora e li integra con innovazioni del tutto originali.

le mani a proteggere gli occhi'. Si tratta senz'altro di un accatto dal parlato, probabilmente toscano».

51 Nell'*Intelligenza* si legge, ad esempio, *e cinsesi uno scoglio di serpente, | e fece fummi e sue congiurazioni* (vv. 153-4, ed. Berisso 2000); altre occorrenze si trovano nel GDLI, s.v. *scoglio* (2).

52 È il caso di Benvenuto (1887, *ad loc.*), che chiosa così: «a spogliarvi lo scoglio, idest deponendum saxum et onus vitiorum, quod pergravat animam ad ima» (*ad loc.*); oppure del Vellutello (2006, *ad loc.*): «a spogliarvi lo scoglio, cioè, a torvi l'impedimento, che non vi lascia esser manifesto Dio; e questo è il vizio, del qual bisogna purgarsi, chi lo vuol, quanto può esser in lui, conoscer e vedere. Perché, sì come lo scoglio impedisce l'occhio, che oltre di quello non può vedere, così impedisce il vizio l'intelletto, che non può intender né conoscere Dio». Così sembra intenderla anche Trifon Gabriele (1993, *ad loc.*), che infatti la definisce «dura translatione».

1.4 La classificazione delle metafore della *Commedia*

L'identificazione delle metafore qui descritta (§ II.1.2) è solo il preludio alla successiva organizzazione delle occorrenze in una base di conoscenza. In una prima fase del lavoro, lo strumento scelto per l'organizzazione dei dati e per la loro consultazione è stato un *database* relazionale, dove a ogni riga corrispondeva una metafora (corredata dalle informazioni utili alla sua localizzazione nel poema), che veniva dettagliatamente caratterizzata, nei campi corrispondenti alle diverse colonne, dal punto di vista strutturale, morfologico e sintattico. Ogni metafora linguistica comprende due elementi, che sulla scia di Richards (1936) si è soliti indicare come 'veicolo' e 'tenore': il veicolo corrisponde al figurante, cioè alla parola o stringa di testo che crea una frizione con il campo semantico principale del discorso, e che dunque si può interpretare come sostituzione di un termine letterale, mentre il tenore è il figurato, ovvero il termine o concetto sostituito dal veicolo; mentre il veicolo è sempre espresso, il tenore rimane spesso implicito.

Una prima caratterizzazione riguarda infatti la tipologia: si distingue innanzi tutto tra metafore esplicite, implicite e personificazioni (§ II.1.5). A partire dalle forme individuate come metaforiche, si precisa poi la morfologia del veicolo, ed eventualmente del tenore, della metafora linguistica (§ II.1.6): nel caso la metafora sia limitata a una sola parola, la metafora sarà definita dalla parte del discorso corrispondente (verbo, sostantivo, aggettivo). La sua struttura sintattica e proposizionale viene poi ulteriormente descritta da altre caratteristiche che vanno a coinvolgere il sintagma e la proposizione (§ II.1.7), a cui se ne aggiungerà una che integra sintassi e semantica (§ II.2.2.2).

Ogni metafora viene poi caratterizzata da alcuni campi relativi alla semantica: veicolo e tenore vengono ricondotti ciascuno al macrocampo semantico a cui appartiene il concetto veicolato dalla parola metaforica (scelto all'interno di una serie che comprende astri, uomo, animali, piante, sentimenti, mondo fisico, corpo, letterarie, oggetti, percezioni, sinestesia) e a un campo semantico più ristretto (ad esempio navigazione, paesaggio, uccello, utensile, malattia, guerra, mito classico, fuoco, Bibbia). A questi campi se ne aggiungevano inizialmente due che, pur avendo generato qualche considerazione di cui si darà conto più avanti (§ II.2.2.1), sono stati poi scartati perché scarsamente produttivi: si tratta di due coppie di opposizioni invalse nella retorica classica, che definiscono la natura semantica della traslazione in termini di astratto/concreto (con le quattro opzioni astratto/astratto, astratto/concreto, concreto/astratto, concreto/concreto) e in termini di animato/inanimato (con le quattro opzioni pertinenti). Infine, due campi opzionali permettevano di annotare nel *database* eventuali fonti segnalate dai commentatori ed eventuali note.

I dati così raccolti sono stati impiegati per alimentare e sostenere le osservazioni qualitative presentate in questo libro, ma sono sta-

ti oggetto anche di un'ulteriore riflessione tesa a elaborare un modello formale che potesse rappresentare la conoscenza così prodotta secondo gli standard del web semantico (cf. Meghini, Tomazzoli 2022). In questo modo i dati relativi alle metafore della *Commedia* saranno resi interoperabili con quelli prodotti dalla marcatura morfologica e sintattica realizzata dal progetto *DanteSearch* (su cui cf. Tavoni 2011b), anch'essa oggetto di una nuova modellazione formale che ha prodotto le due ontologie ORL (Ontologia delle Risorse Linguistiche) e OLiRes (*Ontology of Literary Resources*; cf. Meghini, Tomazzoli 2022). Grazie all'integrazione tra queste basi di conoscenza sarà possibile verificare e integrare i dati morfologici e sintattici relativi alle metafore della *Commedia* con quelli provenienti da *DanteSearch*, e grazie all'integrazione con la base di conoscenza dedicata all'intertestualità elaborata dal progetto *HDN* (per cui cf. Bartalesi et al. 2022) ogni metafora potrà essere ricondotta alle fonti primarie individuate dal secolare commento. L'utente che vorrà interrogare queste basi di conoscenza sul portale digitale *DanteNetwork* avrà a disposizione molteplici possibilità di ricerca, oppure potrà scegliere di navigare direttamente una versione ipermediale del testo dantesco, in cui saranno evidenziati i fenomeni morfologici, sintattici, metaforici e intertestuali che più gli interessano. Per fare solo qualche esempio, *DanteSearch* identifica i discorsi diretti e assegna loro un *tag* che precisa il locutore: integrando le rispettive basi di conoscenza, l'utente potrà filtrare le sole metafore pronunciate da Virgilio o da Beatrice; ancora, dal momento che *HDN* codifica le informazioni relative alle aree tematiche a cui appartengono le opere sollecitate dai fenomeni intertestuali, sarà possibile isolare tutte le metafore di ascendenza biblica, oppure tutte quelle che Dante deriva da un determinato autore, o ancora le sole metafore estese oltre la singola parola descrivibili come ripresa stilistica di una determinata fonte.

1.5 Tipologia: metafore esplicite, implicite e analogie

Rispetto alla similitudine a cui viene spesso accostata, una delle caratteristiche più rilevanti della metafora, e in particolare della sua sintassi, è l'assenza di marcatori linguistici definiti: trattandosi del trasferimento di un termine dal campo semantico di appartenenza a quello di destinazione, la sua natura è principalmente semantica; la rilevazione di un termine come metaforico, dunque, è legata soprattutto all'intenzione dell'emittente e alla comprensione del destinatario. La prevalenza della dimensione semantica su quella sintattica si traduce in una grande libertà di quest'ultima: una metafora può essere veicolata da ogni parte del discorso e da ogni costruzione sintattica. Per questo morfologia e sintassi, che pure sono state per lo più trascurate dalla

critica dantesca,⁵³ sono componenti ineludibili della forma linguistica di una metafora, e contribuiscono a caratterizzarne gli usi specifici, procurando effetti di volta in volta diversi. Come ricorda Brooke-Rose, autrice di un fortunato volume sulla grammatica delle metafore,

whatever the mental process involved in calling one thing by another name, the poet must use nouns, verbs, adverbs, adjectives and prepositions. Whether the figurative use of a word means a transfer from general to particular, from inanimate to animate, from abstract to concrete, whether it is a trope naming the material for the thing made of the material or part of the thing for the whole, whether the metaphor is far-fetched, whether the dominant trait common to the two objects justifies the transfer, whether the metaphor is taken from this or that domain of thought, whether it is 'smuggled in' from outside or rises from within, whether it is true or false, deep or shallow, conscious or unconscious, decorative, sunken, violent or radical, or possessed of any other attributes through which it has been analysed, there should be a way of cutting right across these categories by considering the syntactic groups on which metaphor must, willy-nilly, be based. (1958, 16)

Un primo parametro di classificazione che si può proporre è quello tipologico: possiamo distinguere tra metafore implicite, in cui il veicolo sostituisce il tenore, metafore esplicite, in cui veicolo e tenore sono entrambi espressi, analogie e personificazioni; le ragioni per isolare queste ultime dalle altre occorrenze sono già emerse nel corso di questo capitolo (§ II.1.3.1). Le metafore esplicite sono quelle in cui è espressa un'identità, un'appartenenza o un'inclusione nelle forme X è Y , X è un G , oppure gli F sono dei G (Hills 2012, 2); in queste metafore, dette anche 'enunciative', il veicolo e il tenore sono connessi da una struttura proposizionale che ne attesta la relazione – che è una relazione appunto di identità, appartenenza o inclusione.⁵⁴ Si ritiene

53 Sul prevalere della componente semantica nella storia degli studi sulle metafore dantesche, cf. Tomazzoli 2015. I contributi più attenti alla dimensione morfologica e sintattica sono la monografia di Gibbons (2002) e un articolo di Robey (1985). Gibbons, in particolare, propone un'estesa analisi sintattica e linguistica, tesa a dimostrare l'ipotesi che i tropi della tradizione cristiana siano rigenerati, nella *Commedia*, in maniera principalmente formale, ossia attraverso un rinnovamento dell'aspetto linguistico volto a imporre una nuova considerazione dei significati. Lo studio si concentra su tre tecniche di rinnovamento formale: la selezione di termini inconsueti, che attira una particolare attenzione sulla metafora; l'estensione sintattica, che non di rado si appoggia sui neologismi; la ricerca di rime rare, che spesso è la ragione di tale varietà lessicale e sperimentalismo grammaticale, ma che produce anche una complessità fonetica e formale senza precedenti (Gibbons 2002, 3-4).

54 Cf. Brooke-Rose 1958, 14: «in metaphor B can replace A altogether, leaving us to guess it, or it can be linked to A by an enormous variety of complex grammatical and syntactical means of expression».

che le metafore esplicite siano generalmente caratteristiche di un tono più autorevole o perfino didattico perché sono formulate in modo più diretto (Brooke-Rose 1958, 24): chi decodifica l'espressione deve solo individuare l'analogia che ne è alla base, mentre chi si cimenta con una metafora implicita deve anche risalire al tenore che si cela dietro il veicolo. Per questa stessa ragione le metafore esplicite sono una sorta di espressione intermedia tra le similitudini e le metafore indirette: dal punto di vista della logica proposizionale sono metafore, perché la relazione su cui si fondano è di identità e non di somiglianza, ma dal punto di vista sintattico non ci troviamo in presenza di quel meccanismo sostitutivo che caratterizza le metafore indirette o implicite, bensì di una giustapposizione. Questo è particolarmente evidente in alcuni casi, come nella descrizione di Caronte che *'ntorno a li occhi avea di fiamme rote* (*Inf.* III, 99) o dei suoi *occhi di braggia* (*Inf.* III, 109): tali espressioni sono in effetti molto prossime alle espressioni *'i suoi occhi sono come ruote di fuoco'* o *'i suoi occhi sono come braci'*, e dunque alle similitudini corrispondenti.

In effetti i rari usi di queste metafore nella *Commedia* - circa una ogni sei metafore implicite - sono spesso connessi a proposizioni esortative - quando siano impiegati alla seconda persona dell'imperativo -, o a proposizioni fortemente assertive, come negli esempi seguenti:

«E tutti li altri che tu vedi qui,
seminator di scandalo e di scisma
 fuor vivi, e però son fessi così».
 (*Inf.* XXVIII, 34-6)

Gridò: «Ricordera' ti anche del Mosca,
 che disse, lasso!, 'Capo ha cosa fatta',
 che fu **mal seme** per la gente tosca».
 (*Inf.* XXVIII, 106-8)

Nel primo caso Virgilio sta istruendo Dante sui peccatori della bolgia in cui si trovano, con un intento chiaramente didattico e un tono quasi solenne. Nel secondo caso, invece, è un dannato che icasticamente si dichiara al pellegrino, identificandosi prima attraverso un momento cruciale della sua vita (la decisione, punita con la dannazione, di uccidere Buondelmonte), poi attraverso un duplice consuntivo, scarno e proverbiale, del proprio atteggiamento e della propria relazione con il destino della *gente tosca*. Lo stesso accade nella secca e triviale autopresentazione di Vanni Fucci, che dice di sé: *«vita bestial mi piacque e non umana, | sì come a mul ch'ì' fui; son Vanni Fucci | bestia, e Pistoia mi fu degna tana»* (*Inf.* XXIV, 124-6): si tratta di un linguaggio rozzo e per niente allusivo, fatto di metafore esplicite così elementari - il *mulo*, la *bestia*, Pistoia come *tana* - da rice-

vere l'icasticità definitiva e popolare dei soprannomi. Ma l'esplicitazione può raggiungere anche, viceversa, picchi di grave solennità:

«Io fui **radice de la mala pianta**
che la terra cristiana tutta **aduggia**,
sì che **buon frutto rado se ne schianta**».
(*Purg.* XX, 43-5)

Lo stesso si può dire delle inflessibili esortazioni di Beatrice: «*siate fedeli, e a ciò far non **bieci***» (*Par.* V, 65), «*siate, Cristiani, a muovervi più **gravi***» (*Par.* V, 73). Qui i due aggettivi rimandano a condizioni spirituali tradotte in termini fisici, con simmetria a distanza – e, ancora più avanti, «*uomini siate, e non **pecore matte***» (*Par.* V, 80) –, e producono un effetto parenetico marcato.

Questo genere di traslati è molto diffuso nelle Scritture: nei Vangeli, Gesù ricorre molto spesso ad asserzioni metaforiche di questo tipo (ad esempio «io sono la porta», «io sono la vite, voi siete i tralci», «io sono il pane della vita», fino al fondamentale «io sono la via, la verità, la vita»); tali asserzioni non sembrano rispondere a esigenze ornamentali, ma piuttosto a un sistema di controllo del pensiero: sono metafore «profondamente illogiche, se non anti-logiche: esse affermano che due cose sono la stessa cosa, pur rimanendo distinte, il che è assurdo» (Frye 1986, 84-5). Questo aspetto della Bibbia sembra riconnettersi dunque all'essenza stessa del cristianesimo, che si fonda, linguisticamente, su affermazioni metaforiche: Cristo è Dio e uomo, nella Trinità le tre persone sono una, nella transustanziazione pane e vino sono il corpo e il sangue di Cristo.

In altri casi la metafora esplicita serve a chiosare un'espressione figurata di difficile decifrazione, come nell'articolata terzina sulle *bianche stole*, modellata sul testo di Isaia e, soprattutto, sulla sua esegesi medievale (cf. Chiavacci Leonardi 1988):

«Dice Isaia che ciascuna **vestita**
ne la sua terra fia di doppia vesta:
e la sua terra è questa **dolce vita**».
(*Par.* XXV, 91-3)

Rispondendo alla domanda di Giacomo sulla natura della speranza, Dante-personaggio cita il versetto biblico *in terra sua duplicita possidebunt, | laetitia sempiterna erit eis* (*Is.* 61,7), che in origine era riferito alla condizione degli Ebrei che, una volta tornati in patria, sarebbero stati ricompensati con il doppio di quanto avevano perduto, ma che i Padri della Chiesa, a partire da Gregorio Magno, avevano connesso con la doppia gloria di anima e corpo simboleggiata dalle

due stole dell'*Apocalisse*.⁵⁵ Alla metafora principale della *vesta* si aggiunge, nella terzina dantesca, quella della *terra*, ripresa dal passo di Isaia; per rendere perspicuo questo intreccio di metafore, il poeta si preoccupa di glossare la traslazione precisando che la *terra* di cui si parla è la *dolce vita*, la beatitudine celeste.

Un altro caso in cui la metafora esplicita serve a dichiarare un'analogia particolarmente icastica e ardita è la doppia occorrenza seguente:

«E se stati non fossero **acqua d'Elsa**
li pensier vani intorno a la tua mente,
e 'l piacer loro **un Piramo a la gelsa**,
per tante circostanze solamente
la giustizia di Dio, ne l'interdetto,
conosceresti a l'arbor moralmente».
(*Purg.* XXXIII, 67-72)

Nel linguaggio altamente simbolico che il poeta mette in bocca a Beatrice negli ultimi canti del *Purgatorio*, i pensieri di Dante, facendo leva sulla diffusa notizia della qualità calcarea del fiume, vengono associati all'*acqua d'Elsa* per significare la loro durezza incrostata; con un notevole stacco, viene poi sollecitata la conoscenza mitologica del lettore, perché i pensieri di Dante vengono assimilati a Piramo, macchiato di sangue presso il gelso.⁵⁶ Le due metafore costringono perciò a un *tour de force* interpretativo, tipico del tono profetico e a tratti oscuro di questi canti, nel loro raffigurare i pensieri di Dante come induriti e offuscati dal travimento: lo stesso sarà ribadito nelle terzine successive, dove Beatrice prosegue: «*ma perch'io veggio te ne lo 'ntelletto | fatto di pietra e, impetrato, tinto, | sì che t'abbaglia il lume del mio detto*» (vv. 73-5). Nella prima coppia di terzine l'esplicitazione sintattica da un lato chiarisce meglio il messaggio, dall'altro contribuisce ad accentuare lo straniamento di una giustapposizione tanto ardita, in modo che la terzina successiva possa reimpiegare le stesse metafore dell'indurimento e della macchia in modo più sintetico.

Altre metafore esplicite sono quelle che, anziché con un predicato nominale, sono costruite con un complemento di specificazione, capace di garantire lo stesso effetto di giustapposizione di veicolo e tenore.⁵⁷ Ne offre una dimostrazione la prima metafora del poema, il

⁵⁵ Cf. *Apc.* 6,11: *et datae sunt illis singulae stolae albae: et dictum est illis ut requiescerent adhuc tempus modicum donec compleantur conservi eorum, et fratres eorum, qui interficiendi sunt sicut et illi.*

⁵⁶ Sui sovrasensi morali o latamente allegorici da assegnare a questo episodio del mito ovidiano, particolarmente importante sul finire della seconda cantica, cf. le proposte di Ferrante (2014, 998-1009).

⁵⁷ Il procedimento è chiamato '*genitive link*' da Brooke-Rose (1958, 146-74).

cammin di nostra vita (*Inf.* I, 1), espressione equivalente alla metafora esplicita 'la vita è un cammino', ma anche la metafora che apre il secondo canto, dove Dante dice che si preparava *a sostenere la guerra* | *sì del cammino e sì de la pietate* (*Inf.* II, 4-5): abbiamo qui uno stesso veicolo per due tenori, perché la frase implica sia che il cammino è una guerra, sia che la pietà è una guerra, creando così una connessione molto forte tra il viaggio del pellegrino e il suo requisito morale. Sono esplicite anche le metafore in cui si fa uso di un'apposizione o in cui un complemento di limitazione chiarisce il senso della metafora (che diventa una metafora multipla: vedi § II.1.7), come quelle che definiscono i dannati come «*guerci* | *de la mente*» (*Inf.* VII, 40-1) o «*immondi di cotesti mali*» (*Inf.* VII, 51): nel primo caso si chiarisce che la cecità non è letterale, ma riferita all'intelletto, nel secondo che la lordura è morale e non fisica.

Una metafora si può rendere esplicita anche attraverso *verba facienti* o, più genericamente, verbi predicativi o risultativi; gli effetti prodotti da questa formulazione sono spesso ancora più d'impatto. Un buon esempio si trova nell'invocazione ad Apollo al principio della terza cantica, dove il poeta supplica la divinità con queste parole di «brutale espressività» (Ariani 2015a, 37): *o buono Appollo, a l'ultimo lavoro | fammi del tuo valor sì fatto vaso, | come dimandi a dar l'amato alloro* (*Par.* I, 13-15); la formulazione sintattica veicola l'idea di una trasformazione operata dalla divinità su un soggetto passivo, e arricchisce ulteriormente una metafora già potentemente immaginifica, derivata dalle Scritture e in stretto contatto con il *Vas d'elezione* di *Inf.* II, 28 (di cui si è detto brevemente a § II.1.3.3).

L'esplicitazione della metafora può servire anche a riavvicinare il figurante e il figurato in caso di traslazioni più lunghe, come accade nella prima, celebre terzina del *Purgatorio*:

Per correr miglior acque alza le vele
 omai la navicella del mio ingegno,
che lascia dietro a sé mar sì crudele.
 (*Purg.* I, 1-3)

Sebbene la metafora della scrittura come navigazione sia consueta nella tradizione letteraria,⁵⁸ specificando che si tratta della *navicella* del suo *ingegno* Dante impedisce al verso di abbandonarsi del tutto all'immagine che ha generato. In questo modo il poeta ribadisce, pur nell'attacco «liberatorio» e nell'immagine della nave che naviga leggera, eccezionalmente saldata alla condizione psicologica e spirituale di Dante-personaggio e alla narrazione (Chiavacci Leonardi 1991, *ad*

⁵⁸ Cf. Curtius 1992, 136-8. Sulla grande metafora della navigazione, di forte valore strutturante nel poema, cf. Corti 2003, 351-6; Ferrucci 2007, 150-62; Boccia 2008; O' Connell 2013a.

loc.), la qualità metaletteraria del tropo e il nesso strettissimo tra il viaggio del pellegrino e quello della scrittura poetica.⁵⁹ Ad arricchire ulteriormente la carica figurativa di un passo cui la posizione incipitaria assegna una preminenza assoluta concorrono anche le altre figure intrecciate alla metafora principale, ossia il 'correre', predicato impropriamente di una nave, il mare *crudede* e la metonimia dell'alzare le vele, che significa non solo l'avvio, ma tutta la navigazione.

Un altro gruppo particolare di metafore esplicite è quello che raccoglie le figure dell'epiteto o antonomasia, come quando si dice che il successore di Bonifacio VIII «*novo Iasón sarà*» (*Inf.* XIX, 85), che Filippo il Bello è un «*novo Pilato*» (*Purg.* XX, 91) o quando Firenze viene apostrofata come *novella Tebe* (*Inf.* XXXIII, 89). Questa figura era distinta dalla più generica *translatio* e faceva parte dei dieci tropi principali nella teoria elaborata dai trattatisti d'età classica e medievale (vedi § I.2.4), che la conoscevano come *pronominatio*: *pronominatio est que velut extraneo quodam vocabulo sive cognomine demonstrat id quod suo non potest nomine appellari* (*Candelabrum* II, xxxix, 2). In questi casi il nome proprio designa un modello o un insieme di caratteristiche, e per comprendere la metafora il lettore dipende interamente dalla sua conoscenza esterna: un ipotetico lettore che non sapesse chi erano Giasone o Pilato non avrebbe alcun indizio sul significato da dare a queste espressioni; per questo tali metafore chiamano in causa personaggi o avvenimenti molto noti, divenuti quasi proverbiai. Le *pronominatioes* sono molto frequenti nelle epistole politiche di Dante (*Ep.* V, VI e VII), dove si trovano espressioni come *Moysen alium* (*Ep.* V, 4), *tanquam alteri Babilonii* (*Ep.* VI, 8), *Pergama rediviva* (*Ep.* VI, 15), *nobis est alter Ascanius* (*Ep.* VII, 18), *Goliam hunc* (*Ep.* VII, 29), per citarne solo alcune (ma cf. Tomazzoli 2020a). Anche all'interno della *Commedia* il loro impiego appare legato a passi di alta densità profetica, dove Dante mette in relazione eventi della storia contemporanea con il grande quadro storico-providenziale che si distende a partire dal passato del mito classico e delle Scritture. In queste metafore, più ancora che in altre, il nesso verticale tra il piano del figurato e quello del figurante attira l'attenzione sulle connessioni tra dimensioni diverse e sull'esemplarità di certi archetipi (vedi § II.2.3.2).

Nel complesso la costruzione esplicita è comunque piuttosto rara nella poesia di Dante, che preferisce quasi sempre le metafore implicite, ossia quelle in cui il veicolo prende semplicemente il posto del tenore, la cui individuazione, più o meno facile, più o meno univoca, spetta al lettore. Brooke-Rose rileva giustamente come le metafore implicite, proprio in virtù dell'alto grado di cooperazione interpretativa richiesto al destinatario, tendano a essere o piuttosto immediate e familiari, oppure molto dipendenti dal contesto (1958, 26). Ad

⁵⁹ Su questa invocazione alle Muse e sul I canto del *Purgatorio*, cf. Raimondi 1970, 65-94.

esempio le numerose metafore che adoperano *seme* o *semenza* per significare la discendenza di una famiglia o di una stirpe fanno riferimento a un'associazione metaforica comune e immediatamente comprensibile (su cui vedi § II.3.2.1). Al contrario, la celebre metafora del *dolce fico* a cui *si disconvien fruttare* tra i *lazzi sorbi* (*Inf.* XV, 65-6) sarebbe incomprensibile al di fuori del contesto del canto: nei versi precedenti Brunetto Latini ha fatto esplicito riferimento all'inimicizia che *quello ingrato popolo maligno*, discendente dai Fiesolani, nutre per Dante (*Inf.* XV, 60-4), ed è pertanto chiaro al lettore come il *dolce fico* che si oppone ai *lazzi sorbi* non possa essere altri che Dante opposto ai Fiorentini corrotti.

Rispetto a queste caratteristiche, le numerose metafore implicite presenti nella *Commedia* garantiscono in genere una maggiore versatilità e immediatezza, e sono pertanto più duttili ai fini delle sezioni narrative o di quelle porzioni di discorso diretto più mosse e d'impatto, non particolarmente legate ad asserzioni o descrizioni; la loro netta preponderanza ci dice qualcosa sulla qualità eminentemente narrativa e dialogica del poema, specie se immaginiamo un confronto con l'andamento più descrittivo della lirica delle Origini. Le metafore implicite, e soprattutto quelle di parola, contribuiscono insomma a una sensazione di verticalità, che si realizza nell'associazione rapida e puntuale tra il piano del discorso letterale e un altro campo semantico.

All'estremo opposto rispetto alle metafore esplicite si collocano quelle espressioni sentenziose che vengono immesse nel testo come implicita analogia, talvolta senza alcun legame sintattico con la proposizione principale. L'esempio più significativo è offerto dalle prime terzine del IV canto del *Paradiso*, che sviluppano tre diverse immagini proverbiali per significare l'indecisione di Dante circa il dubbio da esporre per primo a Beatrice:

intra due cibi, distanti e moventi
 d'un modo, prima si morria di fame,
 che liber'omo l'un recasse ai denti;
 sì si starebbe un agno intra due brame
 di fieri lupi, igualmente temendo;
 sì si starebbe un cane intra due dame:
 per che, s'ì mi tacea, me non riprendo,
 da li miei dubbi d'un modo sospinto,
 poi ch'era necessario, né commendo.
 (*Par.* IV, 1-9)

L'espedito ritarda l'avvio delle narrazioni con la riproposizione di un esempio scolastico variato in tre diverse situazioni: la prima delle tre analogie ha precedenti illustri, perché fu elaborata dai sofisti e impiegata in diverse discussioni sul libero arbitrio, ad esempio da

Aristotele e Tommaso; le altre due varianti sembrano invece inventate da Dante e costruite in un crescendo di realismo.⁶⁰ È difficile classificare una situazione come questa, perché i tre quadretti di indicazione evocati sembrano collocarsi in una posizione intermedia tra una metafora e una similitudine; per ovviare a questa incertezza ho scelto di classificarli piuttosto come semplici analogie, così da mettere in evidenza la loro natura anfibia.

Un eccezionale ricorso a questo genere di sentenze si verifica nel XIII canto del *Paradiso*, dedicato alla sapienza di Salomone e impegnato ad ammonire gli uomini a non giudicare alla leggera, e per questo condotto su serrate argomentazioni prima, e su sentenze poi: a partire dalla seconda parte vi compaiono espressioni proverbiali come quella della *paglia trita* e della *semenza riposta* (*Par.* XIII, 34-6), o l'ammonimento a considerare la *distinzion* appena sviluppata come *piombo a' piedi* affinché Dante abbracci un *mover lento* (vv. 112-17). Si notano però soprattutto un primo *exemplum* di chi *pesca per lo vero e non ha l'arte*, e dunque si allontana da riva e però, non conoscendo le tecniche di navigazione, si muove non solo inutilmente, ma a suo danno, perché prima era ignorante, ora è in errore (vv. 121-3); e, infine, una catena di tre situazioni esemplari – la prima in forma di similitudine, le altre due in forma di analogia – che permette la chiusura del canto con un'ultima massima:

non sien le genti, ancor, troppo sicure
 a giudicar, sì come quei che stima
le biade in campo pria che sien mature;
ch'i' ho veduto tutto 'l verno prima
lo prun mostrarsi rigido e feroce;
poscia portar la rosa in su la cima;
e legno vidi già dritto e veloce
correre lo mar per tutto suo cammino,
perire al fine a l'intrar de la foce.
 Non creda donna Berta e ser Martino,
 per vedere un furare, altro offerere,
 vederli dentro al consiglio divino;
 ché quel può **surgere**, e quel può **cadere**».
 (*Par.* XIII, 130-42)

60 Pastore Stocchi (2015a, 113) si chiede retoricamente: «un 'liber' omo', titolare cioè, come Dante stesso sottolinea con l'aggettivo, di quel libero e responsabile uso della volontà che ne caratterizza la natura superiore, può davvero omologarsi a un cane incapace di decidere quale di due daini aggredire o a un agnello ugualmente atterrito da due lupi?».

1.6 Morfologia

Se le metafore esplicite, come abbiamo visto, si costruiscono principalmente, ma non solo, tramite un predicato nominale, le metafore implicite possono essere veicolate da quattro diversi elementi della sintassi:⁶¹ sostantivi, aggettivi, avverbi e verbi – tralasciando le preposizioni, suscettibili di usi metaforici ma, poiché tali usi sono più marcatamente linguistici e non generano effetti stilistici o semantici di particolare rilevanza, non considerate in questa analisi. La distinzione tra metafore verbali, sostantivali e aggettivali si trova già nella *Poetria Nova* di Goffredo di Vinsauf (vv. 782-987),⁶² ed è oggi confermata da diversi studiosi, i quali chiariscono che «le metafore verbali differiscono sostanzialmente dalle nominali perché non ‘sostituiscono’ un’azione, ma cambiano il significato dei nomi connessi al verbo [...]; analogo a quello del verbo il comportamento di aggettivi e avverbi» (Mortara Garavelli 1988, 163-4). L’analisi linguistica e sintattica delle metafore, sviluppata soprattutto in area anglosassone, non ha avuto molta fortuna nell’ambito della critica dantesca, se è vero che l’attenzione dei lettori della *Commedia* si è concentrata soprattutto sull’interazione tra i campi semantici (ad esempio l’ottima voce *metafora* dell’*Enciclopedia Dantesca* raggruppa le metafore solamente in base ai campi semantici che vi interagiscono: cf. Tateo 1970a). Un primo dato già messo in rilievo (Robey 1985, 123; cf. anche Gibbons 2002, 82) riguarda l’ampio ricorso alle metafore verbali, che costituiscono in effetti la porzione più ampia delle metafore di parola.

1.6.1 Metafore verbali

L’effetto che le metafore verbali ottengono nel tessuto narrativo dell’opera è estremamente particolare: le metafore verbali, nella lo-

61 Sulla morfologia della lingua della *Commedia*, cf. almeno Ambrosini 1984; Ambrosini, Brambilla Ageno 1984; Ambrosini, Vignuzzi 1984; Manni 2013, 95-109, con bibliografia.

62 E in particolare ai vv. 893-6: *vult ita transsumi verbum, vult mobile nomen, | vult fixum. Sed fit varie transsumptio verbi | vel praecedentis vel item ratione sequentis, | vel casus utriusque simul*. Per un breve riepilogo delle prescrizioni di Goffredo in materia (su cui vedi § I.1.4.2), cf. anche Gibbons 2002, 82-5. La casistica morfologica della *transumptio* viene ripresa da Bene da Firenze in *Candelabrum* VII, xxv, 2-5: *habuimus quod verbum et adiectivum et substantivum transsumuntur sed quodlibet multis modis. Nam verbum quandoque transsumitur ratione praecedentis casus, ut: ‘Nubes pausat, aer mansuescit, aura silet, aves inter se locuntur, mare dormit, rivi ludunt, rami pubescunt, agelli pinguntur, humus lascivit’. Quandoque ratione sequentis casus, ut: ‘Predicator seminat ore, unde cibatur oculos, aures inebriat et satiat ipsos animos auditorum’. Quandoque ratione tam praecedentis quam sequentis casus, ut: ‘Os nostri doctoris propinat dulcia verba, vigiles aures bibunt verba ex ore ipsius loquentis’*. Su Bene da Firenze, vedi § I.2.4.2.

ro formulazione ridottissima e perfettamente integrata rispetto alla cornice letterale dell'espressione metaforica, non sostituiscono propriamente un'azione, ma ne arricchiscono i connotati, conferendo alla proposizione che le contiene un'aggiunta di significato, di immagine o di colorazione.⁶³ Un paio di esempi particolarmente evidenti si trovano nei canti dedicati ai golosi nel *Purgatorio*. Dante chiede a Forese quale prodigio *sfoglia* (*Purg.* XXIII, 58) le anime di quella cornice in un modo tanto impressionante;⁶⁴ il verbo aiuta il lettore a visualizzare in maniera cruda e disumanizzata i volti disseccati e sciupati, come accade nel canto successivo, dove il viso di Bonagiunta è descritto attraverso la perifrasi *ov'el sentia la piaga | de la giustizia che sì li pilucca* (*Purg.* XXIV, 38-9). Il verbo 'piluccare' significa propriamente lo staccare uno a uno i chicchi di un grappolo d'uva per mangiarli; attraverso la metafora, il dettato dantesco connota con un'ulteriore immagine di inaudita violenza la punizione attraverso la quale le anime purganti espiano il loro peccato di gola, che consiste nel dimagrire per la perenne fame suscitata da frutti e nettare profumatissimi e intoccabili.

Questi esempi basterebbero a rendere evidente quanto sia impossibile sostituire in modo soddisfacente una metafora verbale con un equivalente letterale: il verbo contiene in sé la somma inscindibile di un significato letterale (la giustizia divina che colpisce le anime) e di un senso altro che riconnette l'enunciazione al contesto, e che per di più arricchisce di un'immagine ulteriore e di forte impatto, sintetizzata in un'unica parola, l'azione espressa dal verbo. Rileva acutamente Gibbons (2002, 85) che talvolta queste metafore verbali creano versioni ellittiche di immagini sviluppate in forma più discorsiva ed estesa in altre parti del poema, e così facendo rivitalizzano idee familiari semplicemente grazie alla brevità con cui le enunciano. Lo si vede benissimo anche in questa terzina, dove Dante rielabora in modo personale la canonica metafora del *pratum ridet*, impiegata da grammatici e retorici come esempio di tropo (cf. Rosier-Catach 1997a):

63 Si veda l'impressionistico commento di Pagliaro (1967, 623): «in verità, in nessun'altra opera come nella *Commedia* il pensiero, in cui si crea la realtà fantastica, si traduce in forme verbali capaci di suscitare immagini, saperi, sentimenti con tanta stringatezza e tanto vigore. Qui è la chiave della grandezza di una poesia, che all'esprimere chiama con tocco di magica potenza le connotazioni più essenziali dell'esperienza umana, e così anima del ritmo del vissuto il segno verbale nel suo indissolubile legame di significante e significato». Sui verbi nelle opere di Dante, cf. Ambrosini, Brambilla Ageno 1984.

64 Il verbo trova un precedente, altrettanto arditamente metaforico, inserito in una stessa terna di rimanti e con simile significato penitenziale, in *Amor non ho potere* di Guittone (*Rime* II, 41-6): *Amor, poi sostenere | de lo mal me non fai, | no è ragion, ben sai, | ch'eo del ben deggia avere; | ché, se 'l mal me no sfoglia, | non mi rende 'l ben foglia*; lo segnala Del Sal (1989, 112-13), che cita anche due riprese dello stesso verbo, paragonabili a questa ma certo derivate, in Chiaro Davanzati e Bondie Dietaiuti. Per quanto il gradiente di improprietà della metafora sia alto, si deve dunque ridimensionare la sua originalità.

anche soggiunse: «il fiume e li topazi
 ch'entrano ed escono e 'l **rider de l'erbe**
 son di lor vero umbriferi prefazi».
 (Par. XXX, 76-8)

Il verbo 'ridere' associato all'erba non può essere semplicemente sostituito con i verbi 'fiorire' o 'germogliare', sebbene sia chiaro che il senso della frase è questo. Con la sola espressione della metafora verbale tutta la terzina assume una colorazione gioiosa, primaverile, e al tempo stesso il fatto che il soggetto grammaticale della frase sia ricoperto da un verbo sostantivato che indica una condizione tutto sommato statica, quale quella dell'«essere fiorito», conferisce un'enfasi particolare non solo alla carica visuale della scena, ma anche alla sua resa dinamica e alla connessione profonda tra umano (*rider*) e natura (*l'erbe*).

Talvolta l'immediatezza della metafora verbale è attenuata dalla necessità di un complemento che la dichiari, integrandola meglio con il contesto letterale e in qualche modo spiegandola. Un caso molto interessante si trova in *Inf.* XXVIII, 55-8. Qui Maometto preannuncia che Dolcino dovrà 'armarsi' - «*or di a fra Dolcin dunque che s'armi*» (*Inf.* XXVIII, 55) -, ma solo qualche verso dopo, con grande sospensione, si chiarisce che è *di vivanda* che questi deve dotarsi, non di armi. Il riferimento al dominio semantico del cibo, centrale per le vicende di Dolcino assediato, ritorna poi qualche terzina dopo in due metafore alimentari, quella dell'essere **digiuo** di vedere (v. 87) e, parallelamente, della *veduta amara* (v. 93). Il verbo 'armarsi', che poteva essere inteso in senso letterale trattandosi di una resistenza militare, viene dunque sottoposto a un ispessimento metaforico di significato attraverso il complemento di limitazione, che lo sposta in un'area semantica diversa ma comunque connessa alla vicenda storica qui narrata.

Per approfondire ulteriormente la caratterizzazione delle metafore verbali, Robey ne propone una tipizzazione che associa in modo interessante sintassi e semantica. Come rilevato da Tateo (1970a), dal punto di vista delle associazioni semantiche le metafore più numerose nella *Commedia* sono quelle che esprimono eventi interiori in termini esteriori.⁶⁵ Robey (1985, 123) le chiama «concretive metaphors»; il tipo principale individuato da quest'ultimo racchiude

⁶⁵ Cf. Tateo 1970a: «per questo la metafora dantesca, pur poggiando sull'uso scolastico, come rivela la ripresa di certi traslati consueti che ricorrono nelle esemplificazioni dei retori, si estende molto oltre i limiti della tradizionale classificazione e per la ricercata analogia su cui spesso si regge, e per il prevalere dello scambio fra mondo spirituale e mondo sensibile, fra il senso interno e il senso esterno, che è nella consuetudine del linguaggio biblico e liturgico [...]. La maggior parte delle metafore dantesche riguarda la rappresentazione sensibile della vita psicologica o spirituale».

dunque quelle metafore ‘concretive’ e verbali che veicolano l’espressione di qualità astratte o di processi mentali. Un esempio perfetto è la seguente metafora:

ché sempre l’omo in cui pensier **rampolla**
 sovra pensier, da sé dilunga il segno,
 perché la foga l’un de l’altro **insolla**.
 (*Purg.* V, 16-18)

Il verbo ‘rampollare’ richiama l’idea del germogliare, come esplicitato dalle Chiose ambrosiane (1990, *ad loc.*): **Rampolla** *Oritur, et est vocabulum tractum ab arbore, iuxta quam ex sua radice oriuntur rampulli, idest surculi*; la metafora verbale serve dunque a conferire al pensiero umano un’impressione di movimento, di ramificazione – come si vedrà meglio nell’ultimo capitolo (§ II.3.2.3). Secondo Robey (1985, 123) queste metafore ottengono principalmente tre effetti: o esprimono oggetti della percezione come soggetto grammaticale della frase (come nel caso del *ridere de l’erbe*), oppure esprimono relazioni circostanziali o di causa indiretta in termini di azioni fisiche dirette (potrebbe essere il caso dell’ultima metafora citata, in cui il ‘rampollare’ del pensiero si presenta quasi come un impedimento fisico alla concentrazione dell’uomo sovrappensiero), oppure, infine, esprimono una relazione statica in termini dinamici, come in questa metafora, dove la speranza è figurata come un fiore di cui l’anima si adorna: «*dì quel ch’ell’ è, dì come se ne ‘nfiora | la mente tua, e dì onde a te venne*» (*Par.* XXIV, 46-7).

1.6.2 Metafore nominali e aggettivali

Se le metafore verbali ottengono l’effetto di animare un’azione, trasferendo a un soggetto un predicato che normalmente non gli può essere associato, molte metafore sostantivali sono piegate allo scopo di procurare una maggiore evidenza visiva (Brooke-Rose 1958, 15). Le metafore nominali, dunque, producono ampliamenti e traslazioni di significato in modo diverso rispetto alle metafore verbali, a dimostrazione di come la sintassi della metafora sia inscindibile dalla significazione veicolata dalla semantica. La distinzione tra le due forme sintattiche evoca i due aspetti della metafora più tradizionalmente messi in luce dagli studiosi: da un lato lo straniamento provocato dalla traslazione, dall’immissione nel discorso di un elemento esterno che reagisce al contesto letterale trasformandolo; dall’altro la potenza evocatrice della metafora, tramite la quale il poeta presenta agli occhi del lettore un’immagine visivamente chiara e netta. I due effetti coesistono, ma sono soprattutto risultati diversi di sintassi metaforiche diverse, come si vede esaminando le differenze che oppongono metafore nominali e metafore verbali.

Innanzitutto, secondo Brooke-Rose, le metafore nominali differiscono dalle metafore verbali perché si prestano più facilmente a una sostituzione del termine metaforico con il termine letterale o con una similitudine equivalente. Questo è particolarmente vero nel caso delle metafore verbali dantesche, che sono spesso neologismi o comunque espressioni molto sintetiche e dense, perciò difficili da rimpiazzare con un equivalente verbale e pesantemente danneggiate dalla sostituzione con una perifrasi, come abbiamo già visto nel paragrafo precedente. Un altro breve esempio: la metafora citata poc'anzi della mente che *s'infiora* (Par. XXIV, 46-7) difficilmente può essere considerata equivalente alla sua ipotetica resa più letterale, che dovrebbe essere qualcosa di simile a 'si adorna di fiori' - il che non chiarisce però il significato dell'espressione. Viceversa, nella seguente metafora la struttura sintattica della frase non è affatto stravolta da un'ipotetica conversione al senso letterale, che segnerebbe semplicemente una perdita del sovrasenso metaforico (per cui vedi § II.3.2.1):

«Questi altri fuochi tutti contemplanti
uomini fuoro, accesi di quel caldo
che fa nascere **i fiori e ' frutti santi**».
(Par. XXII, 46-8)

I commentatori antichi associano i fiori ai pensieri e i frutti alle opere sante; a conferma di quanto sostenuto da Gibbons (2002, 81), è l'aggettivo che permette al lettore di comprendere la metafora sostantivale, come si vedrà meglio nel prossimo paragrafo (§ II.1.7). I *fiori* e i *frutti* sono gli equivalenti metaforici dei pensieri e delle opere, e la resa dei concetti astratti con due termini concreti serve proprio a dare quell'impressione di immediatezza visiva che tanto hanno celebrato i lettori della *Commedia*. La metafora verbale della mente che *s'infiora*, invece, restituisce un'immagine mentale più nebulosa ma molto più dinamica rispetto alle consuete rappresentazioni dei processi mentali, introducendo un elemento floreale che è radicalmente estraneo all'apparato concettuale che si costruisce intorno all'idea di mente e di pensiero.

La struttura sintattica delle frasi contenenti una metafora nominale non è intaccata dall'eventuale riconversione della stessa in un'espressione più pianamente letterale proprio a causa del carattere più visuale e meno dinamico delle metafore veicolate dai sostantivi; la natura stessa del verbo, invece, è tale da costruire interazioni molto più condizionate rispetto agli altri elementi sintattici. Detto altrimenti, se il verbo cambia deve necessariamente cambiare l'azione su cui è costruita la proposizione, con un coinvolgimento inevitabile degli altri oggetti della frase: non si muta l'immagine, si muta la struttura intera. La natura predicativa e strutturante del verbo, tuttavia, se da un lato fa sì che l'espressione metaforica condizioni la fra-

se in modo più dinamico e diffuso, rende solitamente il sovrasenso in qualche modo più diluito. È un fenomeno noto nella filosofia del linguaggio contemporanea: con qualche semplificazione possiamo dire che il sostantivo e il verbo hanno un diverso dominio semantico, ossia esercitano condizionamenti diversi sulla struttura dell'enunciato. Ponendo che il sostantivo è un atomo del discorso, il predicato è l'espressione di una relazione tra atomi o classi di atomi; questo fa sì che se la traslazione metaforica avviene al livello dei sostantivi si ha un sovrasenso più localizzato ma anche più caratterizzante, mentre in presenza di una metafora verbale il significato figurato si distribuisce su tutta la struttura della frase, in quanto espressione di una relazione tra i suoi elementi.⁶⁶

Un esempio chiarirà meglio cosa si intende: scegliamo di nuovo due metafore semanticamente affini, legate al campo metaforico del seme e del seminare. La prima è una metafora sostantivale: «*si si conserva il seme d'ogne giusto*» (*Purg.* XXXII, 48); l'espressione significa che il rispetto della giustizia divina salva il fondamento, l'origine degli uomini giusti e della giustizia stessa, con una probabile eco dell'analoga espressione in *Prov.* 11,21: *semen autem justorum salvabitur*. Esprimere l'idea del fondamento e dell'origine tramite la metafora del seme comporta un condizionamento metaforico sul solo termine 'seme', ma è uno spostamento metaforico molto forte perché implica il passaggio da un concetto astratto a un oggetto concreto, visibile; pertanto la sostituzione del termine metaforico 'seme' con un equivalente letterale conserverebbe inalterata la struttura della frase, ma nell'economia del significato e della carica evocativa del sostantivo la differenza sarebbe radicale. Prendiamo invece una metafora verbale semanticamente affine: «*non vi si pensa quanto sangue costa | seminarla nel mondo*» (*Par.* XXIX, 91-2); riferendosi alla Scrittura, Beatrice adopera una metafora piuttosto comune nei Vangeli, ossia quella dei fedeli che diffondono la parola di Dio e la fede (un esempio in *1 Cor.* 9,11: *nos vobis spiritalia seminavimus*). L'espressione metaforica per cui la fede viene 'seminata' fa riferimento a un'azione di diffusione di un principio da cui si attende un risultato, uno sviluppo; è evidente che mantenere questa relazione così complessa dopo aver sostituito il verbo con un equivalente letterale è impossi-

⁶⁶ Cf. Goatly 1997, 83: «when language maps experience in the most straightforward or congruent way, nouns represent things, adjectives the properties of things, verbs realize states and processes, adverbs the properties of processes, and prepositions the relationships between things. Noun V-terms [*scil.* 'vehicule terms'] are either more recognizable as metaphors or yield richer interpretations than V-terms of other world-classes. There are a number of reasons for this. To start with, recognition depends on unconventional reference and/or semantic contradiction. Because they are referring expressions, in the strictest sense, noun phrases reveal very strongly the clashes between conventional and unconventional reference [...]. In addition, the things referred to by noun phrases are imaginable, because they have spatial dimensions».

bile, e che questa eventuale sostituzione non solo andrebbe a provocare la perdita del sovrasenso del verbo, ma modificherebbe profondamente l'enunciato stesso.

Per un ultimo confronto diretto tra metafore verbali e metafore sostantivali si può esaminare un'ulteriore coppia di metafore, ancora molto simili da un punto di vista semantico ma sintatticamente diverse. Nel primo caso si parla del paesaggio infernale e in particolare della *landa* sterile dove si trovano i peccatori contro natura: *la dolorosa selva l'è ghirlanda | intorno, come 'l fosso tristo ad essa* (*Inf.* XIV, 10-11); nel secondo si parla di «*quel mar che la terra in-ghirlanda*» (*Par.* IX, 84).⁶⁷ La semantica delle due metafore è identica: l'immagine della ghirlanda, immessa in un discorso topografico altrimenti piano, rende efficacemente l'evidenza visiva di un perimetro, di qualcosa che circonda qualcos'altro. Nel primo caso, tuttavia, la costruzione esplicita e nominale, a cui si aggiunge l'avverbio *intorno* messo in rilievo dall'*enjambement*, restituisce una maggiore staticità (ulteriormente accresciuta dai due aggettivi *dolorosa* e *tristo*, che rientrano nel serbatoio lessicale delle connotazioni infernali dell'infertilità, della morte, dell'oscurità disperata); nel secondo caso, invece, grazie alla metafora verbale è il mare a essere il soggetto della proposizione, con un ruolo dunque virtualmente attivo, e rafforzato ancora dal valore risultativo trasmesso dal prefisso del verbo.

A differenza delle metafore nominali che prevedono una semplice sostituzione del termine letterale con il termine metaforico, alcune espressioni metaforiche sono introdotte da una *pointing formula*: il tenore è dapprima nominato e poi sostituito dal veicolo, il quale è introdotto da espressioni dimostrative di vario tipo oppure accostato per parallelismo o apposizione.⁶⁸ Le formulazioni dimostrative possono ottenere un effetto assai particolare perché nominando un oggetto, e subito dopo riferendosi a questo con un altro termine, suscitano l'impressione che l'oggetto si sia trasformato nel frattempo (Brooke-Rose 1958, 68-9). Si fonda su un'apposizione, ad esempio, la metafora che chiude la seguente terzina, dove al referente letterale è giustapposto il suo equivalente metaforico:

«Quando in Bologna un Fabbro **si raligna?**
quando in Faenza un Bernardin di Fosco,
verga gentil di picciola gramigna?».
(*Purg.* XIV, 100-2)

⁶⁷ La stessa metafora ricorre in *Purg.* XIII, 79-81: *Virgilio mi venia da quella banda | de la cornice onde cader si puote, | perché da nulla sponda s'inghirlanda.*

⁶⁸ L'«accostamento metaforico» (Ambrosini 1984, 164-5) è proprio, insieme a quella di «identificare con un modello», una delle due funzioni principali dell'apposizione nella lingua di Dante, il cui uso risulta però piuttosto ridotto.

Piuttosto che trasmettere l'idea di una trasformazione, qui la metafora serve a dare una connotazione al tempo stesso più specifica e più universale al semplice nome invocato nel verso precedente. Dante, ad ogni modo, non si avvale che di rado di queste particolari metafore nominali, preferendo nella stragrande maggioranza dei casi la costruzione in qualche modo opposta, ossia quella che chiarifica con un complemento di specificazione o con una relativa il veicolo della metafora implicita. Questa scelta ha l'effetto di introdurre l'elemento figurato con effetti di rottura rispetto alla narrazione principale, per poi ricondurlo a questa, con un movimento dapprima centrifugo e poi centripeto rispetto al cuore della narrazione. Il caso più evidente di questa strategia è il seguente:

non lasciavam l'andar perch'ei dicessi,
 ma passavam la **selva** tuttavia,
 la **selva**, dico, di spiriti spessi.
 (*Inf.* IV, 64-6)

Tutti i commentatori, dal Trecento in poi, hanno notato come la metafora qui sia chiarita e dichiarata in modo piuttosto singolare rispetto all'uso dantesco. Il complemento di specificazione chiarisce l' analogia su cui si fonda la metafora della selva, che era stata introdotta *ex abrupto* e in modo poco chiaro. Illuminante la chiosa di Jacopo della Lana (2009, *ad loc.*): «segue suo poema mostrando come molti erano in tale stato, e quasi così spessi come sono li àbori nella selva; e però a dichiazione di tale metafora dice: la selva dico di spiriti spessi». La metafora è fondata perciò su un'idea di affollamento, che fa apparire i molti spiriti assembrati nel Limbo simili agli alberi che si trovano in una foresta fitta e intricata; senza la specificazione dell'ultimo verso, tuttavia, la metafora non sarebbe chiara e si presenterebbe come un'immissione non motivata di un elemento alieno alla descrizione.

Anche l'opposto è possibile: la dichiarazione della metafora può servire a mettere in rilievo un traslato che altrimenti sarebbe parso debole, come in questi versi:

vassi in Sanleo e discendesi in Noli,
 montasi su in Bismantova 'n Cacume
 con esso i piè; ma qui convien ch'om **voli**;
 dico **con l'ale snelle e con le piume**
del gran disio, di retro a quel condotto
 che speranza mi dava e facea lume.
 (*Purg.* IV, 25-30)

Il 'volare' del v. 27, nel suo primo apparire, potrebbe non apparire metaforico, ma iperbolico e paradossale,⁶⁹ e perciò intervengono i versi successivi a dichiarare il traslato morale-spirituale dell'espressione. Anche in questo caso il Lana (2009, *ad loc.*) nota che «qui si espone l'autore elli medesimo, e dice che tale ascenso per allegoria è lo desio il quale segue sollecitudine e attendimento di perfetto effetto».

In molti casi, come si diceva, è l'aggettivo qualificativo a dare il senso alla metafora sostantivale:⁷⁰ questo avviene quando si parla, ad esempio, del regno infernale come *doloroso ospizio* (*Inf.* V, 16), con un'espressione che una teoria medievale della *conversio* prescriverebbe come variazione rispetto al sintagma più trasparente 'ospizio di dolore'. Lo stesso si può dire della locuzione «*accidioso fummo*» (*Inf.* VII, 123), che contiene una metafora mutuata dall'espressione biblica 'fumo dell'ira' (che compare ad esempio in *Ps.* 17,9), che qui viene trasportata al vizio opposto (Bellomo 2013, *ad loc.*). Gibbons (2002, 81) ha mostrato come la terza cantica sia piena di termini metaforici la cui essenza è dichiarata dagli aggettivi,⁷¹ ma lo stesso si può dire della prima, dove molti attributi di segno negativo sono predicati del paesaggio infernale, che ne viene quasi animato, secondo un procedimento piuttosto vicino all'ipallage che a una vera e propria metafora. Oltre al passo citato poc'anzi - *la dolorosa selva l'è ghirlanda | intorno, come 'l fosso tristo ad essa* (*Inf.* XIV, 10-11) - un altro esempio:

in la palude va c'ha nome Stige
questo **tristo** ruscel, quand'è disceso
al pié de le **maligne** piagge grige.
(*Inf.* VII, 106-8)

I vocaboli evidenziati nell'uno e nell'altro esempio sono, da un punto di vista semantico, impropriamente attribuiti ai rispettivi sostantivi: la selva arreca dolore in quanto parte del regno infernale, ma non è strumento attivo di punizione, e lo stesso si può dire degli altri termini. Questo procedimento di lieve traslazione potrebbe essere ispirato non tanto, o non solo, dal desiderio di innalzare il linguaggio poetico con una lieve improprietà, quanto piuttosto dalla volontà di rappresentare l'Inferno come un organismo animato, attivamente coinvolto nell'infliggere pene ai dannati.

⁶⁹ Tanto più che nel canto precedente è stato messo in risalto che Virgilio e Dante procedono nella loro ascesa senza ali. Cf. *Purg.* III, 52-4: «*or chi sa da qual man la costa cala*», | *disse 'l maestro mio fermando 'l passo*, | «*si che possa salir chi va sanz'ala?*».

⁷⁰ Questa osservazione conferma il fatto che negli aggettivi qualificativi «sull'uso predicativo prevale quello attributivo» (Ambrosini, Vignuzzi 1984, 174).

⁷¹ Cf. Gibbons 2002, 81: «many of the *Paradiso's* metaphors are signalled by adjectives such as 'eterno', 'santo' and 'beato', or even more simply by the pronoun 'nostro' or the demonstrative 'questo' uttered by the blessed souls».

Più in generale, per gli aggettivi usati in modo metaforico valgo le distinzioni proposte dai trattatisti medievali; Bene da Firenze, ad esempio, precisa che

adiectivum quoque transummitur tribus modis. Quandoque ratione fixi cui adiungitur, ut si dicatur: 'Sermo crudus, excoctus, sucosus, aridus, hirtus, comptus, rudis, excultus, inops, opimus'. Quandoque ratione sequentis obliqui, ut: 'Ecce rex venit, inermis consilis, cintus odiis, nudus amicis'. Quandoque ratione utriusque, ut si de aliquo disertio dicamus: 'Hic est floridus eloquio', de veterano: 'Hic est marcidus evo'; de paupere: 'Hic est tenuis re'. (*Candelabrum* VII, xxvi, 2-5)

Le tre tipologie non sono presenti in modo uniforme nella *Commedia*: sono nettamente più frequenti i casi in cui l'aggettivo è metaforico in ragione del sostantivo a cui viene attribuito, come nei sintagmi *la dolce stagione* (*Inf.* I, 43), «*la tua parola ornata*» (*Inf.* II, 67), *il mio parlar coverto* (*Inf.* IV, 51), o nei predicati nominali *tant'è amara che poco è più morte* (*Inf.* I, 7), «*maestro, il senso lor m'è duro*» (*Inf.* III, 12) e via dicendo. Queste metafore sono tipicamente piuttosto piane, spesso non particolarmente nuove o notevoli; più forti quelle che producono la traslazione a partire da ciò che segue, come «*la sconosciuta vita che i fé sozzi | ad ogne conoscenza*» (*Inf.* VII, 53-4) o *li occhi a la terra e le ciglia avea rase | d'ogne baldanza* (*Inf.* VIII, 118-19): due esempi costruiti nello stesso modo, con l'*enjambement* che mette in rilievo la discrepanza tra un aggettivo concreto e materico e un complemento di limitazione tutto astratto.

Quel che caratterizza di più le metafore aggettivali, però, è il livello di polisemia di cui si fanno portatrici. Si è già detto (§ II.1.3.2) che molti termini sono riconoscibili come traslati in virtù della loro appartenenza a un codice di valori, che li rende metaforici non tanto a livello letterale, ma soprattutto a quello spirituale: gli aggettivi sono le parti del discorso ideali per questa sovrapposizione di significati perché si presentano spesso in coppie di contrari, su cui è facile innestare una connotazione assiologica; nell'ultimo capitolo si proporrà di modellizzare in maniera più specifica questo meccanismo di significazione fondato sulla polarità (§ II.3.2.2).

Un'espressione come «*cieco | carcere*» (*Inf.* X, 58-9) contiene non solo la metafora dell'Inferno come carcere, ma anche un aggettivo metaforico latore di una certa polisemia: il regno infernale è cieco perché buio, perché non vi si può vedere Dio, perché abitato da peccatori, ciechi della vista spirituale; tutte queste implicazioni sono contenute da quell'associazione concettuale tra vista, conoscenza e beatitudine che domina questo canto e che rende così tragico l'episodio di Cavalcante Cavalcanti. Pochi versi dopo, infatti, la metafora della cecità è in qualche modo completata dalla domanda di quest'ultimo,

che chiede a Dante se a suo figlio «*non fiere li occhi suoi lo dolce lume?*» (*Inf. X*, 69). Oltre a richiamare la poesia del primo Guido attraverso l'immagine della ferita inflitta dalla vista, questa espressione metaforica e sinestetica si oppone al 'cieco carcere', ma soprattutto riceve una carica drammatica e affettiva molto forte dalla reticenza che subentra rispetto alla domanda diretta «*non viv'elli ancora?*» (*Inf. X*, 68). Attribuire al *carcere* infernale la stessa condizione di cecità che in più passi è predicata dei dannati (ad esempio in *Inf. III*, 47 e *Inf. VI*, 93) realizza un'osmosi tra la condizione e il luogo della pena (vedi § II.2.4.1), la stessa attiva nelle ipallagi di cui si discuteva nelle pagine precedenti: il paesaggio infernale partecipa alla punizione delle anime, perciò è umanizzato e reso agente. Al tempo stesso, le anime sono ormai talmente radicate nell'eterna dannazione - che è diventata la loro condizione ontologica - da essere fuse con l'Inferno e rese inerti e disumanizzate.

1.7 Struttura e sintassi della proposizione metaforica

Stabilito il tipo di metafora e la morfologia delle forme che la compongono, si possono individuare ulteriori classificazioni che permettano di descrivere più nel dettaglio il modo in cui la metafora è costruita dal punto di vista linguistico, e i diversi effetti stilistici prodotti da ciascuna struttura. Risulta particolarmente interessante un modello di classificazione fondato su quattro opposizioni binarie che riescono a offrire una descrizione sufficientemente articolata delle possibili strutture che una metafora può assumere (Crisp, Heywood, Steen 2002); tale modello è stato tuttavia ampiamente rielaborato per essere meglio adattato al fiorentino trecentesco e per essere più efficace nel cogliere alcune caratteristiche della lingua poetica della *Commedia*.

Se il MIP(VU) (per cui vedi § II.1.2.1) adotta come unità lessicali di indagine le singole parole, la classificazione in questione impernia la propria tassonomia sulla struttura proposizionale delle metafore, ispirandosi ai principi della *Rhetorical Structure Theory* di Mann e Thompson (1988). L'analisi proposizionale si fonda su unità, denominate *T-units*, che corrispondono ciascuna a una proposizione indipendente o semi-indipendente; tali unità costituiscono segmenti semanticamente indipendenti, poiché contengono informazioni relativamente coerenti e separate rispetto al resto del discorso. La categorizzazione si fonda sull'idea che un'unità T consista in una proposizione principale che può avere diversi gradi e tipi di complessità proposizionale. Per rendere la classificazione più adatta alla struttura sintattica della lingua di Dante e più leggibile, mi è sembrato più opportuno considerare come unità minima il sintagma: ogni sintagma ha una testa, la cui morfologia ne determina il tipo (i sintagmi aventi come testa un sostantivo saranno sintagmi nominali, i sintag-

mi aventi come testa un verbo saranno sintagmi verbali, e così via), e uno o più modificatori (cf. Salvi, Renzi 2010, 1: 275-754).

Le metafore più semplici sono quelle ristrette, cioè quelle che sono veicolate da una sola parola, qualunque sia la parte del discorso implicata, e dunque qualunque sia la natura del sintagma; nelle pagine precedenti ne abbiamo viste diverse, ma possiamo citarne ancora qualche altra: sono metafore ristrette o *mente che scrivesti* *ciò ch'io vidi* (*Inf.* II, 8), «*disiar vedeste senza frutto*» (*Purg.* III, 40), «*ei son tra l'anime più nere*» (*Inf.* VI, 85). Le metafore che non sono racchiuse in una sola parola ma si estendono ai modificatori del sintagma sono dette metafore multiple: tipicamente si tratta di singoli termini metaforici a cui si aggiunge un aggettivo o un complemento di specificazione,⁷² come ad esempio «*ma che ti mena a si pungenti salse?*» (*Inf.* XVIII, 51) o *vincendo me col lume d'un sorriso* (*Par.* XVIII, 19), ma anche in *poi vidi genti accese in foco d'ira* (*Purg.* XV, 106); nelle metafore multiple il significato non può essere compreso appieno senza la cooperazione dell'intero sintagma, modificatori compresi, e la pregnanza semantica della metafora si distribuisce su due o più termini inscindibili. Più ampie ancora sono le metafore estese, che realizzano un'associazione metaforica che eccede la singola proposizione. Questa tipologia è particolarmente frequente e importante nella poesia dantesca, tanto che alcuni studiosi, attribuendole l'etichetta impropria di *transumptio*, l'hanno ritenuta una caratteristica tra le più fondamentali della *Commedia*. Tra le metafore estese rientrano proposizioni come «*qui si ribatte il mal tardato remo*» (*Purg.* XVII, 87) o «*io veggio ben come le vostre penne | di retro al dittator sen vanno strette*» (*Purg.* XXIV, 58-9), ma anche più proposizioni coordinate tra loro, come in questo esempio:

«ed è ragion, ché **tra li lazzi sorbi**
si disconvien **fruttare al dolce fico**».
(*Inf.* XV, 65-6)

In questo, come in molti altri casi, Dante assegna alla metafora estesa un tono profetico o sentenzioso (vedi § II.2.3.2): l'associazione tra la sfera umana e un campo semantico estraneo, reiterata attraverso i diversi termini metaforici, produce un'alta densità simbolica e un innalzamento stilistico che mancano alle metafore più sintetiche.

Se invece una metafora appartenente alla proposizione principale viene poi sviluppata in un'unità subordinata contenente a sua volta elementi metaforici, allora siamo in presenza di una metafora

⁷² La maggior parte delle metafore multiple investe dunque un sintagma nominale: del resto il sostantivo «in quanto parte tematica del discorso di cui, più di ogni altra, si può 'dire qualcosa', è sottoposto a processi di determinazione sia numerico-quantitativa sia concettuale qualitativa» (Ambrosini 1984, 161).

complessa;⁷³ esempi danteschi di metafore complesse sono «*quel dolce pome che per tanti rami | cercando va la cura de' mortali*» (*Purg.* XXVII, 115-16), oppure, rimanendo all'interno dello stesso campo semantico e della stessa struttura relativa, «*pomo che maturo | solo prodotto fosti*» (*Par.* XXVI, 91-2). La differenza tra queste metafore e quelle multiple o estese, sebbene non evidente, è significativa: la dipendenza dell'unità subordinata dalla principale si regge proprio sulla prossimità semantica data dalla metafora, che diventa così indispensabile per l'esistenza dell'unità subordinata, mentre nelle metafore multiple ed estese la metafora è percepita come una struttura unica. Un'ultima categoria in questa classificazione è quella che oppone le metafore pure a quelle miste: le metafore pure sono quelle in cui i termini appartengono a un unico campo semantico, mentre quelle miste, di necessità estese o complesse, prevedono la giustapposizione di sfere semantiche distinte; sull'opposizione si avrà modo di tornare più avanti (§ II.2.2.2).

L'ipotesi di partenza è che ciascuna di queste diverse strutture proposizionali produca effetti stilistici diversi: applicando tale classificazione al sostanzioso corpus delle metafore della *Commedia* si possono riunire quelle che presentano strutture simili per poterle studiare in modo complessivo e stabilire in che misura la struttura morfologica e sintattica influenza lo stile e il tono dei passaggi metaforici, e quali sono le caratteristiche più rilevanti di ciascuna tipologia. Per cominciare con qualche dato quantitativo, le metafore estese si rivelano piuttosto rare rispetto a quelle limitate alla singola parola, mentre il rapporto tra metafore multiple e ristrette è quasi alla pari, a dimostrazione della felice intuizione di Gibbons (2002, 81) secondo cui la maggior parte dei termini metaforici vengono connessi al tessuto letterale e resi più perspicui dall'aggiunta, generalmente, di un aggettivo.⁷⁴ Ben più rare le metafore complesse, ossia sviluppate dalla principale a una subordinata, e ancor di più quelle miste, ossia quelle che implicano il riferimento a più campi semantici allo stesso tempo; questo significa che nella maggior parte dei casi il linguaggio figurato dantesco si fonda su traslazioni rapsodiche o, viceversa, coerentemente prolungate, anziché sull'intreccio di concetti e immagini distanti tra loro.

Avendo già discusso le più comuni metafore di parola nel paragrafo precedente dedicato alla morfologia (§ II.1.6), ci possiamo soffer-

⁷³ Sulla sintassi del periodo dell'italiano antico, cf. Salvi, Renzi 2010, 2: 763-1243; per Dante, cf. le sezioni dedicate a 'il periodo e la sua organizzazione' nell'appendice *Lingua e stile dell'Enciclopedia Dantesca*.

⁷⁴ Cf. Gibbons 2002, 81: «a subtler but equally widespread technique involves the careful deployment of adjectives, demonstrative pronouns and relative clauses in order to qualify individual metaphorical words». Dei tre procedimenti messi in luce da Gibbons, in realtà il primo è molto più comune del secondo ma soprattutto del terzo, poiché la costruzione con la relativa dà vita alle metafore che qui sono classificate come complesse, che sono piuttosto rare.

mare ora su quelle più complesse. Innanzi tutto si può fare qualche considerazione sulle metafore multiple, che al termine o ai termini traslati aggiungono una qualche specificazione allo scopo di integrare in maniera più stretta la metafora con il tessuto letterale; nei casi più riusciti questa fusione produce effetti di particolare carica immaginifica. Un esempio è il passaggio in cui Dante racconta di come avesse *d'error la testa cinta* (*Inf.* III, 31), ossia 'la mente avvolta dall'incertezza' (Inglese 2016, *ad loc.*). In questo breve emistichio è condensata un'immagine piuttosto forte: l'errore è visualizzato come qualcosa di corporeo che ha sede nella testa e che può 'cingerla', trascinando nel turbine del tumulto infernale di cui si parla nelle terzine precedenti la confusione del personaggio Dante.⁷⁵ Il passo è tra l'altro travagliato da una *varia lectio*:⁷⁶ Petrocchi (1994), Sanguineti (2001) e Tonello-Trovato (2022) stampano *error*, mentre Inglese (2021) preferisce la lezione *orror*, che rafforzerebbe il parallelo con il virgiliano *at me tum primum saeuus circumstetit horror* (*Aeneis* [d'ora in poi *Aen.*] II, 559, ed. Conte 2009).

Una considerazione interessante sulle metafore multiple riguarda tutte quelle occorrenze in cui uno stesso termine viene ad assumere significati opposti a seconda dell'aggettivo che lo accompagna. È il caso delle espressioni *malvagio uccello* (*Inf.* XXII, 96), *tanto uccello* (*Inf.* XXXIV, 47) o «*ma tale uccel nel becchetto s'annida*» (*Par.* XXIX, 117), riferite la prima a uno dei demoni di Malebolge e le altre a Lucifero stesso, ossia a degli angeli caduti, e opposte all'espressione che chiama in causa un *uccel divino* (*Purg.* II, 38), cioè l'angelo nocchiero; la stessa metafora, che si fonda sul *tertium comparationis* delle ali, viene volta in positivo o in negativo dalla presenza dell'aggettivo - o più semplicemente dal contesto, nel caso del canto di Lucifero. Anche la specificazione di un complemento può decidere della metaforicità di un termine: ad esempio Beatrice appare a Dante alla fine del *Purgatorio* avvolta *dentro una nuvola di fiori* (*Purg.* XXX, 28); a differenza di Cristo, che ascende al cielo in una nuvola vera e propria, quella che avvolge Beatrice, con delicata variazione, è una nube floreale.⁷⁷

Rispetto a un'idea diffusa tra i dantisti, che vedono la *transumptio* o metafora prolungata come uno degli istituti retorici dominanti nel

⁷⁵ Cf. il commento di Boccaccio (1965, 144): «ed io ch'avea d'orror, cioè di stupore, la testa cinta, cioè intornata: e questo dice per lo moto circolare di quel tumulto».

⁷⁶ L'alternativa è antichissima: il codice cassinese trasmette *error*, ma una glossa interlineare aggiunge *orror*; Benvenuto da Imola riporta entrambe le varianti.

⁷⁷ E la variazione è tale anche rispetto alla *Vita nova*, dove alla morte di Beatrice Dante levava *li occhi miei bagnati in pianti, | e vedea, che parean pioggia di manna, | li angeli che tornavan suso in cielo, | e una nuvoletta avean davanti, | dopo la qual gridavano tutti: «Osanna»* (*Donna pietosa*, vv. 57-62).

poema,⁷⁸ si può rilevare che i tropi che superano la singola parola o il singolo sintagma non sono poi tanto numerosi, e che nella maggior parte dei casi un'estensione significativa della metafora si articola sull'accostamento di diversi termini usati in modo improprio, che conferisce al passo una generica sfumatura traslata, senza attuare una vera e propria sostituzione di piani. Abbiamo allora soprattutto personificazioni reiterate («*cortesia e valor di se **dimora** | ne la nostra città sì come suole, | o se del tutto **se n'è gita fora***»: *Inf.* XVI, 67-9; e la notte, de' **passi con che sale, | fatti avea due nel loco ov'eravamo, | e 'l terzo già chinava in giuso l'ale**: *Purg.* IX, 7-9; «*pur mo venieno i tuo' pensier tra ' miei, | con simile atto e con simile faccia, | sì che d'intrambi un sol consiglio fei*»: *Inf.* XXIII, 28-30) o metafore di lunghezza contenuta, magari giocate sulla contrapposizione tra due elementi metaforici analoghi («*tu ne **vestisti** | queste misere carni, e tu le **spoglia***»: *Inf.* XXXIII, 62-3), oppure espressioni in cui la traslazione è data da una particolare cooperazione tra i due sintagmi del verbo e del soggetto, o del verbo e del complemento (così, *la mia durezza fatta **solla***: *Purg.* XXVII, 40; «*però **giri Fortuna la sua rota** | come le piace, e 'l villan la sua marra*»: *Inf.* XV, 95-6).

In alcune metafore estese e complesse si realizzano raffinati giochi sintattici, come nel caso delle anime che bestemmiano contro il **seme** | di lor **semenza** e di lor **nascimenti** (*Inf.* III, 104-5), dove il poliptoto realizza anche una variazione semantica, accostando la metafora del **seme** come origine e della **semenza** come stirpe (su cui vedi § II.3.2.1). Altrove l'armonia tra le varie componenti è imperfetta: quando Dante parla del **tornar de la mente, che si chiuse** | dinanzi a la pietà d'i due cognati (*Inf.* VI, 1-2) impiega due verbi metaforici che non collimano perfettamente dal punto di vista logico. In generale, ad ogni modo, le metafore complesse danno un risalto diverso ai due piani metaforici della principale e della subordinata: l'elaborata perifrasi cronologico-astronomica della **faccia della donna che qui regge** (*Inf.* X, 80) salda le due connotazioni di Persefone come Luna e come dea degli Inferi, ma dà maggior impatto alla seconda per alludere alla prima. Nell'espressione «*cotanto ancor ne **splende 'l sommo duce***» (*Inf.* X, 102) la metafora bellica che indica Dio come **sommo duce** è subordinata a quella della conoscenza come luce che **splende**; lo stesso avviene quando Dante invoca Virgilio come «**sol che sani ogni vista turbata**» (*Inf.* XI, 91), accostando nella traslazione Virgilio, il sole (e dunque per metonimia la luce) e la vista risanata, ossia, al di fuori della metafora medica, alludendo alla conoscenza che viene purificata dal dubbio.

Nella prima cantica le metafore estese o complesse che sviluppano in maniera decisa una stessa immagine sono confinate in manie-

⁷⁸ Tateo (1970c) la definisce «fondamento del linguaggio immaginoso di Dante».

ra quasi esclusiva ai discorsi politici, dove ricalcano le prescrizioni della retorica medievale e i modelli offerti dall'*ars dictaminis*. Le metafore estese e complesse si faranno poi più numerose nel *Purgatorio* e, soprattutto, nel *Paradiso* (come si vedrà meglio anche in § II.3.3), anche in ragione della progressiva complessità sintattica: la prima cantica contiene 1.700 periodi, con una media di 3,4 proposizioni l'uno, la seconda 1.547 periodi, con una media di 3,7 proposizioni ciascuno, e la terza 1.203 periodi, con una media di 4,4 proposizioni (Tavoni 2019, 103). Sulle ragioni e gli effetti prodotti da queste tipologie di metafore ci soffermeremo nel prossimo capitolo.

