

LE FORME e LA STORIA

Lecture Dantesche III

Rivista di filologia moderna
n.s. X (1997), 1-2

BIBLIOTECA
FACOLTÀ DI LETTERE
C.A.T.A.M.I.A.



Rubbettino Editore

UNIVERSITÀ DI CATANIA
BIBLIOTECA DI LETTERE
M. 13

Elena Landoni

Dante e lo svelamento del significato

L'itinerario della poesia dantesca si svolge all'insegna di un approfondimento del Significato; o meglio ancora, di un progressivo 'svelamento' del significato. Questo presuppone che il Significato fosse già presente, in modo, appunto, 'velato', anche nella poesia scritta precedentemente dall'autore rispetto a quella in fase di elaborazione, nuova quindi.

Per affrontare questo ordine di considerazioni ci conviene muovere dall'opera giovanile dell'Alighieri, e in particolare dalla sua prima opera strutturata, programmata e compiuta, e che contiene nel titolo quell'aggettivo «nuova» che abbiamo appena usato: la *Vita nuova* (o *Vita nova*, secondo il titolo dell'ultimo editore), di cui è utile qui riportare l'inizio:

131

In quella parte del libro della mia memoria dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice *Incipit Vita Nova*. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello, e se non tutte, almeno la loro sentenza.

132

Già in un famoso saggio di una trentina d'anni fa Charles Singleton¹ notava che l'autore della *Vita nova* assumerebbe, per sua stessa ammissione e quindi per una sua scelta di strategia meta-narrativa, un triplice ruolo: 1) come poeta, autore dei componimenti che ora vengono trascritti nel libello, e di altri ancora, non riprodotti in quella sede; 2) come scriba, o copista dei componimenti che entrano a far parte della nuova opera; 3) come chiosatore dei testi «assemblati» nel libello, in quelle parti esplicitamente deputate al commento che sono le «divisioni», ma anche più diffusamente in tutto il reparto in prosa, atto a chiarire le occasioni e

¹ «Le Forme e la Storia», n.s. X (1997), pp. 7-24.

le condizioni della scrittura poetica. Certo si potrebbero individuare altre funzioni; forse la più importante, tra quelle trascurate dal Singleton, è la verbalizzazione di concetti o eventi emersi dal recupero memoriale, e quindi imposti, o «dettati» dai fatti stessi e scritti ora per la prima volta. Tale è ad esempio la comparsa del numero nove, che «molte volte... è preso luogo tra le parole dinanzi, onde pare che non sia senza ragione»; e anche in occasione della morte di Beatrice «cotale numero pare che avesse molto luogo», tanto che ora «convenesi di dire...alcuna cosa, acciò che pare al proposito convenirsi».

Se quindi limitiamo l'osservazione alle operazioni necessarie per comporre l'opera nuova, dobbiamo escludere la prima, che pertiene alla scrittura originaria dei testi poetici che qui vengono solo «asemplati», e restiamo con le altre tre: trascrizione dei componenti primitivi, loro commento, scrittura di parole nuove scaturite dall'approfondimento e dalla riflessione su quanto contenuto nel «libro della memoria». Si evidenzia così una dinamica che va dal meno al più, da una selezione di quanto è già disponibile («se non tutte [le parole], almeno la loro sententia») al recupero di quelle «ragioni» implicite nei fatti, per cui «convenesi di dire...alcuna cosa» grazie all'ampliamento operato dalla glossa sul particolare.

Dante ci sta insomma dicendo che la novità del suo libello *in fieri* non consiste in qualcosa di radicalmente diverso rispetto al già scritto, ma in una rilettura, interpretazione, connessione di quanto tramandato, finalizzati a fare emergere la «sententia» delle parole trovate nel libro della memoria, e in particolare nella rubrica che dice *Incipit Vita nova*.

Nelle note alla sua recentissima edizione della *Vita nova*², Gorni ci ricorda che l'uso scolastico di «sententia» rimanda all'idea di «definizione autentica e compendiosa», e quindi di traduzione fedele e riassuntiva del dato. Una perlustrazione delle occorrenze dantesche del termine, con la sua variante *sentenza*, rivela che il lessema viene usato raramente nel senso di 'giudizio', e in questo caso per lo più di 'giudizio universale'³; mentre prevale di gran lunga l'assunzione con oscillazione semantica tra 'affermazione' / 'sequenza di parole' e 'significato'. Questi due ultimi valori spesso si sovrappongono, e sembrano volutamente convocati insieme nel contesto. Ad esempio in *Inf.* VII, 72 Dante chiede a Virgilio delucidazioni sulla Fortuna, che «i ben del mondo ha sì tra branches», e la guida gli risponde:

«Oh creature sciocche,
quanta ignoranza è quella che v'offende!
Or vo' che tu mia sentenza ne 'mbocche...»;

oppure in *Rime* 32,7 Dante smentisce un proprio sonetto (il precedente nella raccolta), avvertendo che

...ne la sua sentenza non dianora
cosa che amica sia di veritate⁴.

Altre volte, invece, il senso di 'significato veicolato dalle parole' è senza concorrenti. È così in *Par.* IV, 55, a proposito di quanto dice il *Timeo* platonico sul destino dell'anima dopo la morte del corpo:

Dice che l'anima a la sua stella riede,
credendo quella quindi esser decisa
quando natura per forma la diede;
e forse sua sentenza è d'altra guisa
che la voce non suona, ed esser puote
con intenzion da non esser derisa.

o in *Par.* VII, 24, dove Beatrice spiega come «giusta vendetta» possa essere giustamente punita:

ma io ti solverò tosto la mente;
e tu ascolta, ché le mie parole
di gran sentenza ti faran presente.

O ancora, per verificare i risultati dell'indagine sulla variante *sententia*, in *Inf.* IX, 15, in cui Dante narra la propria paura di fronte all'esitazione di Virgilio:

perch'io travea la parola tronca
forse a peggior sentenza che non tenne⁵.

L'intento dell'autore del libello è quindi quello di «asemplare» le parole trovate scritte sotto una certa rubrica di un certo libro, e se non tutte «almeno la loro sententia», cioè il loro significato; o per lo meno la sequenza di quelle parole più atte, fra le altre, a far emergere il significato.

Si potrebbe anche aggiungere, a sovrabbondanza di conferme relative a un punto di grande importanza per il nostro discorso, che nell'altro luogo dantesco di esplicita professione di novità, *Purg.* XXIV, 52-54, la definizione ruota intorno al verbo *significare*:

... «l'mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'è d'ita dentro vo significando...».

e che lo stesso verbo si incontra anche all'inizio della *Vita nova*, nei paraggi del primo sonetto inviato ai fedeli d'Amore, come sinonimo di 'trascrivere', ma con aperture semantiche verso lo 'spiegare':

Questo sonetto si divide in due parti, che nella prima parte saluto e domando risonanza, nella seconda significato a che si dee rispondere.

Gli altri contesti ribadiscono per la stessa radice verbale o nominale un'escursione semantica che va dal 'trascrivere' / 'scrivere' allo 'spiegare' / 'dare il significato'. Valga per tutti l'esempio di *Conv.* II, 1, 7, chiarissimo:

Lo quarto senso si chiama analogico, cioè sovrasenso; e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale ancora [che sia vera] eziandio nel senso letterale, per le cose significate significa delle supreme cose dell'eterna gloria...⁵

Ma talvolta con un inequivocabile avvicinamento al senso di 'significato': «E dissi 'peregrini' secondo la larga significazione del vocabolo» (*Vita nova* 29. 6); «...e però è da vedere che questa mente propriamente significa» (*Conv.* III, 2, 10)⁶.

Del resto la metafora del libro della memoria, di storia lunga ed autorevole, diviene qui assai pertinente: i riferimenti alla «rubrica» o a una «parte...dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere» guidano la percezione del lettore verso l'assunzione del libro come oggetto fisico, che si può vedere prima ancora che leggere. E il libro è per sua natura deposito di parole e quindi generatore di senso; la sua stessa presenza rassicura circa l'esistenza del significato prima di prestare attenzione ai termini nella loro sequenza. Secondo la pratica esegetica del tempo, il libro era poi esposto all'interpretazione, all'elaborazione della glossa e per questa via, come ci dice per esempio Vinaver⁷, ad un'ulteriore narrazione. È quello che accade con la *Vita nova*: Dante dà vita ad un organismo unitario che trascende le liriche originarie (il libro già scritto), risignifica queste ultime mediante le parti connettive in prosa conferendo loro una 'nuova vita', e proietta il nuovo libello (rime, glossa, storicizzazione degli eventi) in un'opera ulteriore, capace di dire di Beatrice «quello che mai non fue detto d'alcuna», come promette l'A. nell'ultima pagina, precludendo evidentemente alla *Commedia*.

L'idea di un progresso definito da un concetto di novità profondamente radicata nel passato non è di invenzione dantesca, ma appartiene

alla mentalità comune medievale. Sentiamo cosa dice ad esempio Vincentius Lirinensis, una delle fonti certe di Gregorio Magno, nel suo *Commonitorium*:

Insegna le cose che hai imparato in modo da dire non cose nuove, ma da dirle in modo nuovo. Ma qualcuno forse dirà: non vi sarà dunque alcun progresso religioso nella chiesa di Cristo? Certo deve esserci, e grandissimo, ma in modo tale che si tratti di un vero progresso nella fede, non di un mutamento. È proprio del progresso che una cosa si ingrandisca, del mutamento invece che una cosa si trasformi in un'altra. Occorre dunque che cresca e che progredisca con molta forza l'intelligenza, la scienza, la sapienza tanto degli individui quanto dell'insieme, tanto dei singoli quanto della chiesa, via via, attraverso le età e i secoli; ma ciò nel modo proprio, cioè nel permanere della stessa credenza, dello stesso modo di sentire e di pensare⁸.

«Nel permanere della stessa credenza». Questo comporta che la Verità, come il Significato dantesco di cui si parlava all'inizio, sia presente nei testi sin da subito, e che una lettura sempre più approfondita la ceda progressivamente nel tempo. È quanto suggerisce lo stesso Gregorio Magno:

...la Scrittura Sacra supera ogni scienza e ogni insegnamento con lo stesso modo di esprimersi, perché con una stessa parola mentre espone il testo, annuncia un mistero e riesce così a dire ciò che è stato in modo tale da definire con ciò stesso ciò che sarà; e, senza mutare l'ordine del discorso, con le stesse parole sa descrivere ciò che è già compiuto e annunciare quel che sarà⁹.

Dante costruisce il suo libello aderendo perfettamente alla pratica esegetica dei testi sacri, implicando nella sua opera letteraria un significato disponibile ad un approfondimento illimitato (il nuovo libro infatti nasce da una scrittura precedente ma viene convogliato in una scrittura successiva) e costituendo così la sua stessa opera come tradizione, e cioè luogo di «svelamento» del significato destinato a essere «svelato» nel tempo.

Ma fa di più. Quell'ampliamento di cui parlava Vincentius: «È proprio del progresso che una cosa si ingrandisca, del mutamento invece che una cosa si trasformi in un'altra», viene realizzato nella *Vita nova* addirittura al livello della struttura generale dell'opera. Nel momento in cui svela il significato delle liriche precedentemente scritte, l'autore riconosce la trascendentalità di ognuna di esse, la cui comprensione è possibile solo all'interno dell'orizzonte più vasto costituito dalla connessione con gli altri testi. La dinamica creativa si muove nell'area dell'interpretazione e della

glossa, che allarga il testo al contesto e include porzioni sempre più vaste di realtà. Si pensi al meccanismo con cui il pubblico viene di volta in volta fagocitato all'interno della *ficcio*: originariamente l'autore si rivolge ai poeti famosi del tempo, che entrano così a far parte della narrazione; sceglie poi come interlocutrici le donne che hanno intelletto d'amore, anch'esse di conseguenza divenute personaggi del romanzo. Il gruppo dei destinatari delle poesie si dilata successivamente a chi non potesse vedere materialmente le doti mirabili di Beatrice, sino a che, alla morte della donna, Dante si sente in dovere di informarne «li principi della terra», con un graduale assorbimento del pubblico all'interno del racconto. L'opera allarga il proprio circuito agli elementi in quel momento tangenziali, così da determinare ogni volta un nuovo contesto, un nuovo pubblico, una nuova interpretazione, ecc. La potenzialità di crescita del senso è infinita; la parola dantesca aspira ad essere affacciata alla totalità; la *Vita nova* mette in scena la progressiva appropriazione di significato della lettura.

Se poi prendiamo in considerazione i costituenti materiali della poesia dantesca: repertorio lessicale, organizzazione grammaticale, costruzione retorica, questa strategia di progressivo svelamento del significato viene ampiamente confermata. Intanto va tenuta presente l'ovvia considerazione che, man mano che ci avviciniamo alla poesia del *Paradiso*, si assiste al passaggio da un codice, finalizzato alla rappresentazione del fenomenico, e quindi pago di se stesso, ad uno disponibile alla sovra-significazione, e pertanto consapevole del proprio statuto provvisorio nei confronti di un significato più alto.

Ma tutto questo attraverso un meccanismo sofisticato.

In altre sedi ho avuto modo di occuparmi dell'evoluzione, in Dante, di alcune unità lessicali tipiche della lirica cortese. Qui vorrei estendere l'indagine ad un altro di questi termini, *senno*, particolarmente rappresentativo perché strettamente legato al *sen* dei Provenzali, indicante un insieme di buon senso, saggezza e ragione ancora efficacemente operante nei Siciliani e nel Guittone cortese.

Nel *Convivio* Dante assimila più volte il *senno* alla prudenza¹¹, conferendogli un ruolo strumentale all'ottenimento delle virtù morali; ma l'itinerario di questa parola nell'opera dell'Alighieri mostra un crescendo di implicazioni che vale la pena seguire da vicino.

Nelle *Rime*, *senno* appare un requisito di *routine*, tanto da essere attribuito a un corrispondente ignoto all'autore (che noi sappiamo essere Dante da Maiano) insieme alla *scienza*, e cioè alla competenza, eroica

(3a, 3 e 6); ritroviamo poi il vocabolo nella canzone *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*, anche qui inserito in un ambiente lessicale del tutto tradizionale («saggio», «pregia», «genti coraggi», «donneare», ecc), in opposizione a «vestimenta» e «ornamenta». Del resto questa canzone lamenta la decadenza della leggiadria, virtù cortese tra le più accreditate in clima cavalleresco. È con la *Commedia*, posto che il termine è assente nella *Vita nova*, che *senno* intraprende un vero e proprio percorso. Nell'*Inferno* si oscilla tra un'accezione che mette in luce il limite umano di questa virtù e una invece già positiva: nel primo caso *senno* è impotente di fronte alle decisioni della fortuna¹², o è insufficiente rispetto alle maggiori attrattive del desiderio vano, come quello di Albéro da Siena che pretendeva di volare (XXIX, 114) o come quello di Bartolommeo dei Folcacchieri, detto l'Abbagliato, che aveva sperperato i suoi averi nella brigata senese (XXIX, 132); nel secondo caso *senno* celebra l'eroismo e la virtù di due insigni dannati: Guido Guerra, che «... in sua vita / fece col senno assai e con la spada» (XVI, 39) e Giasone, che «per cuore e per senno / li Colchi del monton privati féne» (XVIII, 86-87). Se in questi due episodi il riconoscimento del *senno* posseduto viene in ogni caso relativizzato dalla condanna finale, per cui ancora una volta si tratta di un *senno* insufficiente a contrastare la maggior forza del peccato, meno ridimensionato appare certamente il *senno* nelle altre tre occorrenze infernali, tutte riferite ai poeti a Virgilio in particolare: Virgilio che riesce a leggere «col senno» dentro ai pensieri del suo discepolo (XVI, 120); Virgilio che viene definito il «mar di tutto il senno» (VIII, 7); Virgilio che insieme a Omero, Orazio, Ovidio e Lucano costituisce il celebre gruppo, entro cui Dante viene accolto come «sesto tra cotanto senno» (IV, 102)¹³.

La positività di queste citazioni resta quasi sospesa tra le altre, già enumerate, presenze infernali, e quelle purgatoriali, in cui l'ambivalenza del *senno*, virtù potenziale ma spesso umanamente vissuta in modo incompleto, viene ulteriormente sottolineata, e anzi qui, nel *Purgatorio*, arricchita di un nuovo registro, quello ironico. Ironica è sicuramente l'invettiva contro Firenze di *Purg.* VI, 137: «tu ricca, tu con pace e tu con senno! / S'io dico il ver, l'effetto nol nasconde», ma involontariamente ironica è anche la domanda di Virgilio a Stazio, che scambia per effettiva la colpa contraria dell'amico, e che suscita il sorriso dell'interpellato:

«... Ma dimmi, e come amico mi perdona
se troppa sicurtà m'allarga il freno,
e come amico omai meco ragiona:

come potè trovar dentro al tuo seno
 loco avarizia, tra cotanto senno
 di quanto per tua cura festi pieno?
 Queste parole Stazio mover ferre
 un poco a riso pria: ... (XXII, 19-26)

E infatti, come si sa, la colpa di Stazio non consiste nell'avarizia, ma nel suo opposto: l'eccessiva prodigalità.

Se dunque la coreografia del *Purgatorio* precisa la categoria del *senno* alludendo alla sua intrinseca ambiguità, il *Paradiso* fa finalmente chiarezza sulla vera natura di questa virtù, e proprio nel senso di un' *integritas*, di una completezza che ovvia all'inadeguatezza registrata dalle accezioni precedenti. Sicché di Salomone viene detto che «...chiese senno / acciò che re sufficiente fusse» (*Par.* XIII, 95-96), e cioè affinché potesse essere liberato, nell'esercizio della sua regalità, da quel limite di cui abbiamo visto connotare sin qui il *senno* umano. Nessun re fu più sapiente di lui, e le ragioni di questa supremazia sono chiaramente ricordate due versi sopra: quello di Salomone non è un *senno* umano, ma una elargizione divina concessa «quando fu detto «Chiedi»».

La pienezza di questo *senno* è poi ulteriormente specificata nel XV canto, al v. 73, in cui la perfetta identità di *affetto* e *senno* viene detta essere garantita dalla «prima equalità»:

«L'affetto e 'l senno,
 come la prima equalità v' apparse,
 d'un peso per ciascun di voi si feano,
 però che 'l sol che v' allumò e arse,
 col caldo e con la luce è sì equali,
 che tutte simiglianze sono scarse...» (*Par.* XV, 73-78).

Dunque, il *senno* raggiunge nel *Paradiso* la pienezza della propria realizzazione col suo essere complementare all'affetto; l'identità stessa del *senno* appare definita dalla sua coincidenza col desiderio, di modo che ognuna di queste due categorie manifesta la parzialità tipicamente terrena sino a quando è divaricata dall'altra. Ma questa pienezza, teorizzata nel *Paradiso* e solo nel *Paradiso* raggiungibile secondo la *fictio*, rende ragione anche di quella apparente positività del *senno* che aveva già fatto la sua comparsa nell'*Inferno*: apparente, perché il *senno* lodato da Jacopo Rusticucci nel compagno di pena Guido Guerra è una virtù appiattita sull'orizzonte terreno, manchevole proprio di quella parte complementare che la fa essere integra, cioè la sintonia col desiderio corret-

tamente orientato. Desiderio che infatti, nei tre personaggi di quell'episodio, mostra tutto il suo corto respiro: per se stessi, è l'auspicio che il pellegrino ritornato in terra rinvigorisca la loro fama: «fa che di noi a la gente favelle», XVI, 85; per Dante, è l'augurio che abbia una lunga vita fisica, e, anch'egli, la fama dopo la morte:

«Se lungamente l'anima conduca
 le membra tue», rispuose quelli ancora,
 «e se la fama tua dopo te luca...» (XVI, 64-66).

Il limite a cui sono eternamente inchiodati Jacopo Rusticucci e compagni impedisce loro di afferrare una diversa prospettiva; il loro uso di questa parola, come delle altre di cui è costellato il discorso (*cortesia*, *valore*, ecc.) è irrimediabilmente inchiodato al 'quaggiù', al peccato, alla cecità¹⁴. E allora la positività del *senno* di Guido Guerra, di Giasone, degli antichi poeti pagani è tale solo secondo un criterio terreno, che la logica più alta della fede, conquistata durante il pellegrinaggio verso il cielo, sarà in grado di smascherare in tutta la sua illusorietà. Ecco perché altrove l'*Inferno* insiste su un *senno* perdente rispetto alla maggiore attrattiva operata dal desiderio vano; perché là dove «voglia» e «argomento» non tendono allo stesso scopo non cooperano, ma divengono antagonisti.

Analogamente nell'episodio di Giasone è il desiderio sempre incombente del potere, è la divaricazione tra il *senno* e il suo corretto complemento a trasformare l'azione eroica, che pur permane e il cui fascino viene subito da chi, pellegrino e guida, non è ancora ascenso sino alla vetta, in una frode punita dalla giustizia divina.

E a che altra pena è condannato il venerabile stuolo dei sapienti, «savi» senza sorriso, se non a un «disio» «sanza speme», a un desiderio perennemente inappagato perché impossibilitato a dirigersi verso il giusto oggetto? È un «cotanto senno» disgiunto dalla giusta voglia, che per sempre conferisce loro una «sembianza... né trista né lieta».

Certo è una lettura retrospettiva, e cioè carica di tutta la consapevolezza acquisita durante l'intero viaggio, che rende possibile un diverso livello di significato dello stesso termine. Ed è evidente che il testo di per sé autorizza anche una lettura 'letterale', in cui cioè il significato più profondo resta 'velato'; ma la coscienza maturata lungo il percorso consente di 'svelare' questo significato ulteriore, implicito sin dall'inizio ma risultato evidente solo poi. Implicito sin dall'inizio, perché qui non ci troviamo di fronte ad un carico semantico diverso, ma ad un di più.

Per il più tipico repertorio lessicale cortese (*misura, sapere, senna, saggezza, follia, onore, vergogna, pregio, gentilezza, villania, viltà, umiltà*) si può agevolmente delineare nelle opere dantesche un cammino che porta la parola a spalancarsi alla verità, sino all'impegno ad alludere a quello che non è umanamente sperimentabile, e perciò dicibile (in altra sede ho verificato analiticamente i rispettivi svolgimenti).

Ma anche i procedimenti retorici contribuiscono a questo incremento di senso. È noto che nella *Commedia* assumono un rilievo decisamente ragguardevole, anche quantitativamente, figure come la metafora, la similitudine e la perifrasi, adottate non solo come formulazioni ornamentali particolarmente coerenti con l'assunto, ma come veri e propri fattori strutturanti, in grado di istituire un raccordo profondo tra il singolo episodio lirico e le ragioni dell'intero poema. Il che costituisce un altro aspetto di quell'apertura verso il tutto, di quello sguardo alla totalità del significato, di quel trascendimento del testo singolo che abbiamo visto caratterizzare la poesia dell'Alighieri.

Anche per la metafora vale la constatazione che dalle rime giovanili alla *Commedia* si passa da un utilizzo atto a chiarire la fenomenologia erotica all'esigenza di parlare di cose soprannaturali attraverso quelle terrestri. Ma oltre che ad essere veicolo di un significato trascendentale, la metafora tende a riprodurre all'interno dei suoi costituenti i criteri struttivi del macrotesto.

Uno dei passaggi più interessanti è *Purg.* IV, 25-30, perché qui, eccezionalmente, è Dante stesso a intervenire sul proprio testo: non solo richiamando l'attenzione sul significato effettivo della metafora, piuttosto ovvio, ma anche e soprattutto sulla dinamica interpretativa che d'ora in poi verrà richiesta al lettore.

Vassi in Senleo e discendesi in Noli,
montasi so in Bismantova e'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.

L'inconsueta presenza dell'esegeta nella persona stessa dell'autore suggerisce una lettura più attenta, che metta in luce il rapporto tra questa porzione di testo e il macrotesto. Notiamo così che le «ali» e le «piume» che rendono possibile il «volo» che «qui convien» hanno subito nel corso del poema sino a questo punto un'evoluzione nelle rispettive implicazio-

ni referenziali, in modo da assumere qui, nella cantica di mezzo, un ruolo anch'esso mediale tra *Inferno* e *Paradiso*. Ad esempio le «ali» nell'*Inferno* sono attribuite esclusivamente a personaggi o a movimenti negativi¹⁵, mentre nel *Purgatorio* esse appartengono solo a personaggi o a situazioni positive¹⁶, con un ulteriore innalzamento di livello delle implicazioni semantiche nel *Paradiso*¹⁷, che culminano nella preghiera alla Vergine:

Donna, se' tanto grande e tanto vali,
che qual vuol grazia e a te non ricorre,
sua distanza vuol volar senz'ali (XXXIII, 13-15).

Stesso itinerario per «piume», che proprio in *Purg.* IV, 28 inaugura l'uso metonimico al posto di ali¹⁸, e per «volo»¹⁹, che in questo canto si allontana dal riferimento ai diavoli e al peccato, caratteristico dell'*Inferno*, e prelude al volo angelico sempre più orientato alla sede celeste, tipico dei canti seguenti. Dunque, proprio gli elementi direttamente decodificati da Dante in questa metafora si caricano di un valore semantico che svolge una funzione di raccordo tra il significato assunto precedentemente e quello successivo²⁰.

Ma vorrei aggiungere un altro tassello al discorso. Lungo tutto il poema, «ali», «piume» e «volo» possono avere un sostituto metonimico in «penne» al plurale, sia in senso proprio che in senso traslato, col solito passaggio dal registro dispregiativo a quello sacro che seleziona le presenze nelle tre cantiche²¹. Con un'unica eccezione: quella di *Purg.* XXIV, 58, in cui «penne» sembra più persuasivamente significare 'penne da scrivere':

«O frate, issa vegg'io» diss'elli «il nodo
che 'l Notaro e Guittone e me ritene
di qua dal dolce stil novo ch'io odo,
io veggio ben come le vostre penne
di retro al dittator sen vanno strette,
che de le nostre certo non avvenne;...» (55-60).

Le «penne» di *Purg.* XXIV evocano subito al lettore il «nodo» al di qua del quale si sarebbero fermati il Notaio, Guittone e Bonagiunta per non aver lasciato correre le proprie «penne», appunto, strettamente dietro al dittatore, come invece di lì a poco avrebbe fatto Dante. Si tratta di «penne» e di «nodo» che, come si sa, hanno dato molto da fare ai critici, e la cui rievocazione qui, di seguito ad una lettura relativa al volo e alle ali, risulta particolarmente suggestiva, perché una recente proposta inter-

pretativa di questa ambigua metafora rimanda ancora una volta all'immagine del volo. Se infatti è plausibile l'ipotesi avanzata da Lino Pertile, secondo cui l'impaccio di Bonagiunta e soci sarebbe paragonato al «nodo» che impedisce al falcone da caccia di volare libero con le sue ali²², l'unico uso dantesco di «penne» non immediatamente riconducibile a «piume» rinvierebbe in realtà ancora ad un'allusione zoomorfa, e quindi al volo, ricollegando questo episodio dal significato eccentrico a tutte le altre occorrenze di «penne» della *Commedia*.

Non è nostro compito qui discutere la pertinenza o meno del volo del falcone in questo contesto; interessa piuttosto controllare se anche «nodo» svolge qualche funzione di ricordo all'interno del poema; se cioè la metafora qui adottata, oltre a veicolare un significato traslato, è in grado di istituire una trama di relazioni con le altre presenze dello stesso termine, in modo da riprodurre nell'itinerario di «nodo» la struttura dell'intero macrotesto. In effetti l'accezione progressivamente assunta da questo lessema lungo la *Commedia* presenta un andamento esemplarmente lineare, che investe sia il significato fisico-visivo di «nodo» come 'groviglio' che quello etico-intellettuale come 'ostacolo'. Il primo registra come al solito tre diversi livelli di pertinenza corrispondenti alle tre cantiche: nell'*Inferno* il «nodo» identifica la caricatura animalesca del corpo nel mostruoso Gerione (XVII, 15: «lo dosso e 'l petto e ambedue le coste / dipinti avea di nodi e di rotelle») o nell'umano Capocchio (XXX, 28: «... in sul nodo / del collo l'assannò...»), in una scena gremita di metafore bestiali). Nel *Purgatorio* si eleva il livello dell'oggetto descritto, e «nodo» viene definito l'insieme dei personaggi che ha al centro il carro allegorico tirato dal grifone (XXIX, 133), mentre il *Paradiso* arriva a narrare quanto percepito dallo sguardo umano congiunto col «valore infinito»:

Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna,
sustanze e accidenti e lor costume
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'è dico è un semplice lume.
La forma universal di questo nodo
credo ch'è vidi, perché più di largo,
dicendo questo, mi sento ch'è godo (XXXIII, 85-93).

Sul versante metafisico, tipicamente purgatoriale è l'equazione «nodo» = 'peccato' («perch'ella è quella che il nodo disgroppa», IX, 126);

proposta anche con identica formulazione: «d'iracundia van solvendo il nodo» (XVI, 24); «Ombre che vanno / forse di lor dover solvendo il nodo» (XXIII, 15); mentre il *Paradiso* porta a pieno compimento quello scioglimento del «nodo» come «dubbio» già manifestatosi nell'*Inferno* («... solvetemi quel nodo / che qui ha 'nviluppata mia sentenza», X, 95), ma nella terza cantica relativo alle Verità supreme, irraggiungibili col solo senno umano:

«Ma io vegg'or la tua mente ristretta
di pensiero in pensier dentro ad un nodo,
del qual con gran disio solver s'aspetta.
Tu dici: «Ben discerno ciò ch'è 'odo;
ma perché Dio volesse, m'è occulto,
e nostra redenzion pur questo modo» (VII, 52-57).

«Se li tuoi non sono a tal nodo
sufficienti, non è maraviglia;
tanto, pur non tentare, è fatto sodo!» (XXVIII, 58-60)²³.

Mi sembra insomma chiaro che anche «nodo» ripresenta, nella sua adibizione metaforica nelle diverse cantiche, quella gradualità di implicazioni semantiche e referenziali che governa tutto il poema; istituendo nel contempo delle relazioni tra le tre accezioni prioritarie assunte dal termine (groviglio, dubbio e peccato) che percorrono l'intera *Commedia*²⁴.

Ma tornando al cruciale *Purg.* XXIV, 58 e al legame testuale di «nodo» con «penne», non sarà inutile rilevare un'altra sorprendente rete di relazioni che si rincorre dall'*Inferno* al *Paradiso*: quella tra il «nodo» e l'atto della scrittura; una scrittura, tra l'altro, evocata in ogni cantica nella sua duplice valenza, letteraria e no. Nell'episodio infernale di Vanni Fucci, il racconto del morso del serpente «là dove 'l collo a la spalla s'annoda» è immediatamente seguito dal paragone della rapidità dell'incendio a cui è sottoposto il dannato con la velocità di scrittura di una O e di una I: «Né O si tosto mai né I si scrisse, / com'el s'accese e arse...». In *Inf.* X, 95 la richiesta dantesca di risolvere il «nodo» che ha «inviluppato» sua «sentenza» è fatta a Farinata alla presenza di Cavalcante Cavalcanti, in un episodio che getta una luce non secondaria sui rapporti intercorsi tra Dante e il figlio di Cavalcante, Guido. Così il *Purgatorio*, accanto al letterariamente connotatissimo «nodo» bonagiuntiano di cui ci stiamo occupando, allinea anche l'annotazione sulla facilità di lettura della lettera M di «omo» sul volto smunto dei golosi:

Parca l'occhiale anella senza gemme;
 chi nel viso de li uomini legge «omo»
 ben avria quivi conosciuta l'emme (XXIII, 31-33);

e nel *Paradiso* Beatrice si offre di sciogliere il «nodo» in cui è ristretta la mente di Dante in seguito alla spiegazione delle parole dell'aquila, che, nella trascrizione affidata al pellegrino, diventa glossa, chiosa a un testo²³; e Dante paragona il «nodo» della forma universale intravisto nella luce divina ad un «volume», che lega «ciò che per l'universo si squaderna».

Quanto questa rapidissima rassegna possa contribuire a riconsegnare le «penn» bonagiuntiane ad una strumentazione scrittoria piuttosto che ad una venatoria, è cosa di cui ci si potrà occupare in altra occasione.

Qui preme aver suggerito una lettura della metafora nella *Commedia* non solo come ovvia portatrice di un duplice significato, letterale e appunto metaforico, ma come elemento di raccordo tra la funzione del singolo episodio e la struttura generale dell'opera.

Strategie simili si possono rinvenire anche per le similitudini. Picone²⁴ lo ha felicemente dimostrato ad esempio per *Par.* XXIII, 1-12. Del resto la similitudine favorisce la vocazione enciclopedica della *Commedia*, e la convocazione nel testo di aspetti differenti del reale moltiplica le possibilità di istituire rapporti e di procedere sulla linea integrativa cara all'Alighieri. Non è un caso che proprio in corrispondenza delle similitudini il periodo dantesco si gerarchizzi al massimo, ampliando la stratificazione delle subordinate e complicando la struttura sintattica con lunghi nuclei ipotattici sia a sinistra che a destra della principale. La similitudine, insomma, permette di includere all'interno del testo porzioni sempre più vaste di esperienza, che altrimenti resterebbero estranee al racconto; in una tensione al nominare e all'esprimere che costruisce un patrimonio lessicale e una tradizione poetica. In più, la pluralità degli enti assimilati consente la creazione di diverse relazioni tra il singolo episodio e il resto del poema. E proprio la relazione tra fatti e oggetti distanti tra loro è incentivata dalla perifrasi, un tropo frequentissimo nella *Commedia*, anche se forse meno studiato di metafora e similitudine²⁵: se la prima sostituisce un ente con un altro, e se la seconda assimila un ente ad un altro, la perifrasi li lascia distinti, approfittando anzi del messaggio per introdurre altre informazioni.

Ma anche in questo caso, e per concludere, non si tratta solo di una scelta ornamentale molto redditizia e straordinariamente intonata all'at-

titudine amplificativa, significativa ed integrativa della poesia dantesca; si tratta di una congenialità (prima l'abbiamo chiamata «raccordo») con tutta la struttura narrativa della *Divina Commedia*, che, come ha notato molto acutamente il Girardi, è una struttura perifrastica. Il viaggio del pellegrino Dante verso il Paradiso non è lineare, ma sempre circolare, perifrastico appunto; la molteplicità di incontri e di visioni è il *pendant* narrativo della molteplicità di citazioni e nominazioni introdotte attraverso metafore, similitudini e perifrasi.

Il movimento iniziale del poema: «Nel mezzo del cammin di nostra vita», e quello finale: «l'Amor che muove il sole e l'altre stelle» sono due perifrasi. Da un punto preciso della storia personale al suo destino ultimo il cammino umano abbraccia tutto, in una dinamica di progressivo allargamento di orizzonte in cui anche il più piccolo particolare svela il suo significato.

L'accorgimento stilistico delle due perifrasi di confine riassume insieme l'insegnamento morale di Dante e la sua tecnica poetica; il Significato del tutto (l'«Amor che muove il sole e l'altre stelle») è quello che «muove» il singolo uomo e l'intero cosmo, e che «promuove» la ricerca del Bene assoluto così come la scrittura di una nuova opera letteraria. Nella coscienza di Dante, ogni movimento dal primo all'ultimo (non si dimentichi che il primo verso del poema già contiene la parola «cammino») è fatto all'insegna del Significato, in una «progressione» che costantemente rimanda alla profonda unità del reale.

NOTE

¹ C. Singleton, *Saggio sulla Vita nuova*, Bologna, Il Mulino 1968.

² A questa edizione (Torino, Einaudi 1996) ci si rifà per le citazioni e per la scansione in capitoli, diversa dalle precedenti.

³ Ad es. *Inf.* VI, 104: "per ch'io dissi: «Maestro, esti tormenti / cresceranno'ei dopo la gran sentenza, / o fier minori, o saran sì cocenti?», o *Purg.* X, 111. La *Commedia* si cita dall'ed. Petracchi, Milano, Mondadori 1966/67; le *Rime* da Contini, Torino, Einaudi 1946; il *Convivio* da Agno, Firenze, Le lettere 1995.

⁴ Oltre ai casi citati si considerino *Rime* 30, 31 (con accezione più vicina a "opinione"); *Vita nova* XIII, 16; *Conv.* II, 3, 2 e 4; II, 12, 1, 4, 8; *Inf.* X, 96; XI, 85; *Purg.* XVI, 56, *Par.* IV, 24.

⁵ E in questa accezione si vedano anche *Rime*, 42,5; *Vita nova* II, 1; VII, 13; XXVIII, 6; *Par.* VII, 24 XXXIII, 66 e una lunga lista di occorrenze conviviali: I, 2, 10; I, 9, 1-8; I, 10, 9; II, 7, 3; II, 8, 1; II, 10, 1; II, 11, 1, 4, 8 e 10; II, 12, 10; II, 15, 2; III, 5, 1; III, 6, 1; III, 7, 9; III, 8, 4; III, 15, 19; IV, 2, 1; IV, 23, 5, ecc.

⁶ Nello stesso senso anche *Rime*, l. 7; *Vita nova* VII, 10; XVII, 9; *Conv.* II, 13, 22; *Par.* I, 70.

⁷ E poi *Conv.* III, 7, 9; III, 11, 1, 2 e 3; IV, 6, 3 e 4; IV, 28, 14 e 15; ecc.

⁸ E. Vinaver, *Il tessuto del racconto. Il «romanzo» nella cultura medievale*, Bologna, Il Mulino 1988.

⁹ Vincentius Lincolniensis, *Compendiosum*, XXII-XXIII, in *Corpus Christianorum*, Turnhout, Brepols Editores Pontifici 1979, vol. LXIV a c. di R. Demougenet, pp. 177-78. Trad. P.C. Bori, *L'interpretazione infinita. L'ermeneutica cristiana antica e le sue trasformazioni*, Bologna, Il Mulino 1987, p. 61. Da qui di seguito il testo latino: «*Adem tamen, quam dixisti, doce, ut cum dicas nove, non dicas nova. Sed forsitan dicit aliquis: Nullusne ergo in ecclesia Christi profectus habebitur religionis? Habeantur plane et maximus...* Sed ita tamen, ut vere profectus sit ille fidei, non permutatio. Siquidem ad profectum pertinet, ut in semetipsa unaquaque res amplificetur, ad permutacionem vero ut aliquid ex alio in aliud transvertatur. Crescat igitur oportet et multum vehementerque proficiat tam singularium quam omnium, tam unius hominis quam totius ecclesiae, altatum ac saeculorum gradibus, intelligentia, scientia, sapientia, sed in suo duratitaxat genere, in eodem scilicet dogmate, eodem sensu eademque sententia».

¹⁰ Gregorius Magnus, *Moralia in Job per contemplationem sumpta*, XX, 1, 3 in *Corpus Christianorum*, vol. CXLIII a c. di M. Adriaen, p. 1003. Traduz. Bori, cit., pp. 28-29. Ecco il testo latino: «... scriptura sacra... scientias tamen omnes atque doctrinas ipso etiam locutionis suae more transcendit, quia uno eodemque sermone dum narrat textum, prout mysterium, et sic scit praeterita dicere, ut eo ipso noverit futura praedicare et, non immutato dicendi ordine, eisdem ipsis sermonibus novit et acta describere, et agenda nuntiare».

¹¹ *C.*, IV, 17, 4: «Bene si pone Prudenza, cioè senno, per molti, essere morale virtù; ma Aristotele dinanzi quella intra le intellectuali; avvegna che essa sia conduttrice delle morali virtù e mostri la via per ch'elie si componono, e senza quella essere non possono». *Ibidem*, XXVII, 9, «... quel buono senno che Dio ti diede (che è prudenza, della qua-

le si parla)» e 17: «Mostra che Eaco vecchio fosse prudente...; e per lo suo senno, che a pazienza lo tenne e a Dio tornare lo fece, lo suo popolo ristorato li fu maggiore che prima».

¹² «Colui lo cui saver tutto trascende, / l'ordinò general ministra e duca / che permettesse a tempo li ben vanti / di gente in gente e d'uno in altro sangue, / oltre la difension d'i seani umani» (*Inf.* VII, 73-81).

¹³ Ai luoghi citati va aggiunta anche l'espressione «a lor senno», col significato di "a loro piacimento", qui riferita ai Diavoli di Malebolge: «lasciali digignar pur a lor senno» (XXI, 134). Lo stesso sintagma compare due volte anche nel *Purgatorio*, ma qui, coerentemente con la progressione dal registro negativo a quello positivo, riferita prima al desiderio del pellegrino di parlare all'espunte con l'autorizzazione di Virgilio (XIX, 88); poi alla volontà di Dante, libera ormai dal peccato: «libero, dritto e sano è tuo arbitro, / e fallo fora non fare a suo senno» (XXVII, 140-41).

¹⁴ A un certo punto del dialogo Iacopo Rusticucci chiede a Dante se «cortese e valero dimoravano ancora in Firenze, come ai suoi tempi. In effetti i tre personaggi vengono presentati come campioni di quel vivere ordinato e civile rimpianto dal pellegrino. Lo stesso Virgilio pochi versi prima aveva invitato il discepolo a fermarsi per parlare coi tre, perché «a costor si vuole essere cortese» (XXVI, 15). Ma alla fine dell'episodio risulta evidente il diverso tasso semantico assunto dallo stesso termine nelle intenzioni dei due parlanti: per Iacopo la «cortesia» è quella dimensionata all'etica cortese, ben definita dall'opposizione ad «orgoglio e dismisura» (v. 74), e niente più. Per Virgilio, la «cortesia» in base alla quale è opportuno fermarsi a parlare è la possibilità data a Dante di assolvere al suo compito di testimone che gli verrà ufficialmente affidato nel XVII canto del *Paradiso* da Cacciagnuda. E infatti i lettori si accorgono dell'angoscia di orizzonti del «valore» e della «cortesia» di Iacopo proprio grazie alla trascrizione del suo discorso. Il colloquio fedelmente registrato dal testimone consente insomma la rettifica, in senso limitativo, di quella «cortesia, valore e misura» che costituiscono l'apice dell'etica cavalleresca. Per l'itinerario di «cortesia e misura» nell'opera dantesca rimando al mio *La grammatica come storia della poesia*, Roma, Bulzoni 1997.

¹⁵ Ecco tutte le occorrenze dell'*Inferno*: riferito ai diavoli XXI, 3, XXII, 115, 127, 144, XXIII, 35; alle Arpie XIII, 13; al drago Caco XXV, 23; a Lucifero XXXIV, 46, 72, al movimento dei dannati V, 40, 83; XVI, 87; di Gerione XVII, 127; della cattiva fama di Firenze XXVI, 2; di Ulisse XXVI, 125.

¹⁶ Le «alt» appartengono agli angeli in II, 26, 33, 103, VIII, 106; XII, 91, 98, XVII, 67; XIX, 46 e, con funzione litica, in III, 54; all'aquila apparsa in sogno in IX, 21; agli animali simboleggianti il Vangelo in XXIX, 94 e al Grifone in XXIX, 109. Esse alludono poi alla perfetta scansione cronologica del tempo in IX, 9; a una nuova consapevolezza del peccato in XXII, 43; al movimento ascensionale degli occhi e del desiderio in X, 25; XI, 38 e XXV, 10.

¹⁷ Nel *Paradiso* le «alt» compaiono come attributi degli angeli in IX, 78, 138; XXXI, 14; XXXII, 96; dell'aquila celeste in XIX, 1, 35, 95; della Chiesa in VI, 95, e come segno di tensione all'oltre in II, 57; XI, 3; XV, 72, 81; XXV, 50; XXXII, 146.

¹⁸ Si vedano per *Purg.* XXIV, 149 relativo all'angelo; *Par.* XV, 54 per l'ascesa al cielo favorita da Beatrice; *Par.* XXI, 36 riferito ai beati.

¹⁹ «Volo» è presente nell'*Inferno* in IV, 96; XII, 129, 134, 146; XXVI, 125, XXIX, 113, e nel *Purgatorio* in II, 18; VIII, 108, X, 126; XII, 95, XIII, 25, 28; XIV, 2; XX, 39; XXVII, 123; ecc., sempre nelle accezioni segnalate.

²⁰ Per un'osservazione più dettagliata si legga *La grammatica come storia della poesia*, cit., pp. 316-21.

²¹ Ecco tutte le occorrenze: *Inf.*: XX, 45 e XXIV, 42; *Purg.*: II, 35; IX, 20. XIX, 49; XXIV, 58; XXVII, 123; XXIX, 95 e 104; XXXI, 58 e XXXIII, 38; *Par.*: VI, 7; XXV, 49; XXVII, 15; XXXI, 130; XXXII, 80 e XXXIII, 139. Diverso è il discorso per il singolare, dove il senso di 'penna da scrivere' è presente in *Inf.* XXIV, 6 e XXV, 144; *Par.* VI, 63; XIX, 116; XXIV, 25. Come 'piuma', invece, si vedano *Inf.* XXXII, 27 e *Par.* V, 74.

²² L. Partile, *Il nodo di Bonagiunta, le penne di Dante e il Dolce stil novo*, «Lettere italiane», XLVI, 1994, pp. 44-75.

²³ L'elenco completo delle presenze va ancora integrato con tre voci: l'«annoda» di *Inf.* XXIV, 99 («là dove 'l collo a le spalle s'annoda» che indica l'esatto punto in cui il serpente ha morso la «bestia» Vanni Focci, a ribadire il registro animalesco dell'ambientazione infernale (nei purgigi anche «vita bestiale», «mulo», «bestia», «stana»); il «disnoda» adoperato da Guido del Duca in *Purg.* XIV, 57 nell'elargire a Dante le informazioni profetiche fornitegli dallo spirito di verità: «Né lascerò di dir perch' altri m'oda; / e buon sarà costui, s' ancor s'ammenda / di ciò che vero spirito mi disnoda»; e ancora il «disnodi» di *Par.* XXXI, 90, con cui Dante implora Beatrice di farlo morire con un'anima monda da ogni peccato: «La tua magnificenza in me custodi, / sì che l'anima mia, che fatta hai sana, / piacente a te dal corpo si disnodi».

²⁴ Si è notato infatti che la suggestione visiva dell'avvilupparsi campeggia nell'*Inferno*, ma viene richiamata a diversi livelli anche in *Purg.* XXIX, 133 e *Par.* XXXIII, 91; viceversa il «nodo» = «dubbio» trova la sua soluzione esauriente nel *Paradiso*, ma fa la sua comparsa anche in *Inf.* X, 95 e in quel «disnoda» di *Purg.* XIV, 57 con Guido del Duca definisce il chiarirsi dell'ispirazione profetica. E ancora, se l'accezione di «nodo» come peccato occupa quasi interamente il *Purgatorio*, va rilevato che i «nodi» e le «rotelle» dipinti sul corpo di Gerione simboleggiano proprio gli ambigui ed inestricabili espedienti della frode, mentre il disnodarsi dell'anima dal corpo di *Par.* XXXI, 90 indica lo scioglimento del legame terreno di uno spirito completamente libero dal peccato.

²⁵ «Non ti dèe oramai parer più forte, / quando si dice che giusta vendetta / poscia vendicata fu da giusta corte. / Ma io vegg'or la tua mente ristretta / di pensiero in pensier dentro ad un nodo, / del qual con gran disio solver s'aspetta» (VII, 49-54).

²⁶ M. Picone, *Miti, metafore e similitudini del «Paradiso»*, *Un esempio di lettura*, «Studi danteschi», LXI, 1989, pp. 193-217.

²⁷ E.N. Girardi, *Lo petrarsi nella Divina Commedia*, in *Nuovi studi su Dante*, Milano, Testo 1987, pp. 86-116.