

GAIA TOMAZZOLI

Minima metaforica infernale

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GAIA TOMAZZOLI

Minima metaforica infernale

Si dimostrano le potenzialità ermeneutiche di un commento alla Commedia capace di connettere nodi semantici e metaforici anche apparentemente minori. A partire dal caso delle caratteristiche attribuite ai primi dannati del poema – descritti in condizioni metaforiche di cecità, bassezza e smarrimento (Inf. III, 3; 47) – si riflette su come traslazioni consuete e derivate da un codice spirituale diffuso partecipino a reti metaforiche che contribuiscono a creare la realtà figurativa e concettuale elaborata da Dante.

Il commento alla *Commedia* dantesca sembra ormai un genere a sé, e dei più frequentati, con risultati spesso di altissimo livello. Quando sono stata gentilmente coinvolta dal professor Casadei in un nuovo cantiere, o per lo meno in una nuova esplorazione, sulla prima cantica, mi sono chiesta cosa mai potessi apportare a una riflessione collettiva già animata da studiosi tanto più capaci di me. Quelle che posso proporre all'attenzione del lettore sono alcune considerazioni che ho maturato nel corso della mia tesi di dottorato, discussa a Ca' Foscari sotto la guida di Saverio Bellomo ed Eugenio Burgio nel marzo 2018.

Durante la redazione della tesi, dedicata alle metafore nella *Commedia* e alle teorie del linguaggio figurato, ho identificato e schedato tutte le metafore del poema e le ho organizzate in una base di dati. Il materiale è molto – parliamo di circa 3000 metafore – ma, una volta organizzato in maniera sistematica, si è rivelato abbastanza maneggevole e molto fertile. Le metafore sono oggetti estremamente complessi e affascinanti, a cui oggi tendiamo a riconoscere un portato cognitivo oltre che linguistico e stilistico; credo che la ragione del loro fascino, in definitiva, risieda nel fatto che agiscono come ponti tra oggetti che categorizziamo come distinti – siano essi concetti, campi semantici, parole o immagini. Vorrei perciò inquadrare meglio come funzionano questi ponti: cosa congiungono, e cosa serve per costruirli; dalla parola metaforica possiamo capire molte cose su come Dante costruisse diversi tipi di significato.

Il primo passo per un'osservazione delle metafore nella *Commedia* è stato l'esame dei significati delle singole parole o unità di discorso: per un'indagine analitica e non impressionistica ho proceduto misurando gli eventuali scarti e gli eventuali rapporti analogici tra significato contestuale e significato comune dei termini scelti da Dante per dare forma a 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 e più ampio dell'intera opera, oltre che con il sistema linguistico e concettuale del poeta e dei suoi lettori e, infine, con la realtà esterna a cui si fa riferimento. Scegliere una parola metaforica significa ignorare la variante più semplicemente referenziale per produrre un'improprietà, uno scarto che ispessisca, modifichi o allarghi il significato dell'enunciato. Tale scarto introduce nel tessuto letterale un collegamento non solo con un altro campo semantico, ma anche con le altre metafore appartenenti alla stessa rete analogica.

I lettori della *Commedia* sono concordi nell'attribuire a Dante una straordinaria creatività verbale e l'impiego di molte immagini memorabili. Passare al setaccio il dettato del poema parola per parola per individuare ogni metafora mi ha portata ad apprezzare però anche una «foresta spessa e viva» di piccole metafore, puntuali e semplici, che rischiano spesso di passare inavvertite. Uno dei criteri con cui siamo abituati a giudicare le metafore è infatti quello della novità: le metafore ardite – ossia quelle che accostano campi semantici particolarmente distanti creando un forte straniamento:

Weinrich le chiamava metafore audaci¹ – oppure quelle particolarmente prolungate si fanno notare più facilmente, e non possiamo avere dubbi sul fatto che siano scelte deliberate del poeta.

La trattatistica classica e medievale prescriveva però 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», ossia che per presunzione abusano dei significati delle parole con espressioni ripugnanti e sgraziate: in alcuni casi il significato cozza talmente tanto da far fallire la comunicazione, che non risulta nemmeno abbellita: «mutua est ibi significationum repugnantia et nullus sequitur intellectus».² Gli antichi commentatori della *Commedia* dimostrano un atteggiamento simile, poiché spesso criticano le metafore più ardite di Dante per la loro *improprietas* o preferiscono tradurle in termini più piani.³

Le metafore più tenui sono però più difficili da individuare: innanzi tutto bisogna stabilire che non siano catacresi o metafore morte, cioè che non siano impiegate in maniera talmente frequente da non essere avvertite come tali e da non generare alcun effetto retorico-stilistico. Bisogna poi considerare attentamente il contesto: in molti casi un termine improprio sarà stato preferito per ragioni prosodiche, e la sua scelta non sarà dunque particolarmente significativa da un punto di vista stilistico. Questo ha portato un raffinatissimo studioso della lingua dantesca come Giovanni Nencioni a ritenere che «il carattere eminente della scrittura dantesca sia l'improprietà piuttosto che la proprietà», e ad 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.⁴

Dopo uno studio dettagliato e sistematico come quello che ho condotto penso di poter dire che questo è vero solo in parte: in realtà le metafore che potremmo ritenere comuni o deboli sono assai numerose, ma le notiamo – e dunque le commentiamo – molto meno rispetto a quanto non facciamo per quelle che Nencioni chiama metafore forti o forzose. Queste ultime si stagliano in modo netto tanto rispetto al contesto letterale in cui sono immerse, quanto rispetto agli usi più neutri e comuni della lingua, mentre le metafore più lievi e consuete, che avrebbero incontrato l'approvazione dei grammatici fautori della *perspicuitas*, possono sfuggire alla consapevolezza di un lettore più distratto o più immerso nel flusso della lettura.⁵

¹ H. WEINRICH, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976, 55-83.

² MATTEO DI VENDÔME, *Ars versificatoria*, II, 42, in MATHEI VINDOCINENSIS *Opera*, edito F. Munari, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1970-1988.

³ Sul tema si vedano D. GIBBONS, *Metaphor in Dante*, Oxford, Legenda, 2002, 138-150; M. P. TASSONE, *La magnanimità metaforica di Dante e i primi commentatori della «Commedia»*, in M. Ariani (a cura di), *La metafora in Dante*, Firenze, Leo S. Olschki, 2009, 221-62.

⁴ G. NENCIONI, *Struttura, parola (e poesia) nella «Commedia». Impressioni di una lettura postrema*, «Studi Danteschi», LXII (1990), 1-37 (poi in G. NENCIONI, *Saggi e memorie*, Pisa, SNS, 2000, 23-49: 40-41, da cui si cita).

⁵ A dimostrazione della perplessità scatenata nei lettori del poema dalle più ardite traslazioni dantesche, Nencioni (ivi, 6-11) offre un'interessante galleria di varianti ecdotiche in cui è manifesta la difficoltà del copista nel darsi ragione di un uso metaforico. Il criterio dell'*improprietas* è stato adottato da Silvia Finazzi per mettere ordine tra le varianti testuali della *Commedia* e stabilire quando la metafora può essere un criterio utile all'individuazione della lezione migliore: cfr. S. FINAZZI, *La metafora nella tradizione testuale ed esegetica della «Commedia» di Dante*, Firenze, Cesati, 2013.

Non sempre accade, ma queste metafore meno appariscenti possono dar vita a una sottile rete che connette passi diversi del poema e aggiunge a ciascuno di essi una coloritura retorica o semantica particolare. Per ragioni editoriali e didattiche i commenti attualmente disponibili tendono a soprassedere su metafore di questo genere, che sono estremamente comprensibili, non particolarmente originali e non riconducibili a precise fonti, ma che, come vorrei argomentare, hanno un peso tutt'altro che trascurabile nell'economia dell'intera opera.

Ci sono comunque commenti più sensibili rispetto a questo genere di fenomeni, come quello di Pasquini e Quaglio,⁶ che dedica molto spazio all'analisi della tessitura retorica dei singoli canti, e quello di Giorgio Inglese,⁷ più attento a ricostruire l'esatto significato dei termini tramite una precisa contestualizzazione linguistica e intertestuale. Ma mi pare che sia soprattutto il commento di Saverio Bellomo a registrare con acume la presenza di termini magari solo debolmente metaforici, che però presi nel loro insieme contribuiscono a dare una certa atmosfera o partitura all'episodio.⁸

Un caso esemplare di questo atteggiamento è quello del canto XXI dell'*Inferno*, dove non ci sono vere e proprie metafore relative al campo semantico della guerra, ma dove una serie di termini dalle varie accezioni di significato evoca, in controluce, il linguaggio militare. Virgilio consiglia a Dante di acquattarsi dietro a un ronchione, «ch'alcuno schermo t'ايا»⁹ (*Inf.* XXI, 60), e sfidando Malacoda gli garantisce che lui e Dante sono venuti «sicuri già da tutti vostri schermi» (v. 81); apostrofa poi i diavoli che accorrono minacciosi dicendo loro: «nessun di voi sia fello!» (v. 72). Solo pochi versi più avanti compare una similitudine incentrata sui fatti di Caprona, l'unico elemento esplicitamente militare del passo («così vid'io già temer li fanti / ch'uscivan patteggiati di Caprona, / veggendo sé tra nemici cotanti», vv. 94-96). Probabilmente influenzato dalla similitudine appena citata, ma soprattutto da quello che accade nel canto, un lettore sensibile a questo genere di fenomeni è portato ad attribuire ai termini “schermo” e “fello” una coloritura bellica a tutta prima non evidente: Bellomo segnala in nota che Guido da Pisa sente il primo termine «come mutuato dal linguaggio militare»,¹⁰ e glossa il v. 72 come «concitata ingiunzione di sapore militaresco».¹¹

La stragrande maggioranza dei commentatori si limita però a chiarire che uno “schermo” è un riparo (fisico o semplicemente visivo, perché nasconde Dante alla vista dei Malebranche), e che il termine “fello” indica una persona empia o comunque desiderosa di agire per il male di qualcuno. Nel primo caso il rimando al campo semantico della guerra può apparire perciò implicito o debole, ma resta senz'altro presente; nel secondo caso, invece, Bellomo attribuisce all'intera frase un “sapore” metaforico e segnatamente militare che gli altri commentatori generalmente non hanno rilevato.

L'accezione bellica di queste espressioni è dunque una delle possibili, ma non necessariamente l'unica o quella prevalente. In generale, spetta alla sensibilità critica del lettore cogliere una patina

⁶ D. ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di E. Pasquini, A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1982.

⁷ D. ALIGHIERI, *Commedia*, revisione del testo e commento di G. Inglese, Roma, Carocci, 2016.

⁸ D. ALIGHIERI, *Inferno*, a cura di S. Bellomo, Torino, Einaudi, 2013.

⁹ La *Commedia* è citata secondo l'edizione critica di Petrocchi: D. ALIGHIERI, *La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-7 (rist. Firenze, Le Lettere, 1994).

¹⁰ Guido si sofferma a lungo sul termine “schermo” e precisa che si adopera in due accezioni leggermente diverse nei due versi: la prima “difensiva”, la seconda “offensiva”; dichiara poi che «descendit istud nomen schermo ab illa arte rei militaris que vulgo dicitur *schermire*. Nam illo actu sunt duo opposita, scilicet defensio et offensio; quia cum una manu vel uno actu homo se operit vel defendit, et cum alia manu vel actu adversarium percutit vel offendit» (GUIDO DA PISA, *Expositiones et Glose super Comediam Dantis*, edited with notes and introduction by V. Cioffari, Albany [NY], State University of New York Press, 1974, consultato online sul sito del Dartmouth Dante Project : https://dante.dartmouth.edu/biblio.php?comm_id=13275).

¹¹ ALIGHIERI, *Inferno*, 338-339.

semantica di questo tipo ed eventualmente riconnetterla a quella di altri sintagmi più o meno prossimi. Lo studioso oggi ha a disposizione strumenti preziosi per portare alla luce queste sfumature e apprezzare non solo la polisemia di un termine, ma anche la frequenza delle sue diverse accezioni: grazie al TLIO (Tesoro della Lingua Italiana delle Origini) e al corpus OVI, interrogabile tramite la piattaforma Gattoweb, si possono confrontare i diversi usi di ciascun vocabolo nell'italiano delle Origini.¹²

Un esame di questo tipo ha costituito il momento preliminare della mia schedatura delle metafore della *Commedia*: per ogni termine, come dicevo, ho confrontato il significato attribuito da Dante in quel preciso contesto con gli usi più correnti attestati. Si è detto che non tutti i lettori assegnano la stessa accezione a un termine, e il contesto influenza certo molte di queste decisioni. In molti casi, comunque, il senso del passo è chiaro e il lettore non si interroga più di tanto sul significato esatto delle parole. È anche per questo che molte metafore non vengono riconosciute come tali, e certo non sarebbe immaginabile un commento cartaceo che le segnali e le commenti tutte. Un commento informatico permetterebbe invece di includere una quantità assai maggiore di informazioni e collegamenti rigorosamente organizzati, e potrebbe perciò consentire a un lettore interessato a questi fenomeni di seguire le reti metaforiche che si creano quando diversi termini rimandano a una stessa traslazione, apprezzandone l'estensione e la diffusione, nonché la valenza strutturale, figurativa e concettuale.

Questo è uno degli scopi per cui ho organizzato in una base di dati tutte le metafore che ho identificato seguendo il metodo appena descritto in estrema sintesi. Per ciascuna metafora ho creato una voce dove sono precisati il suo luogo, la sua posizione rispetto al verso (*incipit*, mezzo, rima), la natura del passo in questione (dialogo, narrazione o intervento del poeta), ma anche il tipo di metafora (implicita, esplicita, personificazione), la sua sintassi (ristretta o estesa, verbale o aggettivale e via dicendo), e infine la sua semantica (caratterizzata attraverso dieci macro-categorie, diverse micro-categorie e, infine, un elenco dei lemmi metaforici). Una schedatura così dettagliata permette di individuare con estrema rapidità ed efficacia un gruppo più o meno ampio di metafore aventi delle affinità sintattiche o semantiche.

Interrogando la base di dati così allestita ho potuto riconnettere molte metafore disseminate lungo tutto il poema e seguire lo sviluppo di un'immagine o di un concetto nell'intera opera; ovviamente un lavoro di questo tipo è già stato fatto in relazione ad alcune delle metafore più notevoli o importanti, ma non per quelle più tenui, che pure sono, come dicevo, estremamente diffuse.

Il caso studio di cui vorrei parlare qui è perciò leggermente diverso rispetto all'interpretazione data da Bellomo dei termini militari del canto XXI: si tratta anche in questo caso di metafore minime, lievi e piuttosto consuete, ma le ho scelte per mostrare come si inseriscano all'interno di reti di associazioni semantiche cruciali non solo per sfruttare e incrementare un patrimonio concettuale comune a Dante e al suo lettore, ma anche per costruire a livello figurativo e narrativo l'intreccio del poema. Si tratta di alcune caratteristiche metaforiche attribuite alle anime dannate nella loro prima apparizione nella *Commedia* – e in particolare alle loro condizioni di smarrimento, di “cecità” e “bassezza”.

Nel terzo canto dell'*Inferno* Virgilio descrive in questo modo la condizione dei pusillanimi e degli angeli neutrali: «questi non hanno speranza di morte / e la lor cieca vita è tanto bassa, / che

¹² Sarà di grande utilità, una volta terminato e messo in linea, il Vocabolario Dantesco che sta allestendo l'Accademia della Crusca.

’nvidiosi son d’ogne altra sorte» (*Inf.* III, 46-48). In questa terzina si trovano due termini metaforici piuttosto consueti: la vita di queste anime è “cieca” – espressione che non allude a un concreto impedimento delle percezioni visive – e “bassa” – e anche questo termine è con tutta evidenza da intendere in senso morale e spirituale, come peraltro facciamo ancora oggi.

Nella stessa accezione l’aggettivo viene riadoperato ad esempio nel canto XXX dell’*Inferno*, quando Virgilio rimprovera Dante di essersi trattenuto ad ascoltare la volgare disputa tra Sinone e maestro Adamo: «ché voler ciò udire è bassa voglia» (*Inf.* XXX, 148). Così, ancora, nella esclamazione in cui Dante prorompe nel cielo del Sole, dove la metafora spaziale si allarga all’immagine del volo: «o insensata cura de’ mortali, / quanto son difettivi silogismi / quei che ti fanno in basso batter l’ali» (*Par.* XI, 1-3).

Si vede come l’intero sistema concettuale e linguistico in cui siamo immersi, e in cui erano immersi Dante e i suoi contemporanei, preveda l’associazione tra una certa collocazione nello spazio e una condizione morale, intellettuale o spirituale. All’interno di questo sistema esistono ovviamente gli Inferi, la discesa nel cuore della terra che simboleggia l’addentrarsi nel peccato, nell’oscurità. Sebbene una simile tradizione figurativa non sia stata certo inventata da Dante, la *Commedia* realizza con particolare insistenza ed efficacia l’associazione tra il movimento del pellegrino e i suoi significati morali. È naturale allora che l’Inferno sia definito da Virgilio come «mondo basso» (*Inf.* VIII, 105), tanto geograficamente quanto spiritualmente, e che il viaggio in questo regno proceda dall’intervento di Virgilio, che soccorre Dante mentre questi «rovinava in basso loco» (*Inf.* I, 61), con una progressiva catabasi fino a «’l più basso loco e ’l più oscuro, / e ’l più lontan dal ciel che tutto gira» (*Inf.* IX, 28-29).

Per tornare alla terzina del terzo canto dell’*Inferno*, è interessante soffermarsi sul sintagma «da lor cieca vita». La cecità si riconnette all’invidia citata alla fine della terzina, secondo il significato etimologico di *in-videre* che domina la raffigurazione del vizio nel *Purgatorio*, ma al contempo i due aggettivi sono perfettamente pertinenti rispetto alla descrizione del regno infernale, che ad esempio nel canto successivo viene chiamato “abisso” («da valle d’abisso dolorosa», *Inf.* IV, 8), e raffigurato dunque come luogo profondo e basso, ma anche mancante di luce, quindi scuro, di ostacolo alla vista. La condizione di bassezza e cecità delle anime infernali, spesso richiamata nella prima cantica, è insomma sì materiale, ma anche e soprattutto spirituale.

L’aspetto che mi pare più interessante è che Dante impiega un’associazione semantica assai diffusa nella letteratura cristiana – quella per cui il peccato corrisponde al buio, alla cecità, all’abisso perché al contrario la conoscenza è visione chiara ed elevazione, e la verità è luce – per dare forma al proprio viaggio ultraterreno, per tradurre quella che i linguisti chiamano metafora concettuale in invenzione figurativa.¹³ Nel *Convivio* questa metafora concettuale risultava in un semplice paragone: «e sì come colui che è cieco de li occhi sensibili va sempre secondo che li altri [il guidano, o] male [o] bene, così colui che è cieco del lume de la discrezione sempre va nel suo giudizio secondo il grido, o dritto o falso» (*Conv.* I, xi, 4). La discrezione, ossia la capacità di distinguere tra bene e male, è accomunata a un “lume”, e questo garantisce il paragone tra cecità fisica e cecità morale. Nella *Commedia* i due piani, ancora distinti nel *Convivio*, si fondono per saldare meglio l’intreccio con

¹³ L’idea di metafora concettuale è al centro della cosiddetta Conceptual Metaphor Theory (CMT), elaborata per la prima volta da Lakoff e Johnson e diventata poi uno dei paradigmi dominanti per l’interpretazione delle metafore; cfr. G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Metafora e vita quotidiana* (1980), trad. it., Milano, Bompiani, 1988.

il suo significato morale: così facendo l'esperienza del pellegrino si presenta non come semplice invenzione poetica, ma come traduzione artistica razionale e strutturante di un concetto diffuso.

In altre parole, la condizione di cecità è l'unica condizione possibile per i peccatori condannati all'Inferno, e questo legame tra cecità e peccato sostiene l'invenzione figurativa dell'intero poema, che si presenta come discesa in un regno oscuro. Queste metafore non solo fanno parte di un patrimonio culturale comune, ma esemplificano benissimo la funzione cognitiva del linguaggio metaforico perché traducono in termini concreti e corporei una condizione astratta e spirituale. Perché il viaggio del pellegrino non sia un'esperienza mistica totalmente visionaria, ineffabile e incorporea, Dante inventa un ambiente fisico determinato, i cui connotati sono però traduzione di caratteristiche spirituali spesso descritte in questi termini nel codice comune al poeta e ai suoi lettori.

Potrebbe sembrare un'esagerazione attribuire questo complesso gioco di significati a due metafore tanto circoscritte e comuni; queste però, per quanto minime, fanno sistema con altre analogie dello stesso tipo, contribuendo a rinsaldare l'equiparazione tra peccato, cecità e buio già topica nella cultura cristiana. La base di dati che ho allestito durante le mie ricerche può essere interrogata per individuare in un istante tutte le metafore che sono riconducibili alla semantica della vista o, per scremare ulteriormente, a quella della cecità.

Vediamo così che nel canto successivo Virgilio dirà «or discendiam qua giù nel cieco mondo» (*Inf.* IV, 13), riferendosi tanto agli abitanti che lo popolano, quanto alla «valle d'abisso dolorosa» che si presenta «oscura e profonda e nebulosa» (vv. 7-10). L'Inferno più volte è definito «cieco mondo» (*Inf.* XXVIII, 25) o «carcere cieco» (*Inf.* X, 58-59; *Purg.* XXII, 103); anche l'Acheronte è indicato attraverso la perifrasi «cieco fiume» (*Purg.* I, 40). Ciechi sono anche i dannati: Dante, dopo aver riportato l'ultima battuta di Ciaccio, scrive che «cadde con essa [cioè con la testa che aveva già chinato] a par de li altri ciechi» (*Inf.* VI, 93). E ancora Virgilio, nel canto successivo, dirà degli avari che «tutti quanti fuor guerci / sì de la mente in la vita primaia, / che con misura nullo spendio ferçi» (*Inf.* VII, 40-2). Virgilio stesso, poi, è invocato da Dante con queste parole: «o sol che sani ogni vista turbata» (*Inf.* XI, 91), con allusione al suo ruolo di guida che solve le tenebre dell'ignoranza e del peccato; e a Guinizzelli il poeta-pellegrino dichiara: «quinci sù vo per non esser più cieco» (*Purg.* XXVI, 58), ribadendo la propria condizione di erranza spirituale e l'azione purificatrice del viaggio.

Vediamo allora come una metafora banale, attinta da un patrimonio culturale collettivo, faccia parte di una rete di analogie che spinge sulla traslazione tra corporale e spirituale, rendendo spesso impercettibile il trapasso tra la situazione fisica dei dannati e del loro regno da una parte, e la loro condizione morale dall'altra. In una pragmatica dell'autenticazione, quale quella messa in atto da Dante, una simile fusione tra i due piani garantisce la "realtà" dell'invenzione figurativa, la radica nell'esperienza culturale del lettore e contribuisce a creare l'impressione di un'opera-mondo in cui «le cose tutte quante» sono ordinate secondo una forma razionale, che permette alle creature di scorgere almeno l'impronta di Dio (*Par.* I, 103-111).

Questa doppia valenza del linguaggio dantesco, comprensibile solo alla luce della conoscenza di un sistema di valori precisamente codificato, è stata sottolineata da Battaglia:

semberebbe che Dante si valga di un duplice piano espressivo, nel quale le parole sono positive e insieme spirituali. I termini, cioè, di "cammino", "selva", "vita", "sonno" appartengono a una nomenclatura reale, mentre si assumono in senso figurato. E, tuttavia, non è che nell'atto di usarli Dante trascorra dall'un senso all'altro e trapassi dalla sfera positiva a

quella traslata; ma li accetta e li impiega come voci concrete, né figurate né allegoriche, bensì assolutamente reali.¹⁴

Non condivido, però, l'idea che l'uso di questi termini sia concreto e non figurato, nonostante sia chiaro che il loro valore spirituale rende il significato metaforico preponderante rispetto a quello letterale; si tratta di termini che vengono impiegati in un senso diverso da quello più corrente, e che dunque implicano comunque una traslazione, per quanto comune in quella particolare cultura. Questo vale per tutta una serie di espressioni in cui al valore metaforico che deriva dall'associazione tra campi semantici distinti si aggiunge una connotazione spirituale: è il caso, portato all'attenzione di Bellomo, del I canto dell'*Inferno*, dove «potremmo notare che la contrapposizione selva/colle si riverbera come un'equazione negli opposti tenebra/luce e basso/alto, passibili di interpretazione morale come male/bene, o gnoseologica come vero/falso».¹⁵

Il contesto, lo si diceva, è fondamentale per decidere della metaforicità di un termine: per questo è necessario cercare di ricostruire i contorni del patrimonio lessicale e culturale di Dante, perché solo rispetto a quest'ultimo la scelta di un vocabolo al posto di un altro può rispondere a un'intenzione di scarto, ma anche 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. Le equazioni, fondamentali per l'invenzione del poema, messe in luce da Bellomo non sarebbero comprensibili a un parlante appartenente a una cultura radicalmente diversa dalla nostra. Come sostiene un importante teorico della metafora, Max Black, «le metafore possono essere sostenute tanto da sistemi di implicazioni specificamente costruiti, quanto da luoghi comuni accettati; essi possono essere creati per fare confronti e non è necessario che siano di seconda mano».¹⁶

Nonostante per altri versi ricerchi la novità espressiva più dirompente, Dante sfrutta moltissimo questi sistemi di seconda mano, ma li rivitalizza perché trasforma analogie comuni in componenti narrative dotate di un sovrasenso, e così facendo salda l'invenzione poetica e il suo messaggio morale, la lettera e lo spirito. Il caso più evidente è relativo al concetto dello smarrimento: sulla porta dell'*Inferno* si legge che «qui si va tra la perduta gente» (*Inf.* III, 3), e la metafora viene ripresa da Beatrice quando, nel XXX canto del *Purgatorio*, spiegherà che Dante era “caduto” «tanto giù» (ancora l'idea per cui il peccato corrisponde alla bassezza) che ogni argomento sarebbe stato insufficiente alla sua salvezza «fuor che mostrarli le perdute genti» (*Purg.* XXX, 136-138). Chiaramente in questo caso, come negli altri in cui si fa riferimento allo smarrimento dei peccatori, il concetto è da intendersi solo in senso spirituale; c'è perciò una differenza interessante, che ribadisce la cornice allegorica del poema, tra la condizione dei dannati, definiti appunto “perduta gente”, e il Dante pellegrino che si è perso nella selva, che ha “smarrito la diritta via”: nel caso di Dante, infatti, il senso, secondo l'allegoria della selva (che ha un'esistenza concreta e autonoma, come elemento narrativo strutturale, nella finzione letteraria del poema), è sia letterale sia spirituale.

In altre parole, se noi accettiamo il patto narrativo della *Commedia* dobbiamo credere che Dante ci parli di una vera selva, ancorché densa di significati spirituali, in cui il poeta si è veramente perso all'inizio del suo viaggio. La dinamicità del procedimento allegorico consiste proprio in questo far

¹⁴ S. BATTAGLIA, *Linguaggio reale e figurato*, in S. BATTAGLIA, *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli, Liguori, 1966, t. I, 51-82: 72-73.

¹⁵ S. BELLOMO, «Una selva oscura»: il prologo della “*Commedia*”, in F. Bruni (a cura di), “*Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori*”. *Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, Venezia, Marsilio, 2001, 43-57: 44.

¹⁶ M. BLACK, *Modelli, archetipi, metafore*, (1962), trad. it. Parma, Pratiche, 1983, 62.

procedere di pari passo il percorso di Dante attraverso i regni e quello che attraversa i peccati verso la conoscenza e la salvezza: viaggio fisico, viaggio epistemologico e viaggio morale sono solo facce di una stessa medaglia. I lettori possono intraprendere il viaggio del poema tramite la lettura, ma rischiano anch'essi di "smarrirsi" se procederanno in «picciotta barca» e se perderanno di vista Dante (*Par.* II, 1-9). 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.

In quest'ottica credo che la teoria cognitiva della metafora possa aiutarci a inquadrare gli esempi appena citati e a mostrare quanto il portato epistemologico del linguaggio figurato sia connesso con la struttura narrativa della *Commedia*. Già Aristotele riconosceva che la metafora ha una funzione conoscitiva, poi passata in secondo piano in una prospettiva retorica che ne metteva in luce soprattutto la natura ornamentale; tale funzione conoscitiva è oggi al centro delle teorie linguistiche sul linguaggio figurato e riconosciuta più o meno universalmente come una delle caratteristiche essenziali della metafora.

Le teorie cognitive della metafora hanno introdotto il concetto del *mapping*: a partire da Lakoff e Johnson, diversi studiosi ritengono che la metafora consista in una proiezione, una mappatura degli elementi del *source domain* (il concetto o campo semantico da cui trae origine la metafora, altrimenti detto veicolo o figurante) sul *target domain* (il tenore o figurato).¹⁷ La mappatura può verificarsi sia a livello concettuale, nelle metafore definite appunto concettuali, sia a livello di immagini, e allora si parla di *image schemas*.¹⁸

Questo significa che una metafora concettuale canonica come LA VITA È UN VIAGGIO¹⁹ consiste in una proiezione di alcuni attributi del concetto VITA sugli attributi corrispondenti del concetto VIAGGIO, il quale ricava da questa proiezione una nuova caratterizzazione e una comprensione più immediata. I cognitivisti tengono sempre ben distinte, dunque, le metafore concettuali dalle metafore linguistiche: le prime sono generiche strutturazioni del pensiero, che modellano la nostra conoscenza e la nostra esperienza di alcuni concetti; le seconde sono le espressioni linguistiche in cui si manifestano le metafore concettuali. Tipicamente, la semantica cognitiva riconduce le metafore linguistiche alla metafora concettuale soggiacente: la prima metafora della *Commedia* («nel mezzo del cammin di nostra vita», *Inf.* I, 1) si può considerare un'espressione della metafora concettuale LA VITA È UN VIAGGIO, da cui possono discendere anche altre metafore linguistiche, che andranno dunque a costituire un insieme coerente che può conoscere diversi gradi di dettaglio e che può prendere in considerazione diversi aspetti. Così la vita può essere espressa nei termini di un viaggio per terra o per mare, la vita virtuosa è assimilata ad una retta via che può essere smarrita, i passi possono essere volti dalla direzione giusta e via dicendo.

Le metafore concettuali della linguistica cognitiva mi sembrano sostanzialmente coincidenti con il concetto di campo metaforico proposto da Weinrich nei suoi studi sulla metafora letteraria. Secondo Weinrich, infatti, il campo metaforico è analogo al campo semantico:

¹⁷ Per ripercorrere la storia della Conceptual Metaphor Theory è utile P. EUBANKS, *The Story of Conceptual Metaphor: What Motivates Metaphoric Mappings?*, «Poetics Today», vol. 20/3 (1999), 419-442; più recente R. GIBBS, *Metaphor*, in *Handbook of Cognitive Linguistics*, eds. E. Dabrowska, D. Divjak, Berlin – Boston, De Gruyter Mouton, 2015, 167-189 oppure K. SULLIVAN, *Conceptual Metaphor*, in *The Cambridge Handbook of Cognitive Linguistics*, ed. B. Dancygier, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, 385-406.

¹⁸ Per una panoramica su questo concetto si veda T. OAKLEY, *Image schemas*, in *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, eds. D. Geeraerts, H. Cuyckens, Oxford, Oxford University Press, 2010, 214-235.

¹⁹ A partire dal già citato *Metafora e vita quotidiana* è invalso l'uso di scrivere in maiuscolo le metafore concettuali.

così come la singola parola non ha un'esistenza isolata nella lingua, anche la singola metafora appartiene al contesto del suo campo metaforico, nel quale occupa un posto preciso [...]. Nella specifica e apparentemente precisa metafora si completa in realtà l'unione di due sfere linguistiche di significati [...] Elemento costitutivo dei campi metaforici è che due sfere di significato siano unite insieme per mezzo di un atto intellettuale che crea analogia.²⁰

Il modello del *cross-domain mapping* permette di focalizzare in modo efficace i due diversi concetti messi a contatto dalla metafora, e soprattutto mostra come le singole metafore si costituiscano in sistemi coerenti e complessi attraverso i quali comunichiamo le nostre esperienze. Una metafora concettuale basilare come LA VITA È UN VIAGGIO si traduce in metafore colloquiali che utilizziamo tutti i giorni, ma anche in espressioni di alto valore poetico: cognitivamente una frase banale come “non so dove sta andando la mia vita” dovrebbe essere equivalente al primo verso della *Commedia* – e questo supporterebbe la tesi di chi sostiene che le metafore dantesche siano innovative soprattutto nella loro veste linguistica.²¹ A me pare che una delle specificità della metaforica dantesca consista soprattutto nel costruire sistemi articolati e interconnessi, che creano una fitta e memorabile trama di immagini e di concetti.

Gli esempi analizzati sopra rimandano dunque, rispettivamente, a una metafora concettuale per cui VIRTÙ È LUCE, PECCATO È OSCURITÀ, e a un'altra per cui GIÙ È MALE. L'idea di smarrimento morale su cui si regge l'intera invenzione del viaggio dantesco rimanda alla diffusissima LA VITA È UN VIAGGIO. Non è sempre così facile ricondurre una metafora linguistica a una metafora concettuale pregnante, e anzi di molte espressioni metaforiche, soprattutto in poesia, si fatica a individuare uno specifico concetto di riferimento, a meno che non si proceda a una complessa ricostruzione di catene metaforiche.

Secondo la teoria cognitiva della metafora, il lettore può decifrare una metafora linguistica di questo tipo perché il suo patrimonio di conoscenza empirica e culturale contiene la metafora concettuale corrispondente, in virtù della quale comprende le singole metafore linguistiche che ricadono entro questa metafora concettuale. Un testo ampio come la *Commedia* compie un ulteriore passaggio per agevolare e arricchire l'interpretazione di alcuni gruppi di metafore, poiché alla generalizzazione della metafora concettuale aggiunge la costruzione di un sistema interno di associazioni metaforiche. In questo senso le metafore del poema si comportano in maniera metonimica: ciascuna di loro rimanda al patrimonio culturale di Dante e dei suoi lettori e lo trasforma in narrazione, e ciascuna di loro fa parte di una costellazione di associazioni frequenti e coerenti, dove è sufficiente un solo elemento per richiamare l'intero campo semantico. Un lettore capiva nel Medioevo, e capisce oggi, che un verso come «la lor cieca vita è tanto bassa» allude alla condizione spirituale delle anime che Dante sta descrivendo, ma nel corso della lettura del poema si immerge in un universo in cui questa associazione viene ribadita varie volte in luoghi connessi, e anche per questo prende corpo e diventa la vera geografia dell'oltremondo, una geografia che non potrebbe essere diversa, perché realizza la compenetrazione tra atto e potenza, spirito e materia che caratterizza il regno creato da Dio.

La minima metaforica consiste nell'essere ascoltatori attentissimi del testo, anche nei suoi frammenti apparentemente più insignificanti; questa scomposizione è faticosa e a tratti dolorosa perché rompe un qualche flusso di godimento estetico e intellettuale, ma serve a sistematizzare il

²⁰ WEINRICH, *Metafora e menzogna* ..., 39-40.

²¹ È una delle tesi sostenute in maniera peraltro brillante da GIBBONS, *Metaphor in Dante*...

più possibile la soggettività del lettore e permette una ricomposizione finale più completa e sfaccettata. Chiedermi parola per parola se c'erano alternative di uso più corrente, più neutro, oppure se, al contrario, un'analogia comune aveva una particolare funzione all'interno del quadro dell'intero poema mi ha reso più consapevole di come si costruisce il codice poetico di un'opera come la *Commedia*. Dietro fenomeni minuti, che si possono però ricomporre e contestualizzare su un piano più ampio, si intravede il lavoro fabbrile del poeta che elabora significati operanti su più livelli. È ovvio che un commento, specie se cartaceo, non possa prestare attenzione anche a queste metafore minime; credo però che possiamo imparare molto su come Dante scriveva non solo a partire dalle creazioni più vertiginose e memorabili, ma anche da quelle all'apparenza più insignificanti.