

**«DALL'UNO ALL'ALTRO STILO»:
PASSAGGI DI STILE
DALL'INFERNO AL PURGATORIO**

Nel riflettere sul passaggio dalla prima alla seconda cantica si impongono diverse considerazioni appartenenti all'ambito, inteso in senso lato, dell'analisi stilistica. Questo indirizzo critico, assai frequentato nel secolo scorso, assume un interesse particolare nel quadro dell'*agrégation* d'italiano, non solo perché ha goduto di maggior fortuna in Italia e in Francia che altrove, ma anche perché alcuni dei metodi sviluppati sono tuttora utili all'esercizio dell'*explication de texte*. Se Charles Bally è considerato, assieme al viennese Leo Spitzer, uno dei suoi fondatori, la critica stilistica è stata presto accolta in Italia, dove è stata praticata da personaggi del calibro di Mario Fubini, Gianfranco Contini, Pier Vincenzo Mengaldo, Benvenuto Terracini, Giacomo Devoto, Alfredo Schiaffini e Cesare Segre; ciascuno di questi studiosi ha realizzato un proprio personale posizionamento al crocevia tra retorica, storia della lingua e critica letteraria.

Riflettendo sulla fortuna della stilistica in Italia, e sui felici esiti ottenuti nell'ambito più specifico della critica dantesca, Baldelli e Vignuzzi hanno scritto che

forse nessuna delle grandi tradizioni letterarie europee appare così accanitamente sensibile alla lingua e allo stile come quella italiana (anche per le note vicende del suo svolgimento storico) con vari possibili sbocchi, *in primis* quello retorico della eccellenza della lingua, ma anche quello della *convenientia* dello stile al tema, così essenziale nel pensiero linguistico di Dante. *Convenientia* che, in quanto caratterizzata dai contenuti delle opere e dalle persone degli scrittori, sottende tutte

le sottili distinzioni metriche, lessicali, sintattiche e stilistiche che sono l'essenza del secondo trattato del *De vulgari eloquentia*¹.

Tra la teoria dantesca e medievale della *convenientia* e la critica stilistica novecentesca esistono però notevoli differenze. Con un'estrema semplificazione, si può definire la critica stilistica come un'analisi attenta a un vasto spettro di fenomeni testuali, dalle rime ai suoni, dalla sintassi al lessico, dall'interpunzione ad altri aspetti grafici, senza dimenticare le figure della retorica classica; si tratta di un'esegesi normalmente applicata al singolo testo, ma spesso integrata da una fase di comparazione con altri testi che permettano di misurare somiglianze, divergenze e nessi e di comprendere così le scelte stilistiche dell'autore. Volendolo definire nel modo più elementare possibile, si può appunto identificare lo stile con l'insieme delle scelte compiute dall'autore di un testo.

È proprio per guidare il poeta nelle sue scelte che Dante scrive il secondo trattato del *De vulgari eloquentia*: a partire dalla considerazione che solo i rimatori più eccellenti dovranno fare uso del volgare illustre (*Dve* II, i), l'Alighieri definisce i tre grandi argomenti degni di una lingua tanto nobile, ossia la *salus*, la *venus* e la *virtus* (ii), nonché il metro a essi adeguato, cioè la canzone (iii). Il resto del libro è dedicato all'analisi dello stile e della metrica della canzone tragica, dopo un paragrafo che stabilisce una distinzione tra i tre stili tragico, comico ed elegiaco (iv): vengono discussi i versi ammessi nella canzone (v), i diversi gradi della costruzione (vi), i vocaboli (vii), e infine la metrica nelle sue varie componenti (viii-xiv). Fin dal principio di questo secondo libro Dante enuncia il principio della *convenientia*, cardine della sua dottrina retorico-stilistica: sebbene a prima vista sembrerebbe che ciascun rimatore debba adornare i propri versi quanto più possibile, occorre ricordare che «est enim exornatio alicuius convenientis additio» (*Dve* II, i, 9), ossia che ornare non significa altro che aggiungere qualcosa di adatto. Questo principio presuppone una separazione, consueta per la mentalità dell'epoca, tra forma e contenuto: Dante lo esplicita, in effetti, nel paragrafo successivo, dove precisa che la *sententia* dei poeti, pur mescolandosi con le loro parole, rimane distinta da queste.

¹ Baldelli, Vignuzzi, *Filologia, linguistica, stilistica*, p. 452. La bibliografia sulla critica stilistica è, prevedibilmente, assai vasta; per una sintesi si rimanda, oltre al contributo appena citato, a Segre, *Apogeo ed eclisse della stilistica* e a D'Onghia, *Momenti della critica stilistica*, con la bibliografia ivi citata.

Di particolare rilievo per il discorso che qui interessa è il sesto capitolo del secondo libro, dove Dante si sofferma sulla *constructio*, cioè quella regolata compagine di parole che costituisce una frase corretta e di senso compiuto. Una costruzione ben formata ha diversi gradi di complessità e raffinatezza: il primo è quello insipido, cioè quello delle frasi semplici e senza eleganza; seguono poi il grado semplicemente sapido e il grado sapido aggraziato, e, infine, il grado sapido, aggraziato ed eccelso, corrispondente alla *suprema constructio* con cui andranno intessute le canzoni di stile tragico adatte al volgare illustre. Per esemplificare questi diversi gradi di costruzione Dante fornisce degli esempi in latino da lui stesso creati ai fini dell'argomentazione; giunto a definire il grado più eccellente, quello proprio dei dettatori illustri, l'esempio proposto ai lettori è il seguente: «*eiecta maxima parte florum de sinu tuo, Florentia, nequicquam Trinacriam Totila secundus adivit*» (*Dve* II vi, 4). Come non hanno mancato di notare i commentatori, nella frase costruita da Dante compaiono tutti gli artifici più raffinati: l'*abbreviatio* del primo sintagma tramite l'ablativo assoluto (*eiecta maxima parte*), l'apostrofe e la personificazione (*Florentia*), l'iperbole, l'antonomasia (*Totila secundus*), il gioco onomastico e l'allitterazione (*florum – Florentia*), la metafora (l'immagine dei cittadini come fiori), oltre a un *cursus* elaborato (*velox, tardus, tardus, planus*); il lessico è ricercato, le immagini sono intense, la costruzione è virtuosisticamente complessa. L'esempio, insomma, non resta confinato nell'ambito di un discorso sulla sintassi, ma presenta tutti i crismi dell'*ornatus difficilis*, il procedimento di innalzamento stilistico più celebrato dai trattati di retorica classici e medievali.

La dottrina dell'*ornatus*, il cui scopo principale era allontanare il linguaggio letterario da quello comune, include tutte le figure classificate dalla *Rhetorica ad Herennium* e distingue tra *ornatus facilis* o *levis* e *ornatus difficilis* o *gravis*; a quest'ultimo sono associati i dieci tropi che il trattato pseudo-ciceroniano isolava dagli altri procedimenti retorici e che tanta parte ebbero nella trattatistica medievale². Tale dottrina si collocava nel quadro più

² Mi pare efficace il riassunto di Roland Barthes sulla maniera in cui antichità e medioevo concepivano il linguaggio: «1. il y a une base nue, un niveau propre, un état normal de la communication, à partir duquel on peut élaborer une expression plus compliquée, *ornée*, douée d'une *distance* plus ou moins grande par rapport au sol originel [...]; la rhétorique c'est fatalement croire à l'existence d'un *écart* entre deux états de langage [...] 2. la couche seconde (rhétorique) a une fonction d'animation : l'état "propre" du langage est inerte, l'état second est "vivant" : couleurs, lumières, fleurs (*colores, lumina, flores*) ; les ornements sont

ampio del già menzionato principio della *convenientia*, formalizzato dall'*Ars poetica* oraziana e consolidato dalla teoria estetica medievale, sempre attenta alla *congruentia partium*; ma il principio della *convenientia* prescriveva solitamente un adeguamento tra livello stilistico e livello sociale. Per fare qualche esempio, l'epistolografia latina medievale, nota come *ars dictaminis*, prevedeva una casistica di *salutationes* ben precisa da applicare ai destinatari a seconda della loro classe sociale; una distinzione topica tra commedia e tragedia riguardava il ceto dei protagonisti – volgari popolani nel primo caso, regnanti ed eroi nel secondo. Nonostante *ornatus* e *convenientia* fossero in linea di principio due dottrine indipendenti, si andò di fatto consolidando un'associazione, resa esplicita da Giovanni di Garlandia, tra *ornatus difficilis* e stile alto da un lato, e *ornatus facilis* e stile mediano dall'altro³.

Dante si formò all'interno di questa cultura retorica ma seppe adattarla ai propri scopi e innovarla, come testimoniano non solo le riflessioni del *De vulgari eloquentia* brevemente ripercorse poc'anzi, ma anche l'epistola a Cangrande della Scala⁴. Nell'epistola Dante dedica il *Paradiso* al signore veronese e fornisce un'introduzione alla cantica e all'intero poema, definendone, sulla scorta dei tradizionali *accessus ad auctores* diffusi nel medioevo, sei elementi fondamentali o *instantiae*: il soggetto dell'opera, il suo agente (cioè l'autore), la forma, il fine, il titolo e il genere di filosofia all'interno del quale si colloca il poema⁵.

Di particolare interesse per il nostro discorso è innanzi tutto la distinzione tipica dell'esegesi scolastica tra *forma tractatus* e *forma tractandi*:

du côté de la passion, du corps ; ils rendent la parole désirable ; il y a une *venustas* du langage (Cicéron) ; 3. les *couleurs* sont parfois mises “pour épargner à la pudeur l'embarras d'une exposition trop nue” (Quintilien) ; autrement dit, comme euphémisme possible, la *couleur* indexe un tabou, celui de la “nudité” du langage : comme la rougeur qui empourpre un visage, la *couleur* expose le désir en cachant l'objet : c'est la dialectique même du vêtement (*schéma* veut dire costume, *figura* apparence)» (Barthes, *L'ancienne rhétorique*, p. 156).

³ Lo ricorda Boyde, *Retorica e stile*, p. 98.

⁴ Com'è noto, sull'epistola a Cangrande è in corso un acceso e lungo dibattito riguardante l'autenticità; mi sembrano persuasivi gli argomenti a favore della paternità dantesca avanzati da Bellomo, *L'epistola a Cangrande* e da Luca Azzetta nella sua edizione dell'epistola per la NECOD (Alighieri, *Epistola XIII*). Tra i pareri contrari, si vedano almeno Casadei, *Sempre contro l'autenticità dell'Epistola a Cangrande* e un recente studio, condotto con tecniche di *machine learning* applicate alla stilometria: Corbara, Moreo, Sebastiani, Tavoni, *L'Epistola a Cangrande al vaglio della computational authorship verification*.

⁵ Sull'*accessus* la bibliografia è vasta; si veda almeno Quain, *The medieval «accessus ad auctores»*; Nardi, *Osservazioni sul medievale «accessus ad auctores»*; Ascoli, *Access to Authority*.

la prima specifica la suddivisione formale dell'opera in cantiche, canti e versi, mentre la seconda caratterizza la modalità argomentativa e stilistica del discorso, definito «poeticus, fictivus et descriptivus, digressivus, transumptivus, et cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus et exemplorum positivus» (*Ep.* XIII, 27). I primi cinque aggettivi fanno riferimento alle caratteristiche poetiche e retoriche della *Comedia*, descritta come un'opera letteraria abbellita secondo i procedimenti dell'*ornatus* e in ottemperanza alle prescrizioni delle *artes poetriæ* sulla *digressio* e sulla *descriptio*; la seconda serie attribuisce invece al poema le caratteristiche tipicamente associate alle opere scientifiche e dottrinali.

Per quanto riguarda la definizione del titolo del poema, invece, Dante riprende la teoria dei generi letterari solo abbozzata nel *De vulgari eloquentia* e la riformula con esiti sorprendenti: l'opera che viene inviata a Cangrande risponde al titolo di *Comedia*, e la commedia è definita come un «villanus cantus», una narrazione poetica che differisce dalle altre per il suo argomento e per il modo dell'esposizione. L'argomento della commedia, infatti, è una vicenda che prende avvio da una situazione di *asperitas* e si risolve in *prosperitas*, mentre quella della tragedia, viceversa, ha un inizio lieto e un finale, appunto, tragico. Ma commedia e tragedia si oppongono anche in relazione al modo dell'esposizione: a differenza della tragedia, che si esprime in un linguaggio altisonante e sublime, il poema dantesco merita il titolo di *Comedia* perché il suo *modus loquendi* è dimesso e umile, e questo perché la lingua adoperata è il volgare in cui comunicano anche le donnette (*Ep.* XIII, 30-31).

Su questo passo, che ha richiamato molte e discordanti interpretazioni, si rendono necessarie diverse precisazioni. Innanzi tutto bisognerà ricordare che il medioevo non conosceva le rappresentazioni teatrali, e che le tragedie venivano declamate ad alta voce in maniera del tutto sovrapponibile con i poemi epici: perso il loro carattere drammatico, a caratterizzarle rimaneva perciò solo lo stile sublime, lo stesso che si ritrova nell'epica; a questo pensava probabilmente Dante quando definiva l'*Eneide* una tragedia (*Inf.* XX, 113)⁶, nonostante l'inizio del poema virgiliano, con la caduta di Troia, sia tutt'altro che positivo e la sua fine, con la vittoria sui Rutuli, sia tutt'altro che negativa: il protagonista era un re e un eroe, figlio di una dea. Dal punto di vista contenutistico, dunque, la definizione del poema come commedia rimanda all'universo delle teorie retoriche che associavano a tale

⁶ Tavoni, *Il titolo della Commedia*, p. 20.

genere letterario uno stile mediocre oppure umile, personaggi di bassa condizione sociale e un intreccio incentrato sull'individuo e sul felice scioglimento delle sue vicende: esemplari di tale approccio sono le fonti più probabili e prossime, cioè Ugucione da Pisa e Giovanni di Garlandia. Tali interpretazioni si accordano con il principio della *convenientia*, declinato, come da tradizione, in chiave stilistica, linguistica, contenutistica e sociale. Quanto al discorso sulla lingua volgare, e perciò comica, del poema, la posizione dell'epistola a Cangrande sembra contraddire, o per lo meno superare, il *De vulgari eloquentia*, il cui obiettivo principale era proprio esaltare la dignità del volgare e istruire l'aspirante poeta sull'uso del volgare illustre nelle canzoni di stile tragico. Ma che la posizione di Dante fosse a quel punto mutata lo testimonia anche l'*Ecloga* II a Giovanni del Virgilio, dove il pastore Titiro, *alter ego* del poeta, racconta all'amico Melibee della disapprovazione di Mopso/Giovanni del Virgilio nei confronti dei suoi *comica verba*, che risuonano logori sulle labbra delle donne e che vengono sdegnati dalle Muse (*Ecl.* II, 52-54): un passo che riprende quasi *verbatim* gli argomenti dell'epistola a Cangrande, ma, volgendoli in polemica contro il maestro bolognese che aveva mostrato un atteggiamento conservatore, il poeta rivendica la potente carica eversiva implicita nella scelta del volgare per il *poema sacro*. Dante non avrebbe mai potuto affermare, del resto, che il poema fosse scritto in volgare illustre, ché anzi vi trovano poste numerose espressioni condannate nel trattato latino: gli orizzonti della sua poesia sono certo mutati a quest'altezza, e includono ormai un'imitazione piuttosto scoperta delle Scritture e del loro *sermo humilis*.

Il dibattito sulla questione è comunque assai complesso e lontano dall'offrire soluzioni conclusive; quel che importa rilevare in questa sede è, da un lato, l'importanza delle considerazioni di lingua, stile e genere nella definizione e nella titolazione stessa del poema – il che offre una banale ma salda rassicurazione sull'opportunità e sulle coordinate di un'analisi stilistica; dall'altro serve a valorizzare la libertà che Dante rivendica per sé stesso tanto a livello teorico, quanto a livello pratico – e si tratta di una libertà che si esercita come continuo controcanto, intessuto di ammirazione ma anche di opposizione, rispetto all'*Eneide* virgiliana. Diversi discorsi medievali sulla commedia, del resto, le assegnavano uno statuto più cangiante e ambiguo: la commedia parrebbe presentarsi quasi come una sorta di termine-ombrello in cui andava a finire tutto ciò che nella sua varietà e nel suo disordine si

opponeva ai canoni più definiti della tragedia⁷; con un primo superamento della tripartizione di generi e stili, già nel *De vulgari* Dante ammetteva, in effetti, che quando si canta *comice* si può adottare tanto uno stile mediocre che uno stile umile (*Dve* II, iv, 5-6). Ma è soprattutto la capacità di contenere, pur all'interno del sublime, la vita umana in tutte le sue dimensioni ed espressa in tutte le sue forme linguistiche a imporre la scelta della commedia rispetto alla più uniforme tragedia, nel solco di un'esegesi secolare che attribuiva alle Scritture il messaggio più alto possibile ma espresso in un linguaggio umile e dimesso⁸.

Per riassumere, con le parole di Roberto Mercuri:

il titolo *Comedia* rivela una notevole complessità polisemica, cui concorrono la valutazione medievale della commedia come genere morale (Terenzio come autore morale era citato a man salva nei Florilegi e le sue sentenze erano volentieri adoperate dai Padri della Chiesa); motivi contenutistico-tematici, cioè il richiamo o alla letteratura della *vituperatio* fondata sulla riflessione morale, o alla letteratura tenzonese fondata sul dialogismo, o alla satira in cui il protagonista è l'io del poeta; motivi linguistici, per cui il titolo allude anche o ai *comica verba*, o alla lingua volgare in cui è scritta l'opera; motivi più ampi e generali di indole culturale, data la tipologia tragica del mondo classico e quella comica del mondo moderno [...].⁹

Dal punto di vista stilistico, tale complessità e polisemia non può dunque che tradursi in un rifiuto della limitante ripartizione di stili e *genera dicendi*: come tutti sanno, la *Commedia* dantesca è il trionfo del pluristilismo o del transtilismo, l'attraversamento degli stili¹⁰. Tale transtilismo si presenta come una mescolanza costantemente attuata e non riducibile a un lineare sviluppo, per cui in ogni luogo del poema si trovano passaggi dall'uno all'altro stile; ma è pur vero che le tre cantiche manifestano delle dominanze stilistiche piuttosto riconoscibili, ancorché non assolute. In altre parole, benché appaia

⁷ Trovo persuasivi gli argomenti efficacemente riassunti – sebbene con lo scopo di dimostrarne l'irriducibilità alle posizioni dell'epistola a Cangrande – da Barański, *Comedia*, in part. pp. 64-65: proprio perché le ragioni per assegnare il titolo di *Comedia* al poema erano moltissime e di ordine diverso, non mi sembra poi così sconvolgente che nell'epistola la giustificazione sia più sbrigativa e ridotta. L'intera epistola mi sembra, in generale, un testo assai parco, se non ellittico, nelle sue indicazioni – il che potrebbe spiegarsi accogliendo l'ipotesi di Bellomo per cui la lettera sarebbe stata composta a ridosso della morte di Dante, che non avrebbe fatto in tempo a inviarla e nemmeno, forse, a darle una mano finale.

⁸ Auerbach, *Sacrae Scripturae sermo humilis*.

⁹ Mercuri, «*Comedia*» di Dante Alighieri, p. 231.

¹⁰ *Ibid.*, p. 308.

estremamente riduttiva l'equazione – talvolta proposta nei testi più divulgativi – tra *Inferno* e stile comico, *Purgatorio* e stile elegiaco e, infine, *Paradiso* e stile tragico, la struttura interna dell'opera prevede innegabilmente che al mutare di contenuto, atmosfera e personaggi nel passaggio da una cantica all'altra corrispondano delle differenze stilistiche. Queste differenze si presentano come oggetto d'indagine ideale per una critica di orientamento stilistico, perché permettono di auscultare il testo e al tempo stesso di ricondurre i fenomeni di stile alla struttura interna dell'opera¹¹, con le implicazioni retoriche, contenutistiche e pragmatiche che questo comporta.

Nell'esame delle variazioni stilistiche tra prima e seconda cantica il linguaggio figurato occupa un posto privilegiato, innanzi tutto perché, proprio come ogni fenomeno di stile sembra consistere in uno scarto rispetto a un linguaggio neutro e referenziale, così la metafora si presenta come uno scarto rispetto all'equivalente letterale che sostituisce. La metafora è poi un caso di studio esemplare per quello che Mengaldo riconosce come uno dei problemi cruciali della stilistica, ossia la difficoltà preliminare insita nel distinguere fatti di stile e fatti di linguaggio, cioè tra ciò che è personale e ciò che è istituzionale e intersoggettivo¹²: nella valutazione della metaforicità di un termine occorre conoscere in maniera approfondita la *langue* dell'epoca di Dante, inclusa la sua variante poetica, in modo da capire se l'autore fosse costretto a quella scelta oppure se l'impiego di un termine traslato rappresenti uno scarto deliberato. Lo stesso Contini, che con la sua «critica verbale» ha prodotto importanti studi stilistici sulle opere dantesche, considera cruciale la distinzione saussuriana tra *langue e parole*, mentre Gian Luigi Beccaria, nella sua introduzione ai saggi di Terracini, ribadisce che occuparsi di stile significa impostare un caso particolare di una teoria generale del linguaggio,

¹¹ Si vedano le osservazioni di Benvenuto Terracini sul rapporto tra stile e struttura interna: «la forma interna di un'opera, con le varie tonalità che man mano assume, viene a circoscrivere e a determinare il modo con cui la materia linguistica si attualizza, se vogliamo servirci della terminologia positivista, nel discorso poetico o viene ricreata, se preferiamo il linguaggio idealistico; il modo cioè con cui essa forma interna viene a determinare, come alquanto impropriamente si dice, la scelta che il poeta fa del suo materiale, in quanto ne indica la necessità espressiva. Invertendo i termini, possiamo dire che soltanto sullo sfondo della forma interna e delle sue tonalità si può fissare il valore esatto che la parola veramente ricreata in quel momento assume, che è sempre valore stilistico» (Terracini, *Analisi stilistica*, p. 368).

¹² Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, p. 14.

cioè interpretare un problema di linguistica generale – nel nostro caso la metafora – in chiave di lingua letteraria.

Nelle teorie classiche e medievali del linguaggio figurato la metafora faceva parte dei già ricordati dieci tropi o *exornationes verborum*, elementi fondamentali dell'*ornatus difficilis* che si presentano appunto come espressioni traslate o improprie che operano per sostituzione o per trasferimento del significato. Nella retorica medievale venivano apprezzate soprattutto le metafore perspicue, vale a dire quelle che non realizzano un'improprietà troppo pronunciata; i lettori di oggi, al contrario, tendono a preferire le metafore più originali e notevoli, spesso ritenute capaci di rivelare quella capacità di stabilire connessioni creative che dovrebbe contraddistinguere la mente del poeta. Prescindendo da un approccio al linguaggio figurato concentrato sul realismo o, viceversa, sullo psicologismo, mi pare più utile adottare un atteggiamento pragmatico e interrogarsi sul ruolo di similitudini e metafore all'interno del discorso dantesco. Per farlo occorre chiedersi quale sia la strategia discorsiva all'interno della quale Dante le ha collocate, oppure, più nello specifico, quali rapporti le metafore instaurino con il fiorentino dell'epoca di Dante, ma anche con la *langue* poetica, con la tradizione letteraria, con il co-testo dell'opera e con il contesto del singolo passo.

Un primo elemento di contesto da tenere in considerazione, e che qui si intende esplorare, è proprio la cantica. Tra i vari fenomeni di stile, la metafora e la similitudine, insieme alla ripetizione e alla variazione, appaiono a Baldelli «le strutture fondamentali del dettato dantesco»¹³; e in effetti metafore e similitudini conoscono delle evoluzioni significative nel corso del poema, soprattutto sul piano semantico. Contini per primo ha notato che molte espressioni e versi del poema sono inseparabili dalla cantica in cui occorrono perché irreversibilmente legati ai registri specifici di quest'ultima – indicati con mirabile sintesi come «realismo» (*Inferno*)¹⁴, «mediante soavità» (*Purgatorio*) e «violenza sublime» (*Paradiso*)¹⁵. A questa considerazione si può aggiungere, con Pasquini, che tali differenze lessicali sono da ricondurre soprattutto all'universo del linguaggio figurato, e che lo sviluppo stilistico

¹³ Baldelli, *Lingua e stile*, p. 94.

¹⁴ Barolini ha riconosciuto «the stylistic correlative to the *comedia*'s truth claims, which I take to be its manifoldness; the ultimate point of lower hell's dizzying array of register and style is that the *comedia* is a voracious genre, one that –because it tells the truth– is committed to embracing and representing all of reality» (Barolini, *Narrative and Style*, p. 76).

¹⁵ Contini, *Preliminari sulla lingua*, p. 172.

che si viene così delineando nell'evoluzione del poema realizza un'armonia tra la progressione della visione dantesca e le elaborazioni dell'*ornatus difficilis*¹⁶.

In questo senso, finché si trova in Inferno il protagonista del poema rimane in una condizione di paura e ignoranza mortale: i suoi sensi sono continuamente sollecitati da percezioni violente e sgradevoli, e la lingua del poeta si adegua a tale violenza verbale con una vasta gamma di procedimenti retorici, dai suoni alle rime¹⁷, passando per un uso incredibilmente vario di metafore e similitudini che immettono nel testo termini appartenenti al mondo degli utensili più bassi, delle malattie, delle parti del corpo più volgari, degli animali meno nobili, della violenza fisica. Lo stile della prima cantica è perciò uno stile comico e triviale, intessuto di metafore crude, violente, grottesche e dissonanti, che con movenze sferzanti si compiacciono dell'umiliazione dei dannati e fanno da contraltare sarcastico alla loro tragica condizione. Proprio questa ambivalenza è all'origine del notevolissimo attraversamento stilistico realizzato da Dante nell'*Inferno*: la rappresentazione del male prevede un'escursione dalla bassezza del peccato alla tragicità della caduta, passando per la disperata violenza della pena e per la passione nei confronti della vita terrena.

L'ultimo cerchio, oggetto della nostra attenzione, rappresenta il punto più basso di questo viaggio attraverso i vizi umani: non vi trova spazio l'ironia dissacrante e violenta presente in Malebolge, e tutto appare congelato, in un'atmosfera asciutta e per lo più priva di enfasi e grandiosità. I tre canti dedicati ai traditori presentano numerosi nessi diegetici, stilistici e tematici: spiccano lo schema del patto, le similitudini e metafore zoomorfe, i riferimenti all'atto del mangiare, che culminano in un primo momento nell'episodio di Ugolino, e in un secondo momento nella disumana masticazione di Lucifero¹⁸.

Le due analogie che veicolano la prima visione di Cocito lo assimilano al vetro (*Inf.* XXXII, 22-24) e ai gelidi fiumi del nord Europa (vv. 25-28). I dannati sono invece introdotti da una doppia similitudine animale – e

¹⁶ Pasquini, *Il dominio metaforico*, p. 206. Uno studio assai interessante e innovativo sulla progressione parallela del linguaggio figurato da un lato e della crescita intellettuale e spirituale del protagonista del poema dall'altro si trova nel troppo spesso trascurato Brandeis, *The Ladder of Vision*.

¹⁷ Su questi, come su diversi altri fenomeni linguistici e retorici nel passaggio dalla prima alla seconda cantica, si veda Guérin, *L'épreuve de la langue*.

¹⁸ De Caprio, *Canto XXXII*, p. 989 – e nota 5 con rimandi bibliografici.

incentrata su animali dai connotati inquietanti¹⁹ –, che li paragona prima a una rana che emerge solo parzialmente dalla superficie dell'acqua e poi, da un punto di vista sonoro, alla *nota* emessa dalle cicogne (vv. 31-36). Un'altra similitudine zoomorfa descrive il comportamento di Napoleone e Alessandro degli Alberti, protagonisti del doppio paragone dei vv. 49-51:

Con legno legno spranga mai non cinse
forte così; ond'ei come due becchi
cozzaro insieme, tanta ira li vinse. (Inf. XXXII, 49-51)²⁰

I due fratelli sono prima paragonati all'inanimata rigidità del legno e del ferro – dove risalta l'asprezza fonica del termine *spranga*; poi vivificati in un violento scontro, simile a quello di due caproni che cozzano l'uno contro l'altro – e anche qui tanto la doppia velare del rimante *becchi* quanto il verbo *cozzaro* restituiscono i suoni petrosi evocati al principio del canto. La degradazione animale dei dannati prosegue, stavolta attraverso una reiterata metafora canina, nel violentissimo e irrispettoso gesto di Dante, che tira e strappa i capelli a Bocca degli Abati scatenandone un latrato, prontamente riconosciuto come tale da un altro dannato, che lo apostrofa in tono sprezzante e volgare: «“Che hai tu, Bocca? / non ti basta sonar con le mascelle, / se tu non **latri**? qual diavol ti tocca?”» (vv. 106-108).

Nel canto si trova anche qualche traccia della vorticosa escursione stilistica che caratterizza l'*Inferno*: introducendo la terribile pena del conte Ugolino e dell'arcivescovo Ruggeri, Dante accosta due similitudini di natura estremamente diversa:

Noi eravam partiti già da ello,
ch'io vidi due ghiacciati in una buca,
sì che l'un capo a l'altro era *cappello*;
e come 'l pan per fame si manduca,
così 'l sovràn li denti a l'altro pose
là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca:

¹⁹ Barillari, *L'animalità*; Curti, *Un esempio*.

²⁰ Per le citazioni della *Commedia* si fa riferimento a Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Inferno, Purgatorio*, Commento di A.M. Chiavacci Leonardi.

non altrimenti Tideo si rose
le tempie a Menalippo per disdegno,
che quei faceva il teschio e l'altre cose. (Inf. XXXII, 124-132)

Il primo paragone, che sopraggiunge a spiegare la straniante e sconvolgente metafora esplicita che vuole la testa dell'uno *cappello* a quella dell'altro, accosta il disumano gesto dei due dannati alla più quotidiana e popolare delle azioni, cioè mangiare del pane; ma subito dopo interviene una raffinata similitudine di ascendenza classica, che chiama in causa quella materia tebana che tanta parte ha nel basso Inferno, e in particolare il mito di Tideo e Menalippo. In entrambi i paragoni l'insistenza sui termini anatomici (*denti, cervel, nuca, tempie, teschio*) impedisce al lettore di "distogliere lo sguardo" da quello che sta succedendo: non è il pane che qui viene mangiato.

Tali elementi, che contribuiscono a creare una certa uniformità nella loro asprezza stilistica e tematica, isolano in maniera netta l'episodio di Ugolino, caratterizzato invece da toni patetici e tragici²¹. L'inizio del suo racconto lo mostra in modo esemplare:

Poi cominciò: «Tu vuo' ch'io rinovelli
disperato dolor che 'l cor mi *preme*
già pur pensando, pria ch'io ne favelli.
Ma se le mie parole esser dien *seme*
che frutti infamia al traditor ch'i' rodo,
parlar e lagrimar vedrai insieme. (Inf. XXXIII, 4-9)

Lo stacco dato dall'inizio del canto e del discorso di Ugolino si realizza innanzi tutto in un'insistita presenza dei testi tragici della classicità (il sintagma sul "rinnovellare il dolore" è scoperta citazione virgiliana, mentre l'iconico primo verso, «La bocca sollevò dal fiero pasto», rimanda alla *Tebaide* di Stazio); la pena del racconto si materializza nella metafora assai fisica del *disperato dolor che preme* sul cuore al solo pensiero. Ma con

²¹ Non stupisce che l'episodio di Ugolino sia segnato da una componente tragica così marcata se, come ricorda Contini, lo stesso Ugucione ripreso da Dante nell'epistola a Cangrande definiva la tragedia come «hircinus cantus, idest foetidus; est enim de crudelissimis rebus, sicut qui patrem interficit, vel comedit filium, vel e contrario, et huiusmodi»; commenta Contini: «se l'*Inferno* è tematicamente la parte tragica della *Commedia*, nulla di più ircino e fetido della sede dei traditori, al cui invertito vertice, oggetto anche lui di manducazione, sta infatti il parricida Bruto (e parricida è a suo modo Giuda); convenientissimo che lo preceda chi "comedit filium"» (Contini, *Filologia ed esegesi dantesca*, p. 126).

un'impennata di vindice astio Ugolino si propone di far sì che le sue parole siano «seme / che frutti» infamia al suo nemico, adoperando una metafora estesa tipica del linguaggio biblico – dove compaiono numerose parabole incentrate sul ciclo vegetale delle piante e sulla necessità che da un buon seme derivi una buona pianta con buoni frutti. La violenza dell'odio si esprime poi nel verbo *rodo*, di registro basso e semanticamente legato al rimorso della coscienza che dovrebbe caratterizzare i peccatori.

Il racconto della morte di Ugolino e dei suoi figli e nipoti si svolge in un'atmosfera di crescente tragicità, che dal minaccioso sogno premonitore culmina nel silenzio sull'atto finale. La crudeltà della rivelazione portata dal sogno si misura tutta nell'espressione metaforica del «mal sonno / che del futuro *mi squarciò 'l velame*» (26-27): la metafora del velo squarciato è topica, ma riceve particolare risalto dal contrasto con l'angustia del *breve pertugio* (v. 22) da cui Ugolino osserva la luna, oltre che dalla violenza fonica del verbo “squarciare”. La reazione del conte dinanzi alla disperazione dei figli è resa con spoglia disperazione dalla secca espressione «io non piangea, sì dentro *impetra*» (v. 49): benché anche questa metafora sia consueta – e frequentatissima da Dante nelle rime petrose –, il contesto di Cocito ne rafforza la portata, rendendo trasparente il nesso tra l'inferno in terra vissuto da Ugolino e la sua condizione oltremondana.

Chiuso l'episodio di Ugolino, la fine del canto XXXIII ritorna alla grande variazione stilistica che aveva caratterizzato i precedenti, come si vede in queste terzine:

Noi passammo oltre, là 've la gelata
ruvidamente un'altra gente *fascia*,
non volta in giù, ma tutta riversata.
Lo pianto stesso li pianger non lascia,
e 'l *duol* che trova in su li occhi rintoppo,
si volge in entro a far crescer l'*ambascia*;
ché le lagrime prime fanno *groppo*,
e sì come visiere di cristallo,
riempion sotto 'l ciglio tutto il *coppo*.
E avvegna che, sì come d'un callo,
per la freddura ciascun sentimento
cessato avesse del mio viso *stallo*,
già mi pareva sentire alquanto vento. (*Inf.* XXXIII, 91-103)

Lo straniamento prodotto dalla metafora ossimorica del ghiaccio come una *fascia* che avvolge *ruvidamente* i peccatori cede immediatamente il posto alla doppia e ribaltata metonimia del *duol* (per le lacrime) e dell'*ambascia* (per il dolore), mentre l'azione delle lacrime è descritta prima con la forte immagine del *gropo*, che tanto contrasta con il loro stato naturale di liquidità, e poi con l'elegante similitudine della visiera di cristallo, alla quale segue immediatamente l'altra metafora materica del *coppo* e la similitudine assai triviale del callo. Il canto si chiude con una metafora ferocemente ironica:

Rispuose adunque: «I' son frate Alberigo;
i' son quel da le frutta del *mal orto*,
che qui riprendo dattero per figo». (*Inf.* XXXIII, 118-120)

Se il dattero è più prezioso del fico, la dichiarazione di frate Alberigo sta a indicare con sarcasmo che il peccato si paga con gli interessi, ma non solo: l'espressione richiama ancora la già menzionata metaforica biblica del frutto adeguato al seme, creando non solo un nesso esterno con la propria vicenda personale, ma anche e soprattutto un nesso interno con l'episodio di Ugolino, che aveva cominciato il proprio discorso con la stessa analogia ma con ben altro tono e – contrasto ancor più crudele – i cui figli erano morti di fame.

La stessa ironia tipicamente infernale si trova nel primo, notissimo verso dell'ultimo canto infernale, dove Dante, come noto, opera una parodia sull'inno alla croce di Venanzio Fortunato: «*Vexilla regis prodeunt inferni*» (*Inf.* XXXIV, 1), dice Virgilio, impiegando tanto la metafora bellica delle ali di Lucifero come vessilli sventolati in battaglia, quanto la metafora sarcastica e antifrastica di Satana come re dell'Inferno – metafora che sarà ripresa in modo più esteso e magniloquente al v. 28, quando Dante finalmente introduce Lucifero sulla scena designandolo come «lo *'mperador* del doloroso regno». Il canto ha una tessitura figurativa piuttosto spoglia, composta di pochissime metafore e similitudini per lo più brevissime e descrittive: dinanzi al male ultimo, come ci ha ricordato Enrico Fenzi in questo stesso convegno, Dante preferisce una rappresentazione spoglia e smorzata. In generale, le metafore sono piuttosto scarse in questi canti finali dell'*Inferno*, più inclini alla similitudine: violenza e straniamento sono di grande immediatezza percettiva, derivano dai suoni aspri e dalle immagini degradanti, anziché dal più complesso meccanismo di trasferimento del significato della metafora; gli scarti concettuali più netti si troveranno, infatti, nel *Paradiso* e nella sua “sublime violenza” di luce e di gioia.

Le peculiarità stilistiche dell'*Inferno* si misurano dunque anche in relazione alle sue somiglianze e differenze con il *Purgatorio*, che emergono in modo particolarmente evidente in ragione delle analogie strutturali nell'associazione tra pene e peccati e dei numerosi paralleli d'intreccio – il che permette a Dante di rappresentare con grande efficacia ed evidenza antifrastica i due momenti della discesa nel buio abisso e della scalata del monte verso la luce²². Rispetto alla prima cantica, inoltre, i dialoghi purgatoriali sono più lunghi e di segno assai diverso: scompare la parola ostile del demone e del dannato – con le sue imprecazioni o insulti, oppure, viceversa, con i suoi monologhi tragici – in cui si addensavano tanti dei tratti stilistici più marcati²³. La caratterizzazione dell'individualità lascia il posto a un'umile fratellanza, che si esprime in uno scambio sinceramente partecipato e solidale tra pellegrini; la parola è liturgica e collettiva, spariscono i dialoghi a tratti tragici, a tratti grotteschi dell'*Inferno* e l'attenzione si sposta verso i delicati movimenti dell'animo tra il peccato e la conversione.

Come ci ha ricordato Luca Marcozzi durante la nostra giornata di studi, il termine chiave del *Purgatorio*, anche – se non soprattutto – in termini di stile, è *dolce*. Il tono di questa cantica è improntato a dolcezza e umiltà, in una *medietas* soave che spazia dal tragico all'elegiaco e che spesso assume connotati onirici di sospensione e d'attesa. Il commento di Pasquini e Quaglio sottolinea che

nella seconda cantica Dante non si trova alle prese con un “ineffabile”, di segno negativo (come nell'*Inferno*) o positivo che sia (come nel *Paradiso*). Essa è infatti il regno dell'esprimibile, di una serena corrispondenza fra *res* e *verba*; e dunque anche di un adeguamento del lessico, della sintassi, del ritmo, della rima, a una realtà non dissonante o esplosiva, ma neppure impalpabile o quasi sostanziata di luci e armonie.²⁴

La grande varietà e gli sbalzi di tono tipici dell'*Inferno* si stemperano dunque in un tessuto narrativo più disteso, in cui la progressione è scandita da ritmi più regolari e frequenti riprese e concatenazioni. Anche sul piano lessicale manca l'eccezionale escursione della prima cantica, ma i grandi temi del *Purgatorio* – l'amicizia, l'arte, la politica, la conversione – segnano comunque dei passaggi di elevazione stilistica; il discorso politico, in

²² Chiavacci Leonardi, Introduzione, in Alighieri, *Commedia – Purgatorio*, pp. XI-XXVIII.

²³ Spera, *La poesia forte*, p. 55.

²⁴ Pasquini, Quaglio, *Commedia – Purgatorio*, p. 375.

particolare, assume spesso posture profetiche e i modi dell'accesa invettiva e dell'elegiaco rimpianto per un passato più felice. Esemplare, in questo senso, il canto VI del *Purgatorio*, dove il discorso figurato conosce un'impennata senza pari nella cantica; ma un altro picco metaforico si trova in corrispondenza della reprimenda edenica di Beatrice, che adotta un vibrante tono omiletico.

Nonostante questa "medietà", la cantica è ovviamente a contatto con le altre due, e dunque da un lato conserva alcuni tratti infernali, dall'altro anticipa alcuni caratteri che saranno propri del *Paradiso*. Un esempio che mi pare efficace si trova nel discorso di Manfredi, segnato da un'elegiaca compostezza che smorza lo sdegno e il dolore nel segno di una serena accettazione:

«Orribil furon li peccati miei;
 ma la bontà infinita ha sì *gran braccia*,
 che *prende* ciò che si rivolge a lei.
 Se 'l *pastor* di Cosenza, che a la caccia
 di me fu messo per Clemente allora,
 avesse in Dio ben *letta questa faccia*,
 l'ossa del corpo mio sarieno ancora
 in co del ponte presso a Benevento,
 sotto la guardia de la grave mora». (*Purg.* III, 121-129)

La metafora estesa della *bontà divina* che accoglie nelle sue *braccia* chi *si rivolge a lei* anticipa quella grande variazione sul tema della visualizzazione delle virtù e delle caratteristiche divine che dominerà gli sforzi figurativi della terza cantica, mentre l'addensamento metaforico della seconda terzina introduce la gravità polemica che caratterizza alcuni passaggi infernali, oltre che alcune terzine di alto sdegno del *Paradiso*. Rispetto all'andamento più tenue della cantica mediana, infatti, si crea una discrepanza piuttosto forte tra i termini del traslato, con il *pastor* che, anziché custodire il suo gregge, si trasforma in cacciatore (e lo straniamento rivitalizza la metafora del vescovo come pastore, tanto consueta da essere quasi catacretica), ma anche con la nobile immagine della lettura, richiamata dall'idea del libro dove è scritto il volere divino, che subito si scontra con il termine basso *faccia* – forse attirato dalla personificazione molto corporea della prima terzina. Gli ultimi versi, infine, ritornano al tono più piano e malinconico che ha dominato fino a questo punto il discorso di Manfredi, e che meglio si armonizza con la tenue medietà linguistica delle anime fatte umili dall'espiazione dei peccati.

I passi dove l'innalzamento stilistico si fa più pronunciato sono densi di metafore, e sono per lo più metafore che hanno una spiccata dimensione visiva ma che, spesso tramite meccanismi intertestuali, ricevono anche una significazione più profonda. È il caso delle accesissime terzine del decimo canto:

O superbi cristian, miseri lassi,
che, *de la vista de la mente infermi*,
fidanza avete *ne' retrosi passi*,
non v'accorgete voi che noi siam *vermi*
nati a formar l'angelica farfalla,
che *vola* a la giustizia senza *schermi*?
Di che l'animo vostro in alto *galla*,
poi siete quasi automata in difetto,
sì come vermo in cui formazion falla? (*Purg. X*, 121-129)

L'apostrofe si apre con il consueto *topos* figurativo della cecità intellettuale, che a sua volta richiama l'altra immagine topica del cammino con *retrosi passi*; ma subito a seguire c'è l'intensa interrogativa retorica in cui il degradante motivo agostiniano del verme genera l'immagine, delicatissima e di massimo contrasto, dell'*angelica farfalla*, che per estensione *vola* – e questo “volare” si oppone poi semanticamente alla presunzione umana che fa “galleggiare” i cuori dei superbi. Sono versi di altissima densità retorica e stilistica, e di forte impatto e memorabilità.

In generale, però, l'*Inferno* è la *regio dissimilitudinis*, il regno dove il peccato e il vizio umano prendono tutte le sfumature e le caratteristiche possibili e raggiungono la massima dissonanza, il *Purgatorio* è l'umile e raccolto mondo della progressione, dell'attesa. Per questo, come si diceva, le metafore sono meno varie e più coerenti rispetto alla prima cantica: spesso una stessa immagine viene sviluppata più volte nel corso dello stesso canto, o, in alternativa, canti diversi recuperano la stessa analogia introducendo variazioni sul tema che trasmettono al lettore la sensazione della progressione. Tra le metafore tornano con la massima frequenza quelle che interpretano il peccato come un peso di cui disfarsi o una sporcizia da lavar via:

Così a sé e noi *buona ramogna*
quell'ombre orando, andavan sotto 'l pondo,
simile a quel che tal volta si sogna,

disparmente angosciate tutte a tondo
e lasse su per la prima cornice,
purgando la caligine del mondo.

[...]

Ben si de' loro atar *lavar le note*
che portar quinci, sì che, *mondi e lievi*,
possano uscire a le stellate ruote.

«Deh, se giustizia e pietà vi *disgrievi*
tosto, sì che possiate *muover l'ala*,
che secondo il disio vostro vi *lievi*,
mostrate da qual mano inver' la scala
si va più corto; [...]

ché questi che vien meco, per lo *'ncarco*
de la carne d'Adamo onde si veste,
al montar sù, contra sua voglia, è parco». (*Purg.* XI, 25-45)

In questi versi le variazioni sullo stesso tema sono numerosissime: i superbi pregano perché la loro orazione sia come una scopa (*buona ramogna*) che spazzi via la sporcizia del peccato, *purgando la caligine del mondo*; le preghiere li aiutano a *lavar* via i segni del mondo terreno, in modo che, *mondi e lievi*, possano ascendere alla beatitudine. Virgilio fa leva su questo universo semantico così presente alla mente delle anime purganti quando si augura che la giustizia divina tolga loro il peso del peccato in modo che possano finalmente muovere le ali e innalzarsi verso Dio, e richiama, per contrasto, il carico del corpo di Dante.

Lo stile elegiaco e tenue del *Purgatorio* si accorda piuttosto male con l'improprietà delle metafore più audaci, e sembra privilegiare le personificazioni, come si vede in questa terzina, da molti commentatori ritenuta esemplare dello stile della cantica mediana:

L'alba *vinceva* l'ora mattutina
che *fuggia* innanzi, sì che di lontano
conobbi il tremolar de la marina. (*Purg.* I, 115-117)

Il linguaggio figurato è impiegato in modo parco e lieve: i due verbi “vincere” e “fuggire” sono personificazioni consuete e non pronunciate, e si corrispondono in una delicata armonia. Le personificazioni si esprimono però al massimo grado nelle numerosissime perifrasi astronomiche: dopo il buio infernale, la seconda cantica è tutta concentrata sull'apparenza del cielo, a cui le anime guardano con speranza e in cui i moti del sole sono fondamentali per

misurare la temporalità che solo in questo regno è presente. Il tema centrale del viaggio impone che la continuità narrativa prevalga sui singoli episodi, e la progressione è scandita da esordi di tipo cronologico e astronomico: come ha notato Bertolotti, sono ben otto, e spesso accostano tempo terreno e tempo purgatoriale per accompagnare la narrazione del viaggio allo svolgimento del suo senso allegorico²⁵.

Questi esordi, e in generale tutte le perifrasi astronomiche della seconda cantica, fanno ampio ricorso a personificazioni o ad altre forme di animazione delle stelle, che solitamente scaturiscono dal nome della costellazione: le costellazioni si animano e il cielo diventa teatro di ogni tipo di azione, assorbendo spesso episodi della mitologia classica. Il primo esempio si trova già nel secondo canto, che si apre con una complessa determinazione cosmologica, contenente la doppia indicazione dell'ora e una doppia personificazione:

Già era 'l sole a l'orizzonte giunto
lo cui meridian cerchio coverchia
Ierusalèm col suo più alto punto;
e la notte, che opposita a lui cerchia,
uscita di Gange fuor con le Bilance,
che le *caggion di man* quando soverchia;
sì che le bianche e le vermiglie *guance*,
là dov'i' era, de la bella Aurora
per troppa etate divenivan rance. (*Purg.* II, 1-9)

La costellazione della bilancia assume la forma concreta dell'oggetto corrispondente, che, in una preziosa immagine, "cade di mano" alla notte; anche l'aurora è personificata, con i colori del cielo che diventano sfumature sulle sue gote, trasformate dalla vecchiaia; nello stesso canto il motivo astronomico ritorna con questa complessa terzina: «da tutte parti *saettava* il giorno / lo sol, ch'avea *con le saette conte* / di mezzo 'l ciel *cacciato* Capricorno» (vv. 55-57), dove mirabilmente si fondono l'immagine del capricorno come animale e di Apollo/sole come cacciatore.

Un gran numero di metafore di questo genere si addensa nel IV canto, dove Virgilio spiega a Dante il diverso movimento del sole nell'emisfero del Purgatorio ricorrendo a diverse variazioni della metafora mitologica relativa al carro del sole: a partire dalla perifrasi del *carro della luce* (*Purg.* IV, 59),

²⁵ Bertolotti, *Alcune note*.

la metafora si prolunga nelle espressioni *conduce* (v. 63) e «*se non uscisse fuor del cammin vecchio*» (v. 66); il richiamo al mito di Fetonte è finalmente esplicitato ai vv. 71-72: «*onde la strada / che mal non seppe carregar Fetòn*», ma all'interno della terzina coesiste anche la metafora del sole come *specchio* (v. 62). Al mito di Fetonte si intreccia poi quello di *Castore e Poluce* (v. 61), che indicano qui la costellazione dei Gemelli. La metafora principale è ripresa anche, in tono molto più pedestre e perciò sarcastico, da Belacqua, che ironicamente chiede a Dante: «*hai ben veduto come il sole / dall'omero sinistro il carro mena?*» (vv. 119-120).

L'indicazione cronologica assume un particolare valore nel canto VIII, dove Corrado Malaspina profetizza al poeta la gratitudine che nutrirà nei confronti della sua casata per l'ospitalità offertagli: «*ed elli: "Or va; che 'l sol non si ricorca / sette volte nel letto che 'l Montone / con tutti e quattro i piè cuopre e inforca [...]"*» (*Purg.* VIII, 133-135). La complessa metafora è attirata dalla personificazione della costellazione dell'ariete, che, come segnalano i commentatori, nelle carte astronomiche viene spesso rappresentato nell'atto di coricarsi, di modo che il ventre poggi sull'eclittica (il letto del sole) e che i piè "coprano e inforchino" quello stesso tratto di eclittica. L'immagine del letto viene ripresa nuovamente due canti dopo: «*e questo fece i nostri passi scarsi, / tanto che pria lo scemo de la luna / rigiunse al letto suo per ricorcarsi, / che noi fossimo fuor di quella cruna*» (*Purg.* X, 13-16).

Ma l'esempio forse più grandioso di questo procedimento retorico purgatoriale si trova nell'*incipit* del IX canto, che contiene l'ingresso nel regno vero e proprio:

La concubina di Titone antico
già s'imbiancava al *balco* d'oriente,
fuor de le braccia del suo dolce amico;
di gemme la sua fronte era lucente,
poste in figura del *freddo* animale
che con la coda percuote la gente;
e la notte, de' passi con che *sale*,
fatti avea due nel loco ov'eravamo,
e 'l terzo già *chinava in giuso l'ale* [...] (*Purg.* IX, 1-9)

Nelle tre terzine si susseguono metafore estremamente elaborate: innanzi tutto l'immagine mitica dell'Aurora che si scioglie dall'abbraccio del suo amante Titone e si affaccia al balcone; poi, all'interno della stessa metafora,

il lettore visualizza la fronte della donna, ornata di gemme in forma di scorpione (a indicare che di fronte all'aurora, nella regione occidentale del cielo, splende quella costellazione); infine, con ulteriore traslazione, i passi della notte – ascendenti nelle prime sei ore, discendenti nelle ultime sei – diventano ali che battono²⁶.

Al di là delle differenze stilistiche tra le due cantiche, ci sono però anche diversi casi in cui espressioni o immagini ritornano in *Purgatorio* in maniera analoga ai loro equivalenti infernali. Per fare un esempio, l'interrogativa di Catone, che chiede ai due viandanti: «chi siete voi che contro al **cieco** fiume / fuggita avete la *pregione* eterna?» (*Purg.* I, 40-41) è ovviamente memore di sintagmi infernali, tra cui l'angosciata domanda di Cavalcante Cavalcanti: «se per questo *cieco* / carcere vai per altezza d'ingegno [...]» (*Inf.* X, 58-59). In altri casi la ripresa, a pochi canti di distanza ma nel contesto tutto mutato del secondo regno, colora di un significato particolare due espressioni figurate gemelle: è il caso della metafora topica del corpo come veste, che compare prima in un momento di massima drammaticità nelle parole dei figli di Ugolino («tu ne *vestisti* / queste misere carni, e tu le *spoglia*»), *Inf.* XXXIII, 61-63) e poco dopo, in tutt'altro quadro, nella *captatio benevolentiae* di Virgilio a Catone: «tu 'l sai, ché non ti fu per lei amara / in Utica la morte, ove lasciasti / la **vesta** ch'al gran dì sarà sì **chiara**» (*Purg.* I, 73-75). Non potrebbe esserci contrasto più netto tra la misera carne dei figli di Ugolino, disperati per la fame e prossimi alla morte, e la gloriosa immagine del corpo di Catone che risplenderà nella beatitudine dei giusti dopo il Giudizio.

Gaia TOMAZZOLI
Università di Pisa

Riferimenti bibliografici

Alighieri Dante, 2016, *Epistola XIII*, a cura di Luca Azzetta, in Id., *Opere*, t. 5, *Epistole, Egloge, Questio de aqua et terra*, a cura di Marco Baglio, Luca Azzetta, Marco Petoletti, Michele Rinaldi, Roma, Salerno.

²⁶ Si tratta però qui di un'aurora di segno negativo, come mostra Ledda, *Sulla soglia*.

Alighieri Dante, 2005, *La Divina Commedia. Inferno, Purgatorio*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori («Oscar Classici»).

Ascoli Albert R., 1997, *Access to Authority: Dante in the Epistle to Cangrande*, in Barański Zygmunt G. (a cura di), *Seminario dantesco internazionale. International Dante Seminar 1*. Atti del primo convegno tenutosi al Chauncey Conference Center (Princeton, 21-23 ottobre 1994), Firenze, Le Lettere, pp. 309-352.

Auerbach Erich, 1963, *Sacræ Scripturæ sermo humilis*, in Id., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, pp. 167-175.

Baldelli Ignazio, 1970-1978, *Lingua e stile delle opere in volgare di Dante*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, t. VI, pp. 55-113.

Baldelli Ignazio, Vignuzzi Ugo, 1985, *Filologia, linguistica, stilistica*, in Asor Rosa Alberto (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. IV, *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, pp. 451-493.

Barański Zygmunt G., 2011, *Comedia: Dante, l'epistola a Cangrande e la commedia medievale*, in Id., «Chiosar con altro testo». *Leggere Dante nel Trecento*, Fiesole, Cadmo, pp. 41-76.

Barillari Maura Sonia, 1997, *L'animalità come segno del demoniaco nell'Inferno dantesco*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXXIV, pp. 98-119.

Barolini Teodolinda, 1992, *Narrative and Style in Lower Hell*, in Ead., *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, pp. 74-98.

Barthes Roland, 1985, *L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire*, in Id., *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions de Seuil, pp. 85-165.

Bellomo Saverio, 2015, *L'epistola a Cangrande, dantesca per intero: «a rischio di procurarci un dispiacere»*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 45, pp. 5-19.

Bertoletti Nello, 2000, *Alcune note sugli esordi temporali del Purgatorio*, in «La parola del testo», vol. 4, n. 2, pp. 233-251.

Boyde Patrick, 1979 [1971], *Retorica e stile nella lirica di Dante*, Corrado Calenda (a cura di), Napoli, Liguori.

Brandeis Irma, 1960, *The Ladder of Vision: a Study of Dante's Comedy*, London, Chatto & Windus.

Casadei Alberto, 2016, *Sempre contro l'autenticità dell'epistola a Cangrande*, in «Studi danteschi», vol. LXXXI, pp. 215-245.

Contini Gianfranco, 1976, *Filologia ed esegesi dantesca*, in Id., *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Torino, Einaudi.

Contini Gianfranco, 1970, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, pp. 169-192.

Corbara Silvia, Moreo Alejandro, Sebastiani Fabrizio, Tavoni Mirko, 2020, *L'Epistola a Cangrande al vaglio della computational authorship verification: risultati preliminari (con una postilla sulla cosiddetta «XIV epistola di Dante Alighieri»)*, in Casadei Alberto (a cura di), *Nuove inchieste sull'Epistola a Cangrande*, Atti della giornata di studi (Pisa, 18 dicembre 2018), Pisa, Pisa University Press, pp. 153-192.

Curti Elisa, 2002, *Un esempio di bestiario dantesco: la cicogna o dell'amor materno*, in «Studi danteschi», LXVII, pp. 129-160.

De Caprio Chiara, 2013, *Canto XXXII. «Perché cotanto in noi ti specchi?»*, in Malato Enrico e Mazzucchi Andrea (a cura di), *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, t. I, *Inferno*, vol. 2, canti XVIII-XXIV, Roma, Salerno, pp. 988-1025.

D'Onghia Luca, 2012, *Momenti della critica stilistica in Italia negli anni 1972-2011*, in «Italianistica», XLI, 1, pp. 93-105.

Guérin Philippe, (di prossima pubblicazione nel 2021), *L'épreuve de la langue, du fond de l'Enfer aux premières pentes du Purgatoire*, in «P.R.I.S.M.I. Revue d'études italiennes», nouvelle série n° 1.

Ledda Giuseppe, 2014, *Sulla soglia del Purgatorio: peccato, penitenza, resurrezione. Per una lettura di Purgatorio IX*, in «Lettere italiane», a. LXVI, n. 1, pp. 3-36.

Mengaldo Pier Vincenzo, *Prima lezione di stilistica*, Roma, Laterza, 2001.

Mercuri Roberto, 1992, «*Comedia*» di Dante Alighieri, in Asor Rosa Alberto (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. I. *Le opere: Dalle origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, pp. 211-329.

Nardi Bruno, 1961, *Osservazioni sul medievale «accessus ad auctores» in rapporto all'Epistola a Cangrande*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua (7-9 aprile 1960), Bologna, Commissione per i testi di lingua, pp. 273-305 (poi in Id., 1966, *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 268-305).

Pasquini Emilio, 2001, *Il dominio metaforico*, in Id., *Dante e le figure del vero: la fabbrica della Commedia*, Milano, Bruno Mondadori.

Pasquini Emilio, Quaglio Antonio (a cura di), 1984-1986, *Commedia*, Milano, Garzanti.

Quain Edwin A., 1945, *The Medieval «accessus ad auctores»*, in «*Traditio*», 3, pp. 215-264.

Segre Cesare, 1993, *Apogeo ed eclisse della stilistica*, in Id., *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, pp. 25-37.

Spera Francesco, 2010, *La poesia forte del poema dantesco*, Firenze, Franco Cesati.

Tavoni Mirko, 1998, *Il titolo della Commedia di Dante*, in «*Nuova Rivista di Letteratura Italiana*», vol. I, n. 1, pp. 9-34.

Terracini Benvenuto, 1976, *Analisi stilistica e critica testuale*, in Id., *I segni, la storia*, a cura di Gian Luigi Beccaria, Napoli, Guida, pp. 365-387.