

N° 39 série web (2/2020)

CHRONIQUES ITALIENNES



Université de la Sorbonne Nouvelle

Comité scientifique

Perle ABBRUGIATI (Université d'Aix-Marseille), Andrea AFRIBO (Università di Padova),
Isabelle BATTESTI (Université de Poitiers), Giorgia BONGIORNO (Université de Lorraine),
Daniela BROGI (Università per Stranieri di Siena), Gabriele BUCCHI (Université de Lausanne),
Alberto CASADEI (Università di Pisa), Anna DOLFI (Università di Firenze),
Raffaele DONNARUMMA (Università di Pisa), Jean-Louis FOURNEL (Université Paris 8 Vincennes-
Saint Denis), Paola ITALIA (Università di Roma La Sapienza), Stefano JOSSA (Royal Holloway,
University of London), Enrico MATTIODA (Università di Torino), Pier Vincenzo MENGALDO
(Università di Padova), Massimo NATALE (Università di Verona), Claude PERRUS (Université
de la Sorbonne Nouvelle), Eugenio REFINI (New York University), Irene ROMERA PINTOR
(Universidad de Valencia), Martin RUEFF (Université de Genève), Emilio RUSSO (Università di Roma
La Sapienza), Giuseppe SANGIRARDI (Université de Lorraine), Marco SANTAGATA (Università di
Pisa), Hannah SERKOWSKA (Université de Varsovie), Franco TOMASI (Università di Padova),
Susanna VILLARI (Università di Messina)

Comité de rédaction

Anne BOULE, Christian DEL VENTO, Maria Pia DE PAULIS-DALEMBERT, Alessandro DI PROFIO,
Marina GAGLIANO, Philippe GUERIN, Constance JORI, Brigitte LE GOUEZ,
Corinne LUCAS FIORATO, Emilio SCIARRINO

Directeur de publication

Matteo RESIDORI

Secrétaires de rédaction

Carlo Alberto GIROTTO, Ada TOSATTI

*Les articles publiés dans la revue sont évalués et approuvés de manière anonyme
par des membres du comité scientifique, totalement autonome de la Direction*

SOMMAIRE

Passages, seuils, sauts : du dernier cercle de l'Enfer à la première terrasse du Purgatoire (Enf. XXXII – Purg. XII)

Études réunies par Manuele Gragnolati & Philippe Guérin

Avant-propos	1
SERGIO CRISTALDI, <i>Dal centro della terra al purgatorio</i>	3
MANUELE GRAGNOLATI, <i>Ombre e abbracci. Riflessioni sull'inconsistenza nella Commedia di Dante</i>	30
MARCELLO CICCUTO, <i>I costruttori dell'Inferno e gli artisti del Purgatorio: dall'arte morta alla pietra vivente</i>	44
ERMINIA ARDISSINO, <i>Riti e inni tra Inferno e Purgatorio</i>	55
PAOLO BORSA, <i>La «mamma» e il «babbo», il «pappo» e il «dindi»: Inf. XXXII e Purg. XI</i>	80
ANNA PEGORETTI, <i>Un centro di gravità permanente: Inferno XXXIV e la struttura dell'universo</i>	98
ANNA PIA FILOTICO, <i>Da una «discesa a sinistra» a un'«ascesa a destra». Ristabilire le direzioni cosmiche assolute fra Crocifissione e rovesciamento in Inferno XXXIV</i>	128
ISABELLE BATTESTI, <i>«Naturalmente [l'uomo] l'ama andare in giuso». La passion du repos entre Enfer et Purgatoire</i>	152
GIULIANO MILANI, <i>Politiche della simmetria. Una lettura di Inferno XXXII</i>	168
RAFFAELE PINTO, <i>La plasticità dell'idea imperiale: da Bruto e Cassio (Inf. XXXIV) a Catone (Purg. I)</i>	198
GIUSEPPE LEDDA, <i>Il mondo classico nei canti dell'Antipurgatorio (Dante, Purgatorio I-IX)</i>	215
ELENA LOMBARDI, <i>Purgatorio I e II: Catone, Marzia, e la sfida alla lettura figurale</i>	246
NICOLÒ CRISAFI, <i>Problemi narrativi nella cornice dei superbi (Purgatorio X-XII): Teleologia, cattiva infinità, e possibilità</i>	263

**LA «MAMMA» E IL «BABBO», IL «PAPPO»
E IL «DINDI»: *INF. XXXII* E *PURG. XI****

Il titolo di questo contributo prende spunto da due passaggi danteschi che stanno agli estremi della materia di studio oggetto della *Question n° 1* del «Concours externe de l'agrégation du second degré» del 2020 e del 2021 per l'italiano. Il primo è costituito dalle terzine d'esordio del canto XXXII dell'*Inferno*, che marciano l'entrata di Dante e della sua guida nel «dernier cercle» del primo regno, quello dei traditori contro chi si fida; il secondo è un passaggio del canto XI del *Purgatorio* tratto dal discorso del miniaturista Oderisi da Gubbio, l'ultimo spirito espiante con cui il pellegrino dialoghi prima di avviarsi a lasciare, insieme a Virgilio, «la première terrasse» del secondo regno, cioè la cornice dei superbi. I due brani sono accomunati dalla presenza in ciascuno di essi di una coppia di sostantivi che potremmo definire *vocabula puerilia*, per usare la terminologia del *De vulgari eloquentia*: «“mamma” o “babbo”» al v. 9 di *Inf. XXXII*, che è peraltro la medesima coppia che occorre nell'incompiuto trattato latino (II vii 4, «nec puerilia, propter sui simplicitatem, ut “mamma” et “babbo”, “mate” et “pate”»); e «il “pappo” e ’l “dindi”» al v. 105 di *Purg. XI*, voci onomatopeiche del linguaggio infantile che, giusta la definizione del *TLIO*, significano rispettivamente «soldi, monete» e «pane o genericamente cibo»¹. La maggior parte di questo

* Ringrazio Manuele Gragnolati e Philippe Guérin per la loro generosità e Giuseppe Ledda per i preziosi suggerimenti. Questo saggio è dedicato alla memoria della professoressa Costanza Coccia Principe.

¹ Le voci *pappo* e *dindi* del *TLIO* – *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, redatte entrambe da Massimiliano Chiamanti, sono online all'indirizzo <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO> (ultimo accesso maggio 2020). Edizioni di riferimento per le opere di Dante Alighieri:

scritto è dedicata all'analisi delle prime cinque terzine del canto XXXII dell'*Inferno*. Il passo del *Purgatorio* servirà da chiosa finale; in entrambi i infatti, i *puerilia* sono impiegati da Dante in un contesto nel quale si discute di lingua, più specificamente dell'elaborazione di una lingua letteraria che sia nel primo caso adeguata alla nuova materia e, nel secondo, degna di gloria.

Come scrive Anna Mari Chiavacci Leonardi nella sua introduzione al canto, le prime terzine di *Inferno* XXXII possono essere considerate «un vero e proprio prologo, con dichiarazione dell'argomento e invocazione alle Muse, quasi a significare che questa ultima zona dell'abisso, dove abita Lucifero, è come un regno a parte, diverso per qualità da tutti i cerchi che lo precedono»²:

S'io avessi le rime aspre e chiocce,
com'e' si converrebbe al tristo buco
sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,
io premerei di mio concetto il suco
più pienamente; ma perch'io non l'abbo,
non senza téma a dicer mi conduco:
che non è impresa da pigliare a gabbo
discriver fondo a tutto l'universo,
né da lingua che chiami «mamma» o «babbo».
Ma quelle donne aiutino il mio verso
ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe,
sì che dal fatto il dir non sia diverso.
Oh sovra tutte mal creata plebe

Commedia, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, 3 voll., Roma, Carocci, 2007-2016; *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti, Canzoni a cura di Claudio Giunta, in *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, vol. II: *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*, a cura di Gianfranco Fioravanti, Claudio Giunta, Diego Quaglioni, Claudia Villa, Gabriella Albanese, Milano, Mondadori, 2014, pp. 3-805; *De vulgari eloquentia*, a cura di Enrico Fenzi, con la collaborazione di Luciano Formisano e Francesco Montuori, Roma, Salerno, 2012 (ma si è tenuto conto anche dell'edizione a cura di Mirko Tavoni in *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, vol. I: *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, Milano, Mondadori, 2011, pp. 1065-1547); *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005; *Vita nuova*, a cura di Donato Pirovano, in *Opere*, vol. I: *Vita nuova - Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, t. I: *Vita nuova. Le Rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, Roma, Salerno, 2015, pp. 1-289.

² Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991, p. 937.

che stai nel luogo onde parlar è duro,
me' foste state qui pecore o zebel! (*Inf.* XXXII, 1-15)

In queste terzine, che come vedremo possono essere messe in relazione con il prologo del canto II della stessa cantica, Dante segnala al lettore come, nel passaggio dall'ottavo al nono cerchio, lo stile del poema dovrà provare a adeguarsi alla nuova materia, costituita dalla descrizione del «fondo» dell'universo³; il quale, come si scopre poco oltre, si presenta come un enorme lago ghiacciato, in cui stanno variamente imprigionati i dannati della Caina, dell'Antenora, della Tolomea e della Giudecca, e al centro del quale è collocato, «fitto» nella «ghiaccia» eterna, «lo 'mperador del doloroso regno» (*Inf.* XXXIV, 28, 29, 103). La zona più remota da Dio, il centro del mondo fisico secondo il sistema geocentrico aristotelico-tolemaico, è definita da Dante come la cavità sotterranea sulla quale gravano, insistono tutte le altre rocce⁴; il centro della terra è infatti «lo mezzo / al quale ogni gravezza si rauna» (*Inf.* XXXII, 73-74) e «'l punto / al qual si traggon d'ogne parte i pesi» (*Inf.* XXXIV, 110-111). Per descrivere questo luogo caratterizzato da «weight, gravity, and hardness»⁵, e del quale quindi «parlar è duro» (*Inf.* XXXII, 14; corsivo mio), occorrono «rime» anche più «aspre e chioce» di quelle già utilizzate nei canti dedicati al basso inferno; servirebbe, cioè, che la lingua impiegata nel poema in volgare (le «rime», appunto) si conformasse perfettamente, secondo la norma della *convenientia*, alla natura del luogo gelido, orribile e disumano che accoglie «tanto male» (*Inf.* XXXIV, 84). Ricorrendo ai *topoi* dell'ineffabilità e della modestia, Dante lamenta di non poter attingere, o forgiare, una tale lingua, alla quale sembrano comunque tendere tutti i suoi sforzi e la sua arte poetica. Dalla sonorità aspra delle parole in rima, in particolare, «si misura il grado di ricercatezza del dettato; che è altissimo», come osserva Saverio Bellomo, «a giudicare dalla presenza di ben cinque rime esclusive di questo canto (-occe, -uco, -abbo, -ebe, -azzi), e due che occorrono una sola altra volta, come -ecchi e -eschi, le quali mostrano,

³ Sull'assenza dell'articolo determinativo nell'espressione «discriver fondo», riferita a «cosa esistente in unico esemplare», si veda la nota di grammatica storica di Inglese in Dante Alighieri, *Commedia*, vol. I: *Inferno*, 2007, p. 394.

⁴ L'*Ottimo Commento* spiega così: «il tristo buco, cioè il foro per lo quale cadde il diavolo del Cielo, sopra il quale sono fondati tutti li circuli d'Inferno» (*Ottimo Commento alla Commedia*, a cura di Giovanni Battista Boccardo, Massimiliano Corrado, Vittorio Celotto, Roma, Salerno, 2018, vol. I, p. 547).

⁵ Tristan Kay, *Dante's Poetics of the Subhuman: A Reading of Inferno XXXII*, in «L'Alighieri», 54, 2019, n.s., pp. 99-115: 101.

con *-icchi*, *-ama*, *-agna*, *-azzi*, *-ezzo*, una tendenza a collegare rime diverse con assonanze e consonanze»⁶.

L'espressione «rime aspre e chioce» è, in termini generali, abbastanza chiara: indica un'opzione stilistica della lingua volgare almeno in parte confrontabile con quella già esperita dallo stesso Dante nelle cosiddette rime petrose, incentrate sull'amore non corrisposto e sulla forza del desiderio fisico per una donna fredda, crudele e insensibile. Il legame con le petrose, e in particolare con la canzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, è già stato rilevato dalla critica, la quale ha anche messo in rilievo il contatto tra il gesto violento di metter mano «ne' biondi capelli» e prendere le «belle trecce» della donna, compiuto dall'amante nella canzone (vv. 62 ss.), e quello del poeta che afferra «per la cuticagna» (v. 97) Bocca degli Abati, imprigionato nella «ghiaccia», dopo averne inavvertitamente percosso la testa con il piede – momento, quest'ultimo, rappresentato da Jean-Paul Aubé in una scultura in bronzo collocata non lontano dal luogo di questo seminario parigino, nel piccolo giardino pubblico intitolato a Michel Foucault all'angolo tra rue Saint-Jacques, rue des Écoles e place Marcelin Berthelot⁷.

In cosa consista, sul piano tecnico, un dettato aspro è spiegato da Dante nel secondo libro del *De vulgari eloquentia*, allorché il poeta illustra la natura dei *vocabula grandiosa* adatti allo stile eminente. Si ricavano indicazioni precise, in particolare, dai passi dedicati alla definizione delle due categorie più nobili delle quattro in cui si dividono i vocaboli *virilia* e *urbana*: quella dei vocaboli *yrsuta*, cioè “irsuti” o meglio “virilmente ispidi”⁸, e quella dei vocaboli *pexa*, “ben pettinati”, in parte definiti sulla base dell'assenza dei tratti che caratterizzano i vocaboli “ispidi”. Tralasciando le questioni relative a numero di sillabe, accento e aspirazione, che richiederebbero più sottili distinzioni, e semplificando un po' il discorso dantesco, si può affermare che

⁶ Dante Alighieri, *Inferno*, a cura di Saverio Bellomo, Torino, Einaudi, 2013, p. 522. Sul *topos* dell'ineffabilità si veda Giuseppe Ledda, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante*, Ravenna, Longo, 2002; per questo passo, in particolare, pp. 27-28 e 34-35.

⁷ Qualche informazione di base su questa scultura di Aubé, datata al 1882, si legge alla pagina di *Wikipédia* accessibile all'indirizzo https://fr.wikipedia.org/wiki/Square_Michel-Foucault (ultimo accesso maggio 2020), dove si trova anche il collegamento a un'immagine in alta definizione del monumento a Dante.

⁸ Per la traduzione di *yrsutus* come “virilmente ispido”, utilizzata qui, e di *reburus* come “eccessivamente ispido”, che impiegherò più avanti, rimando a Riccardo Viel, *La consecuzione De vulgari eloquentia - Commedia: Dante e il retroterra trobadorico*, in «Critica del testo», XII, 2009, 2-3, pp. 217-240: 224.

i vocaboli che si caratterizzano per una sonorità aspra – *asperitas* nel trattato latino – sono quelli che presentano al loro interno consonanti doppie (la *z*, oltre alla *x*), raddoppiamento delle liquide *l* e *r* e nessi di muta con liquida.

Se il significato dell'aggettivo «aspre» non pone difficoltà, diverso è il caso di «chiocce», che nella forma del singolare femminile occorre anche al principio del canto VII in riferimento alla voce del demone Pluto («– Pape, Satàn! pape, Satàn! aleppe!... –, / cominciò Pluto con la voce chioccia», *Inf.* VII, 1-2). La maggior parte dei più recenti commentatori della *Commedia* interpreta l'aggettivo nel significato di “rauco e stridulo”. Come hanno convincentemente mostrato Roberto Rea e Riccardo Viel, esso sembra piuttosto indicare un suono “franto”, sincopato come un singulto o disconnesso come quello, «schioccante e ripetitivo, e di fonetica aspra», di una campana rotta; l'aggettivo sarebbe da riconnettere alla voce del latino medievale *clocca*, “campana”, ricollegabile al latino tardo *clocire* che a sua volta prosegue il verbo onomatopeico latino *glocire*, indicante il verso caratteristico della chioccia⁹. A riscontro di questo significato dell'aggettivo sta in particolare il commento di Guido da Pisa, che spiega la voce «chioccia» di Pluto come *fracta* (e nello stesso passo, dedicato ai primi versi di *Inf.* VII, parla di «voces debiles atque fractas admodum campane») e traduce l'espressione «rime aspre e chiocce» di *Inf.* XXXII, 1 con «rimas asperas atque fractas»¹⁰.

L'aggettivo «chiocce» sembra dunque aggiungere qualcosa all'*asperitas* dei *vocabula yrsuta* nella direzione di una sonorità sgradevolmente franta, evocata nel corso del canto dai riferimenti ai «cricchi» del ghiaccio (v. 30), al «gracidar» della «rana» (v. 31), al battere dei «denti» dei dannati assimilato al rumore del becco della «cicogna» (v. 36), al cozzare dei capri («becchi», vv. 50-51), al latrato di «Bocca» degli Abati e al suono delle sue «mascelle» (vv. 105-108). Le «rime aspre e chiocce», insomma, definirebbero un'opzione stilistica che punta a potenziare, infoltendolo, il dettato già irto della prima cantica, e in particolare dei canti dedicati alla descrizione delle bolge dell'ottavo cerchio, anche ricorrendo a quei *vocabula*

⁹ Roberto Rea, *La voce «chioccia»*, in «La lingua italiana», XI, 2015, pp. 93-97; Riccardo Viel, *La voce di Pluto*, in «Linguistica e letteratura», XL, 2015, 1-2, pp. 95-105 (da cui è tratta la citazione a testo: p. 100).

¹⁰ Segnalo a chi prepara il concorso per l'Agrégation che per ricerche sui commenti danteschi è sempre prezioso – tanto più in questi tempi di pandemia, e di biblioteche inaccessibili – il *Dartmouth Dante Project*, in linea all'indirizzo <https://dante.dartmouth.edu> (ultimo accesso maggio 2020).

che ricadrebbero probabilmente nella categoria dei *reburra* del *De vulgari eloquentia*: parole “scarruffate” ed “eccessivamente ispide”, non convenienti allo stile tragico ricercato nell’incompleto trattato latino e invece perfettamente acconce a descrivere il fondo dell’abisso infernale, grazie alla loro «spiccata sonorità consonantica»¹¹ che restituisce l’impressione della fisicità intensa, estrema e perversa che caratterizza la condizione dei traditori più crudeli. In questa sede non sarà necessario analizzare nel dettaglio il lessico del canto; chiunque potrà verificare la presenza di un dettato aspro e franto scorrendo semplicemente i versi e prestando particolare attenzione ai vocaboli in rima. Sul piano tecnico, rispetto alla nozione, per così dire, ristretta di *asperitas* che si ricava dalla definizione dei *vocabula yrsuta* nel *De vulgari eloquentia*, degni – a differenza dei *reburra* – di combinarsi con i *vocabula pexa* nello stile eminente, per le «rime aspre e chioce» della *Commedia* è possibile allargare un po’ le maglie: esse sembrano caratterizzarsi per l’alta concentrazione, soprattutto nelle parole in clausola, di consonanti doppie (la *z* di «zebe», «cagnazzi» o «riprezzo», per esempio), di consonanti geminate (non solo, quindi, liquide geminate) e di nessi consonantici (non solo nessi di muta con liquida).

Ai *vocabula reburra* del trattato latino può forse ricollegarsi – anche per l’etimologia, da ricondurre probabilmente al sostantivo latino *būrā*, “lana grossa” – almeno una delle due occorrenze del verbo «abborrire» nella prima cantica. Al termine del canto XXV, dopo aver descritto le straordinarie metamorfosi dei dannati della bolgia settima, quella dei ladri, ed essersi gloriato di aver superato con la propria raffinata arte i due grandi modelli antichi di Lucano e Ovidio («Taccia Lucano [...] Taccia [...] Ovidio!», vv. 94 e 97), che nel Limbo, insieme a Omero, Orazio e lo stesso Virgilio, gli avevano fatto l’onore di accoglierlo come «sesto» nella loro eletta schiera, in un intervento dal carattere dichiaratamente metaletterario Dante si scusa con i propri lettori se la sua «penna» ha «abborrito» un poco: «Così vid’io la settima zavorra / mutare e trasmutare; e qui mi scusi / la novità, se fior la penna abborra» (vv. 142-144). L’espressione è stata variamente interpretata già dagli antichi commentatori; più che l’errore (*aberrare*) o l’orrore (*aborrere*) del poeta di fronte a ciò che ha visto, essa parrebbe esprimere lo

¹¹ Mutuo l’espressione dal commento di Pier Vincenzo Mengaldo a *De vulgari eloquentia* II vii 4: Dante Alighieri, *Opere minori*, vol. II: *De vulgari eloquentia*, *Monarchia*, *Epistole*, *Egloge*, *Questio de aqua et terra*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Bruno Nardi, Arsenio Frugoni, Giorgio Brugnoli, Enzo Cecchini, Francesco Mazzoni, Milano - Napoli, Ricciardi, 1979, p. 195.

scacco linguistico di chi non riesce a descrivere i fatti straordinari cui ha appena assistito se non in modo parziale e confuso, perché letteralmente confuse sono, nella sua mente, le immagini dei dannati assaliti dalle serpi della bolgia settima e soggetti a continue metamorfosi. Tuttavia, dato che una simile dichiarazione di insufficienza linguistica non si concilia perfettamente con la fiera autocoscienza del poeta, il quale ha appena proclamato la propria superiorità rispetto a Lucano e Ovidio, ritengo che sia legittima anche un'interpretazione più sottile di questi versi. Come propone Viel, in questo passo Dante si scuserebbe con i propri lettori per «aver concentrato, nel canto, troppe parole irsute e, peggio ancora, molti *vocabula reburra*», conformandosi al principio della *convenientia* dello stile a una materia «che è per sua stessa natura – mutare e trasmutare di corpo in corpo, di membra in membra – così fisica e corporea» da richiedere appunto «vocaboli corporei, e fisicamente aspri»¹².

Rispetto ai canti di Malebolge, in ogni caso, le «rime aspre e chioce» necessarie per descrivere la zona più bassa dell'Inferno rappresentano uno stadio ulteriore, di fatto non compiutamente attingibile, dell'*asperitas* linguistica¹³. Oltre a sfruttare i citati *topoi* dell'ineffabilità e della modestia, la formula che apre il canto («S'io avesse [...]») sembra indicare davvero un limite oggettivo della lingua, che non possiede risorse adeguate a esprimere

¹² Riccardo Viel, *La consecuzione De vulgari eloquentia* - Commedia, cit., p. 236. Più difficile mi pare attribuire un analogo significato metaletterario alla seconda occorrenza del verbo *abborrare*, al v. 24 del canto XXXI: «Ed elli a me: – Però che tu trascorri / per le tenebre troppo dala lungi, / avvien che poi nel maginar abborri – » (*Inf.* XXXI, 22-24). Per quanto suggestiva, anche in ragione della prossimità del passo all'attacco del canto XXXII e della possibile correlazione (di cui ci occuperemo) tra lingua e immaginazione, non mi persuade pienamente l'ipotesi per cui Virgilio intenderebbe dire a Dante che «il suo *maginare*, ossia la sua capacità di comprendere, ritenere e infine ridire ciò che vede, poiché ha trascorso troppo tempo nelle “tenebre”, “abborra”, ossia esorbita dal giusto stile tragico» (Viel, *La consecuzione De vulgari eloquentia* - Commedia, cit., p. 240). Preferisco in questo caso l'interpretazione maggioritaria presso i commentatori, secondo cui, a causa della distanza (oltre che dell'«aura grossa e scura», v. 37), Dante non riesce a formare nella propria mente che una rappresentazione confusa dell'oggetto che sta osservando, la quale lo induce a ingannarsi («quanto il senso s'inganna di lontano», v. 26) e a cadere in «errore» (v. 39) immaginando che siano torri quelli che invece, giunto in prossimità dell'orlo del pozzo infernale, si riveleranno ai suoi occhi come giganti.

¹³ Come scrive Emilio Pasquini, «il linguaggio che funzionava per le Malebolge qui resta inadeguato; per aderire al nuovo ed estremo universo del male, occorre qualcosa in più, che Dante sembrava non possedere ancora: una sorta di balbuzie translinguistica o di urlo disumano» (*Lettura di Inferno XXXII*, in «L'Alighieri», 13, 1999, n.s., pp. 19-37: 30).

la «gravezza» fisica e morale che si concentra nel gelido pozzo infernale. D'altro canto, proprio le prime cinque terzine di *Inf.* XXXII esibiscono, insieme alle rime *-erso* e *-uro*, ben quattro rime esclusive: *-occe*, *-uco*, *-abbo* e *-ebe*; il che, come rileva Marco Berisso, suggerisce come Dante «abbia voluto dimostrare *in re*, proprio nel mentre denuncia la mancanza di rime adatte al “tristo buco”, la propria totale padronanza di ogni rima possibile, incluse le più rare e inusitate, affiancando alla massima dichiarazione di impotenza la dimostrazione pratica e persino orgogliosa della propria statura di poeta»¹⁴.

Il punto non è di natura squisitamente retorica o tecnica: come è detto al v. 12 dopo l'invocazione alla Muse, con una formula che ricorda da vicino *Inf.* IV, 145-147 («Io non posso ritrar di tutti a pieno, / però che sì mi caccia il lungo tema, / che molte volte al fatto il dir vien meno»)¹⁵, il poeta aspira a trovare parole e una forma poetica («dir») che restituiscano un'immagine veridica delle cose da lui viste («fatto»), secondo la ben nota concezione platonico-aristotelica dell'arte come mimesi. Dante ricerca pertanto un'espressione che sia in grado di rappresentare all'immaginazione del lettore la medesima impressione sensibile da lui ricevuta nel «tristo buco», e ora conservata nella mente. A questa ardua operazione, che si accinge a compiere «non senza téma», egli si riferisce attraverso l'utilizzo del termine culto «concetto», che occorre al v. 4 come referente dell'immagine, ben concreta e corposa, del frutto (metaforico) da spremere per ricavarne tutto il succo possibile. In tal senso l'operazione di cui Dante parla appare simile a quella da lui stesso descritta, in forma sempre metaforica, al principio della *Vita nuova*, dove afferma di voler copiare nel suo «libello» le parole che trova scritte nel libro della sua memoria, «e se non tutte, almeno la loro sentenza»: la loro “parte essenziale” insomma¹⁶, cioè appunto il «suco».

¹⁴ Marco Berisso, *Lettura di Inferno XXXII*, in «Italianistica Online», 11 Marzo 2005, <http://www.italianisticaonline.it/2005/lettura-inferno-32/> (ultimo accesso maggio 2020). Cfr. Giuseppe Frasso, *Il canto XXXII dell'Inferno*, in *Lectura Dantis 2002-2009. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, a cura di Anna Cerbo, con la collaborazione di Mariangela Semola, t. IV: 2009, Napoli, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», 2011, pp. 1353-1367: 1356-1357.

¹⁵ Cfr. Teodolinda Barolini, *Stile e narrativa nel basso inferno dantesco*, in «Lettere Italiane», 42, 1990, 2, pp. 173-207: 199-200.

¹⁶ Per questa accezione del termine si veda la voce *sentenza* di Alessandro Nicoli in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, V, 1984, pp. 169-171: 171; la voce è in linea all'indirizzo http://www.treccani.it/enciclopedia/sentenza_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (ultimo accesso maggio 2020).

Il sostantivo «concetto» indica propriamente, per dirla in termini scolastici, il *conceptum mentis*, ossia l'immagine mentale che attraverso i sensi ci si forma di un oggetto¹⁷. L'etimologia del termine – dal latino *conceptum*, participio perfetto del verbo *concipere* – aiuta a chiarirne il significato: i sensi esterni colgono insieme (*cum* + *capere*) i caratteri di un oggetto, i quali vengono poi accolti nel loro complesso, e quindi letteralmente “com-presi”, dal senso interno, che dalle rime stilnoviste fino alla *Commedia*, sul modello di Cavalcanti, Dante designa regolarmente con il sostantivo «mente». In questo significato, e proprio in correlazione con l'operazione dell'«immaginare», il verbo «concepire» è presente nella tradizione poetica italiana fin dai rimatori siciliani; si pensi al sonetto del Notaro *Amor è uno desio che ven da core*, nel quale si dice che il cuore (gli stilnovisti avrebbero detto, con maggior precisione, la «mente») può rievocare il *phantasma* dell'amata perché «è concepitore», ossia perché “accoglie in sé” le sue qualità sensibili, in particolare quelle ritratte con il senso della vista¹⁸.

Le riflessioni linguistiche svolte da Dante nel *De vulgari eloquentia* aiutano a illuminare il discorso dantesco nel poema. Un passo del trattato latino, in particolare, chiarisce il significato del termine *conceptum* / «concetto»; si tratta del passaggio, al principio del primo libro, nel quale Dante, utilizzando una formulazione simile a quella della *Summa* di Tommaso, spiega che la finalità del linguaggio umano (*locutio*) consiste nel “manifestare con precisione ad altri ciò che la nostra mente ha concepito”: «Si etenim perspicaciter consideramus quid cum loquimur intendamus, patet quod nichil aliud quam nostre *mentis* enucleare aliis *conceptum*» (I ii 3; corsivo mio). La nozione è ribadita in forma simile nel *Convivio*, dove il sostantivo volgare «sermone», che troveremo anche più avanti nell'attacco di *Inf.* XXVIII, ha il senso del latino *locutio*: «lo sermone, lo quale è ordinato a manifestare lo concetto umano» (I v 12). Il fatto che le «rime» da utilizzare

¹⁷ Scrive Sonia Gentili, *Immagine poetica, immaginazione: Dante e la cultura medioevale*, in «Letteratura & Arte», 16, 2018, pp. 11-12: 11: «A monte e a valle del processo conoscitivo sta [...] l'immagine: l'immagine sensibile, primo frutto della percezione e prima attività “creatrice” dell'anima, è l'inizio del percorso; il concetto o idea – ancora una volta, quindi, l'immagine – ne costituisce il termine. Da questa unica radice, che è appunto una rappresentazione di ordine visivo e concettuale ad un tempo, germoglia tanto la concettualizzazione quanto la rappresentazione artistica».

¹⁸ Vv. 9-12, «che li occhi rapresentan a lo core / d'onni cosa che veden bono e rio, / com'è formata naturalmente; / e lo cor, che di zo è concepitore, / imagina [...]» (*I Poeti della Scuola siciliana*, vol. I: *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento a cura di Roberto Antonelli, Milano, Mondadori, 2008, p. 404).

in questa circostanza debbano essere «aspre e chiocce» implica, oltre all'adeguamento alla citata norma stilistica della *convenientia*, anche il pieno e consapevole sfruttamento da parte del poeta delle potenzialità semantiche dei *signa* linguistici, nella loro duplice natura razionale e sensuale; il «medium sensuale», ossia il suono delle parole, non viene impiegato al mero scopo di veicolare il significato attribuito «ad placitum», per convenzione, ai segni stessi, ma accuratamente selezionato nella composizione poetica così da concorrere alla comunicazione delle «conceptiones» attraverso l'impressione esercitata sul senso esterno e, quindi, sul senso interno¹⁹.

A chiosa dei versi d'esordio di *Inf.* XXXII si può portare l'attacco di *Inf.* II, che può essere considerato come il vero e proprio proemio alla prima cantica. Il passo condivide con i versi del canto XXXII l'invocazione alle Muse, ma anche il motivo della capacità del poeta di rappresentare a parole, in modo veritiero e adeguato, il contenuto della propria «mente», responsabile dei processi di astrazione, elaborazione e conservazione delle immagini sensibili ricavate durante il viaggio nell'aldilà:

[...] e io sol uno
 m'apparecchiava a sostener la guerra
 sì del cammino e sì della pietate,
 che ritrarrà la mente che non erra.
 O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate.
 O mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
 qui si parrà la tua nobilitate. (*Inf.* II, 3-9)

La «mente» deve dar prova della propria perfezione («nobilitate») perché la condizione prima affinché il poeta, al pari del pittore, possa fornire una rappresentazione perfetta del proprio oggetto è che egli ne conservi, nella mente appunto, un'immagine fantasmatica altrettanto completa; è il principio scolastico per cui «la mente è ciò che conosce [...] e solo a ciò di cui prende forma può dar forma», spiegato da Dante nel *Convivio* (IV x 11) a commento

¹⁹ Ricavo il lessico latino impiegato in questo passo da *De vulgari eloquentia* I iii 2-3: «Oportuit ergo genus humanum ad comunicandas inter se conceptiones suas aliquod rationale signum et sensuale habere; quia, cum de ratione accipere habeat et in rationem portare, rationale esse oportuit; cumque de una ratione in aliam nichil deferri possit nisi per medium sensuale, sensuale esse oportuit. Quare, si tantum rationale esset, pertransire non posset; si tantum sensuale, nec a ratione accipere nec in rationem deponere potuisset. Hoc equidem signum est ipsum subiectum nobile de quo loquimur: nam sensuale quid est in quantum sonus est; rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum.»

di due versi della canzone *Le dolci rime d'amor ch'io solea* («poi chi pinge figura, / se non può esser lei, no·lla può porre», vv. 52-53)²⁰.

Diversamente dal canto II, per indicare le Muse nel canto XXXII Dante ricorre a una perifrasi, designando le divinità come coloro che assisteranno Anfione nella costruzione delle mura di Tebe. Di Anfione Dante poteva leggere nell'*Arte poetica* di Orazio (vv. 394-396) e nella *Tebaide* di Stazio (I 9-10), opere nelle quali si racconta come quegli avesse smosso e attratto le pietre necessarie alla propria opera di edificazione attraverso il canto e il suono della propria lira. Introdotta da una congiunzione avversativa, l'invocazione alle Muse rappresenta il naturale, e regolare, complemento del *topos* dell'indicibilità²¹. Come ha scritto Giuseppe Ledda, «la caratterizzazione dossologica delle Muse come legate al mito della fondazione di Tebe annuncia la presenza massiccia di riferimenti a Tebe e alla terribile materia tebana nei canti dei traditori», che culmina con la definizione di Pisa come «novella Tebe» (XXXIII 89) con cui si chiude l'episodio, patetico e terribile, del conte Ugolino²². Come la città greca rappresenta il paradigma della discordia civile e fraterna, così il Cocito, che accoglie nelle anime dei traditori di ogni luogo e tempo la suprema efferatezza umana, può essere concepito come una sorta di Tebe infera, nella quale culmina, e in cui si sprofonda, l'infernale «città dolente»: città rovesciata, anti-città, *civitas diaboli*. Anche qui le Muse – figlie, non dimentichiamolo, di Mnemosine – sono invocate in (implicita) associazione con la «mente»: il poeta richiede il loro aiuto per ottenere di poter rievocare e rappresentare con la propria arte poetica la materia dura come la pietra, e di cui «parlar è duro», della quale è costituita l'ultima zona dell'inferno.

Osservo di passaggio che il legame tra i primi versi del canto XXXII e quelli del canto II non si limita all'invocazione alle Muse. Se al principio del viaggio ultramondano Dante aveva espresso a Virgilio il proprio timore di non essere all'altezza di un'impresa che in precedenza era stata concessa a personalità d'eccezione quali Enea e Paolo («Ma io, perché venirvi? O chi 'l concede? / Io non Enëa, io non Paolo sono; / me degno a ciò, né io né altri il

²⁰ La citazione è tratta dal commento di De Robertis a *Le dolci rime* in Dante Alighieri, *Rime*, cit., p. 63.

²¹ Cfr. Giuseppe Ledda, cit., p. 28. Per un'analisi sintattico-retorica dell'invocazione si veda Chiara De Caprio, *Canto XXXII. «Perché cotanto in noi ti specchi?»*, in *Cento canti per cento anni. Lectura Dantis Romana*, vol. I: *Inferno*, t. II: *Canti XVII-XXXIV*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2011, pp. 988-1025: 994-995.

²² Giuseppe Ledda, cit., p. 35.

crede», *Inf.* II, 31-33), giunto al termine della voragine infernale egli sembra invece voler sottolineare il parallelismo tra la propria esperienza e quella dell'apostolo. Declinata nello stile peculiare del canto, che conduce a degradare la torma dei dannati a gregge di pecore o capre («zebe»), mi pare infatti che l'esclamazione dei vv. 13-15, «O sovra tutte mal creata plebe / che stai nel luogo onde parlar è duro, / me' foste state qui pecore o zebe!», riprenda le parole che nell'*Apocalisse di Paolo*, o *Visio Pauli*, il protagonista pronuncia, piangendo e sospirando, dopo essere stato condotto a vedere le pene terribili riservate nell'aldilà ai dannati: «Melius erat nobis si non fuisset nati, nos omnes qui sumus peccatores» (42.2)²³. È ben vero che Dante potrebbe qui attingere direttamente ai passi evangelici che già fungono da modello per la *Visio*, i noti *Mt* 26, 24 e *Mc* 14, 21: «vae autem homini illi per quem Filius hominis traditur / Bonum ei si non esset natus homo ille». Tuttavia, il legame con il fortunato testo apocrifo tardoantico mi pare garantito in questo passo dall'analogia della materia: Paolo pronuncia quelle parole subito dopo aver visto il bicefalo *vermis iniquus* e la schiera dei dannati relegati per l'eternità nel freddo estremo, Dante prorompe nell'esclamazione mentre si prepara a incontrare le anime dei traditori imprigionate nella «ghiaccia» eterna e il «vermo reo» dalle «tre facce» (*Inf.* XXXIV, 108 e 38).

Ma torniamo al motivo del *conceptum mentis*. La «mente» è chiamata in causa anche in un altro passaggio dell'*Inferno* che presenta una notevole somiglianza con i versi di cui ci stiamo occupando. Si tratta dell'attacco del canto XXVIII, dove il poeta sottolinea la sproporzione tra la materia della quale intende narrare – la moltitudine delle ferite, lacerazioni e mutilazioni cui ha assistito nella bolgia dei seminatori di discordia – e le risorse linguistiche a sua disposizione. Dante evidenzia in questo caso un difetto di *capacità*, che è sia della «mente» umana sia del linguaggio («sermone») con il quale essa si esprime; un difetto che, dunque, è proprio anche della lingua letteraria, declinata tanto in versi, come nel caso del poema in terzine, quanto

²³ Cito il testo della *Visio Pauli* da Claude Carozzi, *Eschatologie et Au-delà. Recherches sur l'Apocalypse de Paul*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994, pp. 186-262: 246. Per il testo della *Vulgata* faccio riferimento a *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robertus Weber, editionem quartam emendatam, praeparavit Roger Gryson, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994. Per una visione d'insieme sul rapporto di Dante con la tradizione delle *visiones* si veda Giuseppe Ledda, *Dante e la tradizione delle visioni medievali*, in «Lettture classensi», 37, 2007, pp. 119-142.

in «parole sciolte», cioè in prosa²⁴. Il compito di ritrarre compiutamente lo spettacolo terribile della nona bolgia esorbita insomma, per la quantità e la qualità della materia, le forze di qualunque parlante, che il poeta designa con la sineddoche «ogne lingua» già da lui utilizzata, in associazione proprio al motivo dell'ineffabilità, nel sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* della *Vita nuova* (XXVI 5, v. 3: «ch'ogne lingua deven tremando muta»). Si osservi al v. 6 l'uso del verbo «comprender», con il quale si resta nel medesimo campo semantico del sostantivo «concetto» di *Inf.* XXXII, 4, su cui ci siamo soffermati in precedenza:

Chi poria mai pur con parole sciolte
dicer del sangue e delle piaghe a pieno
ch'i' ora vidi, per narrar più volte?
Ogne lingua per certo verria meno
per lo nostro sermone e per la mente
c'hanno a tanto comprender poco seno. (*Inf.* XXVIII, 1-6)

Quanto osservato circa il significato del termine «lingua» al v. 4 di *Inf.* XXVIII vale anche per l'occorrenza della stessa parola nella terza terzina di *Inf.* XXXII, in cui, ricorrendo a una doppia litote, Dante dice che l'«impresa» di descrivere il «fondo» dell'«universo» è impresa che non può essere affrontata «alla leggera» («a gabbo») e che non si addice a una «lingua che chiami “mamma” o “babbo”». L'espressione, che come si è già detto riprende la prima delle due coppie di vocaboli rappresentative dei *puerilia* in *De vulgari eloquentia* II vii 4, è stata variamente interpretata²⁵. Tralasciando di affrontare in questa sede il complesso e affascinante tema della lingua dei fanciulli (*babytalk*) nella *Commedia*, già oggetto di un classico saggio di Robert Hollander²⁶, concordo con Luca Serianni che «mamma» e «babbo»

²⁴ Questo riferimento di *Inf.* XXVIII, 1 alla prosa, la quale parrebbe più libera di effondersi in lunghe e dettagliate descrizioni rispetto alla poesia, vincolata dal metro e dalla rima, è elemento che potrebbe corroborare la tesi di Rea secondo cui, come già suggerito da Iacomo della Lana, le rime «chiocce» sarebbero le «rime irrelate o del tutto dissonanti» (Roberto Rea, cit., pp. 96-97). Quanto alle limitate capacità del linguaggio umano, è pertinente il rimando dei commenti alla «cortezza del nostro parlare» di *Convivio* III iii 4.

²⁵ Per una rassegna rimando a Anna Maria Chiavacci Leonardi, *Il canto disumano* (*Inf.*, XXXII), in «L'Alighieri», 25, 1984, pp. 23-46: 29-30 n. 11.

²⁶ Robert Hollander, *Babytalk in Dante's Commedia*, in «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal», 8, 1975, 4, pp. 73-84. Sulla, per così dire, *empowering powerlessness* del volgare si veda il saggio di Elena Lombardi, *Plurilingualism «sub specie aeternitatis» and the Strategies of a Minority Author*, in Sara Fortuna, Manuele Gragnolati and Jurgen Trabant

stiano qui a rappresentare «due parole che oggi chiameremmo del “lessico fondamentale”, prototipi di una qualsiasi lingua naturale»²⁷. I versi danteschi saranno da intendere nel senso che la descrizione della parte più bassa dell’inferno è impresa che non può essere affrontata da nessun parlante («lingua») le cui competenze si limitino, appunto, al lessico fondamentale della lingua materna, ossia il volgare. Di quest’ultimo Dante aveva scritto nel *Convivio* che è quanto vi sia di più prossimo a ciascuno; da un lato, infatti, lui solo occupa la «mente» prima di ogni altra cosa («uno e solo è prima nella mente che alcuno altro», I xii 5), dall’altro ci unisce in un rapporto di speciale relazione – che è propriamente di comunicazione – con coloro che ci sono più vicini, a partire dai genitori e dai concittadini. Nel *De vulgari eloquentia* il volgare è definito invece come la lingua che da bambini, quando iniziamo ad articolare i suoni, assorbiamo naturalmente, senza bisogno di regole, nella consuetudine con le persone che si prendono cura di noi²⁸; esso si contrappone alla *gramatica* del latino, lingua secondaria che Dante e i suoi contemporanei considerano artificiale e alla cui conoscenza è possibile giungere solo attraverso un impegno assiduo e per mezzo dell’apprendimento di regole²⁹. Come l’iniziativa di descrivere il fondo dell’inferno, per la sua intrinseca e pressoché insormontabile difficoltà, non può essere presa alla leggera ma richiede, *al contrario*, la massima serietà, così il fatto che una «lingua che chiami “mamma” o “babbo”» non possa sobbarcarsi all’impresa significa che quest’ultima può essere tentata, non dirò compiuta, solo da un parlante che padroneggi la propria lingua materna in sommo grado e che,

(edited by), *Dante’s Plurilingualism: Authority, Knowledge, Subjectivity*, London, Modern Humanities Research Association, 2010, pp. 133-147 (in particolare la conclusione, p. 143).

²⁷ Luca Serianni, *Linee espressive e tensione retorica nel canto XXXII dell’Inferno*, in «Rivista di studi danteschi», 5, 2005, pp. 253-271: 256 n. 6. Secondo lo studioso, in questi versi Dante constatarebbe «come la rappresentazione del fondo dell’inferno [...] e quindi del male a cui può arrivare l’uomo è negata a una lingua umana (ossia a “lingua che chiami mamma o babbo”) e richiederebbe una strumentazione tarata sul linguaggio infernale: un traguardo dunque inattuabile anche per chi aveva dato finora prove di così alta perizia espressiva» (*ibid.*, p. 255).

²⁸ Il livello-base della lingua materna può essere considerato «l’idioma / che prima i padri e le madri trastulla», menzionato da Cacciaguitta in *Par.* XV, 122-123.

²⁹ *De vulgari eloquentia* I i 2-3: «dicimus, celeriter actuentes, quod vulgarem locutionem appellamus eam qua infantes assuefiunt ab assistantibus cum primitus distinguere voces incipiunt; vel, quod brevius dici potest, vulgarem locutionem asserimus quam sine omni regula nutricem imitantes accipimus. Est et inde alia locutio secundaria nobis, quam Romani gramaticam vocaverunt. [...] Ad habitum vero huius pauci perveniunt, quia non nisi per spatium temporis et studii assiduitatem regulamur et doctrinamur in illa.»

rifuggendo da un uso istintivo della propria *locutio naturalis*, sia capace di provvederla di eccezionali risorse d'arte.

Benché scritti in stagioni diverse, per un pubblico e con finalità differenti, *Convivio* e *De vulgari eloquentia* da un lato e *Commedia* dall'altro sembrano manifestare una concezione simile dell'uso letterario della lingua volgare. La riflessione linguistica svolta nel trattato latino può così tornare utile, una volta di più, a illuminare la relazione tra lingua naturale e concetti – nel senso di immagini mentali e idee – istituita da Dante nella prima cantica. Va da sé che l'accostamento di *De vulgari eloquentia* e *Commedia* può essere realizzato solo in forma parziale, e con cautela, limitandosi al quadro teorico generale (o, come si è fatto in precedenza, alle nozioni tecniche) e accantonando la rigida selezione di lessico e materia che, nel trattato, sono la conseguenza dell'inchiesta sul volgare illustre; nel poema, infatti, Dante percorre tutta un'altra strada, aprendo il volgare materno «a una formula plurilinguistica e pluristilistica che [...] va al di là di qualsiasi codificazione medievale di genere letterario o stilistico ed è quindi in grado di includere l'intero spettro della realtà, dalla più sublime e astratta alla più umile e concreta, che il poema si propone di rappresentare»³⁰. Basterà attenersi al rapporto, teorizzato nel libro secondo, tra *conceptiones* e *loquela* atta a esprimerle³¹. Quanto più quelle sono complesse, elevate, sottili, tanto meno questa potrà scaturire in modo istintivo. Parlare e scrivere dei temi più ardui richiede da un lato forza d'ingegno, dall'altro il sicuro possesso di cultura (*scientia*, *doctrina*) e tecnica (*ars*), che possono essere acquisite solo con il tempo, lo studio e l'applicazione. Nel fare uso a fini d'arte di una *locutio naturalis*, si tratterà quindi di trasformare una lingua priva di regole e utilizzata in genere dai parlanti in modo del tutto spontaneo, se non 'a caso', in un idioma soggetto il più possibile al controllo del locutore, il quale agirà in particolare su due livelli: selezionando attentamente i *vocabula*, il lessico, sulla base della perfetta *convenientia* con la materia (che nella *Commedia*, lo ripeto, non coincide più con i *magnalia* da trattare in stile tragico nel volgare illustre); e curando la *constructio*, ossia la regolarità della sintassi e l'architettura logica del discorso. Se in ciò è possibile ancora vedere, come nel trattato, una sorta di tensione verso il modello della *locutio artificialis*, nella *Commedia* Dante mostra però di essersi ormai allontanato dall'idea di

³⁰ Manuele Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, il Saggiatore, 2013, p. 154.

³¹ I passi del *De vulgari eloquentia* cui farò riferimento in questo blocco sono II i 8, II iv 3, II iv 10-11 e II vi 8.

una vera e propria imitazione del latino; come ha scritto Franca Brambilla Ageno, «entro la saldissima struttura del periodo che è propria del poema, anche le sottigliezze dottrinali vengono espresse con mezzi sintattici connaturati al volgare, che, si direbbe, non ha più bisogno di modellarsi sul latino per sostituirsi ad esso»³².

A conforto della lettura qui proposta dei versi infernali, e per concludere, si può addurre un passo del *Purgatorio* collocato, come si è detto in apertura, quasi al limite estremo della materia scelta per il concorso dell'Agrégation di quest'anno e accomunato ai versi d'esordio di *Inf.* XXXII dalla presenza di una coppia di *vocabula puerilia*, in questo caso «il “pappo” e ’l “dindi”» (*Purg.* XI, 105). La doppia occorrenza è segno, a mio parere, di un parallelismo voluto dal poeta, tanto più se si considera che il passo della seconda cantica affronta il tema dell'eccellenza poetica in volgare (ma sul motivo della «gloria della lingua» tornerò più diffusamente in altra sede). Il brano è noto (vv. 79 ss.). Istituito una similitudine tra l'arte pittorica e l'arte poetica, che non può non richiamare l'analogia tra il pittore e il poeta che si ritrova, ad esempio, nella canzone del Notaro *Meravigliosa-mente*, nella cornice dei superbi il miniaturista Oderisi da Gubbio osserva come gli esponenti della nuova generazione di artisti abbiano superato per celebrità i campioni di quella precedente: come la «fama» di Giotto ha messo in ombra la figura di Cimabue, così il secondo Guido (da riconoscere probabilmente in Cavalcanti) ha superato in «gloria» il primo (Guido Guinizelli). La medesima sorte era toccata allo stesso Oderisi, sopravanzato in «onore» da Franco Bolognese. La constatazione offre al personaggio l'occasione per una tirata sulla vanità e sulla caducità della gloria umana, destinata a venir meno in un breve volgere di tempo, come fronda verde su un ramo, se non sia sopraggiunta da una stagione di generale decadenza. Nella prospettiva dell'eterno, prosegue Oderisi, la fama terrena non ha valore alcuno:

Non è il mondan romore altro ch'un fiato
di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi,
e muta nome perché muta lato.
Che boce avrai tu più, se vecchia scindi
da te la carne, che se fossi morto
anzi che tu lasciassi il «pappo» e 'l «dindi»,

³² Franca Brambilla Ageno, voce *Accusativo e infinito*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. VI, pp. 424-426: 425, citata in Paola Manni, *La lingua di Dante*, Bologna, il Mulino, 2013, p. 137.

pria che passin mill'anni? ch'è più corto
 spazio al'eterno ch'un mover di ciglia
 al cerchio che più tardi in cielo è torto. (*Purg.* XI, 100-108)

Il significato generale di questi versi è chiaro. La fama è come il vento: come questo muta nome a seconda della direzione di provenienza, così quella celebra un nome di volta in volta diverso. In ogni caso, per grande che sia, ogni gloria mondana risulterà spenta nello spazio di un migliaio d'anni, che rispetto all'eternità sono un tempo più corto di un battito di ciglia rispetto al periodo di rivoluzione del cielo delle stelle fisse; sicché morire fanciulli e oscuri, oppure anziani e famosi, non fa alcuna differenza.

Benché potenzialmente applicabili a tutti gli uomini, questi versi non sono però da leggere in senso generico, né mi pare che il «tu» del v. 103 possa essere inteso come impersonale. Subito dopo aver nominato «les deux Guidi» (vv. 97-99) e aver sollevato il tema della «gloria della lingua», il miniaturista Oderisi si rivolge al Dante poeta (il quale peraltro è un buon candidato al ruolo di terzo rimatore destinato a cacciare gli altri due dal «nido»...)³³. Il lessico di questo passaggio non credo lasci molti dubbi: si parla di «voce», in connessione con la «lingua» e dunque con l'esperienza poetica individuale; inoltre la presenza dei due *puerilia*, «pappo» e «dindi», suggerisce che qui non si discute, semplicemente, di morire giovani oppure vecchi, ma di morire quando non si possiede niente più che il lessico fondamentale della propria lingua materna oppure quando si è ormai vissuto per un tempo sufficientemente lungo per avere acquisito la cultura e la tecnica necessarie a trasformare il proprio volgare in un'educata lingua d'arte, capace di esprimere nella forma migliore anche i concetti più ardui e complessi. Il che ci riporta al prologo di *Inferno* XXXII: la «gloria della lingua» sembra così consistere nella capacità del poeta di padroneggiare al massimo grado le risorse semantiche del proprio idioma materno, forgiandone con arte la materia grezza affinché il prodotto finale si adatti pienamente alle esigenze espressive e al «concetto» della «mente». La definizione di «miglior fabbro del parlar materno» applicata in *Purg.* XXVI, 117 alla figura del trovatore Arnaut

³³ Ai due Guidi è dedicato il volume frutto del convegno organizzato quattro anni fa dal CERLIM presso la Sorbonne Nouvelle nell'ambito delle attività didattiche per l'Agrégation d'Italien 2016-2017: Marina Gagliano, Philippe Guérin et Raffaella Zanni (éds), *Les deux Guidi: Guinizzelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, disponibile in linea all'indirizzo <https://books.openedition.org/psn/7109> (ultimo accesso maggio 2020).

Daniel, l'ultimo tra i poeti in volgare incontrato prima dell'ingresso nel Paradiso terrestre, mi pare in tal senso più eloquente di mille altre spiegazioni.

Nonostante le reiterate professioni di insufficienza al compito, la fiducia nella forza significativa del volgare non abbandonerà Dante nemmeno allorché, nel canto XXXIII del *Paradiso*, si accingerà all'impresa di descrivere la visione di Dio. Ancora una volta al *topos* dell'ineffabilità segue l'invocazione alla divinità³⁴. Significativamente, il lessico è il medesimo che abbiamo incontrato nei passi analizzati in questo contributo: «concetti», «mente», «lingua», «gloria». La gloria è qui gloria di Dio, la quale però si riverbera nella gloria del poeta che accarezza l'idea di poter lasciare ai posteri, nei versi del poema sacro, anche solo una favilla della somma luce divina:

O somma luce che tanto ti levi
da' concetti mortali, ala mia mente
ripresta un poco di quel che parevi,
e fa la lingua mia tanto possente
ch'una favilla sol della tua gloria
possa lasciare ala futura gente. (*Par.* XXXIII, 67-72)

La parola di Dante verrà meno solo al termine del percorso, allorché, nel sincronizzarsi del «disio» e del «velle», verranno meno, in quanto ormai insufficienti a una visione che travalica il pensiero e il linguaggio, tanto la «fantasia» produttrice di immagini, che funge da ponte tra sensazione e concetto, quanto i fantasmi del mondo sensibile per mezzo dei quali l'intelletto umano conosce³⁵.

Paolo BORSA
Université de Fribourg

³⁴ Cfr. Giuseppe Ledda, *La guerra della lingua*, pp. 37-38 e 313.

³⁵ Per queste due nozioni si vedano Sonia Gentili, cit., p. 11, e Enrico Fenzi, *Dio e Uomo nel cerchio della Trinità. Qualche nota ai versi finali della Commedia*, in «Letteratura & Arte», 16, 2018, pp. 23-52: 36 (con pertinente rimando a *Par.* IV, 40-42: «Così parlar conviensi al vostro ingegno / però ch'è solo da sensato apprende / ciò che fa poscia d'intelletto degno»); in entrambi i casi riprendo quasi letteralmente le formulazioni degli autori. Sulla teologia della lingua di Dante, e sulla dinamica tra impulsi catafatici e apofatici nella *Commedia*, si veda Vittorio Montemaggi, *In Unknowability as Love: The Theology of Dante's Commedia*, in Vittorio Montemaggi and Matthew Treherne (edited by), *Dante's Commedia: Theology as Poetry*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2010, pp. 60-94.