

## *Lingua e generi nella «Commedia»*

[*La letteratura e la storia*, a cura di E. Menetti e C. Varotti, Bologna, Gedit 2007, pp. 149-167]

1. La poesia medievale presenta due caratteristiche che non si trovano se non di rado nella poesia moderna. La prima è che la poesia medievale attinge al linguaggio della prosa ‘tecnica’ come a un repertorio di formule o modi discorsivi. Mi spiego subito con due esempi. (1) Nella ballata *Perch’i’ no spero di tornar giammai* Guido Cavalcanti si rivolge con una preghiera al suo stesso testo: «se mi vuoi servire, / mena l’anima teco / (molto di ciò ti preco) / quando uscirà del core» (23-26); ma lo fa adoperando una formula di cortesia caratteristica dell’uso epistolare: *se mi vuoi servire, se lo vuoi servire* e simili<sup>1</sup>. (2) Nella canzone *Amor, nova ed antica vanitate*, Lapo Gianni apre la sirma di ciascuna stanza con una formula fissa, «Provo ciò» o «Provol»: formula che ricalca l’analogia *modo probo quod* (e simili) che veniva adoperata nelle *quaestiones* e nei sofismi scolastici<sup>2</sup>. Ecco dunque in che modo va intesa, a quest’altezza cronologica, la contaminazione tra poesia e prosa; nell’età in cui questi testi venivano scritti i due linguaggi non erano ancora, come sono oggi, separati da un confine invalicabile: e il primo poteva ancora sfruttare il secondo come una risorsa.

La seconda caratteristica è che la poesia antica e medievale contempla al suo interno un’ampia gamma di generi o modi discorsivi, ciascuno caratterizzato da sue proprie specificità in relazione al lessico, alla retorica, ai *topoi*, ai registri stilistici. Per raccontare l’amore esistevano per esempio l’alba, la pastorella, il *comjat*, il *salut*; per raccontare il dolore della morte esisteva il *planh*; la tenzone o il *joc partit* davano forma, entro una griglia di norme metrico-retoriche codificate, al dialogo in versi; e insomma la retorica dei generi, in maniera ora più ora meno obbligatoria, regolava l’espressione dei differenti temi e delle differenti situazioni poetiche.

Se tutto questo è vero (se è vero cioè che il linguaggio della poesia antica è aperto alle influenze dei generi prosastici e che si differenzia al suo interno in tipi classificabili come sottogeneri), è immaginabile che un’opera di poesia come la *Commedia* sia particolarmente esposta a contaminazioni di questa natura. La *Commedia* parla infatti anche e soprattutto di persone, eventi, concetti esterni alla coscienza e irriducibili alla sfera lirico-soggettiva, ed è perciò verosimile che anche la tecnica di cui Dante si serve per rappresentare quelle persone, quegli eventi e quei concetti sia in debito con la tecnica dei generi che per tradizione servivano a quello scopo: e che vi sia

---

<sup>1</sup> Cfr. C. Giunta, *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, Bologna 2005, p. 53.

<sup>2</sup> Cfr. per esempio M.F. Wack, *Gerard of Solo’s «Determinatio de amore hereos»*, in «Traditio», XLV, 1989-1990, pp. 147-66 (a p. 157); O. Weijers, *La ‘disputatio’ dans les Facultés des arts au moyen âge*, Turnhout 2002, pp. 59-74.

insomma qualcosa di eteronomo, di non dantesco nel modo in cui la *Commedia* svolge i suoi contenuti.

Le considerazioni che seguono intendono, su un ridottissimo campione, provare questo assunto. Vi sono, nel linguaggio della *Commedia*, elementi che non si può dire derivino da fonti puntuali – e per i quali sarebbe dunque inoperante la tradizionale nozione di intertestualità – e che tuttavia hanno alle loro spalle un modello discorsivo riconoscibile, e che per la critica, per il pieno intendimento di un verso o di una scena, è interessante precisare. E vi sono d'altra parte tratti interi del poema nei quali Dante adotta modi d'espressione e di rappresentazione che possono essere ricondotti a determinati generi o modalità narrative. Su questi due aspetti complementari – la microretorica delle formule e la macroretorica delle strategie narrative – va dunque percorso il cammino inverso rispetto a quello che percorre generalmente la critica stilistica. Se questa mira alla caratterizzazione dell'individuo all'interno della specie, si tratta qui non di descrivere la specie, cioè le strutture oggettive dei generi a cui il poeta attinge, ma di vedere che cosa, della specie, influenzi l'espressione individuale. Naturalmente, mi limiterò a pochi esempi; e mi limiterò al primo dei due aspetti che ho individuato, alla microretorica delle formule, ragionando di parole e di frasi. La macroretorica delle strategie narrative – come per esempio Dante applichi alle situazioni e ai personaggi della *Commedia* schemi narrativi ispirati agli *exempla*, o ai panegirici, o ad altri generi letterari o paraletterari – è altrettanto e forse ancora più interessante; ma in questo caso il campo è addirittura sterminato, e molte ricerche particolari saranno necessarie prima che venga il momento della sintesi.

2. Dato che la *Commedia* è una lunga successione di dialoghi con i defunti non può sorprendere che le vere scritte funerarie presentino modi formulari analoghi a quelli che Dante usa talvolta nella presentazione dei suoi personaggi. Osservazioni in merito sono state fatte, di recente, in particolare da parte di Carrai e di Gorni, ma uno studio approfondito – e in primo luogo una rassegna completa del *CIL*, dei *CLE* e delle più rare e disperse fonti relative al basso Medioevo – resta ancora da fare<sup>3</sup>. Bisogna innanzitutto considerare che in molti casi la somiglianza tra le due retoriche, quella della *Commedia* e quella degli epitaffi o dei carmi sepolcrali, sarà accidentale. Dato che le anime che Dante incontra e con le quali parla sono moltissime e lo spazio per ciascuna è

---

<sup>3</sup> Cfr. S. Carrai, *Canto VI*, in G. Güntert e M. Picone (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis. Paradiso*, Arezzo, 2002, pp. 95-106; G. Gorni, *Epitaffi nella «Commedia»*, in «Studi danteschi», LXVIII, 2003, pp. 1-16; *CIL* = *Corpus inscriptionum latinarum*; *CLE* = F. Buecheler, *Carmina latina epigraphica*, 2 volumi, Leipzig 1895-97. Per uno spoglio tematico si vedano soprattutto G. Sanders, *Lapides memores. Païens et chrétiens face à la mort: le témoignage de l'épigraphie funéraire latine*, Faenza 1991, e P. Cugusi, *Aspetti letterari dei «Carmina latina epigraphica»*, Bologna 1996.

poco, la battuta concessa ai defunti si risolve in un esercizio di sintesi, cioè in quella che Auerbach ha chiamato la rivelazione della quintessenza: tutto il resto è escluso. Si può dire perciò che ogni discorso di un'anima, nella *Commedia*, sia a suo modo un epitaffio, ma ciò non significa che ogni volta Dante avesse presente quella retorica e che il confronto con essa sia sempre pertinente, perché è naturale che il discorso del o sul defunto, nelle lapidi così come nella *Commedia*, si orienti su alcuni motivi piuttosto che su altri. La morte di un giovane, per esempio, genera sempre la stessa amara riflessione circa ciò che avrebbe potuto essere e non è stato, e dunque non è strano che un morto giovane usi, in *Par.* VIII 49-57, parole che ne ricordano altre che si trovano incise sulle lapidi; egli avrebbe fatto di più e meglio, se gliene fosse stato dato il tempo:

... Il mondo m'ebbe  
giù poco tempo; e se più fosse stato,  
molto sarà di mal, che non sarebbe.  
.....  
Assai m'amasti, e avesti ben onde;  
ché s'io fossi giù stato, io ti mostrava  
di mio amor più oltre che le fronde

Ed ecco come lo stesso rimpianto si trova espresso in questo verso tratto da un carne sepolcrale: «*Spes mihi quam magna fuerat, si me mea fata tulissent*»<sup>4</sup>.

Se in questo caso l'analogia riguarda il contenuto delle parole del defunto, che lamenta di non aver vissuto più a lungo, ed è indotta dall'isotopia tematica, cioè dal fatto che questa è una delle cose che di un morto giovane naturalmente si pensa o si dice, più interessante è il caso di quelle parti formulari che tanto nella realtà delle lapidi quanto nella finzione della *Commedia* regolano lo svolgimento del dialogo tra il vivo e il morto. Sulle prime, quasi nessuna delle anime che Dante incontra lo riconosce, anche se lo aveva già visto nella vita terrena. Così lo accoglie Manfredi nel terzo canto del *Purgatorio*: «E un di loro incominciò: "*Chiunque / tu sè, così andando, volgi 'l viso: / pon mente se di là mi vedesti unque*» (103-5). E così recitano alcuni dei *CLE*: «*Quicumque es, puero lacrimas effunde viator*» (467.1); «*infunde lacrimas, quisquis es, mihi misericors*» (82.8); «*Quisquis es, en hospes quaeso lege – seic bene vivas / quae fuerim quove in spatio mors me invida traxit*» (429.1-2), eccetera. Certo anche qui è l'analogia della situazione a giustificare la corrispondenza verbale; ma è notevole che l'invito con cui si conclude la prima battuta di Manfredi – invito a dire se Dante ricorda di averlo mai visto in terra, simile a quello che di lì a poco gli

---

<sup>4</sup> Cfr. B. Lier, *Topica carminum sepulcralium latinorum*, in «*Philologus*», LXII, 1903, 3-4, pp. 445-77 (di qui la citazione, p. 455) e 562-603, e LXIII, 1904, 1, pp. 54-65.

rivolgeranno i negligenti: «Guarda s'alcun di noi unqua vedesti, / sì che di lui di là novella porti» (*Pg.* V 49-50) – corrisponda quasi alla lettera alla domanda che il defunto pone al passante in uno dei carmi suddetti: «Subsiste, viator, / perlege. Si memor es, si nosti quis fuerit vir» (500.8-9).

Quelle che i defunti dicono a Dante sono le uniche parole che essi potranno rivolgere a un vivo per tutta l'eternità: per questo si affollano attorno a lui quando scoprono che tornerà sulla terra. Talvolta, il loro zelo è dovuto al fatto che essi sanno che Dante potrà rinverdire la loro fama o – in purgatorio – far sì che le preghiere di chi li conobbe vivi abbrevino le loro pene. Ma in realtà il sentimento che spiega queste domande, questa voglia di parlare, è un sentimento umano che non appartiene soltanto ai personaggi di Dante, né può dirsi specificamente cristiano. La stessa ansia mostrano le anime che si raccolgono attorno a Enea (*Aen.* VI 486-88); e, ridotto a formula, il motivo è topico negli epitaffi. Ecco l'appello dei negligenti a Dante (*Pg.* V 46-51) seguito dalle analoghe formule tratte – ed è un campione minimo – dai *CLE*:

«O anima che vai per esser lieta  
con quelle membra con le quai nascesti»,  
venian gridando, «un poco il passo queta.  
Guarda s'alcun di noi unqua vedesti,  
sì che di lui di là novella porti:  
deh, perché vai? deh, perché non t'arresti?»

108.1: «Vel nunc morando resta, qui perges iter».

120.1: «Eus tu viator, veni hoc et queiesce pusilu».

477.1: «Te rogo, praeteriens fac mora et perlege versus».

496.5: «te precor, qui releges, si pietas habet ulla locum».

63.1: «Hospes resiste et tumulum hunc excelsum aspice».

74.1: «Hospes resiste et hoc ad grumum ad laevam aspice».

All'interno di questo *cliché* è notevole infine la formula di cortesia che negli epitaffi si adopera per richiamare l'attenzione del viandante e indurlo a guardare il sepolcro e ad apprendere, leggendola, la storia della vita del defunto:

ne grave sit, quaesso, paucis cognoscere casus  
quos tulerim dubios (420.8-9)

Quicumque Albana tendis properasque viator,  
paulisper celeres siste rogate pedes,  
neu grave sit tenerae cognoscere fata puellae  
neu grave sit nostra morte dolere simul (1055.1-4)

Quamvis lasse, viator, rogo ne graveris et tumulum contempla meum (77.1).

La formula adoperata regolarmente in questi casi – *ne grave sit, ne graveris* – ricorda gli analoghi inviti non alla lettura, ovviamente, ma all’ascolto, che si trovano nella *Commedia*: «“O figliuol mio, non ti dispiaccia / se Brunetto Latino un poco teco / ritorna ’n dietro e lascia andar la traccia» (*Inf.* XV 31-33); ma soprattutto: «e voi non gravi / perch’io un poco a ragionar m’inveschi» (*Inf.* XIII 56-57).

3. Fin qui si è trattato di convergenze puntuali su formule o motivi che quasi per forza di cose, perché è di morti che si parla, accomunano la retorica della *Commedia* a quella dei carmi sepolcrali. Consideriamo ora un caso più complesso, nel quale questa *langue* sembra, all’apparenza, non avere parte alcuna. L’episodio di Pia dei Tolomei è uno dei più celebri dell’intera *Commedia* sia per il modo così originale in cui il personaggio viene presentato e fatto parlare, alla fine del quinto canto del *Purgatorio* (sei soli versi pronunciati da uno spirito che non viene presentato dal poeta ma sottentra, nel discorso diretto, al discorso diretto di un altro personaggio), sia per il contenuto fortemente drammatico delle sue parole, che riassumono una vita intera nei tre soli momenti della nascita, degli sponsali e della morte, sia soprattutto per il modo in cui questo effetto drammatico è ottenuto, attraverso la figura retorica della reticenza (130-36):

«Deh, quando tu sarai tornato al mondo,  
e riposato de la lunga via»,  
seguitò ’l terzo spirito al secondo,  
«ricorditi di me che son la Pia;  
Siena mi fè, disfecemi Maremma:  
salsi colui che ’nmanellata pria  
disposando m’avea con la sua gemma».

Questo resoconto di un evento fatto tacendone le circostanze effettive – di modo che il lettore percepisce la tragedia senza tuttavia comprenderla a fondo, e ritiene l’impressione di uno stato d’animo piuttosto che l’immagine di un evento – è una modalità di rappresentazione potentemente lirica: lirica però non tanto secondo i canoni medievali (dato che la lirica antica tende piuttosto a esplicitare che ad alludere, piuttosto a colorire che a sfumare lasciando nel vago) quanto secondo i canoni moderni (dato che una delle ragioni per cui la lirica moderna è oscura sta proprio in questo, che il lettore non possiede informazioni sufficienti circa le circostanze di fatto a cui il testo fa

riferimento). Di qui la «straordinaria celebrità e fortuna anche popolare di questi versi»<sup>5</sup> e il fascino che essi esercitano sul lettore odierno: la commozione dell'appello iniziale (*Deh, quando tu...*) si somma al sentimento che quella preterizione (*salsi*) nasconda un dolore indicibile. Non è strano, perciò, che parlando dei primi tre versi pronunciati da Pia i critici ne abbiano sottolineato soprattutto i valori lirico-affettivi: «formula di cortesia [...] in cui si rivela, quasi con un tratto materno, la squisitezza e la dolcezza di quest'anima femminile» (Bosco-Reggio); «tenderness, compassion, and a sense of sad loneliness impress these words of hers on every reader's mind and heart» (Singleton). E come spesso accade, ciò che è implicito nel commento dei lettori professionali diventa esplicito nel linguaggio senza sfumature degli amatori. Ecco per esempio come si esprime l'assessore alla cultura del comune di Siena nella premessa al catalogo di una mostra dedicata a Pia: «La figura dantesca della Pia (...) costituisce uno degli esempi che più hanno colpito l'*imagerie* [sic] moderna. L'appello che lei fa, di ricordarla, perché ha sofferto, ma senza alcuna invocazione per i familiari, di pregare per lei, per il suo riscatto, la pone in una luce che appartiene ai tempi moderni, lontani dal sentire medioevale»<sup>6</sup>.

A questo esordio lirico «di squisita cortesia» (Sapegno) fa riscontro la fredda oggettività dei tre versi conclusivi. È stato osservato da molti che il terzultimo, «Siena mi fè, disfecemi Maremma», ricalca un modulo ricorrente negli epitaffi latini. Si cita di solito quello che la tradizione vuole inciso sul sepolcro di Virgilio, e che Virgilio stesso accenna a ricordare nel sesto canto del *Purgatorio* prima di essere interrotto da Sordello: «Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc Parthenope», ma esempi analoghi si trovano in abbondanza nei repertori, segno di un uso non meramente letterario del motivo (ovvero: letterario in quanto si tratta di componimenti in versi, ma legato alla prassi)<sup>7</sup>. Ora, che le formule degli epitaffi ispirino questi tre lapidari versi danteschi non può stupire per la ragione che s'è già detta, che la *Commedia* è fatta per gran parte di brevi dialoghi tra i morti e un vivo, e i morti devono condensare in poche frasi ciò che della loro esistenza è veramente essenziale. Meno scontato è il fatto che anche la retorica usata da Pia nella parte lirico-affettiva del suo breve discorso, quella che più commuove gli interpreti e i lettori, mostri il suo debito con la *langue* dei carmi sepolcrali. Apriamo il quinto volume del *CIL* al numero 4905 (= *CLE* 982):

Si lutus, si pulvis tardat te forte, viator

<sup>5</sup> G. Varanini, voce *Pia* dell'*Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970-78, IV, pp. 462-67.

<sup>6</sup> M. Romiti, premessa a *Pia de' Tolomei, una leggenda romantica*, Torino-Londra 1999.

<sup>7</sup> Il *topos* oppone, più precisamente, la nascita in un dato luogo e la morte in un luogo straniero: «Baetica me genuit telus, cupidus Libuae cognoscere fines / Caesareae veni cupidus» (*CLE*, 479.2-3). «Dacia quem genuit, suscepit inclita Roma» (*CLE*, 728.1), eccetera; altre osservazioni ed esempi in Cugusi, *Aspetti letterari* cit., pp. 200-17.

arida sive sitis nunc tibi iter minuit,  
perlege, cum in patriam tulerit te dextera Fati  
et requietus queas dicere saepe tuis:  
«Finibus Italiae monumentum vidi Vobernae  
in quo est Atini conditum corpus»<sup>8</sup>.

In questo carme sono presenti tutti gli elementi che nei versi di Dante ci erano parsi insieme testimonianza della dolente tenerezza di Pia e prova della finezza psicologica dell'autore: l'augurio del ritorno in patria, l'invito a ricordare il nome del defunto e, soprattutto, la precisazione in cui è racchiusa tutta la «femminile sollecitudine» (Varanini) di Pia: che il viandante lo ricordi una volta «requietus», cioè dopo essersi «riposato de la lunga via».

Sottolineare il fatto che anche qui, nella sezione più intima del suo messaggio, Pia adopera parole che appartengono al genere del carme sepolcrale non significa naturalmente sminuirne la bellezza o la forza patetica. Ma una definizione della *qualità* lirica che tutti i critici hanno riconosciuto in questi versi non può non tenere nel debito conto una simile corrispondenza. Farò, per chiarire questo punto, un altro esempio. Quando nel canto X dell'*Inferno* Cavalcante domanda a Dante se gli occhi del figlio non vedono più il «dolce lume», noi siamo commossi da questa formula perché troviamo ben consono alla situazione il fatto che un dannato, destinato a un eterno buio, ricordi come *dolce* la luce del giorno. E la commozione non scema ma semmai si complica, si arricchisce di altre risonanze – come se il morto parlasse non solo per sé ma per tutti i morti – quando troviamo che quella formula era appunto, appropriatamente, viva nel linguaggio dei carmi sepolcrali: «Tu qui preteriens legisti, lasse viator, / sit tibi lux dulcis et mihi terra levis» (1125.10-11). Da ciò si possono trarre due insegnamenti.

Dal punto di vista del metodo, un caso simile dimostra come la critica stilistica che si esercita sulla letteratura antica non possa stare senza un'ampia conoscenza della retorica dei generi, letterari e non letterari: senza la quale si corre il rischio di interpretare come stilemi individuali quelli che sono stilemi di genere, o di riconoscere l'epifania del lirico proprio in quei passi nei quali è più forte la presenza di modelli non lirici. È anzi probabile che in generale, non solo in questo caso, di fronte ai molti incontri e dialoghi con i defunti che costellano la *Commedia* il lettore moderno sia portato a commettere lo stesso errore, cioè a sopravvalutare il potenziale lirico dei versi che riportano le parole del defunto. Di fatto, il monologo del morto che parla al vivo era, al tempo

---

<sup>8</sup> Cfr. L. Storoni Mazzolani (a cura di), *Iscrizioni funerarie romane*, Milano 1991, p. 226: «Se il fango, se la polvere rallentano il tuo passo, o viandante, o l'arida sete ti interrompe il cammino, leggi e quando la sorte benigna ti avrà ricondotto al tuo paese e ti sarai riposato, che tu possa talvolta dire ai tuoi cari: “Nelle contrade d'Italia ho visitato Vobarno, dov'è sepolto il corpo di Atino”».

di Dante, un tipo di discorso di cui il lettore aveva diretta e frequente esperienza, perché lungo le strade non era difficile trovare lapidi recanti epitaffi concepiti appunto secondo i modi dell'apostrofe: era *langue*, per così dire, ciò che per noi è *parole* esprime l'affettività del parlante. Parte della commozione che proviamo leggendo le parole di Pia o altri passi in cui coscientemente o no Dante recupera modi di dire tipici delle lapidi funerarie deriva insomma – se non dalla nostra propensione a trattare la morte come un tabù e a relegare nella sfera dell'irrazionale o del sinistro l'idea della comunicazione tra il mondo dei vivi e quello dei morti – da una felice ignoranza dei modi retorici propri di questo speciale genere paraletterario.

Dal punto di vista del contenuto e della caratterizzazione dei personaggi, la circostanza che Pia parli come parlano le lapidi ci ricorda un fatto che le indebite attualizzazioni relative al realismo dantesco hanno un po' oscurato, e cioè che i personaggi di Dante *non sono* affatto personaggi da romanzo dotati di una loro ricca e singolare e contraddittoria personalità, ma figure statiche la cui rappresentazione, come avviene con gli eroi epici, ruota attorno ad un'unica quintessenziale virtù o a un unico quintessenziale vizio: la virtù o il vizio che li ha salvati o dannati. Tutto ciò che modernamente riteniamo importante per la raffigurazione di un personaggio – la ricchezza delle motivazioni, la complessità della psicologia, la contraddittorietà dei sentimenti – non c'è, né potrebbe esserci, e (come il caso di Pia dimostra) è vano voler scavare nelle parole che Dante fa loro pronunciare per attingere l'anima del personaggio. La commozione che noi proviamo di fronte ai personaggi della *Commedia* non deriva dunque dal fatto che ci riconosciamo nei loro caratteri o nei loro pensieri, cioè dal tipo di rispecchiamento che consentono e sollecitano i personaggi dei grandi romanzi moderni; deriva invece dal diverso modo in cui ciascuno di loro si comporta, calato nella situazione che il moderno realismo considera irrepresentabile, la morte. Non ci immedesimiamo nei personaggi ma nel momento che i personaggi vivono e negli elementari sentimenti che la prospettiva della morte suscita – nostalgia, pentimento, paura, rimpianto: ma nulla che permetta veramente di cogliere il carattere individuale che si nasconde al di sotto del tipico potentemente rappresentato.

#### 4. Consideriamo adesso le formule con cui si aprono i canti X e XV dell'*Inferno*:

Ora sen va per un secreto calle,  
tra 'l muro de la terra e li martiri,  
lo mio maestro, e io dopo le spalle.

Ora cen porta l'un de' duri margini;  
e 'l fummo del ruscel di sopra aduggia,  
sì che dal foco salva l'acqua e li argini.

Tra i molti nuovi problemi che Dante deve affrontare e risolvere nella scrittura della *Commedia* – problemi cioè che non si erano presentati ai suoi predecessori, o con minore urgenza – c'è quello di trovare per novantanove volte una formula d'avvio che sia anche una formula di transizione: perché ciascun canto non ricomincia il racconto da zero ma si allaccia al finale del canto o della cantica precedente. Dante è in effetti uno dei primi poeti romanzeschi, se non il primo, che debba fare i conti con questo problema, dato che i testi lunghi in versi scritti prima di lui – dal *Roman de la rose* ai romanzi di Chrétien, dalla *Chanson de Roland* al *Tesoretto* – non conoscono un'analoga partizione in canti. Problema che si complica a causa della speciale forma narrativa della *Commedia*, cioè a causa del fatto che il racconto è gestito in prima persona dal personaggio-poeta, e data la perfetta unità d'azione manca a Dante la possibilità che i classici come Virgilio o Lucano (ma anche i moderni come Chrétien) avevano: la possibilità di staccare, alla fine di un canto, ricominciando su un altro scenario, con altri personaggi, nel canto successivo. Dobbiamo a questa felice costrizione alcuni dei versi più belli della poesia italiana ma, proprio perché la costrizione si ripete per un numero così elevato di volte, non è strano che Dante ogni tanto si ripeta: ed è appunto il caso dei due esordi citati. Naturalmente, i commenti danno conto di questa somiglianza. Dato però che Brunetto Latini nel *Tesoretto* adopera la medesima formula per descrivere la sua partenza, dopo il colloquio con Natura (1183-84 «Or va mastro Burnetto / per un sentiero stretto»)<sup>9</sup>, Anna Maria Chiavacci Leonardi ha osservato nel suo commento al canto XV che «anche il movimento [il movimento sintattico *Ora cen porta...*] è brunettiano». Anche, perché pare significativo che questa imitazione abbia luogo all'inizio del canto che per protagonista ha proprio Brunetto: la ripresa verbale dal *Tesoretto* sarebbe come un presagio della sua prossima comparsa in scena. Se però si allarga il confronto ad altri testi narrativi romanzeschi ci si rende conto del fatto che Dante si appropria non di uno stilema individuale – dello stilema del maestro, nel canto in cui il maestro appare – ma di un elemento di tecnica narrativa che sembra far parte della topica del genere. La si trova infatti in testi narrativi d'epoca e di provenienza tanto diverse come il *Girart de Rossillon*, «Ere s'en vait Girarz egal solel / per un estreit sender...» (l'identica immagine del *sentiero stretto* che si trova in Brunetto Latini), la *chanson de toile Gaiete et Oriour*: «Or s'an vat Oriour stinte et marrie», il *Macaire* franco-veneto, «Ora se voit sor un corant destre...»<sup>10</sup>.

Questo non significa, naturalmente, che il rinvio al passo del *Tesoretto* non sia pertinente. Limitarsi ad esso significa però interpretare come un fatto intertestuale quello che è in realtà, più

<sup>9</sup> *Tesoretto*, in G. Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, 2 tomi, Milano-Napoli 1960, II, p. 217.

<sup>10</sup> Le citazioni, nell'ordine, da V. Crescini, *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali*, Milano 1926, p. 188; P. Bec, *La lyrique française au Moyen Âge [XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles]*, Paris 1978, p. 43 (v. 16); A. Mussafia (a cura di), *Altfranzösische Gedichte aus venezianischen Handschriften*, Wien 1864, p. 73 (v. 2665).

probabilmente, un fatto interdiscorsivo: e se da un lato ciò può indurre a sospettare inesistenti o improbabili strategie allusive, dall'altro porta a sorvolare su un fatto di stilistica storica – l'esistenza di un 'modulo di transizione' formato dall'avverbio *ora* e dal verbo *andare* costruito riflessivamente – che, se non ha molta importanza per il lettore della *Commedia*, può invece interessare lo storico delle letterature romanze. Si capisce dunque, da questo esempio, che cosa succede a mano a mano che si acquisisce familiarità con la retorica dei generi, e si capisce anche perché è importante acquisirla: si restringe lo spazio dell'intertestualità e si allarga quello dell'interdiscorsività, e i supposti legami tra modello e copia scolorano nella *langue*.

5. Confrontiamo di nuovo due passi della *Commedia* nei quali Dante ricorre alla stessa formula patetica:

... Or vedi la pena molesta,  
tu che, spirando, vai veggendo i morti:  
vedi s'alcuna è grande come questa (*Inf.* XXVIII 130-32)

... guardate e attendete  
a la miseria del maestro Adamo (*Inf.* XXX 60-61)

Commentando questo secondo brano Contini parla di parodia profana della «parola di Geremia», cioè di *Lam* 1, 12: «O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus»<sup>11</sup>. La fonte è indiscutibilmente questa; ma per la sua forza espressiva e per la sua disponibilità a prestarsi a contenuti e situazioni diverse, questo passo di Geremia conobbe un'enorme fortuna nella letteratura medievale. In scritti liturgici o paraliturgici, come questo *Planctus Mariae* primo-trecentesco (parla Maria al pubblico): «O vos omnes qui transitis [hic ad oculos suos ponat manus] per viam, simul mecum flete, [hic ostendat Christum] et meum dolcem filium pariter lugete, et videte [hic se percutiat] si est dolor similis, sicut dolor meus»<sup>12</sup>; negli epitaffi: «Hospes ad hoc tumulum dum perlegis acta resiste, / aspice quam indigne sit data vita mihi» (*CLE*, 502.1-2; e il motivo ritorna uguale nei carmi 1007, 1083, 1084, ecc.). E, per queste vie, nella lirica profana, dov'è adoperato per esprimere il dolore dell'amante: «O voi che per la via d'Amor passate, / attendete e guardate / s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave» (Dante); «Vous qui allez par mi la voie / arestez vous, et chauscuns voie / s'il est dolor tel cum la moie» (Rutebeuf). A che serve riconoscere quest'ampio repertorio di luoghi paralleli, tutti unificati dall'uso del

---

<sup>11</sup> G. Contini, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino 1976, p. 165.

<sup>12</sup> Citato in M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni 1954, I, pp. 58-59.

medesimo modulo retorico? Da un lato a mostrare come la *parole* biblica (il lamento di Geremia) fosse diventata, attraverso infinite ripetizioni, un artificio della *langue* medievale che ignorava le barriere di genere: quale che fosse il tipo di discorso (liturgia, epitaffio, lirica), le parole di Geremia riecheggiavano nella memoria degli autori e dei lettori ogni volta che occorresse esprimere il cordoglio per un dolore senza pari. Dall'altro lato, proprio come nei casi visti in precedenza, la banalità del modulo revoca in dubbio ogni ipotesi di intenzione parodica (Contini) o di diretta e antifrastica relazione intertestuale. E l'esempio non è scelto a caso, perché sono molti i passi della *Commedia* che dipendono da luoghi biblici (e per i quali i commentatori rinviano a luoghi biblici) ma ne dipendono mediatamente, per tramite di formule che l'uso liturgico o paraliturgico aveva messo in circolo ed erano a poco a poco entrate nella memoria collettiva. Ecco la famosa terzina del canto X dell'*Inferno* in cui Farinata degli Uberti riconosce in Dante un fiorentino: «La tua loquela ti fa manifesto / di quella patria natio / a la qual forse fui troppo molesto» (25-27). I commentatori indicano come fonte *Mt 26, 73*: «Et post pusillum accesserunt qui stabant et dixerunt Petro: “Vere et tu ex illis es: nam et loquella tua manifestum te facit!”». Ma come ha osservato Silvio Pellegrini, qui è probabile che il motivo evangelico sia filtrato attraverso il linguaggio delle molte *Passioni* che nel corso del Medioevo si erano servite a loro volta di quel passo come di uno spunto per la rappresentazione. In particolare, la cosiddetta *Passione di Montecassino* si avvicina di un grado ai versi di Dante per la presenza del rimante *molestum*: «Licet tibi sit molestum / te loquela manifestum / facit adque cognitum»<sup>13</sup>.

C'è dunque – per dare un ordine a queste osservazioni – un'intertestualità che si dissolve in interdiscorsività non appena si constata che un determinato tratto (una parola, una formula, un motivo) non appartiene ad un solo testo-modello ma a molti testi congeneri, dunque alla retorica del genere cui il nuovo testo attinge: sono gli esempi illustrati nei §§ 2-4. Considerazioni analoghe possono valere per quella che si definisce la 'memoria interna' di un autore. Dando conto degli «echi di Dante entro Dante», Contini osserva:

Quando Virgilio si giustifica presso Catone: «... Da me non venni: / donna scese dal ciel, per li cui preghi / de la mia compagnia costui sovvenni», è ovvio che evochi e rispecchi nei particolari formali del ragionamento la giustificazione di Dante a Cavalcante: «... Da me stesso non vegno: / colui ch'attende là, per qui mi mena / forse cui Guido vostro ebbe a disdegno»<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Cfr. S. Pellegrini, *Dante e la «Passione» di Montecassino*, in *Saggi di filologia italiana*, Bari 1962, pp. 94-112 (a p. 95).

<sup>14</sup> Contini, *Un'idea di Dante* cit., Torino 1976, pp. 80-81.

Ma l'evocazione e il rispecchiamento sono legati meno a un fatto di congruenza diegetica («Se questo *cui* [...] è, come ormai si tende a credere, Beatrice, essa collega anche della sua identità personale terzine sintatticamente così affini») che al comune e automatico ricordo di *Io* 7, 28 e 8, 42 («a me ipso non veni»). E la corrispondenza tra i versi «in sogno mi pareva veder sospesa / un'aguglia» e «giovane e bella in sogno mi pareva / donna vedere andar...», che Contini trova significativa (p. 82), in realtà non lo è molto perché è indotta dalla situazione: e il verbo (*mi*) *pareva* è tipico, quasi formulare delle visioni: si pensi, nella *Vita nova*, a frasi come «Elli [Amore] mi pareva disbigottito», «li suoi occhi mi pareva che si volgessero ad uno fiume», «A me parve che Amore mi chiamasse» (IX 4-5), «Avvenne quasi nel mezzo de lo mio dormire che me parve vedere...» (XII 3), eccetera.

In altri casi, benché la fonte remota sia nota, e l'origine del *topos* precisabile (il brano di Geremia, quello di Matteo), la semplice indicazione di tale fonte non basta a restituire appieno il valore della citazione: poiché questa porta con sé il valore aggiunto della sua secolare vitalità, il suo appartenere a una retorica sacra ormai indipendente – tanto agli occhi dell'autore quanto a quelli del lettore – dalle sue fonti primarie. Ciò è spesso vero per i passi più memorabili della Bibbia, diventati luoghi comuni della letteratura cristiana; ma è vero anche per certi frammenti della saggezza classica. Cito un esempio tratto non dalla *Commedia* ma da una canzone di Dante. Com'è noto, l'invettiva contro gli avari nella sesta stanza di *Doglia mi reca* («chi con tardare e chi con vana vista, / chi con sembianza trista / volge 'l donare in vender tanto caro / quanto sa sol chi tal compera paga») parafrasa un brano del *De beneficiis* di Seneca, culminante nella massima «nulla res carius constat, quam quae precibus empta est» (II 1). Se però è opportuno, da un lato, indicare questa lontana fonte, altrettanto importante è sapere che nel corso del Medioevo quella *parole*, quel giudizio seneciano sulla vera generosità si trasforma in *langue*, cioè diventa un luogo comune del discorso sulla liberalità, venendo parafrasato infinite volte da predicatori, poeti, moralisti<sup>15</sup>. Ed è importante appunto perché è sullo sfondo di questo discorso, cruciale nell'Italia dei comuni, che i versi di Dante vanno letti e interpretati. Tralasciare questo contesto immediato e fermarsi alla remota dipendenza da Seneca vorrebbe dire dare un'immagine mendace, e se non mendace incompleta della cultura di Dante, ma soprattutto vorrebbe dire impedirsi di capire l'attualità, il fondamento nella vita della formula che Dante adopera.

A questo servono, tra l'altro, le ricerche sulla fortuna dei testi classici e cristiani. Oltre a conoscere la retorica dei generi letterari, il commentatore della *Commedia* ha ogni interesse a documentarsi circa il modo in cui quei testi sono stati recepiti e adoperati nel corso dei secoli,

---

<sup>15</sup> Si veda l'ampio repertorio di luoghi paralleli raccolto da M. Barbi e V. Pernicone nel commento a Dante Alighieri, *Rime della maturità e dell'esilio*, Firenze 1969, pp. 619-20.

perché quanto più egli ha familiarità con questa *Wirkungsgeschichte* tanto più sarà in grado di cogliere le segrete risonanze che una citazione o un'allusione apparentemente neutre potevano avere agli occhi di un lettore contemporaneo. A proposito del motto di *Pg.* XXXIII 54 sul «viver ch'è un correre a la morte», Anna Maria Chiavacci Leonardi osserva giustamente che «il verso [...] è ispirato da Sant'Agostino: “Nihil aliud tempus vitae huius, quam cursus ad mortem” (*Civ. Dei* I 12)». In realtà si può risalire ancora più indietro, e di nuovo a Seneca, *De consolatione*, XI 2: «tota vita nihil aliud quam ad mortem iter est»; ma ciò di cui soprattutto preme informare il lettore della *Commedia* è che quella formula era diventata, e non è difficile capire perché, un luogo comune diffuso anche nella retorica funeraria. Qui insomma i (pertinenti) riscontri intertestuali si dissolvono nel *topos*, ma di questo *topos* è opportuno, per un giudizio equilibrato, osservare le articolazioni, la lenta formazione nel tempo. Da questo punto di vista, il riuso dei classici nella visione cristiana della *Commedia* è interessante non solo al livello delle macrostrutture ma anche a quello della microretorica, o di quelli che ho chiamato modi discorsivi. Ed ecco un caso particolarmente istruttivo. A commento dei versi iniziali del discorso di Ulisse («né dolcezza di figlio, né la pietà / del vecchio padre, né 'l debito amore / lo qual dovea Penelopè far lieta, / vincer potero dentro a me l'ardore») si cita in genere il lamento di Enea per la distruzione di Troia: «Hoc erat, alma parens, quod me per tela, per ignis / eripis, ut mediis hostem in penetralibus utque / Ascaniumque patremque meum iuxtaque Creusam / alterum in alterius mactatos sanguine cernam?» (II 664-667). Il confronto è senz'altro opportuno se si guarda alla mera sintassi, cioè all'ordine secondo il quale tanto Virgilio quanto Dante ricordano «i tre più forti affetti dell'uomo» (Chiavacci Leonardi); ma al di là delle parole, la *situazione* che Ulisse descrive riconduce a un altro modello. Quest'oblio degli affetti familiari e della patria è infatti un carattere che anche l'apologetica cristiana mette in luce nella raffigurazione dei suoi eroi. La sublime, inarrestabile devozione al conoscere dimostrata da Ulisse è descritta in termini che ricordano, più che le parole di Virgilio, quelle usate dagli agiografi nel racconto delle vite dei santi («patriam parentesque relinquens...») e dei martiri («Miserere, filia, canis meis; miserere patri [...]. Aspice fratres tuos, aspice matrem tuam [...], aspice filium tuum, qui post te vivere non poterit»)<sup>16</sup>: formule che da un lato corrispondevano alla realtà dei fatti, dato che la scelta monastica o anacoretica, per non parlare del martirio, significava davvero voltare le spalle a ogni cosa diletta, e dall'altro collocavano il santo o il martire nella discendenza spirituale di Abramo; il *topos* di cui gli agiografi – e Dante con loro, e forse per loro tramite – si appropriano

<sup>16</sup> Cfr. rispettivamente C. Bottiglieri, *L'utilizzazione della Bibbia nella «Vita Sancti Amandi metrica» di Milone di Saint-Amand*, in F. Stella (a cura di), *La scrittura infinita: Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, Firenze 2001, pp. 317-37 (alle pp. 322-23), e *Passio Perpetuae* (5.2-3), in *Atti e passioni dei martiri*, Milano 1987, p. 123 (parla il padre della martire Perpetua).

risale infatti a *Gn* 12, 1: «Dixit autem Dominus ad Abram: “Egredere de terra tua et de cognatione tua et de domo patris tui in terram quam monstrabo tibi”»).

6. Il terzo volume delle opere complete di Roman Jakobson s'intitola *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. Uno storico della letteratura accoglierà con qualche esitazione l'idea che esista qualcosa come una grammatica della poesia, o penserà che se pure essa esiste non valga la pena di conoscerla perché le categorie che maneggia sono talmente ampie e capienti da coincidere con le leggi universali del linguaggio. Non è strano, dunque, che tale grammatica abbia interessato e interessi tuttora i linguisti, posto che tra i loro compiti c'è appunto anche la descrizione degli universali linguistici. Strano è che i critici e gli storici abbiano subito così a lungo il fascino di un simile modello d'analisi, forse per la convinzione che esso fosse in grado di dare un fondamento scientifico generale ai loro discorsi su quel fenomeno affatto particolare che è la letteratura: onde la valorizzazione di strutture, *patterns*, motivi trovati non nell'ambito della storia dell'espressione letteraria ma in quello dell'antropologia e della linguistica. A tanto tempo di distanza dallo sbocciare di quella moda non è però difficile vedere come il fatto che i medesimi strumenti critici possano essere usati per spiegare tanto la struttura e gli effetti estetici di un sonetto di Baudelaire quanto quelli dello slogan *I like Ike* non sia prova della versatilità e del valore euristico di quegli strumenti bensì, al contrario, della loro irrilevanza ai fini della comprensione della letteratura. Ciò premesso, quella che senza dubbio esiste, e che vale la pena di studiare e di conoscere, è la grammatica *storica* della poesia. Alla descrizione di questa grammatica storica è chiamato per l'appunto lo storico della letteratura, non il linguista; e di questo, della grammatica storica e non di un'astratta, atemporale grammatica parlano infatti i migliori saggi sulla poesia, da quello di Spitzer sul simbolismo a quello di Abrams sulla lirica romantica. Lunghi dal descrivere le norme di una grammatica metastorica (che è quanto hanno fatto i linguisti come Jakobson o i semiologi come Lotman), i loro libri sono saldamente ancorati al fattore-tempo: sia che la descrizione dello stile sia sincronica, e verta cioè sull'opera di un ristretto numero di autori appartenenti alla medesima epoca, sia che essi osservino l'evoluzione dello stile – di un singolo o di molti – nell'arco di un periodo dato.

Quanto agli studi sulla poesia antica, essi hanno privilegiato soprattutto due punti di vista. Da un lato si è cercato di far emergere la rete di rapporti intertestuali che collega gli autori e le opere (si pensi agli studi di Moore sulla presenza dei classici nella *Commedia*); dall'altro, si sono stilati elenchi di *topoi*, vivi e vitali in epoche, lingue, generi diversi (si pensi, per dire sempre degli eccellenti, ai saggi di Curtius o di Pozzi). Tuttavia, tra il molto piccolo delle relazioni intertestuali e il molto grande della storia dei *topoi* esiste un'ampia zona intermedia occupata da quelle che

potremmo definire le strutture oggettive dello stile, vale a dire i modi attraverso i quali la tradizione dei generi ha dato forma a determinati contenuti. I casi discussi sin qui rientrano a vario titolo in questa amplissima categoria. Ma per chiarire ancora meglio ciò che intendo vorrei citare ancora un paio di esempi nei quali tali strutture non rilevano tanto dei contenuti del discorso poetico quanto della sua organizzazione retorica, della pura sintassi. Il verso «... e se volesse alcun dir “Come?”» (Pg. XIII 101) è di quelli che non sembrano aver bisogno di spiegazione, tanto esso suona limpido, meramente funzionale allo svolgimento del discorso; ma non è invece superfluo osservare che questa tendenza alla *sermocinatio* è tipica della prosa filosofica tardo-antica e medievale, che simula sempre di avere di fronte a sé un uditorio e pullula di formule analoghe: *quod si querit aliquis, queritur autem utrum, hic dicet aliquis* (per esempio nel *De diversis quaestionibus ad Simplicianum* di Agostino, in PL 40, coll. 105, 106, 119). Per restare alla prosa filosofica, e ad essa che, in maniera ancora più stringente, rimanda il sintagma avversativo *e questo è contra* che Dante adopera sia nella *Vita nova* (XXV 6: «E questo è contra coloro che rimano sopra altra materia che amorosa») sia in Pg. IV 5 («e questo è contra quello error che crede»), e che è ricalcato sull'*et hoc contra est* che si trova a ogni passo nelle *quaestiones* e nei trattati. Analogamente, è difficile credere che dal genere del dialogo filosofico, così diffuso nella tradizione classica e cristiana, Dante non abbia tratto degli insegnamenti – quanto alla struttura, all'articolazione del discorso – poi messi in pratica nei dialoghi che occupano tanta parte del poema. Per esempio, il verso «Vuo' tu che questo ver più ti s'imbianchi?» segna una specie di pausa al termine di una spiegazione, e introduce la spiegazione successiva: circostanza comune a molti dialoghi che hanno i tratti della lezione *ex cathedra*, del monologo socratico intervallato da domande o fioche obiezioni da parte dell'interlocutore; ed ecco nel *De oratore* di Cicerone una formula identica, generata da un'identica situazione: «Visne igitur, Brute, totum hunc locum accuratius etiam explicemus?» (174). E che cos'è del resto il dialogo filosofico se non una finzione d'autore, la simulazione di un discorso a due là dove l'unica voce reale è quella dell'autore? Ma la forma del dialogo facilita l'esposizione dando un ordine agli argomenti, ed ecco perché Dante sollecita Virgilio con inviti come il seguente: «Le tue parole e 'l mio seguace ingegno / – rispuos'io lui – m'hanno amor scoperto, / ma ciò m'ha fatto di dubbiar più pregno» (Pg. XVIII 40-42). Ma questa è appunto una tecnica che appartiene, prima che a Dante, alla retorica del dialogo filosofico; ed ecco per esempio come, nei *Dialogi* di Gregorio Magno, il discente Pietro interrompe e rilancia la riflessione del maestro: «Iam quidem prolata testimonii mihi aliquantum intellectus interlucet, sed tamen hoc plenius postulo exponi» (II ii 4).

Questi ultimi esempi non debbono trarre in inganno. Per quanto ampia sia la forbice cronologica che separa Dante da Cicerone o da Gregorio Magno, e per quanto il dialogo o la

simulazione di dialogo siano, prima che dei generi letterari, dei modi primari della comunicazione, le strutture delle quali si è verificata la persistenza in Dante sono strutture *storiche*. Laddove il linguista paragona sincronicamente le diverse lingue e osserva che «les formes parlées des différentes langues se ressemblent étonnement: il suffit de penser au jeu des questions et des réponses dans le dialogue, et de leurs formules partout identiques»<sup>17</sup>, lo storico della letteratura si sforza di veder chiaro in queste ‘sorprendenti somiglianze’ introducendo distinzioni legate al genere, al momento storico e alla poetica individuale. Riluttante tanto di fronte alle categorie metastoriche quanto di fronte alle illusioni dell’intertestualità, egli si colloca in una posizione intermedia rispetto a questi due estremi: constata la persistenza delle strutture ma non trascura l’insorgere di quelle differenze specifiche che contribuiscono a definire lo stile di un’epoca o di un autore.

---

<sup>17</sup> Ch. Bally, *Le langage et la vie*, Genève 1965, p. 129.