

STRUTTURA, PAROLA (E POESIA)
NELLA «COMMEDIA»
IMPRESSIONI DI UNA LETTURA POSTREMA *

La simpatia di carissimi amici ha voluto che io ricomparissi qui dopo troppi anni da quando vi fui invitato, sotto il mitico patronato della contessa di Malgrà, dal molto rimpianto Pietro Paolo Trompeo. Sì, «dopo troppi anni»; i quali, sfilandomi davanti, mi hanno fatto riflettere che alla mia imprudente accettazione non corrisponde più la capacità di portare a una udienza così scelta i risultati di mie nuove indagini dantesche. Ma, piuttosto che rinunciare amaramente a questo incontro, ho abbandonato la non più percorribile via maestra «per un secreto calle», che spero conduca alla indulgenza dei miei ascoltatori: ho deciso di rileggere a distesa, per l'ultima volta, la *Commedia* ed esporre le impressioni che ne ho ricevute.

L'impressione, anzitutto, di un vero racconto. Contro il giudizio, non solo crociano, che la *Commedia* ha una struttura poeticamente episodica, io ne ho gustate la continuità e l'interesse: ne ho salita la scala narrativa di gradino in gradino, attratto e sospinto; e quel tenermi al racconto, o esserne tenuto, senza pause o ritorni, ha ribaltato la mia prospettiva del poema; come a chi, entrando in una chiesa per guardarne i quadri e gli affreschi, essa appare galleria, ma se vi entra per guardarne l'edificio, appare architettura. Ebbene: nella mia rilettura continuata la *Commedia* mi è apparsa un'architettura. Un'architettura non però modulare e ripetibile, ma monolitica.

Ripenso (se mi è consentito insistere nel paragone architettonico) a ciò che Giorgio Vasari scrisse della cupola di Filippo Bru-

* Discorso tenuto l'11 dicembre 1994 nella Casa di Dante in Roma.

nelleschi, nuova e unica nella concezione statica e fin nella esecuzione materiale, andando l'architetto stesso

alle fornaci dove si spianavano i mattoni, e voleva vedere la terra et impastarla, e cotti che erano gli voleva scerre di sua mano con somma diligenza; e nelle pietre agli scarpellini guardava se vi era peli dentro, se eran dure, e dava loro i modelli delle ugnature e commettiture di legname e di cera [...]¹,

di contro allo iato tra la «scienza e teoria» e la «pratica e la sperienza nell'operare» che lo stesso Vasari rilevava nelle architetture di Leon Battista Alberti. Come la cupola di Santa Maria del Fiore apparve al Vasari nuova e unica fin nella sua materia, transustanziata dalla geniale esperienza e cura del Brunelleschi, così la *Commedia* è ora apparsa a me.

Da quanto ho detto i miei ascoltatori sospetteranno che il più diretto e più forte interesse suscitatommi dalla rilettura a distesa del poema sia per la materia con cui Dante l'ha costruito: la lingua. E non sbaglieranno di grosso. Il mio interesse è certo un limite e forse anche un vizio professionale; ma penso che anche i non professionisti della lingua possano dividerlo, perché la *Commedia* parla loro, miracolosamente, dopo sette secoli con una lingua che essi sentono ancora come propria; allo stesso modo che noi sentiamo ancora come nostri i mattoni, i marmi, le pietre di cui è fatta la cupola del Brunelleschi. Ma non ci è per ciò lecito trascurare la struttura architettonica del poema, dal momento che, avendola sentita e qualificata come narrativa, ci siamo resi conto che la materia di cui si sostanzia si è adeguata a quella struttura, conseguendo dimensioni e sviluppi incompatibili con una struttura lirica e, ovviamente, col fiorentino parlato dai concittadini di Dante. Quella nuova e irripetuta architettura narrativa ha richiesto che dalla fucina del «miglior fabbro del parlar materno» uscisse una lingua radicata, sì, in quel parlare, ma potenziata all'«ultimo suo», per dirla col suo stesso fabbro, così come nessuno pensava potesse diventare; tale insomma che i concittadini di Dante la riconoscessero come propria e nello stesso tempo come altra e quindi in

parte, anche per loro, bisognosa d'interpretazione. Propria e insieme altra anche per noi, fatta la debita differenza, perché ai lettori odierni essa resta difficile non per le parole introdotte nuovamente da Dante nella lingua del poema (latinismi o popolarismi) e passate finalmente nell'italiano comune (come, per esempio, *plenilunio* e *zucca* per «testa»), ma per gli arcaismi, scomparsi dall'uso anche colto, e per gli elementi alloglotti: crudi latinismi, antichi provenzalismi e francesismi (i neologismi danteschi facendo minore difficoltà, perché quasi tutti di etimologia trasparente). È perciò lecito supporre che nel primo Trecento, da quando cominciò a circolare — nell'Italia settentrionale prima che a Firenze — il testo delle cantiche, e fino a tutto il secolo, i lettori delle regioni non toscane vi trovassero maggiori difficoltà lessicali e morfologiche dei lettori toscani.

Un bell'esempio di come ancora nei commenti del pieno Cinquecento il vocabolario della *Commedia* subisse gravi fraintendimenti è la spigolatura che di un «falso Vellutello» stampato a Venezia fece Vincenzio Borghini, denunciatore dei travisamenti e ammodernamenti delle edizioni a stampa di testi antichi e con ciò fondatore a Firenze, insieme a Leonardo Salviati, di quella filologia volgare che produsse un dizionario — il Vocabolario della Crusca — fondato, nel pieno trionfo della stampa, sui manoscritti. Nella sua spigolatura di 73 fraintendimenti o approssimazioni a carico della somma proprietà del testo dantesco il Borghini cita, con facile vittoria, casi di fiorentinismi e toscanismi urbani o rustici, quali *s'abbica* di Inf. 9, 78, *rezzo* di Inf. 17, 87, *lama* di Inf. 20, 79, *piglio* di Inf. 24, 20, *mora* di Purg. 3, 129, *foga* e *insolla* di Purg. 5, 18, *viglia* di Purg. 31, 66, *callaia* di Purg. 25, 7, *trapela* di Purg. 30, 88, *ralligna* di Purg. 14, 100 ecc. Osserva il Borghini a proposito di *trapela*:

Cotali voci, o proprie che elle sieno, o segnalatamente traporate, dovea [il commentatore] esprimere un po' meglio: e dichiarare più specialmente la forza loro, se egli scrisse questo commento per i forestieri, come è credibile almanco in questa parte: perché, scrivendo per noi, era anche superfluo quel ch' e' ne dice, e poteva attendere a' sensi, senza pigliarsi cura delle parole, il che e' non fa: onde si vede che questa parte è tutta per coloro che egli crede che non l'intendano. Ma ancorché questi tali imparino da lui il senso, non rimangono soddisfatti interamente, e paiono loro voci strane, e lingua nuova, e che abbia bisogno sempre del commento e d'uno che ti dica il suo significato: dove, se dichiarasse l'origine sua,

¹ G. VASARI, *Vita di Filippo Brunelleschi*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, Firenze 1966-87, III, pp. 176-77.

il lettore verrebbe come per via di scienza in cognizione di essa voce, e che ella vien da *pelo*, voce assai intesa; e che questa si piglia *per quelle fessure de' muri* ec.; e in questo Poeta pieno di ta' sorte voci è necessarissimo che di questa parte co' forestieri assai patisca².

Io penso che «lingua nuova» in più di un senso quella della *Commedia* dovesse apparire anche ai lettori del Trecento: non solo nella varietà delle parole singole, ma nella originalità e audacia delle loro associazioni. Ricordo che in un lontano congresso bolognese esortai i lessicografi a tener conto, come di parole non trascurabili, delle varianti che i filologi relegano nell'apparato delle edizioni critiche; poi ho visto raccomandare la stessa cosa da Giorgio Petrocchi nella sua felice edizione della *Commedia* «secondo l'antica vulgata» (1966-1967), fondata su un canone di 27 codici anteriori alla contaminatrice *editio* del Boccaccio (cioè compresi tra gli anni 1322 e 1355) e in grande maggioranza di scrittura fiorentina o toscana, 3 emiliani o romagnoli, 2 marchigiani, 1 ligure e 1 lombardo; edizione fornita, finalmente, di apparato³. Ebbene: io riprendo il mio e suo discorso volgendolo ad un fine più significativo, ossia chiedendomi se gli equivoci e le sostituzioni facili dei amanuensi della *Commedia*, specie se toscani, non possano suggerirci come e quanto fosse recepito e compreso dai contemporanei lettori dello stesso ambito il vulcanismo glottopoietico che procurò a Dante il titolo di padre della nostra lingua e fu il perentorio testimone della sua grandezza poetica; se, insomma, quegli equivoci e quelle sostituzioni facili possono essere la spia delle innovazioni proposte da Dante al volgare d'arte toscano e la misura del dislivello tra il volgare del poeta e quello degli amanuensi e degli stessi interpreti.

Faccio qualche esempio sui primi, in ragione del loro contatto generalmente meno colto e più immediato col testo dantesco, scegliendo tra le varianti contenute nell'apparato dell'edizione Pe-

trocchi. Procedo all'interno di ogni cantica, nella convinzione sia di un diverso impasto lessicale, sia di una progressiva assuefazione dello scriba alla lingua dell'autore; e accetto ovviamente, come pietra di paragone, il testo stabilito dal Petrocchi e la sua valutazione dei manoscritti, che indico con le sue sigle. Orbene: è prevedibile che nella maggior parte dei casi la variante sia propriamente faciliore, cioè adegui il lessico dantesco a quello comune, ora restando nello stesso campo sinonimico, ora erroneamente devian-done: il sostituire *aquila* con *aguglia* (Eg) in Inf. 4, 96 («che sovra li altri com'aquila vola») significa abbassare il livello dal nobile latinismo alla forma dialettale; fenomeno simile troviamo in *rimenami a ca* (Laur) di Inf. 15, 54, invece di *reducemi a ca*, in *bullular* (Scarabelli) di Inf. 7, 119, forma pseudoetimologica del bel latinismo *pullular*. Deviazioni sono invece *surgea*, *sorgea*, *surgia* (Laur Co Pr, Urb, Pa) in luogo di *s'ergea* di Inf. 10, 35 («ed el s'ergea col petto e con la fronte»), *si slancia* (Ham) in luogo di *si slaccia* di Inf. 12, 22 («Qual è quel toro che si slaccia in quella / c'ha ricevuto già 'l colpo mortale»), *sanza restarsi* (Co Mad Pa) in luogo di *san'arrostarsi* «scuotersi di dosso» di Inf. 15, 39, *aduna* (Rb) in luogo di *adona* di Inf. 6, 34 («Noi passavam su per l'ombre che adona / la greve pioggia»), *fronda* (recato da ben 14 codici più uno con *fruonda*) invece di *fonda* «borsa» di Inf. 29, 131.

Minore ma non minima importanza hanno le varianti di registro di una medesima parola: quali *ci posò* (Ham Mart Parm) invece dell'intensivo *ci sposò* di Inf. 31, 143 (neoformazione dantesca?)⁴ o il disintegrato *si stretto* (Mad) invece dell'intero *distretto* di Inf. 19, 127; le forme popolari metatetiche *gremito* (Ash Cha Ham Laur Mad Rb Vat) di *ghermito* di Inf. 21, 36 e 22, 138, e *Burnetto* (Eg Fi Lau Lo Parm Po Pr Ricc Tz) di *Brunetto* (Inf. 15, 30) o pseudoetimologiche *leofanti*, *lioianti* (Co Ga Rb, Mad) di *elefanti* (Inf. 31, 52), *Scrofade* (Ash Cha Co Eg Ga Ham Lau Laur Lo Mart Pa Pr Rb Ricc Triv Tz) di *Strofade* (Inf. 13, 11); e forse lo *sparavier* proposto da Pa Rb Urb in luogo di *sparvier* in Inf. 22, 139, che sopravvive tra

² V. BORGHINI, *Di un falso Vellutello*, in *Studi sulla Divina Commedia di Galileo Galilei, Vincenzo Borghini ed altri*; pubblicati per cura ed opera di Ottavio Gigli, Firenze, Le Monnier, 1855, pp. 227-67.

³ DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, 1. *Introduzione*; 2. *Inferno*; 3. *Purgatorio*; 4. *Paradiso*, Milano, Mondadori, 1966-67; seconda ristampa riveduta: Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1994 [da qui innanzi abbreviato come *Antica vulgata*]. Per tutto ciò che concerne l'impostazione ecdotica si veda il vol. 1.

⁴ Non è al riguardo elemento decisivo di giudizio se Francesco da Buti lo usa nel suo *Commento*; cfr. FRANCESCO DA BUTI, *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Alighieri*, pubblicato per cura di Crescentino Giannini, Pisa, Nistri, 1858-62; ristampa anastatica: Pisa, Nistri Lischi, 1989, con Prefazione di Francesco Mazzoni; citazione nel tomo I, p. 499, a proposito di Inf. 19.43 s.

i vecchi muratori fiorentini a denotare una tavoletta di legno con impugnatura nella faccia inferiore per sostenere un po' di calcina. Varianti significative perché incidono nella posologia della lingua di Dante, sia disconoscendo la sua preferenza per le forme intense e rafforzate (notevole il suo alternare parole prefissate o più fortemente prefissate a parole debolmente prefissate o prive di suffisso: quali *dipelare* a *pelare*, *dirompere* a *rompere*, *disdegnoso* a *sdegnoso* ecc., quando non si tratti di sinonimi metrici), sia eccedendo nell'accentuare il tasso popolare e dialettale dell'uso dantesco, sempre discreto.

Più interessanti sono le reazioni degli amanuensi a quelle associazioni lessicali in cui dall'urto di polarità semantiche non complementari ma divergenti scoccano inattese cariche significanti che cimentano la sintesi intellettuale del lettore. Già fin dal primo canto, verso 20, il *lago del cor*, termine della fisiologia medievale passato nella lirica amorosa, è banalizzato in *loco* (Co Pa) e *parea che l'aere ne tremesse* con flessione latineggiante del verso 48 dirottato in *temesse* da ben 19 codici, quando era immagine già stilnovistica (Cavalcanti 4 «che fa tremar di chiaritate l'âre») e veniva ripresa dallo stesso Dante poco dopo, in Inf. 4, 27, cioè nel limbo, dove non è più la rabbiosa fame del leone a far «parere» che l'aria tremi, ma sono i sospiri di «duol senza martiri» dei limbicoli a far veramente *tremare* l'aura eterna; passo meno distante dal senso comune degli amanuensi e per ciò, ma soprattutto per essere il *tremare* in rima, preservato dal ritocco, mentre l'unico latinismo morfologico *tremesse* trovava facile scampo nell'omorimico *temesse*. Difficoltà ai copisti doveva recare anche il *lungo tema* nel senso di «materia del poema», che compare nel verso 146 di questo stesso canto «però che sì mi caccia il lungo tema», non soltanto per essere parola dotta e preceduta in questi primi canti, e quindi contagiata, dall'omografo *tema* nel senso di «timore» (Inf. 2, 49; 3, 126; 4, 21; cfr. Petrocchi, 2, p. 75) e perciò largamente convertita in *la tema* (La Lau Lo Parm Pr Ricc Triv Tz Laur Mart Urb), ma per essere soggetto del verbo *cacciare* nel senso figurato di «incalzare a proseguire la narrazione». Questo verbo compare altre sedici volte nella *Commedia*, ma — salvo che nel famoso *l'uno e l'altro caccerà del nido* di Oderisi (Purg. 11, 99), intrinsecamente proprio ed estrinsecamente traslato — sempre in senso proprio e riferito a situazioni fisiche, quasi tutte violente o persecutorie; mentre nel *sì mi caccia il*

lungo tema di Inf. 4, 146, oltre all'applicazione ad un contesto tematicamente improprio (metafora estrinseca), c'è un rapporto talmente divaricato, cioè improprio, tra il verbo *cacciare* e il suo soggetto (*il tema*), che molti scribi ne sono rimasti sconcertati e hanno fatto un intervento ortopedico. Qualcosa di simile deve essere accaduto, nonostante la facilitazione procurata dalla similitudine precedente («Qual è colui che grande inganno ascolta / che li sia fatto, e poi se ne rammarca», Inf. 7, 22 s.) per l'*ira accolta* di Flegiàs («fecesi Flegiàs ne l'ira accolta», v. 24), convertita in *ira molta* dallo scriba del codice cortonese. Il significato «radunare, riunire» di *accogliere* s'incontra altrove nella *Commedia*, sia in senso fisico (come nell'«oriental zaffiro / che s'accoglieva nel sereno aspetto / del mezzo», di Purg. 1, 13-15, dove acquista un sèma di concentrazione e condensazione; o in «s'accogliea per la croce una melode» di Par. 14, 122, dove accenna a una concertazione corale), sia in senso traslato e morale (come nel «m'era suso in cielo / cotanto gloriosamente accolto» di Par. 11, 11 s., cioè riunito alla gloriosa corona di spiriti sapienti). Quel significato non è, al tempo di Dante, solo di lui, eppure allo scriba dovette giungere inatteso nella sua unione con *ira*, mancandogli evidentemente quella scienza psicologica che ha indotto alcuni commenti moderni a tradurre con «ira repressa».

Una variante faciliore e banalizzante, ma retamente interpretante, è la sostituzione di *secreto calle* in Inf. 10, 1 («Ora sen va per un secreto calle») con *stretto* (Po Rb), se vi leggiamo il palinsesto virgiliano *secreti [...] calles* di *Eneide* 6, 443, come ha proposto Alessandro Ronconi; infatti il termine *callis* impone al binomio il senso di angustia, mentre nei *secreta arva*, dove poco dopo sono presentati i *bello clari* (v. 477 s.), domina piuttosto il senso di nobile appartatezza. Tre versi dopo quello ora toccato incontriamo gli *empi giri*, cioè gli empi cerchi infernali, convertiti in *ampi giri* (Co Urb), che contravvengono alla nota dell'empietà (dantescamente *empiezza*, Purg. 17, 19), otto volte intonata nella *Commedia* sia in senso precisamente religioso (Par. 22, 45), sia nel senso morale di spietatezza, malvagità, perversità; e presente nei testi contemporanei, sì da non giustificare il ricorso all'epitetico *ampi*. Più sorprendente, e insieme più ingannevole, doveva presentarsi agli amanuensi il *pesol* dell'episodio del dannato cefaloforo Bertran de Born in Inf. 28, 122, facilmente trasformato in *preso* (Ham Urb) o

presol (Parm). *Pesol*, commenta Petrocchi⁵, è parola un po' inusitata, che ha, ovviamente, determinato qualche variante trascurabile; ma non trascurabile, direi, per misurare la diversa correntezza di termini avvicendabili. *Pesolo* lo troviamo in Dante e nel commento di Francesco da Buti («'Pesol con mano': cioè pendente giù dalla mano»)⁶, e poi in Campanella («La terra sta pesola in mezzo al mondo»); e nelle *Miracole de Roma* e nello stesso Campanella troviamo le forme avverbiali *pesoli* «di peso», *pesole* «penzoloni»; e *pesolone* «penzoloni» in Giovanni Villani. La facilitazione degli amanuensi appare quindi una spia di maggiore rarità non solo appetto a *preso* o *presol* ma anche al sinonimo *penzolo*, propagginato nel denominale *penzolare*, entrambi antichi e maggiormente attestati in autori toscani. Ecco infine un'altra manomissione che non implica fraintendimento semantico ma sconcerto paradigmatico. È il caso dell'approdo dell'evocato mostro Gerione all'orlo del pozzo infernale, rappresentato da Dante con *arrivò la testa e 'l busto* (Inf. 17, 8), dove l'uso di *arrivare* col valore di «portare a riva», presente (stando al «Battaglia») solo in questo luogo della *Commedia* e nel commento del Boccaccio («*Arrivò*, cioè mise sopra la riva»), fece difficoltà insormontabile allo scriba di Po, costringendolo a correggere in *sen venne a riva la testa*. E la storia della lingua gli ha dato ragione lasciando l'esempio dantesco in perpetua solitudine.

Per il *Purgatorio*, e per quanto è delle parole, si notano diverse tendenze: ad accentuare, specie nei codici toscani, il discreto tasso di popolarità (potremmo dire di dialettalità) proprio di Dante, sostituendo, ad esempio, le forme *agnolo* o *angiolo* alla costante *angelo*, *oncostri*, *onchiosi* a *incosti* (Purg. 26, 114), *ramanzi* a *romanzi* (Purg. 26, 118), oppure ad eliminare voci della tradizione lirica, soppiantandole con voci non auliche e tendenti a diventare comuni, quali *ancidere* con *uccidere* (Purg. 14, 62 e 133; 16, 12), *auliva* con *uliva*, *oliva* (Purg. 28, 6); oppure riportando la voce dialettale *rugumare* di Purg. 16, 99, usata in un contesto allegorico, alla base latina *ruminare*, come fanno ben 14 codici, certamente influenzati dai due latinismi *ruminando* applicati in 27, 76 e 91 rispettivamente alle

⁵ Antica vulgata, cit., 2, *Inferno*, p. 485.

⁶ FRANCESCO DA BUTI, *Commento*, cit., tomo I, p. 730.

capre e, per similitudine, a Dante in procinto di addormentarsi al sommo della scala del Purgatorio. Così, inconsapevolmente, gli antichi editori cominciavano quella 'italianizzazione' della *Commedia* che sarà compiuta nell'Ottocento, appiattendo lo spessore diacronico e il gusto della *variatio* propri, per quanto possiamo giudicare, della lingua di Dante. Mi duole, fieramente mi duole che il poeta abbia avuto il tempo di vedere il suo poema sconcertato dagli editori, più vastamente di quanto lo sconcertassero, cantandolo, il fabbro e l'asinaio di cui narra Franco Sacchetti⁷.

Sempre nel *Purgatorio* troviamo altri segni dell'appiattimento della lingua dantesca. Si è già accennato alla preferenza di Dante per parole rafforzate dal prefisso *di-* (e talvolta *a-*). Per quanto concerne il secondo, ecco il *s'astalla* «si stabilisce, prende dimora» di Purg. 6, 39, riferito nel *Crescenzo volgarizzato*, 9-78, agli animali, nella *Commedia* alle anime purganti, e da Mart Pr e Triv attenuato in *si stalla*; ecco l'*allumati* di Purg. 21, 96 ridotto a *luminati* (Laur) e il *m'alluminasti* di Purg. 22, 66 ridotto a *m'illuminasti* dallo stesso codice; l'*affollar del casso* di Purg. 24, 72 mutato equivocamente in *lo follar* (Urb), e l'*affranto* di Purg. 30, 36 («non era di stupor, tremando, affranto») sostituito con *infranto* da 6 codici senza una ragione plausibile.

Un indebolimento di forme intense mi sembra, nonostante il parere contrario di Petrocchi, la riduzione di «*sguardando* / a guisa di leon quando si posa» nell'incontro con Sordello di Purg. 6, 65 s. (analogo a quello già considerato di *sposò-posò* in Inf. 31, 143) in *guardando* (Co) o *riguardando* (Ham), e di (salvo equivoco paleografico) *s'aombra* di Purg. 3, 28 («se innanzi a me nulla s'aombra») in *fa ombra* (Po) o *fu ombra* (Mad); e anche, sul piano delle forme grammaticali, la sostituzione di *per me* in *fu tardi per me conosciuto* di Purg. 7, 27 con *da me* (Ash e altri 14 codici), che non solo 'aggiorna' l'antico complemento di agente, ma toglie al contesto la possibilità di una seconda interpretazione, quale «tardi per me» (cfr. Petrocchi, 3, p. 108). Altri 'aggiornamenti' possono considerarsi il *guardaci ben!*, con *ci* avverbio, di Purg. 30, 73, seguito da *ben son*, *ben son Beatrice*, mutato in *guardami ben* (Co Fi) o, interpretando il *ci* come «noi», l'introduzione, nel seguito del verso, della

⁷ FRANCO SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, novelle 114 e 115.

prima persona plurale *sem* (Petrocchi, 3, p. 521 s. e 1, p. 130). Se il passaggio da *fantolin* di Purg. 30, 44 alla voce più dotata di avvenire, *fanciullin* (Po), avviene all'interno di una coppia sinonimica presente nella *Commedia* (*fanciullo*, *fanciulla* e *fante*, *fantino*, *fantolino*), e il passaggio dal latinismo nominativo *grando* di Purg. 21, 46 (forma analoga ad *erro* "errore" di Inf. 34, 102, ma, a differenza di questa, che è ben attestata negli scrittori antichi, proposta dal solo Dante — si è supposto per ragioni metriche — e ripresa dal solo Tasso) a *grandine* in Eg Lau Lo Po Ricc Tz è un adeguamento alla forma normale, presente nella *Commedia*, Inf. 6, 10 e già nel Duecento attestata, altri casi di faciliori sono 'salti di corsia' dovuti a incomprensioni della novità o rarità dantesche; così lo *spungo marino* di Purg. 25, 55, voltato in *fungo* o *fongo* da 13 codici. Così *artezza* di Purg. 25, 9 («la scala / che per artezza i salitor dispaia»), facilitata in *altezza* o in *ertezza* da più codici, neologismo dantesco tratto dal latinismo *arto* "stretto, angusto", a sua volta introdotto nella lingua da Dante e più volte usato nella *Commedia*, poi riecheggiato sporadicamente da pochi autori; e così il latinismo cristiano *congaudete* di Purg. 21, 78, benché già presente in Guittone, frainteso e ridotto a *gaudete* nel codice cortonese. Più grave è — stando alla lezione accettata da Petrocchi — la conversione del *compartire a me* "partecipare, essere partecipi del mio stato" in *compatire a me* (Mart e Triv), alla quale contrasta l'assenza del verbo *compatire* nella lingua di Dante, d'altronde non attestato in scrittori antichi. Altro fraintendimento è la vanificazione della censurante formula cortese *passeggiare anzi* per "corteggiare (i falsi beni)" (Purg. 28, 30) nel *passare inanzi* del codice cortonese.

Per quanto concerne le associazioni di parole, è comprensibile che il *triforme amor* di Purg. 17, 124, benché in bocca a Virgilio e con l'avallo del *triformis* ovidiano, ma introdotto nel volgare da Dante, sconcertasse gli scribi di Co e Eg, inducendoli a scomporlo in *tre forme*; meraviglia però che lo sconcerto non si sia esteso al *triforme effetto* con cui, in Par. 29, 28, Beatrice definisce in ardui termini scolastici l'atto creativo di Dio. Un altro latinismo, il *festina* di Purg. 33, 90 («il ciel che più alto festina»), anch'esso probabilmente introdotto nel volgare da Dante, fa difficoltà allo scriba del marchigiano codice Laur, che lo traspone, astrologicamente, in *destina*. E lo *straniare* "allontanare" (non il precedente allomorfo *stranare* del Fiore e di altri testi) di Purg. 33, 92 («ch'i' straniasse

me già mai da voi») ha dato facilmente esca, anche per un fatto grafico, allo *straviasse* di alcuni codici, che apre la via a un più facile *traviasse*. In altri casi l'associazione resta difficile perché, oltre che inconsueta, immaginosa. Nella esortazione di Virgilio «qui è buono con l'ali e coi remi, / quantunque può, ciascun pinger sua barca» (Purg. 12, 5 s.) la dimessa variante *con vela e con remi* o *con la vela e coi remi* di numerosi codici (e che potrebbe, secondo Petrocchi, essere anche una variante d'autore) ripristina l'ovvietà violata dal ricordo, in omaggio all'esortante, del *velorum pandimus alas* di *Eneide* 3, 520. Se, pochi versi dopo, il *tranquillar la via* (Purg. 12, 14) si trasforma nell'*alleggiar la via* di Pr e Vat, lo si deve ad una visione più fisica che morale del viaggio. Un eccesso di concretezza è infine la materializzazione di *com'om che sonno lento vana* di Purg. 18, 87 in *sonno lento vada* di Po, oltre tutto violatrice della rima, dove *vana* si suppone un provenzalismo, ma può essere un denominale asuffissale dantesco, cioè un *vana* che sta a *vaneggia* come *trade* sta a *tradisce*, *rape* a *rapisce* ecc.; formazioni di cui, anche per esigenza di rima, Dante era fuciatore. Francesco da Buti⁸, comunque, non ha avuto esitazione a interpretare *vana*, rimasto un *hapax* dantesco, come "vaneggia". Una banalizzazione rispettosa della rima è invece quella inflitta da Ash e Co al fierissimo «pianger ti conven per altra spada» di Purg. 30, 57, declassato a un *per altra strada*, cioè "in altro modo, per altro verso". E un vero sconcerto deve aver provocato in certi amanuensi il paragone della luna quasi piena «fatta com'un *secchion* che tuttor arda» di Purg. 18, 78, manipolato in *scheggion* (Co), *serchion* (Laur), *sacchon* (Po).

Il compito dei trascrittori era, nei casi di trasformazione consensuale, quello di rendere il testo comprensibile ai lettori contemporanei, come sarà poi il compito degli stampatori e dei grammatici loro consulenti. La correzione poteva estendersi, presso gli amanti della regolarità, alla eliminazione dell'anacoluto, in particolare della sconcordanza, frequente nella lingua antica e anche in Dante. Ne incontriamo un caso in Purg. 17, 64 s.: «Così disse il mio duca, e io con lui / volgemma i nostri passi ad una scala» (concordanza *ad sensum* ricorrente nella *Commedia*), dove Ash e Po hanno sen-

⁸ FRANCESCO DA BUTI, *Commento*, cit., tomo II, p. 428.

tito il bisogno di mutare il *volgemmo* in *volgendo*. Peccato tuttavia veniale di contro a quello per cui gli amanuensi di Cha e Vat soppressero nel canto secondo dell'*Inferno*, vv. 22 s., la significativa figura del soggetto endiadico in «la quale [alma Roma] e 'l quale [il suo impero], a voler dir lo vero / fu stabilita per lo loco santo», concordando in *fur stabiliti*.

Nel *Paradiso*, ancora qualche intervento a scapito della 'volgarità' (*agurarsi* di 18, 102 passa ad *augurarsi* in Mart e Vat; *pistola* di 25, 77 diviene *epistola* in Co Ham Rb Po Urb; *aguglia* di 26, 53 si alza ad *aquila* in Laur e Pr) o a suo vantaggio (i latinismi *incensa* di 22, 139 e *mensurati* di 27, 116 divengono *incesa* a dispetto della rima in Ham e Mad⁹ e il più agevole *intensa* in 6 codici, e rispettivamente *misurati* in 9 codici e *mesurati* in Eg Mad Urb; infine il latinismo — probabilmente introdotto da Dante — *plaga* di 23, 11, significante "regione del cielo" sul modello del latino *plaga caeli*, diviene in Eg e Rb il volgare *piaga*, come il *plage* di 13, 4 era divenuto *piage* in Rb, e anche nel senso di regione terrestre *plaga* di 31, 31 apparirà come *piaga*, revisionato in *plaga*, in La); interventi ancora insensibili al gusto e al senso della *variatio* linguistica dantesca, che nel *Paradiso* aggiunge ai fattori espressivi delle due prime cantiche, e a quello costante della rima, il fattore della dignità scolastica e dottrinale. Appartengono a questo aspetto termini che sono mutati perché fraintesi. Il neologismo dantesco *permotore* "agitatore, suscitatore" (il verbo *permuovere* è già attestato in Guittone e compare anche nell'Egidio Romano volgarizzato) in 1, 116 («questi [l'istinto] ne' cor mortali è permotore») è banalizzato da Laur in un *promotore* che sembra più tardo della voce dantesca, anche se è presente nel latino medievale di Salimbene (Cortelazzo-Zolli, *promuovere*). Il vigoroso *distratte* di 2, 17 («da lui distratte e da lui contenute»), riferito al cielo delle stelle fisse, che divide in diverse essenze l'essere accolto nell'Empireo, separandole e insieme contenendole, è attenuato nel più loico *distinte* dagli scribi di Eg e Fi, che probabilmente sentono l'influenza dell'intellettuale

⁹ Varianti tra la forma latineggiante e quella volgare di una stessa parola esistono nella *Commedia* anche per comodo di rima: cfr. *incensa* di Par. 22.134 e *inceso* di Inf. 26.48; *offensa* in Par. 17.52 e *offeso* in Inf. 7.111. Dante arriva, per uso di rima, a foggare uno pseudolatino flessionale come *m'impulse* di Par. 27.99 («e nel ciel velocissimo m'impulse»), che tuttavia, per l'affinità con *impulso*, non dispiace.

distinzioni del seguente verso 119 («le distinzion che dentro da sé [li altri giron] hanno») e ignorano che *distrabere* è presente nel latino dantesco col senso non fisico di "dividere, separare". Il parasinteto *infuturarsi*, coniato da Dante per farlo suonare nella solenne predizione di Cacciaguida in 17, 98 s. («s'infutura la tua vita / via più là che 'l punir di lor perfidie»), nuovo e tuttavia trasparente, confonde alcuni amanuensi che lo violano in *fia futura* (Ash), *si futura* (Ham Urb), *fia in futura* (Pr). *Inventarsi* di 21, 84 («penetrando per questa [luce] in ch'io m'inventro», cioè "in cui io mi nascondo"), altra coniazione parasintetica dantesca in rima con *centro* e *dentro*, e solo sporadicamente riecheggiata, è mutato, anche per equivoco grafico, in *m'innentro* da codici tardi, i quali restano sordi alla oltranza lessicale della fiammeggiante anima di Pier Damiano, che riprende la tormentosa immagine del "mungere le lacrime" di Inf. 12, 135 s., esaltata in rima e nell'arcatura («in eterno munge [la divina giustizia] / le lagrime»), e dalla bocca del centauro Nesso la trasferisce su quella del santo («la cui virtù [della luce divina], col mio veder congiunta, / mi leva sopra me tanto, ch'ì veggio / la somma essenza de la quale è munta»), sempre collocando in rima la parola immaginosa, ma questa volta in diatesi e in ordine sintattico inversi e in chiusura di periodo, sede privilegiata dal teorico di poesia della canzone nel *De vulgari*: «La disposizione più bella che assumono le terminazioni dei versi finali, è quando scivolano nel silenzio accompagnate dalla rima»¹⁰.

E anche il parasinteto *immediarsi* "diventar migliore" di Par. 30, 86 s. («chinandomi a l'onda / che si deriva perché vi s'immedi») non ha miglior sorte, nonostante la trasparenza etimologica e la determinatezza del contesto, riducendosi a *si melli* in Eg e a *se megli* in Mad. *Plenilunii* di Par. 23, 25, che Dante, preso dal latino postaugusteo (Plinio?), introduce nel volgare paradisiaco superando la popolana *luna tonda* con *Caino e le spine* spicciolata nell'*Inferno* (20, 126 s.), viene sconciato in *pleni lumi* o *pieni lumi* da codici inavveduti della novità dantesca, ma rispettato dai «co-

¹⁰ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari Eloquentia*, II.13.8, edizione e traduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, in DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, tomo II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, p. 231.

dici di maggior fede»¹¹, che rispettano anche l'altro latinismo meteorologico *antelucani* («per li splendori antelucani», Purg. 27, 109), pur esso introdotto da Dante nel volgare. Inavveduti sono anche gli scribi di ben 21 codici sul fatto che il *carezza* di Par. 24, 19 («Di quella [carola, cioè corona di beati danzante] ch'io notai di più carezza») non è identico al *carezza* di Par. 25, 33, dove denota la dimostrazione di affetto di Gesù verso i tre maggiori apostoli («quante [fiat] Iesù ai tre fé più carezza», da *carus* «diletto, amato»), mentre il *carezza* di 24, 19 denota preziosità, ricchezza e appare in forma latineggiante nell'annonario *carizia* «carestia, mancanza» di Par. 5, 111 («di più s'avere angosciosa carizia»). Sono tre parole risalenti al latino medievale *caritia*, bifido come bifidi erano a loro modo *carus* e *caritas*, e già presenti nella lirica predantesca, se si accetta per *carezza* di 24, 19 il significato estimativo, non compreso dagli amanuensi di 8 codici che lo sostituirono con *chiarezza* e di altri 12 che lo sostituirono con *bellezza*; e anche il *carezza* di 25, 33, contestualmente più univoco, suscitò in ben 8 codici la faciliore *chiarezza*.

Un caso in cui l'attrazione mnemonica tra parole corradicali (*si raccolse-s'accolse*) ha distratto gli scribi di 10 codici dalla coerenza dell'associazione dantesca è quello in cui è descritta l'ascesa del collegio delle anime contemplanti lungo la scala celeste, allorché san Benedetto ha finito il dialogo con Dante: «Così mi disse, e indi si raccolse / al suo collegio, e 'l collegio si strinse; / poi, come turbo, in sù tutto s'avvolse»; dove il *s'avvolse* «roteò» scaturisce da *turbo*, mentre il *s'accolse* proposto da 11 codici ripete inutilmente il precedente *si strinse*. Sorprende infine che *cherubico* in Par. 11, 39 («di cherubica luce uno splendore») disorienti molti amanuensi e due dei primi commentatori (il Lana e l'Ottimo) con varianti come *diche rubicha*, *di che robricha*, *di che rabica*, *Di che radicha*, quando quell'aggettivo, benché coniato da Dante, era in certo modo preparato dal precedente *serafico* del verso 37. Ma il bravo Francesco da Buti commenta: «*Di cherubica luce*: cioè di luce d'intelletto simile a quella de' cherubini [...] ai quali è appropriata la sapienza»¹².

¹¹ *Antica vulgata*, cit., 4. *Paradiso*, p. 377.

¹² FRANCESCO DA BUTI, *Commento*, cit., tomo III, p. 339.

È però nelle associazioni non complementari e additive, ma specificanti, come, per esemplificare, in *fratta nube* di Par. 23, 80 e in *tenera nube* di Par. 12, 10, che lo scriba resta perplesso e ingannato. Non lo ingannano gli altri attributi della *nube* o *nuvola* o *nuvolo* soliti della terminologia atmosferica (*torbidi nuvoli*, Inf. 24, 146; *notte [...] di nuvol tenebrata*, Purg. 16, 3; *nuvole spesse [...] rade*, Purg. 21, 49; *spessa nube*, Purg. 32, 110; *fredda nube*, Par. 8, 22; *nube squarciata* dal tuono, Par. 23, 99) e neppure l'insolita aggettivazione della penetrazione nella Luna (*nube... lucida, spessa, solida e pulita*, Par. 2, 31 s.), troppo determinata e ribadita (*adamante, margarita*) per essere equivocata. Ma la *fratta nube*, perno di una similitudine ribaltata, in cui, come accade nella *Commedia*, il termine di paragone è forse più difficile del paragonato in quanto presenta un fenomeno colto dall'acuminato osservatore e notatore delle meteore (come delle formiche, Purg. 26, 34 s.), induce lo scriba di Po a scrivere *fatta*, producendo una contraddizione in termini. Il binomio *tenera nube* è ancor più ingannevole, perché l'attributo può sembrare incongruo ad un oggetto naturale, quando lo stesso Dante lo usa un'altra volta, in Par. 31, 63, dando di *tenero padre* a san Bernardo, e perché un attributo epitetico sorprenderebbe nella stringente economia e proprietà dantesca, che già s'impone nel verbo *si volgon*, propriissimo ai due archi, col quale comincia la similitudine. Lo avverte anche lo scriba del codice Hamilton, che corregge *tenera* in *terrena*, a contrapporre la meteorica atmosfera terrestre alla inalterabile luce del cielo del Sole. Ma Dante, più meteorologo dello scriba Tomaso di Pietro Benetti, e infarinato di teoria della rifrazione della luce, dà a *tenera* una denotazione più pertinente, precisabile in quell'atmosfera vaporosa, nelle cui gocce sospese la luce del sole si rifrange.

La maggiore eterogeneità tra i due termini del binomio, per cui l'associazione diviene esplosiva, s'incontra in Par. 15, 71, in quell'*arrisemi un cenno* che fa seguito all'*hysteron proteron* per cui Beatrice ode Dante prima che egli parli («e quella udio / pria ch'io parlassi, e arrisemi un cenno»); figura la cui tensione polare è data dalla sua compendiarietà, che elimina un elemento del trinomio logico «fecemi un cenno compiacente» (o «fecemi compiacendo un cenno»), e porta a fulcro verbale di tempo finito il participio (o gerundio) attribuendogli vicariamente la reggenza del complemento diretto. Non meraviglia che tale operazione parzialmente

analoga a quella contenuta in Par. 1, 95 («le sorrise parolette brevi»), con l'aggravante della novità del verbo probabilmente introdotto nel volgare da Dante, abbia spinto gli amanuensi di Pa, Parm Po e Vat a ricorrere al verbo *arrogere* «aggiungere» nella forma *arrosemi*, che può considerarsi lezione faciliore piuttosto che difficiliore per la maggiore frequenza d'uso di *arrogere* nella lingua antica¹³.

Un'altra occasione di fraintendimento e di conseguente trivializzazione è il *festinata gente / a vera vita* di Par. 32, 58 s., cioè gl'infanti accolti in paradiso dopo morte prematura, ridotto in *festiva* da Laur, dopo che lo stesso scriba, urtando nel latinismo *festina* («il ciel che più alto festina» di Purg. 33, 90), lo aveva mutato in *destina*. Si noti che il participio passato di *festinare* è anche del latino classico. Finalmente, per concludere col latinismo e col latino, il cui rapporto col volgare e con la coscienza linguistica dei colti contemporanei di Dante non è per noi facilmente precisabile, citiamo quel *dirimendo* di Par. 32, 18 («dirimendo del fior tutte le chiome»), sostituito da un più ovvio *dividendo* per dire che una fila di donne ebrei, disposta verticalmente nei gradini della rosa dei beati, separa gli ordini degli altri beati. L'innesto di quel latinismo, introdotto nel volgare da Dante e poi comparso nel volgare giuridico, coglie di sorpresa gli amanuensi di Mart e Triv, che annaspano in un *dal rimendo*, certo abbagliati, oltre che dalla difficoltà del verbo, dal sovraccarico di figurazione: l'anfiteatro paradisiaco come *rosa* e i suoi seggi poco prima indicati come *foglie*, ora, con un nuovo balzo metaforico, come *chiome*.

Dopo i fraintendimenti e le conseguenti banalizzazioni degli amanuensi diamo ora qualche più particolareggiato esempio dei fraintendimenti dei pur dotti commentatori della *Commedia*. Abbiamo difficoltà a renderci esatto conto, noi odierni, di ciò che fosse per Dante, e per i suoi lettori, un latinismo; difficoltà, più generalmente parlando, di misurare col nostro sentimento linguistico il rapporto allora esistente tra i poli del latino e del volgare. Prendiamo l'aggettivo *concolori* di Par. 12, 11: «Come si volgon per tenera nube / due archi paralleli e concolori [...]»; aggettivo che non compare altrove nelle opere di Dante, sia latine (dove

mancano anche *discolor*, *diversicolor*, *versicolor*), sia volgari (dove pur sono presenti *discolorire*, *Vita Nuova* 16, 4; *discolorare*, Purg. 11, 116; *trascolorare*, Par. 27, 19 e 21), né, a stare ai nostri lessici, in altri antichi scrittori italiani. È termine assente nel latino della Bibbia, dove invece fa apparizione il suo antonimo *discolor* (Jer. 12, 9; Ezec. 16, 10); e *diversicolor* si affaccia nella *Cronica* di fra' Salimbene¹⁴, sospintovi da una tradizione medievale che fa capo all'*Itala* e a Marziano Capella. Il *Catholicon* di Giovanni da Genova sotto il lemma *Coloro* dice che tale verbo «componitur cum *con* et dicitur *concoloro* -as, item cum *de* et dicitur *decoloro* -as, idest valde colorare vel colorem auferre». Tale verbo, attestato per l'evo antico solo in Tertulliano (*De pudic.* 8), è ignoto ai moderni lessici di latino medievale e comunque non è implicabile, col significato che gli attribuisce il *Catholicon* (e anche Uguccone nelle sue *Derivationes*), nel passo della *Commedia* che c'interessa. Potrebbe pensarsi che *concolor* fosse presente nelle descrizioni scientifiche dell'iride, o meglio della doppia iride, alle quali Dante attingeva per la sua. Ma così non è. Nelle più note descrizioni poetiche dell'iride che egli ha certo conosciute (di Virgilio, *Eneide* 4, 700-03; di Ovidio, *Met.* 1, 270 s.; 11, 585-91; 14, 829-39; di Stazio, *Th.* 10, 80-83), e dove non si fa mai menzione del doppio arcobaleno, non solo manca l'aggettivo *concolor*, ma vige, ovviamente, l'opposto concetto dei *varii* o *mille colores* e dei *picti arcus*. Né *concolor* è reperibile nei trattati naturalistici dell'antichità e del medioevo, dalle traduzioni latine dei *Meteorologicorum libri* di Aristotele al loro commento di san Tommaso (che indugia sulla doppia e perfino sulla tripla iride); né, infine, nella *Perspectiva* di Vitellione, che ad Alessandro Parronchi è parsa il testo più vicino alla descrizione della doppia iride di Dante (descrizione che, secondo il Boffito, dimostra un Dante arretrato rispetto alla scienza contemporanea). Ma per raggiungere *concolor* Dante non aveva bisogno di letture peregrine. Lo incontrava, più facilmente che nel saputo barocchismo di certi autori cristiani (in Paolino da Nola, *Carm.* 21, 77, col significato di *unicolor*, e in Prudenzi, *Contra Symmachum* 2, 872: *error concolor*, o in Ambrogio, *In Lucam* 5, 23: *concolor Christo*, col

¹³ Cfr. *Antica vulgata*, cit., 4. *Paradiso*, p. 247.

¹⁴ SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, a cura di Ferdinando Bernini, Bari, Laterza, 1942, vol. I, p. 230.

significato di "simile"), nelle fonti classiche a lui e al suo tempo familiari e dove, a muovere dal probabile fuciatore Virgilio, *Eneide* 8, 82, attraverso Ovidio (*Met.* 6, 406; 10, 735; 11, 500 ecc.), Lucano (*Phars.* 4, 678 e 9, 715) e Stazio (*Th.* 5, 366 e 6, 331 ecc.), l'aulica parola percorreva un *iter* secolare con lo stesso significato proprio, cioè "di eguale colore". Ad alcuni, tuttavia, dei commentatori della *Commedia* più vicini a Dante *concolori* di Par. 12, 11 fece difficoltà. Iacopo della Lana, per esempio, il cui commento risale a pochissimi anni dopo la morte del poeta, fino dalla sua introduzione al canto ci fa dubitare di aver chiaro che la similitudine si riferisce al doppio arcobaleno¹⁵ e più avanti, commentando i versi 10 ss., dice:

Cioè, come si vede molte fiato in una nuvola tenue, cioè trasparente, archi paralleli, cioè archi equidistanti, che faccian li radii del sole, come appare per lo Filosofo nella Metaura, capitolo d'Iride, che sono di diversi colori secondo ch'è la nuvola folta o tenue [...] Della quale venuta [d'Iride] si segue visione di diversi colori: così a simile erano quelli circoli diversi in colori [...].

Appare comunque che il Lana interpreta *concolori* come se fosse «di [diversi] colori». Nella sua scia si muove tra il 1334 e il 1336 l'Ottimo fiorentino: però con un'alternativa:

Come si volgon ec. Cioè, come molte volte si vede in una nuvola sottile trasparente archi paralleli, cioè archi ugualmente lungi l'uno dall'altro [...], che sono di diversi colori secondo che la nuvola è spessa o sottile [...] *E con color* ec. Colori sono similmente in Cielo; e sono colori maggiori due, l'offizio dei quali è distinguere li solstizii e li equinozii [...]¹⁶.

Si può e si deve dire che i due commentatori sono forse condizionati dal testo che commentano, cioè dagli amanuensi: il Lana da un testo che leggeva *con colori* e l'Ottimo da un testo simile, avanzando però la possibile alternativa di *colori*, grecismo astrologico indicante i due cerchi massimi della sfera celeste, voce attestata nel Trecento, ma, oltre al violare qui la rima, estranea al

¹⁵ *Comedia di Dante degli Allagherii col commento di Jacopo della Lana, bolognese* [...] a cura di Luciano Scarabelli, Bologna, tipografia Regia, 1866, vol. III, p. 190.

¹⁶ *L'Ottimo commento della Divina Commedia, testo inedito d'un contemporaneo di Dante, citato dagli Accademici della Crusca*, ediz. a cura di Alessandro Torri, Pisa, Capurro, 1827-29, tomo III, pp. 285-86.

fenomeno dell'arcobaleno. In tale ambiguità l'Ottimo ebbe una coincidenza col successivo commento di Pietro Alighieri: «Dicendo quomodo unus arcus dictae Iridis nascitur ex altero inferiori ex reflexione cum coloribus etc. Vel dic, quod loquitur etiam de duobus circulis Coluri [...]»¹⁷.

Neppure il dotto Benvenuto da Imola ebbe chiara la connessione tra il doppio arcobaleno e il significato di *concolori*:

Come si volgon. Hic autor [...] dicit quod illae duae coronae animarumolvebantur quales duo arcus sunt in iride diversorum colorum aequidistantes, quorum unus continet alterum intra se [...] *Et con color*, scilicet diversis; sunt enim in iride quatuor colores principales [...]»¹⁸.

Finalmente le *Chiose Cagliaritan*e insistono sul concetto dell'iride multicolore («noi chiamamo l'arco yris com mille colori»¹⁹) e l'autore delle *Chiose Ambrosiane*, agli inizi del secolo XV, commenta: «*Colori*. Circuli solstitii et equinotialis. Colori sunt duo: primus dividit solstitia per puncta Cancris et Capricorni, secundus transit per polos mundi et puncta Arietis et Libre»²⁰.

Evidentemente la inopinata e non avvertita innovazione dantesca, ossia l'immissione di questa parola nel volgare colto noto ai suddetti commentatori, impedì loro di distaccarsi dalla lezione del manoscritto commentato (o dalla lettura che essi ne facevano), riconoscendo che *concolori* era una sola parola, era quell'aggettivo latino che il latinista Rambaldi avrà incontrato più di una volta e interpretato senza difficoltà in Virgilio, in Ovidio e nel suo Lucano. Lo riconobbe Francesco da Buti, il cui commento alla *Commedia* fa largo posto, accanto all'interpretazione allegorica, a quella letterale:

Come si volgen per tenue nube: ecco la prima similitudine, cioè, come alcuna volta

¹⁷ *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam, Commentarium nunc primum in lucem editum consilio et sumtibus G. I. Bar. Vernon, curante Vincentio Nannucci*, Firenze, Garinei, 1846, pp. 632-33.

¹⁸ *BENEVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA Comentum super Dantis Aldigherii Comoediam* [...] curante Jacobo Philippo Lacaita, Firenze, Barbèra, 1887, vol. V, pp. 71-72.

¹⁹ *Le Chiose Cagliaritan*e, scelte ed annotate da Enrico Carrara, Città di Castello, Lapi, 1902, p. 128.

²⁰ *Le Chiose Ambrosiane alla «Commedia»*. Edizione e saggio di commento a cura di Luca Carlo Rossi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990, p. 229.

si vedono nell'aire due archi equidistanti nelle nube non troppo spesse, dei quali quello d'entro è cagione di quello di fuori [...]. *Due archi paralleli*: cioè egualmente distanti [...]; e *concolori*: cioè, et insieme d'uni medesimi colori, cioè di rosso biadetto, verde e bianco²¹.

La diversa sensibilità di Dante e di suoi colti lettori trecenteschi al latinismo è stata probabilmente la causa che questa gemma, incastonata dall'Alighieri nel fiorentino letterario, non sia stata notata né adottata dai poeti e prosatori immediatamente posteriori e non sia entrata nel giro vivo della nostra lingua d'arte.

Vediamo ora un caso di coniazione neologica dantesca. È il già incontrato *inventrarsi* "nascondersi nel ventre", figurato per "nascondersi nell'interno", di Par. 21, 84: «Luce divina sopra me s'appunta, / penetrando per questa in ch'io m'inventro»; parole con cui san Pier Damiano si appresta a rispondere al dubbio di Dante sulla predestinazione. Dodici codici recano *mi* (o *me*) *uentro*, ma la stessa scrittura *minuentro* o *minuetro* ha potuto produrre la più tarda variante *minnentro*, cioè *m'innentro* «m'interno», lezione faciliore anche se *hapax*, tale stimata già dagli accademici della Crusca²².

Il commento del Lana segue questa variante e annota: «Questo *innentro* si è verbo informativo, e tanto significa come *son v'entro*»²³, parafrasando vagamente i due versi con «Luce, cioè raggio divino per sua volontà mi sopravvenne, lo quale aggiunse tanto alla mia cognoscenza, che io seppi che volea che io venissi a te». Con lui coincide l'Ottimo. Francesco da Buti adotta la non isolata variante *ond'io mi v'entro*, interpretando più rigorosamente:

Luce divina: cioè raggio di luce, che viene da Dio, *sopra me*, cioè beata anima, *s'appunta*, cioè si discende, recandosi et assottigliandosi descendendo, come fa lo raggio infine ad una punta, *Penetrando*, cioè passando dentro, *per questa*, cioè luce della quale io sono fasciata, che è la grazia d'Iddio che mi beatifica, *onde*, cioè per la qual luce, cioè mia che mi beatifica, *io*, anima beata, *mi v'entro*, cioè entro in quella divina luce, che di nuovo discende [...]»²⁴.

Ma tale interpretazione gli è imposta da un testo depotenziato,

che configura una lambiccata reciprocazione ("si appunta sopra me una luce divina, penetrando in questa mia luce per la cui virtù io entro a mia volta in essa"), ritardante e indebolente la cospirazione delle due luci enunciata dal verso seguente: «la cui [della luce divina] virtù, col mio veder congiunta».

Benvenuto da Imola invece, tenendosi alla lezione *in ch'io m'inventro*, non solo interpreta adeguatamente il testo, ma individua il carattere di verbo denominale del neologismo dantesco:

Luce divina, scilicet radius divinae gratiae, *s'appunta sopra me*, idest ferit, *penetrando*, idest perforando, *per questa*, scilicet lucem meam, *in ch'io m'inventro*, idest in cuius lucis ventre ego claudor; et est verbum tractum de nomine [...]»²⁵.

Tutti i fraintendenti si erano dimenticati che Dante aveva già espresso, in termini non troppo diversi, lo stesso concetto nel canto XXVII del *Purgatorio*, quando Virgilio lo incoraggia a passare attraverso il fuoco che sbarra l'accesso alla scala per il paradiso terrestre: «Credi per certo che se dentro a l'alvo / di questa fiamma stessi ben mille anni, / non ti potrebbe far d'un capel calvo» (v. 25 ss.); e nel canto V del *Paradiso*, quando Dante risponde al saluto di Giustiniano: «Io veggio ben sì come tu t'annidi / nel proprio lume» (v. 124 s.).

Di un altro elegante neologismo dantesco, *appulcrare* — coniato sul provenzalismo *abbellare*, che uscirà nel *Paradiso* dalla bocca di Adamo («secondo che v'abbella», 26, 132) dopo che dalla bocca del penitente Arnaldo Daniello era uscito il verbo provenzale («Tan m'abellis vostre cortes deman», *Purg.* 26, 140) — merita far cenno, non fosse che per essere diventato, nella stessa combinazione usata da Dante, un gettone tuttora sfoggiato da parlanti colti: *parole non ci appulcro* (*Inf.* 7, 60). Mentre Benvenuto da Imola, fondandosi sopra una lezione errata, commenta: «*Non c'è pulcro*, idest non est delectabile»²⁶, Francesco da Buti interpreta esattamente ed elegantemente la lezione giusta: «*Parole non ci appulcro*; cioè non ci abbellisco parole, a dire com'ella [la zuffa tra avari e prodighi] sia fatta»²⁷.

²¹ FRANCESCO DA BUTI, *Commento*, cit., tomo III, p. 360.

²² Cfr. *Antica vulgata*, cit., 4. *Paradiso*, pp. 350-51.

²³ JACOPO DELLA LANA, ediz. Scarabelli, cit., vol. III, p. 324.

²⁴ FRANCESCO DA BUTI, *Commento*, cit., tomo III, pp. 593-94.

²⁵ BENEVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum*, cit., vol. v, p. 283.

²⁶ IDEM, vol. I, p. 257.

²⁷ FRANCESCO DA BUTI, *Commento*, cit., tomo I, p. 209.

Chiuderemo questa incursione nel campo dei commentatori con un esempio di natura diversa: l'inserzione di un popolarismo rustico, in rima, nei chiarimenti di Virgilio sul rapporto dell'amore con la libertà innata nell'uomo, rapporto dominato dalla «virtù che consiglia», cioè dalla ragione che vigila sull'assentire alle inclinazioni naturali:

Quest'è 'l principio là onde si piglia
ragion di meritare in voi, secondo
che buoni e rei amori accoglie e viglia
(Purg. 18, 64-66).

Iacopo della Lana non scende al commento letterale del verso 66, e anche l'Ottimo, che lo segue pedissequo, sorvola. Francesco da Buti invece commenta letteralmente, ma su un testo diverso, che suona «secondo / che i buoni e i rei amor accollie e villia»:

Questo, cioè l'assenso, è il *principio laonde*, cioè dal quale, *si pillia Ragon di meritare*, cioè se consente quel che dà, *in voi*, cioè in voi omini, *secondo Che i buoni e i rei*, cioè assentimenti, *amor accollie*, cioè rauna insieme, e *villia*, cioè lega insieme; cioè che se amore accollie e lega li buoni consentimenti insieme, allora si merita; e s'elli accollie e lega li rei consentimenti, allora si demerita²⁸.

Villia sarebbe dunque un sinonimo di *accollie* in crescita d'intensità, un caso di dittologia. Ma l'antonomia del primo emistichio (*buoni e rei*), anche prescindendo dallo sforzo di fare dei due antonomi gli attributi di un sottinteso *assensi* e di *amor* il soggetto dei due verbi sinonimi, rimane priva di significativa corrispondenza nel secondo e produce una inutile ridondanza. Benvenuto anche qui ristabilisce, sia pure parzialmente, l'ordine primitivo, ripristinando l'essenziale antonomia del secondo emistichio mediante l'esatta individuazione del verbo *vigliare*: «secondo che amor, — egli commenta — rectus et perversus, *accoglie* e *viglia*, idest recipit et expellit: et est verbum rusticum purgantium frumentum in area, qui excludunt superflua ab eo»²⁹. Del *viglia* frainteso come «custodisce» si è lamentato Vincenzio Borghini nel già citato saggio contro gli errori di un falso Vellutello, rinviando ad un proprio

²⁸ IDEM, tomo II, p. 424.

²⁹ BENEVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum*, cit., vol. III, p. 481.

passo delle *Annotazioni sopra alcuni luoghi del Decameron fatte da' deputati alla correzione del medesimo*³⁰. Nel quale, dopo aver osservato che il luogo dove Dante usa la parola *cesto* nel significato del *tristo cesto* di Inf. 13, 142, «non è men offeso dalla forza della rima (poi che e' vogliono che, per accomodarla, sia questo nome cavato dalla sua propria forma), che e' non è difeso, per esserci, mediante lei, mantenuto; perché altrimenti al sicuro l'arebber guasto», continua:

Il che si può dire ancora della voce *viglia*, là ove e' dice: *Che buoni e rei amori accoglie e viglia*; la quale alcuni, che non sono degli infimi commentatori, espongono molto stranamente, anzi a rovescio appunto, volendo che la sia da *Vincolo* latino, e che l'importi *legare insieme e unire*, quando ella importa il contrario, cioè *scernere e separare*. Alcuni altri si hanno pensato che la ponesse qui in cambio di *vaglia*, alterando la voce per cagione della rima; tanto [...] gl'inganna la similitudine! Ma *viglia* fu detto dal Poeta per *viglia* e non per *vaglia*; et è *vigliare* altra cosa che *vagliare*; e si fa con altri strumenti et in altri modi; ché quando il grano è battuto in su l'aia, e n'è levata con forche e rastregli la paglia, o gettato al vento per cavarne la pula, e vi rimangono alcune spighe di grano e baccelli di vecchie salvatiche, et altri cota' semi nocivi che i coreggiati non han ben potuto trebbiare né pigliare i rastregli, egli hanno certe come granate piatte, o di ginestre, o di alcune erbe (e si chiamano dove *ruschie*, e dove *gallinacce*), o con vincastri di olmi e di altri alberi legati insieme, secondo le commodità de' paesi, e le vanno leggiermente fregando sopra la massa o, come dicono, l'aia, e separandoli dal grano. E questa *vigliatura*, ridotta insieme in un monte, alla fine della battitura si ribatte; e quel che se ne cava si chiama il *grano del vigliuolo*. E son queste cose piane e note a tutti, e le voci allora, et ora e sempre, usitatissime. Onde si può vedere quanto propiissimamente, come e' fa sempre, si servisse in questo luogo di cotal voce, ovvero, a parlare più dirittamente, come, con attissimo trapiantamento aiutando lo intelletto de' lettori, esprimeva felicemente il concetto suo quel gran Poeta³¹.

Vigliare, che il Tommaseo-Bellini dichiara «Non è dell'uso fiorentino», è tuttavia presente nel Giorgini-Broglio quale termine agricolo («Separare con una granata o altro i vigliuoli restati nel grano o nella biada») insieme con *vigliolo* («Usasi per lo più al plurale *Viglioli* per le spighe o baccelli separati dal grano o biade battute, dopo la prima battitura»); ed è già nella prima Crusca, con la stessa definizione e con la citazione dell'uso figurato di Dante³².

³⁰ Ed. Firenze, Le Monnier, 1857, pp. 164-65.

³¹ *Ibidem*.

³² La cortesia e la competenza di Piero Fiorelli mi hanno fornito documenti sulle *viglie*

Ho cercato, con pochi esempi ma significativi, di provare l'assunto che i fraintendimenti e le varianti facili, sia degli amanuensi più o meno colti e accurati anteriori all'edizione del Boccaccio, sia dei commentatori trecenteschi, possono essere per noi, oltre che uno strumento filologico, una spia e in certo senso anche una misura della novità lessicale e associativa della *Commedia* nei confronti della produzione poetica precedente, e renderci in qualche modo conto del perché Dante apparve padre della nostra lingua d'arte.

A questo punto arrivo a convincermi che il volgare della *Commedia* fosse, anche ai dotti e ai colti del Trecento, quelli insomma allora detti letterati perché sapevano di latino, più difficile a capire dello stesso latino, lingua universale e sufficientemente normalizzata, e ciò spiega perché i commenti stesi fuori di Toscana fossero scritti piuttosto in latino, magari volgareggiante, che in volgare; quasi che il testo dantesco — dice argutamente Piero Fiorelli — apparisse come oggi quello delle ardenti poesie di Albino Pierro in dialetto tursitano, che si leggono con l'aiuto della traduzione italiana. Il testo estraneo, per non dire straniero, era insomma, per i non toscani, quello volgare. E mi viene anche fatto di dedurre il corollario che i latinismi da Dante introdotti nel volgare fossero, salvo eccezioni, la parte di lessico più accessibile, e di più certa interpretazione, a quei letterati. Ciò deve essere tenuto ben presente, leggendo la *Commedia*, da chi, come noi, è abituato a leggerla in un testo doppiamente italianizzato, dai ritocchi degli editori e, ancor più, dall'essere stato il lessico di Dante assunto e scontato nel nostro uso letterario.

Ma, ecco, mi rampolla sul precedente un altro pensiero, che espongo sperando che non dilunghi da me il mio segno e non «insolli», per dirla con parola dantesca non italiana, il precedente. I vecchi dantisti hanno spesso insistito, a merito di Dante, sulla sua 'proprietà', quella *proprietas verborum* che da Quintiliano in poi è stata per secoli un motivo conduttore della disciplina grammaticale. Proprio ora abbiamo visto, nel gustoso passo del Borghini,

tratti da una raccolta di atti giudiziari relativi ad una vertenza di cui fu parte la Pia Casa de' Ceppi di Prato, pubblicata a Firenze, Bonducci 1765; e anche una scheda *Viglia* per la quinta impressione del Vocabolario della Crusca, tratta dalle lettere di S. Caterina de' Ricci.

l'uso linguistico di Dante lodato come «sempre propiissimo»; e leggendo quella lode io mi sono domandato: ma come è possibile giudicare l'azione agricola del *vigliare* propria grammaticalmente della *virtù che consiglia*? o proprio — per portare qualche esempio mio — il dire che *la neve al sol si disigilla* (Par. 33, 64) anziché *si scioglie*, e che la pianta piegata dal vento si risolleva *per la propria virtù che la sublima* (Par. 26, 87), e che il pruno si mostra nell'inverno, oltre che *rigido, feroce* (Par. 13, 134), o (per mostrare che tali improprietà non sono soltanto del *Purgatorio* e del *Paradiso*) dire che nella «selva selvaggia» *il sol tace*, e non so se vedere o sentire il secondo cerchio infernale *d'ogni luce muto* (Inf. 5, 28), e che la voce dei *guerri della mente* del quarto cerchio *abbaia* la loro dismisura (Inf. 7, 43)? Proprietà perfetta riscontriamo all'inizio della già toccata similitudine del doppio arcobaleno nel verbo *si volgon* [...] *due archi paralleli e concolori*), ma già la perdiamo nel successivo *per tenera nube*, dove quel *tenera*, applicato a un fenomeno meteorico, ha troppa componente connotativa appetto alla denotativa. Sembra dunque che il carattere eminente della scrittura dantesca sia l'improprietà piuttosto che la proprietà. Certo, se per proprietà s'intende la 'convenienza' accettata dall'uso comune, gli esempi ora citati non sono propri come sembra proprio dire «le gambe della tavola», «l'albero del motore», «la spina dorsale». Ma questi, a ben guardare, sono anch'essi traslati, scontati da una facile, ovvia cataresi. È stato infatti osservato, anche dal nostro Manzoni, che il traslato, prima di essere una figura stilistica, è un istituto naturale delle lingue naturali, congenito alla loro povertà terminologica medicata dalla facoltà analogica della mente. Lo stesso Borghini, del resto, a proposito del dantesco *vigliare*, lo ha detto, sì, usato «propiissimamente», ma ha soggiunto: «a parlare più direttamente» quel gran poeta «con attissimo traportamento aiutando lo intelletto de' lettori, esprimeva felicemente il concetto suo»³³. Dobbiamo certo consentire col Borghini che Dante ha usato una metafora, ma anche dubitare che l'abbia usata per aiutare l'intelligenza dei lettori, troppo distante essendo quel verbo dal contesto in cui è inserito, al modo che non di rado ha usato lo stesso gran

³³ VINCENZO BORGHINI, *Annotazioni sopra alcuni luoghi del Decameron fatte da' deputati alla correzione del medesimo*, Firenze, Le Monnier, 1857, p. 165.

poeta nelle similitudini, imponendo al lettore — illogicamente — un comparante più difficile del comparato. Possiamo dunque affermare che Dante fa uso, oltre e più che di metafore comuni o deboli, il cui «traportamento» è analogicamente ovvio o scontato e che sono riconducibili al tradizionale concetto di proprietà, di metafore forti o forzose, anch'esse riconducibili al concetto di proprietà, ma d'una proprietà (per dirla in termini musicali) sopra le righe; aspetto essenziale della creatività linguistica e della visionarietà poetica di Dante.

Prendiamo un organismo periodico particolarmente adatto al nostro esame, quella terzina del *Purgatorio* in cui l'allegorica «pianta dispogliata» del paradiso terrestre è fatta improvvisamente rifiorire dal grifone:

men che di rose e più che di viòle
colore aprendo, s'innovò la pianta,
che prima avea le ramora sì sole
(32, 58-60)

dove è da notare che con l'unica parola *colore* s'indica l'esito finale e vistoso dello sbocciare e fiorire, e con *aprendo* la prodigiosa istantaneità di quel processo, verbo che Dante userà anche nel *Paradiso*, 12, 46 s.: «In quella parte ove sorge ad aprire / Zefiro dolce le novelle fronde», ma, propriamente, col complemento del primo frutto del germogliare primaverile. Il successivo *s'innovò la pianta* conferma l'istantaneità del mutamento, mentre l'insolito *sole*, invece di «spoglie», detto delle *ramora* attribuisce all'albero una desolazione non meramente vegetale. Tutta la notazione è dunque coerente, cioè rispondente ad una normalità intrinseca, ed è conseguentemente propria, ma di una proprietà non comune. L'effetto prodigioso della nostra terzina è inoltre, con artificio raffinato, accresciuto *per differentiam* dallo squilibrio tra l'elemento comparante della similitudine contenuta nei versi precedenti e il comparato; comparante che descrive con due indugiose terzine il naturale e perciò graduale sbocciare e rinnovarsi di vario colore delle «nostre piante» durante la precisata congiuntura astronomica primaverile. Dei due tipi di proprietà, sia formale che semantica, quella della conformità all'uso comune e quella, diciamo, dell'abuso individuale, che mediante associazioni intente

non facilita ma cimenta e sforza le facoltà analogiche, connettive e culturali del lettore, Dante ha qui scelto la seconda.

L'efficacia di questa proprietà trasposta (sublimata, potremmo dire con voce dantesca) non sta, secondo me, nel tipo di figura (metonimia, sineddoche, sinestesia), che l'uso può avere depotenziato; ma nella combinazione di parole semanticamente non complementari, non adeguabili; associazione forzosa, che produce, per il contrasto tra sèmi incompatibili degli associati, tensioni e financo esplosioni, oppure, presentando i soli piedritti di una campata sottaciuta, effetti di balenante concentrazione; è il già analizzato caso dell'*arrisemi un cenno* di Par. 15, 71, o di *a colui che meco s'assottiglia*, cioè «a colui che medita sottilmente insieme con me» (Par. 19, 82); ed è il caso di certe sinestesie, quali le citate *il sol tace* o *loco d'ogne luce muto*, o di certe sconcordanze tra soggetto (o oggetto) endiadico e verbo (o participio), quali «già tiene 'l confine / d'amendue li emisperi e tocca l'onda / sotto Sobilia Caino e le spine» (Inf. 20, 124-26), «non quelli a cui fu rotto il petto e l'ombra / con esso un colpo per la man d'Artù» (Inf. 32, 61 s.), «ambo le luci mi dipinse / il quale e il quanto de la viva stella» (Par. 23, 91 s.), «una essenza sì una e sì trina / che sofferà congiunto 'sono' ed 'este'» (Par. 24, 140 s.), «concreato fu ordine e costruito / a le sustanze» (Par. 29, 31 s.); per non ripetere la già citata significativa figura di soggetto endiadico di Inf. 2, 22 s.

Le più semplici e dirette associazioni di contrasto sono quelle omoradicali, molto amate da Dante, come: *qual è quei che disvuol ciò che volle* (Inf. 2, 37, con figura di *hysteron proteron*); *serrando e diserrando*, in bocca a Pier della Vigna (Inf. 13, 60), ripetuta da Guido da Montefeltro *Lo ciel poss'io serrare e diserrare* (Inf. 27, 103); *tu fosti, prima ch'io disfatto, fatto* (Inf. 6, 42); *Siena mi fé, disfecemi Maremma* (Purg. 5, 134); «qual è colui ch'adocchia e s'argomenta / di vedere eclissar lo sole un poco, / che, per veder, non vedente diventa» (Par. 25, 118-20).

Meno dirette, e meno forti, sono quelle eteroradicali, come: *tal era io con voglia accesa e spenta / di dimandar* (Purg. 25, 13 s.); *io non morì e non rimasi vivo* (Inf. 34, 25). Fortissimo, e proprio di quel fabbro della lingua, fu il suo ribattere la stessa parola sull'incudine: *dirò come colui che piange e dice* (Inf. 5, 126; dove l'e avversativo, «eppure, ciononostante», rafforza il *dice*); *colei / che s'imbestiò ne le 'mbestiate schegge* (Purg., 26, 86 s.). Associazione

forzosa è anche il ribadimento concettuale mediante le figure etimologiche, a cominciare dal *selva selvaggia* del proemio fino al loro proliferare nel *Paradiso* mediante collimazione omografica (*luce la luce di Romeo*, 6, 128) o coniazione di parasinteti (*le fronde onde s'infronda tutto l'orto*, 26, 64). È estensione di questa figura la simmetria del *pluries in idem* anaforico o epiforico: ne sono memorabile esempio, oltre alla notissima triplicazione di *Amor* all'inizio di tre terzine del primo discorso di Francesca (Inf. 5, 100-06), i quattro *oh* succedentisi a introdurre quattro esclamazioni in un'unica terzina (Par. 27, 7-9); i tre *crescer* nell'unica terzina di Par. 14, 49-51, generati dal *s'accrescerà* della terzina precedente (Par. 14, 46); i due *sternel* e *sternilmi* ad avvio delle due terzine di Par. 26, 40 e 43, generati dallo *sterne* in rima della terzina precedente (Par. 26, 37); l'*ora conosce*, che scandisce ben sei volte la presentazione dei sei spiriti che formano l'occhio dell'Aquila parlante, contrapponendo ciò che furono o fecero nella vita alla consapevolezza della beatitudine (Par. 20, 40, 46, 52, 58, 64, 70); il triplice *vidi*, rimante con se stesso, nella manifestazione dell'«alto trionfo del regno verace» (Par. 30, 95-99); il *vincer* se stessa della Beatrice beata, battuto all'inizio di un verso e impetuosamente ribattuto all'inizio del verso seguente con pregiudizio della fluenza sintattica («Sotto 'l suo velo e oltre la rivera / *vincer* pariami più se stessa antica, / *vincer* che l'altre qui, quand'ella c'era», Purg. 31, 82-4); l'arpeggio sullo stesso verbo *vincere*, ripetuto cinque volte nel giro di quattro versi (Par. 20, 96-99), che echeggia quello sul verbo *credere* contenuto in un solo verso del canto di Pier della Vigna (*Cred'io ch'ei credette ch'io credesse*, Inf. 13, 25) e quello, esultante, di *novello* e *rinovellare* che chiude la cantica del *Purgatorio* (33, 143 s.); e infine la toccante ripetizione anaforica dell'intenso *tu* di Cacciaguida a Dante nel predirgli le sofferenze dell'esilio: *Tu lascerai ogni cosa diletta / più caramente [...] Tu proverai sì come sa di sale / lo pane altrui [...] (Par. 17, 55 e 58)*. Il gusto del ribadimento può estendersi oltre il concreto della parola, alla pura forma della categoria grammaticale: come nella benedizione apostolica di Pietro dopo l'atto di fede recitato da Dante (*così, benedicendomi cantando, / tre volte cinse me*, Par. 24, 151 s.), con due gerundi consecutivi, l'uno subordinato all'altro.

La proprietà trasposta si manifesta soprattutto nella *discordia concors* dei fattori. Anzitutto per l'oltranza (l'*oltraggio*, potremmo

dire dantesca) che scaturisce dalla loro unione; e ciò al di fuori degli (osiamo dire) «effetti speciali» del lessico «comico» dell'*Inferno*. La sentenza divina *ch'in eterno rimbomba* (Inf. 6, 99), la *dolente ripa / che 'l mal de l'universo tutto insacca* (Inf. 7, 17 s.), chi *sol per pena ha la speranza cionca* «monca» (Inf. 9, 18), l'*altro ch'appresso me la rena trita* per «calpesta» (Inf. 16, 40), Aronta cui, abitando nella spelonca apuana, *a guardar le stelle / e 'l mar non li era la veduta tronca* (Inf. 20, 50 s.), la severa potenza di Dio *che cotai colpi per vendetta croscia* (Inf. 24, 120) sono esempi infernali di tale oltranza. Con la quale concorre l'esorbitanza di un termine dal campo semantico dell'altro; ne sono altri cospicui esempi gli avari e i prodighi divenuti *bruni* ad ogni conoscenza, cioè irriconoscibili (Inf. 7, 54), il vento impetuoso che *dinanzi polveroso va superbo* (Inf. 9, 71), i pensieri di Dante che nel bosco dei suicidi *si faran tutti monchi* (Inf. 13, 30), i dannati che la prima bolgia *in sé assanna* (Inf. 18, 99), Niccolò III *cui più roggia fiamma succia* (Inf. 19, 33), l'*un pensier* che *de l'altro scoppia* (Inf. 23, 10), Caio Curione che *il dubitar sommerse / in Cesare* (Inf. 28, 97), il ventre che l'acqua marcia *assiepa* innanzi agli occhi di maestro Adamo (Inf. 30, 123).

Un mirato effetto di inversa mutazione del tipo associativo, cioè di trapasso dalla proprietà trasposta a quella ordinaria, è nei versi 133-36 del canto di Francesca, in cui dalla metonimia *quando leggemmo il disiato riso / esser baciato da cotanto amante* si scende al normale *la bocca mi baciò tutto tremante*, passando dalla letteratura alla vita.

Neppure alle «migliori acque» del *Purgatorio* mancano associazioni oltranzose ed esorbitanti: il duolo che *lancia* due re nella valletta dei principi negligenti (7, 111), il lato della cornice che *da nulla sponda s'inghirlanda* (13, 81), Dante che *scoppia* dentro ad un dubbio se non se ne libera (16, 53 s.), Virgilio che raccomanda «Guarda che da me tu non sia mozzo» (16, 15), Ugo Capeto dalla cui pianta *buon frutto rado se ne schianta* (20, 45), Dante *percorso* nella vista dall'alta virtù che già lo aveva *trafitto* nella puerizia (30, 40-42). Né mancano polarizzazioni estreme: la costa del monte è *superba* [«eretta»] *più assai / che da mezzo quadrante a centro lista* (4, 41 s.); il poco sole che resta sta per *annidarsi* (7, 85); Sapia *rimenda* la sua vita rea nel girone degli invidiosi (13, 107); Guido del Duca *accarna* bene (cioè addenta come un cane da preda) con

l'intelletto la risposta di Dante (14, 22); il sangue della casa da Calboli fatto *brullo* «del ben richesto al vero e al trastullo» (14, 91-3); la *fame senza fine cupa* «profonda» dell'antica lupa (20, 12); la *fame sfoglia* i golosi (23, 58) e li *pilucca* (24, 39); la parete del monte, nella cornice dei lussuriosi, *balestra* in fuori una fiamma (25, 112); Dante *imbarca* esperienza del Purgatorio per morire in grazia di Dio (26, 73-5); Dante si addormenta sopra un gradino della scala al paradiso terrestre, *ruminando*, come una capra, i fatti del giorno (27, 91 s.); Matelda si volge verso Dante *non altrimenti / che vergine che li occhi onesti avvalli* «abbassi» (28, 56 s.), e *ridon* le carte di Franco Bolognese (11, 82 s.). Di una particolare intensità di sentimento e d'intelletto sono infine tre associazioni: l'una oltranzosa, esorbitante e compendiaria ad un tempo («Tant'eran li occhi miei fissi e attenti / a *disbramarsi* la decenne sete, / che li altri sensi m'eran tutti spenti», 32, 1-3), il cui fulcro, *disbramarsi*, sembra coniazione prefissale di Dante; la seconda, consumata dall'infinito citarla, con cui Guido Guinizelli esalta Arnaldo Daniello: *fu miglior fabbro del parlar materno* (26, 117), dove *fabbro* va inteso nel significato artigiano che aveva per Dante («fabbro-ferraio») e inquadrato nel senso concreto del rapporto tra la *materia*, sorda a rispondere all'intenzione dell'*arte* (Par. 1, 128 s.), e l'*artista* teso fabbrilmente all'*ultimo suo* (Par. 30, 33); e la terza, il *visibile parlare* di Purg. 10, 95, cioè gli esempi di umiltà intagliati nel marmo della parete del primo girone e cari a vedere per il loro *fabbro* divino, associazione esorbitante che supera, nella diametrica opposizione dei suoi due poli, la tensione di quella celebre di Orazio, *videndae artes* (Epist. 2, 1, 242), ricalcata nel nostro *arti visive*.

Le associazioni di oltranza sono presenti anche nel *Paradiso*, per lo più dirette ad un campo di sensazioni tipico della cantica: la luce, l'ardore, l'amore. Eccone alcuni esempi: *il ben disposto spirto d'amor turge* (10, 144), *l'affocato riso de la stella* (14, 86), *manda fuor la vampa / del tuo disio* (17, 7 s.), *per l'animo che 'nfin di fuor s'infiamma* (23, 123), *di come se ne 'nfiora / la mente tua* (25, 46 s.), *dentro al vivo seno / di quello incendio* (25, 79 s.), *m'inebriava il dolce canto* (27, 3), *ciò ch'io vedeva mi sembiava un riso / de l'universo* (27, 4 s.), *la veduta vi consunsi* (33, 84). Ed eccone altri dove spicca l'esorbitanza semantica: *la fronda peneia, / quando alcun di sé asseta* (1, 32 s.), *per lo gran mar de l'essere* (1, 113), *un corollario voglio che l'ammanti* (8, 138), *sprona / lo tempo verso me* (17, 107),

la circolata melodia (23, 109), *con quanti denti questo amor ti morde* (26, 51), *col volto di riso dipinto* (29, 7), *vedi Beatrice con quanti beati / per li miei prieghi ti chiudon le mani* «ti pregano a mani giunte» (33, 39), con associazione compendiaria.

Non sarà inopportuno ricordare che Dante stesso, nell'*Epistola a Cangrande*, si dimostra consapevole del registro alto del suo metaforismo, quando, commentando i versi 6-7 del primo canto del *Paradiso* («vidi cose che ridere / né sa né può chi di là sù discende»), interpreta quel «non sapere né poter ridere» come inadeguatezza del *sermo proprius* alla ricordata («sermo tamen deficit») realtà paradisiaca; inadeguatezza di cui sofferse anche Platone rimediando con l'uso di metafore:

Infatti attraverso il nostro intelletto vediamo molte cose per le quali mancano le espressioni verbali: il che a sufficienza dimostra Platone nelle sue opere quando si serve delle metafore; vide infatti attraverso la luce intellettuale molte cose che «nel *sermone proprio*» non poté esprimere³⁴.

Mi pare che così Dante palesi la coscienza di aver mirato, col suo arduo metaforismo, ad esprimere l'inesprimibile piuttosto che ad aiutare il lettore.

Ci sono, specie nel *Paradiso*, altre non facili associazioni: quelle evocative o presuppositive, che si riferiscono a precedenti culturali accennati nel testo o sottaciuti. In entrambi i casi è necessario che il lettore, se vuol cogliere il significato in tutto il suo spessore e pregnanza, risalga oltre il testo. I *di lor vero umbriferi prefazi* «ombrosi, cioè velati, preludi della loro verità» (Par. 30, 78) non s'intendono in tutta la loro densità, se in *prefazio* (dal nominativo di *prae-fatio -onis*) non si scorge il doppio significato — retorico ed ecclesiastico — di preambolo di un'orazione e di preambolo della Messa introducente alla preghiera eucaristica del Canone, qui opportunamente applicato a metaforizzare la *mirabil primavera* in cui si presentano alla inadeguata vista di Dante le due corti del cielo prima di manifestarsi nella loro realtà; e se non si coglie l'alta congruenza col dotto termine del latinismo virgiliano *umbriferus* (*nemus umbriferus*, *Eneide* 6, 473), finanche nell'*Empireo* compa-

³⁴ DANTE ALIGHIERI, *Epistola a Cangrande*, [29], 84, in DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, tomo II, cit., p. 641; trad. G. Brugnoli.

rendo unite la classicità e la cristianità. L'altra associazione, per intender la quale è indispensabile la conoscenza della Scrittura neotestamentaria, è *il tempo che t'assonna* nella bocca di san Bernardo: *Ma perché fugge il tempo che t'assonna, / qui farem punto* (Par. 32, 139 s.); associazione tormentata da interpretazioni diverse, ma probabilmente tratta, come ha sostenuto Giovanni Pugliese Carra-telli, dai passi delle lettere paoline che configurano come sonno l'indolenza e l'opacità del cattivo cristiano (*I Cor.* 11, 30, *Eph.* 5, 13 s., *I Thess.* 5, 4-8, *Rom.* 13, 11), quasi a dire: "Poiché sta per scadere il tempo del tuo pellegrinaggio in questa veste mortale, che non ti consente di procedere oltre nella conoscenza razionale di Dio, drizzeremo gli occhi a lui per ottenerla in forma di visione e di folgorazione".

Spesso l'associazione evocativa o presuppositiva assurge alle proporzioni delle cosiddette 'figure di pensiero', ad esempio il proemio o la similitudine, che talvolta si trovano uniti. Si tratta di quadretti di genere contemporanei, quali la descrizione dell'arsenale di Venezia (Inf. 21, 7-15), la citazione dei malarici ospedali di Valdichiana, Maremma e Sardegna (Inf. 29, 46-9), il ricordo di esercizi e scorrerie militari (Inf. 22, 1-9) e del gioco della zara (Purg. 6, 1-9), o complesse raffigurazioni astronomiche (Par. 13, 1-8) e affettuose descrizioni di animali (Par. 23, 1-9); ma per lo più il poeta fa ricorso alla sua cultura testamentaria e classica, sì che sotto la sua lingua volgare e la sua concezione medievale traspare il palinsesto di quelle culture. Citeremo qualche esempio: la similitudine veterotestamentaria del profeta Eliseo (*colui che si vengì con li orsi*) vedente il carro di Elia salire in cielo, per dare idea del muoversi delle fiamme nella bolgia dei consiglieri di frode (Inf. 26, 34-39); quella neotestamentaria, assai densa, di Purg. 32, 73-84, comparante il destarsi di Dante risvegliato da Matelda nel paradiso terrestre al destarsi degli apostoli, risvegliati da Gesù, nella Trasfigurazione; quelle, numerose, riferentisi al mondo greco: sulla peste di Egina a paragone delle schifose piaghe dei falsari nella decima bolgia (Inf. 29, 58-64); sulle «furie tebane e troiane» a paragone dei rabbiosi falsari Gianni Schicchi e Mirra nella stessa bolgia (Inf. 30, 1-21); sul risveglio di Achille a Sciro a paragone del risveglio di Dante dal sonno e sogno nella valletta dei principi (Purg. 9, 34-39); sul doppio arcobaleno a paragone delle due corone di spiriti sapienti nel cielo del Sole, dove si avvicinano motivi mitologici e

veterotestamentari (Par. 12, 10-18). Non fa tanta difficoltà al lettore la diversa struttura delle similitudini (che il comparante preceda o segua il comparato e che il primo si presenti in un quadretto o in una narrazione sintatticamente autonomi), quanta il riferimento al contenuto del comparante, che talvolta, paradossalmente, è meno accessibile del comparato, presupponendo nel lettore riferimenti più remoti e meno evidenti di quelli esposti nella narrazione. È il caso, ad esempio, della breve similitudine di Purg. 26, 94-96: «Quali ne la tristizia di Ligurgo / si fer due figli a riveder la madre, / tal mi fec'io [...]», la quale resta impenetrabile a chi non abbia letto l'episodio nella *Tebaide* di Stazio (5, 720 ss.); ed è anche il caso dell'altro mito narrato da Stazio (*ibid.*, 8, 732-766), della vendetta antropofagica del re Tideo, come comparante posposto all'evidentissimo comparato descrivente il conte Ugolino che rode il capo dell'arcivescovo Ruggieri: «non altrimenti Tideo si rose / le tempie a Menalippo [...]», Inf. 32, 130 s. Lo stesso può dirsi di certi proemi, per esempio quello, stupendo, del canto nono del *Purgatorio* (versi 1-9), che segna il sorgere dell'aurora nella valletta dei principi sovrapponendo la figurazione mitologica della *concubina di Titone antico* alle non meno figurate indicazioni astronomiche della costellazione e oraria della notte: dove, come nelle predette similitudini, il fine non è quello logico di denotare e chiarire o motivare, ma quello di *deducere primus in patriam*, nella patria dell'evo volgare, un redivivo Virgilio e le Muse antiche, imponendo anche alla lingua e allo stile il peso di una memoria profonda. La gara coi poeti latini non è soltanto nelle metamorfosi dei ladri, ma in tutto l'apparato culturale, esposto o presupposto nella *Commedia*. La presenza, più o meno affiorante, del palinsesto classico estende alle associazioni di contenuto quella proprietà trasposta che abbiamo osservata nelle associazioni di lingua. Ecco il solenne decoro con cui il cosmo medievale, contemplato dalla costellazione dei Gemelli, si ammantava di genealogia classica: «Vidi la figlia di Latona incensa [...] L'aspetto del tuo nato, Iperione, / quivi sostenni [...]» (eccetto che nell'indicazione della Terra, su cui si appunta la nuda passione dell'esule: «L'aiuola che ci fa tanto feroci [...]», Par. 22, 139-154); ed ecco l'agio con cui, volgendo di nuovo, prima di salire al Primo Mobile, lo sguardo alla Terra, Dante unisce il suo Ulisse alla ovidiana seduzione di Europa: «sì ch'io vedea di là da Gade il varco / folle d'Ulisse, e di qua presso il

lito / nel qual si fece Europa dolce carco» (Par. 27, 82-84).

Contraddiremmo quanto abbiamo detto all'inizio se non considerassimo, nella materia dell'architettura dantesca, la lingua del sapere medievale, che è presente nelle parti dottrinali e didascaliche della *Commedia*, a cominciare dalla definizione della Fortuna (Inf. 7, 73-90) e dall'ordinamento dell'*Inferno* (Inf. 11, 16 ss.) fino alla lezione di Stazio sulla generazione dell'uomo, l'origine dell'anima e il corpo aereo delle ombre (Purg. 25, 31-108), alla lezione di Beatrice sulle macchie lunari (Par. 2, 46-148), agli esami teologici da Dante subiti e superati (Par. 24 e 25 e 26), per non dire di tutti gli argomenti astronomici, fisici, politici, filosofici, logici toccati nel corso del poema e più fitti nella terza cantica. Intendo riferirmi, per tali argomenti, alle parole tecniche usate da Dante non metaforicamente, come invece talvolta fa (quando, ad esempio, ricorre al termine medico *letargo*, denotante una sonnolenza patologica [*oppressio cerebri cum oblivione et continuo somno* secondo i lessici e i commentatori medievali], per significare in modo oltranzoso ed esorbitante "causa di dimenticanza", Par. 33, 94). Le parole propriamente tecniche (i *termini*, per chiamarle come Leopardi) nella loro stessa monosemia che le priva di alone connotativo e per cui, nel testo dantesco, assumono una referenzialità reale o immaginata, rispondono alla vena di intrepida concretezza che percorre anche il mondo soprannaturale. Si confronti la descrizione dell'osservato effetto ottico del pulviscolo atmosferico:

così si veggion qui diritte e torte,
veloci e tarde, rinovando vista,
le minuzie de' corpi, lunghe e corte,
moversi per lo raggio onde si lista
talvolta l'ombra che, per sua difesa,
la gente con ingegno e arte acquista
(Par. 14, 112-17)

con la descrizione della visionaria riflessione del triplo arcobaleno nel manifestarsi della Trinità:

Ne la profonda e chiara sussistenza
de l'alto lume parvermi tre giri
di tre colori e d'una contenenza;
e l'un da l'altro come iri da iri
parea riflesso, e 'l terzo pareo foco
che quinci e quindi igualmente si spiri
(Par. 33, 115-20)

si vedranno due similitudini egualmente audaci ma egualmente rispettose del fenomeno. Sembra che si scenda da quel livello quando il linguaggio perde concretezza referenziale e diventa astratto utensile didascalico, come in alcuni latini dell'argomentare scolastico («è qui *necesse*», Par. 3, 77; «è formale ["essenziale"] ad esto beato *esse*», Par. 3, 79; «se *necesse* / con contingente mai *necesse* fenno», Par. 13, 98 s.), e in alcuni latinismi del medesimo («la sua quiditate / veder non può se altri non la prome», Par. 20, 92 s.), o in qualche simile neologismo dantesco (*vi s'indova* di Par. 33, 138, che Francesco da Buti spiega «come vi s'acconcia la detta umanità ne la Divinità; com'ella v'è locata: *indovare* è verbo formato da questo vocabulo *dove*, che è uno de' 10 predicamenti in Dialettica»³⁵). Ma è proprio nei «predicamenti» della dialettica medievale di ascendenza aristotelica che si misurano le sfide verbali del poeta-fabbro giunto all'«ultimo suo»; il quale li usa senza alcun ritegno, proprio nel *Paradiso*, a indicare l'ordine del regno dei-forme; quell'ordine che rende l'universo simile a Dio e per cui «presso e lontano, lì, né pon né leva», e perciò non può essere significato con parole aventi riferimenti materiali, ma solo adombrato dalla razionale astrazione delle categorie: «molti / lumi, li quali e nel quale e nel quanto / notar si posson di diversi volti», Par. 2, 64-66; «mi fu chiaro / il variar che fanno di lor dove», Par. 22, 146 s.; «Ma poco fu tra uno e altro quando, / del mio attender, dico, e del vedere», Par. 23, 16 s.; «e come ambo le luci mi dipinse / il quale e il quanto de la viva stella», Par. 23, 91 s.; «e questo cielo non ha altro dove / che la mente divina», Par. 27, 109 s.; «Io sentiva osannar di coro in coro / al punto fisso che li tiene a li *ubi*, / e terrà sempre, ne' quai sempre fuoro», Par. 28, 94-96; «Io dico, e non dimando, / quel che tu vuoi udir, perch'io l'ho visto / là 've s'appunta ogne *ubi* e ogne *quando*», Par. 29, 10-12; «Né prima quasi torpente si giacque; / ché né prima né poscia procedette / lo discorrer di Dio sovra quest'acque», Par. 29, 19-21; «La vista mia [...] / [...] tutto prendeva / il quanto e 'l quale di quella allegrezza», Par. 30, 118-20. L'uso di questi astratti categoremici e la loro profusione paradisiaca non costituiscono dunque un espediente dialettico o retorico; e la loro ipostasi da particelle a sostan-

³⁵ FRANCESCO DA BUTI, *Commento*, cit., tomo III, p. 870.

tivi produce un effetto d'intensificazione che li solleva, sopra la loro strumentalità, ad essenze. Su tutte le parti della lingua, nessuna eccettuata, agisce la forza glottopoietica di Dante.

Lo si constata anche nella struttura sintattica, che si fa atta alle dimensioni del racconto, assai più vaste, differenziate e fluenti di quelle della lirica, e nel dialogo più mosse. Ne do un esempio relativo al collocatore temporale *quando*. Dante lo considera una cerniera molto importante, ora eventiva ed ora conclusiva, tanto che lo pone spesso in rima o all'inizio del verso e gli conferisce una tonicità che non ha nella prosa. Nel canto di Francesca un *quando* iniziale introduce la catastrofe («Quando leggemmo il disiato riso [...]», Inf. 5, 133). Nel canto di Ulisse il racconto dell'eroe comincia con un *quando* in fine di verso, che apre un antefatto corrente impetuosamente verso l'«orazion picciola» («Quando / mi diparti' da Circe, che sottrasse [...]», Inf. 26, 90 ss.). Nel girone dei superbi Oderisi espone a Dante l'opera di generosa umiltà che esentò Provenzano Salvani dal sostare nell'Antipurgatorio, collocandola, con un *quando* a inizio di verso, nel culmine della gloria del sire di Siena («Quando vivea più glorioso — disse —, / liberamente nel Campo di Siena [...]», Purg. 11, 133 s.). Nel canto dei Giganti il suono di corno che li annuncia ricorda a Dante la rotta di Roncisvalle, di cui un *quando* intercalato nella similitudine sottolinea il carissimo prezzo («Dopo la dolorosa rotta, quando / Carlo Magno perdé la santa gesta [...]», Inf. 31, 16 s.). Nel cielo del Sole, elencate in sei versi le misere cure dei terreni, Dante, con un *quando* fortemente contrappositivo all'inizio dell'ultima terzina e conclusivo, scaglia contro di esse il suo accoglimento nella gloria dei beati sapienti («Chi dietro a *iura* e chi ad amforismi / sen giva [...], / quando, da tutte queste cose sciolto, / con Bëatrice m'era suso in cielo / cotanto gloriosamente accolto», Par. 11, 4-12); e la forza di quel *quando* improvvisamente insorto è tale, che ribalta la struttura sintattica trasformando in enunciato principale l'enunciato dipendente.

Non si creda però che la proprietà trasposta conferisca all'enunciato della *Commedia* la monotonia di una ipertensione manieristica. La proprietà trasposta di Dante è lo schietto adeguamento della sua parola alla sostanza, cioè alla immensa combinatoria dei processi cognitivi e fantastici della sua mente; operazione in cui hanno parte sforzi, audacie, temerarietà, ma non compiaci-

menti e narcisismi e quindi prevaricazioni della parola sulla sostanza; e dove si alternano con pari autorità voci alte e sommesse. Dell'assenza di compiacimento estetico nel pur acerrimo sperimentatore poetico che fu Dante mi piace addurre due esempi palmari. Quando, creatore del paesaggio italiano, egli ci dà la mirabile descrizione idrografica del fiume Montone (Inf. 16, 94-102), la spende come correlativo reale della immaginata cascata del Flegetonte. E quando ha descritto il tramonto nella valletta dei principi con quel proemio *Era già l'ora che volge il disio* (Purg. 8, 1-6) che tocca le più intime corde del poetico, gli toglie autonomia idillica richiamandolo alla sua funzione oraria: *Era già l'ora [...], quand'io incominciai a render vano [...]*. La bellezza della *Commedia* è il prodotto e il mezzo, non il fine del suo autore; il fine è il bando, l'alto preconio morale, politico e religioso, che ha impresso in quella bellezza uno stampo unico e irripetuto.

È dunque vero ciò che disse da par suo Gianfranco Contini, che l'impegno sostanziale del Dante della *Commedia* ha conseguito, bruciata ogni carnalità dello stile ed elaborata una lingua enciclopedica, l'assolutezza dei valori formali. Io concludo, nei miei confini di grammatico, la mia rilettura postrema dicendo che la dantesca fabbrilità del parlar materno si manifesta nell'arricchimento spregiudicato tanto del lessico quanto dei suoi procedimenti associativi. Come ciò contribuisca alla poesia, dicano meglio di me i critici letterari.

GIOVANNI NENCIONI