

Dante



Andrea Masini

Università Statale di Milano

Presentazione del modulo

Il modulo è dedicato alla lingua delle opere volgari di Dante Alighieri. Al di là dello straordinario valore artistico, Dante è figura di primissimo piano anche nella storia della lingua. Con il modello delle sue opere infatti, specialmente della *Commedia*, Dante contribuì decisamente a diffondere in tutta la penisola il fiorentino, che nel secondo Duecento era solo uno, non il più prestigioso, dei volgari d'Italia.

La lingua dantesca, che risente agli esordi dei dati delle scuole poetiche del Duecento, si arricchisce attraverso successive e diverse sperimentazioni nella direzione di un progressivo aumento dei tratti fiorentini: la *Commedia* è la più fiorentina tra le opere di Dante, pur essendo aperta all'influsso del latino, della tradizione e di altri codici linguistici ed è anche in virtù della sua popolarità che il fiorentino antico costituisce il fondamento storico della lingua italiana.

Il modulo prende in esame anche le prose volgari di Dante e sottolinea l'importanza delle sue riflessioni sulla lingua, strettamente intrecciate al suo stesso operare poetico.

Guida al modulo

Scopo del modulo

Scopo generale del modulo è illustrare allo studente l'importanza di Dante e della *Commedia* nella storia della lingua italiana attraverso l'analisi della lingua e dello stile delle sue opere e in connessione con le sue riflessioni linguistiche. Alla fine del modulo lo studente sarà in grado di ricostruire l'evoluzione della lingua e dello stile di Dante nel suo percorso poetico, di riconoscere l'importanza delle meditazioni sulla lingua, di valutare il ruolo della *Commedia* nella diffusione del toscano alle altre aree italiane.

Lista degli obiettivi

UD 1 - Lingua e letteratura a Firenze nell'età di Dante

Obiettivo di questa unità didattica è conoscere la situazione linguistica e letteraria di Firenze negli anni della formazione di Dante.

Sottoobiettivo: conoscere le linee generali della lingua letteraria del Duecento in Italia.

Sottoobiettivo: conoscere lo sviluppo della lingua letteraria nei principali centri culturali toscani, prima degli esordi dei fiorentini.

Sottoobiettivo: identificare le ragioni dell'affermazione di Firenze dalla metà del secolo, in politica e in letteratura.

Sottoobiettivo: conoscere i generi letterari e le principali linee della lingua poetica e prosastica degli autori fiorentini del secondo Duecento.

UD 2 - Il Dante delle esperienze giovanili

Obiettivo di questa unità didattica è conoscere la lingua del Dante degli esordi e della *Vita nuova*, influenzata dalla tradizione poetica ma già aperta all'accoglimento di alcuni tratti locali.

Sottoobiettivo: conoscere gli elementi linguistici del primo Dante più legati alle scuole poetiche precedenti.

Sottoobiettivo: individuare i motivi ispiratori e gli elementi di novità del Dolce stil nuovo.

Sottoobiettivo: riconoscere le principali differenze linguistiche fra poesia e prosa della *Vita nuova*.

UD 3 - Nuove sperimentazioni poetiche

Obiettivo di questa unità didattica è conoscere la varietà dell'ispirazione poetica e delle realizzazioni linguistiche e stilistiche di Dante negli anni successivi alla stagione stilnovistica.

Sottoobiettivo: conoscere i più importanti casi controversi di attribuzione di opere a Dante.

Sottoobiettivo: individuare il significato e le linee della poesia dantesca comico-realistica.

Sottoobiettivo: saper riconoscere l'importanza delle sperimentazioni formali delle liriche petrose.

Sottoobiettivo: conoscere le nuove linee della poesia dantesca negli anni intorno all'esilio.

UD 4 - Dante trattatista in volgare

Obiettivo di questa unità didattica è conoscere l'attività di Dante come trattatista in volgare intorno al tema della lingua e dello stile e in direzione filosofica e dottrinale.

Sottoobiettivo: conoscere i principali temi affrontati nel *De vulgari eloquentia*.

Sottoobiettivo: conoscere le linee più importanti della prosa del *Convivio*.

Sottoobiettivo: saper inquadrare i motivi generali che portarono all'interruzione dei due trattati.

UD 5 - L'invenzione e le strutture della *Commedia*

Obiettivo di questa unità didattica è conoscere le esigenze di libertà espressiva poste dalla complessità dei motivi ispiratori della *Commedia* e i problemi della sua ricostruzione testuale.

Sottoobiettivo: conoscere i momenti della stesura della *Commedia*.

Sottoobiettivo: conoscere la situazione problematica del testo della *Commedia* e le soluzioni adottate.

Sottoobiettivo: descrivere il meccanismo e apprezzare il valore dello schema metrico della terzina dantesca.

Sottoobiettivo: conoscere i problemi legati al titolo della *Commedia*.

UD 6 - La lingua della *Commedia*

Obiettivo di questa unità didattica è saper individuare le linee portanti della lingua della *Commedia*, il suo plurilinguismo e pluristilismo entro il quadro di fondo del fiorentino.

Sottoobiettivo: identificare i principali tratti grammaticali assunti dal fiorentino.

Sottoobiettivo: conoscere gli apporti di codici linguistici diversi dal fiorentino.

Sottoobiettivo: individuare gli elementi costitutivi del lessico della *Commedia*.

Sottoobiettivo: conoscere la varietà degli andamenti stilistico-sintattici della *Commedia*.

UD 7 - La *Commedia* nella storia della lingua italiana

Obiettivo di questa unità didattica è conoscere l'immediata popolarità della *Commedia* e la sua importanza per la diffusione del fiorentino nelle altre aree linguistiche italiane.

Sottoobiettivo: conoscere le documentazioni che ci attestano la diffusione e la popolarità della *Commedia*.

Sottoobiettivo: apprezzare la precocità dei primi riconoscimenti della superiorità del toscano sulle altre parlate italiane.

Contenuti del modulo

Il modulo è costituito dal testo delle lezioni e da alcune schede di approfondimento.

Attività richieste

Lettura e studio del modulo, svolgimento degli esercizi di autovalutazione.

Indice delle unità didattiche

UD 1 - Lingua e letteratura a Firenze nell'età di Dante

L'unità didattica presenta in modo sintetico le esperienze di lingua letteraria a Firenze nel secondo Duecento, nel quadro più ampio della letteratura in Italia e in Toscana.

[1.1](#) - Lingua e letteratura in Italia alla metà del Duecento

[1.2](#) - La situazione in Toscana

[1.3](#) - L'affermazione di Firenze

[1.4](#) - La letteratura fiorentina e la sua lingua

UD 2 - Il Dante delle esperienze giovanili

L'unità didattica presenta gli esordi danteschi e la sua partecipazione alla scuola dello Stilnuovo, analizzando alcuni aspetti delle *Rime* giovanili e la lingua della *Vita nuova*.

[2.1](#) - Il Dante degli esordi e le *Rime*

[2.2](#) - Un nuovo modo di far poesia: il Dolce stil nuovo

[2.3](#) - La *Vita nuova* e la sua lingua poetica

[2.4](#) - La prosa della *Vita nuova*

UD 3 - Nuove sperimentazioni poetiche

L'unità didattica presenta altre e diverse esperienze dantesche: illustra i dubbi sull'attribuzione del *Fiore* e analizza in sintesi la lingua della tenzone con Forese Donati, delle "Petrose", delle canzoni.

[3.1](#) - Alcuni dubbi di attribuzione

[3.2](#) - Dante poeta comico-realistico

[3.3](#) - Un poetare volutamente oscuro

[3.4](#) - Nuovi contenuti poetici

UD 4 - Dante trattatista in volgare

L'unità didattica presenta i due trattati incompiuti del *De vulgari eloquentia* e del *Convivio*, indaga i motivi della loro interruzione e analizza alcuni aspetti della prosa del secondo.

[4.1](#) - Una riflessione linguistica e stilistica

[4.2](#) - Un trattato lasciato a metà

[4.3](#) - Il *Convivio*: una grande enciclopedia filosofica e morale

[4.4](#) - La prosa del *Convivio*

UD 5 - L'invenzione e le strutture della *Commedia*

L'unità didattica illustra la genesi e la cronologia della scrittura della *Commedia*, i problemi di ricostruzione filologica, il metro, il titolo.

[5.1](#) - Gli anni della *Commedia*

[5.2](#) - Il testo della *Commedia*

[5.3](#) - La terzina dantesca

[5.4](#) - Il titolo

UD 6 - La lingua della *Commedia*

L'unità didattica analizza le forme grammaticali, il lessico, alcuni aspetti stilistici e sintattici della *Commedia*, illustrandone le varietà di lingua e di stile entro il tessuto di fondo fiorentino.

[6.1](#) - Le forme grammaticali della *Commedia*

[6.2](#) - Il lessico

[6.3](#) - Qualche nota su stile e sintassi

UD 7 - La *Commedia* nella storia della lingua italiana

L'unità didattica sintetizza i dati analitici sulla lingua della *Commedia*, illustra la fortuna e la popolarità dell'opera e mette in luce la sua importanza decisiva per la diffusione del toscano alle altre aree della penisola.

[7.1](#) - Varietà linguistica e stilistica della *Commedia*

[7.2](#) - La popolarità e la fortuna della *Commedia*

[7.3](#) - La *Commedia* e la diffusione del fiorentino

UD 1 - Lingua e letteratura a Firenze nell'età di Dante

L'unità didattica presenta in modo sintetico le esperienze di lingua letteraria a Firenze nel secondo Duecento, nel quadro più ampio della letteratura in Italia e in Toscana.

[1.1](#) - Lingua e letteratura in Italia alla metà del Duecento

[1.2](#) - La situazione in Toscana

[1.3](#) - L'affermazione di Firenze

[1.4](#) - La letteratura fiorentina e la sua lingua

1.1 - Lingua e letteratura in Italia alla metà del Duecento

Gli studi critici hanno riconosciuto da tempo che la lingua italiana si fonda storicamente sul fiorentino antico, in particolare sul modello dei sommi autori del Trecento: Dante, Petrarca [Fig.1] e Boccaccio. L'italiano standard dei giorni nostri, anche in virtù della codificazione grammaticale che muove a partire dal Cinquecento (promossa molto spesso da letterati non toscani), arricchito dal contributo di scrittori di tutta la penisola e con la vivacissima affermazione del parlato, che appartiene però solo all'ultimo secolo, poggia sulle strutture grammaticali del fiorentino dell'ultimo Duecento e del Trecento, sublimato e promosso ad altissimi livelli d'arte da quei tre grandi (le cosiddette "tre corone").



Fig.1 : Andrea del Castagno, *Francesco Petrarca*, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1450 ca., affresco trasferito su tavola, proveniente dall'ex Convento di S.Apollonia a Legnaia (Fi).

Molto meno scontata è invece un'altra realtà, dalla quale conviene prender le mosse per comprendere la straordinaria importanza di Dante nella nostra storia linguistica: all'epoca in cui visse Dante Alighieri (1265-1321), il fiorentino non era altro che uno dei tanti dialetti parlati nella penisola, quelli che designiamo come "volgari". Esso era già stato impiegato con fini artistici in poesia (molto meno in prosa), ma era ancora ben lontano dalla conquista di quel primato indiscusso di cui avrebbe goduto nei secoli successivi.

Negli anni intorno alla metà del XIII secolo, infatti, poteva vantare la più alta nobilitazione letteraria un altro volgare, il siciliano: raffinato e arricchito dal ricorso a elementi ripresi dal latino e dal provenzale, esso era stato lo strumento espressivo della prima scuola poetica italiana, fiorita intorno alla corte di Federico II di Svevia a partire dal terzo decennio del Duecento (ad essa diedero voce peraltro anche autori di altra provenienza regionale). Ma, ancora, esperienze di poesia didattica e moraleggiante si erano moltiplicate nell'Italia settentrionale; i primi saggi di prosa letteraria avevano tentato, nella prima metà del secolo, il bolognese Guido Faba, in un volgare locale impreziosito dalla presenza del latino; un importante filone di poesia religiosa stava prendendo corpo in Umbria, a cominciare dal celebre *Cantico delle creature* di San Francesco d'Assisi, composto intorno al 1224-25.

1.2 - La situazione in Toscana

La Toscana non è assente dal panorama della neonata letteratura volgare in Italia, tutt'altro: proprio in Toscana vediamo attivi, dalla metà del Duecento, i primi imitatori dei Siciliani: la poesia siciliana in Toscana venne conosciuta attraverso una serie di trascrizioni compiute da copisti locali, che alterarono in direzione toscaneggiante la lingua siciliana dei testi. Se non che, almeno sino alla generazione che precede quella di Dante, Firenze ha nell'ambito dell'attività letteraria in Toscana una parte del tutto minoritaria; primeggiano piuttosto Lucca e Pisa, con le voci, rispettivamente, di Inghilfredi, Bonagiunta Orbicciani (più noto come Bonagiunta da Lucca, che ebbe parte decisiva nell'innestare in Toscana i modi siciliani) e di Galletto Pisano, Pucciandone Martelli, Tiberto Galiziani, con altri rappresentanti di quella che si suole designare scuola "siculo-toscana". Primeggia poi il centro letterario di Arezzo, dove Guittone (nato intorno al 1230; ed è la personalità letteraria forse più complessa e rilevante dell'età che precede Dante e lo Stilnuovo) dà corpo a una vasta produzione di *Rime* e a una poderosa raccolta di *Lettere*, in prosa.

Non si può dare qui conto dei caratteri linguistici di questa letteratura. Si dirà almeno, generalizzando entro una pluralità di esperienze relativamente eterogenee, che la lingua dei siculo-toscani è fortemente screziata di sicilianismi: per esempio i condizionali dei due tipi *avria*, *vorria* (= avrei/avrebbe e vorrei/vorrebbe), e *amara*, *credera* (= amerei, crederei); gli imperfetti indicativi in *-ia*: *avia*, *volia* (= aveva, voleva); i futuri in *-aio* e *-aggio*: *ameraio*, *ameraggio* (= amerò); le forme verbali *saccio* (= io so) e *aggio* (= io ho). Al prestigio del siciliano, ma anche a quello del latino e del provenzale, deve essere poi attribuita la presenza delle vocali semplici *e* e *o* (con termine tecnico "monotonghi") in sillaba accentata (o "tonica") terminante per vocale: *pensero*, *core*, in contrasto con i dittonghi *ie* e *uo* (*pensiero*, *cuore*), che si erano invece affermati in Toscana; agli stessi influssi si deve il gradimento per l'altro dittongo *au*, variamente appoggiato dal latino (*laude*, *laudare* = lode, lodare), dal provenzale (*augello* = uccello), dal siciliano (*aucidere* = uccidere).

Assai rilevante anche nel lessico, accanto al latino, è l'influsso delle due grandi lingue di cultura dell'Europa letteraria: il provenzale, che già era stato il modello della poesia dei Siciliani, e il francese. "Gallicismi" correnti nella letteratura del Duecento (con questa designazione si è soliti accomunare voci di origine provenzale e francese, spesso non facilmente distinguibili) sono per esempio *cera* = viso, *damaggio* = danno, *motto* = parola, *manto* = molto, accanto ad altri destinati ad affermarsi in italiano: *coraggio*, *malvagio*, *gabbare*. Tipica di tutte le prime scuole poetiche è inoltre la frequenza di sostantivi con il suffisso *-anza* (*-ansa* nei toscano occidentali): *amanza*,

orranza (= onore), *allegrezza* e altri numerosi, anch'essi da ricondurre a influsso del provenzale e del francese.

1.3 - L'affermazione di Firenze

In questo panorama, almeno sino ai primi anni dopo la metà del secolo, Firenze è assente. Anche dal punto di vista politico, del resto, l'affermazione di quella che sarebbe poi stata la capitale storica della regione, è tarda: esclusa dalle più dirette vie di comunicazione tra l'Italia settentrionale e Roma (che toccavano piuttosto Arezzo o Siena), soverchiata dalla potenza marinara di Pisa (e in passato, all'epoca della dominazione longobarda, il ruolo di capitale era spettato a Lucca), solo con gradualità Firenze acquista nel corso del Duecento un ruolo egemonico rispetto agli altri comuni toscani. Al periodo di conquiste intorno a metà secolo (presa di Volterra: 1254) segue il consolidamento del comune di Firenze come baluardo del guelfismo, dopo il crollo degli Svevi alle battaglie di Benevento (1266) e Tagliacozzo (1268). Il vittorioso scontro nella piana di Campaldino (1289), al quale partecipa tra i reparti di cavalleria anche Dante Alighieri, sanziona la supremazia di Firenze sulla più aspra concorrente in terra toscana, la ghibellina Arezzo. Il dinamismo commerciale, l'intraprendenza economica e finanziaria dei mercanti e dei banchieri fiorentini, assicurano poi negli ultimi decenni del XIII secolo a Firenze una posizione di prestigio economico e politico assoluto, in terra non solo toscana e italiana, ma internazionale.

1.4 - La letteratura fiorentina e la sua lingua

E di pari passo procede il prodigioso recupero, in letteratura, del ritardo iniziale. A Firenze, dagli anni intorno al 1255, convergono i risultati di tutte le principali esperienze, in prosa e soprattutto in versi. Qui confluiscono i testi della scuola siciliana, copiati, letti, imitati, e quelli della scuola siculo-toscana; qui prende corpo un filone di poesia, la cosiddetta lirica cortese fiorentina (sopra tutti sono i nomi di Chiaro Davanzati e Monte Andrea), che introduce alcuni tratti locali nel tessuto linguistico della tradizione: il dittongo in *uomo*, *buono*, *tiene* affianca per esempio, ma resta in larga minoranza, il monottongo di *omo*, *bono* e *tene*.

Siamo con questa scuola nella generazione che precede immediatamente quella di Dante. Ad essa appartiene inoltre un altro fiorentino, una singolare figura di verseggiatore: Rustico di Filippo (o Filippi), autore di 29 sonetti lirico-amorosi e di altrettanti sonetti di stile comico, che rovesciano i contenuti della lirica d'amore. Cantano i temi dell'amore carnale, del godimento della vita, e lanciano invettive violente. Rustico concede ampio spazio a un lessico realistico e crudo (*puttana*, *rogna*, *cesso*) e a tratti fonetici e morfologici municipali: il dittongo in *uova*, *bestiuola*; la riduzione di *ai-* ad *a-* in sillaba che precede l'accento (o "pretonica": per es. *atara* = aiutare); la consonante iniziale di *boce* (= voce); le desinenze in *-aro* per la terza persona plurale del presente indicativo (*casca* = cascano) ecc.

Si ha notizia, tra le poche certezze intorno alla vita di Rustico, che egli fu in rapporti di amicizia con Brunetto Latini, il principale fra i maestri di Dante. Brunetto, che Dante collocherà nell'*Inferno* fra i sodomiti (i peccatori contro natura, Fig.1), è importante perché contribuì con i suoi volgarizzamenti dal latino e con opere didattiche e moraleggianti - ma la maggiore, il *Tresor*, fu stesa in francese - a consolidare l'uso del fiorentino anche nel settore della prosa, di una prosa con ambizioni artistiche. In sintesi osserviamo che anche in molta prosa del Duecento si coglie il forte influsso delle grandi lingue di cultura: il francese, il provenzale, con fitti apporti lessicali, e il latino, che incide soprattutto sugli andamenti sintattici e sull'ordine delle parole. Latineggianti sono per esempio la tendenza a privilegiare la subordinazione e la collocazione del verbo in posizione finale. Grazie a Brunetto e al contributo di altri scrittori (fra gli altri Bono Giamboni e l'anonimo autore del *Novellino*, che realizza un dettato molto semplice, con periodi brevi e preferenza per la coordinazione) la cultura fiorentina recupera così anche per gli impieghi prosastici il ritardo dei suoi esordi; essa affina il suo volgare e si pone come un centro alternativo a Bologna e soprattutto ad Arezzo, dove Guittone aveva dato con le sue *Lettere* l'esempio più rilevante di prosa volgare retoricamente impegnata (e si consideri che alla stessa città ci riconduce il più alto esempio di prosa scientifica del secondo Duecento, la *Composizione del mondo* di Ristoro d'Arezzo).



Fig.1 : Gustave Doré, *Brunetto Latini accosta Dante*, illustrazione del XV canto dell'*Inferno*, 1861, incisione.

Si completa così per Firenze il quadro di una produzione letteraria tardiva nello scendere in campo ma, all'altezza della generazione di Dante, pressoché completa. Autori fiorentini avevano ormai saggiato tutti i principali generi poetici, dalla lirica alla poesia didattica alle prove comico-realistiche, e si erano cimentati in prosa sia in scritture sollecitate da ambizioni artistiche e volontà di elaborazione retorica, sia nei generi più propriamente narrativi. Un pullulare di letterati e di esperienze che non era ancor tale, però, da garantire al fiorentino il primato linguistico rispetto agli altri volgari della penisola.

UD 2 - Il Dante delle esperienze giovanili

L'unità didattica presenta gli esordi danteschi e la sua partecipazione alla scuola dello Stilnuovo, analizzando alcuni aspetti delle *Rime* giovanili e la lingua della *Vita nuova*.

[2.1](#) - Il Dante degli esordi e le *Rime*

[2.2](#) - Un nuovo modo di far poesia: il Dolce stil nuovo

[2.3](#) - La *Vita nuova* e la sua lingua poetica

[2.4](#) - La prosa della *Vita nuova*

2.1 - Il Dante degli esordi e le *Rime*

Dante inizia la sua carriera poetica intorno ai 18 anni, in un clima letterario, come si è visto, fortemente segnato dall'impronta linguistica dei siciliani, riplasmata nelle peculiari forme assunte dai più autorevoli esponenti della scuola toscana: Bonagiunta da Lucca, Guittone e Chiaro Davanzati. Non ci dobbiamo perciò stupire di cogliere nelle sue prime esperienze poetiche molti tratti grammaticali di origine siciliana affermati nel linguaggio della poesia; alcuni di essi, peraltro, non torneranno nelle prove della maturità e nella *Commedia*, per esempio le forme verbali *saccio* = io so e *sacciate* = che voi sappiate. Né ci stupiremo che un artista così impegnato nel suo capolavoro sul piano dei contenuti umani, morali, teologici, si cimenti in gioventù con i più pirotecnici giochi di parole, quasi fini a sé stessi, secondo un gusto tipicamente guittoniano. Esempio in tal senso il terzo sonetto della tenzone con Dante da Maiano ([Dante, Rime: 3 a](#)); "tenzone" nella letteratura medievale era lo scambio di componimenti poetici intorno a uno stesso tema, in genere con ripetizione delle stesse rime: di qui il modo di dire "rispondere per le rime". Esso avvicina in rima le parole *nomo* (= nome), *parla, nomo* (= fama), *par l'à* (= ce l'ha pari, uguale), *omo, par là* (= appare là), *nomo* (= nome), *parla, ch'amato, chi ama, porta, camato* (= bastone), *chiama e porta* (voce verbale, come la precedente). Si tratta di un puro esercizio di virtuosismo verbale, nel quale conta non ciò che si dice - la tenzone è uno scambio del tutto convenzionale di complimenti reciproci - ma la scaltrezza nel maneggiare i materiali linguistici. Dante allestisce un piccolo denso campionario di rime "identiche" (appartenenti a parole uguali per forma e per significato), "equivocche" (parole di forma uguale ma di significato differente) e "composte" (nelle quali una delle parole rima è ottenuta dall'accostamento di più elementi lessicali).



Raffaello, *Dante*, particolare del *Parnaso*, 1510-1511, Città del Vaticano, Stanza della Segnatura, affresco.

Lo scambio poetico con Dante da Maiano (ma alcuni studiosi negano che Dante Alighieri sia l'interlocutore dell'altro Dante) è oggi raccolto nelle *Rime*. Sotto questo titolo la tradizione editoriale raccoglie quelle composizioni poetiche dantesche, di varia datazione e ispirazione, non comprese nelle sue altre opere in volgare. Esse - di qui il loro attributo di "extravaganti" - non furono sistemate da Dante in raccolte organiche, al contrario di quanto egli fece per la *Vita nuova* e per il *Convivio* e di quanto avrebbe fatto il Petrarca con il *Canzoniere*. Anche se Dante non volle riconoscere alle liriche che oggi etichettiamo come *Rime* caratteristiche che le rendessero meritevoli di essere sistemate in un impianto strutturale unitario, esse sono importanti per gli aspetti linguistici: in alcune delle extravaganti riconosceremo infatti non solo prove di altissimo valore letterario, ma sperimentazioni linguistiche e stilistiche decisive nella carriera poetica dantesca. Esse coprono un ampio arco temporale, circa un quarto di secolo; i problemi di fissazione cronologica sono per molti componimenti tutt'altro che risolti, forse insolubili, ma certo si va dagli esordi del Dante diciottenne, nel 1283, fino al 1307, cioè agli anni dell'esilio, concomitanti con l'inizio della stesura della *Commedia*.

2.2 - Un nuovo modo di far poesia: il Dolce stil nuovo

Poco più che ventunenne, nei mesi a cavallo fra il 1286 e il 1287, Dante fu con quasi assoluta certezza a Bologna, forse per motivi di studio. Del suo soggiorno non solo è rimasta la traccia di almeno una prova in versi (il cosiddetto sonetto "della Garisenda"), ma è importante il contatto con la cultura letteraria locale. Bolognese era Guido Guinizzelli, poeta guittoniano di formazione, ma considerato per alcuni aspetti il precursore del Dolce stil nuovo. Si è addirittura congetturato che Dante stesso abbia portato a Firenze e fatto conoscere agli amici la nuova poesia guinizzelliana, ma è congettura priva di qualsiasi riscontro documentario ed è preferibile non insistervi troppo. Certo è invece che intorno a questi anni Dante matura un modo di poetare nuovo, quello che mette capo alla più alta delle sue opere giovanili, la *Vita nuova*. Decisiva nell'orientare Dante verso un diverso modo di poetare fu la conoscenza, dal 1283, con Guido Cavalcanti, più anziano di alcuni anni e per più di un decennio suo strettissimo amico, che deve considerarsi con probabilità il capofila della nuova scuola poetica: il Dolce stil nuovo.

L'espressione stessa di "Dolce stil nuovo" - quella passata alla storia - è invece marchio dantesco e risale al *Purgatorio* ([Dante, *Purgatorio*](#), XXIV: 49-57), all'incontro con Bonagiunta da Lucca nella sesta cornice, fra i golosi. Bonagiunta chiede a Dante di svelare la sua identità: "*Ma di s'i veggio qui colui che fore / trasse le nove rime, cominciando / 'Donne ch'avete intelletto d'amore'*" (veggio = vedo; *fore trasse* = tirò fuori, diede l'avvio; '*Donne ch'avete intelletto d'amore*' è il primo verso di una celebre canzone della *Vita nuova*). Dante, per svelare la sua identità, risponde con una vera e propria dichiarazione di poetica: "*E io a lui: 'I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando'*", con parole che riassumono i motivi ispiratori della nuova scuola: la poesia può nascere solo se Amore parla nel cuore (*quando Amor mi spira*), se il poeta ne prende nota (se possiede l'altezza spirituale per sentirlo) e se è in grado di esprimere in parole (*vo significando*) ciò che Amore dice (*detta*). Risponde allora Bonagiunta: "'O frate, issa vegg'io", *diss'elli, "il nodo / che 'l Notaro e Guittone e me ritenne / di qua dal dolce stil novo ch'i odo!"*: ora (*issa*, che è voce lucchese) vedo l'ostacolo (*nodo*) che trattenne (*ritenne*) Giacomo da Lentini, Guittone e me stesso al di qua di quel soave modo di poetare che ascolto ora (si noti che sono citati i poeti emblematici delle scuole precedenti: Giacomo o Jacopo da Lentini è fra i più illustri rappresentanti della rimeria siciliana).

Principio e cardine della nuova scuola è dunque la fedeltà del poeta all'ispirazione amorosa. L'amore non è privilegio di sangue o di denaro, ma intima capacità di sentire delle anime elette, ciò che porta con sé la necessità di intenderne la profondità, le pieghe psicologiche, in uno sforzo d'introspezione non privo di grandi drammi e in un'esperienza capace di nobilitare l'uomo, di avvicinarlo ai più grandi valori spirituali.

2.3 - La *Vita nuova* e la sua lingua poetica

Grande realizzazione del Dante stilnovista è la *Vita nuova*, che raccoglie liriche (ventitré sonetti, due sonetti doppi, una ballata e cinque canzoni) e parti in prosa (di qui la designazione tecnica di "prosimetro" = opera composta di capitoli in prosa e di testi lirici), nelle quali si chiariscono al lettore gli spunti occasionali delle poesie e se ne spiegano e commentano le movenze. La *Vita nuova* è la storia autobiografica dell'amore per Beatrice [Fig.1], un amore che si evolve in un sentimento spirituale e idealizzato, tale da trascendere e superare gli accidenti della vita terrena (la morte stessa della donna amata, identificata con certezza in Beatrice di Folco Portinari). La più alta sublimazione d'amore consiste nella creazione poetica, nel solenne proposito di celebrare le lodi dell'amata e di dire di lei "*quello che mai non fue [= fu] detto d'alcuna*", come Dante dichiara in chiusura dell'opera ([Dante, *Vita nuova*](#): XLII, 2).



Fig.1 : Dante Gabriele Rossetti, *Beata Beatrix*, Londra, Tate Gallery, 1864-1870, olio su tela, cm 86,6 x 66.

La stesura dei componimenti raccolti da Dante nella *Vita nuova* spazia dal 1283 a un periodo che si colloca, secondo le parole di Dante stesso, "*alquanto tempo*" dopo il giugno del 1291 (data del primo anniversario della morte di Beatrice). Si tende a fissarne la data ultima intorno al 1293 e sarà stato fra 1292 e 1293 che Dante avrà progettato di radunare in un'opera a sé stante la vicenda esemplare dei suoi sentimenti amorosi, ricuperando e cucendo insieme anche prove poetiche antecedenti (la stesura dei testi poetici è cronologicamente anteriore alla composizione delle prose).

Della lingua delle prime scuole poetiche, il Dante lirico della *Vita nuova* conserva volentieri alcune peculiarità: i monottonghi in *pensero, core, omo, move* (contrastati da sporadici dittonghi tipici del fiorentino: *ritruova, duolo*); alcuni condizionali in *-ia* (*vorria, sariano* = sarebbero, *poria* = potrebbe e altri; ma nel complesso dell'opera prevalgono i condizionali fiorentini del tipo *sarei, sarebbero*); voci con suffisso *-anza* (*allegranza, baldanza, erranza* = stato confusionale e pochi altri), che però figurano, rispetto ai lirici delle scuole di mezzo, con frequenza ridotta.

Notevole, a segnare la consapevolezza del divario tra l'espressione in versi e quella in prosa, che quest'ultima, meno condizionata dai modelli della tradizione, sia più incline a ospitare tratti fiorentini. Significativa è la presenza di molte forme dittongate nelle parti in prosa, mentre in poesia il monottongo, già dei Siciliani e confortato spesso dal provenzale e dal latino, è assai più fitto: ricorrono per esempio in prosa *muovere, cuore, figliuola, fuori*, contro la prevalenza schiacciante nelle liriche di *muovere, core* ecc. Gli studi ([Baldelli 1978](#): 81-82) hanno inoltre messo in rilievo alcune significative divergenze espressive all'interno di uno stesso capitolo ([Dante, Vita nuova](#): XXIII), per le quali un aggettivo tipicamente poetico, *frale* (= fragile), è reso in prosa con *debilitata, smagati* (= confusi, smarriti: "*e furon sì smagati / li spirti miei*") risponde la perifrasi "*cominciai a travagliare sì come farnetica persona*" (*farnetico* = delirante).

Dal punto di vista lessicale il Dante della *Vita nuova* delle parti in poesia realizza, come lo stesso Guinizzelli e il Cavalcanti, una selezione rispetto al vocabolario della tradizione siciliana e guittoniana, limitando l'area dei gallicismi e dei sicilianismi. Nello stesso Cavalcanti e in Dante, inoltre, s'infittisce la terminologia che rimanda con più immediatezza allo sforzo introspettivo con il quale è vissuta la fenomenologia d'amore. Non solo abbondano - com'è naturale - le voci *amore* o *donna*, ma entrano in campo *spirito, mente, intelletto, sospiro*, per non dire dell'aggettivazione insistita e ripetitiva - *gentile, soave, umile, onesta* - con la quale è qualificata l'amata, che assume agli occhi del poeta la parvenza di un *angelo* ([Coletti 1993](#): 37-38).

In ordine alla stessa concezione spirituale dell'amore, le poesie della *Vita nuova* sono contrassegnate da una costante fuga dal realismo. Sono assai scarse le similitudini e le metafore, che di per sé implicano l'assunzione di immagini tratte dal mondo della realtà; i nomi propri sono rigorosamente evitati (il nome stesso di Beatrice appare solo nelle parti in prosa) e si tende inoltre, per esempio, ad evitare qualsiasi riferimento alle parti del corpo. La ricerca di un dettato fluido e melodioso ha altri significativi risvolti sul piano metrico: il Dante stilnovista predilige in rima la successione vocale - consonante - vocale, la più dolce e piana dal punto di vista fonetico, come si può vedere per esempio, in un celebre sonetto, *Tanto gentile e tanto onesta pare*, che ha le rime -are, -uta, -ira, -ore ([Dante, Vita nuova](#), XXVI). Cercheremmo invano insomma, nella *Vita nuova*, quegli artifici metrici di scuola guittoniana che abbiamo riconosciuto nella tenzone con Dante da Maiano. Per almeno un altro aspetto, ancora, Dante si distacca dalle scuole precedenti: egli accorda una schietta preferenza nelle quartine dei sonetti alle rime incrociate (ABBA), contro lo schema a rime alternate (ABAB) dei Siciliani, ancora preferito dai poeti siculo-toscani; il primo tipo consente per la sua struttura, con il ritorno della prima rima solo al quarto verso, un respiro sintattico più ampio, di contro al ritmo più spezzato, quasi saltellante, delle rime alternate.

2.4 - La prosa della *Vita nuova*

La prosa della *Vita nuova* si caratterizza, per alcuni tratti, proprio in opposizione a particolarità dell'espressione in versi. Sono presenti alcune similitudini, termini concreti e realistici (*corpo*, *faccia*, *testa*, *bocca*) e nomi propri (*Arabia*, *Tolomeo*; tre volte appare il nome di *Beatrice*). Da notare sono inoltre la frequenza dei latinismi lessicali (*mirabile*, *erronea*, *singulto*), tra i quali i fitti superlativi assoluti (*amarissima*, *bellissima*, *dolcissima*), e, per la sintassi, l'inclinazione alle ripetizioni e alla disposizione simmetrica degli elementi (o "parallelismo"): "*In quello punto dico veracemente che lo spirito della vita, lo quale dimora [...] cominciò a tremare [...] In quello punto lo spirito animale, lo quale dimora [...] si cominciò a maravigliare [...] In quello punto lo spirito naturale, lo quale dimora [...] cominciò a piangere*".

Queste ultime particolarità lessicali e sintattiche, che risalgono al modello delle Sacre Scritture ([Baldelli 1978](#): 85-87), si collocano senza difficoltà al tempo stesso nell'alveo della prosa letteraria fiorentina del Duecento. Analogamente ricorrono nella prosa contemporanea a Dante altri due tratti non infrequenti nella *Vita nuova*: le proposizioni con l'infinito alla latina ("*converrebbe essere me laudatore*") e i periodi che a una subordinata innestano una principale coordinata per lo più con le congiunzioni *e* e *ma* ("paraipotassi" è il termine specialistico per questo costrutto, che allude alla mescolanza di ipotassi e paratassi, di subordinazione e coordinazione): "*quando così avea detto fra me medesimo a li miei occhi, e li sospiri m'assalivano*" ([Dante, Vita nuova](#): XXXVII, 3).

UD 3 - Nuove sperimentazioni poetiche

L'unità didattica presenta altre e diverse esperienze dantesche: illustra i dubbi sull'attribuzione del *Fiore* e analizza in sintesi la lingua della tenzone con Forese Donati, delle "Petrose", delle canzoni.

[3.1](#) - Alcuni dubbi di attribuzione

[3.2](#) - Dante poeta comico-realistico

[3.3](#) - Un poetare volutamente oscuro

[3.4](#) - Nuovi contenuti poetici

3.1 - Alcuni dubbi di attribuzione

Si è visto che non tutti gli studiosi concordano nel ritenere Dante il vero interlocutore della tenzone con Dante da Maiano. Si dovrà aggiungere a questo proposito che tutta l'opera dell'Alighieri (di Dante non ci è pervenuto un solo scritto autografo) è problematica per la ricostruzione filologica. Dubbi di paternità sono stati sollevati sulla sua partecipazione a un'altra tenzone poetica, quella con Forese Donati, e soprattutto su due opere di stile comico che andrebbero comunque assegnate ai suoi anni giovanili: [il *Fiore*, modellato sul francese *Roman de la Rose* di Jean de Meung, e il *Detto d'Amore*](#).

La polemica sull'assegnazione a Dante di questi due poemetti - a lui attribuiti, fra gli altri, dall'illustre filologo Gianfranco Contini - non è ancora sopita e certamente proseguirà in futuro. Basti qui dire dal punto di vista linguistico che il *Fiore* in particolare, la più corposa fra le due opere, si caratterizza per l'altissimo numero dei gallicismi, molti dei quali non attestati nelle altre opere dantesche: *ridottare* = temere, *misprendere* = peccare, *musarda* = sciocca e molti altri, un po' sospetti in un autore come Dante, che in tutte le sue opere è molto più parco rispetto ai contemporanei nell'accoglimento di francesismi. Si aggiunga che altrettanto sospetta è la frequenza di rime facili, attuate con voci che hanno la stessa desinenza verbale (o lo stesso suffisso). Serie del tipo *procacciare* : *abandonare* : *recare* : *ravisare*, o *lavorando* : *passando* : *travagliando* : *adorando* (i due punti significano "in rima con") sono sì documentate in altre opere di Dante, ma mai in modo così fitto e insistito. In sintesi, quale che sia la paternità di questi due poemetti, che lo stesso Contini licenziò con formula dubitativa ("attribuibili a Dante"), essi rimangono un po' isolati negli svolgimenti del suo linguaggio poetico, dalle prove giovanili al capolavoro.

Più significative risultano piuttosto alcune altre esperienze, accolte nel *corpus* delle *Rime*, tali da segnare un effettivo arricchimento rispetto alla stagione stilnovistica e da preannunciare, in qualche misura, la grande libertà e la ricchezza espressiva dell'opera maggiore.

3.2 - Dante poeta comico-realistico

Appartiene al filone comico-realista in primo luogo la già ricordata tenzone con Forese Donati, sulla paternità della quale sono pure stati sollevati dei dubbi, ma assegnata a Dante dalla grande maggioranza degli studiosi e dall'autorità della tradizione manoscritta. Forese era intimo amico di Dante, che lo collocherà nella sesta cornice del *Purgatorio* [Fig.1], fra i golosi, e fratello di Piccarda e di Corso: la prima ospitata in un celebre episodio del *Paradiso*, il secondo, nella realtà storica, uno dei capi più combattivi della parte politica avversa a Dante (i guelfi neri). Lo scambio poetico, databile con molta approssimazione negli anni fra il 1293 e il 1296, è di tre sonetti a testa, e si situa nell'ambito di quel gusto comico inaugurato a Firenze da Rustico di Filippo, ma ben documentato anche nella letteratura latina medievale, che vuole essere il rovesciamento giocoso rispetto alla lirica alta. La tenzone, una finzione letteraria, si articola in una serie di reciproche invettive, tutte incentrate su temi di bassa quotidianità: Dante accusa l'amico, fra l'altro, di essere ladro, goloso, incapace di soddisfare sessualmente la moglie. Essa è importante nella carriera dantesca perché vi appaiono per la prima volta tratti stilistici e linguistici che torneranno poi nella *Commedia*, specie nell'*Inferno*.



Fig.1 : Gustave Doré, *Dante riconosce l'anima di Forese Donati*, illustrazione del XXIII canto del *Purgatorio*, 1861, incisione.

Con perfetta rispondenza degli strumenti formali alla violenza e alla trivialità dell'invettiva, infatti, Dante semina a larghe mani nei tre sonetti della tenzone voci realistiche e quotidiane: *tosse, fichi secchi, starne, boccone, gola, letto*. Abbondano i nomi propri: *Bicci*, soprannome di Forese, *San Simone*, uno dei quartieri cittadini, quello in prossimità del carcere, *Cristo* (accostato in una rima dal sapore sacrilego con *malacquistò*). Le forme grammaticali sono quelle proprie del fiorentino vivo, talora dei registri più familiari, fuori da ogni ossequio al linguaggio della tradizione lirica: così, per alcuni esempi, i dittonghi in *truovi, figliuol, convien*, la vocale atona *o* in *addovien* = viene, l'aggettivo *piuvico* = pubblico.

3.3 - Un poetare volutamente oscuro

Non sussistono dubbi invece sull'attribuzione a Dante di un altro compatto ciclo di componimenti, le rime "petrose", così designate perché in esse (due canzoni, una sestina e una sestina doppia), Dante affronta il tema dell'amore per una "donna Petra", a tutt'oggi a noi sconosciuta nonostante le diverse proposte di identificazione (alcune del tutto fantasiose: si esclude comunque che si possa trattare di Beatrice). La *bella Petra* non ricambia l'amore del poeta, che è così indotto a una nuova precisa intenzione stilistico-retorica: per cantare un sentimento tormentato, veicolo di angoscia e dolore, Dante si misura infatti con la tradizione del *trobar chus* provenzale (alla lettera "poetare chiuso"), che aveva avuto il suo massimo campione in Arnaut Daniel. L'intento è quello di un dettato oscuro, volutamente ermetico, di strenuo impegno formale. "*Così nel mio parlar voglio esser aspro / com'è negli atti questa bella petra*", recitano i primi due versi dell'[ultima canzone petrosa](#) ([Dante, Rime](#): 46), che svolge in un serrato crescendo emotivo il motivo della vendetta sulla donna, colpevole di non corrispondere l'amore del poeta. In questi versi si afferma una vera e propria dichiarazione programmatica: l'asprezza dell'espressione, puntualmente raggiunta da Dante, ci mostra nelle quattro petrose la sua straordinaria capacità di sperimentare nuove soluzioni formali.

Per quanto riguarda gli aspetti metrici Dante utilizza il difficile metro della sestina, imitandolo da Arnaut. La sestina è caratterizzata dalla presenza, al termine di ogni verso, di una parola rima; le sei parole rima della prima stanza (= strofa; ogni strofa della sestina è formata da sei versi) si ripetono in modo ossessivo nelle cinque strofe successive e nel congedo del componimento ("congedo" è la strofa conclusiva, più breve delle altre).

È inoltre in fortissimo incremento, rispetto alle esperienze precedenti, l'*enjambement*, cioè la spezzatura, la dislocazione in due versi consecutivi di espressioni legate da forti vincoli sintattici, come se il singolo verso fosse insufficiente a ospitare l'urgenza dei sentimenti e richiedesse di essere dilatato in misure più ampie: "*Fuggito è ogne augel che 'l caldo segue / del paese d'Europa, che non perde / le sette stelle gelide*" ([Dante, Rime](#): 43, vv. 27-29). Caratteristico ancora è l'uso di rime con la successione di tre consonanti consecutive (il citato *aspro* in rima con *diaspro*, ma si notino anche le rime *-ombra*, *-entre*, *-empre* dell'altra canzone petrosa: "*Io son venuto al punto de la rota*": [Dante, Rime](#): 43). Frequenti sono in rima i nessi con due consonanti, la seconda delle quali costituita dalla vibrante *r* (*-etra*, *-atra*) o con alcune consonanti doppie (*-erra*, *-olli*, *-ezzi*, *-orro*, *-elli*), evitate dal Dante stilnovista ed esplicitamente indicate più tardi, nel *De vulgari eloquentia*, come soluzioni da fuggire nello stile più alto.

Ma la conquista di una tavolozza espressiva più ricca si manifesta con potenza, nelle *Petrose*, anche nelle strutture sintattiche di grande respiro, con forte aumento della subordinazione: nella terza stanza di *Così nel mio parlar*, per esempio, un unico lunghissimo periodo si dilata per i primi sei versi. Aumentano vistosamente le metafore, dalla *crudel spina* d'amore che trafigge il cuore, al *grande assalto* dell'inverno, alla *lima* d'amore che corrode il cuore e annulla le capacità vitali, alle *trecce* della donna, che sono per il poeta *scudiscio e ferza* (= sferza, strumento di tortura): esse ci mostrano straordinarie capacità figurative di un Dante ormai maturo per le prove più alte. Le immagini metaforiche, e con esse le similitudini, pure in incremento, costituiscono di per sé riferimenti al mondo reale, concreto, ciò che certifica la conquista da parte di Dante di un realismo impensabile nelle sue liriche giovanili e stilnovistiche.

Anche le scelte lessicali mostrano una strenua tensione innovativa, un decisivo superamento della stagione dello Stil nuovo, grazie soprattutto agli apporti del modello latino e a una creatività che induce Dante a frequenti neologismi (= creazioni di parole nuove): da *Così nel mio parlar* si vedano i latinismi *atra* (= nera, amara), *manducare* (= trangugiare) e le voci *brucare* e *guizzo*, che risultano allo stato attuale degli studi innovazioni dantesche. Per gli aspetti grammaticali, infine, il ciclo petroso ci consegna da un lato un Dante che non disdegna di ripetere alcune forme consacrate dalla tradizione lirica: il nome stesso della bella *Petra* ricorre con monottongo non fiorentino; il consonantismo di *dolzi* = dolci e *merzé* = mercé è di marca provenzale. Ma dalla tradizione poetica, d'altro lato, Dante sa ormai prendere le distanze: schietti fiorentinismi sono per esempio i dittonghi in *triegue*, *triema*; di stampo francamente popolare è la forma *squatra* = squarta, in una serie di rime ("*squatra* : *atra* : *latra*") che tornerà nel sesto canto dell'*Inferno*.

Gli studiosi, per una volta concordi, collocano la stesura delle *Petrose* nell'inverno 1296 - 1297, secondo una cronologia determinata dalla descrizione astronomica che apre *Io son venuto al punto de la rota*, la prima nella carriera dantesca, cui seguiranno le analoghe non infrequenti spiegazioni scientifiche della *Commedia*.

3.4 - Nuovi contenuti poetici

Negli anni immediatamente successivi, segnati da un impegno civile e politico che sfocia nella tragedia della condanna a morte e dell'[esilio](#), il Dante poeta approfondisce in particolare i temi moraleggianti, dottrinali, allegorici. Nelle tre canzoni confluite nel *Convivio* e nella grande canzone dell'esilio "[Tre donne intorno al cor mi son venute](#)" ([Dante, Rime](#): 47), egli ci appare ormai padrone dei mezzi espressivi più raffinati, al servizio di una poesia di alto impegno etico. Dante allestisce componimenti di grande ampiezza, dilatando la misura delle stanze e aumentandone il numero (ben sette, per ventun versi ciascuna, ne conta "[Doglia mi reca](#)", la canzone destinata forse ad aprire l'ultimo trattato del *Convivio*; [Dante, Rime](#): 49), e concede maggiore spazio ai settenari, proprio per l'esigenza di un dettato più ricco e articolato. La sintassi si fa più complessa, le similitudini e soprattutto le metafore più fitte: esemplare in proposito *Tre donne*, che si apre con l'immagine delle tre donne appunto, simbolo della Giustizia universale, della Giustizia umana e della Legge positiva, e che prosegue con una rete incessante di immagini metaforiche: *il nudo braccio, di dolor colonna; più nel dolor s'accese; questo foco m'ave (= ha) già consumato sì l'ossa e la polpa / che Morte al petto m'ha posto la chiave*, sino ai due congedi (il secondo aggiunto probabilmente in un tempo successivo), che pure si avviano con immagini metaforiche: *Canzone, a' panni tuoi non ponga uom mano, / per veder quel che bella donna chiude*; e *Canzone, uccella (= caccia) con le bianche penne; / canzone, caccia con li neri veltri (= con i cani neri; l'allusione è alle due fazioni in lotta a Firenze, dei guelfi bianchi e dei guelfi neri)*. Facendo tesoro delle esperienze di una carriera ormai ventennale (si veda l'indulgenza nella stessa *Tre donne* verso rime difficili, che torneranno poi nella *Commedia*: *-olpa* e *-occa*), Dante mostra nelle ultime grandi canzoni una maturità linguistica e stilistica che prelude ormai al capolavoro.

Ma nei primi anni dell'esilio, subito prima di concepire il suo grande poema, Dante s'impegna anche - quasi concedendosi una pausa nella creazione poetica - in una profonda meditazione di ordine linguistico-stilistico da un lato, filosofico e dottrinale dall'altro, con due trattati rimasti poi incompiuti.

UD 4 - Dante trattatista in volgare

L'unità didattica presenta i due trattati incompiuti del *De vulgari eloquentia* e del *Convivio*, indaga i motivi della loro interruzione e analizza alcuni aspetti della prosa del secondo.

[4.1](#) - Una riflessione linguistica e stilistica

[4.2](#) - Un trattato lasciato a metà

[4.3](#) - Il *Convivio*: una grande enciclopedia filosofica e morale

[4.4](#) - La prosa del *Convivio*

4.1 - Una riflessione linguistica e stilistica

La stesura del *De vulgari eloquentia* e del *Convivio* si colloca fra il 1303 e il 1305, subito a ridosso della condanna a morte e dell'amara esperienza dell'esilio (1302).



Joseph Anton Koch, *Dante, le fiere e Virgilio, part.*, Roma, Casino Massimo, Stanza di Dante, 1825-1828, affresco.

Il *De vulgari eloquentia* costituisce la prima straordinaria organica riflessione, nella nostra cultura, sulla lingua volgare, affidata alla prosa latina, cioè allo strumento della comunicazione fra i *doctores illustres* (i dotti, i letterati). Dante, che pure si dichiara orgoglioso di affrontare argomenti nuovi, si appoggia spesso ad argomentazioni teoriche già divulgate nei trattati retorici del Medioevo. Nel primo libro affronta i temi della natura e dell'origine del linguaggio umano, della sua formazione, delle cause delle diversità fra le lingue. Fra le lingue umane, differenziate per punizione divina dopo l'ardimento della costruzione della torre di Babele, Dante restringe la sua attenzione ai volgari dell'Europa centro-meridionale, il cosiddetto *ydioma tripharium* (= linguaggio trifforme), che si articola in lingua d'*oc* (provenzale), d'*oil* (francese) e del *sì* (italiano). Essi appartengono a una comunità linguistica, come dimostra una serie di vocaboli identici o molto simili (*cielo, amore*), senza però che se ne additi la comune origine dal latino. Dante infatti, secondo una concezione corrente, considera il latino una creazione dei dotti, una lingua artificiale inventata proprio per porre rimedio alla diversità fra le lingue.

Riconosciuta la connessione di elementi sociali e linguistici nell'individuazione dell'unità di un popolo, Dante si concentra sulla lingua del sì, con l'intento di individuare quella lingua comune volgare della quale le parlate municipali sono una manifestazione particolare, eterogenea e deformata. Le caratteristiche che Dante attribuisce al volgare comune ci chiariscono il contenuto della sua nozione ideale, che è quello di una lingua dotta e raffinata dall'arte, e il suo orientamento, retorico e stilistico più che linguistico in senso stretto. Il volgare che Dante vuole individuare è infatti *illustre* nella sua qualità di assoluto linguistico unitario, fornito di nobiltà, limpidezza, perfezione; *cardinale* perché intorno a esso, come intorno ai cardini di una porta, ruotano i volgari parlati nella penisola (e dunque capace di esercitare su di essi un'azione di regolamentazione); *aulico* in quanto degno dell'aula, della reggia, se l'Italia avesse una corte reale; *curiale*, giacché esso, in quanto eccellente e comune, sarebbe lo strumento attraverso il quale i più alti rappresentanti del regno potrebbero indirizzare e accomunare gli italiani. Nessuno dei volgari italiani, che Dante passa in rassegna dividendo i dialetti secondo lo spartiacque degli Appennini, riunisce in sé queste qualità: non fra gli altri il siciliano o il bolognese, che pure potevano vantare di essere stati nobilitati dall'uso letterario; non il volgare del Lazio, giudicato il peggiore di tutti; non, per la loro rozzezza, il fiorentino stesso o le altre parlate toscane.

Introvabile nelle parlate municipali, il volgare illustre non è perciò una chimera. Esso in realtà è stato già realizzato proprio grazie all'ingegno di alcuni artisti, come Dante afferma in un celebre passo nel quale rivendica a sé stesso e all'amico Cino da Pistoia il merito di averlo realizzato: un'affermazione solenne, nella quale, accanto alla consapevolezza della propria altissima capacità di poeta, si afferma l'importanza del fattore letterario, della funzione primaria degli scrittori nell'edificazione di una lingua illustre.

Che poi il volgare possa essere usato in prosa o in poesia, è l'osservazione sulla quale si apre il secondo libro. Dante suddivide gli stili della poesia, secondo una partizione comune nella cultura medievale, in "tragico" (al livello più alto), "elegiaco", destinato al lamento degli infelici (ma la nozione dantesca non è del tutto chiara) e, al gradino più basso, "comico". Dante procede con la distesa trattazione del primo, il più eccellente, riservato a quegli argomenti che esprimono la profondità del pensiero ed esigono magnificenza dei versi ed eccellenza di vocaboli: *salus* (= la salvezza acquisita con la prodezza nell'esercizio delle armi), *amor* (= l'amore sentito attraverso l'ardore della passione) e *virtus* (= la virtù conseguita con la rettitudine della volontà). Questi temi hanno la loro espressione più appropriata nella canzone e in un dettato che assuma di preferenza vocaboli di due o tre sillabe, accentati sulla penultima sillaba e nei quali non figurino le consonanti doppie *l*, *r*, *z* e *x* (forse la doppia *s*) e i nessi di consonante muta più *r*: soluzioni, come sappiamo, che Dante aveva profuso a piene mani nelle canzoni del ciclo petroso, nella sede privilegiata della rima.

Il *De vulgari eloquentia* affronta poi molti aspetti tecnici della versificazione, con particolare riguardo alla canzone, la forma metrica più nobile e destinata perciò allo stile tragico. Una serie di notazioni preziosissime che vorremmo trovare anche per le altre forme metriche, secondo quanto Dante stesso promette nel corso dell'opera, quando anticipa un programma che avrebbe lasciato spazio anche agli altri stili, l'elegiaco e il comico, e ai relativi metri, la ballata e il sonetto (e si presume che un apposito libro dell'opera sarebbe stato dedicato alla prosa). Ma la trattazione si arresta al quattordicesimo capitolo del secondo libro, in conseguenza con ogni probabilità della maturazione di un modo di poetare diverso.

4.2 - Un trattato lasciato a metà

La brusca interruzione del *De vulgari eloquentia* risponde infatti, come i critici concordano a ritenere, all'individuazione della nuova possibilità poetica che si realizzerà con il capolavoro e che prescinde dalla partizione nei tre stili per realizzare, nella categoria del genere comico, un dettato che può anche assumere i modi dello stile tragico e di quello mezzano.

La *Divina commedia* infatti, se si guarda al suo titolo e se si considera il percorso dall'angoscia iniziale al lieto fine, appartiene allo stile comico, l'unico fra i tre che poteva ammettere al suo interno elementi tipici degli altri. Ma il comico del capolavoro non è uguale a quello della tenzone con Forese, giacché la *Commedia* è al tempo stesso il *poema sacro*, come Dante la definirà nel *Paradiso*. Esso va interpretato come lo stile che, comprensivo degli altri, quello in cui tutti convergono, è il parlare puro e semplice, il volgare, lo strumento espressivo di tutti, anche delle femminette, purché inteso e usato da chi possiede sufficiente altezza di sentire e di pensare. Un'intuizione fecondissima, se pensiamo che Dante si riserva così, per il grande poema che prende corpo nei suoi progetti, la più ampia libertà di muoversi nel terreno delle scelte stilistiche e linguistiche.

A fronte di questa scoperta, che porta con sé anche una forma metrica particolare e altrettanto geniale, la terza rima, il progetto del *De vulgari eloquentia* appare agli occhi di Dante ormai privo di fondamento: esso si configura, nel quadro complessivo del suo percorso letterario, come il risultato di una riflessione a posteriori sulla propria carriera poetica, una sistemazione teorica che perde interesse nel momento in cui si delinea la strada di un'opera di respiro incomparabilmente più ampio.

L'opera è di rilievo notevolissimo per le intuizioni linguistiche, per la sensibile autocoscienza che Dante dimostra intorno al suo operare in versi e per l'acuto disegno delle tradizioni poetiche del Duecento, giudicate con saldo senso critico e d'artista. Solo la figura di Guittone d'Arezzo appare sminuita da Dante, che ne prende le distanze in modo un po' sospetto se guardiamo ai suoi esordi, quasi rinnegando con imbarazzo una parte delle proprie origini.

Eppure il *De vulgari eloquentia* avrebbe vissuto una lunga stagione di oblio. La tradizione manoscritta lo ha trasmesso in tre soli codici antichi, uno dei quali scoperto nel nostro secolo. Conosciuto a mala pena nel Trecento, del tutto ignoto alla cultura quattrocentesca, il trattato di Dante entrò di prepotenza nei dibattiti linguistici e letterari solo agli inizi del Cinquecento, quando il vicentino Gian Giorgio Trissino lo fece conoscere fra i letterati fiorentini e lo diede poi alle stampe (1529), tradotto in italiano. D'altra parte, una volta acquisito al nostro patrimonio culturale, il *De vulgari eloquentia* avrebbe avuto la sorte di essere a lungo frainteso, piegato in modi polemicamente a dimostrare tesi linguistiche particolari nella secolare disputa sulla questione della lingua. Lette come un trattato di lingua e non di stile, le parole dantesche sarebbero state utilizzate dai sostenitori della lingua italiana e comune, primo lo stesso Trissino, come la lampante conferma che non si poteva assegnare alcun primato al fiorentino. Ma anche i fiorentini videro erroneamente nel *De vulgari eloquentia* una serie di prescrizioni di lingua: la conseguenza fu che esso, per secoli, costituì per tutti i fautori del fiorentino un ingombrante fardello, del quale ci si poteva sbarazzare o negandone la paternità (così Benedetto Varchi) o confutandone le soluzioni, come fece il Machiavelli.

4.3 - Il *Convivio*: una grande enciclopedia filosofica e morale

Un discorso analogo a quello del *De vulgari eloquentia*, se riflettiamo sulle motivazioni che condussero alla sua interruzione, si deve fare a proposito del *Convivio*, l'altro grande progetto di quegli anni rimasto incompiuto. Il *Convivio* era stato concepito da Dante come un'enciclopedia filosofica in quindici libri, in lingua volgare, nei quali, dopo un primo libro introduttivo si sarebbe svolto in ciascuno degli altri quattordici un commento morale ad altrettante canzoni dantesche. Ma l'opera si arresta al quarto libro, proprio per l'urgenza di un nuovo messaggio, quello della *Commedia*, che non poteva essere affidato alla prosa dottrinale di un trattato scientifico.

Dante muove dal desiderio di porre la sua sapienza a disposizione degli illetterati, da intendersi come coloro che ignoravano il latino ma che pur erano animati da un profondo desiderio di conoscenza. Conseguente è la scelta del volgare, in una prosa filosofica che non aveva precedenti nella tradizione. Il titolo allude al banchetto di sapienza al quale Dante invita il suo pubblico di invitati ideali: celebre, nell'ambito di questa metafora, il profetico annuncio secondo il quale il pane che Dante si appresta a somministrare (il volgare), "*sarà luce nuova, sole nuovo, lo quale surgerà là dove l'usato (il latino) tramonterà, e darà lume a coloro che sono in tenebre ed in oscuritate (= al buio), per lo usato lume che a loro non luce*" ([Dante, *Convivio*](#): I, XIII, 9).

Dal punto di vista tecnico, come nella *Vita nuova*, Dante allestisce un prosimetro: e se le tre canzoni del *Convivio* ambiscono a una maturità di pensiero e di sentire più alta che non quella della stagione dello Stil Nuovo, così anche l'impegno del Dante prosatore è sollecitato nel trattato da ideali più alti che non quelli di un semplice commento a liriche d'amore. Lo stesso Dante, in un passo dell'esordio ([Dante, *Convivio*](#): I, I, 16), accosta l'ispirazione *fervida e passionata* (= ispirata da passione) del libro di gioventù a quella *temperata e virile* con la quale voleva dar vita a una vera e propria enciclopedia del sapere. La prosa della *Vita nuova* si limitava a commentare e rivivere il significato delle vicende d'amore; quella del *Convivio* vuole avviare i suoi lettori all'amore per la scienza e per la filosofia e deve perciò avvalersi dei più raffinati strumenti della retorica.

4.4 - La prosa del *Convivio*

Non ha il conforto di una tradizione di prosa scientifica volgare il Dante del *Convivio*, ed è perciò spontanea nella sua penna la memoria della prosa latina: degli autori classici e soprattutto delle Scritture e dei trattati medievali. Accanto a molti ricordi diretti di fonti latine (*dannato pudore* è per esempio il *damnatum pudorem* di Stazio), è spontaneo, quasi automatico, il trapasso al volgare di andamenti sintattici tipici del latino. Tali sono il costrutto dell'accusativo con l'infinito: "*sapemo (= sappiamo) essi [...] tutte l'altre cose, fuori che la sapienza, avere messe a non calere*" (avere considerato non importanti; [Dante, *Convivio*](#): III, XIV, 8) e i periodi di ampio respiro, con tendenza ad anticipare le subordinate alla principale e a collocare il verbo in ultima posizione: "*lo qual movimento, se esso è da intelletto alcuno, o se esso è dalla rapina del Primo Mobile, Dio lo sa*" ([Dante, *Convivio*](#): II, V, 18). Su altro fronte, e conterà qui piuttosto il latino medioevale, si veda invece la tendenza alla simmetria del discorso, ai parallelismi, alle correlazioni, come si conveniva a un proposito dottrinale e scolastico, all'esigenza di tenere insieme il filo logico del ragionamento: "*è da sapere che l'uomo è da più parti maculato (macchiato), e, come dice Agostino, nullo è senza macula (macchia, peccato). Quando è l'uomo maculato d'una passione, alla quale tal volta non può*

resistere; quando è maculato d'alcuno disconcio membro (= da deformità fisiche); e quando è maculato d'alcuno colpo di fortuna; e quando è maculato d'infamia di parenti o d'alcuno suo prossimo" (Dante, *Convivio*: I, IV, 10).

Anche nel lessico il *Convivio* guarda da vicino ai modelli latini, soprattutto a quelli della filosofia scolastica: così *abominare* (= detestare), *speculare* (= meditare), un'ampia serie di aggettivi in *-abile, -ibile* (*mutabile, corruttibile*), i superlativi assoluti, allineati talora in terne (*stoltissima, vilissima e dannosissima*) ed altre voci che saranno poi della *Commedia*: per esempio *agricola* = contadino, che ritroviamo nel XII canto del *Paradiso*. Arricchiscono inoltre il patrimonio del lessico dantesco - con altri acquisti che saranno poi della *Commedia* - voci di linguaggi speciali attinte da Dante a testi latini e, probabilmente, a volgarizzamenti e scritture volgari di ordine pratico: così nell'ambito della geometria le voci *triangulo, quadrangulo e pentangulo*, tecnicismi astronomici (*crystallino* per indicare il cielo Empireo), medici (*febricante* = febbricitante), dell'agricoltura (*sarchiare, trifoglioso* = ingombro di trifogli).

Infine, con occhio rivolto in direzione dell'opera maggiore, si dovrà sottolineare del *Convivio* il forte aumento di similitudini: "*si come uno pomo maturo leggiermente e senza violenza si dispicca dal suo ramo, così la nostra anima senza doglia (= dolore) si parte dal corpo ov'ella è stata*" (Dante, *Convivio*: IV, XXVIII, 4); e si annoti ([Baldelli 1978](#): 96) che la similitudine, poco gradita al Dante giovane, assumerà nella *Commedia* il ruolo di una delle strutture fondamentali.

Anche il Dante prosatore ci mostra insomma nei primi anni dell'esilio una maturazione espressiva che prelude per alcuni aspetti al capolavoro. Eppure la sua incidenza nella tradizione successiva, così feconda nel campo della poesia e per la quale si parla di Dante come del padre della lingua italiana, è per la prosa molto modesta. Il *Convivio* conta una quarantina di manoscritti tre e quattrocenteschi, ma, dal Cinquecento, solo sei edizioni a stampa prima del XIX secolo: un dato eloquente sull'interesse suscitato dal trattato dantesco nei primi decenni e per più di un secolo dopo la morte, per l'altezza delle argomentazioni filosofiche e dottrinali, ma anche sul suo rapido declino a partire dall'età del Rinascimento, quando il classicismo di Bembo impose come modello prosastico un'opera di ben più agevole e amena lettura, il *Decameron* del Boccaccio.

UD 5 - L'invenzione e le strutture della *Commedia*

L'unità didattica illustra la genesi e la cronologia della scrittura della *Commedia*, i problemi di ricostruzione filologica, il metro, il titolo.

[5.1](#) - Gli anni della *Commedia*

[5.2](#) - Il testo della *Commedia*

[5.3](#) - La terzina dantesca

[5.4](#) - Il titolo

5.1 - Gli anni della *Commedia*

Il più antico presagio della *Commedia* può essere individuato già al tempo della *Vita nuova*, con il proposito di scrivere un'opera in lode di Beatrice, espresso nella canzone "*Donne ch'avete intelletto d'amore*" e ripetuto in chiusura dell'opera. Il vero e proprio progetto di un poema così ambizioso e complesso, tuttavia, non può essere fatto risalire a quegli anni lontani, a una stagione nella quale Dante era persuaso che il volgare fosse espressione adatta alla sola poesia d'amore. Con quasi assoluta certezza, e ne è indizio l'interruzione dei due trattati in prosa, l'ideazione di un'opera nella quale si compendiasse tutta l'esperienza umana, la cultura, l'ideologia e l'arte di Dante deve essere collocata subito dopo l'esilio, un periodo nel quale le notizie certe intorno agli spostamenti di Dante lungo la penisola sono purtroppo assai scarse.



Fig.1 : Luca Signorelli, *L'Inferno*, Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio, 1499-1503, affresco.

Gli anni decisivi sono quelli a partire dal 1302, più in particolare dal 1304-1305, ed è caduta ormai in discredito l'affermazione del Boccaccio secondo la quale i primi sette canti dell'*Inferno* [Fig.1] sarebbero stati composti a Firenze prima dell'esilio. Tutti i riferimenti della prima cantica a personaggi ed eventi per i quali si possano stabilire delle cronologie sicure ci portano a date che non oltrepassano il 1308: la stesura dell'*Inferno* coincide dunque con gli anni dei pellegrinaggi nel Veneto e in Toscana, con sede privilegiata in Lunigiana e nella città di Lucca (e i ricordi in proposito sono molto fitti). Il 1308, a sua volta, può considerarsi lo spartiacque tra *Inferno* e *Purgatorio*: un anno saliente nella vita di Dante, perché con la designazione di Arrigo VII di

Lussemburgo alla corona dell'Impero si rinfocolavano le speranze di quanti in Toscana, ghibellini e guelfi bianchi, si aspettavano di vedere ripristinata in Italia l'autorità imperiale. Un'illusione destinata a svanire bruscamente con la morte di Arrigo, nel 1313: in questi anni furono composti il *Purgatorio* e probabilmente la *Monarchia*, il grande trattato in prosa nel quale gli ideali politici di Dante sono espressi nella loro forma più compiuta (l'opera è in latino e non entra perciò nell'ambito del nostro discorso). Segue un periodo nel quale Dante, ospitato a Verona da Cangrande della Scala, rivede e corregge le prime due cantiche.

A Verona e a Ravenna Dante trascorre l'ultima parte della sua esistenza: nel 1316 o forse nella prima metà del 1320 scrive la tredicesima delle sue *Epistole* in latino a Cangrande e a lui dedica, quando ancora non è ultimato, il *Paradiso*: la cui stesura si colloca fra il 1316 e il 1321, l'anno della morte di Dante.

Solo congetture, non certezze storiche, si possono dunque affacciare intorno alla composizione del grande capolavoro dantesco, le cui tre cantiche saranno state redatte, per riassumere, negli anni 1304-1308 (*Inferno*), 1308-1312 (*Purgatorio*) e, dopo l'intermezzo di revisione delle prime due, 1316-1321 (*Paradiso*).

5.2 - Il testo della *Commedia*

Altrettanto congetturale è il testo stesso della *Commedia*. Di Dante, si è detto, non ci è pervenuto alcun autografo; ma se di alcune sue opere ci sono tramandate solo sporadiche copie manoscritte, della *Commedia* possediamo un numero di trascrizioni imponente, più di seicento prima dell'avvento della stampa a caratteri mobili. Un numero che ci testimonia la grande popolarità dell'opera, ma rende più difficile la ricostruzione critica del testo: tanto più arduo infatti, in una selva così fitta di manoscritti, è individuare quelli più autorevoli perché più vicini al dettato originario, trasmesso sin dall'inizio in copie fra loro discordanti, molte delle quali capostipiti di altre copie, con l'inevitabile accumularsi e incrociarsi di errori di trascrizione.

Alla perdita degli autografi danteschi si deve purtroppo aggiungere, a compromettere la possibilità di ricostruire un testo vicino all'originale, la dispersione delle copie del poema del primo decennio dopo la morte. La prima massiccia presenza organica di manoscritti dell'opera risale agli anni quaranta del XIV secolo, con centro di irradiazione a Bologna.

A intricare ulteriormente i modi della trasmissione testuale, si consideri la realtà di un poema mandato a memoria anche presso le classi sociali meno colte, recitato nelle piazze e nelle chiese, cioè conosciuto anche oralmente, con la conseguenza che spesso un copista può essere stato indotto in errore dal ricordo di versi o di brani a lui noti all'atto della trascrizione.

La situazione, assai spinosa, si semplificò solo in apparenza con l'invenzione della stampa. Il poema dantesco può vantare di essere stato uno dei primi testi volgari che abbia avuto l'onore della nuova tecnologia, con l'edizione uscita a Foligno nel 1472 per cura di Giovanni Numeister di Magonza. D'importanza capitale deve essere poi giudicata la stampa curata dal Bembo nel 1502 in collaborazione con Aldo Manuzio, fondata su un manoscritto di mano del Boccaccio, con accentuata coloritura fiorentineggiante; essa divenne la più autorevole fino al Settecento. Dal Sette

al primo Novecento i metodi filologici si affinano: si esaminano sempre più numerosi codici dell'opera, sottoposti a confronto al fine di stabilire delle gerarchie fra i testimoni, di individuare delle famiglie di manoscritti, di poter apprezzare la famiglia o il testimone più attendibile e degno perciò di essere la base dell'edizione.

Una soluzione innovativa attuò nella sua edizione critica del 1966 Giorgio Petrocchi, uno dei più agguerriti dantisti del Novecento: egli muove da un drastico taglio della tradizione manoscritta, limitando la sua ricostruzione ai codici anteriori al 1355, cioè a quelli che precedono le trascrizioni del Boccaccio, reputate arbitrarie e fuorvianti per l'eccessiva patina fiorentina del testo. Questa semplificazione consentì al Petrocchi di individuare due principali grandi famiglie di manoscritti: una toscana e una emiliano-romagnola, giudicata di maggiore autorevolezza dal momento che la *Commedia*, riveduta per le prime due cantiche e composta per la terza in area veronese-ravennate, dovette diffondersi dapprima attraverso la via di Bologna e solo in seguito in Toscana e a Firenze. Contro la preferenza accordata dal Petrocchi alla tradizione settentrionale, una nuova edizione ha proposto nel 1995 Antonio Lanza, che giudica più fedeli all'originale i codici antichi del ramo fiorentino, con la conseguenza che il suo testo ospita in misura più ampia forme idiomatiche e popolari fiorentine.

5.3 - La terzina dantesca

Nello schema metrico della *Commedia*, destinato a grande fortuna nella poesia italiana, i versi, tutti endecasillabi, sono disposti in gruppi di tre, organizzati ciascuno su due rime; il primo e il terzo verso di ogni terzina rimano fra di loro, il secondo fornisce la rima per i versi dispari della terzina successiva, aprendo una catena potenzialmente infinita: ABA BCB CDC DED ecc. Tutte le rime tornano tre volte con eccezione della prima, che si ripete due volte soltanto. In chiusura del canto (ogni cantica è suddivisa in canti) non si ha una terzina completa, ma un verso isolato (verso "rilevato"), che rima con il verso pari dell'ultima terzina: XYX ZYZ Z: il canto e la catena delle terzine si chiudono così circolarmente, con una rima che torna soltanto due volte, come due volte si ripeteva la rima d'avvio.

Questa struttura, rispetto a quelle del sonetto, della ballata, della canzone, consente una amplissima dilatabilità: è metro aperto per eccellenza, pur se costituito da una serie di forme chiuse - le singole terzine - e consente quindi margini di libertà espressiva molto più larghi.

È solo possibile, non accertato, che un organismo così duttile e plastico, che procede per singoli blocchi ma è disponibile al tempo stesso ad ampie campate espressive, sia frutto della geniale fantasia di Dante: di fatto non si conoscono a tutt'oggi esempi di terzine - che si usano chiamare pertanto anche terzine dantesche - anteriori al suo capolavoro. Si aggiunga che la paternità dantesca non è contraddetta dal silenzio su questo genere metrico nel *De vulgari eloquentia*. Anzi, anche da questo punto di vista, sarà significativo che il trattato teorico s'interrompa proprio alle soglie della *Commedia*: dopo aver celebrato l'eccellenza della canzone, Dante si impegna in un disegno ben più vasto, insofferente di eccessive costrizioni perché volto a raffigurare tutta l'esperienza e il significato della vita umana, in terra e nell'eternità.

Prevale nella *Commedia* un parallelismo per cui ogni terzina si presenta come unità conclusa e compatta anche dal punto di vista sintattico e logico, come si vede proprio all'inizio dell'opera (la sbarra doppia segnala il confine fra le terzine): "*Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / che la diritta via era smarrita. // Ahi quanto a dir quale era è cosa dura / esta (= questa) selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura ! // Tant'è amara che poco è più morte; / ma per trattar del ben ch'i' vi trovai, / dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte* ([Dante, Inferno](#): I, 1-9).

Ma Dante si riserva spesso spazi più ampi, e non è questo l'ultimo aspetto della sua grandezza, come per esempio nel XXVI canto dell'*Inferno*, in un passo che si espande per ben quattro terzine (Dante, *Inferno*: XXVI, 90-102): "*Quando // mi diparti' da Circe, che sottrasse / me più d'un anno là presso a Gaeta, / prima che s' Enea la nomasse, // 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 / ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore; // ma misi me per l'alto mare aperto / sol con un legno e con quella compagna / picciola da la qual non fui disertato*" (mi diparti' = mi allontanai; *nomasse* = denominasse; *pietà* = pietà; *compagna* = compagna; *disertato* = abbandonato).

La coincidenza fra verso e pausa grammaticale è naturalmente la norma nella *Commedia*, ma non mancano frequenti rotture (gli *enjambement*) fra le unità ritmiche e gli andamenti sintattici. Anzi, la conquista di una più spregiudicata libertà espressiva consiste anche nella maggiore propensione dell'opera maggiore all'*enjambement*: nella *Commedia* la proporzione di versi implicati nell'*enjambement* è di uno su sette, contro uno su quindici nelle *Rime*. L'incremento è dunque assai forte, come consentiva anche la potenziale infinita varietà del discorso consentita dalla catena ininterrotta delle rime, di contro alle strutture chiuse delle liriche d'amore. Quanto alla sua tipologia, molto varia, si dirà solo che uno degli *enjambement* più cari a Dante è quello fra aggettivo e sostantivo ("*per la mesta / selva saranno i nostri corpi appesi*"; Dante, *Inferno*: 106-107), seguito da quello fra sostantivo e complemento di specificazione ("*un splendor mi squarciò 'l velo / del sonno*"; Dante, *Purgatorio*: XXXII, 71-72). Con tale artificio Dante tende in genere a porre in rilievo gli elementi spezzati dall'*enjambement*, e mostra l'inclinazione a un discorso più ampio, quasi intollerante delle costrizioni metriche, pur in una struttura semplice come quella della terzina: tipiche in tal senso frequenti successioni di *enjambement* in versi successivi, per esempio l'attacco del XXXIII canto dell'*Inferno* (Dante, *Inferno*: 1-3): "*La bocca sollevò dal fiero pasto / quel peccator, forbendola a' capelli (= pulendola con i capelli) / del capo ch'elli avea di retro guasto*" (= guastato, rosicchiato).

Conta infine nella scelta metrica del capolavoro dantesco il valore simbolico del numero tre e dei suoi multipli: la *Commedia* consta di tre cantiche, di trentatré canti per ogni cantica per un totale di novantanove (più uno di proemio a formare il numero perfetto di cento), e procede con un ritmo ternario nel quale ogni rima, come si è visto, si ripete per tre volte. Il numero tre, caro alla simbologia cristiana e medievale, diviene così nella *Commedia* il principio con cui si ordina l'ascesa verso Dio, il quale è a sua volta l'espressione più alta del numero tre stesso, in virtù del mistero della Trinità.

5.4 - Il titolo

Nel corso della *Commedia* Dante allude alla sua opera. Due volte nell'*Inferno* egli la chiama "*comedia*", quando si appresta a volare nei gironi di Malebolge sulle spalle di Gerione (Dante, *Inferno*: XVI, 127-128: "*e per le note / di questa comedia, lettor, ti giuro*"), e nella bolgia dei barattieri: "*Così di ponte in ponte, altro parlando / che la mia comedia cantar non cura*" (Dante, *Inferno*: XXI, 1-2). Gli altri due luoghi ricorrono nel *Paradiso*: "*sacrato poema*" e "*poema sacro*" (Dante, *Paradiso*: XXIII 62 e XXV 1). L'autore, con tutte quelle implicazioni relative alla retorica medievale che abbiamo considerato, considerava la sua opera la *Commedia* (o *Comedia*); ce lo conferma la dicitura che si accampa nella ricordata epistola a Cangrande della Scala, con la dedica del *Paradiso* (ma si osservi che dell'autenticità dell'epistola non tutti sono certi): "*Incipit Comedia Dantis Alagherii, florentini natione, non moribus*" = Incomincia la *Commedia* di Dante Alighieri, fiorentino di nascita, non di costumi.



Fig.1 : Andrea del Castagno, *Giovanni Boccaccio*, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1450 ca., affresco trasferito su tavola, proveniente dall'ex Convento di S.Apollonia a Legnaia (Fi).

Con il titolo di *Commedia* del resto l'opera cominciò a circolare; la prima occorrenza dell'aggettivo *divina* è da far risalire al Boccaccio [Fig.1], cultore di Dante, copista, pubblico lettore del capolavoro dantesco, commentatore dei primi diciassette canti dell'*Inferno* e infine, di Dante, biografo in latino e in volgare. L'attributo *divina* ritorna solo a distanza di quasi due secoli, ma con conseguenze decisive: nella sua edizione del capolavoro dantesco, presso Giovanni Gabriele Giolito (Venezia, 1555) infatti, il letterato veneziano Ludovico Dolce lo riprende e lo fa stampare nel frontespizio. Da quella data l'aggettivo *divina* corre in tutta la tradizione editoriale e culturale sino alla edizione critica del Petrocchi, che con la sua autorevolezza ha rimesso in circolazione il titolo di *Commedia*.

UD 6 - La lingua della *Commedia*

L'unità didattica analizza le forme grammaticali, il lessico, alcuni aspetti stilistici e sintattici della *Commedia*, illustrandone le varietà di lingua e di stile entro il tessuto di fondo fiorentino.

[6.1](#) - Le forme grammaticali della *Commedia*

[6.2](#) - Il lessico

[6.3](#) - Qualche nota su stile e sintassi

6.1 - Le forme grammaticali della *Commedia*

Nell'opera maggiore tutte le esperienze della carriera poetica dantesca sono riassorbite e fuse in un dettato linguistico che nulla rinnega delle prove del passato, con eccezione solo di alcuni sicilianismi più marcati (il tipo *saccio*) e che si apre però con straordinario vigore ad assecondare nuove prepotenti esigenze espressive. Alla straordinaria grandezza del disegno della *Commedia* risponde l'apertura a una molteplicità di forme fonetiche e morfologiche e di tessere lessicali, latinismi e gallicismi soprattutto, ma anche toscanismi extrafiorentini e voci di altre parlate italiane, senza alcuna preclusione capace di limitare la potenza espressiva che Dante dispiega nel suo capolavoro.



Sandro Botticelli, *Illustrazione del I Canto del Paradiso*, Berlino, Staatliche Museum, Kupferstichkabinett, 1480-1495, disegno a punta d'argento ripassato a penna, cm. 32,5 x 47,5.

Fondamento grammaticale della lingua della *Commedia* è il fiorentino del tardo Duecento, un codice linguistico che viveva una fase di particolare dinamismo e che si configura perciò non come un blocco unitario, ma come un fascio di varietà legate ai registri stilistici, agli strati sociali, agli usi delle diverse generazioni. Dante percorre per intero tutte queste possibilità: vediamo infatti coesistere nella *Commedia* esiti francamente popolari (*mosterrò* = mostrerò, *sapavam* = sapevamo, *corravam* = correavamo) ed esiti del fiorentino medio (*sanese* = senese, *che io vadi* = che io vada), con la conseguente fitta presenza di parole identiche per l'origine e il significato ma diverse per l'aspetto formale ("doppioni" o "allotropi"); *pargoli* e *pargoletta* per esempio sono fiancheggiati dalle forme più scelte *parvol* e *parvoletto*. Forme del fiorentino più antico ormai in regresso convivono con usi innovativi, in via di affermazione proprio nell'ultimo quarto del Duecento, cioè negli anni in cui Dante inizia la sua carriera letteraria: è il caso del numerale *diece*, ormai declinante

rispetto a *dieci*, dell'indicativo presente con seconda persona in *-e* per i verbi della prima coniugazione (*tu pense*, in minoranza rispetto al tipo moderno *tu pensi*), delle terze persone del passato remoto: le forme fiorentine delle origini in *-aro* (*cantaro*, *andaro* ecc.) sono affiancate, pur se restano maggioritarie, da quelle in *-arone* (*cascaron*, *lasciaron*).

In questo quadro di schietta affermazione del fiorentino (la *Commedia* è la più fiorentina fra le opere dantesche; [Baldelli 1978](#): 93) si innestano alcune forme grammaticali che alla parlata materna di Dante erano estranee: generalizzando, osserviamo che si tratta di esiti fonologici e morfologici spesso suggeriti dalla rima, e in gran parte già attestati nelle scuole poetiche del Duecento e perciò legittimati dalla nobilitazione letteraria.

Innanzitutto, appunto, i dati della tradizione. Risalgono alla scuola siciliana, per esempio, la *i* tonica in *miso* = messo, *sorpriso* = sorpreso, la vocale pretonica di *canoscenza*, le forme verbali *aggio*, *deggio* = devo, *veggio* = vedo, i condizionali in *-ia* (*vorria*, *avria*; ma prevale il condizionale toscano-fiorentino in *-ei*) e quelli del tipo *satisfara* (= soddisferebbe), molto più rari (il più frequente è *fora* = sarebbe, destinato a larga fortuna nel linguaggio della lirica). Come siciliane si designano inoltre quelle rime imperfette (*nome : come : lume*; *sotto : tutto : costruito* e altre) falsamente attribuite ai poeti della prima scuola, ma risultanti invece dalla parziale riverniciatura subita dai loro testi nelle trascrizioni fatte in Toscana. Tipico dello stilnovismo era invece per esempio *ancidere* = uccidere.

Il riflesso del latino, importante soprattutto nel lessico, si coglie in molte soluzioni grammaticali, con la conseguente presenza di altri dopponi: per esempio, per la vocale pretonica, si vedano le coppie *resplendere / risplendere*, *defetto / difetto*, *nimico / nemico* (il primo elemento è latineggiante, il secondo toscano-fiorentino); per il consonantismo le alternanze fra *patre*, *matre* e *padre*, *madre*, *templo* e *tempio*, *negligenza* e *negghienza*. Per la morfologia si pensi a un plurale come *fata* (= fati) o alla forma di comparativo *maggio* (= maggiore).

Alcune forme, ancora, sono invece suggerite dalle lingue letterarie europee: così il provenzale *ploia* e i francesizzanti *vengiare*, *palagio*, *pregio*, affiancati dalle varianti toscane *pioggia*, *vendicare*, *palazzo* e *prezzo*. Anche per questa via in altri termini Dante allestisce nuovi dopponi che si alternano nell'opera, in alcuni casi sino alla presenza di tre esiti concorrenti: il fiorentino *specchio*, per esempio, coesiste nella *Commedia* con il latinismo *speculo* e con *spoglio*, modellato sul francese.

Infine non mancano alcune poche forme toscane, ma non fiorentine, quasi tutte in rima: le terze plurali del passato remoto *terminonno* = terminarono, *fenno* = fecero e *diunno* = diedero, di area pisano-lucchese; gli indicativi presenti *abbo* = ho, aretina e senese e *vonno* = vanno, dell'Umbria e della Toscana orientale.

6.2 - Il lessico

Un quadro non dissimile ci offre per la *Commedia* l'analisi lessicale. Il dato più evidente è la grande prevalenza di voci fiorentine, attinte molto volentieri anche agli usi quotidiani: è il caso soprattutto di larghi settori dell'*Inferno*, con i vari *gola*, *strozza*, *ascelle*, *ventre*, *biscia*, *vermo*, *pecorelle* (per ricordare alcune voci relative alle parti del corpo umano e agli animali), via via sino ai termini plebei *culo*, *merda* (e *merdoso*), *puttana*. Ma si noti che anche nelle altre cantiche non mancano voci di crudo realismo (esemplari nel *Paradiso* *cloaca*, *puzza*), come risultato della continua varietà di temi, di modi e di toni, che percorre tutto il capolavoro dantesco.

Si noti che la vasta gamma delle scelte lessicali, sempre all'interno degli usi fiorentini, comporta due ordini di conseguenze: da un lato la presenza di doppioni anche nel lessico, con voci popolari che convivono accanto a sinonimi di tono medio (*serocchia*, *allotta* e, rispettivamente, *sorella*, *allora*). Dall'altro, l'uso da parte di Dante di termini che egli stesso nel *De Vulgari eloquentia* aveva additato come esempi di vocaboli municipali da fuggire nello stile illustre: il più notevole è forse *introcque* (= nel frattempo, frattanto), collocato in forte evidenza a chiudere il ventesimo canto dell'*Inferno*.

Sul lessico fiorentino s'innestano poi, in modo analogo a quanto si è illustrato per le forme grammaticali, vari altri apporti. L'influsso delle lingue d'Oltralpe è visibile in un consistente drappello di voci che ricorrono per lo più in rima e che erano quasi sempre già ben consolidate nella tradizione poetica del Duecento (ma si è già osservato che Dante è molto meno incline al gallicismo rispetto ai contemporanei). Accanto alle voci in *-anza* (*beninanza* = benignità, *dilettanza* e altre), per le quali Dante attua rispetto al passato una forte selezione, si possono citare *augello*, *visaggio* = viso, *dolzore* = dolcezza, *ostello* = dimora, *gaetto* = screziato, *alluminare* = miniare e molte altre. Si noti che alcuni gallicismi sono assunti con precisa funzione di realismo, come il raro *giuggiare* = giudicare, messo in bocca a Ugo Capeto, re di Francia dal 987 al 996 e fondatore della dinastia dei Capetingi.

Quest'ultima annotazione vale anche per le poche voci che Dante prende da parlate volgari italiane diverse dal fiorentino: il già ricordato *issa*, lucchesismo nelle parole del lucchese Bonagiunta, la voce sarda *donno* = signore, in riferimento a Michele Zanche, governatore del Logudoro (una delle regioni amministrative della Sardegna), l'emiliano *sipa* = sì, del nobile bolognese Venedico Caccianemico.

Arricchisce ancora la gamma del lessico della *Commedia* il contributo dei linguaggi tecnici. Privilegiati sono quelli dell'astronomia (*orizzonte*, *cenit* = zenit, *emisperio*), della medicina (*idropesi* = idropisia, *oppilazione* = blocco delle funzioni vitali) e della geometria: *geométra*, *cerchio*, *tetragono* (in senso proprio cubo, ma per metafora fermo, irremovibile), nell'espressione "*tetragono ai colpi di ventura*" = saldo di fronte agli attacchi della sfortuna (Dante, *Paradiso*: XVII, 24).

Ma una rilevantissima componente del lessico del capolavoro dantesco, seconda solo al fondo della parlata materna, è quella assunta dal serbatoio del latino. In esso Dante pesca a piene mani, sia nei canti dottrinali e filosofici sia, più in genere, con il fine di innalzare la solennità del dettato. Non a caso il latinismo è frequente soprattutto (ma non solo) nella terza cantica: esemplare il sesto canto, che traccia per bocca di Giustiniano la storia dell'impero romano, ove si leggono per esempio

commendare = affidare, *pugnare* = combattere, *cirro* = ricciolo dei capelli, *labere* = scorrere, *cubare* = giacere, *tuba* = tromba di guerra ed altri ancora.

Fonti primarie del latinismo dantesco sono la memoria delle Scritture sacre (*circunfulgere* = circondare di luce, *prefazio* = prefigurazione) e quella della classicità letteraria (*licere* = essere lecito, *rubro* = rosso) a mostrarci l'ampiezza della cultura di Dante, che si nutre dei testi canonici della cristianità ma anche dei grandi della letteratura. Assidua a questo proposito è la memoria di Virgilio, guida di Dante sino alla sommità del Purgatorio: basti ricordare l'espressione con la quale Dante confessa a Virgilio il riaffiorare del suo sentimento d'amore per Beatrice: "*conosco i segni de l'antica fiamma*" (Dante, *Purgatorio*: XXX, 48), prelevata dal quarto libro dell'*Eneide*, ove l'espressione latina equivalente era in bocca a Didone, riferita ad Enea.

Notevole, a completare il panorama del lessico della *Commedia*, è la schiera delle voci coniate da Dante stesso, poco meno di un centinaio. Anche se qualcuna potrà essere reperita dagli scavi linguistici in scritture antecedenti, ed esclusa perciò dalla lista, il numero è comunque significativo della straordinaria capacità creatrice del poeta. Fra gli altri *arruncigliare* (= afferrare con un gancio), *raccosciarsi* (= abbassarsi piegandosi sulle cosce) ed altri verbi "parasintetici", cioè formati da una parola base con l'aggiunta contemporanea di un prefisso e di un suffisso: *inluiarsi* = compenetrarsi in lui, *insemparsi* = durare eternamente ecc.; questi ultimi in particolare sono più frequenti nel *Paradiso*, quasi ad assecondare quella più alta tensione concettuale, dottrinale e teologica, peculiare della terza cantica.

6.3 - Qualche nota su stile e sintassi

Sotto il profilo stilistico s'impongono nel capolavoro di Dante, come mai prima nella sua opera, le similitudini: riferite volentieri a momenti della vita di ogni giorno, esse costituiscono poderosi elementi del realismo dantesco. Esemplari in tal senso alcuni inizi di canto: nel canto XXIV dell'*Inferno*, per esempio, il contadino vede sciogliersi la brina di una mattina d'inverno e si rasserena e tranquillizza, così come Dante vede rasserenarsi Virgilio: "*In quella parte del giovinetto anno / che 'l sole i crin sotto l'Aquario temprà / e già le notti al mezzo dì sen vanno, / quando la brina in su la terra assempra / l'immagine di sua sorella bianca, / ma poco dura a la sua penna temprà, / lo villanello a cui la roba manca, / si leva, e guarda, e vede la campagna / biancheggiar tutta; ond'ei si batte l'anca, / ritorna in casa, e qua e là si lagna, / come 'l tapin che non sa che si faccia; poi riede, e la speranza ringavagna, veggendo 'l mondo aver cangiata faccia / in poco d'ora, e prende suo vincastro / e fuor le pecorelle a pascere caccia. / Così mi fece sbigottir lo mastro / quand'io li vidi sì turbar la fronte, / e così tosto al mal giunse lo 'mpiastrò*" (Dante, *Inferno*: XXIV 1-18). Parafrasi: In quel periodo dell'anno appena iniziato nel quale il sole riscalda i suoi raggi nella costellazione dell'Acquario e già le notti si avviano a durare la metà del giorno, quando la brina sulla terra riproduce l'immagine della sua bianca sorella (la neve), ma la tempera della sua penna dura per poco tempo (si scioglie al sole), il contadino che ha pochi averi si alza e guarda e vede biancheggiare tutta la campagna; perciò si batte l'anca, ritorna in casa e si lamenta movendosi qua e là, come un poveretto che non sa che fare; poi ritorna (sulla soglia) e ricolloca nel suo cuore la speranza, vedendo che il mondo in poco tempo ha cambiato aspetto, e prende il suo bastone e spinge al pascolo le pecorelle. Così mi fece sbigottire il maestro (Virgilio) quando lo vidi turbarsi in volto, e così subito portò rimedio al male.

Questa immagine, che ci consegna uno splendido quadro di vita quotidiana, spicca inoltre per la densità delle metafore: i raggi del sole sono capelli (*crini*), la persistenza della brina è breve come l'affilatura (*tempra*) della *penna*, il contadino rimette nel paniere (*ringavagna*) la speranza, cioè la riacquista.

È inoltre esemplare, questa lunga citazione, a illustrarci la complessità delle architetture sintattiche dantesche. Dante costruisce un periodo di ben cinque terzine per il primo termine del paragone: la proposizione principale è situata solo all'ottavo verso ("*si leva, e guarda, e vede la campagna*") e ha funzione di cardine fra un gruppo di subordinate, soprattutto temporali, che precede, e le proposizioni seguenti, costituite da una rete di principali coordinate fra loro da *e* nelle quali s'innestano altre varie subordinate (più marcate le due causali: *ond'ei si batte l'anca; veggendo 'l mondo*).

Maestro nel costruire periodi di grande respiro, il Dante della *Commedia* è anche, all'estremo opposto, artefice capace di alcuni giri sintattici brevissimi. Notevoli soprattutto sono alcuni periodi di una sola frase, collocati volentieri alla fine del canto e perciò dotati di straordinaria evidenza: "*quivi trovammo Pluto, il gran nemico*" (Dante, *Inferno*: VI, 115), "*Quinci rivolse inver' lo ciel lo viso*" (Dante, *Paradiso*: I, 142).

UD 7 - La *Commedia* nella storia della lingua italiana

L'unità didattica sintetizza i dati analitici sulla lingua della *Commedia*, illustra la fortuna e la popolarità dell'opera e mette in luce la sua importanza decisiva per la diffusione del toscano alle altre aree della penisola.

[7.1](#) - Varietà linguistica e stilistica della *Commedia*

[7.2](#) - La popolarità e la fortuna della *Commedia*

[7.3](#) - La *Commedia* e la diffusione del fiorentino

7.1 - Varietà linguistica e stilistica della *Commedia*

La grandiosa architettura e la ricchezza straordinaria del capolavoro dantesco si realizzano mirabilmente con una maturità linguistica e stilistica per la quale Dante sa assecondare ed esprimere le più diverse esigenze espressive. Ai toni aspri e cupi e più crudamente realistici, concentrati nella prima cantica ma non esclusivi di essa, si affiancano quelli più sereni e volti alla preghiera e alla speranza del *Purgatorio* (nel quale sono state individuate le movenze che più ricordano la stagione dello Stil Nuovo) e quelli del *Paradiso*, dove la trionfale e conclusiva visione di Dio, richiamabile a stento alla memoria stessa del poeta, è tale da non poter essere rappresentata dalle parole umane. Ma straordinaria è anche la capacità di Dante di misurarsi da un lato con i più alti temi filosofici e teologici e con le più complicate spiegazioni scientifiche e astronomiche, dall'altro con la descrizione degli affetti più elementari, con l'osservazione delle più umili realtà della vita quotidiana.

Gli strumenti espressivi, affinati da Dante nel corso di un'attività poetica e di una meditazione sul proprio operare letterario che ne farebbero un grande anche se egli non avesse scritto la *Commedia*, sono individuati nell'adozione del fiorentino corrente, assunto in tutte le sue possibili pieghe come mai era accaduto nelle opere precedenti. È ormai acquisito dalla critica il fatto che Dante fiorentinizza sempre più la sua lingua nel corso degli anni ([Baldelli 1978](#): 93); ma si osservi, di più, che il fiorentino della *Commedia* risulterebbe ancor più accentuato di quanto hanno individuato gli studiosi, se prendessimo come base d'indagine il testo critico del Lanza.

Il ricorso ad alcune forme della tradizione e a elementi di codici linguistici non fiorentini ci consegna poi il quadro di un pluristilismo e di un plurilinguismo opposti spesso al monolinguisma del quale, a qualche decennio di distanza, sarebbe stato campione Francesco Petrarca. Da questo punto di vista Dante, con l'esempio della *Commedia*, ha certo contribuito a promuovere uno dei caratteri storici della nostra lingua, la frequenza di oscillazioni grammaticali (esemplarmente: *core / cuore*; *piange / piagne*; *cantaro / cantarono*), che percorrono tutta la tradizione letteraria e che in parte troviamo ancora nell'italiano contemporaneo (*danaro / denaro*).

7.2 - La popolarità e la fortuna della *Commedia*

Ma la misura della sua importanza nella storia dell'italiano si coglie solo se riflettiamo sul poderoso impulso che la *Commedia* dantesca, grazie alla sua popolarità, diede all'affermazione del fiorentino antico: fra tutti i volgari italiani solo quello di Firenze, all'altezza cronologica dei primi decenni del XIV secolo, poteva vantare un'opera che ne additasse a dotti e non dotti di tutta la penisola possibilità espressive praticamente illimitate.

La fortuna del capolavoro dantesco fu straordinaria e immediata, come suggeriscono diverse considerazioni. In primo luogo la stessa fiumana degli oltre seicento manoscritti anteriori all'invenzione della stampa (e quelli del primo decennio dopo la morte, come si è detto, sono smarriti). La richiesta sul mercato di esemplari della *Commedia* fu tale che in alcuni casi l'allestimento di più copie, in vere e proprie officine scrittorie, divenne un affare commerciale: più nota di tutte l'impresa di Francesco di ser Nardo da Barberino, che procurò intorno al 1355 un'imponente mole di manoscritti - un centinaio - frutto di una vera e propria catena di montaggio (e un aneddoto narra che Francesco, con i proventi della sua iniziativa, accumulò i soldi necessari a costituire la dote delle figlie). Si consideri, inoltre, che accanto a manoscritti illustrati e ricchi di fregi e preziose miniature molti appaiono di fattura dozzinale, economica, a confermarci l'ambito anche popolare nel quale era richiesta e circolava l'opera.

In secondo luogo è significativo il proliferare di commenti, dei quali abbiamo larga testimonianza già subito dopo la morte di Dante: le prime annotazioni alla *Commedia* (per la sola prima cantica) sono del 1322, l'anno successivo alla sua morte, ad opera del figlio Iacopo. In pochi anni seguono il commento in latino, pure limitato all'*Inferno*, del bolognese Graziolo Bambaglioli (1324) e quello in volgare di un altro bolognese, Iacopo della Lana, il primo relativo a tutta l'opera, composto fra il 1324 e il 1328. Fra il 1333 e il 1335, ancora, si colloca la prima redazione di quello che gli Accademici della Crusca avrebbero chiamato l'*Ottimo commento*, attribuito oggi con quasi assoluta certezza al notaio fiorentino Andrea Lancia.

La *Commedia* insomma cominciò a divulgarsi già prima e poi subito dopo la scomparsa del suo autore; essa fu recitata pubblicamente nelle piazze e nelle chiese (l'esempio più illustre è quello del Boccaccio, lettore dell'opera nella chiesa di Santo Stefano dal 1373, su incarico del Comune di Firenze); divenne patrimonio anche degli strati sociali più umili, come ci dice fra gli altri Francesco Sacchetti, che, nel suo *Trecentonovelle*, mette in scena un fabbro che "*cantava il Dante*" durante il suo lavoro e un asinaio che analogamente "*andava drieto agli asini, cantando il libro di Dante*" ([Sacchetti, *Trecentonovelle*: CXIV e CXV](#)). Infine sarà degno di nota che il grande poema dantesco, soprattutto l'*Inferno*, che offriva certo fra le tre cantiche i più vivaci spunti figurativi, abbia sollecitato per tempo la fantasia dei pittori: lo dimostrano gli affreschi del Camposanto di Pisa, databili fra il 1348 e il 1365, già attribuiti a Andrea Orcagna ma oggi assegnati al cosiddetto Maestro del Trionfo della Morte, che accanto ad altre fonti si ispirò all'*Inferno* dantesco, al punto da riportare sulla sommità di una delle porte il celebre verso del terzo canto "*Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate (= entrate)*" (Dante, *Inferno*: III, 9).

7.3 - La *Commedia* e la diffusione del fiorentino

La *Commedia*, insomma, divenne ben presto un patrimonio di tutta la nazione, anche dal punto di vista della sua lingua. Ce lo dice ancor oggi la diffusione popolare di espressioni dantesche, per lo più della prima cantica, che sono divenute proverbiali: *far tremar le vene e i polsi*; *senza infamia e senza lode*; *fiero pasto*, per non dire di singole parole come *bolgia*, *contrappasso*, *tetragono*.

Ma c'è ben altro, se guardiamo alla storia della lingua: la precoce fortuna del capolavoro dantesco costituì un formidabile supporto all'espansione nelle altre aree italiane del fiorentino, che alla nascita di Dante era solo, pur già usato per scopi letterari, uno dei tanti dialetti della penisola. Ben prima della codificazione del Bembo, che avrebbe del resto preferito a modello di lingua e di stile per la poesia la più levigata arte del Petrarca, è certo significativo che una delle regioni più permeabili all'influsso del toscano sia stata l'area orientale della pianura padana: quella zona fra Treviso, Padova, Bologna e Ravenna nella quale Dante aveva soggiornato per lunghi anni durante il suo esilio. Il modello della *Commedia* dantesca è ben percepibile per esempio, variamente intrecciato con forme linguistiche di carattere locale, nelle opere in versi di tre autori veneti trecenteschi, Niccolò de' Rossi, Nicolò e Giovanni Quirini. E non sarà certo estraneo, il prestigio della *Commedia*, al riconoscimento del primato toscano espresso proprio da un padovano, il retore Antonio da Tempo, autore di una *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* (= Compendio dell'arte del ritmo della lingua volgare) nella quale asserisce (e siamo nel 1332, prima del Petrarca e del Boccaccio): "*Lingua tusca magis apta est ad literam sive literaturam quam aliae linguae, et ideo magis est communis et intelligibilis*" (= la lingua toscana è più adatta alla letteratura delle altre, ed è inoltre la più diffusa e comprensibile) (Coletti 1993: 87; Marazzini 1994: 204).



Domenico di Michelino, *Ritratto di Dante, la città di Firenze e l'allegoria della Divina Commedia*, Firenze, Santa Maria del Fiore, 1465, tempera su tavola, cm 232 x 290.

Gli studiosi riconoscono oggi che il volgare fiorentino, senza considerare quei fattori storici che avevano esaltato la potenza economica e politica di Firenze, aveva in sé molti requisiti interni, linguistici, per potersi imporre al resto della penisola. Fra gli altri una vicinanza al latino che nessun'altra parlata poteva vantare, per esempio per la vocale tonica di voci come *famiglia*, *vinto*, che suonano in molte aree dialettali *fameglia* e *vento* e per la conservazione delle vocali finali, che cadono nei dialetti settentrionali e tendono in quelli del mezzogiorno a fondersi in una *e* indistinta. Il fiorentino si trovava inoltre in una posizione geografica mediana, che significava una più alta possibilità di esercitare la propria influenza al nord e al sud d'Italia.

Forse il fiorentino, o un altro volgare toscano, si sarebbe comunque imposto al resto d'Italia: ma è del tutto probabile, possiamo dire certo, che senza il modello di Dante Alighieri e del suo capolavoro (e senza il modello del Petrarca e del Boccaccio), la nostra storia linguistica avrebbe preso un'altra piega e che l'italiano stesso del giorno d'oggi avrebbe ai nostri occhi una diversa fisionomia.

Bibliografia

Fonti

Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi. Milano, Mondadori, 3 volumi, Volume I *Inferno*, 1991; volume II, *Purgatorio*, 1994; volume III *Paradiso*, 1997).

Id, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995, volume 2.

Id, *Le rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1965.

Id, *Vita nuova*, a cura di D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.

Francesco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1970.

Bibliografia

Ignazio Baldelli (1978), *Lingua e stile delle opere volgari di Dante*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, volume V: 57-112.

Vittorio Coletti (1993), *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi.

Claudio Marazzini (1994), *La lingua italiana. Profilo storico*, Bologna, Il Mulino.

Lecture consigliate

Stefano Carrai (1997), *La lirica toscana del Duecento*, Roma-Bari, Laterza.

Claudio Marazzini (1999), *Da Dante alla lingua selvaggia*, Roma, Carocci.

Giorgio Petrocchi (1983), *Vita di Dante*, Roma-Bari, Laterza.