

Luigi Blasucci

Nel laboratorio della *Commedia*. Una lezione liceale

*Ho cercato di mettere sulla carta (e ora online) una lezione tenuta nel Palazzo comunale di Pisa il 25 maggio 2017, in apertura delle quattro giornate dantesche organizzate dall'Università e dalla Scuola Normale Superiore, con la regia di Marco Santagata. Il contenuto è stato per la verità alquanto ampliato, ma ho voluto conservarne lo spirito didattico-liceale, partendo da dati elementari e imprescindibili del testo, quali quelli metrici, di solito sottintesi, ma spesso trascurati dai titolati magistri. Tutto quello che di eventualmente non scontato è venuto fuori nel discorso, dev'essere perciò considerato come un risultato di quella preliminare scelta di campo. Il carattere particolare dello scritto, e la stessa sua scansione in brevi paragrafi separati da pause tipografiche, mi esimeva dall'esibizione di dotti riferimenti bibliografici a piè di pagina. Qui posso solo indicare, tra i saggi da cui ho tratto più nutrimento per queste sintesi scolastiche, quello di Ernesto Giacomo Parodi su La rima e i vocaboli in rima nella "Divina Commedia" (ora in *Lingua e letteratura*, Venezia, Neri Pozza, 1957) e l'altro di Mario Fubini su La terzina dantesca (in *Metrica e poesia*, Milano, Feltrinelli, 1962), entrambi più volte ricordati nel testo. Per l'ultima parte ho largamente attinto al mio studio Sul canto come unità testuale (ora in *Lecture e saggi danteschi*, Edizioni della Scuola Normale, Pisa 2014), ma adattandolo alle esigenze, appunto, di una lezione liceale.*

Piuttosto che *magistralis*, come solennemente annunciato, questa lezione la chiamerei, mi si passi il macaronismo, *professoralis*: una lezione, insomma, di impianto liceale, su argomenti elementari (almeno in partenza).

Il discorso che mi propongo di fare si colloca infatti al di qua di qualsiasi trattazione estetica, storica o filosofica, vertendo su qualcosa di preliminare a tutto questo: ossia la dimensione metrica del poema; anche se, come è facile comprendere, questa dimensione non può considerarsi del tutto avulsa dai contenuti di cui di volta in volta si riempie.

Quando parlo di una dimensione metrica della *Commedia* intendo innanzitutto, com'è ovvio, la terzina; ma vi includo anche il canto come unità metrica, con i suoi particolari adempimenti. La terzina e il canto sono le due forme di scorrimento del discorso dantesco nel poema.

Cominciamo dalla terzina. Il suo schema è insieme semplice e sagace: ABA, BCB, CDC, e così via. La semplicità sta nella brevità e nella relativa compiutezza di ciascuna unità strofica; la sagacia sta nella possibilità di un proseguimento, grazie al verso mediano che chiede di essere integrato nella rima dalla terzina successiva. Il

principio statico del compimento (AA) si sposa così al principio dinamico dello scorrimento (B...B).

Questa forma metrica è di per sé una creazione originale. Per quanto ci si sia adoperati per trovarle dei precedenti nella storia delle forme metriche (il sirventese, le terzine del sonetto, la sestina, ecc.) essa è da considerarsi un'altra delle creazioni dantesche.

Intorno a questa creazione c'è tutta una letteratura che vorrebbe ricondurla al modello teologico della Trinità. Se mai Dante ha pensato a un siffatto collegamento, è più facile che l'abbia pensato dopo e non prima della sua felice intuizione tecnica. Altri studiosi vi hanno visto, meno metafisicamente, l'applicazione della struttura ternaria di un sillogismo scolastico, formato da una premessa maggiore, una premessa minore e una conclusione. Ma anche in questa forma più discreta il divario tra l'ipotetico modello e il risultato tecnico resta a mio parere incolmabile. Indiscutibile è comunque la conclusione a cui perviene uno dei sostenitori della tesi sillogistica, Mario Fubini: ossia che nel poema «Dante pensa per terzine».

Il ritmo ternario tende a combaciare infatti nell'uso dantesco con la sintassi: la terzina si presenta di norma come un'unità autosufficiente, nella quale ogni verso adempie a una sua funzione sintattica. Un esempio è già nella terzina iniziale del poema, dove il primo verso contiene un complemento di tempo («Nel mezzo del cammin di nostra vita»), il secondo l'azione del soggetto («mi ritrovai per una selva oscura»), il terzo una proposizione causale («ché la diritta via era smarrita»); il tutto risulta un periodo sintatticamente compiuto.

L'unità metrica costituita dalla terzina può essere raddoppiata, triplicata o anche di più, ma all'interno di ciascuna resta salda, di norma, la struttura (ritmica e sintattica) ternaria. Anche qui traggo un esempio minimo dal primo canto:

Ma poi ch'i' fui a piè d'un colle giunto,
là dove terminava quella valle
che m'avea di paura il cor compunto,
guardai in alto e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogni calle (*Inf.* I, 13-18).

Le due terzine si ripartiscono le funzioni sintattiche di un solo periodo: la prima contiene le premesse di un'azione (tre proposizioni subordinate, una per verso), la seconda contiene l'enunciazione dell'azione (proposizione principale, con l'appendice di due subordinate, una per verso).

Da notare le giunture logiche che introducono i singoli versi (*ché...*, *tant'è...*, *ma...*, *là dove...*, eccetera), con la prevalenza dei vari *che*, di volta in volta causali, relativi, consecutivi, dichiarativi, comparativi. Il discorso procede per segmenti sintattici metricamente scanditi.

Tutt'altra cosa l'ottava ariostesca, per citare il metro dell'altro più grande poema della nostra letteratura. Ferma restando la tendenza a far coincidere le strutture semantiche con quelle metriche (i due poeti amano entrambi la geometria ritmica), il discorso ariostesco è più largo ed arioso, sviluppandosi all'interno di un organismo metrico pressappoco tre volte maggiore della terzina (otto versi) e affidandosi a una sintassi più florida e più varia, ricca di subordinate. Anche qui basterà citare la prima strofa del poema, costruita tutta su un solo periodo dall'ampio respiro sintattico, dove la proposizione principale («io canto»), occupante il distico iniziale, dà luogo a una lunga proliferazione di secondarie (sei), l'ultima delle quali coincidente col distico finale a rima baciata:

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto,
che furo al tempo che passaro i Mori
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
seguendo l'ire e i giovenil furori
d'Agramante lor re, che si diè vanto
di vendicar la morte di Troiano
sopra re Carlo imperator romano (*Orlando Furioso* I, 1).

Proprio la presenza di sotto-misure binarie (i distici) ci fa capire che è mutata la base numerale del metro: al tre dantesco, un numero dispari, subentra l'otto ariostesco, un numero pari, variamente suddivisibile all'interno, come s'è visto, in tante unità minori a base due (4+4, 4+2+2, 6+2, 2+2+2+2, ecc.).

Tornando a Dante, una verifica della funzionalità sintattica del metro («Dante pensa per terzine») può esser data dalla frequenza con cui il poeta, nell'uso delle similitudini, fa coincidere la terzina con ciascuno dei termini di paragone. Il primo canto ce ne offre già due esempi flagranti: l'uno relativo al naufrago scampato che si volge a riguardare le acque:

E come quei che con lena affannata,
uscito fuor del pelago a la riva,
si volge a l'acqua perigliosa e guata... (*Inf.* I, 22-24);

l'altro riguardante colui che perde a un tratto ciò che aveva affannosamente acquistato (una similitudine pressoché apparente, dunque, ma qui importa il fatto metrico-sintattico):

E qual è quei che volentieri acquista,
e giugne 'l tempo che perder lo face,
che 'n tutti suoi pensier piange e s'attrista ... (*ivi*, 55-57).

In entrambi i casi il secondo termine di paragone, coincidente col personaggio Dante, occupa l'intera terzina seguente:

così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo passo

che non lasciò già mai persona viva (*ivi*, 25-27)

tal mi fece la bestia senza pace,
che, venendomi 'ncontro, a poco a poco
mi ripigneva là dove 'l sol tace (*ivi*, 58-60).

La compenetrazione di metro e sintassi si viene affermando con sempre maggior sicurezza man mano che il poema procede. Può accadere perciò nei primi canti di imbattersi in qualche sequenza sfasata, dove i due elementi vanno per conto loro. Un esempio del genere, sempre tratto dal canto iniziale, può essere offerto da questa serie di versi:

Temp'era dal principio del mattino,
e 'l sol montava in sù con quelle stelle
ch'eran con lui quando l'amor divino
mosse di prima quelle cose belle;
sì ch'a bene sperar m'era cagione
di quella fiera a la gaetta pelle
l'ora del tempo e la dolce stagione;
ma non sì che paura non mi desse
la vista che m'apparve d'un leone. (*Inf.* I, 37-45)

Qui allo schema metrico 3+3+3 corrisponde una distribuzione sintattica 4+3+2, dove quest'ultimo 3 non è una terzina, ma l'aggregazione di due versi di una terzina con un verso della seguente.

Quando Dante avrà raggiunto il sicuro dominio delle sue strutture metriche potrà permettersi anche delle deroghe volontarie. Non che dar luogo a sfasature o sbandamenti, quelle deroghe si porranno allora, nell'economia del testo, come pure variazioni, con la funzione di ribadire i successivi ritorni alle misure normali, che ne risulteranno per ciò stesso potenziate.

Una delle più frequenti di queste deroghe, richiesta dalla stessa necessità fisiologica di variare la terzina al suo interno, sarà data dall'uso dell'*enjambement*, ossia dallo scivolamento di un verso nell'altro per via di un'espressione finale del primo che chiede di essere completata dall'espressione iniziale del secondo. L'entità dello scarto prodotto da questa figura è legata alla stessa qualità delle sue componenti. In linea di massima, le scissioni all'interno di unità sintagmatiche (ad es., sostantivo-aggettivo) sono più notabili di quelle fra unità sintattiche (ad es. soggetto-predicato). In questo senso, il primo vistoso *enjambement* del poema è additabile nei vv. 73-74 del primo canto, ossia nell'autopresentazione di Virgilio:

Poeta fui, e cantai di quel *giusto*
figliuol d'Anchise che venne da Troia...

L'aggettivo epitetico riferito ad Enea (*giusto*) ricalca l'originale virgiliano («quo iustior alter / nec pietate fuit nec bello maior et armis»: *Aen.* I, 544-545), nel quale però ha una sua motivazione contestuale (un compagno di Enea fa l'elogio del suo

capo, non ancora apparso, davanti alla regina Didone). Un *enjambement* altrettanto marcato, ma questa volta più funzionale al contesto semantico, e dunque investito d'una funzione evocativa, è quello che si offre due canti dopo, nella rassegna dei peccatori di lussuria:

Vedi Parìs, Tristano"; e più di *mille*
ombre mostrommi e nominommi a dito... (*Inf.* V, 67-68),

dove il numerale in sospensione (*mille*) sembra prolungare indefinitamente la serie di quelle anime.

Un caso ancora più vistoso, e insieme più ricco di valori evocativi, in fatto di *enjambement* 'sintagmatici' è rinvenibile nei vv. 122-123 del III canto del *Paradiso*. Dopo la fine del suo discorso, la dolce Piccarda scompare alla vista di Dante, affondando nella profondità del cielo lunare come in un mezzo liquido: «Così parlo mi, e poi comincio 'Ave / Maria' cantando, e cantando vanio / come per acqua cupa cosa grave» (vv. 121-3). Qui la scissione operata dall'*enjambement* si applica al notissimo *incipit* di una preghiera ecclesiastica, con un evidente effetto di rallentamento musicale prodotto dall'indugio sulle due soavi parole: il tutto in un contesto musicalmente evocativo, grazie alla duplicazione del gerundio *cantando*, alla dolcezza semantica e fonica del perfetto arcaico *vanio*, alla vaghezza del paragone finale, fondato su una lenta serie di bisillabi.

Negli esempi precedenti la figura dell'*enjambement* si presentava come un tratto interno alla terzina, non alterandone l'autonomia sintattica. Ma in alcuni casi, certo più rari, Dante non esiterà a infrangere quell'autonomia, instaurando arditamente un *enjambement* fra terzina e terzina. Un esempio memorabile in questo senso sarà fornito dall'inizio del discorso di Ulisse, sollecitato da Virgilio a raccontare la storia del suo ultimo viaggio:

Lo maggior corno della fiamma antica
 cominciò a crollarsi mormorando,
 pur come quella cui vento affatica;
 indi la cima qua e là menando,
 come fosse la lingua che parlasse,
 gittò voce di fuori e disse: "*Quando*
mi diparti' da Circe, che sottrasse
 me più d'un anno là presso a Gaeta,
 prima che s'è Enea la nomasse... (*Inf.* XXVI, 85-93)

L'ardire, come si vede, è costituito da quel *Quando* sospeso alla fine di una terzina e all'inizio di un discorso diretto. Una simile audacia metrico-sintattica non è, ancora una volta, gratuita, ma trova la sua motivazione nel senso del passo: ossia nel modo prorompente con cui la voce di Ulisse, anima rinchiusa in una fiamma, riesce a trovare la sua via di uscita. Di qui la violenza del verbo che introduce l'intera parlata: «gittò voce di fuori»; è come uno sgorgo liberatore, che travolge i confini metrici della terzina dilagando nelle terzine successive. L'uso sospeso di quel *Quando* è da

considerarsi una delle più originali invenzioni del poema anche per il suo valore, si direbbe, *iconico*, cioè per la stessa posizione del vocabolo nel contesto grafico della pagina, soprattutto se considerato in relazione al discorso che segue. È precisamente a questo che sembra riferirsi la Chiavacci-Leonardi in una sua splendida annotazione al passo: «La parola è protesa sul vuoto, come quel viaggio verso l'ignoto, che non doveva toccare la sua fine».

L'esempio sopra addotto può considerarsi comunque al limite, sia per il suo ardimento metrico-sintattico che per la sua mirabile funzionalità espressiva. Ma al di qua di simili vertici si stende tutto un territorio di variata gestione del rapporto ritmo-sintassi, all'interno di una strategia metrica mirante essenzialmente a ribadire, oltre le locali deroghe, le sue misure fondamentali. Di quel vasto campionario di 'sfasature volontarie' con ritorno costante alla norma preleverò un solo esempio (ma *ab uno disce omnes*), reso più probante dalla stessa presenza di una similitudine:

Sì come ad Arli, ove Rodano stagna,
 sì com'a Pola, presso del Carnaro
 ch'Italia chiude e suoi termini bagna,
 fanno i sepulcri tutt'il loco varo,
 così facevan quivi d'ogne parte,
 salvo che il modo v'era più amaro;
 ché tra li avelli fiamme erano sparte,
 per le quali eran sì del tutto accesi,
 che ferro più non chiede verun'arte (*Inf. IX, 112-120*).

Il primo termine della similitudine, composto da due referenti (le necropoli di Arles e di Pola) occupa la prima terzina più il primo verso della seconda, riservando agli altri due versi di questa l'enunciazione del secondo termine (gli avelli infocati degli eretici). Lo schema sintattico che ne risulta è dunque: 4 + 2. Ma il periodo non ha termine qui: esso si prosegue infatti nei successivi tre versi, che introducendo la motivazione del divario fra *illustrans* e *illustrandum*, suggellano l'intera sequenza metrica con un ritorno alla ferrea terzina.

Quando Dante parla del «poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra» (*Paradiso*, XXV, 1-2), noi non pensiamo però alle sue salde strutture metrico-sintattiche, ma piuttosto all'immensa ricchezza del suo lessico. La *Commedia* è ricca di parole che nominano le cose: è ricca di parole-cose. Esse sono attinte a qualsiasi livello della realtà, alto o basso che sia. In questo senso, essa rompe la rigida partizione degli stili (tragico, comico, umile) tramandata dalla letteratura classica e rigorosamente teorizzata da Dante stesso nel *De vulgari eloquentia*, per instaurare un tipo di discorso nuovo, in cui il tragico e l'umile possono pacificamente coesistere, all'interno di una dimensione che si può definire complessivamente 'comica', in un senso però comprensivo e non settoriale.

Con queste osservazioni abbiamo sfiorato la tematica di un libro ormai classico nella critica novecentesca, *Mimesis*, del romanista tedesco Erich Auerbach: un libro nel

quale la *Commedia* è considerata come una delle pietre miliari nel processo di appropriazione della realtà all'interno della letteratura occidentale.

Ma torniamo al nostro più circoscritto argomento, riguardante la terzina dantesca. La varietà delle parole-cose di cui è ricco il poema tende a manifestarsi soprattutto nelle rime. I versi del poema gravitano tendenzialmente verso la parola in rima: è precisamente lì che, dovendo ottemperare alle norme vincolanti connesse con lo schema della terzina, si esercita soprattutto l'estro lessicale dantesco.

Qui cade opportuna una dichiarazione dello stesso poeta, riferita da uno dei suoi chiosatori trecenteschi, l'autore dell'*Ottimo Commento*, che si premura di ricordarcela in una delle sue note all'episodio di Farinata. «Io scrittore udii dire a Dante, che mai rima nol trasse a dire altro che quello ch'avea in suo proponimento; ma ch'elli molte e spesse volte facea li vocaboli dire nelle sue rime altro che quello, ch'erano appo gli altri dicitori usati di sprimere». Da questa dichiarazione si ricavano due concetti: l'uno riguarda la stretta fedeltà di Dante al pensiero che vuole esprimere; l'altro il suo uso originale, si direbbe demiurgico del linguaggio, per non tradire il senso di quel pensiero. È questo secondo punto che adombra la grande inventività rimica del poeta della *Commedia*. Egli cioè non esita a forzare le potenzialità della lingua, pur di significare in rima ciò che di volta in volta ha in mente.

Sarà utile qui ricorrere di nuovo a un confronto con l'Ariosto. Questa volta mi servirò di un'immagine adoperata da un grande dantista, Ernesto Giacomo Parodi, in un suo splendido saggio del 1896, intitolato *La rima e i vocaboli in rima nella Divina Commedia*, che qui mi permetto di raccomandare a lettori anche non specialisti. Per meglio esprimere la violenza che Dante fa spesso al linguaggio in sede rimica, rimanendo fedele al senso del suo discorso, Parodi sente appunto il bisogno di richiamare il diverso comportamento di un altro genio poetico come l'Ariosto nei confronti delle rime. Ed ecco il passo in questione: «Nella sua immaginazione meravigliosamente plastica e, come quella di tutti i grandi poeti primitivi, rudemente originale, egli [Dante] vuole la rima vigorosa ed audace, che s'adatti ai muscoli del suo pensiero [...]; e se la rima non si pieghi di buona voglia, egli cerca altrove il suo vocabolo o ne foggia uno nuovo [...]. Se lo paragoniamo coll'Ariosto, ci sembra di vedere due giganti, che vadano insieme per una densa ed intricata foresta; ma questi, con un sorriso sulle labbra, gira intorno agli alberi d'alto fusto e cerca i più comodi e fioriti sentieri, incurante d'allungare il cammino, Dante va diritto davanti a sé, e atterra d'un urto gli ostacoli».

L'idea di un poeta primitivo che si esprime con rude originalità è il frutto di un vichianesimo romantico oggi non più condivisibile: Dante era a suo modo un artista assai raffinato, e il suo sperimentalismo stilistico, documentabile con la varietà della sua raccolta di *Rime*, sta a dimostrarcelo. Ma a parte questo, il paragone di Parodi è efficace ed arguto.

Quando parla di una inventività linguistica propria del rimare dantesco, Parodi allude all'uso di parole attinte, oltre che all'idioma fiorentino, ai vari dialetti italici, oppure direttamente al latino, o alle lingue d'oltralpe (gallicismi, provenzalismi), o addirittura all'impiego di nuove coniazioni verbali (*dislaga, inciela, disnebbia...*).

Ma un gran generatore di invenzioni linguistiche nel poema è lo stesso abito metaforico dantesco. Dante è a suo modo violento con la lingua ogni volta che impone una metafora inattesa al posto di un'espressione letterale. La nominazione diretta delle cose non basterebbe infatti a giustificare la varietà lessicale del poema; le cose entrano nel poema o per designazione diretta o per richiamo metaforico.

Proprio il ricordato Parodi fa a questo proposito una felice osservazione statistica: che cioè l'inventività di Dante si manifesta soprattutto nei terzi versi delle terzine, quando cioè la ricerca di una terza rima spinge il poeta a originali impennate linguistiche. Qui gli esempi pullulano. Rimanendo solo al primo canto, che pure non è il massimo dell'arte dantesca, essendo ancora una creazione iniziale (lo vedremo parlando dell'unità-canto), ecco alcuni terzi versi di grande vigore espressivo:

[...] i raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogni calle (*Inf.* I, 17-18)

[...] lo passo
che non lasciò giammai persona viva (*ivi*, 26-27)

Questi pareva che contra me venisse [...]
sì che pareva che l'aere ne tremesse (*ivi*, 46-48);

ma si ricordi soprattutto il verso che indica il rovinoso ricadere di Dante, incalzato dalla lupa, nella selva oscura, con quella mirabile metafora sinestetica riferita alla luce:

[...] la bestia senza pace,
che, venendomi 'ncontro, a poco a poco
mi ripigneva là dove 'l sol tace (*ivi*, 58-60).

Su questa linea di rilievi statistici, si può osservare che per ogni terzetto di rime la scelta dantesca include di norma una parola-chiave, indispensabile al proseguimento del discorso e adoperata prevalentemente in senso letterale; le altre due parole per lo più ne dipendono, e forniscono spesso a Dante l'occasione per le sue invenzioni metaforiche.

Ne darò un esempio, anzi due, traendoli da un medesimo passo del canto XVI dell'*Inferno*, riguardante precisamente l'incontro di Dante coi tre illustri fiorentini, peccatori contro natura, condannati a correre in un sabbione sotto una pioggia di fuoco. Dopo l'autopresentazione da parte di uno dei tre, Jacopo Rusticucci, il poeta ci rivela il suo stato d'animo diviso tra simpatia umana e terrore delle fiamme:

S'i' fossi stato dal foco coperto,

gittato mi sarei tra lor di sotto,
 e credo che 'l dottor l'avria sofferto;
 ma perch'io mi sarei bruciato e cotto,
 vinse paura la mia buona voglia
 che di loro abbracciar mi facea ghiotto (vv. 46-51).

Qui il locativo *di sotto* appare del tutto funzionale alla situazione fisica di Dante: egli cammina sull'argine sopraelevato del Flegetonte e i dannati sono giù nel sabbione; altrettanto pertinente appare il participio *cotto*, anche se leggermente ridondante per la sua inclusione nella dittologia con *bruciato*; del tutto imprevedibile e stupendamente espressivo giunge il metaforico *ghiotto*, 'bramoso', che condensa in sé tutta la simpatia del poeta per quei suoi stimati concittadini.

Ma la citazione non finisce qui. La terzina seguente suona infatti:

Poi cominciai: "Non dispetto, ma doglia
 la vostra condizion dentro mi fisse,
 tanta che tardi tutta si dispoglia" (vv. 52-54);

ossia: 'Non disprezzo, ma dolore generò in me il vostro supplizio, tanto che tarderà a scomparire del tutto dal mio animo'. L'impennata metaforica (*si dispoglia*: 'si attenua', 'si dilegua'), come al solito, è al terzo verso, mentre *voglia* e *doglia* possono considerarsi entrambe letteralmente pertinenti. La metafora, umana o vegetale che sia (lo spogliarsi dei vestiti, oppure l'albero che perde le foglie), è ritenuta discordante dal Tommaseo nel suo commento rispetto all'altra contenuta nel *mi fisse* ('mi s'impresse dentro'): «Le metafore *fisse* e *dispoglia* non istanno insieme». Ma l'inventività metaforica di Dante è di solito un fatto linguistico più che figurativo: nel nostro caso, dunque, non bisogna appuntarsi sulla diversità dei referenti fisici, ma apprezzare la forza dinamica dei due verbi, entrambi esprimenti l'intensità dell'impressione dolorosa prodotta in Dante dalla condizione infernale di quei tre grandi fiorentini.

Questa inventività della rima include anche momenti in cui l'estro lessicale dantesco confina con la vera e propria acrobazia. Penso ad esempio ai versi 79-84 del XXVIII del *Paradiso*, in cui Dante paragona la sua mente, liberata dai dubbi dopo una spiegazione di Beatrice, a un cielo che, prima nuvoloso, ritorna sereno per lo spirare di un mite maestrale. All'affacciarsi della prima parte della similitudine, coincidente con la prima terzina:

Come rimane splendido e sereno
 l'emisperio de l'aere, quando soffia
 Borea da quella guancia ond'è più leno...

il lettore sensibilizzato alla vicenda delle rime si chiede con apprensiva curiosità come l'autore proseguirà il suo discorso, dovendo adempiere per due volte all'obbligo di una rima difficilissima, quale quella proposta dal verbo *soffia*. La soluzione fornita da Dante:

per che si purga e risolve la roffia
 che pria turbava, sì che il ciel ne ride
 con le bellezze d'ogni sua paroffia

lascerà quel lettore diviso tra ammirazione e perplessità: ammirazione per lo splendore dell'immagine in sé («il ciel ne ride...»), perplessità per la sua esecuzione verbale, affidata a due ingegnose metafore (*roffia*, ossia 'spuntatura delle pelli conciate', o anche 'crosta della lebbra', per intendere la residua nuvolaglia; *paroffia*, ossia 'parrocchia', quindi 'circoscrizione', 'giurisdizione', per intendere ogni plaga del cielo) e alla stessa bizzarria del loro suono, tutt'altro che *leno*.

Ma di fronte alla singolarità comunque ammirabile (anche nel senso etimologico) di questi casi, si dispiega l'immenso potere evocativo della rima dantesca, operante soprattutto, come s'è visto, nei terzi versi. Ne addurrò un ultimo luminoso esempio, traendolo questa volta dal canto XXXIII del *Paradiso*. Si tratta del famoso passo in cui Dante cerca di rendere per via analogica il momento supremo della sua visione di Dio. Ecco il testo:

La forma universal di questo nodo
 credo ch'i' vidi, perché più di largo,
 dicendo questo, mi sento ch'i' godo.
 Un punto solo m'è maggior letargo
 che venticinque secoli a la 'mpresa
 che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo (*Par.* XXXIII, vv. 91-96).

Spiegazione del senso: 'Ritengo di aver visto l'essenza divina che lega in un tutto sostanze e accidenti, perché nel dir questo sento di godere più largamente. Solo un momento è causa per me di un oblio maggiore di quanto ne abbiano prodotto i venticinque secoli che intercorrono tra noi e l'impresa degli argonauti'. Si badi alla successione delle rime: *di largo, letargo, Argo*. Se dovessi ricorrere a quella legge statistica a cui ho accennato sopra, direi che il termine letteralmente e tecnicamente necessario a Dante è *letargo*, ossia 'oblio', 'dimenticanza': un termine, come si vede, che appare nell'ordine delle rime in *-argo* come secondo. Il che vuol dire che nella strategia delle rime non sempre il termine letteralmente necessario risulta il primo. Non mi sentirei quindi di dire in questo caso, con Fubini, che «proposta la rima *largo... vien fuori letargo*»; direi anzi che nella realtà dev'essersi trattato proprio del contrario: *letargo*, in quanto termine meno sostituibile, ha nella mente di Dante generato a ritroso l'espressione *di largo*. Ma non si può non essere poi d'accordo con Fubini nel riconoscere la forza evocativa di quello stupendo verso finale, ossia, ancora una volta, di un terzo verso. In questo caso non si tratta proprio di una metafora, ma di un'intera similitudine che investe la terzina fin dal secondo verso. Per rendere l'intensità di un attimo di smemoramento («Un punto solo...»), Dante lo confronta con l'effetto smemorante prodotto da una lunga sequenza di secoli, collocando all'inizio di essa l'immagine remota di una nave, la mitica nave *Argo* (ecco l'aggancio della rima!), che solcò per la prima volta la superficie del mare: vista però dal fondo di esso, come un'ombra che scivola silenziosa davanti agli occhi attoniti di

un osservatore subacqueo, ossia il dio Nettuno. Fino a che punto si può dire che il poeta avesse già in mente quell'immagine magica? o è piuttosto da supporre ch'essa gli sia sgorgata dietro il suggerimento della rima? Con questo interrogativo chiudo il discorso sulla terzina e passo all'altra unità di scorrimento metrico nel poema dantesco: il canto.

In una sua *lectura Dantis* Gianfranco Contini si chiedeva se non sia arbitrario isolare un canto come una porzione di testo autosufficiente, per farne un oggetto isolato di lettura. Il suo dubbio era motivato dal fatto che spesso un canto non coincide con un tema, o in quanto l'inizio di quel tema è da ricercarsi in un canto precedente, o in quanto il suo epilogo è devoluto a un canto successivo.

Il dubbio di Contini aveva qualche ragion d'essere, appunto, su un piano contenutistico; un po' meno su un piano estetico (un canto può essere poeticamente autosufficiente anche senza un'estrinseca compiutezza tematica: ma in questo caso andrebbe definito il suo tema effettivo); non certo su un piano metrico, essendo il canto, da questo punto di vista, un'unità ben conclusa. Dante, osserva giustamente Fubini, «così come pensa per terzine, pensa anche per canti».

A differenza della terzina, anzi, il canto è un'unità metrica del tutto autonoma, in quanto il suo inizio e il suo termine non sono legati a unità pregresse o successive. La rima iniziale di un canto (A : A) non è infatti introdotta da alcuna proposta precedente (prerogativa che condivide con la prima terzina, la quale difatti s'identifica con l'inizio del canto); la rima finale (Z : Z) si adempie con un verso isolato che, rimando col secondo verso dell'ultima terzina, suggella definitivamente il circolo delle rime, e con esse il canto stesso.

Ma la compiutezza di un canto in quanto unità testuale non si affida, di norma, soltanto allo schema metrico. Dante cerca infatti di rinforzarla con qualche segno di demarcazione forte dei suoi confini.

Cominciamo dal fondo. La posizione metricamente isolata, come s'è visto, dell'ultimo verso, finisce con l'aver assai spesso una sua ricaduta sintattica; difatti esso risulta in molti casi sintatticamente autonomo, costituendo un periodo a sé. Basterebbe dare uno sguardo ad alcuni dei primi finali di canto:

Allor si mosse, e io li tenni dietro (*Inf.* I, 136);

E vegno in parte ove non è che luca (*ivi* IV, 151);

E caddi come corpo morto cade (*ivi* V, 142);

Quivi trovammo Pluto, il gran nemico (*ivi* VI, 115);

Venimmo al pie' d'una torre al da sezzo (*ivi* VII, 130).

Poi si rivolse e ripassossi 'l guazzo (*ivi* XII, 139).

Anche quando non si può parlare, a rigore, di un periodo autonomo, si tratta pur sempre di una proposizione semanticamente compiuta:

intraì per lo cammino alto e silvestro (*Inf.* II, 142)
 e caddi come l'uom cui sonno piglia (*ivi* III, 136)
 passammo tra i martiri e gli alti spaldi (*ivi* IX, 133)
 e sopra loro ogne vapor si spegne (*ivi* XIV, 142)
 si dileguò come da corda cocca (*ivi* XVII, 136) ...

Il rilievo sintattico conferito al verso finale ne potenzia dunque la funzione di confine metrico del canto. Questa funzione può essere rafforzata dalla stessa qualità delle rime, assai spesso dotate di una loro forte espressività: il che conferisce a molte chiusure di canto un risalto plastico. Basterà anche qui citare gli *explicit* di alcuni dei primi canti:

Allor si mosse, e io li tenni *dietro* (: *Pietro*) (*Inf.* I, 136)
 intraì per lo cammino aspro e *silvestro* (: *maestro*) (*ivi* II, 142)
 e caddi come l'uom cui sonno *piglia* (: *vermiglia*) (*ivi* III, 136)
 che 'nfin là sù facea spiacer suo *lezzo* (: *mézzo*) (*ivi* X, 136)
 Poi si rivolse e ripassossi 'l *guazzo* (: *Pazzo*) (*ivi* XII, 139)

L'opzione per un tipo di rima 'forte' in sede finale è incoraggiata dalla stessa riduzione delle parole in rima da tre a due: il che favorisce l'adozione di *rimas caras*, rime rare, non facilmente replicabili. Ne do qualche esempio dalle prime due cantiche:

passammo tra i martiri e gli alti *spaldi* (: *caldi*) (*Inf.* IX, 133)
 e l balzo via là oltra si *dismonta* (: *orizzonta*) (*ivi* X, 115)
 che 'n su si stende e da piè si *rattrappa* (: *aggrappa*) (*ivi* XVI, 136)
 Sì mi parlava, e andavamo *introcque* (: *nocque*) (*ivi* XX, 130)
 E detto l'ho perché doler ti *debbia* (: *nebbia*) (*ivi* XXIV, 151)
 cuopre la notte già col piè *Morrocco* (: *tocco*) (*Purg.* IV, 139)
 ma con dar volta suo dolore *scherma* (: *inferma*) (*ivi* VI, 151)
 lo vostro regno, che da sé lo *sgombra* (: *ombra*) (*ivi* XXIII, 133)
 che la piaga da sezzo si *ricuscia* (: *abbruscia*) (*ivi* XXV, 139)
 perch'io te sovra te corono e *mitrio* (: *arbitrio*) (*ivi* XXVII, 142)...

Scarso di simili chiusure si rivelerà invece il *Paradiso*, con la splendida eccezione del finale del canto X. Val la pena di citare il passo che quel verso chiude, ossia la seconda parte di un paragone tra i meccanismi sincronici di un orologio a sveglia («Indi, come orologio che ne chiami...») e i movimenti di una doppia cerchia di beati danzanti e cantanti:

così vid'io la gloriosa rota
muoversi e render voce a voce in *tempra*
e in dolcezza ch'esser non pò nota
se non colà dove gioir *s'insempra* (*Par. X*, 145-148):

dove la difficoltà della rima finale esalta l'estro linguistico dantesco, suggerendogli una di quelle coniazioni verbali fondate sul prefisso *in-* (*insempra*, ossia 'è eterno', dall'avverbio *sempre*, come altrove *inciela*, *inluia*, *immilla*), assai frequenti nella terza cantica.

Ma la possibilità di un solo adempimento rimico è propria, come abbiamo visto, anche degli inizi di canto, coincidenti con una terzina che non prende le sue rime da una terzina precedente. Anche in questo caso Dante trasforma il fatto metrico in una risorsa retorica, potenziando gli esordi con delle rime rare. Nella prima cantica il fenomeno viene a coincidere spesso con la stessa necessità di rendere fonicamente situazioni e personaggi infernali:

"*Pape Satàn, pape Satàn aleppe!*",
cominciò Pluto con la voce chioccia;
e quel savio gentil che tutto seppe... (*Inf. VII*, 1-3)

"Ecco la fiera con la coda aguzza,
che passa i monti e rompe i muri e l'armi!
Ecco colei che tutto 'l mondo appuzza!" (*ivi XVII*, 1-3)

S'io avessi le rime aspre e chiocce,
come si converrebbe al tristo buco
sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce... (*ivi XXXII*, 1-3)...

Ma anche al di fuori di individuabili intenzioni fonosimboliche, parecchi esordi infernali sono caratterizzati dalla presenza di rime rare, se non di veri e propri *hapax* rimici:

Ora cen porta l'un de' duri *margini*;
e 'l fummo del ruscel di sopra aduggia,
sì che dal foco salva l'acqua e li *argini*. (*Inf. XV*, 1-3)

Io vidi già cavalier muover *campo*,
e cominciare stormo e far lor mostra,
e talvolta partir per loro *scampo*. (*ivi XXII*, 1-3)

Al fine de le sue parole il *ladro*
le mani alzò con amendue le fiche,
gridando: "Togli, Dio, ch'a te le *squadro!*" (*ivi XXV*, 1-3)

Questa tendenza alla demarcazione dell'inizio di canto con delle *rimas caras* non si limita alla prima cantica; basterà infatti richiamare alla mente alcuni esordi del *Purgatorio*:

Quando tra l'ultimar de l'ora *terza*
e 'l principio del dì par de la spera
che sempre a guisa di fanciullo *scherza*... (*Purg.* XV, 1-3)

Ora era onde 'l salir non volea *storpio*;
ché 'l sole avea il cerchio di merigge
lasciato al Tauro e la notte a lo *Scorpio*... (*ivi* XXV, 1-3)

Sì come quando i primi raggi *vibra*
là dove il suo fattor la sangue sparse,
cadendo Ibero sotto l'alta *Libra*... (*ivi* XXVI, 1-3)

Si potrà osservare anche qui che il fenomeno viene a coincidere con un tratto specifico della cantica, ossia, nel nostro caso, con l'indicazione astronomica dell'ora mediante un lessico volutamente ricercato, sull'esempio di alcune preziose perifrasi adoperate a suo tempo nelle cosiddette «rime petrose» (ma qui del tutto funzionalizzate al motivo sacro del viaggio purgatoriale, solennemente scandito nei suoi tempi). Tuttavia in parecchi altri casi la propensione al rilievo plastico degli esordi si presenta, più generalmente, come un dato proprio della gestione dantesca del canto:

"Chi è costui che 'l nostro monte *cerchia*
prima che morte li abbia dato il volo,
e apre li occhi a sua voglia e *coverchia*?" (*Purg.* XIV, 1 sgg.)

Ricorditi, lettor, se mai ne l'*alpe*
ti colse nebbia per la qual vedessi
non altrimenti che per pelle *talpe*... (*ivi* XVII, 1 sgg.)

Mentre così per l'orlo, uno innanzi *altro*,
ce n'andavamo, e spesso 'l buon maestro
diceami: "Guarda: giovì ch'io ti *scaltra*..." (*ivi* XXVI, 1 sgg.)

Anche il *Paradiso* risponde questa volta all'appello, con una serie di *incipit* a base di rime rare o *hapax* in cui sarà difficile individuare una precisa funzione espressiva, se non quella di conferire a quegli esordi un particolare rilievo plastico:

Solea creder lo mondo in suo *periclo*
che la bella Ciprigna il folle amore
raggiasse, volta nel terzo *epiciclo* (*Par.* VIII, 1-3)

Imagini, chi bene intender *cupe*
quel ch'io or vidi - e ritegna l'immagine,
mentre ch'io dico, come ferma *rupe*... (*ivi* XIII, 1-3)

Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al *centro*
movesi l'acqua in un ritondo vaso,
secondo ch'è percosso fuori o *dentro* (*ivi* XIV, 1-3)...

Si sarà notato che alcuni degli inizi di canto fin qui citati si segnalano non solo per la loro singolarità fonico-lessicale, ma anche per la loro funzione di pause digressive rispetto alla continuità del racconto diretto. Questo fatto può verificarsi anche a prescindere dalle *rimas caras*, dando luogo a un'altra delle modalità esordiali del canto, ossia il prologo: una figura retorica, questa volta, non solo di parola.

Questa figura non appare, come l'altra, sin dai primi canti, ma si pone come una conquista dell'arte affabulatoria dantesca nel corso del poema. Il primo esordio di questo tipo, ossia la prima porzione iniziale di canto che interrompe il racconto diretto, è additabile nel XVIII canto dell'*Inferno*, dove la presentazione della mappa di Malebolge:

Luogo è in inferno detto Malebolge,
tutto di pietra di color ferrigno,
come la cerchia che dintorno il volge... (*Inf.* XVIII, 1 sgg.)

si frappone tra l'arrivo dei poeti nel fondo dell'«alto burrato», trasportati a volo sulle spalle di Gerione (fine del canto XVII), e l'inizio del nuovo cammino entro il primo girone del nono cerchio, quello dei lusingatori (vv. 19 sgg. del canto XVIII).

Dopo questo prologo Dante disporrà di una nuova risorsa, ossia di uno spazio preliminare per le sue funzioni di regista o di commentatore, a cominciare dai due canti che seguono:

O Simon mago, o miseri seguaci
che le cose di Dio, che di bontate
deon essere spose, e voi rapaci
per oro e per argento avolterate,
or convien che per voi suoni la tromba,
però che ne la terza bolgia state (*Inf.* XIX, 1-6)

Di nova pena mi conven far versi
e dar matera al ventesimo canto
de la prima canzon, ch'è d'i sommersi (*ivi* XX, 1-3).

In entrambi i casi si tratta di una proposta dell'argomento, ossia retoricamente di una 'protasi', anche se differentemente formulata: nel primo caso, con un'apostrofe rivolta al capostipite dei peccatori di simonia (Simone mago) e ai suoi miseri seguaci, dei quali si parlerà nel canto, chiamati in causa da una metaforica tromba (la *Commedia*, dunque, come imitazione del Giudizio finale); nel secondo caso, con una dichiarazione diretta dello stesso narratore, che si limita questa volta all'annuncio di una nuova materia, riservandosi di specificarla nel corso del canto (parola quest'ultima, sia detto fra parentesi, che compare qui per la prima volta come termine tecnico, con tanto di precisazione numerica: *ventesimo canto*).

Per rimanere nella prima cantica, possono considerarsi delle protasi anche quelle che aprono i canti XXVIII («Chi poria mai pur con parole sciolte...») e XXXII («S'io

avessi le rime aspre e chioce...»), nei quali vengono rappresentati, rispettivamente, i seminatori di discordia con le loro membra straziate e i traditori fitti nel ghiaccio di Cocito. Nella seconda di queste protasi, alla proposta dell'argomento si aggiunge un'invocazione alle Muse (designate perifrasticamente per il prodigioso soccorso da loro offerto al poeta Anfione nel cingere Tebe di mura: quanta cultura mitologica riciclata dal coltissimo autore nel suo poema cristiano!), sulla linea di un vero e proprio proemio classico:

S'io avessi le rime aspre e chioce,
 come si converrebbe al tristo buco
 sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,
 io premerei di mio concetto il suco
 più penamente, ma perch'io non l'abbo,
 non senza tema a dicer mi conduco.
 ché non è impresa da pigliare a gabbo
 discriver fondo a tutto l'universo,
 né da lingua che chiami mamma o babbo.
 Ma quelle donne aiutino il mio verso
 ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe,
 sì che dal fatto il dir non sia diverso. (*Inf.* XXXII, 1 sgg.)

Ma ciò che caratterizza le due protasi rispetto alle altre, oltre la loro notevole estensione (rispettivamente 21 e 12 versi), è l'atteggiamento che il poeta assume nei confronti della propria materia: in entrambi i casi la proposta dei nuovi temi si associa infatti a una dichiarazione d'insufficienza espressiva. Questo atteggiamento, tutt'altro che ignoto alla letteratura classica e medievale, ricorre nella *Commedia* con una particolare frequenza, dato il carattere per definizione eccezionale della sua materia, ossia l'oltremondo. Ci troviamo così davanti a un vero e proprio motivo, consistente appunto nella proclamazione dell'eccezionalità di ciò che si narra rispetto alle limitate facoltà espressive del narratore.

Questo motivo, che potrebbe definirsi ineffabilistico, comparirà nel corso del poema in differenti versioni, secondo che la materia dichiarata ineffabile si presenti con un volto negativo o positivo. Di qui la frequenza della sua comparsa specialmente nella prima e nella terza cantica, coi loro estremi di dannazione e di beatitudine; ma soprattutto nella terza, data la più difficile rappresentabilità degli stati di beatitudine, e più generalmente del divino:

Nel ciel che più de la sua luce prende
 fu' io, e vidi cose che ridire
 né sa né può chi di là sù discende... (*Par.* I, 4-6)

«Né sa né può»: l'ineffabilismo paradisiaco si offre a sua volta con una doppia faccia, secondo che l'impossibilità riguardi la mente che ritiene (*né sa*) oppure la lingua che esprime (*né può*). L'uno e l'altro aspetto, sia detto fra parentesi, saranno ritenuti un ostacolo alla poesia dal De Sanctis critico, che da buon romantico-realista avanzerà sulla terza cantica delle radicali riserve di inestetività (la perfezione non è poetica), anche se a tratti superate nella sua prassi di acuto lettore.

Tornando ai prologhi del poema, non tutti coincidono con delle protasi. La maggior parte di essi è costituita piuttosto da sentenze, proverbi, riflessioni, esempi, ossia da una varietà di figure discorsive a suo tempo raccomandate dai teorici medio-latini nelle loro *artes poeticae*. Riconducendo il particolare al generale, esse contribuiscono ad alimentare la trama sapienziale della *Commedia*, la sua funzione di poema didascalico; ma anche, sul piano diegetico, a offrire delle pause di respiro alla narrazione diretta e, sul piano retorico, a rinforzare l'autonomia delle singole unità-canto:

Una medesima lingua pria mi morse,
 sì che mi tinse l'una e l'altra guancia,
 e poi la medicina mi riporse;
 così od'io che solea far la lancia
 d'Achille e del suo padre esser cagione
 prima di trista e poi di buona mancia. (*Inf.* XXXI, 1 sgg.)

Quando per dilettanze o ver per doglie,
 che alcuna virtù nostra comprenda,
 l'anima bene ad essa si raccoglie,
 par ch'a nulla potenza più intenda;
 e questo è contra quell'error che crede
 ch'un'anima sovr'altra in noi s'accenda... (*Purg.* IV, 1 sgg.)

Intra due cibi, distanti e moventi
 d'un modo, prima si morria di fame,
 che liber'omo l'un recasse ai denti;
 sì si starebbe un agno intra due brame
 di fieri lupi, igualmente temendo:
 sì si starebbe un cane intra due dame... (*Par.* IV, 1 sgg.)

In parecchi di questi casi la sentenza è incorporata sintatticamente nello stesso inizio del racconto; ma al lettore esperto non sfugge la sua, sia pur ridotta, funzione retorico-esordiale:

Contra miglior voler voler mal pugna;
 onde contra 'l piacer mio, per piacerli,
 trassi de l'acqua non sazia la spugna (*Purg.* XX, 1-3)

La sete natural che mai non sazia
 se non con l'acqua onde la femmetta
 samaritana dimandò la grazia,
 mi travagliava... (*ivi.* XXI, 1-4)

Benigna volontate in che si liqua
 sempre l'amor che drittamente spira,
 come cupidità fa ne la iniqua,
 silenzio puose a quella dolce lira... (*Par.* XV, 1-4).

Ma nemmeno con le sentenze e i proverbi si esaurisce la varietà dei prologhi della *Commedia*. Una consuetudine tutta dantesca, non teorizzata dalle trattazioni del tempo, è quella di esordire con delle scene di vario soggetto (storico, mitologico, di

costume, ecc.), riconducendole al racconto diretto solo in un secondo momento, sintatticamente svincolato dal primo, attraverso il segnale della similitudine (*Così...*). È importante dunque che la similitudine non venga dichiarata inizialmente come tale (ad es. con la premessa di un *Come...*). Questa figura retorica, che potremmo chiamare appunto una 'similitudine ritardata', è da considerarsi uno degli aspetti più suggestivi dell'arte affabulatoria dantesca. Esempio in questo senso è l'esordio del canto XXIV dell'*Inferno*, che ha come protagonista il famoso «villanello»:

In quella parte del giovanetto 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 il mondo aver cangiata faccia
 in poco d'ora, e prende suo vincastro
 e fuor le pecorelle a pascer caccia. (*Inf.* XXIV, 1-15)

Nel finale del canto precedente il narratore ha lasciato Virgilio alquanto irritato per le false indicazioni ricevute dai diavoli nel girone dei barattieri, irritazione aggravata dall'ironia del peccatore che gli ha rivelato l'inganno, l'ipocrita Catalano dei Catalani. Messo davanti alla scena d'apertura del nuovo canto, col villanello prima sconsigliato e poi rassicurato sulla possibilità di portare le sue pecorelle al pascolo in un mattino d'incipiente primavera, il lettore si chiede a che miri il poeta con quella lunga scenetta rustica, introdotta a sua volta da una preziosa perifrasi astronomico-meteorologica, del tutto svincolata dal racconto infernale e posta lì a inizio di canto come una miniatura da messale. La soluzione del quesito è appunto nel periodo successivo che esordisce con un *Così*, rivelando in tal modo, ma solo in un secondo tempo, l'analogia tra i successivi stati d'animo del villanello e quelli del personaggio Dante, prima intimidito dall'ira di Virgilio e poi rassicurato dal suo comportamento affettuoso:

Così mi fece sbigottir lo mastro
 quand'io li vidi sì turbar la fronte,
 e così tosto al mal giunse lo 'mpiaistro;
 ché, come noi venimmo al guasto ponte,
 lo duca a me si volse con quel piglio
 dolce ch'io vidi prima al piè del monte... (*Inf.* XXIV, 16-21)

Esordi-miniature come questo s'incontrano più volte nel poema, variando il contenuto delle singole scene, che riguarderanno di volta in volta l'arte militare («Io vidi già cavalier muover campo...»: *Inf.* XXII, 1 sgg.), la mitologia («Nel tempo che Iunone era crucciata...»: *ivi* XXX, 1 sgg.), il gioco («Quando si parte il gioco della zara...»: *Purg.* VI, 1-sgg.), la meteorologia («Ricorditi, lettore, se mai ne l'alpe...»: *ivi* XVII, 1 sgg.), l'astronomia («Imagini, chi bene intender cupe...»: *Par.* XII, 1 sgg.), la fisica

(«Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro...» (*ivi* XIV, 1 sgg.); eccetera. Essenziale è, come ho detto, che il segno della similitudine non compaia all'inizio, ma solo nel periodo successivo. In questo senso, l'esordio del XVI del *Paradiso*, introdotto da un *Qual* («Qual venne a Climenè per accertarsi...») e quello del XXIII, introdotto da un *Come* («Come l'augello intra l'amate fronde...») sono da considerarsi le classiche eccezioni che confermano la regola.

Non tutti i canti della *Commedia* cominciano comunque con un prologo. Abbiamo visto come questo istituto s'inauguri precisamente col canto XVIII dell'*Inferno* e partendo di lì abbiamo potuto seguirne le varie forme nel corso del poema. A questo punto ci si chiede: prescindendo dagli eventuali segnali demarcatori forniti, a quanto abbiamo visto, dall'uso delle *rimas caras*, come si comportava Dante con gl'inizi di canto prima del XVIII dell'*Inferno*, e come si comporterà nel séguito del poema, in tutti quei casi (e sono circa la metà) in cui non esordirà con un prologo?

Per ciò che concerne la prima parte della domanda, una constatazione abbastanza vistosa s'impone al lettore dei primi canti: e cioè che la loro scansione metrica procede di pari passo con la scansione del racconto escatologico. Considerando infatti i primi due canti, rispettivamente, come un'introduzione al poema in generale e come un'introduzione al viaggio infernale, il terzo canto coincide con la rappresentazione dell'Antinferno, il quarto con quella del Limbo, il quinto con quella dei lussuriosi, il sesto con quella dei golosi, il settimo con quella degli avari e prodighi. Ma qui si verifica uno scarto, in quanto il canto include anche una parte della rappresentazione degl'iracondi e accidiosi, immersi nella palude stigia. Il canto ottavo non comincia pertanto con l'annuncio di un nuovo cerchio, ma con la prosecuzione del racconto precedente, nella quale ha largo spazio anche l'attraversamento dello Stige da parte dei due poeti sulla barca di Flegiàs. Questo spiega a sufficienza (senza ricorrere cioè alla famosa e fantasiosa leggenda, risalente al Boccaccio, di una ripresa da parte di Dante esule della composizione del poema, steso per i primi sette canti in Firenze) la novità esordiale del canto, che indica questa volta non l'inizio, ma il proseguimento di un'azione: «Io dico, seguitando... » D'ora in poi, il poeta includerà nella sua strategia narrativa anche la possibilità di non far coincidere la dimensione metrica (il canto) con quella escatologica.

Quanto alla seconda parte della domanda, sugli inizi danteschi dei canti senza prologo in tutto il resto del poema, una prima constatazione statistica riguarda l'uso frequente degli avverbi di tempo come segnali d'esordio, a sottolineare i progressi dell'azione rispetto ai finali dei canti precedenti:

Ora sen va per un secreto calle... (*Inf.* X)

Non era *ancor* di là Nesso arrivato,
quando noi ci mettemmo per un bosco... (*ivi* XIII)

Poscia che l'accoglienze oneste e liete
furo iterate tre e quattro volte... (*Purg.* VII)

Poi fummo dentro al soglio de la porta... (ivi X)

*Da poi che Carlo tuo, bella Clemenza,
m'ebbe chiarito... (Par. IX)*

*Sì tosto come l'ultima parola
la benedetta fiamma per dir tolse... (ivi XII); ecc.*

Il più ricorrente di questi segnali di avanzamento è l'avverbio *Già*; esso serve a segnalare tanto i progressi di un'azione:

Già era in loco onde s'udia il rimbombo... (Inf. XII, 1)

Io era già da quell'ombre partito... (Purg. V, 1)

Già si godeva solo del suo verbo... (Par. XVIII, 1);

quanto lo stesso procedere del tempo: e in questo secondo caso, l'uso di quell'avverbio si lega a un affascinante motivo che percorre l'intera seconda cantica, dove la visibilità del cielo e degli astri permette al pellegrino una registrazione attenta delle ore:

Già era il sole a l'orizzonte giunto... (Purg. II, 1)

Era già l'ora che volge il disio... (ivi VIII, 1)

*La concubina di Titone antico
già s'imbiancava al balco d'oriente... (ivi IX, 1-2)...*

Esigenze tematiche e tecnica del rilievo incipitario si fondono dunque in questi caratteristici esordi purgatoriali.

Nel settore degli esordi senza prologo un tratto ingegnoso di tecnica incipitaria è costituito dall'introduzione *ex abrupto* di un discorso diretto, senza preliminari riferimenti alla sua provenienza. Questo finisce col creare un momento di leggero sconcerto nel lettore, simile in certo senso a quello prodotto da una 'similitudine ritardata'. E difatti anche qui sopraggiunge, a rassicurare il lettore, una dichiarazione postuma del narratore che rivela l'appartenenza di quella voce. Il primo esempio di questo genere che si offre al lettore nella *Commedia* non riguarda però una voce, ma un'iscrizione: quella cioè che il poeta turbato legge sulla sommità della porta infernale:

" Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente..." (*Inf. III, 1 sgg.*)

Solo dopo lo scoccare dell'ultimo verso, isolato e terribile («Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate»), il poeta si decide a indicare la provenienza di quel discorso diretto in prima persona:

Queste parole di colore oscuro
vid'io scritte al sommo d'una porta... (*ibid.*, 10-11)

Un'applicazione abbreviata di questa strategia esordiale, consistente nell'inversione di discorso diretto e didascalia esplicativa, tutta consumantesi nel giro dei primi due versi, la si può incontrare, pochi canti dopo, nello stesso *incipit* del settimo canto, già sopra citato per il fonosimbolismo delle rime aspre:

"*Pape Satàn, pape Satàn aleppe!*",
cominciò Pluto con la voce chioccia... (*Inf.* VII, 1-2)

Il procedimento si ripeterà altre volte nel corso del poema (*Inf.* XVII, XXXIV, *Purg.* XI, XIV, *Par.* V, VII; ecc.), variando di volta in volta il contenuto e la provenienza del discorso tra virgolette. Le quali virgolette, sia detto tra parentesi, non comparivano nei codici del tempo, alimentando così lo sconcerto del lettore.

Benché iniziati con discorsi diretti, non rientrano nella casistica finora descritta, a ben vedere, i canti VI e XXXIII del *Paradiso*, contenenti rispettivamente il discorso di Giustiniano e la preghiera di san Bernardo. Pur introdotti da virgolette (e nel primo caso anche chiusi, senza alcuna interruzione della parlata diretta, caso unico nel poema), quei discorsi non precedono ma seguono le rispettive didascalie narrative, le quali sono da ricercarsi nei finali dei canti precedenti, terminanti idealmente con i due punti:

nel modo che 'l seguente canto canta: (*Par.* V, 139)

E cominciò questa santa orazione: (*ivi* XXXII, 151).

La casistica dei riallacciamenti diretti, senza mediazione di prologhi, man mano che il poema procede e la tecnica dantesca si affina, può includere anche degli inizi strettamente legati ai precedenti finali di canto come parti di una stessa sequenza. In questi casi lo spazio tra i due canti è ridotto al minimo, e la loro separazione assume l'aspetto di un vero taglio, simile in certo senso, sul piano diegetico, a quello prodotto da un *enjambement* sul piano metrico. È quanto accade, per citare anche qui un esempio famoso, nel passaggio dal XXXII al XXXIII canto dell'*Inferno*, ossia dalla domanda di Dante al peccatore sulla sua identità e sulla sua colpa, alla risposta del personaggio. Questa risposta è preceduta da una didascalia narrativa, coincidente con la prima terzina del nuovo canto. Essa serve a mediare il trapasso dall'uno all'altro discorso diretto; ma, a ben guardare, anche a segnare il passaggio dal bestiale antropofago al tragico personaggio di un'atroce storia comunale:

La bocca sollevò dal fiero pasto
quel peccator, forbendola a' capelli
del capo ch'elli avea di retro guasto.

Poi cominciò: "Tu vuo' ch'io rinovelli
disperato dolor che 'l cor mi preme..." (*Inf.* XXXIII, 1 sgg.).

Ciò che appariva dunque un semplice taglio all'interno di una medesima sequenza narrativa si rivela come un vero e proprio mutamento di registro. Tale mutamento è verificabile anche sul piano lessicale, dove si assiste al passaggio dalle «rime aspre e chiocce», invocate e di fatto impiegate dal poeta nel canto XXXII, al linguaggio nobile, da «alta tragedia», adoperato dal conte Ugolino e dallo stesso narratore in tutta la prima parte del canto XXXIII.

Un altro esempio che qui mi soccorre, anche se meno famoso, è quello offerto dal passaggio tra il canto XXIV dell'*Inferno*, con la profezia di Vanni Fucci sulla sorte dei Guelfi bianchi fiorentini, e l'inizio del canto XXV, col gesto sacrilego del personaggio alla fine del suo discorso:

"[...] E detto l'ho perché doler ti debbia!" (*Inf.* XXIV, 151)

Al fine de le sue parole il ladro
le mani alzò con amendue le fiche,
gridando: "Togli, Dio, ch'a te le squadro!" (*ivi* XXV, 1-3).

Anche qui il passaggio è dalla fine di un discorso diretto in chiusura di canto a un'immediata notificazione narrativa in apertura del canto seguente; e anche qui la stretta successione dei due elementi comporta un vero mutamento di registro. Ma all'opposto di ciò che accade nel caso del conte Ugolino, il trapasso è qui dall'umano al perverso: ossia dalla solennità dell'enunciazione profetica all'oscenità del gesto bestiale.

Non ci illudiamo di aver esaurito la varietà della tecnica demarcatoria nei canti danteschi; lo stesso discorso, del resto, vale per la tecnica versificatoria della terzina. Importante è aver individuato, nell'uno e nell'altro settore, alcune fondamentali linee direttive. La considerazione successiva dei due piani è valsa inoltre a certificarci di una verità non sempre presente in egual modo agli stessi cultori di Dante: ossia la coesistenza, nel suo capolavoro, di un sommo poeta e di un grande narratore.

