

IL PALINSESTO DELLA RETORICA

di

Angelo Jacomuzzi

«...Dante si è servito di un modulo a lui familiare, in modo specificamente adatto a una situazione o a un personaggio particolare... ricrea un particolare modulo stilistico restituendone la forza originaria... Esempi sorprendenti di quell'originalità *à partir du connu* caratteristica del vero genio, che rilegge il palinsesto della lingua! ».

Le citazioni dallo Spitzer, che si leggono nel saggio sul canto XIII dell'*Inferno* ⁽¹⁾, ma che accennano a una costante del poema dantesco, da un lato rinviano a ben note posizioni teoriche intorno alla natura della lingua e dello stile, dall'altro implicano un punto di vista sistematico nella descrizione e nella valutazione dell'intervento del Dante della *Commedia* sul materiale della tradizione retorica.

La lingua come « cristallizzazione di una forma interna », i caratteri stilistici come analogo formale di un particolare e irripetibile stato dell'animo (« Vi è qui una corrispondenza tra frase involuta e sentimento involuto, tra frase semplice e sentimento candido — un cambiamento della forma delle frasi secondo la forma dello stato d'animo » si legge qualche pagina sopra il passo citato ⁽²⁾), un'idea del linguaggio poetico come espressione libera dalle

⁽¹⁾ Cfr. *Lecture dantesche*, a cura di G. Getto, Firenze, 1964, vol. I, p. 236; il saggio originario dello Spitzer, *Speech and Language in « Inferno XIII »*, si legge in *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, 1959, pp. 544-568.

⁽²⁾ *Lecture dantesche*, cit., p. 233.

convenzioni formali o perché non ancora genericizzata e depotenziata nella stereotipia o perché capace di impadronirsene e recuperarla appunto nel momento della sua genesi espressiva, della sua « forza originaria »; ma a questi presupposti generali la metafora del « palinsesto della lingua » aggiunge una precisazione veramente radicale e conclusiva, nell'affermazione che il risultato più alto dell'intervento poetico sta nell'abolizione di tutti gli artifici e della loro riconoscibilità, nella conversione dell'operazione artistica, e per ciò mediata, in attività linguistica immediata.

Il punto di vista del lettore e critico Spitzer, dunque, di fronte all'enorme e multiforme presenza del materiale della tradizione retorica nella *Commedia*, pur con tutti gli scarti e le cautele d'un lettore sensibilissimo e d'un critico attento alle vicende e alle ragioni dello stile, tende essenzialmente a costituire questo materiale nella figura d'un tesoro inerte e passivo da attivare e mettere in circolazione attraverso un uso nuovamente motivato da situazioni e personaggi e pertanto innovatore, che si espliciti in un'operazione trasfiguratrice che cancella e trascende la convenzionalità delle formule tramandate e dei « vecchi schemi » rendendoli irriconoscibili come tali nella irripetibile spontaneità e adeguatezza dell'espressione. Si apre così per un verso la prospettiva romantica e vitalistica, piuttosto che critica ed estetica, di un possibile perenne ringiovanimento dei dati della tradizione, mentre si chiude per l'altro quella di un possibile sfruttamento di tali dati proprio in quegli elementi di cui lo spessore della tradizione li carica, di conoscenza e misconoscimento, di giudizio e mistificazione, di espressione e censura, di valore e disvalore, nell'ambito di una nuova e diversa strutturazione letteraria. Si tratterebbe, insomma, d'un procedimento di motivazione, riscatto e, al limite, di mitica *naturalizzazione* che prescinde dalla *natura* specifica del dato retorico tradizionale, dalla artificiosità e convenzionalità istituzionali che la coscienza poetica quanto più è vigile e vigorosa nella sua originalità tanto meglio avverte recepisce e valorizza come tali.

La questione è d'importanza decisiva per la decifrazione della *Commedia*, delle sue intenzioni, dei suoi « sensi » e dei suoi procedimenti operativi; ma non può essere impostata per definizioni preliminari, per schemi astratti senza rischiare una semplificazione deformante e una generalizzazione inuti-

lizzabile. Le stesse dichiarazioni dello Spitzer sopra citate non hanno, come altre volte accade nelle sue pagine, il carattere di una dichiarazione programmatica di metodo, ma nascono, estendendosi poi ad altri passi danteschi, dall'analisi di un testo come il XIII dell'*Inferno* e precisamente per la zona in cui campeggia la figura di Pier della Vigna, che è tra le più fitte d'implicazioni retoriche, di sovrapporsi di fonti, di formule segnate da un altissimo grado di convenzionalità.

I caratteri di convenzionalità e artificio che segnano per larga parte l'incontro col protonotaro imperiale s'impongono come la condizione preliminare d'ogni lettura e interpretazione con una forza e con una sistematicità che l'indagine critica e il confronto dei testi ha ancora recentemente arricchito di nuovi dati e ha meglio lumeggiato come la precipitazione e il segno emergente, in questo luogo della *Commedia*, di una presenza diffusa, e memorabile per alcune analogie e coincidenze, dell'*exemplum* di Piero, soprattutto dell'epistolografo, nell'opera di Dante, dalle *Epistole* alla *Monarchia* alla *Commedia*. Su questa premessa, l'esegesi più recente si caratterizza e differenzia nella determinazione della funzione che tale convenzionalità e artificio svolgono nell'ambito complessivo dell'episodio.

Le strutture dell'artificio retorico possono così apparire, anzitutto, come strutture della *caratterizzazione storica* del personaggio, con una destinazione non solo documentaria, ma rappresentativa e rivelatrice d'una personalità collocata nel suo mondo, nei suoi uffici di giurista, nel suo magistero esemplare di *dictator*, nelle abitudini formali e nelle convinzioni ideologiche della *magna curia*; o, anche, in senso più restrittivo, come *ritratto linguistico* di Piero colto nei momenti salienti della sua tecnica di oratore ed epistolografo⁽⁹⁾. Non è difficile scorgere subito gli ostacoli che a questa prospettiva il testo oppone; soprattutto per il fatto dell'assunzione in proprio, da parte di Dante,

⁽⁹⁾ La tesi della *caratterizzazione storica* è sostenuta, sulla scorta del De Sanctis, soprattutto da F. D'Ovidio, *Il canto di Pier della Vigna*, in *Nuovi studi danteschi*, Napoli, 1932, vol. I, pp. 117-278; sul *ritratto linguistico* insiste invece il Novati nella sua lettura del canto in *Freschi e minii del Dugento*, Milano, 1925, pp. 55-81; ma tutte le proposte interpretative dell'esegesi moderna sono ripercorse con ampiezza e precisione da E. Paratore nella sua *Analisi «retorica» del canto di Pier della Vigna*, pubblicata in *Studi danteschi*, 1965, e ora in *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze, 1968, pp. 179-220.

di formule retoriche e in genere di modi espressivi analoghi a quelli di Piero, che ha la sua più forte evidenza in quel « Cred'io ch'ei credette ch'io credesse » che lo Spitzer giustamente indicava tra i punti di maggior resistenza all'interpretazione della caratterizzazione storica e che, indubbiamente, ne fanno almeno un'interpretazione per difetto.

L'adozione programmatica di determinate serie di artifici retorici, il ricorso sistematico al simbolismo fonico attraverso l'iterazione e intensificazione dei suoni aspri e gravi, sul modello e nella tradizione provenzale del *brau langage*, possono ancora essere motivati, come vuole lo Spitzer, con l'intento di rendere « linguisticamente, onomatopeicamente, le idee di sturture, di scissione, di sdoppiamento che dominano il canto », con una funzione, quindi, più largamente espressiva della innaturalità, dello stravolgimento « feroce » del peccato di suicidio di cui la selva è immagine e proiezione figurativa, al di là della caratterizzazione storica che sarebbe solo un aspetto e non il principale dell'episodio.

Questa proposta di lettura presenta indubbiamente il vantaggio di istituire un orizzonte interpretativo più ampio e ospitale alla somma degli artifici e alle loro funzioni diverse che non quella del ritratto storico-linguistico, né si vede alcuna particolarità o sequenza del testo che propriamente la contraddica od escluda. In essa, però, la distinzione fondamentale che il complesso non indifferenziato degli artifici impone, tra quelli per così dire inediti, che nascono e appaiono come invenzioni contemporanee al testo, e quelli « citati », sottolineati dallo scrittore nel loro carattere di convenzionalità storica e di ben individuata tradizione retorica ⁽⁴⁾, viene ricondotta a un'origine comune, alla comune rispondenza a una presupposta realtà da

⁽⁴⁾ Per questo riferimento sistematico ai testi e ai modi retorici di Pier della Vigna e del suo ambiente, si rinvia una volta per tutte allo studio citato del Paratore, che raccoglie i risultati dell'esegesi e degli studi precedenti, aggiunge a questi notizie e testi, fornendo una magistrale ed imponente documentazione della non occasionale ed episodica, ma intenzionale e sistematica presenza nel canto dantesco di passi, formule, procedimenti retorici di Piero e dei suoi corrispondenti nell'ambito dell'aula fredericiana. Ai riferimenti bibliografici fondamentali indicati dal Paratore, si può aggiungere P. Mazzamuto, *L'epistolario di Pier della Vigna e l'opera di Dante*, in « Atti del Convegno di studi su Dante e la magna curia », Palermo, 1967, pp. 220-225.

rappresentare: in senso più generale le idee di stortura, di scissione, di sdoppiamento e in senso particolare e subordinato il personaggio e le sue abitudini espressive. L'atto del citare, insomma, che, quando non si riduce a occasionale e passiva reminiscenza e si presenta invece con una frequenza intenzionale e sistematica, istituisce sempre all'interno degli artifici del secondo tipo un piano ulteriore sulla semplice e univoca presenza della figura e dei « flores » retorici e che è sempre spia di un intervento di ristrutturazione e di emergenza critica sullo stesso piano delle soluzioni formali, viene convertito anch'esso alla funzione dell'esprimere storicamente fedele e viene negato nella sua specificità.

Sulla premessa che nella *Commedia* « quasi dovunque » i procedimenti retorici servono principalmente a scopi di caratterizzazione, la recente e amplissima « analisi retorica » del canto di Pier della Vigna, condotta dal Paratore, assegna appunto a tali procedimenti una funzione insieme di espressione dell'« universale travolgimento » che definisce il tono di fondo del canto (in sostanziale concordanza con la lettura dello Spitzer) e di caratterizzazione intesa non tanto in senso storico-documentario, quanto piuttosto etico-psicologico, di uno « spirito irrimediabilmente segnato dalle tare acquisite nella condotta della vita e dall'enormità stessa del decisivo peccato commesso » ⁽⁶⁾. A questa lettura in chiave etico-psicologica oppone un'eccezione vistosa la stessa articolazione del parlare di Piero, con l'alternanza o, più precisamente, il contrasto che la strategia generale del canto istituisce tra la prima e la seconda parte del suo discorso: l'una in cui il protagonista s'invesca a ragionare

*Si col dolce dir m'adeschi
ch'i' non posso tacere; e voi non gravi
perch'io un poco a ragionar m'inveschi*

⁽⁶⁾ Cfr. E. Paratore, op. cit., p. 218; poco sopra (pp. 212-213) si legge: « Non c'è quindi alcuna ragione di dubitare che i procedimenti retorici tendano qui allo scopo maggiore e più naturale, cioè alla caratterizzazione del protagonista in quegli aspetti che, esagerando la sua vanità e il suo compiacimento delle futili gloriole terrene basate sulle apparenze e sulla sopravvalutazione delle vacue e menzognere bellurie formali, hanno condizionato quel madornale errore della sua volontà che lo ha indotto al suicidio ».

ricorrendo agli elementi dell'*amplificatio*, costruendo una rete fittissima, nodosa e involta, di tropi, figure retoriche e virtuosismi verbali; l'altra, tutta condotta in termini di essenziale e diretta informazione, costruita con una sintassi tutta segnata dall'asindeto, secondo una *brevitas* anche esplicitamente annunciata (« Brevemente sarà risposto a vui») e che fa apparire Piero come strumento docilissimo e schietto di una limpidissima descrizione e motivazione della pena; l'una all'altra estranea ed opposta, sul piano stilistico e psicologico, in maniera da spezzare la coerenza linguistica destinata a connotare il personaggio e da escludere un uso univocamente mimetico e psicologicamente rappresentativo del linguaggio.

Nella diversità delle prospettive e delle valutazioni generali, nelle divergenze e nelle opposizioni delle decifrazioni locali, emergono dunque alcune costanti fondamentali dell'atteggiamento critico nei confronti degli artifici stilistici e delle convenzioni retoriche che segnano con alta e rilevatissima frequenza l'incontro e il colloquio con Pier della Vigna. Anzitutto, la strutturazione artificiosa del linguaggio viene considerata *a parte objecti* e in tutti i suoi aspetti come *mezzo* (caratterizzante, rappresentativo, espressivo) stilisticamente adeguato ad un personaggio o ad una situazione. Siamo, per servirci ancora delle parole di Spitzer, di fronte a un caso di « collaborazione tra la situazione e i mezzi offerti dalla lingua », di « adesione della lingua al contenuto psichico » o psicologico o storico o morale. In questo modo il margine di gratuità e ridondanza del discorso, l'ostentazione dell'*ornatus difficilis* (si pensi soprattutto alle due grandi figurazioni metaforiche delle *chiavi* e della *meretrice*) e dell'*ornatus facilis*, vengono funzionalizzati, nel tessuto narrativo del canto, all'espressione e alla rappresentazione e l'artificio come tale (dal punto di vista dell'autore e non, ovviamente, del personaggio), viene riscattato mediante la sua dislocazione dal territorio del *dittare* a quello del rappresentare e dell'esprimere. In secondo luogo, comunque venga interpretata questa funzione rappresentativa ed espressiva, si riconosce una sostanziale identificazione, *in loco*, linguistica e compositiva del poeta col mezzo stilistico adottato, senza stacco e distanza, una solidarietà senza emergenza

critica che s'eserciti non solo sul piano etico o psicologico o storico ma anche, e specificatamente, su quello linguistico e stilistico. Il ricorso dell'autore a quegli strumenti retorici si configura come un caso, appunto, di « collaborazione » tra « situazione e mezzi » e non anche di intervento critico che costituisca proprio ed anche quei « mezzi » come oggetto dell'invenzione e della conoscenza poetica. La consistenza autonoma del testo appare così vistosamente ridotta con il richiamo a una realtà extra-testuale di natura storico-biografica (il personaggio e l'ambiente) o etico-psicologica (la casistica morale del suicidio) dalla quale riceve norma, significato e giustificazione; e i suoi risultati sostanzialmente identificati nel *discorso su un determinato personaggio e sul suo mondo storico e morale* attraverso l'adozione d'un linguaggio omogeneo e non anche in un *discorso su un determinato linguaggio* attraverso il personaggio e l'area storico-culturale evocata dalla sua presenza.

Ma è possibile formulare un'altra ipotesi di lettura e una prospettiva ermeneutica diversa, capaci forse di integrare le precedenti: non la strutturazione stilistica come « mezzo adeguato » al personaggio e alla situazione, ma situazione e personaggio come « motivazione » dell'artificio in cui quella strutturazione si definisce; non la pacifica coincidenza della coscienza e intenzionalità linguistica e compositiva dello scrittore coi mezzi stilistici adottati, ma l'emergenza critica di quella coscienza e intenzionalità e la loro sistemica eccedenza nei confronti dei risultati immediati dell'enunciazione.

S'impone dunque anzitutto la rilevazione dei tratti salienti che definiscono la fisionomia dell'artificio: le strutture portanti della costruzione del discorso e, al loro interno, gli ornamenti dello stile, il ricorso ai « colores retorici » e ai tropi e il senso e la funzione di tale ricorso.

Una distinzione preliminare è da farsi, anche solo nell'ambito degli artifici di maggiore rilievo, tra quelli assunti e *gestiti in proprio* dall'autore e quelli *delegati* ai vari personaggi ⁽⁴⁾ (non al personaggio Dante che in questo canto si limita a un solo brevissimo intervento, a dichiarare la propria pietà

⁽⁴⁾ Bisognerà dunque finalmente distinguere « fra la retorica di Piero e quella di Dante », secondo il suggerimento di Contini (cfr. *Poeti del Duecento*, Milano, 1960, p. 120), e chiarire anche le implicazioni strutturali che quella distinzione comporta.

e a demandare a Virgilio l'ufficio di interrogare e di scegliere la materia stessa dell'interrogazione:

*Ond'io a lui « Domandal tu ancora
di quel che credi ch'a me satisfaccia;
ch'i' non potrei, tanta pietà m'accora »)*

e per i quali il rapporto con il punto di vista dell'autore e quindi con la strategia complessiva del canto può andare dalla semplice non-coincidenza all'ironizzazione, alla condanna.

Tra le figure retoriche, quella che s'affaccia per prima, all'esordio del canto, e ritorna poi con maggior frequenza, con evidente prevalenza quantitativa, per tutta la sua estensione, è l'*antitesi*; e questi dati esterni appaiono come il segno di una sua funzione privilegiata e dominante (ed anche come il segnale più vistoso della distanza del passo infernale da quello del III dell'*Eneide*, dello scatto che determina la specificità e incommensurabilità dell'invenzione dantesca nei confronti di quella virgiliana, dove l'eccezionalità della sorte di Polidoro si traduce figurativamente e narrativamente attraverso l'imprevedibile metamorfosi dei dardi nel cespuglio di virgulti che mettono radici nel suo corpo, senza alcuna idea o connotazione di contraddittorietà, di innaturale lacerazione, di antitesi insomma). Sul piano degli artifici gestiti dall'autore, l'*antitesi* è presente come figura retorica localizzabile, elemento della *venustas* del discorso, ma anche e soprattutto come principio fondamentale nella strutturazione del discorso, come criterio dell'*inventio* e della *dispositio*, per il quale si reperiscono, si organizzano e dispongono « res » e « verba » e le varie « figurae », tra le quali l'*antitesi* stessa nella sua accezione più ristretta. Così, per esemplificare, sul versante delle cose, persone e situazioni, delle « res » insomma: la descrizione e definizione del « bosco / che da nessun sentiero era segnato », impostate subito per contrasto ai dati del normale e del positivo, alla « fronda verde », ai « rami schietti », ai « pomi » e solo successivamente per comparazione da maggiore a minore col paesaggio maremmano; le Arpie, con le opposte e stridenti connotazioni bestiali e umane; la fisica consistenza delle anime che non è assimilabile ai modelli

ovidiani come risultato d'una semplice conversione dell'essere umano in altro da sé ⁽⁷⁾ dove l'orrore del contrasto ha una sua dissoluzione narrativa nella vicenda della metamorfosi (per non dire della fonte virgiliana dove la selvetta di mirto è trasformazione della « telorum seges »), ma è una mostruosa, persistente e contraddittoria fusione di elementi umani e vegetali, di membra e rami, di sangue e umori; la destinazione ultima dei suicidi, con quel ricongiungimento delle « spoglie » alle anime che non sarà un compimento perfettivo, sia pure nella forma e con le conseguenze già indicate da Ciacco (dice Piero « ma non però ch'alcuna sen rivesta »; e la memoria anticipa per contrasto « la revestita carne alleluando » del XXX del *Purgatorio*) ma un accostamento violento che si produrrà nel segno del rifiuto e della molestia: « saranno i nostri corpi appesi / ciascuno al prun dell'ombra sua molesta »; il contrappasso tra chi era stato oratore principe nel suo tempo ed ora il suo parlare è soffio affaticato e singhiozzo, anzi è discorso bloccato, legato con l'anima nei « nocchi » e solo si libera per intervento d'altri, ed esce fuori come « parole e sangue ». (E si badi: l'antitesi non è qui un'ovvia e prevedibile conseguenza figurativa del criterio del contrappasso, secondo la prassi normale dell'invenzione infernale, poiché nell'*Inferno* il contrasto e il rovesciamento si determinano normalmente tra la figura del comportamento terreno e quella assunta dopo la morte e la condanna, mentre qui l'opposizione si configura tutta all'interno della condizione finale, tra anima e corpo, soffio vitale e immobilità vegetale, parole e sangue, agio oratorio da gran dittatore e impossibilità di parlare; condizione divisa, veramente, a tutti i livelli).

Sul versante della strutturazione sistematica del discorso, della *dispositio* delle parti è ancora l'antitesi il criterio più vistoso e attivo: nell'alternanza dei due opposti procedimenti della *brevitas* e dell'*amplificatio*, della descrizione della selva dove la più sicura e canonica spia della *brevitas* e del *genus dicendi abruptus* e violento è evidente nell'asindeto a quella delle Arpie dove sono elementi dell'amplificazione e del *genus copiosum* l'allusione dotta e la

⁽⁷⁾ Come osserva lo Spitzer e come documenta con acume e dovizia il D'Ovidio nel saggio citato, pp. 126-131.

costruzione polisindetica; dalla perifrasi, dagli enjambements e dagli artifici verbali che segnano la prima parte del discorso del protonotaro imperiale e dell'ignoto fiorentino alla denotazione esplicita, alla formulazione sciolta ed inequivoca dell'eloquio nella seconda parte del discorso di Piero e nel verso epigrafico (« Io fei gibetto a me delle mie case ») che chiude il canto e s'opponne con improvvisa e totale diversità alla lunga e immediatamente contigua digressione perifrastica del fiorentino.

Quando dal livello dell'organizzazione generale della materia e del discorso si passa al livello dell'*ornatus*, dei colori retorici e della *venustas*, l'antitesi, tra le figure gestite dall'autore, perde tutto il suo rilievo quantitativo e la sua importanza e si riduce anzi propriamente a un solo caso: la seconda terzina tutta sintatticamente poggiata sull'avversativa (quando non si voglia considerare tale l'antitesi ellittica della prima terzina, con quel « bosco / che da nessun sentiero era segnato » che richiama per contrasto un bosco umano, percorso e segnato dalla presenza degli uomini). L'antitesi, dunque, come elemento dell'*ornatus*, non è mai messa in opera dall'autore come strumento di complicazione o di equivoco semantico. Su questo livello i dati retorici più frequenti e vistosi si collocano nella categoria dell'*ornatus facilis* e sono essenzialmente di natura fonica, si rivelano nell'iterazione fit-tissima dei suoni aspri e gravi, cupi e acuti, nella loro evidenziazione attraverso la rima e nella frequenza di rime « che investono l'intero corpo delle parole, quasi a render più stretto e infrangibile il cupo congegno delle fosche ripercussioni foniche »⁽⁸⁾; si può ancora aggiungere la comparazione attinta al mondo dell'esperienza esterna (« non han sì aspri sterpi né sì folti... ») e l'altra filtrata attraverso la fonte provenzale⁽⁹⁾ (« Come d'un stizzo verde... »); infine, per concludere questa rassegna condotta per esempi e indicazioni sommarie, quel caso supremo di *trductio* — « Cred'io ch'ei credette ch'io credesse » — che così esplicitamente assunto in proprio dall'autore svolge, almeno, la funzione di escludere in linea di principio ogni lettura degli arti-

⁽⁸⁾ Cfr. E. Paratore, op. cit., p. 199.

⁽⁹⁾ Gaucelm Faiditz, segnalato dal Torraca nel suo commento al *Purgatorio*, Roma, 1951 (prima ed. 1905), p. 94.

fici delegati ai personaggi, e più retoricamente marcati, secondo la semplificatoria chiave della rappresentazione storico-psicologica, superandoli già tutti preliminarmente in artificiosità fonica, lessicale e semantica.

Sul piano delle figure retoriche e degli artifici in genere delegati ai personaggi, il linguaggio anzitutto di Virgilio è caratterizzato, secondo una costante del personaggio, da un'eloquenza piana e di tono medio, una volta sola segnata visibilmente dall'artificio verbale, dall'iterazione in posizione antitetica:

*« S'elli avesse potuto creder prima »
rispuose il savio mio « anima lesa,
ciò ch'ha veduto pur con la mia rima,

non averebbe in te la man distesa;
ma la cosa incredibile mi fece
indurlo ad ovra ch'a me stesso pesa ».*

In queste parole non è, come è stato detto, un larvato, appena accennato compiacimento di Virgilio nel citare la propria opera ⁽¹⁰⁾, né un appena sfumato rimprovero a Dante per non averne subito chiamato in soccorso la memoria e l'autorità di fronte al fatto nuovo delle voci che si muovono per la selva (e come, se di lui Virgilio dirà, a proposito della sua « tragedia » « Ben lo sai tu che la sai tutta quanta »?) o per non aver letto in essa il valore di anticipazione figurale dell'accadimento infernale. Qui il discorso è estremamente esplicito e mette in causa i termini fondamentali dell'ambiguità della *Commedia*, l'invenzione letteraria e la realtà escatologica, la consapevolezza della finzione che fonda la consapevolezza del reale, dell'altro dalla finzione: Dante ha potuto *vedere* con la « rima » di Virgilio, ma non ha potuto *credere* perché non può per se stessa esigere fede l'*Eneide*; la « cosa » è detta « incredibile » non perché fuori di ogni aspettativa e verosimiglianza, straordinaria, in un'accezione generica e psicologista, ma nel suo preciso senso letterale, di cosa che non poteva essere oggetto di fede sulla sola testimonianza del testo poetico virgiliano, e che ora solamente è tale, sul fondamento della realtà oltremondana, del giudizio di Dio, con una nettissima

⁽¹⁰⁾ Come propone il D'Ovidio, op. cit., pp. 179-183.

distinzione tra le due forme di assenso, quello che poggia sull'autorità poetica, pur con tutta l'aura sacrale che in questo caso la circonda e quello che nasce dalla rivelazione della realtà ultima, stabilita e garantita dall'autorità divina e che solo merita il nome di « fede ». In queste parole di Virgilio, ancora, che oppongono il « vedere » secondo la « rima » al « credere » secondo la fede, si riflette, ed è segnalato dall'iterazione verbale, un tema di fondo di tutto il canto, il gioco sottile delle anfibologie e delle oscillazioni a cui il segno « fede » viene sottoposto in una vicenda di assoluto rilievo, di cui è spia la frequenza stessa del termine e degli altri appartenenti alla stessa area semantica.

Nel linguaggio degli altri personaggi la presenza degli artifici retorici acquista invece un rilievo maggiore, fino all'esibizione d'un virtuosismo estremo in quello di Pier della Vigna, e si complica per l'alternarsi e intrecciarsi di soluzioni stilistiche contemporanee al testo, che si costituiscono innestano e giustificano con la vicenda e il contesto, con altre che si presentano come elementi di un discorso di ri-uso, con i caratteri della ridondanza, come materiali citati e delegati dal poeta ai personaggi con una consapevolezza che dal piano del singolo artificio si estende a quello più ampio di un linguaggio retorico istituzionalizzato e di una tradizione di convenzioni storicamente ben riconoscibili ⁽¹¹⁾. Anche qui, anzitutto, l'antitesi: dal tragico della designazione collettiva

Uomini fummo ed or siam fatti sterpi

⁽¹¹⁾ Può essere utile riportare qui, per comodità di lettura e a solo scopo esemplificativo, alcuni fra i molti di questi « materiali » di riporto, sulla scorta dei confronti già istituiti, dal Paratore soprattutto, e limitatamente alle più evidenti analogie lessicali. La documentazione si fa poi più organica e probante per il disporsi di questi elementi entro repertori topici, tecniche oratorie e procedimenti stilistici propri della « magna curia » e segnatamente dei testi di Pier della Vigna (per i quali è da vedere la raccolta dello Huillard-Bréholles nell'*Étude sur la vie, la correspondance et le rôle politique de Pierre de la Vigne*, Paris, 1865): « oderunt me mei iniquo odio... adhuc addunt vulnera super vulnera ut fiat in amaritudine luctus meus... Intuentur me obliquo oculo... Non est incurabilis dolor meus ut eum sanare non valeat pia manus » dalla *lamentatio* di Piero timoroso di calunnie e rivalità o già caduto in disgrazia; e da un altro testo dove si contrappone alla *invidiae specie* e al suo procedere per insinuazione la *fidelitas*: « fidei meritum mater ipsa fidelitas in exemplum subiectionis inflammet »; segnali minimi, ma specifici, del ben più ampio e organico intervento dantesco di citazione e ristrutturazione.

al rapido diagramma di una carriera mondana interrotta e stravolta

che' lieti onor tornaro in tristi lutti

fino alla suprema complicazione e contraddizione di una coscienza in preda ai mostri di una « giustizia » anch'essa perfettamente e irrimediabilmente mondana

*L'animo mio per disdegnoso gusto
credendo col morir fuggir disdegno
ingiusto fece me contra me giusto*

che è anche un bell'esempio, nello scambio finale di « giustizia » e « ingiustizia », della contaminazione dell'antitesi come retaggio della tradizione classica con i paradossi della fede e della morale cristiana. Con l'antitesi è immediatamente evidente e fortemente sottolineato il ricorso soprattutto ai procedimenti dell'*annominatio* e dell'*allitterazione*, che toccano il loro culmine appunto nella terzina sopracitata e in quella che immediatamente la precede, dove si dice dell'invidia che

*infiammò contra me gli animi tutti;
e li 'nfiammati infiammar sì Augusto
che' lieti onor tornaro in tristi lutti;*

e l'intrecciarsi di questi procedimenti con l'asprezza dei suoni in serie fit-tissime e grevi, secondo un modulo accertato delle poetiche e della pratica degli scrittori medievali.

Altri procedimenti sono di meno immediata evidenza formale, ma di non minore specificità ed oggettivo rilievo nell'economia generale del discorso che rinvia all'officina scrittoria del poeta provenzaleggiante e, più ancora, del grande retore esperto nella contaminazione di procedimenti della retorica classica con gli esempi scritturali: il ricorso al tropo più illustre, l'allegoria, nella grande figurazione dell'invidia:

*La meretrice che mai dall'ospizio
di Cesare non torse gli occhi putti,
morte comune, delle corti vizio*

arricchita dalla citazione implicita del testo della *Sapienza* (II, 24) « Invidia diaboli mors intravit in orbem terrarum »; l'*etimologia*, già segnalata dallo Spitzer ⁽¹²⁾, che attraverso la metafora delle « chiavi » (anche questa con un più di preziosismo e di designazione storico-letteraria nella citazione decisamente probabile dell'epistola di Nicola della Rocca « Tanquam imperi claviger, claudit et nemo aperit; aperit et nemo claudit » e nella risonanza del passo di *Isaia*, XXII, 22) ricongiungendo il Pietro di Federico al primo Pietro ribadisce, ancora per contrasto, la mondanità totale in cui s'inscrivono e s'esauriscono l'operosa fedeltà, il linguaggio e la persuasione retorica del segretario dell'impero; infine, la forma atipica in cui s'esprime la convenzione del giuramento, subito prima della *peroratio* finale

*Per le nove radici d'esto legno
vi giuro che mai non ruppi fede
al mio signor, che fu d'onor sì degno.*

Il giuramento che deve garantire della « fede » di Pietro è formulato sul fondamento d'un segno — *le nove radici d'esto legno* — destituito d'ogni connotazione sacrale, generato com'è da una condanna infernale, su un legno che rinvia, per antitesi sempre, ad altro legno, quello della croce, dal quale solo l'atto del giurare potrebbe ricevere l'autorevolezza sacrale che gli è essenziale e propria.

La descrizione del discorso delegato ai personaggi può attingere il livello comprensivo dell'interpretazione quando venga rapportato alla totalità del canto mediante un processo di subordinazione che la nozione stessa di delega implica, per verificare in quale misura il senso complessivo arricchisca o illumini, per omogeneità, il significato primo; oppure si costituisca come eterogeneo nei suoi confronti, trasformando eventualmente il discorso subordinato da strumento espressivo o rappresentativo in oggetto di intervento e

⁽¹²⁾ E che si conferma e precisa con il rinvio alla lettera dove un amico si esprime in questi termini, rivolto a Piero: « Ait ergo – Petre, amas me, rege oves meas –, et sic amator iusticiae dominus super petram volens fundare iusticiam, moderamina iurium in plebem suam Petro commisit ». Cfr. Paratore, op. cit., pp. 217-218.

di giudizio, che è il caso, mi pare, del XIII dell'*Inferno* e in particolare dell'episodio di Pier della Vigna.

Il giuramento fatto sulle « nove radici » del « legno » infernale rinvia, intanto, alla contrapposizione instaurata sin dall'inizio del canto da Virgilio tra la credibilità secondo la rima e la fede fondata teologicamente, e si colloca all'interno di una complessa e sottile vicenda di significati che ha la sua spia lessicale nel termine « fede » e in altri che quella vicenda riconduce alla medesima area semantica.

« Fede » ritorna esplicitamente tre volte nel corso dell'episodio: al v. 21

cose che torrien fede al mio sermone

per bocca di Virgilio, nel significato oggettivo di « credibilità »; al v. 62

fede portai al glorioso offizio

e al v. 75

*vi giuro che già mai non ruppi fede
al mio signor*

per bocca di Piero a significare fedeltà e lealtà cortigiana all'ufficio imperiale e al signore « che fu d'onor sì degno ». Forme verbali dell'assenso, del verbo « credere » proprio, compaiono con iterazione ancor più fitta (per non registrare due casi, al v. 81 — « di quel che credi ch'a me satisfaccia » — e al v. 110 — « credendo ch'altro ne volesse dire » — che si collocano fuori dell'ambito semantico che c'interessa): al v. 25

Cred'io ch'ei credette ch'io credesse

dov'è l'autore stesso, insieme con l'espressione dell'incertezza e della confusione, ad annunciare, nello stravolgimento della *traductio*, il tema degli equivoci e anche dell'errore in cui può impigliarsi l'assenso umano; al v. 46

S'elli avesse potuto creder prima

in quell'ipotetica dell'impossibilità che ha la sua conferma e giustificazione nell'*incredibile* che subito segue; al v. 71

credendo *col morir fuggir disdegno*

dove, nel cuore della terzina inestricabile per paronomasie ed allitterazioni, si dichiarano con estrema nettezza i limiti, l'equivoco e l'errore del credere di Pier della Vigna.

La proclamata e indubitabile, ma non in virtù del giuramento, sua innocenza e lealtà nei confronti dell'Impero, che subito dopo si legge, è ancora la dichiarazione d'uno stato mondano, d'una « dignitas » non meno minacciata e precaria dell'eccellenza e del decoro oratorio.

La vicenda semantica, le contrapposizioni e le deformazioni a cui è sottoposta, proprio per il tramite dell'iterazione, della costanza e dell'uniformità lessicale, la denominazione dell'atto del credere e dell'esser fedele; la differenziazione e la distanza, segnalata col ricorso all'etimologia e al segno delle chiavi, tra il Pietro imperiale e il primo Pietro; la vanità del giuramento denunciata dall'antitesi implicita contenuta nella figura del « legno » e contigua a quella definizione — « mio signor » — che sembra escludere ogni altra signoria e oggetto di fedeltà nello sdegnoso universo etico, da ragion di stato, di Piero, sono i segnali d'un servizio, un onore e una dignità esclusivamente mondani, di una « fedeltà » e « giustizia » che nel contesto formidabilmente critico, e non semplicemente narrativo e rappresentativo, dell'episodio sono condotte a riconoscere la propria radicale insufficienza e a rovesciarsi poi, nella prospettiva escatologica, in oggettiva ingiustizia: « ingiusto fece me contra me giusto ». Un confronto globale, infine, tra la somma degli artifici gestiti dall'autore e quelli delegati al personaggio, mette in luce una fondamentale e sistematica differenza: i primi appaiono totalmente relativizzati aperti e funzionalizzati alla rappresentazione, alla conoscenza e al giudizio, i secondi dichiarano un uso assoluto, chiudono l'universo del discorso, della conoscenza e del giudizio nella prigionia dell'artificio, identificano persuasione e retorica.

Il discorso delegato a Piero, appunto nei suoi caratteri di programmatica

artificiosità, appare allora veramente, in questa subordinazione sistematica alla totalità dell'episodio, come l'immagine linguistica adeguata della condizione ideologica ed etica del protonotaro e insieme come una prigionia della retorica, della quale il legarsi nei « nocchi » dell'albero nodoso e involto è la proiezione figurativa, e che, evidenziata nell'autosufficienza del suo splendore, un'altra retorica, quella del poeta, svela nella sua mistificazione e nel suo limite, attraverso una sperimentazione critica che insieme la esaurisce, strania e dissacra.

La strutturazione dell'artificio non esaurisce dunque il suo compito nell'adeguatezza, nella collaborazione con la situazione e il personaggio, ma è anche rivolta contro se stessa, forzata a svolgere, nei suoi stessi confronti, una funzione di giudizio: questo infatti non si compie per opposizione estrinseca di affermazioni e contenuti, ma nasce dallo scarto semantico nella identità lessicale, dalla contrapposizione tra un uso relativizzato e conoscitivo degli artifici gestiti dall'autore e un uso assoluto e mistificatorio di quelli delegati al personaggio. La programmatica artificiosità del discorso di Piero non è dunque solo il mezzo di una felicissima invenzione mimetica, o lo strumento di una condanna morale, ma, rivolta contro se stessa, nella sua stessa ridondanza, in un rispecchiamento deformante e insieme rivelatore, è anche la dimensione attraverso la quale s'esercita un'operazione critica, si verifica uno svincolo e un superamento. A questo punto la prospettiva si rovescia: la situazione e il personaggio non sono più l'oggetto e il fine della invenzione e della rappresentazione, ma, sotto l'apparenza del verisimile, rivelano la loro concretezza letteraria come motivazione degli artifici, per un attraversamento linguistico, per una vicenda di potenziamento e depotenziamento delle singole soluzioni stilistiche in cui consiste, in ultima analisi e in grado diverso, la funzione specifica e la direzione distintiva di ogni prodotto della letteratura.

Uno degli artifici che, in questa prospettiva, la *Commedia* adotta con maggiore frequenza e più decisivi risultati, è quello dello *straniamento*, secondo procedimenti e con risultati peculiari che richiedono qualche precisazione e distinzione preliminare.

La definizione retorica dello straniamento lo designa come «l'effetto psichico che l'imprevisto, l'inatteso come fenomeno del mondo esterno esercita sull'uomo... Per "mondo esterno" va inteso il discorso, che esercita sul pubblico l'effetto dello straniamento»⁽¹³⁾. Esso è dunque un effetto della *variatio* ed è, come tale, uno degli elementi che costituiscono la varietà del discorso, segnando per altro uno scarto netto nei confronti di quella *varietas media* che è tra i caratteri comuni e prevedibili del discorso stesso. Nell'ambito del discorso propriamente letterario, delle convenzioni, formule e *loci* della tradizione, la complessa fenomenologia dello straniamento può distinguersi sommariamente secondo due direzioni fondamentali, a seconda che lo strumento determinante della variazione si caratterizzi come *variante formale* o come *dislocazione contestuale*. Nel primo caso, lo straniamento s'identifica con l'«imprevisto», nel secondo con l'«estraneità» della formula che è diventata altra, sul piano semantico ed espressivo, da quella che era nella sua collocazione e nel suo uso originari e convenzionali (e in questo senso il termine è preso nell'accezione più recente, proposta e illustrata nell'ambito del formalismo russo). Nella diversità dei procedimenti e dei risultati, queste operazioni si possono comunque ricondurre ad alcune caratteristiche comuni: l'intensità dell'effetto psichico è direttamente proporzionale al grado di imprevedibilità o estraneità, il grado di straniamento al grado della variazione stilistico-espressiva o del mutamento semantico; il vecchio schema non viene esplicitamente segnalato, il riconoscimento e la consapevolezza critica del dato tradizionale tendono al grado zero, o riducono la loro eventuale presenza a quella di termine estrinseco e negativo di confronto per misurare il grado dell'innovazione, non intervengono come funzioni attive nella costituzione del testo e dei suoi significati, ma stanno come il vecchio sostituito dal nuovo, lo stereotipo cancellato dal vivente; la fisionomia così rinnovata del dato tradizionale non segnala tanto uno scarto sistematico e un distacco critico nei confronti della tradizione che lo porta, ma anzi un suo arricchimento, una prosecuzione della sua vitalità, una testimonianza locale della sua capacità di riaffermarsi come lingua «poetica» contro gli automatismi della signi-

⁽¹³⁾ Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, 1969, p. 60, par. 84.

ficazione convenzionale o comune; si tratta, infine, di un intervento di trasmutazione retorica, una « figura retorica », appunto, come vuole la sua definizione scolastica.

Accanto a queste forme di straniamento che, con diversa frequenza e intensità, si rinvengono in ogni testo letterario, la *Commedia* offre anche l'esempio d'una operazione straniante che è segnata da caratteristiche e funzioni radicalmente diverse. Anzitutto il grado di straniamento non è condizionato al grado dell'innovazione formale o semantica: questa può essere minima o anche assente, e non è comunque essenziale ai fini dell'operazione. Il vecchio schema, o i suoi frammenti, compaiono anzi in una sostanziale identità di forme e di significati, tendono a costituirsi nel testo come « citazione » e vengono infatti esibiti e segnalati dal personaggio in una dizione che al registro della comunicazione sovrappone quello ridondante della « recitazione ». È il caso, per ritornare al canto, dopo il primo « grido » del tronco, dell'avvio all'autoritratto che Piero, mosso dal « dolce dir », tratterà a Virgilio:

*E 'l tronco: « Sì col dolce dir m'adeschi
ch'i' non posso tacere; e voi non gravi
perch'io un poco a ragionar m'inveschi »*

che ha i connotati d'un esordio retorico secondo tutte le regole come quello che ritorna, formulato con gli stessi significati e con gli stessi caratteri di citazione e recitazione nell'esordio di un altro dittatore, questa volta il « miglior fabbro » del XXVI del *Purgatorio* che è adoperato ad esibire le fonti proprie (« Ieu sui Arnautz que amass l'aura ») e per il tramite della reminiscenza da Folchetto (« Tan m'abellis... ») quelle di tutta una scuola e un mestiere (ma a cui è delegato in proprio, nel fuoco purgatoriale che l'affina, una severa palinodia del proprio stile, come non avviene per il personaggio infernale). Il carattere artificioso e formulare di quest'esordio, il compiacimento verbale e insieme il rischio della mistificazione ch'esso proietta su tutto il discorso che segue, si rispecchiano in quell'« inveschi » che anticipa un progetto di costruzione retorica e insieme d'una ridondanza un po'

vana, forse non priva di « ambage », sul tipo di quelle « in che la gente folle / già s'inviscava » del XVII del *Paradiso*.

Ma anche tutta la fitta ramificazione, sopra appena descritta e già minuziosamente verificata dall'indagine filologica, che lega la prima parte del discorso di Piero alle costanti più vistose dello stile epistolare suo e dei suoi corrispondenti concorrono a definire un intervento che mira non solo a connotare storicamente, attraverso il linguaggio, una persona, ma anche ed essenzialmente a connotare storicamente, attraverso il personaggio, un gusto e una retorica entro coordinate ben riconoscibili e rigorose.

Proprio la condizione essenziale dello straniamento come figura retorica, la *variatio* formale e semantica, viene così a cadere; l'innovazione lascia il posto alla citazione, la prosecuzione e lo sviluppo per novità vengono contraddetti da un processo d'involuzione, da una scrittura regressiva che getta una luce violenta sul palinsesto della retorica.

Si pensi, per qualche esempio che subito viene alla mente e per qualche direzione di ricerca e di verifica, ancora al discorso di Arnaut e al colloquio col primo Guido che ne costituisce il preludio non solo narrativo, al parlare per « sentenze stilnovistiche » di Francesca, al colloquio con Folchetto in paradiso e, in genere, a tutte le zone della *Commedia* dove sono più direttamente presenti i dati della tradizione letteraria romanza.

Altri sono dunque gli strumenti mediante i quali il testo dantesco opera sul patrimonio proposto dalla tradizione, in questo processo di straniamento: si ritrovano evidenziati con un'eccezionale forza di concentrazione nel XIII dell'*Inferno* e sono essenzialmente quelli che più sopra s'è tentato di descrivere: la netta e sistematica distinzione, dalla semplice non coincidenza alla ironia al rifiuto, tra gli artifici gestiti dall'autore e quelli delegati al o ai personaggi; l'uso funzionalizzato dei primi, l'uso assoluto e la ridondanza dei secondi; lo scarto del testo nella sua totalità rispetto alle formule e alle convenzioni retoriche messe in opera, le quali non si dispongono in rapporto a quello come i dati di una somma, ma come i materiali subordinati di una scrittura totalizzante nella quale solo è possibile la loro decifrazione autentica e che non risulta dal loro insieme ma prende da essi continuamente le distanze, li « cita » esaltandone la presenza e straniandone la funzione.

Se, infatti, nella continuità d'una tradizione, la citazione svolge una funzione d'autorità, se essa è anche, in quanto sentenza e nell'ambito della cultura medievale, fonte di conoscenza ⁽¹⁴⁾, essa può essere qui destituita di autorevolezza, può divenire fonte d'equivoco o segnale d'inganno, com'è il caso della sentenziosità stilnovistica di Francesca; se la marcatura retorica è in funzione d'una dizione appassionata e partecipe, se il virtuosismo tecnico è valore formale, veicolo e veste adeguata d'una verità, essi possono qui divenire una prigionia del linguaggio, una moltiplicazione degli artifici a dissimulare il *hiatus* tra discorso e verità, la disperazione d'una retorica irrimediabilmente separata dalla persuasione. Si pensi, tra tutti gli artifici che s'infittiscono a sostenere il discorso di Piero, alla figura dell'antitesi, la più vistosa e significativa è quella intorno a cui si raccolgono gli elementi più rappresentativi della tecnica scrittoria del protonotaro: mentre sul piano della sequenza essa appare come risultato stilistico di estremo vigore, nell'ambito totale dell'episodio subisce un energico processo di riduzione: costruzione retorica svelata e imprigionata nei limiti e nell'insufficienza del suo gioco mondano.

Formule e tecniche della tradizione letteraria, così chiaramente storicizzate e riconoscibili, attingono, in questo tipo di operazione straniante, i limiti della loro efficacia ma sono anche totalmente attraversate, svuotate d'autorevolezza esemplare e di capacità di autentico sviluppo: una loro durata per inerzia appare veramente bloccata dall'intervento della scrittura dantesca.

Si può forse tentare, a questo punto, una definizione complessiva, almeno come ipotesi di lavoro, dell'operazione di straniamento tipica della *Commedia* nei confronti dei procedimenti per *variazione formale* o *dislocazione contestuale*.

Gli strumenti attraverso i quali si compie e i risultati che ne derivano la distanziano infatti nettamente da quei procedimenti e la caratterizzano come un intervento di *dislocazione paradigmatica*: formule e tecniche definite, nel paradigma d'una tradizione, da norme, funzioni, ordinamenti gerarchici e abitudini formali, vengono prelevate in una sostanziale identità di forme, significati e procedimenti, e collocate all'interno della *Commedia*, nel quadro

⁽¹⁴⁾ Come insegna Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in «Paragone», n. 188/8, ora in *Varianti e altra linguistica*, Torino, 1971.

d'un'idea della funzione poetica e della lingua letteraria che instaura un paradigma radicalmente diverso ed eterogeneo.

L'individuazione e la descrizione delle funzioni di questo paradigma che più energicamente incidono sulla presenza dei materiali della tradizione, per quanto ardue possano risultare, trovano il loro fondamento primario e il punto estremo di deduzione nella qualificazione stessa del poema, nella « sacralità » coestensiva al testo per tutto l'arco del suo sviluppo, e, all'interno di questa, nella situazione escatologica dell'invenzione.

Lo studio sistematico del rapporto tra le figure teologiche e le strutture letterarie della *Commedia* è un capitolo appena abbozzato della critica dantesca, ma appare subito chiaro come la sacralità del poema non sia solo né soprattutto una definizione contenutistica, ma sia anche, e in un certo senso soprattutto, la figura teologica di uno svincolo totale dai condizionamenti normativi di poetica e di retorica, nella sola forma consentita a un autore medievale: non mediante il ricorso alla libertà espressiva ma al carattere necessitante dell'evento imm modificabile e della dettatura trascendente; non attraverso un rifiuto dell'autorità della tradizione ma attraverso la subordinazione a una *auctoritas* superiore, quella dell'ispirazione divina.

Non è senza significato che le motivazioni implicite o esplicite di questo svincolo compaiano nel poema non come positive affermazioni di autonomia da parte dell'autore, ma nella forma negativa di una necessitata obbedienza; nella forma, per un solo esempio, il più esplicito e quasi canonico, del XXX del *Purgatorio*, quando, contro tutte le norme e consuetudini, Beatrice pronuncia il nome di Dante « che di necessità qui si registra », dove il divieto del *Convivio* (I, II, 2-3):

*parlare alcuno di sé medesimo non pare licito...
Non si concede per li rettorici alcuno di sé medesimo
senza necessaria cagione parlare*

non viene violato, ma reso inattendibile in via di principio, all'interno di una *fictio* che inventa la necessità.

Per questa suprema finzione sacrale, e per lo svincolo ch'essa significa, tra il livello della scrittura della *Commedia* e i materiali della tradizione classica e romanza si stabilisce, con diversa accentuazione e fenomenologia, una distanza incolmabile che consente su quei materiali una vasta e non occasionale operazione metaretorica della quale lo straniamento per dislocazione paradigmatica rappresenta un caso limite, il momento della più energica funzione corrosiva: con un intervento che attiene alla strutturazione del testo e non alle singole componenti retoriche, *loci*, sentenze e convenzioni formali vengono straniati dalla funzione acquisita di autorevolezza esemplare, di veicolo di verità e conoscenza, energicamente riconosciuti e segnalati come materiali di ri-uso, storicizzati e consegnati alla deperibilità. Il momento della rappresentazione storico-psicologica è sempre attraversato, nella *Commedia*, dalla coscienza trascendentale della precarietà delle connotazioni linguistiche, dei probabili inganni di cui l'assunzione d'uno stile può farsi strumento e sostegno. La citazione straniante è l'esorcismo più esplicito che questa coscienza mette in atto. Se il linguaggio di Pier della Vigna, pur nell'astuzia rappresentativa e nel suo tragico splendore, è essenzialmente citazione, ciò significa che quel linguaggio è definitivamente attraversato, non più autorevole *exemplum*, ma utilizzabile materiale di repertorio.

Il processo peculiare ad ogni tradizione letteraria per il quale essa tende a istituzionalizzarsi e a mistificarsi come il linguaggio proprio e « naturale » della letteratura, non viene, dunque, qui potenziato mediante il tentativo di ringiovanire le convenzioni reimmergendole in un mitico « palinsesto della lingua », ma viene energicamente contraddetto: la solidarietà fra tradizione retorica e prodotto letterario viene spezzata con un'operazione critica che determina da un lato la possibilità d'una scrittura capace di reintegrare e superare continuamente tutte le convenzioni retoriche e soluzioni stilistiche nel suo indefinito discorso, dall'altro deautomatizza quelle convenzioni e soluzioni non riconducendole alla spontaneità espressiva, ma alla consapevolezza della loro origine convenzionale, rileggendole, insomma, nel palinsesto della retorica.

La situazione escatologica del punto di vista e dell'invenzione conferisce

poi allo straniamento dantesco nella *Commedia* e al suo intervento nei confronti della tradizione un carattere estremo. Si vede qui ancora come la prospettiva visionaria e sacrale del poema, che s'appunta nell'escatologia, sia fattore determinante di un'idea della letteratura, del suo configurarsi nell'ambito della tradizione, e dei modi stessi della scrittura letteraria.

Dal punto « a cui tutti li tempi son presenti » e in cui tutte le cose che avvengono nel tempo sono ribaltate e trovano la loro figura ultima e sostanziale, ogni scrittura storica, ormai trascritta nel senso spiegato e nella forma definitiva, appare palinsesto. È possibile ritrovarla e rileggerla, ma per un lume che non appartiene alla storia, che l'attraversa verticalmente e ogni volta la strania, la definisce incoativa e precaria, e ogni volta, di diritto e di fatto, superata.

*Lume non è se non vien dal sereno
che non si turba mai, anzi è tenebra
o ombra della carne o suo veleno.*

Dal punto di vista della *Commedia* c'è un solo « liber scriptus » a pieno diritto, di fronte al quale tutti gli altri impallidiscono come lettera sbiadita, « ombra della scrittura ». Il paradosso del « poema sacro in una lingua peritura »⁽¹⁵⁾, quando s'estenda il significato della lingua ad ospitarne l'uso poetico e i prodotti della retorica, è il paradosso e la disperazione d'ogni scrittura letteraria, al quale la *Commedia* stessa non può e non vuole sottrarsi. Ma è anche la scoperta, forse mai così chiara come nel poema dantesco, della condizione della letteratura, della sua *humilitas* e della sua libertà, della funzione che le è assegnata di adoperare tutte le carte della finzione e insieme di segnarle, in un gioco sempre approssimativo, anche compromesso, eppure mai totalmente solidale con l'*hypocrite lecteur*.

⁽¹⁵⁾ Cfr. G. Contini, *Dante come personaggio-poeta della « Commedia »*, « L'Approdo letterario », IV (1958), n. 1, p. 27.