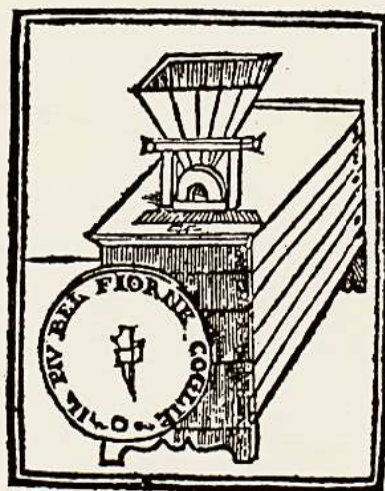


ACCADEMIA DELLA CRUSCA

IGNAZIO BALDELLI

DANTE
E LA LINGUA ITALIANA

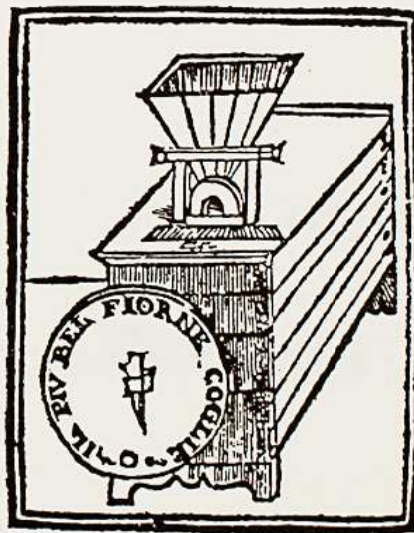


FIRENZE ~ PRESSO L'ACCADEMIA ~
MCMXCVI

ACCADEMIA DELLA CRUSCA

IGNAZIO BALDELLI

**DANTE
E LA LINGUA ITALIANA**



FIRENZE ~ PRESSO L'ACCADEMIA ~
MCMXCVI

ACCADEMIA DELLE SCIENZE

ISTITUTO LOMBARDO DI SCIENZE E LETTERE

DAVIDE

E LA LINGUA ITALIANA



Pubblicato col contributo del Consiglio Nazionale delle Ricerche

Questa lezione di Ignazio Baldelli, professore emerito di storia della lingua italiana nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università "La Sapienza" di Roma e accademico della Crusca, è stata tenuta nella seduta pubblica del giorno 1 dicembre 1995 con la quale l'accademia ha aperto, nella Villa Medicea di Castello, l'assemblea dell'Associazione degli Storici della Lingua Italiana (ASLI), da lui presieduta.

Il titolo che mi è stato proposto, *Dante e la lingua italiana*, lo ho subito pensato come un palindromo di significato: *Dante e la lingua italiana*, o *La lingua italiana e Dante*. Ma è stato un istante: il titolo può avere soltanto un'alternativa, *Dante è la lingua italiana*, che risponde alla realtà della lingua italiana: la diffusa espressione che dice di Dante come «padre della lingua italiana» è, dunque, come cercheremo di rapidamente vedere, la verità. E Dante, nel suo essere fiorentino, toscano, italiano è anche interprete del complesso sentimento di tutti noi italiani, che amiamo la nostra città, la nostra regione e insieme l'Italia tutta: vero e proprio stigma del nostro essere italiani.

La lingua letteraria elaborata da Dante, continuata da altri scrittori di estrazione fiorentina, conquisterà i letterati di tutta Italia e più tardi di tutta Europa: il fascino di quelle opere frutterà nel giro di poche generazioni l'unificazione linguistica, al livello letterario più alto, di tutto il nostro paese, sul fiorentino letterario del Trecento. Questo, in un'Italia che era ben lungi dal riconoscere a Firenze la supremazia nella sfera politica.

L'area toscana in cui si ebbe la prima notevole espansione dell'uso del volgare scritto non è certo quella di Firenze, ma quella occidentale, fra Pisa e Lucca, e i centri che fra secolo XI e XII facevano direttamente o indirettamente capo a Pisa; e ciò in relazione al prevalere, politico, economico e sociale, dell'area occidentale, appunto nei secoli XI e XII. Il conto navale pisano, ponendosi come il più antico testo in volgare toscano (dei primi anni del secolo dodicesimo, se non degli ultimi dell'undicesimo), dà tangibilmente la misura di quel più antico prevalere. La franca sicurezza della lingua di questo testo, con un grafia ben conseguente e notevolmente salda, allude a una tradizione di scrittura volga-

re che doveva essere abbastanza ampia: il mondo dei cantieri e delle imprese navali, degli armatori e dei mercanti, diversamente da quello feudale, vescovile e notarile, si svincola relativamente presto dall'uso scritto latino.

Firenze, proprio negli anni intorno alla nascita di Dante, tende a farsi centro notevole di produzione scritta e letteraria in volgare: il Dante adolescente si trova a vivere in una città in cui il volgare è intensamente praticato a tutti i livelli, in cui i problemi del volgare, nelle scritture pratiche e nella poesia, sono vivamente sentiti. Se infatti il più antico testo fiorentino (i frammenti in volgare di un libro di conti di banchieri del 1211) appare fortemente isolato per quasi mezzo secolo, dal 1255 i testi documentari in volgare di Firenze si moltiplicano: ciò in relazione con l'espansione economica e commerciale, borghese e cittadina, che diviene particolarmente valida proprio in quegli anni, fino alle grandi compagnie mercantili o bancarie che verso la fine del secolo XIII conquistano a Firenze l'egemonia economica d'Europa. È il momento in cui in Europa fra le poche città che hanno superato i centomila abitanti, vi sono Venezia, Milano e appunto Firenze.

Della vivacità innovativa fiorentina della seconda metà del Duecento dice, ad esempio, il passaggio dalle terze pl. del perf. (e dell'imperf. cong. e del cond.) in *-aro, -éro, -iro, fuoro* a una situazione di forte polimorfia, per cui a quelle forme si mescolano i tipi *-arono, -érono, -irono, furono*, originatisi analogicamente a Firenze. La congruenza media fra le strutture fonetiche e grammaticali della lingua documentaria fiorentina, presumibilmente assai vicina al sistema della lingua fiorentina del tempo, e quelle della lingua di Dante appare essere assai forte e tenderà ad aumentare dalla lirica giovanile alle opere in prosa e alla *Commedia*. L'essenziale del sistema fonemico e della declinazione nominale e pronominale, la massima parte della coniugazione e delle complementazioni del verbo, la sintassi nei suoi rapporti congiunzionali, sono sostanzialmente coincidenti fra il fiorentino e la lingua delle opere di Dante.

Dante, nella sua poesia lirica, si serve delle forme in *-aro, -iro*, (che sono le uniche usate nella lirica degli altri stilnovisti). Sia nelle prose sia nella *Commedia*, pur con rapporti talora diversamente

bilanciati, convivono invece le forme in *-aro*, *-iro* e quelle in *-arono*, *-irono*, proprio come nelle prose fiorentine coeve. Vorrà dire che, nella lirica, Dante e i suoi compagni in poesia preferiscono le forme in *-aro*, *-iro* non tanto per sottile arcaismo, quanto perché coincidenti con quelle della lirica siciliana. Nella *Commedia* invece, mentre si attinge più vastamente alle possibilità offerte dal fiorentino, si derivano o si costruiscono forme con libero riferimento ad ambiti linguistici anche geograficamente più ampi (ma, non a caso, guardando specialmente alla Toscana occidentale).

L'emergere di Firenze in Toscana e in Italia nella seconda metà del Duecento è verificabile anche per il rispetto letterario. La letteratura fiorentina della generazione precedente Dante è una letteratura di notevolissima espansione, e comunque non inferiore a quella delle altre città toscane o, meglio, tosco-emiliane. Numerosi sono i rimatori viventi e operanti a Firenze fra 1260 e 1280, costituenti una comunità letteraria con intenti tecnici e stilistici sostanzialmente unitari. La loro lingua e il loro stile riflettono la lirica siciliana: con la tecnica del verso, con la struttura della canzone e del sonetto, adottano l'insieme del lessico specializzato e molte particolarità grammaticali dei Siciliani; e anche un'impressionante quantità di gallicismi. Si arriva insomma, in quegli anni a Firenze, a comporre versi lirici del tipo «Dunque, se fosse, chiaceriami morte / più non fa vita stando dipartuto / e non veg[g]endo la vostra figura: / ca non saria sì angosciosa e forte, / ma mi sembrara c'avesse dormuto, / risuscitando a vostra parladura». E il maestro di Dante, Brunetto Latini, estende alla narrativa forme proprie della lingua altamente letteraria dei poeti cortesi, spingendo il pedale sui francesismi e per ragioni personali e per ragioni di politica culturale cittadina: la moda della cultura e della lingua francese nella Firenze della prima giovinezza di Dante quadra perfettamente con la politica della città, fortemente invischiata nella parte angioina, e fin cogli'interessi commerciali e finanziari dei suoi borghesi. Del resto, il *Fiore*, comunque si voglia giudicare il problema della sua paternità, è di questa moda l'espressione più clamorosa, anche per la sua natura di opera tratta da originale francese.

Le prime esperienze poetiche di Dante appaiono ben radicate nella cultura e nella poesia volgare di Firenze, sia per i temi, sia per le strutture linguistiche, stilistiche e metriche. Si veda il meridionalismo *saccio*, della tenzone con Dante da Maiano e della parimenti giovanile canzone *La dispietata mente*. Nella giovanile stanza isolata *Lo meo servente core* si giunge a esclamare *Deo, quanta fie poca addimoranza / secondo il mio parvente*: col significato di «parere, opinione», *parvente* è il provenzale *parven*, larghissimamente usato da tutta la poesia siciliana e siculo-toscana, che in Dante ricompare una sola altra volta, nel primo sonetto della *Vita nuova*, da porsi nel 1283; *addimoranza* è soltanto del luogo citato, mentre *dimoranza* è attestato solo nella stanza parimenti giovanile *Madonna, quel signor che voi portate*. Nel mirare a forme di letterarietà estrema, si avrà, nel *Paradiso*, una riutilizzazione abbastanza ampia di provenzalismi in *-anza*.

Dante è, d'altra parte, ben presto (a poco più di vent'anni) indotto dalle sue esigenze intellettuali a strutture sempre più spiccatamente ragionative, che tendono a uno smorzamento dei procedimenti metaforici, da una parte, e a una ricerca di essenzialità verbale, dall'altra. Attraverso Cavalcanti, insieme a Cavalcanti, e ben oltre il segno cavalcantiano, Dante persegue allora un nuovo *soave stile, dolci rime*, che si realizzano in un nuovo rapporto linguistico: l'ideale di stile dolce tende cioè a coincidere con una lingua più unitaria e fusa, attraverso l'attenuazione del provenzalismo e del sicilianismo insistito, mentre perfino la terminologia amorosa si riduce e si essenzializza.

Probabilmente i capitoli più notevoli della *Vita nuova*, per quello che è della teoria poetica di Dante a quest'altezza, sono quelli in cui il poeta in volgare si identifica con il poeta di amore. Con tono di assoluta solennità, Dante proclama: *Allora dico che la mia lingua parlò quasi come per se stessa mossa, e disse: Donne ch'avete intelletto d'amore*. Riposte nella mente con grande letizia queste parole, col pensiero di prenderle come *cominciamento*, il poeta, *pensando alquanti die*, cominciò una canzone con questo avvio. La ricostruzione dei momenti della composizione di *Donne ch'avete intelletto d'amore* ci dà la misura delle componenti liriche e ragionative delle canzoni dantesche della *Vita nuova* e di quelle

a essa riferibili. Il verso di avvio, sorto improvviso, determina, dopo un indugio di *alquanti die* su quei propositi e su quei sentimenti, lo svolgimento tonale e ragionato di tutta la canzone. Del resto, delle nove parole raccomandate nel *De Vulgari Eloquentia* come quelle che lasciano una certa dolcezza in chi le pronuncia (*amore, donna, disio, vertute, donare, letitia, salute, securtate, defesa*), ne ricorrono qui sei; per cui è probabile che Dante proprio a questa canzone pensasse quando drizzava quella lista; e si aggiungano altre parole-chiave dello stilnovismo dantesco, quali *valore, vile, gentile, piana, villana, scortese*: tutte in rima, e il tutto andrà a rifluire nel *dir soave e piana* di Beatrice nell'avvio della *Commedia*.

Nel *De Vulgari Eloquentia*, che è la sistemazione teorica e oltranzista di quanto realizzato nelle grandi canzoni di amore e di scienza, Dante afferma appunto che si ha stile tragico quando con la profondità del pensiero si accordano e magnificenza di versi ed elevatezza di costrutti ed eccellenza di vocaboli. Un tale stile è inerente ai tre grandi argomenti, *salus, amor et virtus, et que propter ea concipimus, dum nullo accidente vilescent*, cioè la salvezza, attraverso la prodezza delle armi; l'amore, attraverso l'ardore della passione; la virtù, attraverso la rettitudine della volontà: a patto che non diventino vili per elementi accidentali. In quest'ultimo punto cioè Dante invita il poeta a cantare *salus, amor, virtus* appunto 'secundum se', nella loro sostanza essenziale, evitando connessioni e rapporti non necessari. Dante qui si presenta come il teorico di una concezione assolutamente rarefatta della poesia, nei suoi contenuti e nel suo procedere stilistico, di una poesia i cui connotati fondamentali siano il rigetto di ogni contingente realismo.

Mentre la poesia soave e piana rifuggiva dalla realtà concreta, fino ad evitare nomi di persona o geografici, nei sonetti della tenzone con Forese si hanno ben dodici nomi propri, appunto tangibile segno di gusto fortemente realistico. Il genere letterario, avviato a Firenze (e in Italia) da Rustico, si precisa poi per il gusto della parola realistica e concreta. Prendono rilievo in tali sonetti, insieme a un tipo di lessico fortemente segnato, forme e andamenti apodittici, come in *Di Bicci e de' fratei posso contare / che,*

per lo sangue lor, del male acquisto / sanno a lor donne buon' cognati stare. Non c'è dubbio che tali prove, sostanzialmente minori, siano notevoli, se non altro come antefatto di ampie sezioni della *Commedia*, specialmente dell'*Inferno*. Naturalmente, ben altro sarebbe il peso della poesia comico-realistica nella poesia giovanile di Dante, se gli si attribuisse il *Fiore*.

Sia pure con fini e mezzi diversissimi, anche la poesia petrosa tende a porre fortemente l'accento sulla parola, a privilegiare la parola. E la parola corposa, rara, sistematicamente perseguita, va di preferenza, per ottenere un di più di energia, a porsi in rima. L'«asprezza» viene realizzata nelle Petrose con la sistematica presenza di tre elementi che, a norma del *De Vulgari Eloquentia*, disconvengono alla poesia aulica, e cioè la troppo frequente risonanza della medesima rima; l'*inutilis equivocatio*, che toglie sempre qualcosa all'espressione; l'asprezza delle parole in genere e di quelle in rima in particolare. E più tardi, *Tre donne intorno al cor mi son venute* e *Doglia mi reca ne lo core ardire* offrono soluzioni di lingua e di stile assai varie, trascorrendo dal linguaggio più piano a quello più aspro: in esse, in un equilibrio alto e rischioso, cogliamo appunto la lezione e della lirica della lode e della lirica petrosa.

Nella nostra lirica cortese, in cui la rima è inerente assolutamente al verso (al punto da aver determinato la nota ambivalenza semantica: rima con il suo valore tecnico preciso e rima nel senso di verso e di componimento poetico), il poeta tende a spingere in rima le parole che sente importanti. Si è ricorso anche ad altre posizioni significanti o ad altri artifici per dare evidenza ritmica alla parola «importante», ponendola, ad esempio, all'inizio del verso, anzi all'inizio della lirica, o in forte *enjambement*. Anche in questo caso, un solo esempio, la posizione nel verso della parola *donna*, che non è facile mettere in rima per la semplice ragione che sono poche le parole italiane che finiscono in *-onna*, e le poche sono concretamente vistose e dunque non usabili nelle rime dolci e soavi: ed ecco allora stupendi echi, chiasmi e ripetizioni come *Donne ch'avete intelletto d'amore / i' vo' con voi de la mia donna dire*; oppure *Vede perfettamente onne salute / chi la mia donna fra le donne vede*, e così via e così via. Ma *donna* è proprio uno dei tanti

legami scoperti e sottili che stringono le petrose in un'impressionante unità stilistica.

Finalmente in *Tre donne intorno al cor mi son venute*, la rima su *donna* spinge alla ricerca di rime assolutamente insolite alla poesia d'amore: *il nudo braccio, di dolor colonna ... / discinta e scalza, e sol di sé par donna. / Come Amor prima per la rotta gonna*. E su questa strada si continuerà nella *Commedia*. La rima su *donna*, mai presente nell'*Inferno*, ricorre tre volte nel *Paradiso*. L'impegno espressivo del *Paradiso*, arduo e teso, si manifesta anche in un tal particolare. In *Io dubitava e dicea 'Dille, dille!' / fra me, 'dille' dicea, 'a la mia donna / che mi diseta con le dolci stille'. / Ma quella reverenza che s'indonna / di tutto me, pur per Be e per ice, / mi richinava come l'uom ch'assonna*, si ha, fra l'altro, il parasinteto 'indonnarsi' forse di coniazione dantesca, a distanza di pochi versi da altra simile coniazione, *sopra la qual doppio lume s'addua*. Più di un commentatore si è lagnato di *mi richinava come l'uom ch'assonna* che stonerebbe «con la disposizione intima di Dante»; una consimile lagnanza si coglie anche a proposito dell'altro luogo *siede Lucia, che mosse la tua donna che provoca Ma perché 'l tempo fugge che t'assonna, / qui farem punto, come buon sartore / che com'elli ha del panno fa la gonna*. Un tal modo di giudicare non afferra la potenza universale dello stile della *Commedia*, e in particolare del *Paradiso*, dove la divaricazione delle possibili soluzioni si è grandemente ampliata, approfondendo complessamente le implicazioni formali. In *Sì com'io tacqui, un dolcissimo canto / risonò per lo cielo, e la mia donna / dicea con li altri: «Santo, santo, santo!» / E come a lume acuto si dissonna / per lo spirto visivo che ricorre / a lo splendor che va di gonna in gonna*, si coglie, fra l'altro, *di gonna in gonna* alludendo, in forte traslato, alle membrane dell'occhio.

Anche in questo particolare tecnico della rima su *donna*, la poesia lirica successiva a Dante ha accolto le novità, purtuttavia attenuandone la violenza contestuale. La rima è una di quelle che piacquero al Petrarca che la ripeterà sui tre, o su due dei tre termini di *Tre donne*, ben tredici volte nel *Canzoniere*, due volte nei *Trionfi*. Per quel che è di *colonna*, Petrarca aggiunge il riferimento ai suoi protettori, appunto, i Colonna; per quel che è di *gonna*

giunge a una metafora di cui si ricorderanno, con ossessionante monotonia, i petrarchisti di tutti i tempi, *questa mia grave e frale e mortal gonna*, nel senso di «involucro corporeo». Porrà in rima *fral gonna* il Tebaldeo, parlerà di *mortal gonna* il Bembo; e così l'Alfieri, in un contesto di violenta rottura. Ma la radice è sempre Dante, di cui il Petrarca è il diffusore più volenteroso.

Dante tende di continuo a dare interpretazione assoluta e universale alle proprie esperienze poetiche e personali; e da qui nasce il suo parlare sempre in prima persona, il suo dire sempre *Io*: prevaricando, innanzi tutto su me stesso, e poi sui miei ascoltatori, arriverei a dire che in Dante c'è, dalla sua giovinezza, come una prefigurazione del demiurgo, del poeta-profeta che sarà pienamente realizzato nella *Commedia*. Così è nella poesia dolce e soave; così è nelle nuove rime, così è nelle petrose, così in *Tre donne intorno al cor mi son venute*: «*in solis cantionibus ars tota comprehendatur*». Così sarà nella prosa raziocinante del *Convivio*: se la *Vita nuova* è definita *fervida e passionata*, l'opera in prosa della maturità, definita appunto *temperata e virile*, è sentita come espressione di valori assoluti, nel suo procedere attraverso la scienza-sapienza, con la cosciente chiarezza della parola ornata dei grandi autori del passato, da Cicerone a Boezio, e della latinità scritturale. Mentre i procedimenti ripetitivi, i chiasmi spesso apertamente si rifanno a modelli biblici, esplodono nel lessico i latinismi, classici, scritturali e filosofici: ecco gli aggettivi latinizzanti in *-abile*, *-ibile*, le parole composte come *artificiale* e *beneplacito*; il superlativo in *-issimo*. Ed anche il latinismo del *Convivio* sarà in parte utilizzato nella *Commedia*: il termine *abito* viene assunto nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* con valori concettuali simili a quelli nel *Convivio*, ma con immagini, metafore e aggettivi che innalzano tutto dal piano logico-filosofico al piano poetico, *l'artista ch'a l'abito de l'arte ha man che trema*. Nei luoghi dove la passione politica è largamente presente, sostenuta dall'entusiasmo per la verità, si giunge, nel *Convivio*, anche ai toni dell'invettiva, con modi sentenziosi, con detti memorabili, con dimostrazioni per *exempla* concreti; che saranno di tanti luoghi della *Commedia*.

L'opera letteraria, come opera cognitiva della verità, è cardine

fondamentale di tutta la *Commedia*. L'essenza di questo poema è data dalla centralità che assumono la scienza, la sapienza e la conoscenza in tutte le forme, a tutti i livelli della struttura: l'identificazione fra poeta ed eroe del poema procede attraverso la realizzata identificazione fra poesia e conoscenza, attraverso cioè la funzione cognitiva della poesia. Il problema sarà come la verità possa divenire messaggio poetico, in che senso e in che modi la sapienza si faccia invasamento sapienziale per *chi palido si fece sotto l'ombra / sì di Parnaso, o bevve in sua cisterna*.

L'invasamento sapienziale del *poëta theologus* (con *Theologus Dante*, si avvia l'epitaffio di Giovanni del Virgilio) si proietta su tutta la realtà del poema sacro, nelle macrostrutture e nelle microstrutture tematiche e compositive, attraverso la figura (*poëta*) e il simbolo (*theologus*).

Nella *Commedia* diventano fungibili i termini con cui Dante indica la sua opera e quella di Virgilio: da una parte *lo sacro poema*, *'l poema sacro*, che può essere avvicinato a opera di qual si sia *comico* o *tragedo*, dall'altra, e in bocca a Virgilio, ci si riferisce all'Eneide col termine *rima*, proprio della poesia volgare, *ciò c'ha veduto pur con la mia rima*. Il superamento della distanza di livelli fra poeti latini e rimatori in volgare, in particolare tra la *Commedia* e i grandi poemi latini di Virgilio, di Stazio e di Lucano, è ben proclamato lungo tutta l'opera. In grazia del *poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra*, Dante nel suo bello ovile ritornerà *poeta*, e in *sul fonte / del [suo] battesimo [prenderà] il cappello*. Qui *poeta* indica la dignità di essere unito nel nome e nella fama ai grandi poeti latini; ai termini *comedia* e *tragedia* viene congiunta la stessa azione verbale: *canta / l'alta mia tragedia; che la mia comedia cantar non cura*. Se nella teoria linguistica e stilistica sul volgare infatti, dalla *Vita nuova* al *Convivio* e al *De Vulgari Eloquentia*, lo scoperto oggetto oppositivo del discorso dantesco è il latino, Dante, proponendo nella *Commedia* sé stesso come continuatore dei grandi latini, in particolare dell'*Eneide*, porta a grandeggiare accanto alla *Tragedia* latina di Virgilio, la sua *Comedia*, che è di quella *Tragedia* la cristiana continuazione.

Attraverso l'analisi delle strutture compositive dell'opera, si trae subito che «tutta la sistemazione veniva sottesa all'emble-

matico numero 3: tre i versi della terzina, tre volte ripetuta la stessa rima, trentatré i canti di ogni cantica, tre le cantiche». La terzina, il canto di terzine e la cantica realizzati da Dante sono schemi di sostanziale novità: l'idea di costruire un'unità metricamente autonoma, dell'estensione appunto del canto della *Commedia*, è nuova, anche se trova un suggerimento nei 'canti' in cui è divisa la grande poesia epica e narrativa latina, classica e medievale. Rispetto infatti anche a quei 'canti' latini, Dante innova in senso romanzo, attraverso l'invenzione di una unità variabile, ma conclusa (quindi avvicinabile alla canzone con congedo): le terzine del canto possono variare, ma sono tutte comprese fra due sole corrispondenze rimiche. E il simbolo trinitario (o il suo multiplo nove) si rifletterà in varie altre strutture fondamentali del poema: si pensi almeno alla triplicazione delle categorie delle anime delle tre cantiche, ai nove cerchi dell'*Inferno*, alle nove parti del *Purgatorio*, ai nove cieli del *Paradiso*. Dall'altra parte, sul piano operativo, nella *Commedia* sia i versi, sia le terzine, pur conservando assai spesso la loro individualità ritmico-sintattica, immessi nella catena delle rime, ottenevano l'infinita varietà del discorso, necessaria al grande e multiforme progetto della *Commedia*.

L'interruzione del *Convivio*, l'aver lasciato in tronco il *De Vulgari*, senza nemmeno compiere il capitolo avviato, indicano che quelle strade non soddisfano la ricerca della verità fin in fondo, cioè fino alla salvazione dell'uomo, nella necessità dell'altro viaggio, quello appunto penitenziale, a perseguire il riscatto morale e il raggiungimento dell'altezza divina. La novità dell'assunto, rispetto appunto a quanto Dante aveva composto fino ad allora, determina la vastissima ampiezza dello spettro espressivo.

Le similitudini nelle opere di Dante anteriori alla *Commedia*, sia in verso sia in prosa, sono piuttosto scarse e procedono per lo più *per brevitatem*. Maggior respiro assumono proprio negli ultimi capitoli del *Convivio* immediatamente prima della sua interruzione: nella *Commedia* esse sono una delle grandi quinte del teatro espressivo.

Ovviamente non è possibile dar qui una sia pur rapida idea del procedere per similitudini della *Commedia*: ne sono state contate più di cinquecento. La grande similitudine del villanello, *In*

quella parte del giovinetto anno, che avvia la bolgia dei ladri, è stata sentita come piuttosto esterna alla realtà infernale, quasi un momento di sollievo dopo terribili realtà narrate. Ma l'accurato esame della testura linguistica e stilistica ne mostra la potente funzionalità ai terribili canti dei ladri, come prefigurazione delle loro trasformazioni in cenere e in serpenti. Già il verso d'avvio *In quella parte del giovinetto anno*, che è il primo del canto, ha una struttura ambigua e singolare di accenti di 4a e 9a sillaba; e poi ben nove parole-rima in assonanza sono legate a incastro, in un contesto ossessivo, e alcune aspre e di rara o unica occorrenza nella *Commedia* e insieme violentemente concrete, come *vincastro*, *impiastro*, *assempra*, *ringavagna*; e in venti versi tre rime equivoche. Il tutto ritmicamente segnato da un complesso contrasto fra la struttura sintattica e quella metrica. Del resto, la similitudine s'incardina sulla trasformazione della brina, che sembra neve, e che rapidamente si dilegua: appunto prefigurazione delle anime dei ladri che sono anime e insieme serpenti-demoni, in cui l'identificazione dell'anima nella realtà demoniaca è completa e simbolica insieme, con tutto quello che il serpente ha di simbolo ancestrale e biblico. Dante, se pone i tiranni e i predoni di strada fra i violenti, pone i ladri fra i fraudolenti, per quello che vi è di tortuoso inganno in essi, di violazione alla persona nella sua realtà sociale e politica: è stato dimostrato che il secondo canto dei ladri, quello che comincia con le *fiche* di Vanni Fucci, e con la veramente demoniaca esclamazione di Dante, *Da indi in qua mi fuor le serpi amiche*, è ben coeso nel tema e nella realtà stilistica al precedente. Ecco termini medici come *oppilazion* ed *elitropia*: quest'ultimo ricorre non solo per le sue virtù immunologiche verso il morso dei serpenti, ma anche per il potere di rendere invisibili, e quindi in dittologia *pertugio* o *elitropia*, dittologia secondo la tecnica dei volgarizzamenti (chi non ricorda, del Boccaccio, «la contrada chiamata Malpertugio, la quale quanto sia onesta contrada il nome medesimo il dimostra?»). E insieme poi un'orgia di termini concreti e comuni, *pepe*, *rena*, *pancia*, *ascelle*, *coppa*, *fiche*, e poi *ramarro*, *lumaccia*.

Lungo tutta la *Commedia* si coglie un procedere per blocchi tematici e di figure ritmico-sintattiche: un procedere implicante

legamenti, echi, similarità, che puntualizzano il progresso itinerante. Insomma, come i motivi di un'opera in musica, che si ripetano continuamente variando. Ecco la similitudine *Indi, come orologio che ne chiami / ne l'ora che la sposa di Dio surge / a mattinar lo sposo perché l'ami, / che l'una parte e l'altra tira e urge, / tin tin sonando con sì dolce nota, / che 'l ben disposto spirto d'amor turge; / cos'ì vid'io la gloriosa rota*: si potrebbe parlare a lungo del realismo dantesco (fra l'altro, questa è una delle prime attestazioni di «orologi» del genere, «oriuoli e destatori che chiamano i sacerdoti», vere e proprie sveglie: anche la sveglia è naturalmente un'invenzione italiana) che indica l'azione delle molle (*tira e urge*), giungendo all'onomatopea. Il tutto è realizzato con parole aspre e insolite, e dunque soltanto in rima, come *urge, turge, temprà, insempra*, quest'ultimo costruito da Dante su "sempre", come parasinteto verbale; e poi la possente metafora di *mattinar la sposa di Dio*, cioè la chiesa che *surge a mattinar*, a dire mattutino, la preghiera del mattino, cantata dagli ecclesiastici; e «mattinare» sono anche i suoni e i canti che all'alba si facevano sotto la finestra dell'amata. Ma tutto ciò non basta: questa similitudine avvia i canti XI e XII del Paradiso, quelli di San Francesco e di San Domenico. In una fitta rispondenza di parole e di metafore, a cominciare da Cristo che soccorre la chiesa, la sposa di Dio, *la sposa di colui ch'ad alte grida / disposò lei col sangue benedetto*: gran parte del canto di Francesco è su Francesco *sposo* e la *Povertà sua sposa*, di cui Cristo era stato il *primo suo marito*, e così via e così via, fino al battesimo di Domenico definito *le sponsalzie* fra lui e la fede.

Per questa strada le similitudini e le metafore si incrociano fittamente e riecheggiano, come le similitudini e le metafore che si sviluppano dalla stabilita identità fra Dio, Cristo e sole, rispetto alle anime sante-fiori, il *bel giardino / che sotto i raggi di Cristo s'infiora*; come le similitudini sulla madre e sul figlio: canti in cui tutto il tessuto narrativo è di similitudini e di metafore.

L'intensità del discorso dantesco, spesso una terribile intensità, è realizzata attraverso una fitta ripetizione delle parole cardine: l'anafora, in tutte le sue forme, procedimenti parallelistici, chiasmi, avvicinamenti equivoci, derivazione nominale e verbale,

analisi etimologica, allitterazioni e omoteleuti. La larga memorabilità della *Commedia* ne è uno dei grandi risultati: non ultima ragione della diffusione del poema. E una complessa ricchezza delle parole, spesso in rima, dai latinismi di estrazione classica, di tradizione scritturale, di scienze, come la matematica, la medicina, la geometria, l'astronomia e l'astrologia, l'ottica, la prospettiva, la pittura, la musica, alle esperienze più direttamente personali, le più rarefatte, le più giornalieri, le più brutali, in una alta compenetrazione stilistica e poetica: il tutto alimenterà la nostra lingua letteraria, e la nostra lingua senz'altro, dando ad essa una tale varietà, che nessun petrarchismo, nessuna Arcadia, riuscirà a spegnere. Tutte le componenti sono poi presenti in maniera assolutamente spregiudicata: *combusto*, evocante le città bibliche arse dalla terribile punizione divina, è in espressione di evidente derivazione virgiliana e ovidiana, *poi che 'l superbo Ilion fu combusto*.

Il latinismo *facile* giunge a noi attraverso Dante, sostituendo *agevole*, che è la parola comune del fiorentino antico; danteschi sono anche *fertile* e *feroce*; e così pure *mesto* e *molesto*, che noi usiamo, attraverso i continuatori di Dante, con valori attenuati, cioè lontano dal senso rispettivamente di «disperato» e «di grave peso»: in un caso essi sono nella *Commedia* in rima fra loro in una stupenda realizzazione, *e per la mesta / selva saranno i nostri corpi appesi, / ciascuno al prun de l'ombra sua molesta*. E quanti latinismi degradati della nostra lingua sono di origine dantesca, come «cibo», *sodalizio*, *professione*; e poi *perpetuo*, *ricettacolo*, *discernere*, *infimo*; e quando diciamo *tetragono*, nel senso di «saldo, incrollabile», non ci accorgiamo di servirci di una metafora geometrica di Dante, espressa con termine tecnico greco-latino, *ben tetragono ai colpi di ventura* (il tetragono è il cubo, che, rovesciato, resta sempre in piedi).

La maggior parte dei suffissi alterativi della *Commedia* sono giustificati da una connotazione finemente connessa con la situazione poetica: si è visto *giovinetto anno*, *le pecorelle* nella similitudine appunto del *villanello*. In un caso sicuro la suffissazione proposta da Dante è accolta nella lingua italiana contro l'uso fiorentino del tempo. I documenti fiorentini hanno, fino a tutto il Trecento, «serocchia»: Dante lo usa due volte, sotto la costrizione

della rima, poi sempre *sorella*, accanto a *suora* (che era del toscano occidentale). Con l'aiuto del termine parallelo «fratello», «sorella» è la forma dell'italiano letterario (parallelamente, Dante usa *ranocchia* una sola volta, e *rana* quattro volte). Queste forme suffissate dominano nel fiorentino e quindi nei poeti toscani del Quattrocento: chi non ricorda *e la ingegnosa pecchia al primo albore / giva predando or uno or altro fiore* del Poliziano? ma la lingua italiana ha, con Dante, *ape*.

Dante privilegia e insiste sulla Toscana, dall'Appennino al mare, e in particolare sulla valle dell'Arno, dalle sorgenti del fiume alla foce; ma anche le terre del suo esilio, la Romagna e la Lombardia, da Padova a Vercelli, che era anche la Lombardia dei comuni e delle prime signorie, i Da Polenta, i Malatesta, gli Estensi, gli Scaligeri: *il paese ch'Adige e Po riga; la Brenta; la marina dove il Po discende*, insomma *lo dolce piano che da Vercelli a Marcabò dichina*, dalle aree paludose vicine alla laguna, la Mira, Oriago, Marcabò, dalla costa romagnola e marchigiana, Rimini, la Cattolica, Focara, Fano (e si vedano i complessi rapporti di allitterazione e di rima, *farà ... farà ... Focara ... sarà*).

Certamente Firenze e la Toscana hanno il primo posto nel cuore di Dante, e sia pure in un viluppo di amore e odio: *natio di quella nobil patria*, che è anche *la città partita, piena d'invidia*; e poi *l'ingrato popolo maligno, gente avara, invidiosa e superba*, il cui seme si spande per l'Inferno: ma le sue condizioni lo invitano a lagrimare. E, attraverso la rievocazione del trisavolo, il ricordo accorato della Firenze della sua adolescenza e della sua giovinezza, del popolo suo *glorioso e giusto*, di un *così bello / viver di cittadini*, di una *così fida / cittadinanza*; e nelle *Rime*, *Fiorenza, la mia terra / che fuor di sé mi serra / vota d'amore e nuda di pietade*.

Lungo tutto il poema, Dante proclama il suo essere toscano, e fiorentino: le anime si rivolgono a lui con *O Tosco che per la città del foco; o Tosco ch'al collegio; se tosco se'*; *Non ti maravigliar, s'io piango, Tosco; Ma va via, Tosco, omai*; e poi, *quand'io senti' di prima l'aere tosco*; e in riferimento proprio alla lingua, *O Tosco che per la città del foco / vivo ten vai così parlando onesto, / piacciati di restare in questo loco. / La tua loquela ti fa manifesto / di quella nobil patria natio*, e *la nobil patria* è appunto Firenze; e poi *E un*

che 'ntese la parola tosca; parlandomi tosco. Finché il più nobile e il più tragico personaggio dantesco, il pisano Ugolino della Gherardesca, gli dirà *ma fiorentino / mi sembri veramente quand'io t'odo.*

Amore dunque, ardente e drammatico, come è di ogni vero amore, per la sua città, per la sua regione, per la dolce regione del suo esilio. Ma amore ardentissimo anche per l'Italia tutta. Si ricordi che il primo italiano che abbia parlato di italiani è stato il suo Maestro Brunetto Latini: nella sua opera in francese usa *Italiens*, vivendo in Francia, quando in Francia come altrove, superate le Alpi, gli italiani erano detti «Lombardi»: ricordate *Questi Lombardi cani* della prima novella del *Decameron*, in riferimento a ser Cepperello, a ser Ciappelletto da Prato e ai suoi ospiti, *due fratelli fiorentini?* Fatemi chiudere il cerchio sulla preminenza bancaria fiorentina, nel nome di ser Cepperello da Prato, le cui registrazioni dal 1288 cominciano con la diffusa invocazione «Al nome di Dio e di Madonna Santa Maria e di tutti i Santi, e di guadagno e d'acrescimento di bene ke Dio ne dia». Insomma, con documenti di questo genere e con l'intensa letteratura violentemente politica anteriore e contemporanea a Dante, consuona perfettamente la poesia del più grande Dante, quella di Farinata, di Ugolino della Gherardesca, di Mosca Lamberti, di Bocca degli Abati.

La forma «italiano» non si incontra in Dante: nella *Commedia* si ha *italico* due volte come aggettivo. Ma dell'Italia Dante è l'inventore prima appunto che l'Italia esistesse nella realtà politica o anche soltanto ideale, appunto *Suso in Italia bella*, chiusa dalle Alpi a settentrione del Tirolo; e poi il Carnaro *ch'Italia chiude e i suoi termini bagna*; e poi *quel corno d'Ausonia che s'imborga / di Bari e di Gaeta e di Catona*. E nel *De Vulgari Eloquentia* aveva dato la caratterizzazione dialettale dell'Italia, lungo la linea divisoria degli Appennini, comprendendovi le grandi isole del Mar Tirreno, la Sicilia e la Sardegna. Fra le fortune dell'Italia dobbiamo dunque porre il doloroso esilio di Dante; quell'esilio che dilatò umanamente, geograficamente e poeticamente, l'animo e l'anima del nostro sommo poeta: ricordate «amiamo Firenze a tal punto da patire ingiustamente, proprio perché la abbiamo amata, l'esilio», sempre del *De Vulgari Eloquentia*.

Il canto su Firenze prende spunto dall'incontro con un concittadino; quello sull'Impero da Giustiniano, anzi da Iustiniano, nella sua realtà di ultimo imperatore di tutto l'Impero, dalla Spagna alla Siria, e di «autore» del *Corpus Iuris*, a cui tutti si riferivano, come al massimo monumento, alla massima realtà di Roma. Ma fra Firenze e l'Impero c'è l'Italia. E allora Dante imbocca la strada della invettiva di tono profetico, dell'invettiva che è a un tempo profezia, quella dei Patriarchi profeti di Israele: *Abi serva Italia, di dolore ostello*.

Sordello è posto nel Purgatorio fra i morti di morte violenta. La fama di Sordello era diventata grande dopo che aveva rapito Cunizza, moglie del suo Signore e sorella dei due tiranni più terribili del tempo, Alberico ed Ezzelino da Romano. Era stato costretto, per le sue oscure complicità con i tiranni, a fuggire in Provenza alla corte di Raimondo Berengario IV, e poi di Carlo d'Angiò; era tornato in Lombardia dopo più di trent'anni, in occasione della discesa appunto di Carlo d'Angiò; ed era stato subito imprigionato a Novara, dove non si era spenta la sua memoria di amico e complice dei Da Romano. Liberato per l'intervento del Pontefice, come cavaliere di Carlo d'Angiò, aveva proprio da Carlo d'Angiò ricevuto feudi nell'Abruzzo, dopo la sconfitta e la morte di Manfredi e poi di Corradino: poco dopo era stato ucciso dai fedeli della memoria degli Svevi. Dante evidentemente crede che la vicenda terrena di Sordello si sia conclusa cristianamente, in modo simile a quella di altri personaggi violenti e sanguinari, che sono appunto nello stesso luogo del Purgatorio, come Bonconte da Montefeltro e il conte Orso, figlio di Napoleone degli Alberti di Mangona, una famiglia di assassini di congiunti rappresentata fra i traditori dei parenti, nella Caina.

Dante sa che la violenza è consustanziale al mal seme d'Adamo; e ne ha vissuto e sperimentato i molti aspetti, dal suo giovanile combattere fra i feditori a cavallo, una specie di cavalleria catafratta, l'avanguardia dell'esercito fiorentino che dava il primo assalto, alla sua partecipazione alla vita politica di Firenze, anche nelle sedi di più alta responsabilità; e poi nel suo esilio, col suo assistere e partecipare alla vita pubblica; e tutto ha poi, per così dire, controllato nelle opere antiche e meno antiche, e nel

Libro Sacro. Una realtà umana dura e violenta che è tanta parte dell'essere *cive* dell'uomo. La grande similitudine d'avvio del canto di Sordello, *Quando si parte il gioco de la zara*, su colui che si rimane perdente e dolente, mentre il vincitore è seguito da tutti e da tutti richiesto, non è certo dunque soltanto un «quadretto» perfettamente riuscito del vigoroso realismo dantesco, della curiosità di Dante per tutta la realtà, e dunque anche per il giuoco; ma è come un grande preludio del gettare i dadi nella realtà del vivere, con i perdenti e i vincitori, alludente alla realtà contrastata e tesa, fortunata e anche fortunosa, di ogni atto del vivere, del vincere e del perdere, anche del vincere e del perdere sul piano del destino eterno.

Sordello, lodato nel *De Vulgari Eloquentia* come *tantus eloquentie vir*, viene convocato come autore del planh per Ser Blacatz che è una invettiva sugli indegni sovrani europei del tempo, invitati a nutrirsi del cuore di Ser Blacatz: il planh, i tre serventesi sui potenti che trascurano i loro doveri e l'*Ensenhamen* forniscono a Dante l'idea di Sordello quale «poeta del dovere civile».

Nella *Commedia* Dante, come si è detto, procede oltre le sue opere precedenti, in maniera del tutto spregiudicata. E allora, ai fini della invettiva-profezia sull'Italia, convoca Sordello, anche se aveva duramente condannato chi dispregia il proprio volgare, e Sordello era stato poeta in provenzale.

Nei registri e nei Memoriali bolognesi troviamo le più antiche attestazioni del Dante lirico e della *Commedia*: del 1317 è una terzina del III Canto dell'*Inferno*; la più ampia, del 1319, con l'avvio del Canto V dell'*Inferno*; e ancora, nel 1332, il Canto V dell'*Inferno* da *Amor ch'a nullo amato amar perdona*: cominciano a diffondersi la storia e il mito di Francesca. Ma Bologna è centro della poesia tosco-emiliana.

Le registrazioni immediatamente successive sono in ambienti ben lontani da quella cultura poetica: alcune terzine della *Commedia* sono riportate nell'Abbazia di Monte Cassino da un monaco benedettino verso il 1330 (e forse prima) *Viddi quil Brutu che cacciò Tarquinia; che tante voci uscisser da quilli brunchi*, e fra il 1322 e il 1328, un rabbino, probabilmente di Roma, nel suo libro

di meditazioni filosofiche in ebraico trascrive alcune terzine filosofiche di Dante in caratteri ebraici. Come i dotti cattolici leggevano l'ebraico, ma non lo sapevano scrivere, così i rabbini leggevano il latino, ma sapevano scrivere solo in ebraico. Fra l'altro, il nostro rabbino trascrive «Ciò che non more e ciò che può morire / non è se non splendor di quella idea / che partorisce amando il primo sire»; egli venne cioè colpito dalle grandi terzine filosofiche dantesche che definiscono la divinità. La forza della *Commedia* è dunque tale da rompere ogni preclusione. La spiritualità benedettina, così lontana dalla realtà trecentesca, l'ambiente rabbinico così separato: eppure la *Commedia* prorompe nell'uno e nell'altro luogo culturale.

Tutta l'Italia sembra dar l'assalto, con un esercito di copisti, alla *Commedia*; in realtà ne è assalita e sconvolta. La contaminazione orizzontale, che si coglie nei manoscritti trecenteschi e quattrocenteschi della *Commedia*, vuol dire che chi copia la *Commedia* ha in sé terzine, versi, parole, stilemi di essa, e li deversa nella copia che sta eseguendo.

Il codice Landiano di Piacenza, il più antico con tutto il testo della *Commedia*, trascritto nel 1336 da Antonio da Fermo, co-sparge la *Commedia* dell'articolo *lu* per *lo* e di forme metafonetiche come *brunchi*: il codice è stato esemplato a istanza di uno dei Beccaria di Pavia, quando era podestà a Genova: mezza Italia è convocata nel più antico codice della *Commedia*! Il caso limite è quello di un codice napoletano della seconda metà del Trecento, scritto appunto in volgare fiorentino annapolitano, con nell'interlineo continuamente glosse in napoletano, «pertusato, arravogliata, carosa»: questa è la strada maestra per cui la *Commedia* diventerà il fondamento della nostra lingua. Il giorno in cui i poeti della corte dei Visconti, verso il 1370, cominciano a scrivere sonetti di tipo dantesco e di tipo petrarchesco, imboccano la strada dell'unificazione linguistica italiana: mezzo secolo prima fioriva la letteratura in milanese.

Come dice Giosuè Carducci, «Quando il Principe di Metternich disse l'Italia essere una espressione geografica, non aveva capito la cosa; ella era un'espressione letteraria, una tradizione poetica». Lo dimostrano anche le canzoni all'Italia, che,

partendo dal dantesco *Abi serva Italia, di dolore ostello*, attraverso *Italia mia* del Petrarca, e il Chiabrera, il Testi, il Filicaia, il Guidi, giungeranno alla canzone all'Italia del giovane Leopardi.

In una canzone tramandata autografa con il commento in prosa di Antonio da Ferrara, probabilmente scritta nel 1342, la lingua della poesia è più lontana dal volgare lombardo di quel che non sia la lingua della prosa: soltanto nella prosa si ha il gerundio *siando*, e le forme sonorizzate *amadi, servidore*.

Più tardi il Landino è professore contestato dagli studenti dello Studio fiorentino in nome della moderna filologia: pareva cioè empirismo invecchiato quello del Landino che fortemente congiungeva i primi sei libri dell'*Eneide* e la *Commedia* nella stessa interpretazione platonizzante dell'uomo che attraverso la conoscenza delle sue colpe giunge alla salvezza. Quello del Landino è il più sistematico pareggiamento dei poeti volgari con i classici che sia stato operato prima del Bembo, anche se tale pareggiamento si compie nel senso dell'arricchimento del volgare attraverso il latino, cioè in senso diversissimo da quello del Bembo. L'operazione del Landino si colora di vivace nazionalismo fiorentino quando, fra l'altro, riferendosi ai commenti della *Commedia*, afferma di aver «dopo lungo essilio restituito nella sua patria e riconosciuto né romagnuolo essere né lombardo né degli altri idiomi di quegli che l'hanno comentato, ma mero fiorentino. La quale lingua quanto tutte l'altre italiche avanzi manifesto testimonio ne sia che nessuno nel quale apparisca o ingegno o dottrina né versi scrisse mai né prosa che non si sforzassi usare el fiorentino idioma». E intanto il Poliziano nella *Raccolta aragonese*, indirizzata appunto al sovrano del regno di Napoli, invita alla lingua toscana, in cui tutti ormai rimavano, traendo appunto da Dante e dagli altri poeti toscani.

La stampa, come sappiamo, è una grande gloria germanica; ma gli stampatori tedeschi emigrarono in massa in Italia, dove il leggere e lo scrivere erano importanti. Dopo il Sacco di Maganza troviamo centinaia di stampatori tedeschi che stampano in Italia. Ricordo che la prima edizione delle rime del Petrarca è di Vindelino da Spira, nel 1471 a Venezia. La prima edizione della *Commedia* è di Giovanni Numeister a Foligno, nel 1472.

La *Commedia*, fra il 1472 e il 1500, cioè nel pieno trionfo dell'umanesimo, è stata stampata quindici volte perché sentita opera viva e vitale. A Foligno, nella stampa della *Commedia* sono stati usati gli stessi punzoni, gli stessi caratteri, con cui erano state stampate le *Epistole* di Cicerone; ma questa potrebbe essere una coincidenza casuale. Non lo è più, quando Pietro Bembo insieme ad Aldo Manuzio, a Venezia, fra il 1501 ed il 1502, darà i quattro libri fondamentali della classicità italiana e latina, nella stessa edizione, la *Commedia*, le *Rime* del Petrarca, l'*Eneide* di Virgilio, i *Canti* di Orazio. Quattro stupendi libretti in formato tascabile, per i quali il Bembo e i suoi collaboratori hanno inventato un nuovo carattere, il corsivo (che fuori d'Italia ancor oggi si chiama a buon diritto «italico»): stampa innovativa perfino nella interpunzione, essendosi il Bembo servito di un vecchio segno abbreviativo, il punto e virgola, nella funzione ancor oggi usata. La civiltà italiana del Rinascimento si manifesta anche in questi particolari che soltanto uno storico abbastanza ottuso potrebbe definire «minori».

Quella lingua letteraria, di fondamento dantesco, conquistata anche Firenze, sarà da Firenze ratificata nel primo grande vocabolario europeo di una lingua nazionale, il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. Così, nel Cinquecento, la lingua italiana, continuando sulla linea trecentesca e quattrocentesca dell'assunzione della lingua della *Commedia*, respinge la polimorfia verbale che si era sviluppata a Firenze fra Trecento e Quattrocento, ampiamente usata, fra gli altri, dal Poliziano e dal Machiavelli: *Feciono i boschi allor dolci lamenti / e gli augelletti a pianger cominciorno*; o si pensi alle forme analogiche del tipo *sono suti* per «sono stati» ben presenti nel Machiavelli. E si preferisce sempre più fortemente *prendere* su *pigliare*, secondo appunto la preferenza dantesca (e più del Petrarca); ma in senso metaforico si deriva da *Perché l'animo tuo tanto s'impiglia*. Di forme e parole non fiorentine la lingua italiana accoglie quelle sanzionate dalla *Commedia*, come la terminologia marinara di Venezia: *l'arsenale*, *ristoppare*, *rimpalmare*, *terzeruolo*, *palombaro*, *orza* e *poggia*; *pece* è la parola italiana e fiorentina, ma esiste in italiano «impeglarsi», in cui c'è la «pegola» veneziana, e romagnola e lombar-

da, secondo le *impegolate chiome* della *Commedia*.

Mentre altre lingue europee adottano la lingua della corte, come centro dello stato, dal castigliano della corte di Ferdinando e Isabella, al francese della corte parigina, all'inglese della corte londinese, appunto il *King's English*, in Italia, nella mancanza di un centro politico, che sia anche di propulsione linguistica, definitivamente ci si volge alla lingua di Dante e degli altri grandi scrittori del Trecento. Antonio de Nebrija, nutrito della realtà più concreta e più dura dell'umanesimo italiano (aveva studiato più di dieci anni a Bologna), nella dedica della sua grammatica castigliana del 1492 alla regina Isabella di Castiglia, dichiara: «Siempre la lengua fue compañera del imperio». Ma Dante (di cui il Nebrija è studioso) precede anche in questo punto affermando nel *De Vulgari Eloquentia*: «se noi Italiani avessimo una reggia [la lingua illustre, cardinale, aulica e curiale] prenderebbe posto in quel palazzo».

Quando, fra Settecento e Ottocento, i grandi filologi tedeschi riscoprono Dante, in Italia Dante diventa, ad opera specialmente del Foscolo e del Mazzini, *il profeta dell'unità e della libertà* dell'Italia. Il vigore della sua umanità, l'intensità prorompente delle sue invettive, l'amore per la patria, il suo possente sentimento religioso, parvero la manifestazione più alta della spiritualità italiana, degna di essere riconosciuta come il centro di ispirazione per la nuova Italia; di qui, un vero e proprio culto di Dante, profeta dell'Italia e della sua lingua. Ed è notevole che al valore nazionale della *Commedia* ci si sia rivolti dai più diversi e lontani Paesi per trarne incitamento: Dante, il grande esule, amato dai patrioti polacchi in esilio dopo le sfortunate rivolte dell'Ottocento.

Fermo restando che nel passato la comunicazione orale è stata in Italia dominata assolutamente dai dialetti, è certo che una lingua italiana della conversazione interregionale o internazionale è esistita da tempo e certamente dall'Ottocento: la lingua, per esempio, che sarà stata usata nello stato maggiore di Garibaldi in cui erano presenti più di uno straniero.

A una tal lingua della conversazione allude, verso il 1810, il Foscolo quando la indica come «privilegio solo di chi, viaggiando nelle province circonvicine, si giova di un linguaggio comune tale

quale tanto da farsi intendere, e che potrebbe chiamarsi *mercantile ed itinerario*». Quel “parlar finito” così acutamente descritto dal Manzoni, diffuso fra nobiltà e borghesia nei primi decenni dell'Ottocento: «voleva dir adoprar tutti i vocaboli italiani che si sapevano, o quelli che si credevano italiani, e al resto supplire come si poteva e per lo più, s'intende, con vocaboli milanesi, cercando però di schivare quelli che anche ai milanesi sarebbero parsi troppo milanesi, e gli avrebbero fatti ridere; e *dare al tutto insieme, le desinenze della lingua italiana*». Ma la radice di una tal lingua italiana è sempre appunto la lingua di Dante.

Cari consoci dell'ASLI, cari ospiti, Dante dunque perfettamente interpreta il sentimento di tutti noi Italiani: ardentemente amanti della nostra città, della nostra regione, e insieme dell'Italia, diletta patria comune: vero e proprio stigma del nostro essere italiani. Per cui concludo il mio discorso su “Dante e la lingua italiana”, cioè “Dante è la lingua italiana”, con l'espressione della più viva gratitudine verso Dante, *fiorentino, toscano, italiano*, padre della lingua italiana, cioè dell'Italia.

Riferimenti bibliografici

Si danno, a sostegno della linea del discorso su *Dante e la lingua italiana*, i riferimenti seguenti.

Di *Lingua e stile delle opere in volgare di Dante*, in *Enciclopedia Dantesca, Appendice*, Roma 1978, pp. 55-112, si vedano principalmente i paragrafi seguenti:

1. Prima espansione del volgare scritto nella Toscana occidentale.
2. Elementi occidentali nel fiorentino scritto. Espansione dell'uso del volgare scritto a Firenze dalla metà del sec. XII. Congruenza e opposizione fra le strutture del fiorentino documentario e quelle della lingua di Dante.
3. La lingua della poesia lirica fiorentina negli anni dell'adolescenza di Dante.
4. La lingua di Rustico Filippi e della poesia narrativo-allegorica fiorentina.
5. La prosa letteraria fiorentina della generazione precedente Dante.
6. Sicilianismi e gallicismi nelle liriche della prima giovinezza.
7. Complessità sintattica dei sonetti della prima giovinezza.
8. Concatenazione della stanza nelle prime canzoni.
9. Ben presto Dante tende a una lingua unitaria e fusa, in relazione all'ideale del dolce stile. Esame stilistico di *Donne ch'avete intelletto d'amore*.
10. Rifiuto di ogni particolare contingente in *Donne ch'avete intelletto d'amore*. Consimili caratteri stilistici nelle altre liriche della *Vita nuova* e del tempo della *Vita nuova*.
11. Procedimenti ripetitivi della lirica giovanile.
12. Limitato uso di metafore e di similitudini nella lirica giovanile.
13. Varianti di autore della lirica dantesca.
14. Gusto realistico nei sonetti della tenzone con Forese.
15. Accento sulla parola, e in particolare sulla parola-rima, nelle Petrose: linguaggio culto e lessico realistico metaforizzato. Esame stilistico di *Io son venuto al punto de la rota*.
16. Scansione e simmetrie sintattiche e ritmiche delle Petrose. Le opere successive profondamente segnate dall'oltranzismo delle Petrose: *Tre donne* e *Doglia mi reca*.
17. Esame della rima su *donna* nella tradizione italiana prima di *Tre donne intorno al cor mi son venute*.
18. Esame della rima *colonna: donna: gonna* di *Tre donne*.
19. Le canzoni più tarde di Dante si strutturano su una stanza più lunga e con un numero notevole di settenari.
20. Schemi compositivi del *Fiore*, del *Detto* e del sonetto dantesco.
21. Enunciazioni teoriche sulla poesia nella *Vita nuova*. Poesia razionale e ragionabile del Dante stilnovista: poetica della *costanza della ragione*.
22. Lo schema metrico-ritmico della sestina. L'esame degli aspetti formali e dei contenuti della canzone nel *De Vulgari Eloquentia*.
23. Le canzoni dantesche citate nel *De Vulgari Eloquentia*.
24. Nesso assoluto fra parola e realtà: analisi di parole operata da Dante.
25. Proclamazione nel *Convivio* della superiorità della prosa sulle *cose rimate*: la prosa come procedimento essenziale alla verità.
26. L'identificazione fra poeta ed eroe del poema

attraverso l'identificazione fra poesia e conoscenza. Una delle strutture portanti della *Commedia* è il continuo apprendimento di scienza e di sapienza attraverso l'insegnamento retorico, morale e teologico. 27. Invasamento sapienziale del *poeta theologus*. Simbolo e poesia nella *Commedia*. 28. L'esperienza poetica della *Commedia* come esperienza assoluta: continuità della tragedia latina di Virgilio nella *Commedia* volgare di Dante. 29. Gli schemi della *Commedia* e il simbolismo dantesco. Le opere in volgare di Dante sono la sua grande storia personale, tutta in prima persona. 30. Esame comparativo di *Donna pietosa e di novella etate* e della prosa relativa: i particolari realistici che caratterizzano la prosa. 31. Modi espressivi tipici della prosa che si oppongono all'andamento ritmico-sintattico della canzone *Donna pietosa e di novella etate*. 37. Notevole presenza di latinismi nella prosa della *Vita nuova*, anche proprio in confronto con il lessico della poesia. 38. Anafore e ripetizioni nella prosa della *Vita nuova*. 39. Struttura sintattica della prosa della *Vita nuova*. 40. Coscienza dantesca della diversità della prosa del *Convivio* rispetto a quella della *Vita nuova*: la Rettorica come mezzo di manifestazione della scienza. 48. La *Commedia* è nel suo insieme l'opera più fiorentina di Dante, anche se il comico si realizza spesso nel plurilinguismo più segmentato. 49. Rarità delle similitudini nelle opere poetiche anteriori alla *Commedia*. 52. L'espansione delle similitudini nella *Commedia* va messa in relazione con il classicismo dantesco. La similitudine dantesca travalica tuttavia la similitudine epica classica. 53. Linguaggio continuamente metaforico e allusivo della *Commedia*. 54. Approfondimento ed estensione di tradizionali metafore scritturali e classiche. 55. Anafore, parallelismi, allitterazioni. 56. Ripresa di versi, emistichi, frasi. 57. Grandi blocchi compositivi della *Commedia* determinati da simiglianza di procedimenti tecnico-narrativi. 58. Latinismi nel lessico della *Commedia* di origine scritturale e tratti dalla poesia classica. 59. Massiccia presenza di latinismi nel *Paradiso*. 60. Distribuzione di lessico latineggiante nel *Paradiso*. 61. Latinismi della *Commedia* di varia origine; lessico di origine lessicografica, tecnicismi geometrici. 62. L'astronomia fornisce alla *Commedia* strutture generali, similitudini, immagini, parole. 63. Lessico e immagini tratte dalla prospettiva. 64. Derivazioni dalle scienze anatomiche e mediche. 65. Componenti letterarie e realistiche della lingua e dello stile della *Commedia*. 66. Realismo violento del lessico dell'*Inferno*. 67. Forte presenza di nomi propri nella *Commedia*, che s'incarnano stilisticamente nella realtà del narrato. 68. Neoformazione e neologismi. Gallicismi. Parole non toscane. Allotropi. 68. Lingua stilnovistica nella *Commedia*. 70. Suffissi alterativi. Polimorfia morfologica. 71. Aspetti sintattici, in rapporto al metro, della *Commedia*. 72. Conclusione.

In *Dai Siciliani a Dante* (alle pp. 581-609 di *Letteratura Italiana*)

Einaudi, Storia della lingua, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, vol. I, *I luoghi della codificazione*), sono parzialmente riportati i paragrafi 1., 2., 3., 4., 6., 10., 11., 20., 21., 22., 24., 28., 29., 49., 51., 52., 53., 55., 58., 61., 62., 63., 64., 70., 72. Si vedano, sempre in *Enciclopedia Dantesca*, cit., *Ballata, Canzone, Congedo, Endecasillabo, Quinario, Serventese, Sestina, Settenario, Sonetto, Sonetto doppio, Stanza*; e particolarmente *Rima, Terzina*; in *Enciclopedia Dantesca. Appendice*, cit. *Suffissi alterativi* (alle pp. 480-485). E ancora: *Sulla teoria linguistica di Dante*, in «Cultura e Scuola», 13-14 (1965), pp. 705-713; *Dante e i poeti fiorentini del Duecento*, Firenze 1968; *La carta pisana di Filadelfia. Conto navale in volgare pisano dei primi del sec. XII*, in «Studi di filologia italiana», XXXI (1973), pp. 5-33 (poi in *Conti, glosse e riscritture dal secolo XI al secolo XX*, Napoli 1988); *La lingua italiana come lingua di cultura*, in «Cultura e Scuola», 52 (1974), pp. 12-19; *Le lingue del Rinascimento da Dante alla prima metà del Quattrocento*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 87 (1983), pp. 5-28 (poi in *Conti, glosse e riscritture*, cit., pp. 175-215); *Visione, immaginazione e fantasia nella "Vita nuova"*, in AA.VV., *I sogni nel Medioevo*, Roma 1984, pp. 1-10; *Dante, i Guidi e i Malatesta*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, XVIII (1988), pp. 1067-1070; *L'angariatissimo «si picchia» / «si nicchia» (Purg., X 120)*, in «Filologia e Critica», XV (1990), pp. 480-484; *La poesia di Dante: una perenne presenza nella cultura universale*, in AA.VV., *I Giovedì culturali di Montecatini 1990*, Roma 1991, pp. 155-164; *Realtà personale e corporale di Beatrice*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXIX (1992), pp. 161-182; *Un errore lessicografico: «Palombaro» e Gerione Palombaro*, in AA.VV., *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova 1993, pp. 2443-2449; *Matelda e "La donna giovane e di gentile aspetto molto" (Vita nuova, VIII)*, in AA.VV., *Miscellanea di Studi Danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, Napoli 1993, pp. 45-52; *Il Canto I del Paradiso*, in «L'Alighieri», XXXIV (1993), pp. 59-74; *Lingua e poesia in Dante: il caso delle terze plurali non fiorentine*, in «Studi linguistici italiani», XX (1994), pp. 157-160; *Linguistica e interpretazione: l'amore di Catone, di Casella, di Carlo Martello, e le canzoni del "Convivio" II e III*, in AA.VV., *Miscellanea di studi linguistici in onore di Walter Belardi*, Roma 1994, pp. 535-555; «Lo dolce piano che da Vercelli a Marcabò dichina», *Inferno XXVIII 74-75*, in «Lettere Italiane», XLVII (1995), pp. 193-202. Sono in corso di stampa: *Letteratura e industria. Un caso esemplare, anzi apodittico: l'Arsenale di Venezia e la Commedia*, in *Atti del XV Convegno A.I.S.L.L.I.*, Torino, Maggio 1994; *Dante, Sordello e l'Italia; Il canto XXIII del Paradiso; Dante e le fiche di Vanni Fucci*.

FINITO DI STAMPARE
NELLO STABILIMENTO GRAFICO COMMERCIALE
FEBBRAIO 1996

