

ERICH AUERBACH

MIMESIS
IL REALISMO
NELLA LETTERATURA
OCIDENTALE

I

Con un saggio introduttivo
di Aurelio Roncaglia

Titolo originale *Mimesis*.
Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur

A. Francke, Bern

Copyright 1956 by Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino
Traduzione di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser

Prima edizione nei « Saggi », 1956

Prima edizione nella « PBE », 1964

Ottava edizione, 1979



Piccola
Biblioteca
Einaudi

e perfino il grido drammatico del dolore, della paura, e dell'invocazione che in Jacopone si esprime con vocativi, imperativi accumulati e con le domande incalzanti, non si riscontra, se non erro, in nessun'altra lingua volgare del secolo XIII. Accanto alla sua disinvoltura scenica, al dolce e caldo abbandono al sentimento, alla mancanza di timidezza nell'esprimersi davanti al pubblico, la maggior parte delle opere contemporanee del Medioevo appare impacciata. Perfino il provenzale, che fin quasi dall'inizio, da Guilhem de Peitieu, rivela grande libertà di espressione, passa in secondo ordine davanti a un'opera simile, anche perché non conosce temi tragici di tale grandezza. Forse è azzardato voler affermare che l'italiano debba questa libertà d'espressione drammatica a san Francesco, poiché senza dubbio essa era radicata nel carattere del popolo; si può dire comunque, che egli, che fu anche un grande poeta e per istinto un grande attore di se stesso, evocò per primo le forze drammatiche del sentimento italiano e della lingua italiana.

Farinata e Cavalcante

– O Tosco, che per la città del foco
vivo ten vai così parlando onesto,
piacciati di restare in questo loco. 24

La tua loquela ti fa manifesto
di quella nobil patria natio
alla qual forse fui troppo molesto –. 27

Subitamente questo suono uscío
d'una dell'arche; però m'accostai,
temendo, un poco piú al duca mio. 30

Ed el mi disse: – Volgiti: che fai?
vedi là Farinata che s'è dritto;
dalla cintola in su tutto 'l vedrai –. 33

Io avea già il mio viso nel suo fitto;
ed el s'ergera col petto e con la fronte
com'avesse l'inferno in gran dispetto. 36

E l'animose man del duca e pronte
mi pinser tra le sepolture a lui,
dicendo: – Le parole tue sien conte –. 39

Com'io al piè de la sua tomba fui,
guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso,
mi dimandò: – Chi fur li maggior tui? – 42

Io ch'era d'ubidir desideroso,
non lil celai, ma tutto lil'apersi;
ond'ei levò le ciglia un poco in soso, 45

poi disse: – Fieramente furo avversi
a me e a miei primi e a mia parte,
sí che per due fiata li dispersi –. 48

– S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogni parte –
rispuosi lui – l'una e l'altra fiata;
ma i vostri non appreser ben quell'arte –. 51

Allor surse a la vista scoperchiata
un'ombra lungo questa infino al mento:
credo che s'era in ginocchie levata. 54

LAMENTI
 Avevo
 messo
 CUCI DE

Dintorno mi guardò, come talento
 avesse di veder s'altri era meco;
 e poi che il sospacciar fu tutto spento, 57
 piangendo disse: — Se per questo cieco
 carcere vai per altezza d'ingegno,
 mio figlio ov'è? perché non è ei teco? — 60
 E io a lui: — Da me stesso non vegno:
 colui ch'attende là, per qui mi mena,
 forse cui Guido vostro ebbe a disdegno —. 63
 Le sue parole e 'l modo della pena
 m'avean di costui già letto il nome;
 però fu la risposta così piena. 66
 Di subito drizzato gridò: — Come
 dicesti? elli ebbe? non viv'elli ancora?
 non fiere li occhi suoi il dolce lome? — 69
 Quando s'accorse d'alcuna dimora
 ch'io facea dinanzi alla risposta
 supin ricadde e piú non parve fora. 72
 Ma quell'altro magnanimo a cui posta
 restato m'era, non mutò aspetto,
 né mosse collo, né piegò sua costa; 75
 e sé continuando al primo detto,
 — S'elli han quell'arte, — disse, — male appresa,
 ciò mi tormenta piú che questo letto... 78

All'inizio di questo episodio, nel canto decimo dell'*Inferno*, Virgilio e Dante camminano per uno stretto sentiero fra gli avelli ardenti e scoperchiati. Vanno ragionando; Virgilio spiega a Dante come in quelle arche giacciono eretici e atei e gli promette di soddisfare il suo desiderio a mezzo accennato d'entrare in discorso con qualcuno di quei dannati. Mentre Dante gli sta rispondendo, si leva da uno dei sepolcri una voce che incomincia con i cupi suoni di «O Tosco», e Dante indietreggia spaventato. Uno dei dannati s'è drizzato nel suo sepolcro e rivolge la parola ai due; Virgilio ne fa il nome: è Farinata degli Uberti, morto poco innanzi la nascita di Dante, capo dei Ghibellini di Firenze e loro comandante in battaglia. Dante s'accosta all'orlo di quella tomba e così ha inizio un dialogo che è però, dopo pochi versi (v. 52), improvvisamente interrotto, come dianzi quello fra Dante e Virgilio, dall'intervento d'un altro

abitante dell'avello, subito da Dante riconosciuto e dal modo della pena e dalle parole: è Cavalcante de' Cavalcanti, padre del suo amico di gioventù, il poeta Guido Cavalcanti. La scena che adesso si svolge fra Cavalcante e Dante è breve (ventuno versi), e non appena si chiude col ricadere di Cavalcante dentro la tomba, Farinata riprende il dialogo interrotto.

Nello stretto giro di circa settanta versi si compie dunque una triplice mutazione di eventi; sono quattro atti, tutti densi e pieni di energia, strettamente addossati l'uno all'altro. Nessuno di essi ha un contenuto unicamente preparatorio, nemmeno il primo, il dialogo, calmo al paragone, fra Dante e Virgilio, che qui sopra non abbiamo riportato. Ivi, a mo' d'introduzione, viene presentata al lettore e allo stesso Dante la nuova regione che si schiude davanti a loro, quella del sesto cerchio dell'*Inferno*, ma vi è compresa anche una scena particolare, fra i due interlocutori, di un contenuto psicologico suo proprio. In estremo contrasto con la placidità teorica e la spirituale delicatezza di questo prologo sta il secondo atto oltremodo drammatico, a cui introducono la voce a un tratto risonante e la repentina apparizione del corpo drizzatosi entro l'avello, lo spavento di Dante e le parole e i gesti incoraggianti di Virgilio. In esso sorge e prende forma, alta e scultorea come il suo corpo, la gigantesca figura morale di Farinata, sopravvivate al di là della morte e dei tormenti infernali che non l'hanno potuta intaccare; egli è sempre lo stesso, tal quale visse. L'hanno spinto a levarsi in piedi e a trattenerne il viandante con superba e misurata cortesia gli accenti toscani sulle labbra di Dante, e quando questi gli s'avvicina, gli chiede piú particolarmente della sua origine, per accertarsi con chi abbia a che fare, se con un uomo d'importante lignaggio, se con un amico o un nemico; e quando ode che Dante è discendente d'una famiglia guelfa, dichiara con dura soddisfazione d'aver per due volte cacciato dalla città questa parte a lui avversa; il destino di Firenze e della parte ghibellina è ancora il suo unico pensiero. La risposta di Dante, che la cacciata dei Guelfi alla lunga non ha portato vantaggio ai Ghibellini, che al-

la fine sono rimasti banditi, è interrotta dall'emergere di Cavalcante, che ha udito le parole di Dante e l'ha riconosciuto. Noi vediamo il suo capo su un corpo tanto più piccolo di quello di Farinata spiare intorno ansiosamente se suo figlio sia in compagnia di Dante; e poiché non lo vede, erompe in angosciose domande, che rivelano come anch'egli ancora conservi ugual carattere e uguali passioni a quelle che già ebbe in vita, certamente ben diverse da quelle di Farinata: amore della vita terrena, fede nella libera grandezza dell'animo umano, e soprattutto ammirazione per suo figlio Guido. Commosso, quasi piangendo, e così staccandosi nettamente dalla potente e sostenuta grandezza di Farinata, pone le sue domande incalzanti, e quando (a torto) dalle parole di Dante crede di dover concludere che suo figlio non sia più in vita, stramazza supino; e allora, impassibile, senza por mente a quel caso, alle ultime parole a lui rivolte da Dante, Farinata dà tal risposta che perfettamente lo dipinge: se, come tu dici, ai Ghibellini non è riuscito rientrare nella città, questo è per me tormento maggiore del letto in cui giaccio.

Qui vi è una condensazione d'avvenimenti maggiore che in qualunque altro dei luoghi da noi finora esaminati, e non soltanto non ve ne sono di più gravi e drammatici, ma neanche di più vari in così breve spazio; non si tratta d'un solo avvenimento, bensì di tre diversi, di cui il secondo (la scena con Farinata) viene interrotto e diviso in due parti dal terzo. Non vi è dunque unità d'azione nel senso ordinario; e nemmeno accade come nella scena omerica di cui abbiamo discorso nel primo capitolo, dove l'accenno alla cicatrice di Ulisse offre lo spunto per una lunga, ampia digressione. Qui gli argomenti si alternano rapidamente e senza trapassi: le parole di Farinata interrompono subitamente il colloquio fra Dante e Virgilio; i «allor surse» del verso 52 spezza senza collegamento l'atto di Farinata, che in modo altrettanto immediato viene ripreso con «ma quell'altro magnanimo». L'unità del tutto riposa sul luogo, sul paesaggio fisico-morale del cerchio degli eretici e dei miscredenti; e il rapido mutare di episodi ciascuno in sé indipendente,

quali singole scene di atti fra loro non collegati, ha la sua ragione nella totale struttura della *Commedia*; questa descrive il viaggio d'un uomo singolo accompagnato dal suo duce, per un mondo i cui abitatori dimorano per l'eternità nei posti loro assegnati: fa eccezione solo Stazio nel Purgatorio. Però, nonostante questo rapido mutare degli episodi, non si può parlare d'una connessione stilistica paratattica; ogni scena in sé mostra una grande ricchezza di legami sintattici, e dove, come qui, le scene sono contrapposte nettamente e senza legamento, vengono impiegate per la contrapposizione forme d'espressione molteplici ed efficaci, che sono da valutarsi piuttosto come commutazioni che come paratassi. I diversi atti non vengono allineati rigidamente e su un tono uguale. — si pensi alla leggenda latina di Alessio e alla stessa *Chanson de Roland* — bensì si staccano dal fondo nell'elaborata singolarità del tono e stanno in reciproco antagonismo. A maggior chiarimento esamineremo un po' più da vicino i passi dove si hanno mutamenti di scena. Farinata interrompe il dialogo dei due viandanti con le parole: «O Tosco, che per la città del foco vivo ten vai...» È un appello, un vocativo introdotto da «o», seguito poi da una proposizione relativa di gran peso e contenuto riguardo all'appello, a cui soltanto allora segue la frase desiderativa ugualmente carica di solenne e misurata cortesia; non è detto: «Tosco, fermati», bensì: «O Tosco, che..., piacciati di restare in questo loco». La formula è sommamente solenne e deriva dallo stile illustre dell'epos antico, che risuona all'orecchio di Dante come tante altre reminiscenze di Virgilio, Lucano o Stazio. Io non credo che prima di lui sia già stata usata in un volgare medievale. Ma Dante la usa a suo modo: come forma di fortissima invocazione, quale presso gli antichi era usata al massimo nelle preghiere, e serrandola dentro la frase relativa concentrandone il contenuto, come solo lui è capace di fare; il sentimento e la condizione di Farinata di fronte ai due passanti sono condensati in maniera così dinamica mediante le tre determinazioni «per la città del foco... ten vai», «vivo», «così parlando onesto», che il suo maestro Virgilio, se davvero avesse udito

quelle parole, si sarebbe spaventato ben piú di quanto Dante si spaventi nel poema; le proposizioni relative virgiliane legate a un vocativo sono in verità perfettamente belle e armoniose, ma di gran lunga meno concise e avvincenti (ad esempio: *Eneide*, I, 436: «o fortunati quibus iam moenia surgunt!» o, ancor piú interessante per l'espansione retorica, II, 638: «vos o quibus integer aevi | sanguis, ait, solidaeque suo stant robore vires, | vos agitate fugam»). Si osservi anche come l'antitesi «per la città del foco» e «vivo» si esprima esclusivamente, ma perciò tanto piú efficacemente, mediante la posizione della parola «vivo». Dopo questa apostrofe di tre versi, segue la terzina in cui Farinata si dà a conoscere concittadino, e soltanto allora, quando egli ha cessato di parlare, subentra la frase «Subitamente questo suono uscì», ecc., una frase che altrove avremmo aspettato piuttosto quale introduzione a un avvenimento sorprendente, ma che qui, dopo quanto è già accaduto, ha un effetto al paragone acquietante, in quanto spiegazione di ciò che sta accadendo (un recitatore dovrebbe leggerla con voce piú smorzata). Non si può dunque parlare d'un allineamento regolare paratattico della scena di Farinata con il colloquio dei due viandanti; da un lato, non si deve dimenticarlo, essa è già stata di sfuggita annunciata da Virgilio durante la conversazione (vv. 16-18), e dall'altro essa è un irrompere così gagliardo e prepotente d'un altro mondo topico, morale, psicologico ed estetico, da non stare con quanto precede in legame di semplice successione, bensì nel vivace rapporto della contrapposizione del repentino esplodere di qualche cosa già lievemente intuita. Gli avvenimenti non sono – come osservammo nella *Chanson de Roland* e nella leggenda d'Alessio – divisi in tante parcelle, bensì vivono di vita reciproca anche nella contrapposizione, e anzi a cagione di questa. Il secondo cambiamento di scena avviene con le parole «allor surse...» del verso 52, e appare piú semplice e meno rilevante del primo; che cosa può infatti esserci di piú naturale che introdurre un avvenimento improvviso con le parole: «allora accadde...»? Ma qualora ci si domandi dove si ritrovi nella lingua volgare

prima di Dante un simile volger di frase che interrompe un'azione in corso con un taglio così netto e drammatico quale l'«allor surse...», si dovrebbe cercare a lungo e to non saprei indicarne alcuno. «Allora» all'inizio di frase si trova molto spesso nell'italiano predantesco, per esempio nel *Novellino*, ma con un significato molto piú debole; tagli così netti non sono nello stile né nella concezione di tempo della narrativa anteriore a Dante, e nemmeno dell'epica francese, dove s'incontra «ez vos» oppure «atant ez voz» (cfr. *Chanson de Roland*, 413 e *passim*), con un senso molto piú tenue. Per intendere in qual modo maldestro e freddo venivano rappresentate perfino le svolte piú drammatiche dell'azione, si veda Villehardouin; egli, per introdurre nell'azione il decrepito e cieco doge di Venezia all'assalto di Costantinopoli, che ai suoi, esitanti a scender dalle navi, comanda sotto pena di morte di mettere a terra lui per primo con lo stendardo di san Marco, adopera le parole: «or porrez oir estrange proece» – proprio come se Dante invece dell'«allora» avesse scritto: «allora accadde qualche cosa di ben meraviglioso».

L'«ez vos» dell'antico francese ci conduce sulla giusta traccia qualora si cerchi l'espressione latina per questo «allora» che produce un'interruzione repentina: essa è non «tum» o «tunc», bensì in molti casi «sed» o «iam», ma la parola veramente corrispondente in tutto il suo vigore, è «ecce» o ancor meglio «et ecce», che s'incontrano piú di rado nello stile sublime che non in Plauto, nelle lettere di Cicerone, in Apuleio ecc., e soprattutto nella *Vulgata*, dove, quando Abramo afferra il coltello per sacrificare il figlio Isacco, è detto: «et ecce angelus Domini de coelo clamavit, dicens: Abraham, Abraham». A me sembra che questa interruzione così tagliente sia troppo brusca perché possa aver origine dal latino classico; corrisponde invece pienamente allo stile illustre della *Bibbia*. Inoltre Dante adopera ricalcandolo alla lettera l'«et ecce» biblico in altra circostanza, allorché s'interrompe una situazione, anche se non in maniera così drammatica, in conseguenza d'un avvenimento (*Purg.*, XXI, 7: «ed ecco, sí come ne scrive Luca... ci ap-

parve...»; *Luca*, 24, 13: «et ecce duo ex illis...») Tuttavia non voglio affermare che sia stato Dante a introdurre nello stile illustre questa locuzione interruttrice e che l'abbia artificata dalla Bibbia, ma dovrebbe apparir chiaro che quel drammatico «allora» nel tempo in cui egli scriveva non era così naturale e di uso comune come oggi, e che egli l'usò più radicalmente di chiunque altro prima di lui nel Medioevo. È da considerare inoltre il senso e il suono del «surse» che Dante impiega anche altrove con grandissimo effetto di risonanza a proposito d'un altro che si drizza in piedi (*Purg.*, VI, 72-73, «e l'ombra, tutta in sé ronmita, surse vèr lui...») L'«allor surse» del verso 52 ha dunque un peso appena di poco minore delle parole di Farinata, che iniziano la prima interruzione; questo «allor» appartiene a quelle forme paratattiche che pongono i membri legati per mezzo di esse in un rapporto dinamico; il dialogo con Farinata è interrotto, e Cavalcante, dopo le ultime parole che ha udito, non può attenderne la fine, il suo ritegno l'abbandona. Il suo intervento con i gesti scrutanti, le parole di pianto e l'impetiva disperazione che lo fa ricadere supino, formano un contrasto stridente con la gravità solenne di Farinata, il quale, col terzo cambiamento di scena (vv. 73 sgg.), riprende la parola. Il terzo cambiamento: «ma quell'altro magnanimo» ecc., è molto meno drammatico dei primi, è tranquillo, superbo e grave, Farinata da solo domina la scena. Ma la contrapposizione a quanto è avvenuto prima diventa perciò tanto più forte: Dante lo chiama magnanimo con termine aristotelico, che in lui è ritornato vivo attraverso san Tommaso o, ancor più probabilmente, attraverso Brunetto Latini, e con cui precedentemente designa Virgilio. Egli lo fa senza dubbio in voluta opposizione a Cavalcante («costui»); i tre elementi della frase esattamente uguali, che esprimono l'incrollabilità di Farinata («non mutò aspetto, né mosse collo, né piegò sua costa»), non debbono descrivere Farinata per sé stante, ma mettere il suo contegno in contrasto con quello di Cavalcante. Questo avverte anche l'ascoltatore udendo le tre proposizioni d'ugual costrutto, dato che ha ancora nell'orecchio il tono disuguale e

il crescendo lamentoso dell'altro. Per la forma di queste domande dei versi 58-60 e 67-69, Dante ha avuto probabilmente per modello l'apparizione di Andromaca (*Eneide*, III, 310), dunque il lamento d'una donna.

Per quanto i fatti si alternino in maniera così subitanea, non si può parlare d'una connessione paratattica: un movimento incessante trascorre per tutto l'insieme. Dante dispone di mezzi stilistici d'una ricchezza quale nessuna lingua volgare europea conosceva prima di lui, e non li impiega soltanto singolarmente, ma li pone in un continuo rapporto reciproco. Il discorso incoraggiante di Virgilio dei versi 31-33 contiene solo proposizioni principali, senza nessun altro legame di congiunzioni: un corto imperativo, una breve domanda, ancora un imperativo con complemento oggetto e con una frase esplicativa relativa, e finalmente una frase al futuro di significato esortativo con una determinazione avverbiale. Ma il rapido susseguirsi, la tagliente formulazione delle singole parti e il loro accordarsi, creano lo slancio d'un discorso vivacissimo: «Volgiti: che fai?» ecc. Accanto a ciò vi sono finissime articolazioni mentali, accanto alla consueta causale («però») appare «onde» di valore oscillante fra il temporale e il causale e l'ipotetica causale «forse che», a giudizio d'alcuni antichi commentatori, cortesemente attenuatrice; vi sono le più diverse congiunzioni temporali, comparative, gradualmente ipotetiche, sostenute dalla più grande elasticità nell'introduzione delle forme verbali e nella collocazione delle parole. Si osservi, ad esempio, con quale agilità Dante tiene in mano sintatticamente la scena dell'apparizione di Cavalcante, sicché corre in un sol tratto fino alla fine del suo primo discorso (v. 60). L'unità del disegno posa su tre verbi-pilastro: «surse», «guardò», «disse»; sul primo s'appoggiano il soggetto, le determinazioni avverbiali e anche l'inciso esplicativo «credo che»; sul «guardò», le due prime righe della seconda terzina con quel «come se»; mentre la terza riga già mira al «disse» e al discorso diretto di Cavalcante, in cui s'appunta tutto il movimento che, forte all'inizio, decresce poi e dal verso 57 ricomincia a salire.

v. Contini
 tosa no? Dante

I lettori di questa mia analisi che non abbiano molta confidenza con le letterature medievali nelle lingue volgari, forse si meraviglieranno che qui io dia tanto rilievo e che esalti come qualcosa di straordinario strutture sintattiche che oggi sono usate con tutta facilità da qualunque scrittore di qualche talento, ma a chi parla dall'esame degli autori precedenti, la lingua di Dante appare quasi un miracolo inconcepibile. Di fronte a tutti gli altri scrittori precedenti, fra i quali furono tuttavia grandi poeti, la sua espressione possiede una tale ricchezza, concretezza, forza e duttilità, egli conosce e impiega un numero talmente superiore di forme, afferra le più diverse apparenze e sostanze con piglio tanto più saldo e sicuro, che si arriva alla convinzione che quest'uomo abbia con la sua lingua riscoperto il mondo. Spesso si crede d'aver trovato donde egli abbia attinto questa o quella espressione, e invece le fonti sono tante, egli le accoglie e le impiega in un modo tanto esatto, originario, e pur così suo proprio, che tale ritrovamento non fa che aumentare l'ammirazione per la potenza del suo genio linguistico. In un testo come il nostro ci si può imbattere dovunque in qualche cosa di stupefacente, in qualche cosa che nelle letterature volgari era rimasto fino allora inesprimibile. Prendiamo una cosa da nulla come la frase: «da me stesso non vegno»; si può immaginare una veste così breve e compiuta a un tal pensiero, si può immaginare un pensiero così acuto e un «da» in questo senso nella poesia d'un precedente autore volgare? Dante usa «da» in questo senso parecchie volte (*Purg.*, I, 52: «da me non venni»; *Purg.*, XIX, 143: «buona da sé»; *Par.*, II, 58: «ma dimmi quel che tu da te ne pensi»). Il significato «per forza propria», «per propria natura», «con la propria mente» potrebbe essersi svolto dal «da» con significato di provenienza: Guido Cavalcanti, nella canzone *Donna mi prega*, scrive: «(Amore) non è vertute ma da quella vene». Naturalmente non si può affermare che Dante abbia creato il significato nuovo di questa locuzione; perché anche se non si trovasse nessuna locuzione simile nei testi precedenti, si potrebbe pensare che fosse andata perduta, e

anche se non ne fossero state scritte di simili prima di lui, potrebbero però essere state usate nella lingua parlata, e quest'ultima ipotesi mi sembra anzi probabile, perché uomini di formazione dotta avrebbero più facilmente fatto ricorso a «ex» o «per». È certo però che Dante, quando creò o accettò questa breve locuzione, le infuse una forza e una profondità prima impensabili, a cui nel nostro passo contribuisce notevolmente il doppio contrapposto (da un lato a «per altezza d'ingegno», dall'altro a «colui che attende là», ambedue perifrasi retoriche, l'una superba, l'altra tacente il nome per gran rispetto).

Il «da me stesso» origina forse dal linguaggio parlato, che anche altrove Dante mostra chiaramente di non disdegnare. Il «Volgiti: che fai?», per di più sulle labbra di Virgilio e dopo la solenne formulazione dell'appello di Farinata, fa l'effetto d'un discorso spontaneo e non stilizzato quale s'incontra a ogni momento nel parlare quotidiano, e così pure la domanda nuda e cruda «chi fur li maggior tui?» o quella di Cavalcante: «come dicesti? egli ebbe?» ecc. Procedendo nella lettura del canto, ci s'imbatte verso la fine nella domanda di Virgilio: «perché se' tu sì smarrito?» (v. 125). Tutti questi luoghi, sciolti dai loro legami, sarebbero pensabili in una qualunque conversazione quotidiana di livello stilistico inferiore. Accanto ad essi si trovano espressioni d'altissimo pathos, anche linguisticamente sublimi nel senso antico. In complesso la mira stilistica è rivolta senza dubbio allo stile sublime, e ciò si avverte, anche se già non lo si sapesse dalle precise espressioni di Dante, immediatamente da ogni riga del poema, per quanto comune possa essere il linguaggio nel quale è scritto. La gravitas del tono di Dante è mantenuta con tale continuità da non potersi dubitare un solo momento a quale livello stilistico ci si trovi.

Certamente sono stati gli antichi a fornire a Dante il modello dello stile illustre, a lui per primo; egli stesso parla in molti luoghi, nella *Commedia* e nel *De vulgari eloquentia*, di quanto sia debitore ad essi per lo stile illustre della lingua volgare. Lo dice perfino in questo

nostro passo, poiché il verso dibattutissimo, « forse cui Guido vostro ebbe a disdegno », cela fra i molti significati anche questo, e quasi tutti gli antichi commentatori l'hanno inteso in senso estetico. Ma nello stesso tempo è innegabile che il concetto che Dante ha del sublime si distingue essenzialmente da quello dei suoi antichi modelli, non meno nei soggetti che nella forma linguistica. I soggetti che la *Commedia* presenta, offrono una mescolanza di sublime e d'infimo che agli antichi sarebbe sembrata mostruosa: si trovano insieme personaggi della storia recente o addirittura contemporanea e, nonostante i versi 136-38 del XVII canto del *Paradiso*, ordinarissimi e oscuri. Molto di frequente essi vengono rappresentati realisticamente e senza ritegni nella loro cerchia di vita umile, e in genere, come ogni lettore sa, Dante non conosce limiti nella rappresentazione esatta e schietta del quotidiano, del grottesco e del repellente; cose che in sé non potevano venir considerate sublimi nel senso antico, lo diventano con lui per la prima volta, attraverso il modo in cui le ordina e dà loro forma. Della mescolanza linguistica del suo stile si è parlato or ora; si pensi ancora al verso: « e lascia pur grattar dov'è la rogna », in uno dei passi più solenni del *Paradiso* (XVII, 129), per avere un'idea di tutta la distanza che intercorre fra lui e, poniamo, Virgilio. Molti autorevoli critici, anzi epoche intere di gusto neoclassico, si trovarono a disagio di fronte a questo realismo troppo crudo pur nel sublime, a questa « ripugnante, spesso orribile grandezza » (sono parole di Goethe, *Annali* del 1821); e ciò si comprende facilmente. Infatti il contrapporsi delle due tradizioni, l'antica che separa gli stili e la cristiana che li mescola, non appare mai così chiaro come in questo potente temperamento che riacquista la coscienza di ambedue, anche dell'antica a cui mira, senza poter rinunciare all'altra. In nessun altro autore la mescolanza degli stili talmente s'avvicina alla violazione di ogni stile. Nella tarda antichità i dotti sentirono come violazione dello stile anche gli scritti biblici; precisamente allo stesso modo gli umanisti dovettero poi sentir l'opera del loro maggiore predecessore, di colui che per primo aveva di nuovo letto i poeti

antichi per amore della loro arte e assunto in sé il loro tono, che per primo aveva abbracciato e attuato il pensiero del volgare illustre, della grande poesia nella lingua materna; e proprio perché aveva fatto tutto questo. Alle precedenti manifestazioni poetiche medievali di stile mescolato, ad esempio al teatro cristiano, bisognava perdonare la mescolanza degli stili per via della sua ingenuità; poiché sembrava che esso non avesse nessuna pretesa d'alta dignità ed era giustificato, o per lo meno scusato, dal suo intento e dal suo carattere popolare, e non entrava nel campo di ciò che si doveva considerare e giudicare seriamente. Ma qui non si poteva parlare di ingenuità o di deficiente pretesa: molte espresse parole di Dante, tutti i suoi richiami al modello virgiliano, le invocazioni alle Muse, ad Apollo, a Dio, il vivere intensamente e drammaticamente dentro la propria opera come chiaramente traluce da molti passi, e soprattutto il tono d'ogni riga di essa, stanno a testimoniare l'altissimo proposito. Non è da stupirsi che il fatto stesso dell'esistenza d'un'opera simile potesse riuscire sgradevole a molti umanisti posteriori o a uomini educati umanisticamente.

Lo stesso Dante nei suoi scritti teorici mostra una certa indecisione nella questione della classificazione stilistica della *Commedia*. Nel *De vulgari eloquentia*, in cui tratta della poesia della canzone e sembra che ancora non accenni alla poesia della *Commedia*, assegna allo stile illustre e tragico tutt'altre esigenze da quelle che più tardi metterà ad effetto nella *Commedia*: molto più ristrette circa la scelta del soggetto, molto più puriste e più fedeli alla separazione degli stili per la scelta della forma e delle parole. Egli era allora sotto l'influsso di quella poesia estremamente artificiosa, destinata soltanto a una cerchia eletta d'iniziati, che era la poesia della tarda scuola provenzale e del dolce stil nuovo italiano, e con essa congiunse l'antica teoria della separazione degli stili quale continuava a vivere presso i teorici medievali dell'arte retorica. Del tutto egli non si è liberato mai da questi concetti, altrimenti non avrebbe chiamato « *commedia* » il suo grande poema in chiara contrapposizione alla definizione di « alta tragedia » data all'*Eneide*

di Virgilio (*Inf.*, xx, 113). Sembra dunque che non prenda per il suo grande poema la dignità dell'illustre stile tragico, e ciò appare anche dalla ragione che del nome « commedia » dà nel decimo paragrafo della lettera a Cangrande. Tragedia e commedia, egli vi dice, si distinguono innanzi tutto per il corso dell'azione, che nella tragedia conduce da un inizio calmo e nobile a una chiusa terribile, e invece nella commedia da un inizio amaro a una chiusa felice; e poi, e questa è per noi la cosa più importante, anche per lo stile, per il *modus loquendi*: « elate et sublime tragedia; comedia vero remisse et humiliter »; e perciò il suo poema deve prender nome di commedia, sia per il triste inizio e la chiusa felice, sia per il *modus loquendi*: « remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule communicant ». Si potrebbe credere a tutta prima che ciò si riferisca all'uso della lingua italiana, in quanto lo stile solo per questo già sarebbe umile, essendo la *Commedia* scritta in italiano e non in latino; ma non si può attribuire una tale idea a Dante, che ha difeso la nobile dignità del volgare fin dal *De vulgari eloquentia*, che ha iniziato nelle sue canzoni lo stile illustre della lingua volgare, e al tempo della lettera a Cangrande aveva già finito la *Commedia*. Perciò molti studiosi moderni hanno interpretato locutio non nel senso di lingua, bensì in quello di mezzo espressivo, sicché Dante avrebbe voluto dire che il mezzo espressivo dell'opera non è quello dell'italiano illustre, del « vulgare illustre, cardinale, aulicum et curiale », per usare le sue parole (*De vulg. el.*, I, 17), ma invece il linguaggio comune e quotidiano del popolo. In ogni caso nemmeno qui egli esige per la sua opera lo stile tragico illustre, bensì, al massimo, uno stile medio, e anche questo esprime solo oscuramente, citando cioè quel passo dell'*Ars poetica* di Orazio (93 sgg.) in cui è detto che talvolta la commedia adopererà anche toni tragici e viceversa.

Tutto sommato, egli dichiara che la sua opera è di stile umile, dopo aver parlato poco prima della sua molteplicità di toni — cosa che non si accorda affatto con la definizione di stile umile — e quantunque designi parec-

chie volte la cantica che con quella lettera dedicava a Cangrande, il *Paradiso*, come « cantica sublimis » e la sua materia come « admirabilis ». Nella stessa *Commedia* continua l'incertezza, ma qui prevale la coscienza che soggetto e forma possono aspirare alla suprema dignità poetica. A dir vero, anche nel testo chiama spesso commedia la sua opera, ma già più sopra abbiamo enumerato tutto quello che sta a dimostrare la sua piena consapevolezza dell'essenza e del grado stilistico di essa. Ma, per quanto egli scelga Virgilio per sua guida, quantunque invochi Apollo e le Muse, evita però di chiamare il suo poema un poema sublime nel senso antico. Per esprimere la sua particolare sublimità, crea una parola speciale: « l' poema sacro, al quale ha posto mano e cielo e terra » (*Par.*, xxv, 2-3). Riesce difficile credere che egli, dopo aver trovato questa parola e aver compiuto la *Commedia*, debba esprimersi ancor così scolasticamente intorno alla sua opera come fa nel passo citato della lettera a Cangrande, della cui autenticità infatti si è molto dubitato, ma d'altra parte si deve pensare quanto s'imponesse la riverenza della tradizione antica, in quel tempo ancor oscurata da un pedantesco sistematicismo, e la tendenza a stabilire classificazioni assurdamente teoriche per il nostro giudizio.

I commentatori contemporanei, e ancor più quelli immediatamente susseguenti, riguardo alla questione dello stile si sono espressi del pari in un modo del tutto scolastico, pur essendovi certamente fra di essi alcune eccezioni: il Boccaccio, ad esempio, le cui osservazioni intelligenti, e che già testimoniano una conoscenza genuina e umanistica degli antichi, tuttavia non soddisfano, perché si allontanano dal vero problema; ma specialmente Benvenuto da Imola, il quale, dopo aver spiegata la tripartizione classica degli stili (il tragico illustre, il medio polemico-satirico, l'umile comico), prosegue così:

Modo est hic attente notandum quod sicut in isto libro est omnis pars philosophiae [ogni specie di filosofia], ut dictum est, ita est omnis pars poetriae. Unde si quis velit subtiliter investigare, hic est tragoedia, satyra et comoedia. Tragoedia quidem, quia describit gesta pontificum, principum, regum,