

## SONORITÀ DEL VERSO E SEMANTICA POETICA

### IL RUOLO DELLA SONORITÀ NELLE PRIME TERZINE DELLA DIVINA COMMEDIA

BÉLA HOFFMANN

Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola  
H-9700 Szombathely, Berzsenyi tér 2.  
kun@fsd.bdtf.hu

*„In Dante la filosofia e la poesia sono sempre in via, in cammino. La sosta stessa è un aspetto del moto che si è accumulato: i luoghi ricevono forma grazie ai suoi sforzi da alpinista. Il piede – aspirazione ed espirazione – è un passo... Il respiro saturo di pensiero, connesso con la respirazione viene concepito da Dante come fonte di prosodia”  
(Osip Mandelstam)*

È noto come la scienza medievale distingua chiaramente quattro modi possibili di lettura della *Sacra Scrittura*, postulando la presenza nel testo del senso letterale, allegorico, morale ed anagogico<sup>1</sup>. Meditando sopra queste possibilità di lettura della *Bibbia*, Dante le considera quali strategie interpretative della poesia laica stessa<sup>2</sup>. Mentre però il senso letterale che serve da base agli altri tre sensi metaforici, dagli autori dell'epoca e recentemente anche da Eco<sup>3</sup>, viene concepito come colonna portante del significato di una frase che sia in grado di rendere possibile la comunicazione quotidiana, oppure viene formulato come il cosiddetto significato primario (quello infine segnalato nei dizionari), questo saggio spera di poter approfondire la questione concernente il *suono vestito di lettere*, cioè la *sonorità del testo poetico* e il ruolo che essa ha *nella semantica poetica, nel linguaggio poetico* poiché tutto ciò pare ineliminabile in un processo che tenda a chiarire il senso metaforico. In conseguenza, questo scritto in primo luogo vuole richiamare l'attenzione sulla *ricorrenza* caratteristica dei suoni, sul *fonosimbolismo* intravisto come uno dei momenti della sonorità poetica che può assumere un suo significato solo in quanto in armonia con quello dichiarativo. In secondo luogo, però – avendo per obiettivo un testo poetico, e cioè la *Commedia* – ci si impegna ad analizzare il ruolo nella semantica poetica

delle altre componenti della sonorità, come *il carattere iterativo di determinati collegamenti dei suoni, il carattere del verso, il ritmo o la cadenza, l'intonazione, lo stendimento tonico, le parole* i cui significati primari, anche se divergono, costituiscono tra di loro un rapporto carico di significati grazie all'identità parziale di alcuni collegamenti sonori nel loro corpo fonico: dunque, il compito è chiaramente quello di analizzare il processo diretto dalla sonorità della formazione del senso, il cosiddetto fenomeno della designazione secondaria, mettendolo in relazione con *la parola rappresentante e rappresentata*, e di conseguenza anche con le questioni concernenti *la competenza narrativa*.

Concentrando l'attenzione sulle terzine iniziali della *Commedia*, la letteratura critica, a buon diritto, ma nondimeno forse un po' frettolosamente, scopre l'estensione di significato della *selva oscura*, interrogando gli attributi del verso *esta selva selvaggia e aspra e forte*. A diritto poiché *la selva è oscura* anche perché è *selvaggia*, e perché è appunto la *figura etimologica* a definire l'oggetto *come esso è*. A livello dei significati primari *l'aspra* offre al lettore l'esperienza di un ambiente aspro, irto di spini, pungente, inselvatichito al tatto di una selva malagevole e perennemente umida per la mancanza di una luce che vi possa penetrare. Questa selva, inoltre, sveglia in noi anche il ricordo di un odore ed un sapore aspri, spiacevoli e acerbi, mentre l'attributo *forte* pure „deriva” dalla *selva* siccome essa segna un ambiente impenetrabile, che non permette, anzi ostacola la via d'uscita, fittissimo e privo di direzioni. Dunque – grazie al pensare che dissepellisce il ricordo dei sensi (tatto, odorato, gusto) – sono già le prime terzine che a livello del significato della parola regalano al lettore l'esperienza del riconoscimento, del *déjà vu*, l'esperienza e il timore di uno smarrimento che doveva sembrare allora privo di un'unica via d'uscita.

Nel processo della lettura del testo, se procediamo con la dovuta attenzione, non si può non essere sorpresi dal verso *Ma poi ch' i' fui al piè d' un colle giunto*, poiché in precedenza, a livello comunicativo, non ci è stata offerta nessuna informazione né sul come delle azioni del protagonista, né su di un suo passaggio per la selva, da un punto all'altro di essa. La domanda, dunque, deve esser posta per vedere se oltre alla descrizione del carattere della selva e dello stato d'animo di chi vi ci si trova, *la sonorità dei versi* offra al lettore una qualsiasi informazione.

Ebbene, gliene offre parecchie. L'osservazione già fatta a proposito della „frettolosità” può essere spiegata dal fatto che nelle prime due terzine i fonemi *s* e *r*, grazie alla loro ricorrenza continua, acquistano un ruolo dominante, e che i suoni e i rumori della selva, a partire dal verbo *mi ritrovai*, sono già offerti ai nostri sensi nella veste di *una comprensione uditiva*: i fonemi *r* e *s*, prima con il predominio quasi scrocchiante e stridulo del primo, poi in equilibrio con il suono *s* rièvocano – per mezzo del *fonosimbolismo* – i movimenti e i passi dell'uomo imprigionato dalla selva: „*mi ritrovai per una selva oscura / ché la diritta via era smarrita / Ah quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte, / che nel pensier rinnova la paura*”.

Dalla ricorrenza dei fonemi *s*, attraverso l'udito viene risvegliato il ricordo del suono fatto dalle frasche che sfiorano i vestiti e di quello del sottobosco che si intrica sulle gambe, attorcigliandovisi, mentre nel senso allegorico appare la memoria dei sarmenti del peccato che catturano l'uomo abbracciandolo, la seducente voce sibilante e fischiante del serpente, come anche il profondissimo silenzio originato dalla paura. Al tempo stesso il fonema *r* fa risuonare lo schianto terrificante dei rami sotto i piedi del protagonista, e cioè il risveglio stesso. Basterà accennare alle connotazioni di significato a livello della sonorità dell'attributo *aspra* in cui i fonemi *s* e *r* sono i due suoni-rumori provocati dal passo. Grazie alla quarta *s* che piomba sugli stessi tre fonemi silenziosi e quieti (*esta selva selvaggia e aspra e forte*), ma anche grazie alla posizione tonica della *a* ed alla *pronuncia intensiva* della parola stessa, il suono dello sdruciolio su di un ramo umido viene seguito da due schianti del ramo, in sequenza. Tutto ciò corrisponde a quella connotazione di significato della parola che nei confronti della *via* contiene anche il senso del *malagevole*, mentre la sonorità stridula e *aspra* che è propria della sua pronuncia (*aspra*) *si confonde* con una delle connotazioni della parola stessa. Insomma, le due terzine a livello dei suoni, per mezzo delle *s* e delle *r* destano l'impressione del movimento timido dell'uomo che sta procedendo a tentoni, *senza guida* in una selva, in cerca – dapprima incosciente – di una fonte di luce.

Analizzando il ruolo nella connotazione di significato dei fonemi summenzionati, è indispensabile sottolineare come il verso *esta selva selvaggia e aspra e forte* a livello dei suoni ci trasmetta non solo il dibattersi e la miseria dell'uomo smarritosi nella selva dei peccati, bensì anche *il come* della sua entrata: i quattro suoni *s* del verso destano nel lettore la sensazione del trascinarsi, dello strisciare: come se il protagonista fosse portato sempre più in là, nella selva fitta. Tutto ciò avrà una sua validità semantica grazie al fatto che preannuncia il verso dallo stesso significato manifestantesi a livello della frase: *tant'era pieno di sonno*, messo ancor più in rilievo dalle due *r* piombanti sulle quattro *s*, e che scrocchia nel silenzio, nella vita inconsciamente vissuta dal protagonista. Sono le stesse *r* al cui crepitio terrificante „si risveglierà” il protagonista nel verbo *mi ritrovai*; nel verbo che ha su di sé un accento *finale*, e così con il suo ritmo ascendente e con il suo slancio moderato, ma accentuato alla fine, designa *l'arco che arriva al risveglio*. L'arco del risveglio è figurato anche da un passo significativo del poetare, poiché l'autore prescinde dalla regola che esclude l'uso del pronome atono all'inizio del verso, prescrivendone l'enclisi al verbo coniugato, sottoponendola infine alla *semantica poetica*.

La mancanza, all'inizio, del pronome dimostrativo, e all'inizio del verso del suono *qu* (*...esta selva...*) non può essere spiegata da motivi ritmici; l'autore, altrove, se ne serve in abbondanza. La mancanza all'inizio del verso di questo *qu* relativamente *duro* di nuovo sottolinea che il protagonista si è smarrito nel *fitto della selva*, *senza esser stato esposto ad urti*, e cioè

vivendo con gli occhi chiusi (*tant' era pieno di sonno*), senza rendersi conto della situazione e dei propri atti: è questa mancanza ad *averli aperto* la strada, o per meglio dire *il verso*.

A livello ritmico l' *ampliamento dello spazio* tra gli accenti (prima, terza, sesta sillaba) e il *climax discendente del verso* pure segnalano il penetrare sempre più in profondo nella selva, tanto che il verso rievoca anche *l' uomo ansante*, stanco già di se stesso. Lo rievoca con il susseguirsi dei fonemi *s*, con l'interruzione della regolarità delle sillabe toniche, con la pronuncia *resa densa* dall' *accumulazione delle vocali* (*esta selva selvaggia e aspra e forte*), il che viene ancor più „aggravato” dalla prima vocale tonica di *aspra* fino al punto che la selva, e cioè *il verso*, *succhia in sé* il protagonista.

Un fenomeno simile può essere avvisato nel verso *ché la diritta via era smarrita* in cui la validità semantica della frase viene messa in rilievo anche per mezzo del fonema dominante *r*: che l'eroe allora avesse intrapreso la via non giusta, *si può sentire*. Anche adesso, *sulla parola stessa del narratore*. Sebbene l'esperienza appartenga ormai al passato, il ricordo del pericolo fatale suona a martello nel cuore e, rendendolo aritmico, detta un suono d'emozione che nella sua contemporaneità conserva l'attualità perenne di una storia passata. Grazie alla *dialefe* i fonemi *a* ed *e* sono in posizione di iato e si troveranno *in due sillabe separate una dall' altra* (*via era*), vale a dire che la diritta via – come è segnalato dalla mancanza di contaminazione tra i fonemi – si distacca dalla via sbagliata, tortuosa grazie anche alla pausa ritmica del verso. Non si deve trascurare neanche il fatto che il terzo verso è *discendente*, che la sua discesa conduce *nella selva*, vale a dire *nella valle* come una volta i passi del nostro eroe si dirigevano dalla luce alle tenebre.

Che il brancolamento disperato dell'uomo smarritosi nella selva e poi la sua ricerca di una via d'uscita, e cioè i suoi movimenti – come abbiamo cercato di dimostrare a livello della sonorità del verso – non siano il prodotto di associazioni arbitrarie, viene testimoniato dal primo verso della quinta terzina: „*ma poi ch' i' fui al piè d' un colle giunto*”. Questo è vero anche inversamente: la validità della frase è dimostrabile inoltre a vari livelli della compilazione del discorso. Poiché il ricordo del male fatto di persona è stato cancellato dalle acque del fiume Lete – fatto su cui si ritornerà ancora, a proposito della competenza narrativa – il narratore è privo della sua descrizione a livello della frase, portante una qualsiasi informazione concreta. Ma – come si è potuti constatare – „le strutture subordinate tendono ad ottenere un rapporto mutuo, eguale con quelle dominanti e ad esservi rispecchiate.”<sup>4</sup>

L'allusione all'affanno del protagonista, che si basa sul livello della sonorità, viene giustificata dall'immagine del naufrago ansante (*E come quei che con **lena affannata** / uscito fuor dal pelago a la riva...*), mentre il perdersi continuo e totale dell'eroe nella selva è testimoniato dalla parola **valle** che è **l' ultima** del verso: *Ma poi ch' i' fui al piè d' un colle giunto / lá dove terminava quella valle*. Dunque, a diritto si può rimandare a quell'osservazione secon-

do cui „nella poesia è vero non solo che la grammatica viene regolata dalla semantica, ma lo è anche il suo contrario: la semantica si grammatizza.”<sup>5</sup> Vale a dire che i momenti fino a questo punto esaminati sotto il titolo *della sonorità del verso*, non possono essere tralasciati in un esame tendente ad approfondire la semantica poetica.

Se si accetta che il tema della *Commedia*, preso nel senso più generale della parola è incentrato su come l'uomo ritrovi la via verso Dio, allora in esso non può non rivelarsi anche *come* Dio si rivolga alla sua creatura. Vale a dire che siamo di fronte alla storia della *giustificazione*, opera della grazia divina<sup>6</sup>, alla narrazione della nascita e dell'estendersi della luce, a partire dal baleno *del raggio delle tenebre* fino alla luce onnipotente sperimentata al cospetto di Dio. È questa la luce che viene vista all'inizio e alla fine del viaggio: *all'inizio del viaggio* nella parola *mi ritrovai*, che vuole significare il *risveglio*, e che giustamente rimane senza spiegazione da parte del narratore, poiché esso è il dono della *grazia*. Il momento del risveglio viene accompagnato dall'eliminazione dell'oscurità etico-intellettuale e da un terrore indispensabile perché l'eroe comprende di non appartenere a quei servi felici che il Signore avrebbe trovato svegli con la sua venuta (Luca 12,37). La luce interiore brilla nel buio più fitto dello stato d'animo dell'eroe, il che viene modellato dal moto spaziale del protagonista come il punto più profondo della selva, e cioè *la valle stessa*. È questo che San Giovanni della Croce formula come *raggio delle tenebre*<sup>7</sup>, e solo grazie ad esso l'eroe è in grado di alzare gli occhi al sole, nel momento in cui esso è *massimamente lontano* da lui. Anche *alla fine del viaggio* si vede nuovamente brillare la luce di questo sole mosso dall'amore divino (*Par.* XXXIII. 76-78): con il ricorso alla stessa parola si sottolinea come la causa di ogni smarrimento sia il fatto che lo sguardo umano si ritragga dalla fonte della luce: „*Io credo per l'acume ch'io soffersi, / che vivo raggio, ché i' sarei smarrito / se li occhi miei da lui fossero aversi.*” Al centro della *Commedia* dunque, nel senso più generale della parola, sta la lode della luce, opera della grazia divina, creatrice di chiarore e chiarezza.

Era necessario compiere questa circonlocuzione per giungere a motivare la tematica e le caratteristiche di base delle prime terzine che – a nostro avviso – si pongono nella *quiddità dell'oscuro*: nel come l'eroe – grazie al *raggio delle tenebre* – viene a comprendere *il proprio smarrimento* e nel come „viene sconfitta” la parola narrativa che soffre della mancanza della memoria nell'atto di illuminare l'entrata nella selva. In altri termini, tutto ciò vuol dire che „per quanto riguarda la struttura lessico-semantica e ritmico-fonetica, il testo tende a diventare un'unica grande parola dal significato omogeneo”<sup>8</sup>. Questo significato, preso nel senso metaforico dell'oscurità, può essere colto **in primo luogo** *al livello semantico della frase*, **in secondo luogo** *sul linguaggio e sul ritmo del verso*, e **in terzo luogo** in considerazione *delle difficoltà del narrare*, vale a dire dei tentativi del narratore di raccontare la propria entrata nel buio della selva.

## I.

Per quel che concerne il livello semantico della frase, facendo attenzione ai significati delle parole, dei sintagmi possiamo constatare che molte parole e sintagmi non considerabili sinonimi, almeno in base alle definizioni accademiche (e dei dizionari), creano una fila di metafore delle connotazioni dell'oscuro. La selva oscura per mezzo del verso *ché la diritta via era smarrita* connota anche il senso della via peccaminosa, non retta, del *cammino a tastoni nel buio*. Già il significato del verbo *smarrire* rivela l'*oscuramento* della vista e proietta davanti a noi l'esperienza del procedere a tastoni, mentre il sintagma *selva selvaggia* riproduce l'immagine della selva come quella del *buio proveniente dalla sua inestricabilità*. L'attributo *aspra* che indica i rovi caratteristici della *fitta selva* rende dolorosamente *buio* il sintagma originale, mentre *forte*, accennando all'*impenetrabilità* della selva, la trascrive come una forza *cieca*. La *paura* riempie anche il senso di un'*oscurità sinistra*, mentre il sapore (*amara*) dal punto di vista cromatico segnala *il nero*, come anche la *morte* stessa accenna al *nero*, al regno del *buio* dell'aldilà nella cultura europea. L'avverbio *ben* senza dubbio vuole darci la sensazione della chiarezza, quantunque anch'essa emani una certa *oscurità* poichè non ci si può rendere ancora conto che si tratti di un dono della grazia divina. Il sintagma *tant'era pieno di sonno* si riferisce al *velo* che copre la memoria, alla vita vissuta con *gli occhi chiusi*. La frase *la verace via abbandonai* varia il motivo dell'oscurità della selva come risultato della *falsa via priva di luce*. I versi tredicesimo e quattordicesimo segnalano l'inizio del transito, la via verso il risveglio, in quanto il discorso menziona ad un tempo il *buio (piè)* e il *chiarore (colle)*, per poi rafforzarli con una nuova ripetizione, *valle* e *terminava*. Il verso quindicesimo accentua il ricordo della paura come sentimento *sinistro* causato dal risveglio, mentre il verso seguente promette già la luce con il *primo gesto umano* dell'eroe, nel momento in cui egli alza gli occhi per poi giungere a rivedere la luce esteriore di quel Sole di cui in un primo momento si nutriva anche il raggio delle tenebre, ma di cui l'eroe *non sapeva niente*. È evidente che parole, sintagmi e frasi esaminati dal punto di vista *semantico* si identificano con l'unità semantica di base (*selva oscura*), mentre essa passo dopo passo si rinnova. Una serie di metafore ha creato una ripetizione dal carattere nuovo<sup>9</sup>.

## II.

Per quel che concerne il ritmo e il carattere della sonorità del verso, si può constatare – come abbiamo in parte già veduto – che essi formano, con il complesso semantico di base (*selva oscura*) „rime strane”. Sono strane poichè esse non si basano sull'eguaglianza sonora (Parziale) di parole che hanno significati differenti – continuare a discutere di questo sarebbe soltanto pleonastico – ma sull'armonia strutturale lessico-semantica, sintattica e ritmico-fonetica, a testimoniare la semantizzazione della grammatica

e la grammatizzazione del senso. Dunque, il già menzionato *significato dell'oscurità* viene riecheggiato dai *versi a discendere* (3;5;11;14) che tendono a privilegiare *uno slittamento ritmico delle sillabe toniche* (verso 5), dalla *ricorrenza dei fonemi s e r* che vuole conservare nel lettore la presenza sempre attuale della selva oscura. Ma è appunto la *mancaza di luce* a determinare la seduzione dell'eroe nella selva, contrassegnata significativamente dall'eliminazione del *qu* all' inizio del verso (*esta*).

### III.

I tentativi eseguiti dal narratore per illuminare (rievocare e raccontare) il perché e il carattere della sua entrata nella selva oscura ogni tanto cercano di farsi avanti nelle prime terzine. Questo fenomeno lascia le sue tracce – in armonia con la validità della frase – anche sui versi composti da parole monosillabe o bisillabe, sul ritmo e sull'articolazione: „Ah quanto a dir qual era è cosa dura”. È inoltre significativo che nel testo da interpretare appaiano di tanto in tanto le radici (e fonemi) *dir*, *dri*, *ri*: Ah quanto a **dir** qual era è cosa dura; **dirò** de l'altre cose ch'io v'ho scorte; Io non so ben **ridir** com'io v' entrai... , e non solo quando si menziona – a livello dichiarativo – la difficoltà o impossibilità di parlare, ma anche quando non è a proposito di questo che il narratore ha l'intenzione di pronunciare parola; anche in questi casi il corpo fonico delle parole contiene e conserva implicitamente le radici e fonemi sopra accennati: *diritta*, *smarrita*, *dritto*, *rinova*. Finalmente il verbo dire, decomponendosi nei suoi elementi, si nasconde nelle parole segnalate che rendono, per così dire, acusticamente e visivamente anche la „sconfitta” della narrazione. Con lo smarrimento della *diritta* via un'ombra scende sulla possibilità di narrare cosa siano in essenza la diritta via e l'oscurità, e con *diritta* pare che anche *smarrito* sia in rima. Nel verbo *rinova* la memoria è appena in grado di enunciare e dare corpo alla paura, mentre il *dritto* nella sua valenza positiva si riferisce ad altri e non al nostro: *che mena dritto altrui per ogni calle*. In **mi ritrovai** il *ri* si riferisce solo al risveglio, alla possibilità di parlare, non alla capacità di *dire*.

Dopo tutto questo non possiamo non interrogarci sulla *competenza narrativa* che in primo luogo viene legata all'illusorietà di una realtà in attesa di essere creata per mezzo della parola, o alla *capacità della narrazione*; in secondo luogo rimanda invece ai concetti di narratore *degnò di fede* e di narratore *infido* (o *inaffidabile*). L'impostazione a livello dichiarativo dell'incompetenza narrativa viene particolarmente accentuata dal posto occupato in *apertura* e in *chiusura* dell'opera, tanto che, in quanto tale, anch'essa si innalza a livello *del motivo tematico* del testo creato. Sotto questo aspetto ci limiteremo a menzionare le questioni concernenti la *poetica dell'indicibile* dell'ultimo canto del *Paradiso*<sup>10</sup> in cui la memoria, che corre dietro alla visione, viene a sua volta inseguita dalla parola: *Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! e questo, a quel ch'è vidi / è tanto, che non basta a dicer 'po-*

co'. (vv. 121-123) Differente da questa è la fonte dell'incompetenza narrativa che si alimenta della memoria selettiva nel canto introduttivo dell'opera. Che il narratore Dante – come dice egli stesso – non sia in grado di raccontare in modo sufficiente la storia *del come* si sia smarrito nella selva, abbandonando la retta via, poiché allora *tant'era pieno di sonno*<sup>10</sup>, è una spiegazione ancora accettabile *psicologicamente* in confronto alla „cecità” del nostro eroe, ma l'amnesia di un narratore che si impegna a raccontare la propria storia solleva nel lettore attento la questione dei limiti della competenza narrativa, fintanto che non si giunga ai versi 100/102 del trentunesimo canto del *Purgatorio* (*La bella donna ne le braccia aprissi; / abbracciomi la testa e mi sommerse / ove convenne ch'io l'acqua inghiottissi*) dove, cancellato il ricordo del male fatto personalmente dall'eroe, si offre una risposta definitiva alla sensazione del lettore di trovarsi davanti ad un momento di incompetenza narrativa che però sta a sottolineare *le condizioni della competenza narrativa e l'autenticità della narrazione*, ovvero sia il fatto che la via che conduce al cospetto di Dio può essere disegnata senza deformazioni esclusivamente da chi viva in uno stato di purezza, privo della memoria del male individuale e soltanto attingendo alla conoscenza del bene che fa già parte dell'esperienza personale<sup>12</sup>.

Distaccatosi così totalmente dal se stesso di un tempo, il narratore inizia il racconto della nascita dell'uomo nuovo già *al di qua del limite* – e la voce narrante anche sotto questo aspetto lascia intravedere la tradizione del discorso profetico – mentre *sull'al di là* potrà solo affermare di non potere dire nulla di concreto, essendo privo del ricordo del buio. Grazie però alla sonorità, all'allegoria e alle metafore, il testo – poiché il narratore, impegnatosi a rievocare il passato, oltre i significati concreti delle proprie parole *non può prestarvi attenzione* – è in grado di cogliere e rendere presente quel che si cela, non cedendosi, alla memoria. Il testo ne parla come se *esso dal narratore non fosse detto*. Nelle terzine seguenti, ad esempio, il piede del nostro, che di tanto in tanto, a causa del cammino faticoso, si appesantisce e quasi resta attaccato alla *piaggia*<sup>13</sup> come momento allegorico degli immanenti desideri mondani *suggerisce* come egli sia capitato proprio nel fitto della selva, abbandonandosi appunto alla forza attraente di questi stessi desideri. Allo stesso modo, la paura destata in lui dalle tre fiere ci rivela come riconosca tali forze, l'influsso delle quali lo ha toccato anche personalmente.

Tutto questo vuole chiarire come nella voce narrante si senta un'altra voce, quella dell'autore (o lettore implicito), è a dire in altri termini che il testo assume *una sua natura soggettiva*<sup>14</sup>. Quando Dante *fa raccontare* la storia da un narratore che non sia più cosciente dei propri vizi e peccati passati dichiara – volente o nolente – la generale rispondenza ai canoni del genere narrativo. La parola del narratore è anch'essa *parola rappresentata*: oltre la parola, e ciononostante in essa e da essa, si amplia la sovranità sul campo dell'essere autori. Siamo cioè appunto ora in presen-

za della parola che *rappresenta*. Qui si nasconde una legge che, dichiarando l'identità del discorso del narratore e dell'autore, al tempo stesso conferisce valore anche alla contemporanea differenza che si manifesta nella loro identità. Il distacco della voce dell'autore implicito è già stato messo in evidenza nell'analisi della sonorità del verso, discorso che resta fuori della coscienza del narratore, sebbene tutto ciò venga detto dalla sua bocca, o per meglio dire venga scritto dalla sua penna (il narratore non sa e non può sapere nulla di quanto riguarda le potenziali connotazioni di significato che nascono a causa della mancanza del fonema *qu* prima di *esta*, poiché può soltanto esprimersi a proposito delle difficoltà di narrazione provocate dall'amnesia, ma non delle possibili varianti di significato che dipendono da soluzioni correlate al linguaggio poetico; questo passo, naturalmente, non viene motivato neanche dall'autore nascosto nel testo, poiché è posto davanti al lettore empirico come segno, il che conferisce al testo un aspetto, una natura sua propria, laddove la mancanza, conservando e al tempo stesso eliminando il significato primario della parola, il suo senso letterale, crea un plus di significato, per non parlare del fatto che in tal modo accentua maggiormente le connessioni sonore *es- se- se*, aprendo le porte a nuove connotazioni).

Prima però di smarrirci noi pure in questa selva che si sta rivelando assai fitta, prenderemo una scorciatoia sottolineando che *La Commedia* è un testo poetico in cui la via che conduce alla grazia, maestra di rettitudine non può mai esser diritta (infatti *la diritta via era smarrita*) ma – se ascoltiamo Ricoeur<sup>15</sup> – è sempre una via *indiretta*, la via più lunga, che viene costituita dal testo poetico e dalla sua stesura (*ridire*), poiché senza di esso – comunque lo si giudichi – la totalità della grazia che ci pone sulla retta via e la possibilità di esser presente al cospetto di Dio non sarebbero state concesse né al protagonista del poema, né a Dante, narratore dell'opera.

#### APPENDICE

Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura, ché la diritta via era smarrita.	1
Ah quanto a dir qual era è cosa dura esta selva selvaggia e aspra e forte, che nel pensier rinnova la paura!	4
Tant'è amara che poco è più morte; ma per trattar del ben ch'io vi trovai, dirò de l'altre cose ch'io v'ho scorte.	7
Io non so ben ridir com'io v'entrai,	10

tant'era pieno di sonno a quel punto  
che la verace via abbandonai.

Ma poi ch'ï fui al piè d'un colle giunto,                   13  
là dove terminava quella valle  
che m'avea di paura il cor compunto,

guardai in alto, e vidi le sue spalle                       16  
vestite già de' raggi del pianeta  
che mena dritto altrui per ogni calle.

## NOTE

<sup>1</sup> Tommaso d' Aquino, *Summa Theologiae*, Telosz, Budapest 1994, I vol. pp. 55-59.

<sup>2</sup> Dante Alighieri, *Dante összes művei (Tutte le opere di Dante)*, Magyar Helikon, Budapest 1962, pp. 185-186 e pp. 508-509.

<sup>3</sup> Vedi a proposito János Kelemen, *Olasz hermeneutika Crocétól Ecóig (L'ermeneutica italiana da Croce a Eco)*, Kávé Kiadó, Budapest 1998, p. 171.

<sup>4</sup> Igor Szmimov, *Úton az irodalom elmélete felé (Sulla strada che porta alla teoria letteraria)*, in: *A szó poétikája (Poetica della parola)*, Helikon 1-2., Budapest 1999, p. 138.

<sup>5</sup> Igor Szmimov, *op. cit.*, p. 140.

<sup>6</sup> Qui la grazia ha un primato assoluto, e la libertà di decisione individuale si manifesta come libertà ricevuta in dono. Vedi per questo B. J. Hilberaht, *Kegelemtan (Teoria della grazia)*, in: Hilberaht-Müller-Nocke-Sattler-Werbick-Wiedenhofer, *A dogmatika kézikönyve (Manuale di dogmatologia) II. Vigilia*, Budapest 1977, pp. 19-25.

<sup>7</sup> Nándor Várkonyi, *Az ötödik ember (Il quinto uomo)*, Széphalom Könyvműhely, Budapest 1996, pp. 160-162.

<sup>8</sup> Jurij Lotman, *A retorika (La retorica)*, in: *A szó poétikája (Poetica della parola)*, *op. cit.*, pp. 102-103.

<sup>9</sup> Igor Szmimov, *op. cit.*, p. 119.

<sup>10</sup> János Kelemen, *A kimondhatatlan poétikája (La poetica dell'indicibile)*, in: *A Szentlélek poétája (Il poeta dello Spirito Santo)*, Kávé Kiadó, Budapest 1999, pp. 63-68.

<sup>11</sup> „... l' uomo potrà difficilmente riconoscere il peccato finché sarà disposto a portarne il peso; giungerà a rendersi conto di quanto terribile fosse la palude in cui si era invischiato solo quando, pian piano, avrà cominciato ad uscirne” (*T.d.A.*) vedi: Eadmer, *De S. Anselmi similitudinibus*, c 99, in: *Szent Bonaventura misztikus művei (Opere mistiche di San Bonaventura)*, Szent István Társulat, Budapest 1999, p. 155.

<sup>12</sup> A proposito della competenza del narratore vale la pena di menzionare lo svenimento di Dante alla fine del quinto canto dell'*Inferno*, svenimento che sembra non essere motivato, posto com'è dopo il lungo racconto di Francesca e la curiosità quasi morbosa di Dante. Alla fine del monologo di Francesca il nostro deve essersi accorto di qualcosa che in un primo momento non aveva intravisto – senza dubbio dei propri peccati e della propria responsabilità da essi proveniente – cosa che il narratore ha sufficientemente dimenticato, così da poter rievocare il proprio svenimento come espressione di pietà. Dante narratore è in grado di ridire parole pronunciate da altri poiché può ricordarle, come anche ricorda l'influsso che tali parole esercitano su di lui (vedi *Purg.* XXX. vv. 124-126; XXXI. vv. 10-12; 31-33), fino a includere anche le proprie parole, in un tempo precedente dette a Forese Donati sul modo di vita dei due rivali di certame, (*Purg.* XXIII. vv. 115-117), ma il male concreto che allora do-

veva essere chiaro all'eroe, ora non è più tale per il narratore. Frasi vengono rievocate in relazione ai fatti, che si rivelano esclusivamente nelle allusioni, ovvero traspaiono attraverso lo schermo dell'allegoria.

<sup>13</sup> „Il pié fermo è il piede sinistro che – come ha mostrato J. Freccero sulla scorta di Alberto Magno – rappresenta, sul piano allegorico, gli appetiti radicali dell'anima umana. Dante quindi, pur avendo preso atto sul piano razionale della propria condizione di errore, è ancora intralciato dal peso delle istanze della materialità umana.”, in: Rosetta Migliorini Fissi, *Dante*. La Nuova Italia Editrice, Firenze 1979, p. 104.

<sup>14</sup> Árpád Kovács, *Personal'nyj rasszkeaz: Puskin, Gogol', Dostojevskij (La narrazione personale. Puskin, Gogol, Dostojevskij)*, Slavische Literature 7. Frankfurt am Main, Peter Lang 1994.

<sup>15</sup> Marcell Mártonffy, *A bosszabb út ígérte (La promessa della via più lunga)*, in: Paul Ricoeur, *Bibliai hermeneutika (Ermeneutica biblica)*, Hermeneutikai Kutatóközpont, Budapest 1995, pp. 3-10.

