

Il « plurilinguismo » di Dante in confronto all'« unilinguismo » di Petrarca

Riassunto

La differenziazione di Contini fra « plurilinguismo » (Dante) e « unilinguismo » (Petrarca) è veramente operante? Analizzando alcuni esempi dello stesso Contini – soprattutto l'uso del mito di Progne e Philomena in *RVF CCCX* e nel *Purgatorio* – diviene palese che, dal punto di vista stilistico, possiamo parlare dell'unilinguismo di Petrarca ma che questo, dal punto di vista poetico-funzionale, nasconde una plurifunzionalità dei segni linguistici che equivale in un certo modo al plurilinguismo di Dante. Il testo di Petrarca è più allusivo, con fiducia nella formazione classica del pubblico umanista; quello di Dante, invece, è più diretto, nominando le cose colla fiducia nella referenzialità dei termini e nella forza immaginativa del lettore. In fin dei conti l'attuazione del significato dipende in entrambi i casi dalla rappresentazione mentale sia del termine proprio, sia del termine figurato; la differenza sta nel fatto che Petrarca si fida di più della cultura del lettore. La distinzione fra unilinguismo e plurilinguismo identifica sicuramente una differenza ovvia, ma è limitata dalla concezione retorica dei livelli di stile, trascurando altre possibilità di semiosi.

Zusammenfassung

Ist Continis Unterscheidung zwischen »Mehrsprachigkeit« (Dante) und »Einsprachigkeit« (Petrarca) wirklich sinnvoll? Die Überprüfung einiger von Contini selbst untersuchter Beispiele – insbesondere des Mythos von Prokne und Philomena (*RVF CCCX*) und von Stellen aus dem *Purgatorio* – lässt erkennbar werden, dass man unter stilistischem Aspekt sehr wohl von der Einsprachigkeit Petrarcas sprechen kann, dass sich aber in poetisch-funktionaler Hinsicht dahinter eine Polyfunktionalität der Sprachzeichen verbirgt, die in gewisser Weise der Dante'schen Mehrsprachigkeit äquivalent ist. Petrarcas Schreibweise ist anspielungsreicher und vertraut auf die klassische Bildung einer humanistischen Leserschaft; Dantes Schreibweise dagegen ist direkter und benennt die Dinge im Vertrauen auf die Referenzialität der Begriffe und auf die Vorstellungskraft des Lesers. Die Aktualisierung des Signifikats hängt schließlich in beiden Fällen von der mentalen Repräsentation des wörtlich oder übertragen gebrauchten Begriffs ab, wobei Petrarca sich stärker auf die Bildung des Lesers verlässt. Die Unterscheidung zwischen Einsprachigkeit und Mehrsprachigkeit benennt sicher eine offensichtliche Differenz, wird aber durch die rhetorische Konzeption der Stilebenen beschränkt und vernachlässigt andere Möglichkeiten der Semiose.

1. La differenziazione di Contini

Nella ricezione novecentesca di Dante, Gianfranco Contini (1912–1990) gioca un ruolo non trascurabile. Completa l'approccio stilistico sulle orme dell'antica retorica normativa con la prospettiva storica sulla lingua italiana, identificando nello sviluppo della letteratura italiana due linee dominanti, il « plurilinguismo » e l'« unilinguismo », che caratterizzano a suo parere la letteratura italiana dalle origini fino al Novecento. Il sistema convince per la sua chiara semplicità e la sua applicabilità a fenomeni storicamente molto distanti.

All'inizio degli anni Sessanta, studente neofita di filologia romanza all'università di Firenze, ero personalmente impressionato da tale approccio metodologico che mi offriva un filo conduttore attraverso il labirinto della molteplicità sconcertante della letteratura italiana. Soprattutto la chiara preferenza di Contini per la « sperimentality » del plurilinguismo corrispondeva al mio entusiasmo giovanile. Nel corso della mia vita universitaria, però, ho appreso a diffidare delle linee di demarcazione che sembrano tanto (o troppo) chiare. E colgo l'occasione offertami dalla tematica di questo convegno per mettere alla prova quella differenziazione che mi sembrava all'epoca tanto ovvia.

È nell'articolo « La lingua del Petrarca » del 1951, oggi facilmente reperibile come introduzione alla sua edizione del *Canzoniere*, che Gianfranco Contini,¹ caratterizzando Petrarca in rapporto a Dante, parla di « unilinguismo » e di « plurilinguismo ». Se l'unilinguismo di Petrarca è in realtà un bilinguismo (latino e italiano), il termine « plurilinguismo » gioca nel caso di Dante colla « molteplicità di significati inerenti al vocabolo «lingua» ». Il plurilinguismo comprende non soltanto la « poliglottia degli stili » e la « pluralità di toni e di strati lessicali » che variano fra il « sublime accusato [e il] grottesco accusato », come ingredienti del famoso « realismo » dantesco; ma il concetto di plurilinguismo include anche e più generalmente la pluralità dei generi letterari, l'« interesse teorico » e la « sperimentality incessante » di Dante. Il volgare del *Canzoniere* di Petrarca, invece, sarebbe, sempre secondo Contini, caratterizzato da una « tonalità media », da un'« unità di tono e di lessico » che risulta da una « limitazione » rispetto alla propria tradizione. L'influsso

¹ Gianfranco Contini, « Preliminari sulla lingua del Petrarca », in: Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Testo critico e introduzione di Gianfranco Contini. Annotazioni di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 31968, pp. II-XXXVIII.

della poetologia classica (e petrarchesca) sulla terminologia di Contini è evidente.

Mi domanderò in questo contributo,

- se lo strumentario metodologico della stilistica e della linguistica storica limita forse il rendimento dell'analisi;
- se la differenziazione fra unilinguismo e plurilinguismo è veramente operante;
- se c'è un approccio metodologico differente che ci faccia capire meglio la specificità del linguaggio dei due autori.

Concentriamoci a questo scopo sul settore lessicale ed entriamo nell'analisi di alcuni esempi concreti che sono gli stessi del Contini. A prima vista ogni limitazione, ogni riduzione del vocabolario sembra andare di pari passo con un impoverimento, anche se si tratta agli occhi di Petrarca di una purificazione e nobilitazione del volgare sotto l'influenza delle regole stilistiche della retorica classica. Lo sdegno per il *volgare* è doppio, com'è ambigua la significazione del vocabolo: sdegno linguistico di fronte all'idioma visto come latino degradato, e nello stesso tempo sdegno intellettuale e sociale rispetto al pubblico.

In un vocabolario ristretto, ogni scarto, anche minimo, è sensibile e richiede attenzione speciale. Lo scarto stesso, però, può essere identificato soltanto da un lettore esperto che conosce il codice. La limitazione del vocabolario ha dunque come conseguenza una restrizione del pubblico in grado di apprezzare la forma specifica di un *topos* e il dettaglio rilevante. La riduzione della quantità offre la possibilità di aumentare la qualità, o meglio una certa qualità, a costo, però, della leggibilità e della popolarità.

Sappiamo tutti che Petrarca preferisce parlare di *fiore* in generale e non delle singole specie, e se qualche volta parla di *rose*, opta piuttosto per il plurale generalizzante che per il singolare specifico. Se lui sceglie di preferenza il termine *augelli* (*augeletti*, *augellini*), Dante, invece, ci fornisce già nell'*Inferno*,² senza contare gli animali allegorici, tutto un giardino zoologico con *aquila* (IV, 96), *storni* (V, 40), *gru* (V, 46), *colombe* (V, 82), *falcon* (XVII, 127; XXII, 131) e perfino un'*anitra* (XXII, 130).

Per metterci davanti agli occhi una scena primaverile e serena, Petrarca si serve di termini generali al plurale come *fiore*, *erbe*, *prati* e *augellini*. All'inizio del sonetto CCCX del *Canzoniere* appare una scena idilliaca con tutti gli ingredienti e *cliché* del genere:

² Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Emilio Pasquini/Antonio Quaglio, 3 voll., Torino, Garzanti, 1982.

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena,
 e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
 et garrir Progne et pianger Philomena,
 et primavera candida et vermiglia.

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
 Giove s'allegra di mirar sua figlia;
 l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
 ogni animal d'amar si riconsiglia.

Non gli importa di scegliere nomi specifici fra i fiori più precoci o fra gli uccelli, come fa per esempio Pascoli nel poema *Il primo cantore*.³ La scelta pascoliana è precisa dal punto di vista botanico e ornitologico. Il quadro naturalistico con il *saltimpalo* (*Saxicola torquata*, 'Schwarzkehlchen'), la *calta* ('Sumpfdotterblume') e il *titimalo* ('Wolfsmilch') si riferisce alla realtà extralinguistica e trasmette tramite l'immaginazione enciclopedica del lettore un'impressione sensoriale dell'atmosfera primaverile. Per completare l'autenticità acustica, Pascoli aggiunge al *chi è?* un'altra onomatopea, inventata per l'occasione, che imita il canto del saltimpalo.

Il primo cantore

Il primo a cantare d'amore
 chi è?

Non si vede un boccio di fiore
 non ancora un albero ha mosso;
 la calta sola e il titimalo
 verdeggia su l'acqua del fosso:
 e tu già canti, o saltimpalo,
sicceccè... sicceccè...

Il Petrarca invece sceglie un quadro topico che serve soltanto da sfondo contrastivo per la presentazione dello stato d'animo del poeta. La serenità della scena primaverile evidenzia la tristezza del poeta. Agli occhi di Petrarca troppa precisione referenziale devia l'attenzione dall'essenziale. Appunto per questa ragione Dante è severamente vituperato da Petrarca per il suo gusto espressionistico che sembra garantire l'applauso e l'emozione del grande pubblico. Per Dante, però, il volgare nel doppio senso del vocabolo offre

³ Giovanni Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, a cura di Nadia Ebani, Torino, La Nuova Italia, 2001, pp. 80–81.

chiari vantaggi. Pier Vincenzo Mengaldo⁴ riassume il punto di vista dantesco, citando il *De Vulgari Eloquentia*: « Opponendo la stabilità e incorruttibilità del latino al volgare non stabile e corruttibile, D. osserva che il latino delle scritture antiche [...] 'è quello medesimo che oggi avemo, che non avviene del volgare, lo quale a piacimento artificiato si trasmuta.' » Il volgare sembra più malleabile, più idoneo a esprimere sentimenti e affezionare il lettore. Contini⁵ cita un « campione di 'realismo' » dantesco: il brano dell'*Inferno* da lui menzionato presenta Maometto come responsabile dello scisma religioso e gli fa subire il contrappasso della colpa commessa in forma di una profonda mutilazione del suo corpo. Per ciò l'autore entra nei dettagli:

tra le gambe pendevan le minugia;
 la corata pareva e 'l triste sacco
 che merda fa di quel che si trangugia.
 (*Inf.* XXVIII, 25–27)

Per capire il contrappasso, la crudità della scena non è necessaria. I visceri sono di per sé una cosa innominabile; dettagliandoli minuziosamente Dante aggrava il caso, caricando il vocabolo generico di tre sinonimi, « le minugia », « la corata », « il triste sacco [di] merda », sinonimi, uno più crudo dell'altro. L'essenziale di questo realismo che evita la perifrasi, l'eufemismo o la metafora, sta nel denotare gli elementi dell'anatomia umana con termini esatti, con espressioni cosiddette proprie che si riferiscono alla realtà extralitteraria.

Dietro questo procedimento sta la convinzione atavica ma ancora oggi popolare che i nomi siano veramente in grado di denotare la realtà extralinguistica. Su questo punto Dante Alighieri segue Cratilo quando dice nella *Vita Nova*: « lo nome d'Amore è sì dolce a udire, che impossibile mi pare che la sua propria operatione sia nelle più cose altro che dolce, con ciò sia cosa che li nomi seguitino le nominate cose, sì come è scripto: 'Nomina sunt consequentia rerum.' »⁶ I nomi devono essere giusti perché il primo a nominare le cose durante la creazione fu il Creatore stesso, garante infallibile della correttezza dei nomi (cf. anche *De vulgari eloquentia*, I, VI, 4–7). Ma d'altra parte Dante fa dire ad Adamo nella *Divina Commedia* che nel linguaggio,

⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, « Lingua », in: *Enciclopedia Dantesca*, a cura di Umberto Bosco, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1971, p. 657.

⁵ Gianfranco Contini, « Preliminari sulla lingua del Petrarca », p. XI.

⁶ Dante Alighieri, *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996; cap. 6, 4.

dopo la torre di Babele, c'è una parte di convenzionalità che non risparmia nemmeno il nome di Dio. Adamo dice:

Pria ch'ì scendessi a l'infemale ambascia,
 I s'appellava in terra il sommo bene
 onde vien la letizia che mi fascia;
 e *El* si chiamò poi: e ciò convene,
 ché l'uso de' mortali è come fronda
 in ramo, che sen va e altra vene.
 (*Par.* XXVI, 133–138)

Ma non resta suggestiva e affascinante l'idea della correttezza della /i/ in quanto segno motivato per il sommo bene, quando la vocale non soltanto è al centro del vocabolo *Dio*, ma anche in *paradiso* e in *Beatrice*? Per ciò Dante resta ancora lontano dal nominalismo e dallo scetticismo linguistico moderno che si basa sull'arbitrarietà dei segni linguistici.

Se Petrarca invece evita il troppo concreto, sembra che la fiducia nella correttezza dei nomi sia indebolita. O come scrive Hugo Friedrich⁷ nella sua maniera inimitabile – per fare riverenza allo spirito del luogo –: « [...] daß zu große Genauigkeit im Darstellen der sinnhaften Welt eine Beugung des inneren Schweifens wäre. [...] Indem er es [das Gegenständliche] mit einem Rand von Ungenauem umgibt, macht er es durchlässig für die Seele, die nichts als ihr eigenes Atmen vernehmen will. »

Per studiare più dappresso le implicazioni delle soluzioni di Petrarca rispetto a quelle di Dante ritorniamo all'esempio già citato di Contini. Il sonetto CCCX ci mostra begli esempi d'unilinguismo. Elementi della mitologia greco-romana sostituiscono nomi generali in volgare e alzano il livello stilistico omogeneizzando il vocabolario: lo *Zefiro* è un nome mitologico che designa il (volgare) vento primaverile di ponente. Nel verso « Giove s'allegra di mirar su figlia » Petrarca utilizza una doppia perifrasi per esprimere la soddisfazione degli dei per il ritorno del regno di Venere, personificazione dell'(altrettanto volgare) amore sulla terra. Tra gli elementi convenzionali della scena iniziale del sonetto, il vento mite, i fiori, le erbe, i prati e il cielo sereno, spiccano due uccelli strani (*Progne* e *Philomena*) che s'inseriscono senza dubbio nella sfera mitologica, ma si allontanano dai termini generali normalmente preferiti (come qui nel v. 12) dal Petrarca. *Progne* (o *Procne*) e

⁷ Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1964, pp. 213–214: « [...] che troppa esattezza nella presentazione del mondo oggettivo e sensuale sarebbe una limitazione del vagare interno. [...] Inglobando l'esatto in un alone di vago lo fa trasparente per l'anima che vuole soltanto sentire il proprio respiro ».

Philomena (o *Philomela*) sostituiscono due vocaboli italiani, la rondine e l'usignolo, il che sembra contraddire la teoria dell'unilinguismo petrarchesco. Perché questi « augelletti » (v. 12) sono, contro ogni abitudine, specificati? Sentiamo Contini, che cerca di spiegarci soltanto il fatto stilistico per cui il termine *rondine* non è ammissibile, ma non spiega il fatto più fondamentale che Petrarca specifica in questo caso gli uccelli, nominando due specie differenti. Sentiamo Contini:

Nel proverbiale

et garrir Progne et pianger Philomena

Progne e *Philomena* equivalgono a sostantivi generali, con l'avvertenza che l'usignolo evidentemente sí, ma la rondine non potrebb'esser ricevuta in quest'ambiente selettivo, sarebbe bocciata da questo Jockey Club lessicale.⁸

Nel quadro idilliaco dell'inizio del poema i concetti (non i vocaboli italiani!), *rondine* come messaggera della primavera (« una rondine non fa primavera ») e *usignolo* come uccello del canto d'amore, s'inseriscono perfettamente nella convenzione, ma sembrano troppo referenziali e perciò volgari. Così Petrarca sostituisce la terminologia 'propria' in volgare per denotare questi due uccelli primaverili con due nomi greci di stile più elevato. La ragione, però, è veramente la sconvenienza stilistica del termine *rondine*? Se i nomi mitici *Progne* e *Philomena* « equivalgono », come dice Contini, ai nomi degli uccelli *rondine* e *usignolo*, *Progne* sarebbe semplicemente una sorta di eufemismo atto a sostituire il termine sconveniente. Contini mi sembra sottovalutare l'espedito di Petrarca.

Se, come nel caso di *zefiro*, il nome mitico è già divenuto un vocabolo di uso corrente per il vento di ponente, il mito stesso probabilmente non è attualizzato dal lettore nel processo della ricezione. *Zefiro* è soltanto un vocabolo più scelto. Nel caso di *Progne* e di *Philomena* con la maiuscola, invece, l'intertesto mitico della personificazione offre all'autore e al lettore colto la possibilità di una semiosi approfondita.

La personificazione funziona come una specie di metafora che unisce il mondo animale al mondo umano. Essa rinvia non soltanto a un concetto generale e astratto o a una referenza extralinguistica come il termine 'proprio', ma allude a un intertesto letterario, a un'intera storia elaborata, in questo caso un mito atroce, lontano dalla dolcezza primaverile evocata nelle due prime strofe del sonetto.

⁸ Contini, « Preliminari », p. XXI.

Ne do un breve riassunto (secondo Ovidio, *Metamorfosi*, VI, 420–675): Terèo (Täreús), re di Tracia, sposa Procne e genera il figlio Iti (Ítys). Terèo ama e violenta la sorella della moglie Procne (Progne), che si chiama Filomela (Philomena), e le mozza la lingua per non essere tradito. Lei invece rivela l'accaduto tramite un tessuto istoriato. Le due sorelle si vendicano ammazzando il figlio Iti e dandolo in pasto a Terèo. Il quale se ne accorge e perseguita Philomena e sua sorella Procne, che vengono tramutate in rondine e usignolo. Il loro persecutore è tramutato in un'upupa ('Wiedehopf'). Esiste del mito una variante (soprattutto romana) che cambia i nomi dei personaggi femminili e diviene di conseguenza più logica – se di logica si può parlare –, perché il canto (il pianto) dell'usignolo corrisponde meglio alla stesura fonica e alla significazione etimologica del nome *Filo-mela* (= ama il canto); 'più logica' o 'realistica', perché questo canto dolce non s'immagina colla lingua mutilata; quella può produrre, invece, un suono più simile al grido aspro e stridulo emesso dalla rondine. Soltanto in questa variante il mito diviene eziologico, cioè razionalizza un fenomeno naturale, i gridi di questi due uccelli, coll'aiuto di una storia.

Così la funzione del mito all'interno del poema di Petrarca s'intensifica e la sostituzione dei vocaboli non resta una mera questione stilistica. Il nome greco non soltanto sostituisce un termine sconveniente, come sostiene Continì, ma offre col mito crudele e triste all'interno dell'idillio un contrappunto sottinteso, non espressamente raccontato. Ha una funzione premonitrice. Gli uccelli in forma di personaggi mitici non sono meramente primaverili e positivi come la rondine e l'usignolo, ma fanno già pensare ai « più gravi sospiri » e alle « fere aspre et selvagge » della seconda parte della poesia.⁹

Ma per me, lasso, tornano i più gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

et cantar augeletti, et fiorir piagge,
e 'n belle donne honeste atti soavi
sono un deserto, et fere aspre et selvagge.

Sin dall'inizio, più esattamente sin dal terzo verso, l'idillio è dunque minacciato. Il mito brutale e triste di Procne e Philomela prefigura la tristezza

⁹ Per le seguenti precisazioni sono grato ai partecipanti del convegno, specialmente a Johanna Gropper e Karlheinz Stierle. Il verso non è soltanto premonitore a livello del significato, ma anche a livello del significato, dal punto di vista ritmico (due accenti s'incontrano in *garrir Progne* – xXXx) e fonico (*deserto, fere aspre*).

dell'amante di Laura nelle due terzine. Vediamo in questo caso che il cosiddetto unilinguismo limita sì il vocabolario, ma ne trae un gran profitto sostituendo i termini generali con delle personificazioni mitiche.

2. Sorpassare le limitazioni della stilistica

La qualificazione di un testo secondo livelli stilistici diversi non può soddisfare pienamente perché adotta criteri di retorica (stile umile, medio, elevato) che risultano in fondo sociali e estranei al campo strettamente letterario. È lecito, come fa Dante, cercare la fama e l'applauso del vasto pubblico o importa convincere l'uditorio colto degli umanisti? Se mettiamo da parte la scelta fondamentale del genere letterario, quali criteri potrebbero render conto delle qualità meramente poetiche, anche se siamo coscienti che le due sfere, quella sociale e quella letteraria, non potranno essere rigorosamente separate e saranno tutte due responsabili del successo di un'opera nel corso dei secoli? Per capire tutta la plusvalenza del procedimento di Petrarca, diamo un breve sguardo allo scopo della poesia come lo si potrebbe definire dal punto di vista semiologico.

Secondo Mallarmé la poesia nasce da un difetto della lingua di ogni giorno, lingua a dominante funzione linguistica referenziale. Mallarmé in *Crise du vers* piange l'incapacità, direi cratolica, della lingua. I nomi non corrispondono alle cose designate:

[...] mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure [...]. À côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce peu; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscurs ici, là clair. [...] – *Seulement*, sachons *n'existerait pas le vers*: lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur.¹⁰

O per dirla in termini semiologici: Mallarmé piange l'arbitrarietà e la convenzionalità dei segni linguistici, l'abisso tra segno e referente. La poesia cerca di ridurre al minimo questa distanza e di motivare artificiosamente i segni linguistici e con ciò di affezionare più direttamente il lettore. Conosce parecchi procedimenti per rimediare a questa mancanza: un modo di avvicinarsi al referente extralinguistico si situa sul piano del significante. Combinando parole idonee, cioè segni normalmente non motivati (o simboli) in maniera

¹⁰ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, a cura di H. Mondor/G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, p. 364.

da formare segni iconici o indiziali, questi segni motivati sono più vicini alle cose extraletterarie, sia per una relazione di somiglianza (segni iconici), sia per una relazione di causalità (segni indiziali). Combinando *nuit* con *profonde*, la notte sembra divenire più buia, o *jour* con l'aggettivo *lumineux*, il giorno più splendido.

La sordità delle consonanti di *sacco* e la combinazione /rd/ in *merda* fanno apparire 'brutale' non soltanto il significato del sintagma *sacco [di] merda* ma anche il suo significante. L'impressione di brutalità fonetica risulta da un processo complesso: viene dalla somiglianza fonetica con interiezioni e bestemmie (*sacramento!* cfr. *sacramentare*), che indicano uno stato d'animo sprezzante e ripugnante. La formazione onomatopeica combina simboli arbitrari (consonanti, vocali) per creare un segno iconico, e questo è dal canto suo l'indice di un certo stato d'animo.

Ritorniamo al nostro esempio: « garrir Progne ». Il verbo onomatopeico *garrir* in unione con il nome *Progne* ha qualità foniche che con l'occlusiva sonora /g/, le consonanti sorde /pr/ e il fonema ripetuto /r/ in contrasto con le liquide di *Philomena* (o *Philomela*) ci fanno sentire « il verso aspro e stridulo »¹¹ della rondine. Il verbo *piangere* invece al posto del normalmente utilizzato *cantare* in unione con *Philomena* ci fa sentire colla combinazione [pja] e con le liquide il canto triste e singhiozzante dell'usignolo. Tutti e quattro i vocaboli *garrir Progne et pianger Philomena* hanno nella loro combinazione sintagmatica e nel loro contrasto qualità che motivano segni linguistici originalmente arbitrari.

Sul piano del significato il processo di motivazione è più complesso. Il significato di un concetto è una mera rappresentazione mentale senza rapporti materiali (suoni, ritmi) con la realtà extraletteraria. Si può, però, creare un rapporto di somiglianza, un'analogia fra significato e significato, fra rappresentazione mentale e rappresentazione mentale per mezzo dell'immaginazione (*Einbildungskraft*: la forza, la facoltà d'immaginarsi qualcosa). Nelle figure retoriche, i *tropoi* come la similitudine, la metonimia o la metafora, si crea mentalmente un'illusione di somiglianza fra segno e referente. Il viso della donna amata appare all'amante come una rosa, anzi: è una rosa. La personificazione è un caso speciale di metafora. Petrarca ci fa vedere e udire la rondine in forma di Progne, e l'usignolo in forma di Philomena.

Non ci fa soltanto udire suoni primaverili, ma ancora di più sentire l'elemento di tristezza, spiegata e indotta a livello del significato, tramite il mito.

¹¹ *Il nuovo Zingarelli*, 11986.

Petrarca ci fornisce i concetti (rondine e usignolo) senza nominarli espressamente e nello stesso tempo ci fornisce, tramite i verbi e i nomi greci onomatopeici, un'impressione sensoriale (sensitiva) che ci rinvia come indice a un sentimento di afflizione. Se questo verso unisce già tutti i generi di segni (simbolici, indiziali e iconici) nella descrizione della primavera, il rinvio all'intertesto del mito aggiunge un'eccezionale densità semantica.

Anche Dante, nonostante abbia fiducia nella facoltà delle parole di designare le cose, utilizza immagini e metafore per rinforzare il rapporto tra segno e referente. Ama però il senso proprio, denota il più esattamente e il più concretamente possibile le cose. Vale per *minugia* e *corata*, concetti piuttosto generali che comprendono una certa quantità di organi, in ogni caso sanguinosi e, per un'anima sensibile, repellenti. Un'espressione sintagmatica come *sacco [di] merda*, invece, si presenta all'immaginazione del lettore non astrattamente come un concetto generale ma in una concretezza che fa impressione. Perché non esiste una relazione di fatto fra segno e referente, la rappresentazione del referente nel cervello del lettore è opera dell'immaginazione. Il segno stesso nella sua materialità del significante non è motivato e non ha nessuna somiglianza col *denotatum*, ma il concetto, la rappresentazione mentale sembra corrispondere all'idea che ci facciamo della cosa. Sono le neuroscienze che hanno costatato l'identità di reazione del nostro sistema nervoso di fronte a stimoli sensoriali, siano essi reali o siano immaginari (pensiamo alla scoperta dei cosiddetti neuroni specchio da parte degli scienziati coordinati da Giacomo Rizzolatti).

Considerando il fenomeno nella prospettiva dell'unilinguismo, è vero che, alla superficie testuale, Petrarca si adatta al vocabolario colto di stile medio. Dal punto di vista stilistico possiamo parlare di unilinguismo, ma dal punto di vista poetico-funzionale constatiamo una plurifunzionalità dei segni linguistici. L'unilinguismo nasconde sotto la plurifunzionalità (i segni linguistici servono nello stesso tempo come simboli, icone e indici) un piano che equivale al plurilinguismo. È un bell'esempio della cosiddetta *funzione poetica* della comunicazione linguistica (Jakobson) che in realtà è una funzione *estetica* (così nella terminologia di Umberto Eco), per cui il testo agisce sui nostri sensi e ci fa sentire suoni ed emozioni, quasi come se avessimo la possibilità di assistere personalmente e corporalmente alla scena.

In fondo il mito nella sua forma eziologica non fa nient'altro che motivare i nomi, una volta sul piano del significato (intrecciando una storia che spiega il canto specifico) e un'altra volta sul piano del significante (scegliendo un nome foneticamente appropriato ai suoni prodotti dagli uccelli menzionati). Attribuisce nomi onomatopeici agli uccelli e spiega i nomi per mezzo di una

storia inventata. È un'attuazione della teoria cratolica sulla correttezza dei nomi.

Per controllare e consolidare la nostra analisi guardiamo l'utilizzazione dello stesso mito nel *Purgatorio*. Dante allude due volte alla storia, ma senza nominare i nomi greci dei protagonisti: nel canto IX (vv. 12–15) parla della rondine, indicatrice dell'ora mattutina, e della tristezza del suo canto che si spiega con *guai* non specificati:

Ne l'ora che comincia i tristi lai
la rondinella presso a la mattina,
forse a memoria de' suo' primi guai

La seconda allusione, in *Purgatorio* XVII, 19–21, non menziona nemmeno l'usignolo ma lo sostituisce tramite le due perifrasi « lei che mutò forma » e « l'uccel ch'a cantar più si diletta ». Sentiamo:

De l'empiezza di lei che mutò forma
ne l'uccel ch'a cantar più si diletta,
ne l'immagine mia apparve l'orma;

La costruzione grammaticale è complessa. I commentatori Pasquini e Quaglio glossano, cominciando con il terzo verso:

Nella mia fantasia (*immagine*) comparve la raffigurazione del gesto efferatamente iracundo (*empiezza*) compiuto da colei che si trasformò nell'uccello che maggiormente si compiace di cantare (cioè nell'usignolo) [...].¹²

Tutte e due le allusioni al mito non si servono dei nomi greci. Questo fatto ci mostra due cose: Dante non pone l'accento sulla cultura classica e la nobilitazione del linguaggio. E, cosa ancora più importante, il significato dei nomi greci con il loro potenziale fonico non gioca nessun ruolo. Dante si serve del vocabolo volgare *rondinella* senz'aver paura di volgarità e scansa il termine più nobile *usignolo*. Non presuppone nemmeno necessariamente la conoscenza del mito, perché ne indica i tratti essenziali che importano nel contesto: la tristezza del canto mattutino della rondinella e l'usignolo come esempio d'ira punita per mezzo di trasformazione.

L'analisi conferma la differenziazione di Contini (mettendo del resto da parte la differenza fondamentale del genere letterario e del tema): nel testo di Petrarca troviamo un'unità di tono, più specialmente di un vocabolario squi-

¹² *Purgatorio*, p. 309.

sitamente scelto, tratto dalla mitologia greco-romana, unità di tono assente dai versi citati di Dante. Inoltre, il testo di Petrarca è più allusivo, con fiducia nella formazione classica del pubblico umanista; quello di Dante, invece, è più diretto, nominando le cose colla fiducia nella referenzialità dei termini e nella forza immaginativa del lettore. Dalla riduzione sostanziale del vocabolario allo strettamente necessario e stilisticamente conveniente risulta, come abbiamo visto nel caso di *rondine*, una mancanza di termini soprattutto nella sfera della vita di ogni giorno, anche se in alcuni casi non mancano *lappole e stecchi*.¹³ Di conseguenza l'unilinguismo sembra favorire l'espressione figurata (cioè la perifrasi, la similitudine, la metonimia, la metafora, la personificazione, ecc.). Ma come abbiamo già visto, questo procedimento funziona soltanto se il lettore è in grado di riempire il vuoto lasciato dal termine 'proprio' mediante lo stock di immagini nutrito dalla propria esperienza o, come nel caso studiato, dalle reminiscenze letterarie che fanno rivivere tutti i *topoi* della letteratura classica. In fondo, si tratta soltanto di una limitazione superficiale equilibrata dalla cultura del lettore.

Dante invece ha tutta la ricchezza dei registri stilistici a disposizione. Arricchisce così anche l'orizzonte immaginativo del non-letterato, presentando agli occhi del lettore tutto il panorama del reale e del metafisico. In fin dei conti, però, l'attuazione del significato dipende in entrambi i casi dalla rappresentazione mentale sia del termine proprio, sia del termine figurato; la differenza sta nel fatto che Petrarca si fida soltanto di più della cultura del lettore.

Considerazioni analoghe valgono anche per il livello del significante, dove Dante non conosce limitazioni di espressività scegliendo vocaboli di ogni registro stilistico, mentre Petrarca deve cercare gli effetti fonici e ritmici combinando vocaboli 'permessi'.

Per ritornare all'inizio di questo contributo e alla questione del profitto di conoscenza che possiamo trarre dalla distinzione fra unilinguismo e plurilinguismo, dobbiamo constatare che la distinzione identifica e precisa sicuramente una differenza ovvia, ma che è condizionata e soprattutto limitata dalla concezione retorica dei livelli di stile. È un metalinguaggio che deve molto alla terminologia della retorica normativa e trascura le possibilità della semiosi. Siccome la sua analisi si basa su questa premessa, che sorpresa se Contini ci vedesse oggi contro ogni aspettativa più vicini a Petrarca con il suo « zelo antiespressionistico »: « Se la lingua di Petrarca è la nostra, ciò

¹³ *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CLXVI, v. 8.

accade perché egli si è chiuso in un giro di inevitabili oggetti eterni sottratti alla mutabilità della storia. »¹⁴ Forse abbiamo cambiato gusto dagli anni Cinquanta a oggi. Non ho l'impressione che il pubblico odierno sia troppo interessato agli « inevitabili oggetti eterni ». In ogni caso, i nomi *Progne* e *Philomena* non dicono più niente ai nostri studenti, e perciò le raffinatezze dei versi di Petrarca e le loro presupposizioni hanno bisogno di commenti esplicativi.

Bibliografia

Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Emilio Pasquini/Antonio Quaglio, 3 voll., Torino, Garzanti, 1982.

Idem, *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

Gianfranco Contini, « Preliminari sulla lingua del Petrarca », in: Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Testo critico e introduzione di Gianfranco Contini. Annotazioni di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, ³1968, pp. II–XXXVIII.

Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1964.

Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, a cura di H. Mondor/G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945.

Pier Vincenzo Mengaldo, « Lingua », in: *Enciclopedia Dantesca*, a cura di Umberto Bosco, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1971.

Giovanni Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, a cura di Nadia Ebani, Torino, La Nuova Italia, 2001.

Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Testo critico e introduzione di Gianfranco Contini. Annotazioni di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, ³1968.

¹⁴ Contini, « Preliminari », p. XVII.