



RENCONTRES DE L'ARCHET



Publicato in collaborazione con
Lexis Compagnia Editoriale in Torino srl
prima edizione: marzo 2017
seconda edizione aumentata: giugno 2017
ISBN 9788894206432



*Atti delle Rencontres de l'Archet
Morgex, 14-19 settembre 2015*

Pubblicazioni della Fondazione
«Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

Le Rencontres de l'Archet 2015 sono state realizzate con il contributo della



© 2017 «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

INDICE

PRESENTAZIONE	p. 7
PARTE I. LEZIONI	
<i>La réception française de la Divine Comédie de Dante (XVI^e - XX^e siècles)</i> di Jean Balsamo	p. 9
«Or sè tu quel Virgilio?»: ma quale Virgilio? di Saverio Bellomo	p. 28
<i>La cosmologia di Dante</i> di Theodore J. Cachey Jr.	p. 39
<i>Dante come Orfeo cristiano tra 'Vita nova' e 'Commedia'</i> di Stefano Carrai	p. 61
<i>Dante "virgiliano" nel terzo canto dell'Inferno</i> di Giorgio Inglese	p. 72
<i>Musicisti di fronte a Dante</i> di Giorgio Pestelli	p. 81
<i>Dante e la formazione della lingua italiana</i> di Mario Pozzi	p. 86
<i>Il cerchio ottavo dell'Inferno nella Commedia di Dante e il problema della lingua</i> di Karlheinz Stierle	p. 95
PARTE II. INTERVENTI	
<i>Contrappasso e mentalità allegorica nei commenti alla Commedia tra Trecento e Quattrocento</i> di Rosa Affatato	p. 106
<i>Manzoni lettore della Commedia negli anni della maturità.</i> <i>Alcune considerazioni preliminari a partire da Ognissanti</i> di Federica Alziati	p. 114
«Difficile e pericolosa pugna»: la lectura Dantis di Francesco Filelfo di Matteo Bosisio	p. 121
<i>L'indagine di Maria Corti sull'episodio di Ulisse e la sua ricezione critica</i> di Maurizio Capone	p. 128
<i>Il Convivio del corsiniano 44B5: scelte testuali e strategie compositive</i> di Cristina Dusio	p. 136
<i>Da Petrarca a Dante: citazioni e indizi di un itinerario testuale nel primo Canzoniere di Saba</i> di Jacopo Galavotti	p. 143

<i>Una mimetica tentazione. Pasolini, la "riscrittura" della Commedia e la questione della lingua</i>	
di Fabio Libasci	p. 150
<i>Prime ricerche sulla presenza di Alì in Inferno XXVIII 32-33</i>	
di Stefano Resconi	p. 157
Dal «giardin de lo 'mperio» al «bel giardin d'Italia»: echi danteschi ne <i>Lo assedio ed impresa de Firenze</i>	
di Carlotta Sticco	p. 163
<i>«Génie flexible, âme fière, cœur tendre»: Dante riletto da un intellettuale piemontese dell'Ottocento</i>	
di Chiara Tavella	p. 172
<i>Le metafore della Commedia: tre modelli di lettura</i>	
di Gaia Tomazzoli	p. 180
<i>Un riferimento al De vulgari eloquentia in una stampa cinquecentesca di area provenzale. Per una sintesi di alcune ricerche intorno al milieu umanista di Aix-en-Provence</i>	
di Alessandro Turbil	p. 188
<i>Reminiscenze dantesche nel Iudicium Dei supremum di Sulpizio da Veroli?</i>	
di Giacomo Vagni	p. 197
 PARTE III. COMUNICAZIONI E SCHEDE	
<i>La connessione tra le similitudini della Commedia</i>	
di Giuseppe Alvino	p. 205
<i>La scelta del volgare: tra poetica e critica</i>	
di Valentina Basile	p. 209
<i>Topocronologia in Dante</i>	
di Maurizio Capone	p. 211
<i>I limiti e i rischi della lettura antologica della Commedia</i>	
di Maurizio Capone	p. 213
<i>Note sul mito di Orfeo ed Euridice in Dante</i>	
di Maurizio Capone	p. 215
<i>Maria Corti: la Commedia di Dante e l'oltretomba islamico</i>	
di Maurizio Capone	p. 217
<i>L'Inferno dantesco ne La pelle di Curzio Malaparte: da Amburgo a «Dite, la città infernale»</i>	
di Olivier Chiquet	p. 221
<i>«Apparve a me una mirabile visione»: visio in somniis in alcuni poemetti volgari del Quattrocento</i>	
di Irene Tani	p. 223
<i>Il fuoco nelle definizioni e nelle rappresentazioni della carità nella Divina Commedia</i>	
di Laura Thirion	p. 226
 APPENDICE	
Presentazione dei partecipanti	p. 231
 Integrazione 2 ^a edizione	
<i>Dante e la luna: personificazioni lunari della Commedia</i>	
di Anna Gabriella Chisena	p. 238

PRESENTAZIONE

A partire dal 1993 la Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - Onlus» ha organizzato annualmente nel mese di settembre un seminario residenziale, della durata di una settimana, rivolto nelle prime edizioni a giovani laureati (ed esteso anche ai docenti valdostani), successivamente a dottorandi di diverse università italiane, allo scopo di favorire – secondo le finalità statutarie della Fondazione stessa – l’accesso dei giovani alle discipline umanistiche. I contenuti affrontati dai seminari sono sempre stati orientati in direzione comparatistica, con la trattazione di temi storico-letterari significativamente presenti in tutte le letterature europee moderne (e non solo), e la partecipazione di studiosi italiani e stranieri specialisti nelle diverse letterature. Dal 2012, tale impostazione comparatistica è stata estesa ad ambiti culturali confinanti con la letteratura, allo scopo di analizzare storicamente e criticamente i rapporti che la legano ad altre discipline (cinema, televisione, fumetto, musica), per loro natura transnazionali.

Fin dalle prime edizioni abbiamo raccolto giudizi lusinghieri sull’iniziativa, che interpreta anche un’esigenza di collegamento fra le scuole di dottorato: come dimostra un’esperienza ormai ventennale, tale proficua e vivace interazione tra varie università italiane ne amplia le prospettive di ricerca, allargando nel contempo la rete di collaborazioni e relazioni della Fondazione con i giovani studiosi, che trovano in essa un importante punto di riferimento nel loro percorso di formazione e nella loro vita professionale (decine di partecipanti ai nostri seminari sono oggi docenti universitari, critici e scrittori affermati).

Grazie al contributo della Compagnia di San Paolo, dal 2011 è stato possibile inaugurare un nuovo ciclo di seminari, le “*Rencontres de l’Archet*”, così denominate per sottolinearne il carattere di scambio e di confronto, emblematizzato dalla collocazione di frontiera della prestigiosa sede valdostana – la Tour de l’Archet di Morgex – che li accoglie. La vivacità del dialogo che solitamente si sviluppa fra i docenti, i *tutor* e i dottorandi, proseguendo al di là del seminario, ci ha indotti, a partire dall’edizione 2012, a raccogliere in una pubblicazione i testi, in gran parte rielaborati, delle lezioni tenute dai docenti, oltre a diversi interventi di approfondimento e ampliamento suggeriti ai dottorandi dalle problematiche affrontate a Morgex.

Dato il carattere di *work in progress* dell’iniziativa seminariale, si è ritenuta opportuna una pubblicazione degli atti on-line, onde favorirne un’utilizzazione flessibile, aperta e dialogica.

Bruno Germano
Presidente della Fondazione Sapegno

LEZIONI

LA RÉCEPTION FRANÇAISE DE LA *DIVINE COMÉDIE* DE DANTE (XVI^e-XX^e siècles)

de Jean Balsamo

À la mémoire de Lionello Sozzi

I. UN PROBLÈME CRITIQUE ET SON HISTOIRE

Dans les autres leçons qui ont été tenues ici, dans le cadre accueillant de la *Fondazione Sapegno*, la *Comédie* de Dante a été lue et relue, elle a été prise pour elle-même comme objet d'étude, elle a donné lieu à de savants commentaires destinés à l'éclairer. Dans celui-ci, l'on ne traitera pas de la *Comédie* stricto sensu. L'étude portera sur la culture française, sur la manière dont celle-ci a reçu, compris et utilisé le chef d'œuvre de Dante, elle examinera le discours français tenu sur celui-ci, sur les divers usages dont il a pu faire l'objet, dans les lettres et les arts français, voire dans la politique. Elle évoquera aussi la figure même de Dante telle qu'elle a été représentée et diffusée en France. Il ne s'agira pas d'un séminaire de littérature italienne, traitant d'un auteur majeur de celle-ci, mais d'un séminaire portant sur la littérature et la culture françaises, examinées à la fois dans leur identité, leur dynamique et leur capacité de réception de l'œuvre d'un auteur italien. Il s'agira aussi de littérature comparée, dans l'acception traditionnelle du terme, dans cette relation féconde que les lettres françaises ont entretenue avec l'œuvre de Dante, mais aussi dans la confrontation de la réception française de Dante avec la réception du poète en Italie même et en Europe, dont elle a suivi les rythmes, les arguments et parfois une même réticence.

Le sujet n'est pas nouveau. Il s'inscrit, en tant qu'objet critique, dans une tradition remontant au milieu du XIX^e siècle, que l'on pourra résumer sous le terme de «question de l'italianisme». L'histoire de celle-ci est assez bien connue, du moins pour son moment le plus important, le XVI^e siècle.¹ La réception française de Dante constitue un chapitre particulier de cette question, à côté d'autres chapitres, la réception de Pétrarque, celle de Machiavel, le débat linguistique. Elle a fait l'objet d'ouvrages d'ensemble et de tentatives de synthèses, comme elle a été traitée sous forme d'études ponctuelles, en fonction de périodes particulières:² d'un côté les travaux de Werner Friederich,³ qui élargit la question à l'Europe et aux États-Unis, d'Hermann Oelsner,⁴ d'Albert Counson,⁵ d'Arturo Farinelli,⁶ de l'autre les contributions de Henri Hauvette,⁷ Franco Simone,⁸

¹ J. BALSAMO, *Italianisme, anti-italianisme, italo-phobie en France à l'époque des derniers Valois. Cent-cinquante ans de travaux*, «Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft», I, 1, 2009, pp. 9-26.

² Voir S. VIGNALI, *Bibliografia degli studi su Dante in Francia*, «Studi francesi», LIX, 2015, pp. 319-334. Cette bibliographie n'était pas publiée au moment où se tenait ce séminaire.

³ W. P. FRIEDERICH, *Dante's Fame Abroad 1350-1850. The influence of Dante Alighieri on the Poets and Scholars of Spain, France, England, Germany, Switzerland and the United States: A Survey of the Present State of Scholarship*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950.

⁴ H. OELSNER, *Dante in Frankreich, bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts*, Berlin, Ebering, 1898.

⁵ A. COUNSON, *Dante en France*, Erlangen, Junge-Paris, Fontemoing, 1906.

Dario Cecchetti,⁹ la thèse de Michael Pitwood,¹⁰ quelques pages de Curtius,¹¹ auxquels s'ajoutent de nombreux articles portant sur la relation à l'œuvre de Dante qu'ont entretenue des auteurs particuliers.¹² Ces ouvrages, tous composés dans un cadre universitaire, combinent une topique et une disposition. Ils suivent généralement un cadre chronologique et un découpage en périodes séculaires: après un prologue concernant le Moyen-âge, centré autour de quelques remarques de Christine de Pisan, avant que la littérature française eût conscience d'elle-même et de son identité, une part majeure est accordée au XVI^e siècle italianisant, au point que pour certains auteurs, Farinelli par exemple, l'histoire de la réception de Dante devient le prétexte à une histoire générale de l'italianisme. Cette période a témoigné d'une connaissance précise et variée de l'œuvre de Dante, tout en refusant sa leçon linguistique et son modèle poétique, pour ne conserver de lui qu'une référence politique opportuniste. Suit généralement un bref développement portant sur un âge classique (XVII^e et XVIII^e siècles) qui aurait été hostile à l'œuvre du poète, non par ignorance, mais dans la conscience de sa propre supériorité littéraire et morale. Le XIX^e siècle enfin, qui, par l'intérêt varié porté à Dante et à son œuvre, apparaît comme le point culminant de cette étude, qu'il justifie. On notera en revanche la rareté des travaux portant sur le XX^e siècle, une époque à laquelle l'œuvre de Dante fut pourtant consacrée et reconnue dans sa portée universelle en même temps que le poète était célébré en tant que représentant du «génie latin»: en 1921, à l'occasion du 600^e anniversaire de sa mort, et en 1965, pour le 700^e anniversaire de sa naissance, les commémorations de Dante ont constitué des points forts, culturels et politiques, alors qu'en 2015, le 750^e anniversaire n'est plus l'occasion d'une commémoration nationale en France. Au XX^e siècle, de façon générale, la *Comédie* a suscité d'innombrables travaux savants, mais, depuis une génération au moins, il n'est sans doute plus pertinent d'y rechercher une part spécifiquement française, pour des raisons qui demanderaient à être précisées dans le cadre d'une histoire des études italiennes en France. L'œuvre de Dante fait l'objet en revanche d'une approche très dynamique en termes de traductions, mais elle n'est plus revendiquée que par de rares écrivains.

Ce découpage chronologique, commode mais artificiel, se double de catégories critiques trop vagues. D'une part, ce que l'on prend pour l'évidence d'un Dante «romantique», entre 1800 et 1820, correspond en fait au néoclassicisme littéraire et à une culture encore toute marquée par l'antiquité classique.¹³ D'autre part, ce cadre chronologique se confond avec le découpage des spécialités universitaires; il conduit en fait à des approches souvent monographiques, centrées autour d'œuvres et d'écrivains particuliers, en fonction des intérêts ou des connaissances des chercheurs, quitte pour ceux-ci à inscrire la référence à Dante dans un «background» culturel, prenant en considération les autres formes de réception, telles que le discours savant et les traductions. Le risque d'une étude de réception reste ainsi la collection de faits disparates et mal hiérarchisés, l'accent mis sur des auteurs secondaires, ou au contraire l'arbitraire monographique, qui souvent marque la limite de la documentation du critique. La question est de savoir ce que représente la référence dantesque chez un auteur particulier, dans quelle mesure elle est exemplaire ou seulement singulière, ressortissant à un discours général et à ses «lieux» communs. Les titres mêmes de ces travaux illustrent des choix de méthode et des perspectives d'études qui reflètent des

⁶ A. FARINELLI, *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, Milan, Hoepli, 1908.

⁷ H. HAUVETTE, *Dante dans la poésie française de la Renaissance*, in *Études sur la Divine comédie*, Paris, Champion, 1921, pp. 144-187.

⁸ F. SIMONE, *Di nuovo su Dante e la cultura francese del Rinascimento*, «Studi francesi», 7, 1963, pp. 201-217; repris dans *Umanesimo, rinascimento, barocco in Francia*, Milan, Mursia, 1968.

⁹ D. CECCHETTI, *Dante e il rinascimento francese*, «Lecture classensi», vol. 19, 1990, pp. 35-63.

¹⁰ M. PITWOOD, *Dante and the French Romantics*, Genève, Droz, 1985.

¹¹ E.R. CURTIUS, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, 1956, Paris, PUF, 1991, pp. 543-590.

¹² Ainsi F. BALDENSPERGER, *Dante et Alfred de Vigny*, in *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Paris, Presses françaises, 1934, pp. 685-695; L. G. FOSCOLO, *Victor Hugo e Dante*, «Lettere italiane», 20, 1968, pp. 40-55; V. LUGLI, *Dante, Balzac, con altri italiani e francesi*, Naples, Edizioni scientifiche italiane, 1952.

¹³ Voir sur cette question le bel ouvrage de H. P. LUND, *Aux antres de Paros. Néoclassicisme littéraire au temps de Chateaubriand*, Paris, la Chasse au Snark, 2004.

systèmes de valeurs, au sein de cadres académiques différents: les études italiennes et la romanistique, la littérature comparée et, de façon beaucoup plus rare, la littérature française.

Tous ces ouvrages mettent en évidence le nom de Dante, dans un ordre qui est celui d'une priorité, au rebours de toute logique, fût-ce celle de la simple chronologie: «Dante et la France», «Dante en France», «*Dante and the French Romantics*». Les deux premiers titres ne recouvrent pas ce qu'ils annoncent: à les en croire, ils devraient traiter de l'étude de la matière française dans la *Comédie*, et en particulier du discours politique d'un poète adversaire de la dynastie des Anjou. Ils devraient aussi examiner l'éventuel séjour français du poète en exil, auquel Balzac donna une réalité romanesque dans sa nouvelle *Les Proscrits*. Or, dans l'usage habituel, ce n'est pas de cela dont il est question, mais de la réception de Dante par la postérité. Dans le troisième titre, il ne s'agit pas de la relation anachronique qui unirait Dante aux romantiques français, mais bien le mouvement qui va de ces écrivains à Dante. André Pézard, un grand spécialiste du poète dont il donna la traduction, fit paraître dans un recueil de mélanges une brève étude intitulée: «Comment Dante conquiert la France aux beaux jours du romantisme».¹⁴ Sans doute faut-il faire la part nécessaire de l'esprit et de l'emphase dans le choix d'un titre, destiné à s'imposer dans une table des matières. Mais sous l'anecdote d'une métaphore guerrière séduisante, se révèlent à la fois une échelle de valeurs accordant toujours la priorité à Dante, un point de vue lié à une discipline académique (Pézard était un italianisant), et plus gravement l'incapacité de poser clairement un problème critique et a fortiori d'y répondre: ce n'est pas Dante qui, par la seule magie de son verbe, a «conquis la France», mais, à un certain moment de l'histoire littéraire française, des écrivains qui ont relu la *Comédie* selon de nouveaux critères d'appréciation, et qui ont conféré à Dante, un poète italien du XIII^e siècle, une autorité dont le magistère leur semblait à même de justifier leur propre création.

Les notions utilisées pour dire cette relation des Français à l'œuvre de Dante témoignent de ces choix. Elles illustrent aussi l'évolution des méthodes: Friederich évoquait encore «l'influence» de Dante, en se servant d'une notion introduite vers 1850 dans le débat critique. Cette notion, d'origine astrologique, sans aucune portée heuristique, correspond bien à la conception prestigieuse de l'œuvre majeure, irradiant en termes positifs par delà les siècles, comme à l'inverse, elle avait correspondu, chez Rathéry à la conception de l'italianisme comme transmission d'une «maladie du goût».¹⁵ Elle conduit ceux qui s'en servent, ainsi Counson, à relever de façon indiscriminée tout ce qui peut être rapproché de près ou de loin du texte fondateur, sous la forme de souvenirs plus ou moins précis, dans un processus cumulatif destiné précisément à prouver cette influence: références précises et citations, mais aussi rapprochements plus vagues, dus à la similitude des sujets. Farinelli pour sa part emploie le terme de «*fortuna*», qui a longtemps été en usage chez les critiques italiens; il en est réduit à déplorer ce qu'il considérait comme «l'infortune» de Dante en France, pour faire le répertoire des trahisons et de l'incompréhension dont l'œuvre italienne aurait fait l'objet. La plupart des auteurs se contentent d'une juxtaposition en forme de coordination, «Dante et...». Tous négligent en fait la réalité dynamique de leur objet d'étude: la vie culturelle et la création littéraire. Celle-ci repose sur une activité, sur la relation féconde, faite de critique et d'émulation, entre un auteur et un autre, considéré comme un modèle mais aussi comme un rival; elle met en jeu, des conceptions fondant une doctrine cohérente en matière littéraire et non pas seulement des goûts individuels, la constitution d'un discours savant dans lequel prend sens le discours particulier sur la *Comédie* de Dante. Cette relation repose sur des lectures, sur des prises de notes, elle se sert d'une documentation, elle demande un exercice constant du jugement. L'écriture elle-même est le fruit d'un long travail de traduction et dans certains cas, d'imitation, de variation, de réécriture, mettant en œuvre les ressources de la rhétorique, d'éléments topiques comme de l'élocution, et permettant

¹⁴ A. PEZARD, *Comment Dante conquiert la France aux beaux jours du romantisme (1830-1855)*, in *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Turin, S. E. I., 1963, pp. 683-706.

¹⁵ E.J.B. RATHERY, *Influence de l'Italie sur les lettres françaises depuis le XIII^e siècle jusqu'au règne de Louis XIV*, Paris, Firmin Didot, 1853. Sur cette question, voir J. BALSAMO, *Les lieux communs de l'italophobie à la fin du XVI^e siècle*, «Travaux de Littérature», XVII, 2004, pp. 273-287.

tous les effets de l'intertextualité en de subtils échos significatifs: derrière Dante et à travers lui, Virgile ou les Écritures, mais aussi les autres auteurs, anciens et modernes, qui avaient lu la *Comédie* et l'avaient citée. Si la découverte d'un auteur du passé et de surcroît en une langue étrangère peut avoir été le fait du hasard, rien, dans tout l'usage qui en est fait, ne ressortit à la passivité d'une *influence* ou au jeu de la fortune. La notion de *réception*, d'un usage beaucoup plus récent, permettra en revanche de définir, dans ses formes les plus diverses, avec tous les écarts qu'elle suppose et qu'elle permet, cette capacité de recevoir et de comprendre, ou au contraire de ne pas recevoir ce qui ne correspond pas à des valeurs reconnues et acceptées ou à des besoins. Franco Simone rappelle que

ogni generazione ha letto Dante secondo le proprie necessità e dal poeta ha tratto quanto era utile per la cultura del tempo, onde risolvere i problemi che più urgevano e che, soli erano attuali.¹⁶

André Chastel, en appliquant cette notion de réception à l'histoire de l'art français, l'a précisée comme une «capacité de filtrage». Ce filtrage définit toute culture, au sens lettré du terme. La notion d'influence n'est pas une notion savante; celle de fortune butte sur l'aporie de l'infortune qu'elle ne peut expliquer qu'en termes négatifs; aucune de deux ne peut penser de façon positive les différences et la discontinuité; celle de réception seule pose l'ensemble des questions, et en particulier celle de écarts, des différences et des refus, dans le cadre de ce l'on appelle maintenant les «transferts culturels», qui ne sont pas des échanges, mais des dynamiques de conquête et d'assimilation.

Dans cette perspective, le fait de consacrer une leçon à la réception française de la *Comédie*, ici, dans ce cadre, sous le patronage de Natalino Sapegno dont on connaît l'investissement dans les études sur Dante, mais aussi à l'occasion d'une commémoration de Dante dont on célèbre le 750^e anniversaire de la naissance, peut apparaître comme une sorte de décentrement et de *mise en abyme*. Décentrement, dans la mesure où l'objet de notre étude n'est pas la *Comédie*, ni même Dante, mais bien ce discours français porté sur eux, suivant une perspective méthodologique qui s'est affinée depuis un siècle. Mais en même temps, mise en abyme: ce séminaire est en effet une institution académique ou du moins ici, para-académique. Or celle-ci, avec ses règles et ses codes, est une des formes les plus efficaces de la réception des auteurs et des œuvres littéraires. C'est le séminaire qui définit son objet pour en faire une discipline et qui lui donner ses conditions de véracité. Cette institution est si évidente qu'elle en est négligée ; elle a pourtant aussi son histoire. À partir du XIX^e siècle, en France comme en Italie, le discours universitaire s'est imposé comme le lieu privilégié de la réception et de la valorisation de Dante, en même temps qu'il en était le vecteur. Il s'est presque entièrement substitué aux anciennes pratiques lettrées, collectives ou individuelles, dans le cadre de l'*otium* et d'une relation humaniste à la littérature. Ce discours s'est confondu avec une pratique universitaire, savante, porteuse de ses propres valeurs, et en Italie, avec une pratique scolaire, les deux étant liées par un effort de vulgarisation, dont Sapegno a été un des maîtres d'œuvre. Sa prééminence aujourd'hui conduit peut-être aussi au risque d'une fausse mise en perspective de son objet et à l'incapacité de comprendre la nature originale du discours qui a été porté sur Dante par les époques précédentes : un discours littéraire et savant, mais non pas universitaire, aux formes et aux enjeux particuliers, esthétiques peut-être, mais surtout religieux, mondains ou politiques.¹⁷

Ce séminaire s'inscrit lui-même dans l'histoire de la Fondazione Sapegno. En 1997 en effet, à une époque d'euphorie et de ressources matérielles dont on n'a pas assez mesuré les effets sur la production savante, la Fondazione organisait à Aoste le premier de deux colloques consacrés à *L'Italia letteraria e l'Europa*, dont les actes, édités par Nino Borsellino et Bruno Germano, furent publiés en 2001. À cette occasion, la regrettée Jacqueline Risset, connue pour la traduction de la *Comédie* qu'elle venait de publier, prononça une conférence sur la réception de Dante en France.

¹⁶ SIMONE, *op. cit.*, p. 168.

¹⁷ Voir J. BALSAMO, *Dante, l'Aviso piacevole et Henri de Navarre*, «Italique», I, 1998, pp. 79-94.

Dans son texte, celle-ci déplorait ce qu'elle désignait comme l'«histoire d'une absence», marquée par le fait que la *Comédie* n'aurait pas connu une consécration scolaire en France, à l'instar de celle qu'elle connaissait en Italie.¹⁸ Cette «absence» constituerait un caractère distinctif de la culture française. Dans un désert dont elle accentuait à dessein la stérilité, Jacqueline Risset mettait en exergue quelques auteurs qu'elle présentait comme des exceptions remarquables; il s'agissait des figures déjà mises en lumière par la tradition historiographique, comme les «lieux» du discours consacré à la réception de Dante: Christine de Pisan, Marguerite de Navarre, Maurice Scève, poète pétrarquiste mais chez qui Jacqueline Risset voulait trouver les traces d'une «mémoire active et directe du texte de Dante». Elle ne s'attachait guère au XIX^e siècle, qu'elle évoquait pourtant comme le moment d'une moindre absence: celle-ci n'aurait été que ponctuelle, et marquée par ce qu'elle appelait le «retournement», c'est-à-dire une incapacité profonde à comprendre et à accepter le poème de Dante dans sa puissance, pour le fragmenter, le travestir, le masquer, le réduire à des avatars, la poésie hugolienne ou «l'imagerie romantique omniprésente de Gustave Doré».¹⁹ Selon elle, à la différence d'autres littératures, – en fait des écrivains singuliers, anglais, argentins, et surtout italiens –, la littérature française aurait été radicalement étrangère à Dante, à l'exception peut-être de Claudel, de Philippe Sollers, et surtout, d'elle-même, en tant que traductrice, critique et écrivain. Dans l'introduction à sa traduction, elle avait déjà précisé ce point: Dante, révéral par tous au XIX^e, aurait été à nouveau méconnu en France durant toute la première moitié du XX^e siècle, il ne faisait plus partie du patrimoine commun.²⁰ Elle attribuait à la revue *Tel Quel*, à l'occasion du 700^e anniversaire du poète, le mérite d'avoir donné les «clés d'une renaissance de la lecture et de la critique dantesques». Sa conférence de la Fondazione Sapegno ignorait volontairement le propos historiographique et négligeait la réalité des faits. En réalité, la traductrice entendait parler de Dante comme d'un absolu littéraire, hors de toute histoire, dont le prestige servait en fait de caution à son propre travail littéraire.

Ce séminaire sera ainsi, après une génération, une réflexion sur la communication présentée par Jacqueline Risset. Sur ces bases, nous proposerons ci-après une brève esquisse de la réception de la *Divine comédie* et, plus généralement, de Dante en France. Nous procéderons en suivant une autre disposition et en développant d'autres «lieux» que le découpage par siècles et la monographie d'auteurs. Nous suivrons ainsi cette réception dans sa continuité sur la longue durée, celle, par exemple, d'un Stendhal découvrant Dante dans la traduction de Balthasar Grangier (1596),²¹ une durée qui va du début de la Renaissance à l'époque actuelle; nous suivrons aussi cette réception dans les formes spécifiques qu'elle revêt. Au XIX^e siècle, un siècle attentif aux caractères nationaux, dans un vaste mouvement de rénovation des lettres européennes, Dante a été sacré auteur universel, considéré, avec Goethe et Shakespeare, comme un des sommets de la poésie moderne. Mais en réalité, il n'avait jamais cessé d'être connu et reconnu en France même, comme une autorité, poétique et linguistique, et la *Comédie*, comme une œuvre fondatrice des lettres italiennes. Depuis la Renaissance, le grand poème a fait l'objet d'une pratique *épigraphique*, sans pour autant se voir reconnaître un rôle *séminal* dans la création littéraire française, à la différence d'autres modèles, étrangers, anciens ou modernes (Pétrarque ou Boccace en particulier), et surtout nationaux. Il ne s'imposa véritablement que sous la forme de la traduction: la version de la *Divine comédie* devenant une forme de création poétique servant à sa propre fin.

¹⁸ J. RISSET, *Dante en France. Histoire d'une absence*, in *L'Italia letteraria e l'Europa*, atti del Convegno di Aosta, 20-23 ottobre 1997, a cura di N. BORSELLINO e B. GERMANO, Roma, Salerno ed., 2001, pp. 59-71.

¹⁹ *Ibid.*, p. 59.

²⁰ J. RISSET, *Introduction*, à DANTE, *La Divine comédie*, Paris, GF Flammarion, 2010, p. XXXIII.

²¹ L'exemplaire est conservé au Musée Stendhal de Grenoble.

II. DISCOURS, REPRÉSENTATIONS, USAGES.

Traductions et retraductions

En 1854, Sainte-Beuve consacra une des ses *Causeries du lundi* à la traduction de la *Comédie* que lui avait adressée le sénateur Mesnard. Celui-ci, un haut magistrat, prolongeait une illustre tradition d'*otium* lettré dans les milieux de Robe, qui avait été un des fondements de la culture française depuis la Renaissance. Le critique voyait dans le choix de traduire Dante et non plus un poète latin une véritable «révolution littéraire», un changement de paradigme, qu'il réprouvait, mais dont il était capable d'apprécier la portée. Par delà l'anecdote, la version que Mesnard était soucieux de faire cautionner, met en lumière le rôle déterminant que joua la traduction dans la réception de la *Comédie*, mais aussi le rôle non négligeable et pourtant mal connu que joua la traduction de la *Comédie* dans l'évolution des pratiques littéraires. Par leur fréquence, leur nombre et leur qualité, les traductions de Dante constituent un phénomène littéraire majeur en France aux XIX^e et XX^e siècles, qui n'a guère fait l'objet d'études approfondies. Dues à des personnalités littéraires de moindre notoriété, souvent des universitaires, ces versions ont généralement été négligées, réduites à leur portée utilitaire, reléguées dans les marges de la littérature. De façon évidente, la traduction marque le point de départ de la réception. Elle ne marque pas moins un point d'arrivée, celui d'une réception discrète qui finit par donner sens à une longue tradition souterraine; celle-ci, par sa discrétion même, a fait encore moins l'objet d'études que les autres formes plus visibles.²²

Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, l'œuvre de Dante en langue originale avait été réservée à des érudits, italianistes avertis, qui pouvaient la lire en se servant de tout l'appareil critique cumulatif élaboré par les lettrés italiens. Vers 1800, pour la première fois, les Français cultivés pouvaient véritablement s'intéresser au poète et le comprendre, dans la mesure où ils le lisaient dans leur langue. Dante n'était plus pour eux un monstre linguistique dont ils ne recueillaient que les échos indirects. Entre 1850 et 1960, on publia en moyenne deux ou trois éditions ou rééditions de la *Comédie*.²³ Ces traductions s'inscrivent dans la longue durée et dans une histoire, qui se prolonge bien après la version de Jacqueline Risset. Même si cette traductrice passe sous silence ses prédécesseurs, son travail se situe dans une continuité qui l'éclaire, comme un essai de retraduction d'un texte déjà souvent traduit. À l'opposé, André Doderet consacrait un long développement aux problèmes de la traduction, tels que les révélaient les versions plus anciennes, dont il citait de larges extraits et par rapport auxquelles il situait la sienne.²⁴ Autant que la relation directe au texte de Dante, cette histoire est celle des relations d'imitation et d'émulation entre les traducteurs français eux-mêmes.

On a traduit et retraduit la *Comédie* en France, de façon discrète mais continue, depuis l'extrême fin du XV^e siècle.²⁵ La première de ces versions, dont le manuscrit est conservé à Turin, ne porte que sur l'*Enfer*; elle est en alexandrins et tierce rime, et a été réalisée vers 1491. La seconde, conservée à Vienne, donne le poème complet, en décasyllabiques et alexandrins, et en rimes plates.²⁶ Celle de François Bergaigne, dédiée à la reine Claude, est en décasyllabique et tierce rime; elle fut diffusée à la cour par plusieurs copies enluminées.²⁷ En 1596-1597, pour marquer la victoire définitive de Henri IV et le rétablissement de la monarchie française après les guerres

²² M. SCIALOM, *La traduction de la Divine comédie, baromètre de sa réception en France*, «Revue de littérature comparée», 2, 1989, pp. 197-207. L'auteur évoque une «divergence sensible, apparemment mal explicable entre les histoires respectives de la traduction du poème et de sa réception en général»; nous ne suivons pas cette analyse.

²³ Je remercie Mireille Brangé pour les informations qu'elle a bien voulu me donner, tirées d'une étude, *Retraduire La Comédie au XX^e siècle*, à paraître.

²⁴ A. DODERET, *Dante et son époque*, Paris, Union latine d'édition, 1938, pp. 185-200.

²⁵ Voir R. BEYER, *Traducteurs et commentateurs de Dante en France*, «Bulletin de la Faculté des lettres de Strasbourg», 44, 1965-1966, pp. 583-618.

²⁶ Voir C. MOREL, *Les plus anciennes traductions de la Divine comédie*, Paris, librairie universitaire, 1897.

²⁷ Voir L. AUVRAY, *Les Manuscrits de Dante des bibliothèques de France*, Paris, Thouin, 1892, pp. 129-136.

civiles, Balthazar Grangier dédia au souverain une version complète du poème.²⁸ Les premières traductions, destinées à la cour, répondaient moins à un souci de diffusion qu'à une volonté d'appropriation d'une œuvre italienne, en termes politiques ou littéraires. Au XVII^e et au XVIII^e siècle, la *Comédie* fit l'objet de deux traductions, des entreprises isolées, qui restèrent sans suite, celle du marquis de La Trousse, établie sur l'édition de 1529, et une version anonyme, datée 1751, connue par trois manuscrits.²⁹ Quelques essais, portant sur l'*Enfer*, furent publiés à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e. Ils mirent en branle un fort mouvement d'émulation et suscitèrent à la fois d'autres traductions et les premières réflexions théoriques consacrées à la manière de bien traduire. En 1805, Louis Bridel justifia ainsi sa propre version du chant V de l'*Enfer* en l'accompagnant d'une *Lettre sur la manière de traduire Dante*. Une première traduction s'imposa au XIX^e siècle, celle d'A. F. Artaut de Montor, un diplomate en poste en Italie, membre de la «société colombarie de Florence», réunissant en 1830 en une édition bilingue les trois parties publiées séparément depuis 1811; cette version, en prose, fut rééditée jusqu'à la fin du siècle. En 1840, un réfugié politique italien, Pier-Angelo Fiorentino, fit paraître une traduction nouvelle, également en prose, éclairée par une remarquable introduction historique et poétique. Cette version connut un succès durable en raison de sa lisibilité et de sa précision. Elle fut rééditée de façon ininterrompue, en particulier pour accompagner les illustrations de Gustave Doré. L'ensemble constitua ainsi la forme canonique du Dante français de la seconde moitié du XIX^e siècle. Elle ne fut guère concurrencée par les versions d'Auguste Brizeux (1841), de Mesnard (1854), de Lamennais (1855), de Louis Ratisbonne (1854), ni par la vingtaine de traductions partielles en vers, portant presque toutes sur l'*Enfer*, qui répondaient à une tout autre fin. En revanche, après 1914, ce fut le vers qui s'imposa, avec tous les problèmes que posait ce choix. Les lecteurs du XX^e siècle eurent à leur disposition les versions d'André Pératé (1922), d'André Doderet, qui était aussi le traducteur attitré de D'Annunzio, ou celle d'André Masseron (1947), lui-même auteur d'une savante étude consacrée à Dante et saint Bernard, avant l'aberration que constitua la publication de l'édition Pézard dans la prestigieuse collection de la Pléiade. Cette version illisible, en un ancien français arbitrairement reconstruit, figea l'édition dantesque pour vingt ans avant de susciter la réaction de Jacqueline Risset, qui cherchait surtout à rendre à nouveau la *Comédie* lisible.

L'histoire de la traduction de la *Comédie* fait ainsi apparaître un ensemble de solutions concurrentes et contradictoires entre elles, répondant à une série de problèmes et d'enjeux, que les traducteurs surent très tôt identifier, dans le cadre des conceptions littéraires de leur temps, dans la conscience des écarts irréductibles entre le texte d'origine et la meilleure de ses versions possibles. Ces problèmes et ces solutions eux-mêmes n'ont pas été conçus de la même manière à des époques différentes. Ils s'inscrivent dans une histoire générale de la langue française, des formes poétiques, des valeurs littéraires, comme ils correspondent à différents statuts des traducteurs (hommes de lettres, poètes, érudits, universitaires) qui déterminent autant de fonctions de la traduction, selon des partages qui ne cessèrent de se déplacer: traductions intégrales des trois parties, traductions partielles, fragments; traductions en prose, traductions en vers; primauté accordée à la lisibilité ou primauté accordée à l'exactitude lexicale et à l'invention poétique. Au XIX^e siècle, l'opposition entre la traduction en prose et la traduction en vers, reprenant l'ancienne distinction entre *oratio soluta* et *oratio stricta*, avait encore un sens précis, qui correspondait à une conception de la poésie comme système normatif. Fiorentino justifiait sa version en prose par la comparaison avec une gravure de reproduction, dans la conscience de ses limites, «en regrettant hélas! la richesse du style et l'éclat des couleurs»³⁰ de la poésie. Au contraire, Deschamps pouvait formuler les enjeux et les possibilités de sa traduction en vers en ces termes: «faire une œuvre d'art, non un travail

²⁸ Voir L. DOREZ, *Balthazar Grangier*, in *Mélanges sur Dante*, éd. M. MIGNON, Rome, 1921, pp. 426-429.

²⁹ AUVRAY, *op. cit.*, pp. 136-138. La version de La Trousse est conservée à Toulouse (ms. 842); la seconde, à la BnF (anciens Supplément français 3466), à Nancy (ms. 376, provenant du prince de Marsan) et à Châlons-en Champagne (271 Garinet 9652).

³⁰ P. A. FIORENTINO, « Introduction », in DANTE, *La Divine Comédie*, Paris, Hachette [1840], 1865, p. CVI.

d'érudition», afin de mieux donner «une idée du ton et de la manière de Dante». ³¹ Au XX^e siècle, cette opposition s'est entièrement estompée. La comparaison de ces traductions entre elles n'a guère de sens si elle ne tient pas compte de ces conditions et de ces différences, selon les prémisses mêmes qu'indique leur auteur. La seule formule contestable dans son principe même est celle de la tentation archaïsante, inventée par Littré (1879), suivie par Ripert (1921), par Pérate (1922) et poussée à son terme par Pézard (1965): le texte de Dante sert à un amusement de philologues; il est transformé en un pastiche d'ancien français, un artefact, sans réalité historique. Grangier le premier avait mis en lumière la difficulté de traduire Dante, de rendre son «style concis, difficile et particulier»; il avait souligné la nécessité de choix aberrants au regard de l'usage habituel de la traduction, d'utiliser des «façons de parler anciennes, non communes». Mais c'était à la fois un pis-aller et le recours provisoire et ponctuel à une possibilité légitime, mise en œuvre par la Pléiade, dans un travail d'enrichissement d'une langue vernaculaire non encore entièrement normalisée; sa propre traduction, dans son ensemble, correspond à la langue de son temps.

Une des questions majeures était celle de la forme poétique de la *Comédie*, rédigée en *endecasillabi* et en *terza rima*. Le vers n'existe pas en français; la strophe et le système de rimes qu'elle implique ont été abandonnés au début du XVI^e siècle. ³² Les traducteurs français sont le plus souvent conduits à mettre en œuvre différentes solutions métriques (isométrie: décasyllabiques, alexandrins; hétérométrie; vers libre), différents systèmes rimés ou non, reproduisant ou non une disposition sur trois vers nécessairement arbitraire. Gangier fit le choix de l'alexandrin, disposé en sizains rimés aBaBcc, correspondant à deux tercets. Les versions en alexandrins, celles de Deschamps (1829), de Louis Ratisbonne, d'Amédée de Margerie (1900), n'étaient en soi pas plus arbitraires qu'une version en vers libres ou non mesurés, également éloignés du vers dantesque. Ces choix correspondent à leur époque et à un code poétique donné; ils s'estimeront sur deux plans, d'une part en fonction de la fidélité de la traduction à reproduire la structure syntaxique, lexicale, rhétorique du texte de Dante, voire à respecter la disposition des mots à la rime, en réduisant les inévitables écarts, d'autre part, selon leur qualité intrinsèque au regard d'une poétique française. La version en alexandrins de Deschamps a pu passer pour admirable en son temps; celle de Margerie, un demi-siècle plus tard, pour obsolète dans le cadre d'une poétique qui s'était affranchie de ce vers. De son côté, le vers libre, adopté dans la seconde moitié du XX^e siècle était inconcevable un siècle plus tôt. Ce choix commode rend avec exactitude le mouvement du texte original, mais il correspond en fait à de la prose artificiellement disposée suivant l'ordre des tercets dont il ne rend ni les rimes ni les rythmes.

Sur ces bases, la traduction de la *Comédie* apparaît comme un exercice poétique ou littéraire *en français*, porteur de sa propre finalité: moins la divulgation d'une œuvre étrangère et de son sens que la création d'une œuvre originale, soumise à ses règles propres. Certains poètes du XVI^e siècle s'étaient déjà exercés à ce qu'ils appelaient des imitations en vers, pour les distinguer des traductions stricto sensu. Dès 1578, Guy Le Fèvre de La Borderie avait donné une excellente version du dernier chant du *Paradis* dans ses *Hymnes ecclésiastiques*. Au XIX^e et au XX^e siècle, de nombreuses traductions correspondaient encore à ce type d'exercice, clos sur lui-même, ou prélude à des imitations et des variations personnelles en français, pour d'autres sujets ou suivant une autre inspiration.

Le discours sur Dante et la Comédie

Dante et la *Comédie* ont fait l'objet d'un discours, en France et en français, depuis le début du XVI^e siècle. Jusqu'à la fin de l'âge classique, ce discours avait tiré ses sources de l'abondante littérature italienne qui leur avait été consacrée ou qui les mentionnait, dont les auteurs principaux étaient

³¹ A. DESCHAMPS, «Préface», in *La Divine Comédie traduite en vers français*, Paris, Charles Gosselin, 1829, p. 5.

³² Voir L. ZILLI, *Mellin de Saint-Gelais et la terza rima*, in *Passer les Monts. Français en Italie – L'Italie en France (1494-1525)*, actes du colloque, éd. J. BALSAMO, Paris, Champion, 1998, pp. 387-396.

Bembo et Varchi, ainsi que des paratextes et les commentaires des éditions italiennes. Il les réinterpréta suivant ses propres prémisses, au service d'une apologie de la langue française, dans le cadre d'une relation d'émulation avec les lettres italiennes et accessoirement dans une intention politique et confessionnelle.³³ En 1529, dans son *Champfleury*, un traité consacré à la nouvelle manière d'écrire et à ses auteurs, Geoffroy Tory n'évoquait Dante qu'à l'occasion d'une comparaison qui servait à mettre en exergue le mérite d'un écrivain français:

On pourroit semblablement bien user des belles Chroniques de France que monseigneur Cretin naguères Chroniqueur du Roy a si bien faictes, que Homere, ne Virgile, ne Dantes, n'eurent onques plus d'excellence en leur stile, qu'il a au sien.³⁴

Il ne s'agit pas d'un discours univoque de célébration de Dante et de son œuvre. Ce discours porte sur Dante en tant que créateur de la langue vernaculaire et d'une langue d'art, célébré comme la première des «trois Couronnes» et un auteur majeur du canon italien. Il porte accessoirement sur l'appréciation du poème, reconnu comme un chef d'œuvre correspondant à son époque, mais incompatible dans son ensemble avec la langue française et un goût français épuré par l'imitation des Anciens.

À la fin du XVIII^e siècle et à partir du XIX^e siècle, ce discours français fut renouvelé en profondeur, comme un cas particulier d'une évolution culturelle générale que l'on résume bien imparfaitement sous le terme de romantisme. Il s'agit, à bien des égards, d'un phénomène européen, marqué par l'affirmation définitive des langues et des littératures modernes. La réception de l'œuvre de Dante peut ainsi être comprise dans le cadre de sa réception plus générale en Europe, qui fit de lui un «auteur classique», selon la formule de T.S. Eliot, que commente Curtius.³⁵ Toutefois, la réception française après 1914 se définit aussi dans les termes de la célébration d'un poète illustrant le «génie latin» et un prétendu cousinage franco-italien. Dans les années 1920, D'Annunzio joua un rôle déterminant pour une nouvelle appréciation du grand poète «latin», en patronnant manifestations officielles et traductions en France. Récupéré par les hommes politiques, le discours sur Dante devait servir à faire pièce à la culture allemande, dans une double ignorance des conceptions politiques du poète partisan de l'Empire, et de la brillante contribution des philologues allemands à la réception moderne de son œuvre.

Une connaissance plus précise de l'œuvre du poète se fit à travers l'expérience du voyage d'Italie, au récit duquel elle offrit en retour de nouveaux «lieux narratifs». En 1839, Jean-Jacques Ampère fit paraître un «Voyage dantesque», et la référence à Dante est omniprésente dans les *Impressions de voyage* (1841) d'Alexandre Dumas comme dans le *Voyage en Italie* (1865) de Taine. Cette connaissance, souvent de seconde main, indirecte, fondée sur des conversations, bénéficia des séjours que firent des écrivains en Italie et de la rencontre des érudits italiens; c'est le cas de Mme de Staël dont l'appréciation de la *Comédie* se précisa à la suite des conversations avec Vincenzo Monti. Le rôle de diplomates séjournant à Florence (Montor, traducteur de la *Comédie*, fut pour Lamartine, qui le rencontra en 1820, un véritable *mentor* dans la connaissance de Dante), à Turin (Guinguené) ou à Rome (Chateaubriand, qui y rencontra Montor en 1803) demande à être souligné,³⁶ de même que la présence à Paris de nombreux réfugiés politiques italiens, qui firent publiquement de Dante un prestigieux emblème de leur propre exil. Luigi Alamanni avait lu la *Comédie* devant François I^{er}; de façon analogue, près quatre cents ans plus tard, Proust, en un passage probablement imité des Goncourt, évoque encore la lecture publique du poème de Dante

³³ Voir P. RONZY, *Dante, auxiliaire du gallicanisme dans le De episcopis urbis de Papire Masson (1586)*, in *Dante: mélanges de critique et d'érudition*, Paris, Union intellectuelle franco-italienne, 1921, pp. 124-135.

³⁴ G. TORY, *Champfleury*, Paris, G. Tory & G. de Gourmont, 1529, f. iv.

³⁵ E.R. CURTIUS, *La Littérature européenne*, cit., p. 543.

³⁶ C'est également le cas de René Alby, voir R. GORRIS, *L'enfer du Val d'Aoste. René Alby traducteur de Dante*, «Ponts», I, 2001, pp. 103-131.

dans le cadre de rituels mondains.³⁷ Ce discours fit l'objet de nombreux articles dans des revues. Il s'inscrivit surtout dans une pratique universitaire, ainsi les cours en Sorbonne de Villemain (1830) et de Fauriel (1833-1834), au moment où l'histoire littéraire s'imposait comme une discipline et remplaçait l'enseignement de la rhétorique.³⁸ Enfin, il nourrit de ses lieux communs de nombreuses conversations:

Causerie à dîner sur Dante, que Saint-Victor met au-dessus de Shakespeare et qu'il appelle «le bélier de l'humanité, celui qui marche en tête du troupeau».³⁹

Ce nouveau discours se développa selon trois perspectives nouvelles. D'une part, il s'inscrivait dans le cadre plus général du renouveau des études historiques, et il permit de compléter les grands tableaux de la civilisation européenne et non plus seulement française. L'intérêt pour Dante correspondait ainsi à un mouvement général de réévaluation du Moyen-âge. On insista en particulier sur le lien du poète et de son époque, pour faire de Dante une figure emblématique de celle-ci, et de la *Comédie* l'équivalent poétique d'une «cathédrale» gothique.⁴⁰ Parallèlement, ce discours se développa selon des perspectives théologiques et philosophiques. Il proposa une interprétation générale de la *Comédie* comme une œuvre doctrinale en matière religieuse, et dont l'orthodoxie catholique fit l'objet d'un vif débat.⁴¹

Si au XVIII^e siècle encore, Louis Racine, estimait que la religion constituait le principal argument permettant de considérer le poème de Dante comme un chef d'œuvre, la réception européenne et le succès de la *Comédie* reposaient sur l'oubli ou mieux, l'effacement de sa partie doctrinale et de son ambition spirituelle. Ce mouvement n'est pas propre à la réception française; elle date de la première réception aulique du poème en Italie même. Au XIX^e siècle au contraire, non seulement certains critiques avaient redécouvert la dimension spirituelle de la *Comédie*, mais ils insistèrent sur l'importance de la conception théologique qu'elle mettait génialement en œuvre, en posant la question de la pertinence d'une lecture poétique et littéraire de la *Comédie*, indépendamment de sa lecture en clés théologiques. Cette question est décisive : poussée à son terme, elle devrait même conduire à se demander s'il peut y avoir une véritable compréhension *poétique* de la *Comédie* sans adhésion à sa conception théologique, autrement dit, si l'on peut comprendre et aimer le poème de Dante sans croire à ce qu'il dit. Ce n'est pas un hasard si, dans *L'Anneau d'améthyste*, le romancier, Anatole France, attribue la valorisation du poème de Dante, et de surcroît, en pleine affaire Dreyfus, à un prêtre réactionnaire appelant au combat:

Ne soyons pas injustes pour le siècle où nous vivons: il s'y fait beaucoup de mal et beaucoup de bien. Nous sommes engagés dans une grande bataille. Cela vaut mieux, peut-être, que de vivre parmi ces tièdes qu'un *grand poète chrétien* exclut en même temps du paradis et de l'enfer.⁴²

L'ironie du romancier ne porte pas sur le poème de Dante, mais sur ce que l'on pourra appeler sa «récupération» par le catholicisme militant. À l'époque d'un double mouvement contraire, de

³⁷ «La Ristori est venue ici une fois, amenée par la duchesse d'Aoste, dire un chant de l'*Enfer*, de Dante. Voilà où elle est incomparable», M. PROUST, *Le Côté de Guermantes*, in *À la Recherche du temps perdu*, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1966-1968, II, p. 202. En 1884, Goncourt notait: «Après quoi, elle [la Ristori] massacre dans sa propre langue la musique de l'épisode de Francesca. Oh Dante! si tu avais entendu ta compatriote bafouiller: *La bocca mi bacciò tutto tremante*.», E. et J. de GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, 1851-1896, éd. R. RICATTE, Paris, R. Laffont (collection «Bouquin»), 1989, t. II, p. 1106.

³⁸ G. MAUGAIN, *Dante à la Sorbonne en 1830*, «Études italiennes», 4, 1922, pp. 129-141.

³⁹ GONCOURT, *Journal*, 1857, t. I, p. 303.

⁴⁰ Cette métaphore, dont l'origine est à préciser, est longuement filée par A. Doderet, qui propose de lire la *Comédie* comme on visite une cathédrale, *Dante et son époque*, cit., p. 13.

⁴¹ Voir G. MAUGAIN, *L'orthodoxie de Dante et la critique française de 1830 à 1860*, in *Dante: mélanges de critique et d'érudition française*, cit., pp. 185-207.

⁴² A. FRANCE, *L'Anneau d'améthyste*, in *Œuvres*, éd. M.-C. BLANCQUART, «Bibliothèque de la Pléiade», t. III, 1991, p. 139. Nous soulignons.

laïcisation et de sacralisation de l'écrivain, celui-ci prétendant remplacer le prêtre dans son magistère spirituel,⁴³ cette dimension religieuse fit l'objet d'un rejet pur et simple, qui conduisit non pas à négliger une œuvre représentative de ce que l'on considérait comme les superstitions d'un autre âge, mais à opérer en elle des choix, qui mettaient en valeur certains aspects et qui en occultaient d'autres. L'*Enfer* était ainsi systématiquement valorisé aux dépens des deux autres parties et surtout du mouvement général d'ascension vers la contemplation des splendeurs divines qui ordonne le poème, ainsi que toute sa portée didactique, au profit des seuls agréments paradoxaux d'une poétique de l'horreur, en une interprétation non catholique.

De façon plus précise enfin, ce discours, sous la forme du commentaire, porta pour la première fois sur le poème lui-même, et il conduisit à une nouvelle appréciation esthétique d'ensemble, comme une œuvre de génie, en dépit de ses irrégularités ou à travers ces irrégularités mêmes. Chateaubriand et Claudel furent parmi les seuls à lier le discours religieux porté par la *Comédie*, son contexte historique et sa dimension littéraire, pour mettre en évidence les implications poétiques du christianisme de Dante. Le premier jugeait que «les beautés de cette production bizarre découlent presque entièrement du christianisme ; ses défauts tiennent au siècle et au mauvais goût de l'auteur».⁴⁴ Le second, en 1921, dans un des textes les plus profonds consacrés à Dante, place celui-ci parmi les cinq poètes «qui méritent le titre d'impériaux ou de catholiques». La *Comédie* n'est pas une œuvre de théologien; ses images de l'enfer et du purgatoire, «fraîches enluminures», sont très éloignées des conceptions définies par la théologie de son temps. C'est une œuvre de poète, un poète de l'amour et de la grâce, une œuvre *inspirée*, distinguée par la qualité de ses images et de son «nombre», sans cesse corrigée par l'intelligence critique sur elle-même, qui exprime sur l'univers le point de vue total de son créateur.⁴⁵

La *Comédie*, reconnue comme une œuvre majeure des lettres européennes, fit l'objet d'un débat en termes littéraires. Celui-ci portait principalement sur sa structure, sa nature en apparence hétérogène et les relations entre des parties qui semblaient disparates d'inspiration mais aussi de qualité. La critique moderne reste marquée par ce débat, même si son mérite principal est d'avoir mis en évidence la cohérence profonde du poème et son unité organique; certains chants sont toujours moins lus et moins commentés, et partant, moins connus (ainsi *Paradis*, XVIII), en particulier les chants dits intermédiaires entre des épisodes forts. La conception organique de l'œuvre, conçue comme un tout, n'a jamais empêché un double principe de fragmentation et de sélection, qu'illustraient à la fois la pratique des traducteurs et les modes de lecture: d'un côté, l'opposition des parties entre elles ; de l'autre, la mise en valeur de chants, voire d'épisodes particuliers. Charles Nodier résuma avec précision cette opposition:

On dira sans doute qu'il a décrit aussi le Purgatoire et le Paradis, mais il n'y a guère que les érudits et les curieux qui le sachent [...] Pour le grand nombre des lecteurs [...] la grande conception du Dante, c'est l'Enfer; et dans l'Enfer même, ce sont quelques épisodes touchants ou terribles. Voilà ce qui le fera vivre à jamais.⁴⁶

En 1802, dans *Le Génie du Christianisme*, Chateaubriand ne prenait encore en considération que l'*Enfer*, et au sein de celui-ci, quelques scènes propres à toucher, qu'il rattachait également «aux dogmes menaçants de notre foi». Après lui, jamais, en dehors de l'Italie, l'*Enfer* de Dante n'avait été tant lu qu'en France, dans la première moitié du XIX^e siècle, en même temps qu'on lisait *Macbeth*. Le choix ne se portait pas seulement sur des œuvres violentes, mais sur celles où l'on

⁴³ Sur ce mouvement, finement analysé par Tocqueville dans *L'Ancien régime et la Révolution*, voir P. BENICHOU, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830: essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, J. Corti, 1973, en particulier pp. 168 et 357.

⁴⁴ CHATEAUBRIAND, *Le Génie du Christianisme*, Paris, G. de Gonet, 1847, p. 146. Sur la référence à Dante chez Chateaubriand, voir R. POUILLARD, *Comment Chateaubriand lut Dante*, «Lettres romanes», 19, 1965, pp. 335-380.

⁴⁵ P. CLAUDEL, *Introduction à un poème sur Dante*, in *Œuvres en prose*, éd. J. PETIT & Ch. GALPERINE, «Bibliothèque de la Pléiade», 179, Paris, Gallimard, 1965, pp. 422-434.

⁴⁶ Ch. NODIER, *Mélanges de littérature et de critique*, Paris, Raymond, t. I, p. 231.

aborde le mystère entourant le crime et la mort,⁴⁷ expression d'une sourde angoisse et des forces de l'ombre. Au sein même de l'*Enfer*, quelques épisodes connurent une réception privilégiée, en particulier ceux de Paolo et Francesca ou d'Ugolino.

Toutefois, l'*Enfer* lui-même fut longtemps critiqué pour ses «scènes horribles et ridicules» (Guinguéné). Sa véritable valorisation vint probablement des traductions, qui résolvaient en partie la difficulté de lecture et de compréhension, égale à celle des autres parties, mais qui en retour mettaient en évidence la puissance de la narration et sa vivacité. Cette partie gagna également en dignité poétique par son interprétation en clés épiques, suivant la suggestion de Mme de Staël qui avait qualifié Dante d'Homère moderne, en clés dramatiques, mais aussi en clés satiriques, qui permettaient de rattacher à des modèles antiques la diatribe du poète:

Le sang de cet homme [Dante] se fit bile dans ses veines; le chantre amoureux et élégiaque se compliqua du poète satirique; Tibulle donna entrée à Juvénal.⁴⁸

Ces conceptions firent l'objet de nombreuses discussions, qui contribuèrent à l'approfondissement de l'œuvre.

La *Comédie* connut une forme de vulgarisation linguistique, qui confirme son succès. L'adjectif «dantesque» apparut en 1829, dans la préface de la traduction de Deschamps. S'il servait dans un premier temps à désigner tout ce qui concerne Dante, «esprit et style», il en vint rapidement à marquer ce qui a le caractère sombre et sublime de l'œuvre de Dante, et en particulier une vision d'horreur. Une formule de l'*Enfer*, le «cercle», entra dans le langage courant dans la première moitié du XIX^e siècle. On la retrouve chez Proust: un des personnages de la *Recherche* en fait un usage spirituel pour exprimer son mépris mondain sur le salon qu'il est forcé de fréquenter pour assouvir sa passion amoureuse:

C'est vraiment, disait-il, ce qu'il y a de plus bas dans l'échelle sociale, le dernier cercle de Dante. Nul doute que le texte auguste ne se réfère aux Verdurin.⁴⁹

L'origine de la formule remonte probablement à Balzac. Dans la *Physiologie du mariage*, un ouvrage qui n'avait aucun rapport littéraire avec Dante, par ses thèmes ou ses développements, le romancier évoquait l'adultère et la duplicité d'une femme tirillée entre son mari et son amant. En considérant que «les amants ignorent la pudeur», il notait:

Ici nous sommes parvenus au *dernier cercle infernal de la divine comédie* du mariage, nous sommes au fond de l'enfer.⁵⁰

Ce n'était pas seulement une formule qui était adaptée en une métaphore expressive, mais le titre même du poème de Dante, la «comédie», pris dans un sens moderne et entièrement détourné avec esprit; l'ironie toutefois n'était pas parodique, elle ne tournait pas en dérision une œuvre que Balzac admirait, mais elle servait ingénieusement à la dénonciation du mariage bourgeois et à ses ridicules.

Modèle dantesque et création littéraire

La *Comédie*, traduite à de nombreuses reprises, a fait l'objet d'un discours savant ou de vulgarisation, dû souvent à ses traducteurs. Elle a été aussi fréquemment invoquée, selon une véritable pratique épigraphique. On pourra mettre en évidence de nombreuses références à la *Comédie*, des citations, voire des imitations ponctuelles de Dante, souligner la prégnance d'une

⁴⁷ Voir E. DE KEYSER, *L'Occident romantique (1789-1850)*, Genève, Skira, 1965, p. 183.

⁴⁸ A. ESQUIROS, *Dante*, «La France littéraire», novembre-décembre 1834, pp. 31-72.

⁴⁹ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, t. I, p. 287.

⁵⁰ H. de BALZAC, *Physiologie du mariage*, XCII, Paris, Gallimard, 1950, p. 863.

véritable *innutrition* dantesque dans une création personnelle qui excédait les limites de la seule poésie. La *Comédie* offrait pour certains écrivains, et non pas seulement ceux qui se consacraient à la traduire, une réserve d'inventions qui pouvaient donner lieu à des variations personnelles. Nombre d'hommes de lettres ont nourri leur production d'emprunts à Dante, d'imitation d'extraits de la *Comédie*, de toute une matière dantesque, élaborée à partir du texte original ou des traductions.⁵¹ Cette utilisation du poème, sélective, fragmentaire, porte sur des détails de l'expression, des thèmes, des images, des métaphores; elle procède par sélection et par amplification. Proust invente ainsi une admirable suite de comparaisons entre les nénuphars solitaires de la Vivonne et les neurasthéniques, entre ceux-ci et les damnés de l'*Enfer*, entre le narrateur et Virgile:

Ces malheureux dont le tourment singulier, qui se répète infiniment durant l'éternité, excitait la curiosité de Dante, et dont il se serait fait raconter plus précisément les particularités et la cause par le supplicé même, si Virgile, s'éloignant à grands pas, ne l'avait forcé à le rattraper au plus vite, comme moi mes parents.⁵²

Dans tous les cas, cette réception repose sur la modification et la transformation de l'original en de nouvelles formes et à de nouvelles fins. Pour qualifier les modalités de cette réception, Jacqueline Risset a utilisé la notion de «retournement», qui correspond selon elle à un «abaissement radical» de la *Divine comédie*, dont elle prétend suivre la trace chez Baudelaire, chez Mallarmé, chez Lautréamont.

Si elle pouvait mériter d'être lue et exploitée dans son détail, la *Comédie* n'était jamais prise pour un modèle générique à même d'être imité dans son ensemble. Ses virtualités restaient en effet étroitement bornées par deux déterminations que le discours porté sur elle avait clairement mises en évidence. D'une part, le poème de Dante était inscrit dans un temps historique trop étroitement défini, qui faisait de lui une œuvre non transposable. Cet argument qui, au XIX^e siècle, avait permis sa réévaluation critique, conduisit aussi à l'enfermer définitivement dans cette dimension historique, en lui conférant une irréductible étrangeté, à la fois médiévale, florentine et chrétienne. En 1854, tout en prenant acte du succès que rencontrait Dante dans le monde littéraire français, Sainte-Beuve résumait cette contradiction: «plus il est de son siècle, moins il est du nôtre».⁵³

À côté des raisons idéologiques, caractérisant la réception moderne de la *Comédie*, des raisons littéraires ne manquaient pas, qui expliquent une constante circonspection à l'égard des possibilités littéraires d'exploiter un chef d'œuvre poétique pourtant reconnu comme tel. Ces raisons ont évolué selon les époques. Elles tiennent en particulier au genre de la *Comédie*, un genre dont le titre même indique toute l'ambiguïté, dans le contraste entre le sublime du sujet et la manière de le traiter. Considérée à la Renaissance et à l'âge classique comme une épopée mélangeant les styles, et partant, non conforme au genre épique en dépit de sa référence virgilienne, elle fut reconnue, au prix d'une nouvelle simplification, dans sa qualité de poème épique au XIX^e siècle, au moment où l'on élargit la définition de l'épopée, et où l'on dénia au genre et en particulier à une épopée chrétienne, toute possible modernité.

L'*incipit* épique, sous la forme d'une invocation à Dante inspirateur et modèle, est rarissime dans la poésie française. Delille ouvrait ainsi un récit inséré dans le chant IV de son long poème didactique *L'Imagination*, composé en 1784 mais publié en 1806 seulement:

Ô toi, qui d'Ugolin traças l'affreux tableau,
Terrible Dante, viens, prête-moi ton pinceau!
Prette-moi tes couleurs!

⁵¹ PITWOOD, *op. cit.*, pp. 99-124.

⁵² PROUST, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 169.

⁵³ Cité par CURTIUS, p. 546.

Un *incipit* analogue ouvre le récit d'un naufrage dans *La Navigation* (1805), un poème narratif et didactique de J.E. Esménard:

Ô toi qui fis parler le spectre d'Ugolin [...]

Ô peintre de l'enfer, prête-moi des pinceaux.⁵⁴

À travers une référence commune au même épisode de la *Comédie*, pour la première et la dernière fois, Dante était pris comme un modèle épique ou didactique, venant renouveler par son inspiration un «lieu» poétique, celui de l'invocation aux Muses et aux grands modèles antiques. Mais cet emploi n'inaugurait pas une référence ou un modèle dantesques à venir, il venait simplement achever une ancienne conception oratoire de la poésie en France, à quelques exceptions près, vers 1800.

Il n'existe guère d'œuvre poétique en français qui témoigne d'une relation générique plus substantielle avec la *Comédie*, dans son détail et dans son ensemble, voire qui reposerait sur sa réécriture, en une forme non parodique mais dynamique et valorisante. La question de la relation au poème de Dante peut se poser pour les *Tragiques* (1616) d'Agrippa d'Aubigné. Il s'agit d'un long poème, de 9700 alexandrins et ordonné en 7 livres, qui proclame la foi protestante et la révolte contre le pouvoir royal et pontifical. De façon novatrice, il semble reprendre à la *Comédie* la variété des tons et des styles, tout en privilégiant l'invective, pour rendre la description des châtiments infernaux et l'extase de la contemplation divine; mais celle-ci est réduite aux derniers vers et présentée comme un dernier châtiment des damnés, sans être le couronnement de l'ascèse du poète-élu à travers l'expérience de l'enfer et du purgatoire. De surcroît, *Les Tragiques* ont été composés et publiés dans les marges de la littérature française; ils ont été considérés jusqu'à la seconde moitié du XIX^e siècle comme un mauvais poème et comme l'expression d'une haine partisane; leur valorisation positive a bénéficié de la réception du poème de Dante au même moment, qui offrait des nouvelles clés pour l'interpréter.⁵⁵ Ce n'est pas un hasard si le rapprochement avec Dante a été souligné à cette époque, en particulier par Léon Feugère. Arturo Farinelli, qui consacre une dizaine de pages au sujet, est plus circonspect et sa position reste ambiguë: il met en évidence une parenté d'inspiration et une même vigueur poétique, pour souligner l'incompatibilité de tempérament et de dessein entre Dante et Aubigné, «*artista imperfetto*», perdu dans ses allégories, ainsi que l'italophobie de ce dernier qui lui aurait interdit de se tourner vers un modèle italien. S'il n'exclut pas la possibilité d'une lecture de Dante par Aubigné, via la traduction de Grangier, il considère que cette lecture n'a rien apporté de précis, la source principale du poème d'Aubigné étant d'origine biblique: «*le analogie col pensiero e le imagini dantesche, nelle scene più mosse e concitate, non altrimenti vorrei spiegare che dall'intensità medesima della visione nei due poeti*».⁵⁶ La question en tout cas ne pourra être résolue que par une étude philologique et comparative précise.⁵⁷

Dans le cas de Victor Hugo, en revanche, un poète qui, comme Aubigné, pouvait afficher un *ethos* d'exilé, la référence dantesque est revendiquée. Son poème, «La Vision de Dante» (1853), d'abord destiné aux *Châtiments*, fut inséré dans la *Légende des Siècles*. Il s'agit d'un récit de plus de 700 vers, en alexandrins à rimes plates et, pour certaines séquences, en vers lyriques, disposé en 17 sections; il évoque la vision du poète, à qui Dante apparaît et lui narre une nouvelle vision de l'enfer moderne, confondu en fait avec un Jugement dernier: la succession des victimes des guerres et des révolutions du XIX^e siècle, qui réclament justice et celle des coupables qui se défont de leur culpabilité sur leurs supérieurs, des soldats aux capitaines, aux juges, aux princes et aux rois, qui eux-mêmes dénoncent le pape, en l'occurrence Pie IX, qui sera déchiré en un double châtiment.

⁵⁴ Cité par PITWOOD, *op. cit.*, pp. 67-68.

⁵⁵ «Certains traits paraissent annoncer ici que d'Aubigné n'avait pas été étranger au commerce de Dante et ne sont pas indignes de ce modèle», L. FEUGÈRE, *Caractères et portraits littéraires du XVI^e siècle*, Paris, 1859, t. II, p. 371.

⁵⁶ FARINELLI, *op. cit.*, pp. 535-545.

⁵⁷ Voir L. SOZZI, *D'Aubigné, l'Italie et les auteurs italiens, les Tragiques et la Divine Comédie*, «Albineana», XV, 2004, pp. 13-36. Dante n'est pas mentionné comme modèle satirique pour Aubigné par P. DEBAILLY, *La Muse indignée*. t. I, *La satire en France au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Nous ne pouvons pas suivre l'analyse de Pitwood qui juge «*unsubstantial*» la référence à Dante chez Hugo.⁵⁸ Ce poème se réduit certes à la matière infernale, la damnation des mauvais papes, qui correspond à la réception restreinte habituelle de la *Comédie*. Mais il prend sens dans l'ensemble du recueil de *La légende des siècles*. Celui-ci, brassant toutes les époques et toutes les religions, est ordonné comme le poème de Dante en un mouvement ascendant, qui culmine sur la vision de Dieu, par un poète-mage. Toutefois, l'œuvre de Victor Hugo, si on la compare à la *Comédie*, est un échec, que confirment son inachèvement et sa réception. Certes, les beaux détails ne manquent pas, dans une profusion poétique de sons et d'images:

Tout est azur, aurore, aube sans crépuscule,
Et fournaise d'extase où l'âme-parfum brûle.⁵⁹

La perfection formelle de Hugo est sans doute égale, en français, à celle de Dante en italien, à la différence que l'un innovait en créant une langue, et que l'autre épuisait toutes les ressources de la sienne, en un cul-de sac sans suite possible. L'échec de Hugo ne réside pas dans le détail de sa poésie, qui peut plaire et émouvoir. Il provient de la conception d'ensemble non-organique de son poème: à l'unité et à la cohérence de l'œuvre de Dante répond le disparate et l'arbitraire des épisodes et des sujets mis ensemble. L'échec provient surtout du fatras de conceptions confuses tirées des sources les plus diverses, qui tiennent lieu de doctrine, l'anticléricalisme, la conception d'une vague religion universelle, ennemie des religions particulières, et vouée à la célébration d'un Dieu bavard et plus encore, du poète lui-même, capable de faire parler son Dieu, avec emphase. Aucune œuvre française n'est plus proche de l'inspiration et de la poésie dantesques; la *Comédie* est l'objet d'une connaissance approfondie, elle est la source même du détail et de l'ensemble, dans une étroite relation d'imitation et d'émulation. Mais le modèle dantesque, dans sa matière et ses formes, est mis au service d'une nouvelle poétique ainsi que d'une intention polémique et d'un discours idéologique, bien différents de la poésie chrétienne de Dante.

Au XIX^e siècle, l'épopée, en tant que grand genre porteur des valeurs héroïques, hiérarchisant l'ensemble de la création littéraire selon sa limite idéale, disparut au profit du roman, genre «bourgeois». Proust lui-même, en une subtile variation sur le «lieu» de l'invocation, évoque les couleurs de Dante:

Plus loin, derrière un vitrage clos, des gens étaient assis dans un salon de lecture pour la description duquel il m'aurait fallu choisir dans le Dante tour à tour les couleurs qu'il prête au Paradis et à l'Enfer, selon que je pensais au bonheur des élus qui avaient droit d'y lire en toute tranquillité, ou à la terreur que m'eût causé ma grand'mère, si dans son insouciance de ce genre d'impressions, elle m'eût ordonné d'y pénétrer.⁶⁰

Mais il s'agit d'une forme de dénégation et de regret («il m'aurait fallu»), qui récusé définitivement la «couleur» dantesque. Certains épisodes de la *Comédie* pouvaient bien offrir la matière d'une invention romanesque. Anatole France composa ainsi à son tour une nouvelle, *Farinata degli Uberti ou la guerre civile*, qu'introduisaient deux vers du chant X de l'*Enfer*, cités en italien.⁶¹ Ces épisodes pouvaient même être intégrés, au deuxième degré, sur un mode ludique et réflexif dans une fiction romanesque. Dans *Colomba* (1840) Mérimée évoque la lecture de l'épisode de Francesca da Rimini par Orso, à la demande de Miss Nevil, dont Dante était le poète favori, et son étonnement à la réaction de la sauvage Colomba, sa sœur, pleine d'admiration pour cette poésie si savante:

⁵⁸ PITWOOD, *op. cit.*, p. 208.

⁵⁹ V. HUGO, «Dieu», in *La Légende des siècles*, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1967, p. 1108.

⁶⁰ PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in *À la Recherche du temps perdu*, I, p. 664.

⁶¹ A. FRANCE, *Farinata degli Uberti ou la guerre civile*, in *Œuvres*, cit., t. III, p. 690.

«Mon Dieu, que cela est beau!» répétait Colomba: et elle dit trois ou quatre tercets qu'elle avait retenus, d'abord à voix basse; puis, s'animant, elle les déclama tout haut avec plus d'expression que son frère n'en avait mis à les lire.⁶²

À l'ironie du narrateur, qui joue du snobisme et des nouveaux goûts littéraires de son temps (l'action étant située vers 1818), s'ajoute les fines intuitions de l'écrivain Mérimée sur les origines orales de la poésie, et le pouvoir d'évocation du vers dantesque, qui passe par la déclamation.

Un des premiers romans d'Anatole France, *Le Livre de mon ami*, publié partiellement en 1883, offre la singularité de s'ouvrir sur l'*incipit* même de la *Comédie*, suivi de sa traduction. La citation est commentée dans un monologue du protagoniste, qui met en évidence l'analogie qu'il éprouve entre sa propre vie et celle de Dante:

Ce vers, par lequel Dante commence la première cantique de *La Divine Comédie*, me vient à la pensée, ce soir, pour la centième fois peut-être. Mais c'est la première fois qu'il me touche.

Avec quel intérêt je le repasse en esprit, et comme je le trouve sérieux et plein! C'est qu'à ce coup j'en puis faire l'application à moi-même. Je suis, à mon tour au point où fut Dante quand le vieux soleil marqua la première année du XIV^e siècle. Je suis au milieu du chemin de la vie.⁶³

La citation joue ici un rôle structurel, celui d'un *incipit* permettant la caractérisation du personnage, un homme de la fin du XIX^e siècle qui va relater ses souvenirs d'enfance. Elle définit celui-ci comme un homme cultivé, un puriste au point d'oser le solécisme «la cantique» pour respecter l'usage italien. La citation est répétée à la fin du monologue comme en une méditation. Elle ne jouera plus aucun rôle dans la narration, non plus que la référence à Dante.

Pas plus qu'il ne suscita une imitation épique, le poème de Dante conçu comme un ensemble cohérent, ne connut d'avatar romanesque. Le modèle dantesque se réduisit en fait à une analogie, conçue comme telle par des auteurs particuliers ou mise en évidence par la critique. Balzac appelle son œuvre *Comédie humaine*,⁶⁴ et l'on définit parfois la *Recherche du temps perdu*, conçue comme une œuvre totale, en la comparant non sans anachronisme à une «cathédrale», analogue au monument «gothique» de la *Comédie*.

La célébration du poète

Plus que par un «retournement», la réception française de la *Comédie*, dans les usages littéraires qu'elle suscite, est marquée par un déplacement, celui qui va de l'œuvre vers son auteur. Dès 1883, un érudit de Rouen confirmait cette évolution en publiant une dissertation académique consacrée à la récente admiration des Français pour Dante.⁶⁵ La *Comédie* en effet a offert des ressources de détail comme elle a pu faire l'objet de quelques tentatives d'imitation de son mouvement et de son dessein. Mais c'est surtout la personne de Dante, en tant qu'homme, exilé, amoureux de Béatrice, et en tant que poète génial, qui a été prise en considération, non seulement, de façon attendue, dans le discours savant ou de vulgarisation, par l'histoire littéraire ou la philosophie, mais aussi par la fiction narrative, sous la forme romanesque, ou encore la célébration lyrique. Quelques écrivains ont même su exploiter ce sujet dans toute sa fécondité, pour composer des œuvres de haute qualité qui de surcroît donnaient à comprendre l'œuvre de Dante, de la façon très fine, à travers la célébration du poète.

Dès 1820, Chénedollé avait fait de Dante exilé le personnage d'une ode. Balzac trouva dans l'exil de Dante et mieux encore dans l'hypothétique séjour du poète à Paris le sujet d'une nouvelle

⁶² P. MERIMEE, *Colomba* (1840), éd. J. BALSAMO, Paris, Le Livre de poche classique, 1995, pp. 92-93.

⁶³ A. FRANCE, *Le Livre de mon ami* [1883-1885], in *Œuvres*, éd. cit., t. I, p. 433.

⁶⁴ Sur les origines de ce titre et son rapport à Dante, PITWOOD, *op. cit.*, pp. 261-262.

⁶⁵ Ch. de BEAUREPAIRE, *De la récente admiration des français pour Dante*, Académie des Sciences, Belles-lettres et arts de Rouen, 1883.

historique correspondant au « style troubadour » alors en vogue, *Les Proscrits*, publiée en 1831 et insérée dans *La Comédie humaine*. L'intérêt de ce court récit ne se limite pas à son anecdote, mise en valeur par une construction habile, qui ne révèle qu'*in fine* l'identité de son mystérieux protagoniste, non plus que l'anecdote elle-même ne se borne au développement d'un « lieu » pathétique, celui de l'exil, abondamment développé dans le discours général consacré au poète. Le point central de la nouvelle est la rencontre avec Siger, cité dans la *Comédie (Paradis, X, 136)*; il s'agit d'une fiction, mais celle-ci permet une longue évocation du *Paradis* à travers une vision attribuée au théologien. Sous une forme oblique, le roman mettait en évidence le sens doctrinal du poème de Dante.

Les commémorations, en 1921 et 1965, ont été les points forts de la réception de Dante. Elles ont suscité des travaux savants et donné libre cours à tous les lieux communs de l'éloquence officielle. Elles ont aussi permis à deux grands poètes, Paul Claudel et Saint-John Perse de faire l'éloge lyrique d'un poète inspiré, dont ils suivaient la leçon.

Claudel avait lu la *Comédie* avec « délectation », à l'âge de dix-huit ou vingt ans, au moment de sa conversion. Dante lui avait ouvert une des portes du Paradis. Trente-six ans plus tard, il reçut la commande d'une *Ode jubilaire* par Henri Cochin, qui présidait le comité français du six-centenaire. La pièce était contemporaine de la difficile rédaction du chef d'œuvre du poète-dramaturge, *Le Soulier de Satin*. Les rapprochements thématiques et spirituels entre les deux œuvres sont nombreux. L'*Ode* fut lue au cours d'une cérémonie publique, le 17 mai 1921, à la suite de l'*Introduction à un poème sur Dante* déjà citée qui en offrait le commentaire.

Et parce que toute la Divine Comédie se résume finalement à la rencontre de Dante et de Béatrice, dans l'effort réciproque de deux âmes séparées par la mort et dont chacune travaille à s'apporter elle-même à l'autre dans la solidarité de ce monde qu'elle a revêtu, c'est cette rencontre essentielle que j'ai essayé à mon tour, après beaucoup d'autres lecteurs, d'imaginer et de peindre, c'est ce dialogue de deux âmes et de deux mondes qui fait le sujet du poème.⁶⁶

Il s'agit d'une longue pièce en 20 strophes d'un nombre variable de versets, chacun conclu par une brève formule métrique de 8 ou 10 syllabes. Au discours du poète, exprimant son inquiétude et son aspiration vers le ciel (1-2), succède comme une réponse la parole rapportée de Dante (2-10); celui-ci évoque sa propre inquiétude, la douleur de son exil et son profit, la « passion de l'Univers », la compréhension de la parole divine, la création poétique qui mesure le monde, et l'insatisfaction qu'elle procure, dans la conscience progressive que « la Joie existe ». En évoquant le chant XXXI du *Purgatoire*, le poète évoque Béatrice; celle-ci répond à Dante (11-20), lui dévoilant pourquoi elle pleure et sourit, son rôle d'initiatrice vers ce lieu « où Dieu seul est nécessaire », la douleur de la grâce. Le poème s'achève sur l'inquiétude même de Dieu et la réponse de l'éternelle sagesse (20). À travers la parole de Dante, l'*Ode* déploie une référence constante à la *Comédie*, dont les vers et les épisodes sont filtrés et reformulés en un commentaire, qui lui redonne son sens poétique et chrétien:

Nulla chose n'est inutile puisqu'elle sert à expliquer le Paradis. (685).

Le discours de Béatrice s'adresse à Dante, protagoniste du poème, puis au poète dont la figure est progressivement confondue avec celle du poète français.⁶⁷

Le discours « Pour Dante » de Saint-John Perse a été prononcé quarante ans plus tard, à Florence, au Palazzo Vecchio, pour ouvrir le congrès international réuni pour le septième centenaire de la mort du poète, le 20 avril 1965.⁶⁸ Saint-John Perse, ainsi qu'il le précisait lui-même, avait été

⁶⁶ CLAUDEL, *Introduction à un poème sur Dante*, cit., p. 431.

⁶⁷ P. CLAUDEL, *Œuvre poétique*, éd. J. PETIT, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1967, pp. 675-689; sur l'*Ode*, voir O. VETÖ, *Claudel et Dante*, « Revue des lettres modernes », vol. 101-103, 1964, 3, pp. 66-98.

⁶⁸ SAINT-JOHN PERSE, *Pour Dante*, Gallimard, 1965, repris dans *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade, 240 », Paris, Gallimard, 1982, pp. 449-459.

invité à titre personnel et comme poète contemporain. Il ne faisait pas partie de la délégation française, dirigée par Etienne Gilson et qui comprenait «des médiévistes et universitaires français qualifiés en matière dantesque». Par sa forme, le discours s'inscrit dans la continuité du poème de Claudel et dans l'œuvre poétique de Perse: un éloge lyrique en cinq grands mouvements, en strophes de longueur variable, encadrés par un exorde et une péroraison. Il est scandé par plusieurs citations du poème de Dante en français qui ont valeur d'attestation. Perse s'interroge sur le mystère de la survie du poème de Dante; celui-ci tient au miracle d'une œuvre dans laquelle la métaphysique est dépassée par la connaissance poétique:

Qu'une œuvre en poésie, d'un aussi haut vouloir et d'aussi haute conception, surchargée à périr d'intellectualité, de dogmatisme rationnel et de pure scolastique, qu'une œuvre doctorale et qui se veut avant tout œuvre édifiante, répondant en termes allégoriques aux exigences d'école les plus contraires à toutes nos conceptions de poésie moderne, puisse sans accablement porter, comme œuvre vive jusqu'à nous, un tel fardeau de convenances et de charges contractuelles – c'est là le prodige!⁶⁹

La *Comédie* repose sur la force créatrice d'une langue, concentrée en une «œuvre œuvrée», puissamment architecturée, en grand style, qui propose un enseignement «tout de fierté virile et de rectitude morale: un enseignement d'honneur pour tous», une poésie d'action, liée à l'exil d'un Dante, «homme de grande cause et de grande tractation». Le poème de Perse culmine sur une invocation à Dante poète d'une *Commedia* «en voie toujours de création», modèle de style et d'éthique poétique, modèle d'une «vision de l'homme en marche à sa plus haute humanité», poète de la joie, d'une joie héroïque conquise sur le bonheur. La première des citations de la *Comédie*, «Ô vous dont la barque est petite, retournez à vos rivages» (*Paradis*, II, 1-4), éclaire l'ambition de Dante poète, «Aigle tranchant de la parole», telle que la conçoit Perse; elle éclaire la conception que Perse se fait de la poésie, un *éloge lyrique*, en une continuité et un héritage revendiqués.⁷⁰

D'autres poètes et d'autres écrivains français avaient mentionné Dante et la *Comédie* dans leurs œuvres, sous une forme ou une autre. Plus qu'eux tous, Claudel et Saint-John Perse, en deux poèmes «dantesques», unis dans une même conception du grand lyrisme au moment où la poésie française se dispersait en formes éclatées, ont su mettre en œuvre sa leçon et son *ethos* poétiques, pour en révéler la fécondité *en français*.

APPENDICE

Quelques exemples de traductions françaises de la *Comédie* de Dante

*Per correr miglior acque alza le vele
Omai la navicella del mio ingegno,
che lascia dietro a sé mar sì crudele* (*Purg.*, I 1-3)

Hausse la voile à mieux sillonner l'eau
De mon esprit ô le petit vaisseau,
Qui après soi laisse la mer cruelle. (Anonyme, milieu du XVI^e siècle, ms. de Vienne)

Porté maintenant sur une barque légère, mon génie laisse derrière lui une mer orageuse, et se dispose à parcourir des ondes plus paisibles. (Artaud de Montor, 1813)

⁶⁹ *Ibid.*, p. 450.

⁷⁰ Voir M. SACOTTE, *L'éloge lyrique: la voix de Saint-John Perse*, in *L'Éloge lyrique*, dir. A. GÉNÉTIOT, Nancy, Presses universitaires, 2008, pp. 403-423.

Vers de meilleures eaux, guidé par les étoiles,
 Mon esquif à présent va déployer ses voiles,
 Et secouant ses flancs mouillés du flot amer
 Laisser derrière lui cette orageuse mer. (Antoni Deschamps, 1829)

Pour voguer désormais sur des eaux meilleures, la nacelle de mon génie déploie ses voiles et laisse après elle
 une mer si orageuse. (Fiorentino, 1840)

Pour voguer sur une onde meilleure, maintenant la nacelle de mon esprit déploie ses voiles, laissant derrière
 elle une mer si cruelle. (Lamennais, 1855)

Pour courir sur une eau plus pure, ma nacelle,
 Echappée au péril d'une mer si cruelle,
 Livre sa voile heureuse au souffle du zéphir (Margerie, 1913)

Pour fendre une eau meilleure la nacelle
 De mon esprit ormais lève ses voiles,
 Derrière soi laissant la mer cruelle. (Pératé, 1922)

Pour courir des eaux meilleures, elle hausse ses voiles,
 Désormais la frêle nef de mon génie
 Qui laisse derrière soi une mer si cruelle (Louise Espinasse-Montgenet, 1932)

Pour courir meilleure eau, elle hausse les voiles,
 Maintenant, l'humble nef de mon génie,
 Qui derrière soi laisse une mer si cruelle; (André Doderet, 1938)

Pour voguer sur des flots meilleurs, elle lève maintenant ses voiles, la nacelle de mon esprit qui laisse
 derrière soi une mer si cruelle. (Masseron, 1948)

Désormais pour courir meilleures eaux
 la nef de mon esprit hisse la voile,
 laissant derrière soi mer si cruelle. (Pezard, 1965)

Pour courir meilleure eau elle hisse les voiles
 À présent la nacelle de mon génie
 Qui laisse derrière soi mer si cruelle: (Risset, 2010)

«OR SÈ TU QUEL VIRGILIO?»: MA QUALE VIRGILIO?*

di Saverio Bellomo

Dante, respinto dalle tre fiere nel suo tentativo di salire il colle, è ricacciato nella selva oscura oppresso da un senso disperante di sconfitta. Ed ecco comparire un possibile aiuto: Virgilio. Non merita spendere parole sul dato ovvio dell'importanza strutturale di questo personaggio, che accompagnerà Dante per quasi due cantiche intere. Ma rileggiamo i versi che lo presentano.

Mentre ch'i' rovinava in basso loco,
dinanzi a li occhi mi si fu offerto
chi per lungo silenzio parea fioco.

Quando vidi costui nel gran deserto,
«*Miserere* di me», gridai a lui,
«qual che tu sii, od ombra od omo certo!».

Rispuosemi: «Non omo, omo già fui,
e li parenti miei furon lombardi,
mantoani per patria ambedui.

Nacqui *sub Iulio*, ancor che fosse tardi,
e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto
nel tempo de li dèi falsi e bugiardi.

Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d' Anchise che venne di Troia,
poi che 'l superbo Ilión fu combusto». (Inf., I 61-75)

La presentazione di Virgilio corrisponde a una specie di certificato anagrafico desunto dalle *Vitae virgilianae*, in realtà non del tutto corretto, e tendenzioso. Già per l'origine sarebbe stato sufficiente dirsi mantovano, ma invece specifica di essere di famiglia lombarda, cioè dell'Italia settentrionale, e dunque italiano a tutti gli effetti, compatriota insomma di Dante almeno a livello di quell'unità culturale caratterizzata dalla comune lingua di «sì». ⁷¹ Lingua tra l'altro che Dante pensava fosse anche quella parlata da Virgilio, in quanto il latino era considerato solo lingua secondaria e artificiale. ⁷²

Per la data di nascita, con formula annalistica, si dichiara nato «sub Iulio» cioè sotto il governo di Cesare, ma in verità nacque nel 70 a.C. sotto il consolato di Pompeo e Crasso, non di Cesare che fu console solo nel 59 a.C. È possibile che Dante seguisse una tradizione errata che fa capo a Servio, come hanno mostrato in una ingegnosa ricostruzione Gian Carlo Alessio e Violetta De Angelis, ⁷³ ma quello che gli interessava era di collocare tutta la vita del grande poeta all'insegna dell'Impero, a cominciare da Cesare, primo imperatore secondo la storiografia medievale, ⁷⁴ fino ad Augusto, sovrano *buono*, cioè 'valente', e anzi il più grande. Infatti, tra i suoi meriti, secondo Dante, va ascritto quello di avere portato la pace nell'impero (la *pax augustea*) unificandolo e favorendo così la diffusione della buona novella. ⁷⁵

* Testo apparso in «L'Alighieri», 47, 2016, pp. 5-18.

⁷¹ Si ricordino le parole di Sordello rivolte a Virgilio: «O gloria di Latin», disse, «per cui / mostrò ciò che potea la lingua nostra» (Purg., VII 16-17); ove «nostra» vale 'di noi Italiani'.

⁷² Cfr. Inf: XXVII, 20.

⁷³ V. DE ANGELIS, G.C. ALESSIO, «Nacqui sub Iulio, ancor che fosse tardi» («Inf.» I, 70), in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, Milano, Cisalpino, 2000, t. I, pp. 127-46.

⁷⁴ E secondo Dante: cfr. Conv., IV v 12. L'idea è di origine svetoniana: cfr. L. CANFORA, *Gli occhi di Cesare. La biblioteca latina di Dante*, Roma, Salerno ed., 2015, pp. 22-31.

⁷⁵ Cfr. Mon., II II 10 e Par., VI 79-81.

Neppure la locuzione «nel tempo de li dèi falsi e bugiardi» è meramente referenziale. Benché equivalga all'indicazione cronologica "avanti Cristo", mette subito in risalto un limite oggettivo di Virgilio, vale a dire quello di essere pagano.

Finalmente, dopo origine e data di nascita, ecco comparire la professione nella sua carta di identità: *poeta*, in massima evidenza perché in punta di verso, definito come autore di una sola delle sue opere, certamente perché di gran lunga la più importante, ma soprattutto perché è quella che crea sul piano letterario il mito dell'impero romano. Tendenziosa infine è anche la perifrasi per indicare l'*Eneide* attraverso il suo protagonista di cui si predica l'onestà («quel giusto figliuol d'Anchise»), per rifiutare implicitamente le accuse di tradimento che avanzano Ditti e Darete nel *De excidio Troiae*.⁷⁶

Altre informazioni sul personaggio appena comparso e soprattutto sulle relazioni che intercorrono tra lui e il poeta otteniamo dalla replica meravigliata di quest'ultimo:

«Or sè tu quel Virgilio e quella fonte
che spandi di parlar sì largo fiume?»,
rispuos' io lui con vergognosa fronte.
«O de li altri poeti onore e lume,
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
che m'ha fatto cercar lo tuo volume.
Tu sè lo mio maestro e 'l mio autore,
tu sè solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore». (*Inf.*, I 79-87)

Il metaforico complimento di essere fonte di eloquenza era già stato riservato a Virgilio da Macrobio nei suoi *Saturnali*, che, come è noto, costituiscono, nei libri III-VI, una specie di commento ad alcuni passi dell'*Eneide*: «Quis fons, quis torrens, quod mare tot fluctibus quot hic verbis inundavit?» (*Saturn.*, V I 10).⁷⁷ E per rimanere alle metafore equoree, a *Inf.*, VIII 7 Dante definisce il suo poeta «mar di tutto 'l senno», depositario di somma sapienza in tutti i campi, sulla scia di una tradizione di cui è capofila ancora Macrobio, che ne afferma la competenza in tutte le discipline («nullius disciplinae expers», *Somnium Scipionis*, I VI 44). Tale qualità consente di attribuire al personaggio il ruolo di guida onnisciente tipico nei poemi didascalici medievali.

Non compare in Dante alcun accenno invece, se non forse una blanda allusione nel riferimento alla congiurazione di Erittone che avrebbe subito Virgilio (*Inf.*, IX 22-24), alle sue competenze magiche, pur molto note nel Medioevo, ma da fonti che l'Alighieri evidentemente ritiene troppo popolari.⁷⁸

Quello che è più interessante notare nei versi sopra riportati è l'ammissione di un debito professionale fondamentale verso di lui, non solo in quanto punto di riferimento genericamente di tutti i poeti («onore e lume»),⁷⁹ ma proprio perché *maestro* e indiscusso punto di riferimento per sé: *autore* infatti per Dante viene da «“autentin” che tanto vale [...] quanto degno di fede e d'obediencia. E così 'autore' [...] si prende per ogni persona degna d'essere creduta e obedita» (*Conv.*, IV VI 5). Dante vanta qui una particolare competenza circa il *volume*, cioè l'opera completa comprensiva anche di *Georgiche* e *Bucoliche* come compariva solitamente nei manoscritti medievali, grazie non solo a un assiduo *studio*, ma una particolare passione. Di qui riconosce di avere preso *lo bello stilo* sul quale ha fondato la sua carriera di poeta.

⁷⁶ Cfr. G. INGLESE, *Storia e «Comedia»: Enea*, in ID., *L'intelletto e l'amore. Studi sulla letteratura italiana del Due e Trecento*, Milano, La Nuova Italia, 2000, pp. 123-64.

⁷⁷ La metafora originariamente era destinata a Omero: cfr. S. ITALIA, *Dante e l'esegesi virgiliana. Tra Servio, Fulgenzio e Bernardo Silvestre*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012, p. 95.

⁷⁸ D'obbligo il riferimento a D. COMPARETTI, *Virgilio nel Medioevo*, a cura di G. PASQUALI, Firenze, La Nuova Italia, 1981 (l'opera è del 1872).

⁷⁹ Concetto ribadito in *VE*, II VI 7 ove Virgilio è indicato a modello, benché assieme agli altri poeti *regulati*.

L'affermazione non stupirebbe affatto se si potesse considerare la *Commedia* tra le opere che gli hanno *fatto onore*, ma il poema a questo punto del racconto deve ancora essere scritto e rarissimi sono invece i virgilianismi nelle opere precedenti,⁸⁰ cioè la *Vita nova* e un cospicuo, ma non immenso, numero di liriche, tra le quali spiccano per dimensione e impegno le cosiddette canzoni morali, alcune delle quali verranno commentate nel *Convivio*. Quest'ultimo, come il coevo *De vulgari eloquentia*, non è da considerare in quanto posteriore all'anno del viaggio oltremondano oltre che incompiuto e mai reso pubblico dall'autore; però le canzoni ivi comprese circolavano da un pezzo.

Dobbiamo intenderci sul concetto di "stile", che nel Medioevo comprende non solo la forma, ma prima di tutto la materia, alla quale deve collegarsi, secondo il canone della *convenientia*, la forma adeguata. Ma le opere precedenti quale tematica condividono con l'*Eneide* o, se vogliamo, con le altre opere virgiliane? Certo la *Vita nova*, storia d'amore e storia di una nuova poetica in stile elegiaco, cioè non eccelso, ha ben poco a che fare con il poema epico cui pertiene lo stile più elevato. Non resta che pensare alle canzoni morali, il cimento poetico più impegnativo anteriore alla *Commedia*. In che senso si possa dire che condividano *lo bello stilo* di Virgilio, lo vedremo tra poco.

Dante, come i suoi contemporanei, leggeva il suo autore con l'ausilio di uno o più commenti che condizionavano la sua interpretazione.⁸¹ Ecco allora perché nel *Convivio*, nel quarto trattato, là dove parla della magnanimità in relazione all'età dell'uomo, può fare la seguente, sorprendente affermazione:

la quale vertute mostra lo loco dove è da fermarsi e da pungare. E così infrenato mostra Virgilio, lo maggiore nostro poeta, che fosse Enea, ne la parte dello Eneida ove questa etade si figura: la qual parte comprende lo quarto, lo quinto e lo sesto libro dello Eneida. (*Conv.*, IV XXVI 7-8)

Che l'*Eneide* raffiguri le età dell'uomo era convinzione, con buona pace di Virgilio che non si era mai sognato di esprimere una cosa simile, di Fabio Fulgenzio Planciade, filologo erudito del V-VI secolo, autore della *Expositio Vergilianae continentiae secundum philosophos moralis*, in cui si propone una lettura allegorica del testo (*continentia* indica il senso riposto) appunto in chiave morale, entro cui la classificazione delle età dell'uomo è fondamentale, perché in ciascuna di esse l'uomo dovrebbe perseguire una diversa virtù. Dunque, anche per Dante, l'*Eneide*, oltre a raccontare l'origine dell'Impero e a glorificarlo, consegna un messaggio etico analogo a quello della canzone morale *Le dolci rime*, incentrata sul concetto di nobiltà, ove si afferma che quest'ultima, essendo «perfezione di propria natura in ciascuna cosa» (*Conv.*, IV XVI 5), si realizza diversamente nell'uomo a seconda della sua età, perché «altri costumi e altri portamenti sono ragionevoli ad una etade che ad altra» (*Conv.*, IV XXIV 8). Insomma *lo bello stilo* preso da Virgilio significa prima di tutto comunanza di materia. Alla quale poi deve accordarsi «tam superbia carminum quam constructionis elatio et excellentia vocabulorum» (*DVE*, II IV 7) costituendo così quello che si chiama stile "tragico", che caratterizza appunto tutte le canzoni morali. Una conferma ci viene dalla seconda redazione del commento di Pietro Alighieri nella chiosa a *Inf.*, I 130-136:

ut ait Papia, poete dicti sunt loici quia in naturis et in moribus rationem adiungunt, et precipue ipse Virgilius, si bene intueatur naturalis stilus et moralis et rationalis ipsius. Et ex hoc dixit auctor supra quod ipse Virgilius erat ille a quo pulcrum stilum habuit, scilicet naturalem et moralem, in scribendo poetice ipse auctor.⁸²

Ora che abbiamo la certezza che Dante conosce il commento fulgenziano, non possiamo lasciarci sfuggire l'occasione di leggerlo. Basta scorrere il prologo per verificare che l'occasione è

⁸⁰ Cfr. P. ALLEGRETTI, *Il maestro de «lo bello stilo che m'ha fatto onore» («Inf.» I 87), ovvero la matrice figurativa della sestina, da Arnaut Daniel a Virgilio*, «Studi danteschi», LXVII (2002), pp. 11-55.

⁸¹ Per un quadro generale cfr. S. ITALIA, *Dante e l'esegesi* cit.

⁸² Cito dal *Dartmouth Dante Project*, all'indirizzo web: <https://dante.dartmouth.edu/>.

ghiotta. Se Virgilio è maestro del parlare figurato, come si afferma nel capitolo XVI della *Vita nova*, il suo commentatore non vuol essere da meno. Il testo si presenta infatti sotto forma di dialogo tra il commentatore e lo stesso Virgilio, il quale compare come un fantasma, secondo una figura retorica che prende il nome di prosopopea. La prosopopea in Fulgenzio è un modo figurato per affermare la correttezza della propria esegesi, tanto da rappresentarla come suggerita proprio dallo stesso poeta commentato.

Nam ecce ad me etiam ipse, Ascraei fontis bractamento saturior, advenit quales vatum imagines esse solent, dum, adsumptis ad opus conficiendum tabulis, stupida fronte arcanum quiddam, latranti intrinsecus tractatu, submurmurant.⁸³

Il verbo *submurmurare* indica metaforicamente la difficoltà per il lettore di capire le profondità del testo. Se il Virgilio dantesco appare *fioco*, cioè ‘rauco’, come chiosano gli antichi commenti, non sarà in ricordo di questo passo?⁸⁴ Tanto più che tale voce roca rompe un «lungo silenzio», così come per Fulgenzio il messaggio profondo virgiliano risuona parcamente nel *grande silentium* dell’epoca corrotta e ignorante:

Expetebat quidem [...] nostri temporis qualitas grande silentium, ut non solum mens expromptare desisset quod didicit, quantum etiam oblivionem sui efficere debuit quia vivit.⁸⁵

Insomma il Virgilio dantesco è presentato come un autore poco compreso da molto tempo nel suo intimo significato, che fatica a farsi udire appunto «per non essere in uso lo suo parlare poetico e ornato a’ moderni», come chiosa opportunamente l’Ottimo commentatore.⁸⁶

Il Virgilio fulgenziano, nonostante sia indicato come «torrente di ingegno»⁸⁷ (da confrontare con l’espressione di *Inf.*, I 79-80) e sia depositario di somma sapienza, pure condivide con quello dantesco la consapevolezza della sua esclusione dalla verità cristiana e dei suoi limiti; infatti afferma:

Si [...] inter tantas Stoicas veritates aliquid etiam Epicureum non desipissem, paganus non essem: nullo enim omnia vera nosse contingit nisi vobis, quibus sol veritatis inluxit.⁸⁸

⁸³ FABII PLANCIADIS FULGENTII *Expositio virgilianae continentiae secundum philosophos morales*, in *Opera*, recensuit Rudulfus Helm, Stutgardiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1898, p. 140; faccio seguire la traduzione italiana di F. Zanlucchi (Padova, Accademia Patavina di sc. lettere ed arti, 1972): ‘Ed ecco, viene a me proprio lui, saturo della linfa della fonte Ascrea, quali appunto si è soliti rappresentare i poeti mentre, prese le tavolette per creare la loro opera, con volto stupito vanno mormorando qualcosa di misterioso, per la materia che latra loro dentro’; ad Ascrea era nato Esiodo, sicché la fonte Ascrea indica la poesia esiodea.

⁸⁴ Indica questo passo come fonte del verso R. ABARDO, *Dove finiscono le tracce*, in L. COGLIEVINA, *Dante. Letture critiche e filologiche*, a cura di R. ABARDO, Roma, Edizioni di Storia Letteratura, 2014, pp. 185-191: 185. Il verso è tormentatissimo, perché «fioco» può significare ‘scarsamente visibile’ (attratto da «parea»), o ‘rauco’ (attratto dal campo semantico di «silenzio»). Nel primo caso si deve ritenere che «il lungo silenzio» sia quello del sole, con ardua sinestesia continuata: ‘uno che (*chi*) per la penombra si vedeva appena’, per cui nasce il dubbio se sia «ombra» o «omo certo» (v. 66); cfr. l’apparizione di Amore in *Donna pietosa*, v. 54 «ed omo apparve scolorito e fioco» (*Vn*, XIV 24). Nel secondo caso si anticiperebbe, un po’ goffamente, un’informazione circa la voce di Virgilio che si fa sentire solo al v. 67; inoltre non è il protratto silenzio a essere causa tipica della raucedine, ma semmai, al contrario, l’aver parlato troppo. L’interpretazione metaforica proposta sulla scorta del testo fulgenziano forse risolve il dilemma: l’espressione potrebbe essere intesa come perifrasi per indicare proprio Virgilio attraverso l’implicito riferimento a Fulgenzio.

⁸⁵ FULGENZIO, *Expositio*, ed. cit., p. 137; ‘Il carattere di questa nostra epoca avrebbe certo richiesto un profondo silenzio: così non solo l’anima avrebbe cessato di rendere pubblico ciò che sa ma, addirittura, avrebbe dovuto fare silenzio intorno a sé poiché vive in questo tempo’ (traduzione Zanlucchi).

⁸⁶ Tra i “moderni” però, vista la fiducia accordata alla sua interpretazione, non è incluso Fulgenzio, come pare sentire S. ITALIA, *Dante e l’esegesi* cit., pp. 222-224.

⁸⁷ FULGENZIO, *Expositio*, ed. cit., p. 143

⁸⁸ Ivi, p. 162.

A questo punto è venuto il momento di chiederci cosa rappresenti Virgilio nella *Commedia*. La sua funzione strutturale va valutata in relazione a quella dell'altra guida, cioè Beatrice, e del guidato, cioè del personaggio di Dante.

La circostanza che il viaggio nell'Oltretomba si svolga durante la Settimana Santa e nell'anno del Giubileo non è irrilevante, perché conferisce all'esperienza del singolo un valore universale, assai più dell'opposizione del pronome *mi* («mi ritrovai») all'aggettivo *nostra* che occorre nei primi versi della *Commedia* («nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai»).⁸⁹ Per questo la critica è in gran parte concorde nel ritenere che il personaggio che parla in prima persona rappresenti allegoricamente tutta l'umanità. Di conseguenza le guide, in tale non scorretta ma generica e genericizzante interpretazione, rappresenterebbero la ragione e la fede, impersonate rispettivamente da Virgilio e da Beatrice. Meglio potremmo precisare con Pietro Alighieri che Virgilio rappresenta la «rationalis philosophia» (I redazione, p. 35) che bene si adegua al personaggio storico, in quanto poeta «naturalis et moralis ultra alios» (III redazione, p. 73), mentre Beatrice la Teologia, cioè la scienza depositata nella divina Scrittura. Il vantaggio di tale interpretazione è quello di riagganciarsi a un passo della *Monarchia*, nel quale Dante afferma che, poiché l'uomo ha una natura intermedia tra le cose corruttibili e quelle incorruttibili, essendo composto di un corpo mortale e di un'anima immortale, ognuna delle sue parti avrà un suo proprio fine, ovvero la beatitudine di questa vita e la beatitudine della vita eterna. La prima beatitudine consiste nella realizzazione delle proprie facoltà e in particolare della facoltà intellettuale caratteristica dell'uomo, la seconda nella visione di Dio; sicché alla prima perveniamo per mezzo delle dottrine filosofiche («phylosophica documenta»), mentre alla seconda per mezzo degli insegnamenti divini («documenta spiritualia»):

Duos igitur fines providentia illa inenarrabilis homini proposuit intendendos: beatitudinem scilicet huius vite, que in operatione proprie virtutis consistit et per terrestrem paradysum figuratur; et beatitudinem vite eterne, que consistit in fruitione divini aspectus ad quam propria virtus ascendere non potest, nisi lumine divino adiuta, que per paradysum celestem intelligi datur. Ad has quidem beatitudines, velut ad diversas conclusiones, per diversa media venire oportet. Nam ad primam per phylosophica documenta venimus, dummodo illa sequamur secundum virtutes morales et intellectuales operando; ad secundam vero per documenta spiritualia que humanam rationem transcendunt, dummodo illa sequamur secundum virtutes theologicas operando, fidem scilicet, spem et karitatem. (*Mon.*, III XVI 7-8)

Se dunque l'esperienza conoscitiva di Dante si universalizza rispecchiando il percorso che dovrebbe fare l'umanità tutta, le due guide possono ben rappresentare le due specie di *documenta*: Virgilio, «quel savio gentil, che tutto seppe» (*Inf.*, VII 3) potrà incarnare i *phylosophica documenta*, e condurrà infatti al paradiso terrestre, che rappresenta la felicità umana, mentre Beatrice, beatificante fin nel nome, i *documenta spiritualia* che conducono al paradiso celeste, che rappresenta la beatitudine. Il sistema interpretativo non è incoerente, ma appiattisce la complessità del messaggio ultimo della *Commedia*. Ha il pregio, però, di porre sul medesimo piano di significato le due guide, come richiede la loro evidente complementarità: sia l'una che l'altra rappresenterebbero delle fonti librarie, cioè i libri scientifici e i libri della Bibbia. Inoltre è meno peggio, per l'aderenza all'ideologia dantesca espressa nella *Monarchia*, dell'interpretazione diffusa che vede nelle guide due entità astratte, la ragione e la fede, sulla scorta di questa generica affermazione di Virgilio:

«Quanto ragion qui vede,
dir ti poss'io; da indi in là t'aspetta
pur a Beatrice, ch'è opra di fede». (*Purg.*, XVIII 46-48)

⁸⁹ Si tratta dell'intelligente, ma non del tutto condivisibile, indicazione di Singleton, che chiosa: «The importance of "nostra" is not to be overlooked. This is "our" life's journey, and we are necessarily involved in it. Thus, in its first adjective, the poem is open to the possibility of allegory» (in *The Divine Comedy*, Translated, with a Commentary, by C. S. SINGLETON, Princeton, Princeton University Press, 1970-75, *ad loc.*).

Bisogna osservare che la *Commedia* è avara di indicazioni utili al lettore per l'attribuzione di un significato alle guide, e che tali indicazioni sono tutt'altro che univoche. E anzitutto la stessa presenza di un senso allegorico è messa in dubbio dalla storicità dei personaggi di Virgilio e pure di Beatrice, figlia di Folco Portinari e moglie di Simone dei Bardi. L'allegoria non è dunque desumibile dal testo, né lo arricchisce troppo.

Anzi, se ci rivolgiamo all'Alighieri commentatore di se stesso, dobbiamo proprio escludere che in relazione alle guide e a Dante-personaggio si dia alcuna allegoria. Mi riferisco a un passo dell'Epistola XIII a Cangrande, testo che, fino a prova contraria, deve essere considerato interamente autentico e come tale tenuto nel debito conto. So bene che tale mia ferma convinzione non è condivisa da tutti, ma non è qui il luogo per aprire una lunga e complessa discussione per la quale mi permetto di rinviare ad un mio recente contributo,⁹⁰ dal quale però stralcerò alcune osservazioni a proposito della definizione del *subiectum* della *Commedia*, che viene suddiviso in letterale e allegorico con queste parole:

Est ergo subiectum totius operis, litteraliter tantum accepti, status animarum post mortem simpliciter sumptus; nam de illo et circa illum totius operis versatur processus. Si vero accipiatur opus allegorice, subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est. (§§ 24-25)

Come si nota, Dante-personaggio brilla per assenza. Non se ne fa proprio menzione, con stupore di chi, non senza tutti i torti, osserva che in realtà il soggetto della *Commedia* è il viaggio di Dante nell'aldilà. Ma poiché Dante è anche l'autore, egli considera sé stesso solo come tale, pur all'interno del testo stesso. Il poeta rappresenta sé stesso nell'atto di scrivere attraverso un viaggio che è metafora della scrittura, un po' come il pittore che dipinge sé stesso nell'atto di dipingere. Egli non appartiene al *subiectum*, e il suo viaggio si deve piuttosto ascrivere al «modus tractandi poeticus» e «fictivus» (§ 27).

Ma se non appartiene al soggetto letterale, Dante-personaggio non apparterrà neppure a quello allegorico, che invece riguarda non più le anime, ma l'uomo, in questa vita, nell'esercizio del libero arbitrio: insomma si parla fittiziamente di morti per illustrare vizi e virtù, alludendo al comportamento dei vivi che hanno la possibilità di scegliere tra il male e il bene grazie al libero arbitrio, condizione necessaria perché si meriti o demeriti un domani nell'aldilà.

Le guide appartengono alla sfera di Dante-personaggio, e sono dunque in funzione del suo ruolo di scrittore. Infatti il Virgilio nella selva oscura, preso di peso dal commento di Fulgenzio, è guida in quanto il suo maestro e il suo autore, e se vogliamo aprire per prosa il parlare figurato, rappresenta il suo volume, in primis l'*Eneide*. Non dunque allegoria, ma semplicemente metonimia, causa per effetto, facitore per fattura: figura retorica banalissima e usitatissima anche nel linguaggio comune, soprattutto in passato, per cui le opere e i volumi che le contenevano venivano chiamati con i nomi dei loro autori, come si può constatare negli inventari medievali di libri.⁹¹

Ma se non bastasse questa considerazione, si potrebbe ricorrere a un'altra opera ben presente a Dante soprattutto mentre stendeva il primo canto, vale a dire il *Tesoretto* di Brunetto Latini, maestro riconosciuto, nonostante il contestato viziato della sodomia.⁹² Il poemetto didascalico inizia come un viaggio reale dell'autore in Spagna e prosegue come viaggio allegorico per una «selva diversa» a seguito dello smarrimento del «gran cammino», cioè la *diritta via* (*Tesoretto*, vv. 188-190). Anche Brunetto ha incontri significativi, ma, sul modello dei tradizionali poemi didattici mediolatini, prevalentemente con entità astratte personificate, come a esempio Natura. Tuttavia,

⁹⁰ S. BELLOMO, *L'Epistola a Cangrande, dantesca per intero: «a rischio di procurarci un dispiacere»*, «L'Alighieri», LVI, n.s. 45 (2015), pp. 5-19.

⁹¹ Si veda, come es., uno degli inventari trecenteschi pubblicati nel bel volume di L. GARGAN, *Dante, la sua biblioteca e lo studio di Bologna*, Roma-Padova, Antenore, 2014, p. 68: «Virgilius non ligatus, mae manu scriptus» e ancora «Lucanus similiter non ligatus».

⁹² Sul tema almeno si veda S. SARTESCHI, *Dal «Tesoretto» alla «Commedia»: considerazioni su alcune riprese dantesche dal testo di Brunetto Latini*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XIX (2002), pp. 19-44.

quando compaiono nel ruolo di guide due scrittori, Ovidio e Tolomeo, essi sono evidentemente figura dei rispettivi libri, dai quali il poeta ha appreso le nozioni che ora si impegna a divulgare.

Quanto a Beatrice, che dovevano pensare di lei i primi lettori della *Commedia*? Nulla della sua concreta personalità storica si dice, se non che amò il poeta e, pur con qualche defezione, ne fu riamata, perché il lettore doveva già conoscerla in quanto personaggio fondamentale della *Vita nova*. Da cui si apprende che la scoperta dello stile della loda, il traguardo poetico di Dante prima della *Commedia*, è dovuto a lei, perché lei ne è l'oggetto e la musa ispiratrice. Nel poema sempre lei rappresenta un nuovo traguardo poetico, una nuova e più alta poesia dantesca, raggiunta grazie al magistero dei poeti «regulati» di cui Virgilio è il capofila, ma potenziata dalla vera fede. Che una donna rappresenti la peculiare poesia di un poeta è un *topos* della lirica volgare, ai quali, a norma di *Vita nova*, XXV 6, dovrebbe essere riservato il solo tema amoroso. Basterà ricordare il sonetto *Guido, i' vorrei* (*Rime* 35 [LI]), in cui Dante vagheggia un ragionare d'amore, che è poetare con gli amici fondatori del dolce stile, i cui stili personali sono ipostatizzati dalle rispettive signore.

Se il personaggio di Virgilio è deputato poi a illustrare «quanto ragion vede», cioè i *phylosophica documenta* e Beatrice quello che pertiene alla fede, cioè i *documenta spiritualia*, l'uno e l'altra non fanno altro che esibire competenze legate alla loro naturale condizione umana e storica: il primo è «quel savio gentil, che tutto seppe» (*Inf.*, VII 3) come mostra la sua *Eneide*, mentre la seconda è una santa in paradiso che vede la verità direttamente in Dio.

Dunque ora possiamo capire che se Virgilio è la guida di Dante ciò equivale al riconoscimento del debito di quest'ultimo nei riguardi dell'*Eneide*, dalla quale ha appreso principalmente concetti di ordine morale, come abbiamo visto, ma soprattutto ha imparato a viaggiare figuratamente nell'aldilà. Lo dimostrano le ovvie e numerosissime riprese dal libro VI di personaggi, mostri, situazioni, per non dire di locuzioni, quasi una riscrittura soprattutto nella prima parte del poema.

Ma c'è qualcosa di più: l'idea stessa che la tematica oltremondana è riservata ai grandi poeti. Ancora una volta la nozione non è affatto virgiliana, bensì è ricavata dall'*Eneide* vista attraverso la lente deformante di un altro commentatore: Bernardo Silvestre, maestro del sec. XII della celebre Scuola di Chartres. Sicuramente da lui Dante ricava una curiosa interpretazione ricordata nel *De vulgari eloquentia*:

Et hii [*scil.* i veri poeti] sunt quos Poeta Eneidorum sexto Dei dilectos et ab ardente virtute sublimatos ad ethera deorumque filios vocat, quanquam figurate loquatur. Et ideo confutetur illorum stultitia qui, arte scientiaque immunes, de solo ingenio confidentes, ad summa summe canenda prorumpunt; et a tanta presumptuositate desistant, et si anseres natura vel desidia sunt, nolint astripetam aquilam imitari (*DVE*, II IV 10-11).

In realtà in *Aen.*, VI 129-131 la Sibilla dice ad Enea che Giove concesse di ritornare dalle onde dell'Averno solo a pochi figli di dei, alludendo ad Ercole, a esempio, e con ciò incoraggiando lo stesso Enea, che era figlio di Venere. La dipendenza da Bernardo Silvestre è sicura, perché questi, unico tra gli esegeti virgiliani, afferma che per tali figli di dei si intendono i figli della musa Calliope, cioè gli eloquenti, e ricorda, tra i celebri *descensus*, non per caso quello di Orfeo, il poeta per eccellenza.⁹³ Tutto ciò viene a confermare lo statuto squisitamente poetico della *Commedia*, con buona pace di coloro che invece insistono nell'attribuirle quello profetico, pur con qualche ragione, come vedremo tra breve.

La spregiudicata libertà interpretativa che Dante condivide con i commentatori medievali si fonda su un concetto di poesia che ora proviamo a illustrare con un sintomatico episodio purgatoriale: l'incontro con Stazio. Si tratta di un episodio importante, non solo perché si protrae

⁹³ *The Commentary on the first Six Books of «Aeneid» of Virgil commonly attributed to Bernardus Silvestris*, a cura di J. WARD JONES e E.F. JONES, Lincoln-London, University of Nebraska, 1977, p. 57; il testo è ora leggibile con traduzione a fronte e commento a cura di B. BASILE, Roma, Carocci, 2008.

per due interi canti del *Purgatorio*, ma anche perché ha un valore strutturale e narratologico, in quanto il personaggio accompagna Dante fino al paradiso terrestre (e anzi si presume che salga anche lui al cielo) debordando dal livello del racconto “secondario”, quello dei vari incontri del pellegrino con le anime, a quello del racconto “primario” viatorio.

Stazio viene incontrato nella cornice degli avari e dei prodighi proprio nel momento in cui, avendo finito di scontare la sua pena, si alza dall’incomoda posizione e si presenta come un poeta che tutto deve a Virgilio.

«Al mio ardor fuor seme le faville,
che mi scaldar, de la divina fiamma
onde sono allumati più di mille;
de l’Eneida dico, la qual mamma
fummi, e fummi nutrice, poetando:
sanz’ essa non fermai peso di dramma». (*Purg.*, XXI 94-99)

Una volta riconosciuto nella guida di Dante, con somma sorpresa, lo stesso amatissimo Virgilio, Stazio gli spiega che il vizio che ha dovuto scontare non è stato l’avarizia, ma il suo contrario, cioè la prodigalità, dalla quale si è ritratto grazie ad alcuni versi dell’*Eneide*:

«Or sappi ch’avarizia fu partita
troppo da me, e questa dismisura
migliaia di lunari hanno punita.
E se non fosse ch’io drizzai mia cura,
quand’ io intesi là dove tu chiami,
crucciato quasi a l’umana natura:
“Per che non reggi tu, o sacra fame
de l’oro, l’appetito de’ mortali?”,
voltando sentirei le giostre grame.
Allor m’accorsi che troppo aprir l’ali
potean le mani a spendere, e pente’ mi
così di quel come de li altri mali». (*Purg.*, XXII 34-45)

Non basta: ancora Virgilio, pur pagano e irrimediabilmente condannato nel limbo, lo ha indotto a convertirsi al cristianesimo e salvarsi.

«Facesti come quei che va di notte,
che porta il lume dietro e sé non giova,
ma dopo sé fa le persone dotte,
quando dicesti: ‘Secol si rinnova;
torna giustizia e primo tempo umano,
e progenie scende da ciel nova’.
Per te poeta fui, per te cristiano». (*Purg.*, XXII 67-73)

Non può essere casuale la circostanza che nessuno dei due luoghi virgiliani citati significhi ciò che Stazio ha inteso, ma anzi, nel primo caso dica esattamente il contrario: non si deplora infatti la prodigalità, bensì l’avarizia. Il passo in questione appartiene all’*Eneide* e cade nell’episodio, notissimo e molto presente a Dante quando ideò il canto di Pier della Vigna, dell’uccisione del giovane Polidoro da parte di Polinestore per rubargli il tesoro che il padre Priamo gli aveva affidato. Virgilio sbotta, appunto «crucciato quasi a l’umana natura», in questa esclamazione: «Quid non mortalia pectora cogis / auri sacra fames» (*Aen.*, III 56-57). Vale a dire: ‘A che mai non spingi gli animi umani, o esecranda fame dell’oro’. Dante invece traduce: «Per che non reggi tu, o sacra fame / de l’oro, l’appetito de’ mortali?». A prescindere dal verbo “reggere”, che non corrisponde, se non in parte, al verbo “cogo”, che vale ‘costringere’, e non ‘guidare’, la traduzione potrebbe essere considerata anche abbastanza letterale, pur di leggere «per che» separato, cioè ‘per quali vie’, e

attribuire a «sacra» il valore latino di ‘esecranda’. Con due difficoltà di non poco momento: l’una, che «sacra» dovrebbe essere considerato un latinismo pretto, in quanto non è mai usato in volgare in senso negativo; l’altra, che non ci si spiega l’iter mentale del personaggio di Stazio, il quale ricaverebbe dall’invettiva contro l’esecranda fame di ricchezze un monito a non spendere oltre misura.

Visto che è da escludere nel modo più assoluto che Dante possa avere frainteso il passo virgiliano – perché l’interpretazione è ovvia se non altro alla luce dell’episodio che è incluso non per caso tra gli esempi di avarizia menzionati nel canto XX (v. 115) – dobbiamo pensare che egli sfruttò la diversità semantica dell’aggettivo «sacro» nella lingua di partenza e in quella d’arrivo, al fine di trarne un altro senso, vale a dire: ‘perché (e non «per che») non sei tu a guidare, santo desiderio di ricchezze, cioè giusto perché misurato, l’appetito dei mortali?’. Ricordo che, secondo Aristotele, l’avarizia non è il contrario della prodigalità, ma un allontanamento diametralmente opposto, e del pari erroneo, dal giusto mezzo costituito dalla liberalità.

Ma è possibile attribuire a Dante una spregiudicatezza filologica tale da forzare consapevolmente un testo ben oltre le intenzioni dell’autore che l’ha prodotto? Non ho dubbi a rispondere di sì: tale spregiudicatezza potrebbe essere ben dantesca. Non solo perché questo è un atteggiamento attestato nel Medioevo in cui ebbe fortuna la pratica centonistica, consistente nel produrre componimenti nei quali versi o emistichi degli *auctores* (e principalmente virgiliani) liberamente giustapposti erano piegati a esprimere contenuti cristiani.

Meno originale, ma pur sempre frutto di una strepitosa forzatura del testo, la lettura in chiave profetica della IV *Ecloga* virgiliana, cui Stazio si riferisce traducendo abbastanza letteralmente i vv. 5-7 seguenti:

magnus ab integro saeculorum nascitur ordo;
iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
iam nova progenies caelo demittitur alto.

Si tratta infatti di un’idea tutt’altro che nuova, e forse in parte scontata, fondata sulla convinzione che l’ecloga, che del resto menziona una «Virgo» (la costellazione della Vergine nella quale si era trasformata Astrea, la dea della giustizia) e una progenie celeste, fosse una inconscia profezia della venuta di Cristo. Quanto alle potenzialità di questo testo di convertire al cristianesimo, esisteva il precedente, narrato da Vincenzo di Beauvais, della conversione di tre romani a seguito della lettura del componimento.⁹⁴

Così come i versi dell’*Eneide* erano soggetti a una più profonda (e indebita, diremmo ora noi) interpretazione, che andava sì al di là delle intenzioni dell’autore, ma non per questo era meno vera e meno lecita, la IV *Ecloga*, la quale, come Dante sapeva benissimo, celebrava la nascita del figlio di Asinio Pollione, «si consuonava a’ nuovi predicanti» e così acquistava un senso nuovo, di cui lo stesso autore era del tutto ignaro, quasi come se la sua parola acquisisse una sua indipendenza. Questa era la prova più forte che la poesia, quando è vera poesia (e nel caso delle opere di Virgilio non se ne poteva certo dubitare), è portatrice di verità. Ma poiché ogni verità viene da Dio, perché Dio è la verità, la poesia deve avere un’origine divina, anche quella pagana. Di qui possiamo capire in che senso e in quali limiti Dante proprio in quanto poeta possa sentirsi portavoce di Dio e in certo modo profeta, e perché nell’iniziare un’opera poetica com’è il *Paradiso* il poeta, diversamente dal retore, abbia necessità di invocare dal cielo una specie di dono divino, come si afferma nell’Epistola a Cangrande:

Rethores enim consuevere prelibare dicenda, ut animum comparent auditoris; sed poete non solum hoc faciunt, quin ymo post hec invocationem quandam emittunt. Et hoc est eis conveniens, quia multa inventionem opus est eis, que ceu aliquid contra comunem modum hominum a superioribus substantiis petenda est, quasi divinum quoddam munus. (§§ 46-47)

⁹⁴ Cfr. VINCENZO DI BEAUVAIS, *Speculum historiale*, XI 50.

La scelta di Stazio come seguace di Virgilio era quanto mai opportuna per il semplice motivo che l'imitazione virgiliana nelle sue opere era palese – tanto da meritargli il titolo di «simia Vergilii»⁹⁵ – e soprattutto era dichiarata a chiare lettere alla fine della *Tebaide*, ove rivolgendosi all'opera stessa, la ammoniva: «non provare a emulare la divina *Eneide*, ma seguine a distanza le orme con venerazione».⁹⁶ È ciò che fa Dante «dietro a le poste de le care piante» di Virgilio, lungo tutto il percorso dalla selva oscura all'Eden, ma con maggior fiducia nelle proprie capacità poetiche, non solo perché, in quanto cristiano, si sente in possesso di superiori cognizioni dovute alla Rivelazione, ma perché è intimamente un magnanimo, dotato cioè di quella virtù «moderatrice e acquistatrice de' grandi onori e fama» (*Conv.*, IV XVII 5) consustanziale per ciò con l'animo di un poeta, la cui attività è appunto finalizzata a conseguire la gloria. Certamente tale virtù, che induce a ritenere le proprie «cose sempre [...] migliori che non sono, e l'altrui men buone» (*Conv.*, I XI 20), confina pericolosamente con la superbia, ma il rischio di cadere nel difetto opposto, cioè la pusillanimità, non consente di tirarsi indietro di fronte al cimento, perché la magnanimità è la virtù che «mostra lo loco dove è da fermarsi e da pugnare» (*Conv.*, IV XXVI 7). Sicché il rapporto con Virgilio, sul piano poetico, non è, come quello di Stazio, di imitazione ma, pur tacitamente, di emulazione.

Emblematico, a tal proposito, un canto virgiliano per eccellenza come il XIII dell'*Inferno*. Inizia infatti con un riferimento alle arpie, non generico, ma esplicitamente diretto a un preciso episodio dell'*Eneide*, quello dell'incontro con tali mostri da parte dei Troiani alle isole Strofadi, e la descrizione di esse segue alla lettera il testo latino.⁹⁷ L'incontro con il personaggio principale, Pier della Vigna, è scopertamente modellato su quello di Enea con Polidoro (presente nel medesimo libro in cui compaiono le arpie: *Aen.*, III 13-68). Il figlio di Priamo è stato ucciso a tradimento e lasciato insepolto sul lido. La sabbia con il tempo ne ha ricoperto il cadavere, e le aste delle frecce che vi erano infisse hanno germogliato. Quando Enea ne strappa alcune, credendole semplici arbusti, ne fuoriesce sangue e, da sottoterra, ode la voce del morto Polidoro che si lamenta e chiede le dovute onoranze funebri. Allo stesso modo Dante, allarmato nel sentire dei lamenti senza vedere chi li facesse, è indotto dalla sua guida a rompere un ramo di un gran pruno.

Allor porsi la mano un poco avante
e colsi un ramicel da un gran pruno;
e 'l tronco suo gridò: «Perché mi schiante?».

Da che fatto fu poi di sangue bruno,
ricominciò a dir: «Perché mi scerpi?
non hai tu spirito di pietade alcuno?

Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:
ben dovebb' esser la tua man più pia,
se state fossimo anime di serpi».

Come d'un stizzo verde ch'arso sia
da l'un de' capi, che da l'altro geme
e cigola per vento che va via,

sì de la scheggia rotta usciva insieme
parole e sangue; ond' io lasciai la cima
cadere, e stetti come l'uom che teme.

(*Inf.*, XIII 31-45)

Colpiscono questi versi a buon diritto famosi, perché rappresentano un assoluto traguardo espressivo. Infatti paradossalmente descrivono un evento fantastico e del tutto improbabile in modi così realistici da farlo apparire credibile: se una pianta animata potesse parlare, non potrebbe che farlo così, appunto sibilando come un ceppo verde sul fuoco. Ma si pensi anche all'indugio per ben due volte di Virgilio e Dante di fronte al pruno che ha appena finito di parlare (vv. 79 e 109-110),

⁹⁵ Tra i commentatori danteschi, Benvenuto e Villani ricordano esplicitamente l'epiteto.

⁹⁶ «Nec tu divinam Aeneida tempta, / sed longe sequere et uestigia semper adora» (*Theb.*, XII 816-817).

⁹⁷ Cfr. *Aen.*, III 210-269.

dovuto all'impossibilità di riconoscere la fine del discorso da un essere privo di espressione e di gestualità; al giuramento dell'albero sulle proprie radici (vv. 73-74), come un uomo avrebbe fatto sulla propria testa («per caput» in *Aen.*, IX 300); infine alla graduale generazione della pianta dall'anima-seme, prima «in vermena», poi «in pianta silvestra» (v. 100).

Ebbene, è proprio Virgilio, il personaggio, che giustifica la violenza compiuta da Dante nei confronti del pruno chiamando in causa la sua *rima*, cioè i suoi versi inadeguati a illustrare in modo plausibile un fenomeno soprannaturale:

«S'elli avesse potuto creder prima»,
 rispuose 'l savio mio, «anima lesa,
 ciò c'ha veduto pur con la mia rima,
 non avrebbe in te la man distesa;
 ma la cosa incredibile mi fece
 indurlo ad ovra ch'a me stesso pesa». (Inf., XIII 46-51)

E così il lettore sperimenta concretamente come Dante abbia saputo davvero rendere credibile la *cosa incredibile*, superando implicitamente, nell'arte della parola, lo stesso Virgilio, pur riconosciuto maestro.

LA COSMOLOGIA DI DANTE

di Theodore J. Cachey Jr.

La cosmologia è una categoria anacronistica se applicata al Medioevo. Le prime attestazioni della parola nel senso moderno di una teoria che descrive l'ordine naturale dell'universo datano all'inizio dell'età moderna. Nel XIII e XIV secolo, le questioni cosmologiche erano discusse in relazione ad un'ampia gamma di argomenti, che comprendevano gli angeli, l'astrologia, l'astronomia, i quattro elementi (terra, acqua, aria, fuoco), l'Empireo, i cieli, la natura, i pianeti e così via. L'approccio riflette lo stato frammentario della conoscenza cosmologica durante il tardo periodo medievale. La vasta letteratura scolastica del tempo sulle questioni cosmologiche tipicamente prendeva le forme di commenti discontinui e digressivi su testi canonici, ed era caratterizzata dall'assenza di qualsiasi integrazione unificante di tali questioni. Secondo un autorevole storico della scienza «durante il Medioevo non fu sviluppata alcuna genuina sintesi cosmologica»⁹⁸ (Grant 1978: 265, traduzione mia).

Tuttavia, la *Commedia* di Dante spicca in contrasto col disorganizzato contesto cosmografico del suo tempo. Il fermento e il dibattito intellettuali intorno alle questioni cosmologiche stimolò Dante a perseguire attraverso la poesia una più alta sintesi dei diversi elementi che costituivano il quadro cosmologico contemporaneo. Conseguire una piena comprensione dell'ordine della creazione per Dante corrispondeva ad acquisire conoscenza del Creatore. Nel poema Dante provò a presentare un'immagine del cosmo il più completa e integrata possibile, compensando in tal modo la mancanza di una tale visione nei contributi dottrinali dei maestri di teologia e filosofia.

Questo non vuol dire che un generale consenso circa la struttura del cosmo non esistesse durante il periodo tardo medievale. Per esempio, l'immagine standard dell'universo è squisitamente rappresentata nella *Creazione del mondo* (c. 1445), una tempera e oro su tavola del pittore senese Giovanni di Paolo (1398-1482), che da tanto tempo si pensa sia stato ispirato dalla cosmologia della *Commedia* di Dante.



Giovanni di Paolo (Siena 1398-1482), *La creazione del mondo e la cacciata dal Paradiso*, 1445.
New York, The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection.

Per gentile concessione di The Metropolitan Museum of Art (www.metmuseum.org)

⁹⁸ E. GRANT, *Cosmology*, in *Science in the Middle Ages*, a cura di D. C. LINDBERG, Chicago e Londra, The University of Chicago Press, 1978, pp. 265-302: p. 265.

Come ha dimostrato la critica recente, comunque, la cosmologia dipinta in questa tavola risale a ben prima di Dante, e riflette un consenso che era stato canonizzato sin dalle prime decadi del tredicesimo secolo, come compendiato dall'astronomo e matematico inglese John of Holywood o Halifax meglio noto come Giovanni di Sacrobosco (c. 1195-c. 1256 [1244]) nel suo trattato *De Sphaera mundi* (c. 1230). «Il testo di astronomia e cosmografia più chiaro, più elementare, e il più usato dal tredicesimo al diciassettesimo secolo»,⁹⁹ il *De Sphaera mundi* era un'introduzione destinata agli studenti all'inizio del loro corso di studi universitari. Quindi, se anche il *De Sphaera mundi* non rifletteva lo stato più avanzato dell'indagine e del dibattito contemporanei, rappresentava tuttavia la generale conoscenza degli elementi di base dell'universo tolemaico geocentrico che era sottoposto ad un intenso processo di disamina e revisione al tempo di Dante.

Il *De Sphaera mundi* di Sacrobosco comincia con la divisione dell'universo nelle regioni eterea ed elementare, e con una succinta descrizione dei quattro elementi:

La macchina dell'universo è divisa in due parti, la regione eterea e quella elementare. La regione elementare, che esiste soggetta a continua alterazione è divisa in quattro elementi. Infatti c'è la terra, posta, così com'era, al centro nel mezzo di tutto, attorno alla quale c'è l'acqua, attorno all'acqua l'aria, attorno all'aria il fuoco, che è puro e non torbido là e giunge alla sfera della luna, come dice Aristotele nel suo libro di *Metereologia*. Perché Dio, il glorioso e sublime, così dispose. E questi sono chiamati i 'quattro elementi' che a turno si alterano da sé, corrotti e rigenerati. Gli elementi sono anche corpi semplici che non possono essere suddivisi in parti di diverse forme e dalla cui commistione sono prodotte varie specie di cose generate. Tre di loro, a turno, circondano la terra da tutti i lati sfericamente, eccetto per quelle parti in cui la terra asciutta resiste alla marea per proteggere la vita degli esseri animati. (p. 119, traduzione mia).

Come fosse possibile per l'elemento più pesante della terra asciutta resistere alla marea, e cioè, innalzarsi sopra l'elemento più leggero dell'acqua, era un problema che vessava i filosofi naturali del tempo, e lo stesso Dante nella sua *Questio de aqua et terra. La Creazione del mondo* di Giovanni di Paolo, d'altro canto, presentava il mondo abitato, secondo lo schema di Sacrobosco, come situato al centro dell'universo, con l'elemento della terra colorato di marrone sulla superficie della sfera del mondo. Il secondo elemento, l'acqua, di colore verde, racchiudendo e penetrando la terra, inizia la serie di sfere concentriche dei quattro elementi. Il celeste chiaro, quasi bianco del cerchio successivo denota l'elemento dell'aria, che è racchiuso, a sua volta, da un cerchio rosso brillante, l'anello di fuoco, il quarto e più alto elemento. Si noti che la mappa del mondo abitato della tavola di Giovanni riflette gli sviluppi dell'esplorazione geografica e dell'esegesi biblica della fine del quindicesimo secolo, mentre i punti di riferimento cartografici di Dante, come mostrerò più nel dettaglio a breve nel corso di questa lezione, corrispondono a modelli geografici e cartografici tardo medievali. In ogni caso, la semplice immagine cosmologica dei quattro elementi presentata da Giovanni corrisponde a quella di Dante e del suo tempo.

Sacrobosco poi delineava la struttura dei cieli:

Attorno alla regione elementare ruota con un movimento circolare continuo la regione eterea, che è lucida e immune da qualunque variazione nella sua immutabile essenza. Ed è chiamata 'Quinta Essenza' dai filosofi. Come abbiamo appena detto questa è suddivisa in nove sfere: e cioè della Luna, di Mercurio, di Venere, del Sole, di Marte, di Giove, di Saturno, delle Stelle Fisse, e dell'ultimo cielo. Ciascuna di queste sfere racchiude quella inferiore sfericamente. (p.119)

Nella *Creazione del mondo* le sfere dei sette pianeti appaiono tra l'anello di fuoco che demarca il confine della regione elementare e lo zodiaco, e queste sfere planetarie erano di solito identificate come tali dal nome o dal simbolo in edizioni manoscritte e a stampa del *De Sphaera mundi*.

⁹⁹ L. THORNDIKE, *The Sphere of Sacrobosco and its Commentators*, Chicago, The University of Chicago Press, 1949, p. 1.

Insieme al Primo Mobile e all'Empireo, costituivano la regione eterea del cosmo. I tre anelli planetari blu oltre il cerchio rosso di fuoco designano la Luna, Mercurio e Venere. Il cerchio bianco che segue appartiene al Sole. Quelli oltre il sole sono i cerchi di Marte, Giove e Saturno. La sfera di Marte è rosa più che blu, perché appariva rosata a guardarla a occhio nudo. L'ultima sfera planetaria è quella di Saturno, che è seguita dalle stelle dello zodiaco. Il cerchio stretto blu scuro che circonda lo zodiaco rappresenta il Primo Mobile, che regolava il movimento delle sfere al di sotto di sé. La sua collocazione come nono cielo corrisponde sia al modello cosmologico di Sacrobosco che a quello di Dante, anche se c'era una grande controversia al tempo di Dante circa il numero e la natura dei cieli collocati oltre le sfere planetarie. La rappresentazione di Giovanni di Paolo di Dio e degli angeli oltre le sfere finite dell'universo suggerisce che egli condivideva con Dante una concezione dell'Empireo che lo collocava oltre i limiti di tempo e spazio.

La collocazione di Dio Creatore, mentre fa un gesto col dito puntato, sopra e oltre la sfera finita del mondo, e tra i segni zodiacali dell'Ariete e del Toro, che regnano a fine marzo e ai primi di aprile, ritrae un elemento vitale della cosmologia cristiana - coerente con la visione di Dante della struttura del cosmo e della storia della creazione. L'ambientazione cosmica della tavola di Giovanni di Paolo allude all'atto della creazione e all'incarnazione, così come al contesto pasquale della *Commedia* (*Inf.*, I 37-40): «Temp' era dal principio del mattino, / e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle / ch'eran con lui quando l'amor divino / mosse di prima quelle cose belle; [...]».

Anche il poema di Dante ricapitola la storia della creazione e del peccato originale e della redenzione all'interno della stessa cornice cosmica della tavola di Giovanni.

Tuttavia, al di là dei termini dei parametri di base appena delineati, il pensiero cosmologico al tempo di Dante era in una fase di sviluppo e rinnovamento senza precedenti nell'Occidente latino. Il contesto cosmologico di Dante era lontano dallo sfondo neutrale come sostenuto invece dalla critica fino a tempi relativamente recenti.

L'indagine riguardante la natura del cosmo in quel periodo era caratterizzata da intensi dibattiti e controversie che mettevano una pressione estrema sui sistemi di conoscenza tradizionali, compresi il *curriculum* delle arti liberali e l'enciclopedismo medievale. I confini tra la filosofia naturale aristotelica e la teologia cristiana erano specialmente carichi di tensione. Durante il XII e XIII secolo, le traduzioni in latino delle opere di Aristotele dall'arabo e dal greco, e la tradizione di commenti associati a quelle opere, principalmente Al-Farabi (Abu Al-Nasr, c. 870-c. 950), Avicenna (Ibn Sina, c. 980-c. 1037), Al-Ghazali (Abu Hamid, c. 1050-1111), e Averroè (Ibn Rushd, 1126-1198) [*Appendice B*], avevano reso disponibile in Occidente una cosmologia che sfidava i fondamenti della fede cristiana. Da una prospettiva cristiana, una comprensione del cosmo non poteva essere perseguita unicamente con i metodi della ragione e dell'osservazione caratteristici della filosofia naturale aristotelica [*Appendice C*]. La nuova cosmologia aristotelica, pertanto, doveva essere riconciliata con l'autorità della Bibbia e con la teologia cristiana, la cui cosmologia era stata formata da una diversa combinazione di testi autorevoli, a cominciare da un genere iniziato dai padri della Chiesa sui sei giorni della creazione che prese la forma di commenti a Genesi 1 e includeva opere come l'*Hexaemeron* di Basilio di Cesarea (c. 329-79), l'*Hexameron* di Ambrogio (c. 340-97), e il *De Genesi ad litteram* (401-15) di Agostino (354-430). Questa letteratura esamerale (dei sei giorni) era combinata con un assortimento di fonti neoplatoniche della tarda antichità e dell'alto medioevo e formava le fondamenta di un disegno cristiano del cosmo. Queste fonti includevano il *Timeo* di Platone nella parziale traduzione latina e commento di Calcidio del IV secolo, e altre autorità neoplatoniche come Macrobio (del principio del V secolo dopo Cristo), lo pseudo Dionigi Areopagita (vissuto tra il Ve il VI secolo), Boezio (c. 480-524), Marziano Capella (V secolo), e un trattato breve ma estremamente influente, il *Liber de causis*, che era attribuito ad Aristotele ma fu alla fine correttamente riconosciuto da Tommaso d'Aquino (1225-1274) come una sintesi degli *Elementi di teologia* (*Elementatio theologica*) del neoplatonico greco Proclo di Costantinopoli (412-485).

Il periodo compreso tra gli inizi del XIII secolo e la fine del XV fu caratterizzato da uno studio intenso e ininterrotto da parte dei teologi e dei filosofi naturali del *corpus* aristotelico per la prima

volta disponibile, specialmente del *De Coelo*. Le tensioni ideologiche tra filosofia naturale aristotelica e teologia cristiana inerenti a questo processo di traduzione e acculturazione finirono per produrre la crisi epistemologica che alla fine del periodo medievale condusse alla nascita della scienza moderna. L'indice di 219 tesi filosofiche e teologiche censurate dal Vescovo di Parigi Étienne Tempier (morto nel 1279) nel 1277 per la loro incompatibilità con l'ortodossia cristiana era sintomatico di queste tensioni tra filosofia naturale e teologia al tempo di Dante. La condanna di Tempier era una risposta alle correnti aristoteliche razionaliste dell'università di Parigi, e cercava di contrastare l'emergere della filosofia come disciplina autonoma rispetto alla rivelazione divina e all'autorità della teologia. Una parte delle proposizioni condannate aveva a che fare con importanti caratteristiche cosmologiche della filosofia naturale di Aristotele. Alcuni storici della scienza medievale hanno sostenuto che l'insistenza di Tempier sul potere assoluto di Dio liberava il pensiero cristiano dall'accettazione dogmatica dell'aristotelismo, conducendo perciò ad una maggiore libertà e creatività nel campo della speculazione cosmologica (Grant 1979). Altri studiosi hanno contestato questa prospettiva, facendo notare il paradosso di attribuire una funzione liberatrice ad una misura essenzialmente opprimente, e l'anacronismo di ritrarre l'aristotelismo del tempo come un ostacolo allo sviluppo della scienza (Bianchi 1990).

Qualunque sia il significato ultimo per la storia della scienza, la Condanna del 1277 ebbe l'effetto di segnalare la necessità di una ulteriore riflessione e ricerca cosmologica, così da poter stabilire quelle concezioni compatibili sia con i principi della filosofia naturale universalmente accettati che con la rivelazione cristiana.

[*Appendice E*] Questa rielaborazione generale del modello cosmologico medievale impegnò alcuni dei più originali filosofi del tardo Medioevo, contemporanei di Dante, tra cui Ruggero Bacone (1214-94), Egidio Romano (c. 1243-1316), Riccardo di Mediavilla (o Middleton) (c. 1249-c.1302), Giovanni Duns Scoto (1266-1308), Guglielmo di Ockham (1287-1347), e pensatori della generazione subito successiva, Giovanni Buridano (c. 1300-dopo il 1358) e Nicola d'Oresme (c. 1320/25-1382), due tra i maggiori filosofi del XIV secolo. Sia il quadro cosmologico sviluppato da Dante nella sua poesia che la sua attitudine verso il progetto di svilupparlo possono essere utilmente situati sullo sfondo di un dibattito e di un'indagine rinnovati.

Veramente, l'intensità dell'energia e dell'impegno speculativi che Dante esibisce nell'arco dei suoi scritti riguardo alle questioni cosmologiche fu ispirata da una situazione di attivo fermento nella cultura del suo tempo.

Anche ormai vicino alla fine della sua vita, nello stesso momento in cui stava scrivendo i canti finali del *Paradiso*, Dante si impegnò direttamente in questo milieu intellettuale in un trattato sulla questione della collocazione e forma dell'acqua e della terra, la *Questio de aqua et terra* (1320).

Comunque, già all'altezza della discussione sull'ordine dei cieli nel secondo libro del *Convivio*, Dante aveva cercato di affermarsi come autorità cosmografica evocando e affrontando le tradizioni del dibattito cosmologico. In un passo del *Convivio* notava che «del numero delli cieli e del sito diversamente è sentito da molti, avegna che la veritade all'ultimo sia trovata» (*Conv.*, II III 3); e cominciava segnalando gli errori di Aristotele. Il Filosofo, infatti, aveva sostenuto che ci fossero solo otto cieli, «e che di fuori da esso [l'ottavo cielo delle stelle fisse] non fosse altro alcuno,» e anche il suo ordinamento dei pianeti, secondo Dante, era fallace, perché il Filosofo aveva posto il Sole dopo la Luna, secondo dopo la Terra nella successione dei pianeti. Veramente, dal momento che Venere e Mercurio erano sempre in prossimità del Sole, l'ordine di questi pianeti era incerto. Molte autorità, seguendo la classificazione di Claudio Tolomeo (c. 90-168) nel suo *Almagesto* (II secolo d.C.), presentavano il Sole, seguito da Venere e Mercurio, seguiti dalla Luna, che era generalmente considerato il pianeta più vicino alla terra.

Tolomeo aveva stabilito l'ordine dei cieli generalmente accettato, dal più vicino alla terra al più distante: Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove, Saturno, Stelle fisse o Cielo Stellato, e aveva aggiunto un nono cielo, il Primo Mobile. Questo cielo fu aggiunto da Tolomeo per spiegare due osservabili movimenti dei cieli. Primo, il loro movimento diurno da est a ovest intorno al polo dell'equatore era attribuito a quello che Tolomeo chiamava «la sfera che muoveva la sfera delle

stelle fisse» (il Primo Mobile). Tolomeo attribuiva l'altro, il lento movimento dei pianeti da ovest a est di 1 grado ogni cento anni attorno al polo dell'eclittica e noto come la precessione degli equinozi - scoperta per primo da Ipparco (190-c. 120 a.C.) - al cielo delle Stelle Fisse. Inizialmente gli astronomi avevano supposto che l'ottava sfera, quella delle Stelle Fisse o Cielo Stellato, fosse influenzata da tre diversi movimenti, e secondo il principio per cui una singola sfera deve essere assegnata ad ogni distinto movimento celeste, sfere aggiuntive più un immobile Empireo erano spesso inseriti per un totale di undici sfere.



Cosmologia dalla *Cosmographia* di Petrus Apianus 1524

Comunque, come spiegava Dante, che presupponeva dieci cieli, in *Convivio*, II III, l'idea che il cielo delle Stelle Fisse fosse soggetto a movimenti contrari, era considerata incoerente con la simmetria e semplicità della natura:

- 3) Dico adunque che del numero delli cieli e del sito diversamente è sentito da molti, avegna che la veritade all'ultimo sia trovata. Aristotile credette, seguitando solamente l'antica grossezza delli astrologi, che fossero pur otto cieli, delli quali lo estremo, e che contenesse tutto, fosse quello dove le stelle fisse sono, cioè la spera ottava; e che di fuori da esso non fosse altro alcuno.
- 4) Ancora credette che lo cielo del Sole fosse immediato con quello della Luna, cioè secondo a noi. [...]
- 5) Tolomeo poi, acorgendosi che l'ottava spera si movea per più movimenti, veggendo lo cerchio suo partire dallo diritto cerchio, che volge tutto da oriente in occidente, constretto dalli principii di filosofia, che di necessitade vuole uno primo mobile semplicissimo, puose un altro cielo essere fuori dello Stellato, lo quale facesse questa revoluzione da oriente in occidente: la quale dico che si compie quasi in ventiquattro ore, [cioè in ventitré ore] e quattordici parti delle quindici d'un'altra, grossamente asegnando.
- 6) Sì che secondo lui, secondo quello che si tiene in astrologia ed in filosofia poi che quelli movimenti furono veduti, sono nove li cieli mobili; [...]

Di fatto, le ragioni per cui Tolomeo aggiunse un nono cielo erano matematiche e astronomiche, mentre il motivo filosofico neoplatonico che Dante attribuisce a Tolomeo, che il molteplice deve derivare dall'uno, invece venne fondamentalmente da Alpetragio (Nur al-Din al-Bitruji, morto nel 1204), il cui *Kitāb al-Hay' ah* (*Liber de motibus celorum*) Dante leggeva indirettamente attraverso il commento al *De Coelo* di Alberto Magno (c. 1193/1206- 1280). [Per i principali trattati di cosmologia che circolavano al tempo si veda l'appendice A]

A cominciare dal XIII secolo, gli studiosi erano messi a confronto con autorevoli opere di

astronomia che erano in disaccordo le une con le altre. La traduzione latina del *De Coelo* di Aristotele era stata seguita dalla traduzione dell'*Almagesto* di Tolomeo, dai commenti di Averroè, e dal *Kitāb al-Hay' ah* di Alpetragio che era stato tradotto come *Liber de motibus celorum* nel 1217 a Toledo da Michele Scoto. L'elaborato sistema di sfere omocentriche che Aristotele aveva sviluppato per spiegare le irregolarità nel movimento dei pianeti fu sostituito dal sistema di epicicli ed eccentrici di Tolomeo, a cui Dante fa riferimento in *Conv.*, II v, 16:

Li quali, secondo che nel libro dell'Aggregazioni delle Stelle epilogato si truova dalla migliore dimostrazione delli astrologi, sono tre: uno, secondo che la stella si muove per lo suo epiciclo; l'altro, secondo che lo epiciclo si muove con tutto lo cielo igualmente con quello del Sole; lo terzo, secondo che tutto quello cielo si muove seguendo lo movimento della stellata spera, da occidente a oriente, in cento anni uno grado. Sì che [a] questi tre movimenti sono tre movitori.

Il sistema di Tolomeo era adottato dagli astronomi arabi Alfragano (Al-Farghānī, morto dopo l'861) e Albatenio (Al Battānī, morto nel 929), ma fu contestato da Alpetragio e Averroè che riproposero versioni del sistema di Aristotele.

I dantisti sostengono da molto tempo che la fonte astronomica principale di Dante fosse il celebre astronomo arabo del nono secolo Alfragano. I suoi *Elementa astronomica* (c. 833) erano un'epitome molto diffusa dell'*Almagesto* di Tolomeo tradotta in latino nel XII secolo da Gherardo da Cremona (c. 1114-87), e ancora intorno al 1242 da Giovanni Ispano (fl. 1135-1153). Quest'ultima versione, che circolò sotto vari titoli, era quella comunemente usata, e Dante la cita come *Libro dell'aggregazione delle stelle* per la sua spiegazione tolemaica del movimento dei cieli nella passo appena citato del *Convivio* (II, v, 16). L'opera di Alfragano, che è stata identificata come la fonte di numerosi passi cosmologici nella *Commedia* e nelle altre opere di Dante, offriva un breve abbozzo generale di alcune delle caratteristiche principali delle teorie tolemaiche dei moti dei pianeti e serviva come un'introduzione elementare all'astronomia tolemaica rivolta agli studenti. Era la base di una serie di opere che servivano anche come manuali usati per l'insegnamento dell'astronomia, compreso il *De Sphaera mundi* di Sacrobosco, che fu seguito da altri trattati sulla sfera, tra cui opere del filosofo scolastico inglese e teologo Roberto Grossatesta (1125-1253), e il matematico e astronomo italiano Campano da Novara (c. 1120-96), il cui *Theorica planetarum* (1261-1264) contiene la prima descrizione in latino conosciuta di un *equatorium*, uno strumento meccanico per calcolare la posizione dei pianeti. Vale la pena notare che gli *equatoria* fecero la loro prima apparizione in Europa fuori della Spagna nella seconda metà del XIII secolo, e che quel periodo vide una grandissima quantità di opere astronomiche, compresa la prima serie di tavole astronomiche preparate nell'Europa cristiana, le *Tavole Alfonsine*, che permisero il calcolo delle eclissi e delle posizioni dei pianeti in qualsiasi tempo.

In *Conv.*, III IX 15-16 Dante fa riferimento alle osservazioni dirette dei cieli, poi esemplificate lungo tutta la *Commedia*:

15) e però puote anche la stella parere turbata. E io fui esperto di questo l'anno medesimo che nacque questa canzone, che per affaticare lo viso molto a studio di leggere, in tanto debilitai li spiriti visivi che le stelle mi pareano tutte d'alcuno albore ombrate.

16) E per lunga riposanza in luoghi oscuri e freddi, e con affreddare lo corpo dell'occhio coll'acqua chiara, riuni' s'ì la virtù disgregata che tornai nel primo buono stato della vista. E così appaiono molte cagioni, per le ragioni notate, per che la stella puote parere non com'ella è.

Coerentemente con la comune tendenza degli scrittori medievali a citare «le autorità antiche e i celebrati autori arabi ma raramente a menzionare per nome individualmente i loro contemporanei o quasi contemporanei latini»,¹⁰⁰ Dante si riferisce a molte, se non tutte, delle autorità cosmologiche classiche e arabe nel *Convivio*, mentre non presenta mai fonti come Sacrobosco o Campano. Per esempio, Dante menziona l'astronomo e astrologo arabo del nono secolo Albumasar (Abū Ma'shar,

¹⁰⁰ Ivi, p. 19.

787-886), ricordato in *Convivio* (II XIII 22) in connessione con l'apparizione della cometa di Haley nel 1301. Tuttavia il commento di Alberto Magno al *Liber de causis* è stato identificato come la probabile fonte per informazioni che Dante attribuisce ad Albumasar. Questo è solo un esempio del carattere altamente mediato della conoscenza cosmologica di Dante. Le opere di Alberto Magno, specialmente i suoi commenti al *De coelo* e al *De meteoris*, sono generalmente considerate le fonti primarie di molta della conoscenza cosmologica di Dante.

La menzione di Albumasar porge l'opportunità di chiarire la relazione tra astrologia e astronomia nell'epoca tardo medievale. Dante usa una sola parola, *astrologia*, per riferirsi a quelle che sempre di più erano percepite come due categorie d'indagine distinte, l'astronomia e l'astrologia. L'astronomia concerneva il moto delle stelle e dei pianeti e cercava di spiegarli usando la matematica e la geometria. L'astrologia, d'altro canto, studiava l'influenza delle stelle sul mondo sub-lunare. A cominciare dal XIII secolo, le questioni astrologiche furono affrontate nel contesto della filosofia morale o della teologia, comprese questioni come se fosse legittimo predire il futuro o se l'influenza dei corpi celesti e dei moti dei cieli compromettesse il libero arbitrio - tutti problemi che Dante affrontò nella *Commedia*. La portata dell'influenza dell'astrologia sulla poesia di Dante rimane, inoltre, una questione aperta per la critica dantesca,¹⁰¹ particolarmente riguardo al *Paradiso*, dove la disposizione delle anime nelle sfere planetarie e le caratterizzazioni dei sette cieli planetari chiaramente riflette la tradizione astrologica del tempo.

Tornando al numero e all'ordine dei cieli, un decimo cielo, nominato Empireo, fu aggiunto alla cosmologia tolemaico-aristotelica, e collocato sopra e oltre gli altri cieli, e era stato messo lì dai cattolici come dice Dante in *Conv.*, II III 8. L'origine di questa concezione si trova nell'esegesi scritturale e nel commento teologico sulla distinzione tra il cielo creato il primo giorno della creazione (*Genesi*, I 1) e il firmamento creato il secondo giorno (*Genesi*, I 6):

1) In principio Dio creò il cielo e la terra.[...]

6) Dio disse: «Sia il firmamento in mezzo alle acque per separare le acque dalle acque». ⁷Dio fece il firmamento e separò le acque, che sono sotto il firmamento, dalle acque, che sono sopra il firmamento. E così avvenne. ⁸Dio chiamò il firmamento cielo. E fu sera e fu mattina: secondo giorno.

Il secondo venne designato come il cielo visibile e il primo era riservato a dimora degli angeli e luogo in cui questi erano stati creati. La distinzione era apparsa per la prima volta nel commento al libro della *Genesi* del Venerabile Beda (c. 673-736), i *Libri quatuor in principium Genesis*, e più tardi, nella *Glossa ordinaria*, il commento standard alla Bibbia composto probabilmente da Anselmo di Laon (morto nel 1117), che usò materiali attribuibili a Valafrido soprannominato Strabone (c. 808-849), in cui il cielo del primo giorno fu chiamato l' 'empireo'.¹⁰² Questa glossa era citata nelle *Sentenze* di Pietro Lombardo (ca. 1096-1164), un manuale teologico che generò un'estesa tradizione di commenti. Fu così che l'Empireo si assicurò un posto nella cosmologia medievale. Per esempio sia Roberto Grosseteste che più tardi Sacrobosco comprendevano una discussione dell'Empireo nei loro trattati astronomici, mentre Michele Scoto (1175-1232), nel suo commento a Sacrobosco, diede un'attenta considerazione alle caratteristiche fisiche dell'Empireo, sviluppando alcuni degli stessi argomenti concernenti la sua immobilità che Dante avrebbe in seguito utilizzato nella sua discussione dei cieli nel *Convivio* (III 7-10):

7) Ed è l'ordine del sito questo: che lo primo che numerano è quello dove è la Luna; lo secondo è quello dove è Mercurio; lo terzo è quello dove è Venere; lo quarto è quello dove è lo Sole; lo quinto è quello di Marte; lo sesto è quello di Giove; lo settimo è quello di Saturno; l'ottavo è quello delle Stelle; lo nono è quello che non è sensibile se non per questo movimento che è detto di sopra, lo quale chiamano molti Cristallino, cioè diafano o vero tutto trasparente.

¹⁰¹ R. KAY, *Dante's Christian Astrology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1994.

¹⁰² See S. CRISTALDI, *Verso L'empireo*, Roma, Bonanno Editore, 2014, pp. 247-304, per un quadro aggiornato e dettagliato della trasmissione del concetto di Empireo nella tarda antichità e nell'alto medioevo.

8) Veramente, fuori di tutti questi, li catolici pongono lo cielo Empireo, che è a dire cielo di fiamma o vero luminoso; e pongono esso essere immobile per avere in sé, secondo ciascuna [sua] parte, ciò che la sua materia vuole.

9) E questo è cagione al Primo Mobile per avere velocissimo movimento; ché per lo ferventissimo appetito ch'è [n] ciascuna parte di quello nono cielo, che è [im]mediato a quello, d'essere congiunta con ciascuna parte di quello divinissimo ciel quieto, in quello si rivolge con tanto desiderio, che la sua velocitate è quasi incomprensibile.

(10) E quieto e pacifico è lo luogo di quella somma Deitate che sola [sé] compiutamente vede. Questo loco è di spiriti beati, secondo che la Santa Chiesa vuole, che non può dire menzogna; e Aristotile pare ciò sentire, a chi bene lo 'ntende, nel primo Di Cielo e Mondo.

In questo passo Dante forgia una sorta di compromesso che non era atipico della sua epoca tra la prospettiva teologica e quella astronomica sull'Empireo combinando la metafisica della luce neoplatonica (e chiamandolo «il cielo luminoso») con la fisica dello spazio di Aristotele (descrivendolo come «immobile secondo ciascuna [sua] parte»)¹⁰³.

La speculazione circa la natura fisica e filosofica dell'Empireo aveva guadagnato nuovo impeto dopo la Condanna del 1277, dal momento che il decimo cielo dei cristiani sembrava offrire una possibile soluzione all'enigma “del luogo” del mondo che aveva tormentato gli aristotelici. Poiché secondo la fisica di Aristotele il luogo di un corpo era definito come la superficie immobile del corpo contenente, Aristotele aveva concluso che l'ultima sfera, il cielo delle Stelle Fisse, non potesse essere in un luogo. Questo aveva condotto a innumerevoli discussioni circa il fatto se il mondo sia in un luogo, discussioni cominciate nella tarda antichità (Temistio, 317-c. 390) e continuate tra i filosofi arabi (Avicenna, Averroè, Avempace, [Ibn Bājjah, ca. 1085-1138]) e tra i teologi e i filosofi cristiani durante il tardo medioevo (Bacone, Alberto Magno, Tommaso d'Aquino, Egidio Romano [c. 1243-1316]).¹⁰⁴ Un'opinione collocava il luogo della sfera celeste più esterna in una sfera immobile onnicomprensiva che soddisfaceva la definizione di base di Aristotele di luogo come corpo contenente. Questa sfera immobile venne a essere identificata con l'Empireo teologicamente derivato, canonizzando in tal modo lo *status* dell'Empireo. Ma mentre la trattazione di Dante del decimo cielo nel *Convivio* offriva un compromesso tra prospettive astronomiche e non astronomiche, la sua concezione dell'Empireo nella *Commedia* risolveva ogni tensione residua tra l'astronomia e la teologia nei termini della relazione metafisica tra l'uno e il molteplice neoplatonici (*Par.*, XVII 106-114):

“La natura del mondo, che quieta
il mezzo e tutto l'altro intorno move,
quinci comincia come da sua meta;
e questo cielo non ha altro dove
che la mente divina, in che s'accende
l'amor che 'l volge e la virtù ch'ei piove.
Luce e amor d'un cerchio lui comprende,
sì come questo li altri; e quel precinto
colui che 'l cinge solamente intende.

Nel poema, l'Empireo di Dante è immateriale e non esiste nello spazio e nel tempo. L'identificazione di Dante dell'Empireo con la visione beatifica era forse unica tra i teologi del suo tempo. Mentre la tradizione cattolica sosteneva che l'Empireo era stato creato insieme agli angeli e alla materia, Dante non includeva l'Empireo nella sua “mappa” del cosmo in *Par.*, XXVIII 13-39 né lo annoverava tra le prime cose create in *Par.*, XXIX 22-36:

¹⁰³ Per una valutazione del preciso mix di teologia neoplatonica ed astronomia nella descrizione dell'Empireo nel *Convivio*, si veda S. CRISTALDI, cit., pp. 278-291, e D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di G. FIORAVANTI e C. GIUNTA. Mondadori, Milano, commento a *Convivio*, III 11, pp. 237-239.

¹⁰⁴ P. DUHEM, *Medieval Cosmology: Theories of Infinity, Place, Time, Void, and the Plurality of Worlds*, ed. and trans. R. ARIEW, Chicago, University of Chicago Press, 1985, pp. 139-268.

E com'io mi rivolsi e furon tocchi
 li miei da ciò che pare in quel volume,
 quandunque nel suo giro ben s'adocchi,
 un punto vidi che raggiava lume
 acuto sì, che 'l viso ch'elli affoca
 chiuder conviensi per lo forte acume
 e quale stella par quinci più poca,
 parrebbe luna, locata con esso
 come stella con stella si collòca.
 Forse cotanto quanto pare appresso
 alo cigner la luce che 'l dipigne
 quando 'l vapor che 'l porta più è spesso,
 distante intorno al punto un cerchio d'igne
 si girava sì ratto, ch'avria vinto
 quel moto che più tosto il mondo cigne;
 e questo era d'un altro circumcinto,
 e quel dal terzo, e 'l terzo poi dal quarto,
 dal quinto il quarto, e poi dal sesto il quinto.
 Sopra seguiva il settimo sì sparto
 già di larghezza, che 'l messo di Iuno
 intero a contenerlo sarebbe arto.
 Così l'ottavo e 'l nono; e ciascheduno
 più tardo si movea, secondo ch'era
 in numero distante più da l'uno;
 e quello avea la fiamma più sincera
 cui men distava la favilla pura,
 credo, però che più di lei s'invera.” (Par., XXVIII 13-39)

Non meno del problema del numero e dell'ordine dei cieli e dell'Empireo, la questione di chi muovesse i cieli era oggetto di intensa speculazione e dibattito al tempo di Dante. In *Convivio*, II IV-V Dante offre convenientemente il contesto per le sue stesse proposte dando una storia condensata di diverse opinioni circa la materia, «avegna che la veritade sia trovata» (*Conv.*, II IV 2):

- 2) È adunque da sapere primamente che li movitori di quelli [cieli] sono sustanze separate da materia, cioè Intelligenze, le quali la volgare gente chiamano Angeli. E di queste creature, sì come delli cieli, diversi diversamente hanno sentito, avegna che la veritade sia trovata.
- 3) Furono certi filosofi, de' quali pare essere Aristotile nella sua *Metafisica* (avegna che nel primo di Cielo incidentemente paia sentire altrimenti), [che] credettero solamente essere tante queste, quante circolazioni fossero nelli cieli, e non più; dicendo che l'altre sarebbero state eternalmente indarno, senza operazione: ch'era impossibile, con ciò sia cosa che loro essere sia loro operazione.
- 4) Altri furono, sì come Plato, uomo eccellentissimo, che puosero non solamente tante Intelligenze quanti sono li movimenti del cielo, ma eziandio quante sono le spezie delle cose (cioè le maniere delle cose): sì come è una spezie tutti li uomini, e un'altra tutto l'oro, e un'altra tutte le larghezze, e così di tutte.
- (5) E volsero che, sì come le Intelligenze delli cieli sono generatrici di quelli, ciascuna del suo, così queste fossero generatrici dell'altre cose ed essempli, ciascuna della sua spezie; e chiamale Plato "idee", che tanto è a dire quanto forme e nature universali.
- (6) Li gentili le chiama[va]no Dei e Dee, avegna che non così filosoficamente intendessero quelle come Plato, e adoravano le loro imagini, e facevano loro grandissimi templi: sì come a Giuno, la quale dissero dea di potenza; sì come a Pallade o vero Minerva, la quale dissero dea di sapienza; sì come a Vulcano, lo quale dissero dio del fuoco, ed a Cerere, la quale dissero dea della biada.

Queste opinioni spaziano dai movitori celesti di Aristotele, alle Idee di Platone, agli dei e dee

pagani degli antichi, agli angeli della Bibbia, agli insegnamenti della Santa Chiesa:

5) [...] Santa Ecclesia [...] partele per tre gerarzie, che è a dire tre principati santi o vero divini, e ciascuna gerarzia ha tre ordini: sì che nove ordini di creature spirituali la Chiesa tiene e afferma. (Conv., II v 5).

In pochi paragrafi Dante riesce a ricapitolare un lungo processo che nel corso dei secoli aveva portato in contatto due tradizioni di pensiero originariamente distinte e separate riguardo ai movitori celesti o sostanze separate della cosmologia aristotelica da una parte e riguardo agli angeli della tradizione giudaico-cristiana dall'altra.

Un autore neoplatonico greco, conosciuto come pseudo-Dionigi, o l'Areopagita, che si identificava con lo stesso Dionigi, un giudice che si era convertito ascoltando il sermone pronunciato da San Paolo all'Areopago, il Consiglio di Atene (*Atti*, XVII 34), ma che in verità scrisse tra la fine del V e il principio del VI secolo, aveva per primo riunito le intelligenze dei filosofi pagani con gli angeli biblici, sebbene da nessuna parte nell'angelologia del neoplatonico Dionigi si accenni al fatto che le intelligenze angeliche abbiano alcun ruolo fisico cosmologico. (Per Dante, come per altri autori del Medioevo lo pseudo-Dionigi Areopagita aveva un'autorità quasi pari a quella della Scrittura.) Fu solo dopo che la circolazione di traduzioni latine di Aristotele e dei filosofi arabi aveva risvegliato un rinnovato interesse per la questione del movimento fisico dei cieli, che la speculazione cosmologica cominciò ad incrociarsi con le tradizioni teologiche cristiane riguardanti gli angeli, compresa la gerarchia angelica dello pseudo-Dionigi.

Tommaso d'Aquino, per esempio, sosteneva che deve essere un principio intellettuale superiore in natura a quello delle sfere materiali a causare il movimento dei cieli. Identificando quell'intelligenza con gli angeli, Tommaso stabiliva un legame tra l'ordine cosmologico e quello teologico preparando la strada al *Paradiso* di Dante. Alcuni teologi come il domenicano inglese Robert Kilwaedby (c. 1215-1279) arcivescovo di Canterbury, condividevano la volontà dell'aquinato di identificare le intelligenze con gli angeli, mentre altri pensatori più conservatori, come Alberto Magno, diffidavano dell'uso fatto dagli autori cristiani del sapere aristotelico e resistevano agli sforzi di riconciliare le verità filosofiche e teologiche. Dante, per parte sua, sosteneva l'assimilazione della cosmologia greco-araba per quanto riguarda le sostanze separate in una visione del mondo cristiana, e andava molto più in là di Tommaso e di qualunque altra autorità filosofica o teologica su questa linea.¹⁰⁵ Mentre Tommaso d'Aquino attribuiva la funzione fisica di movitori dei cieli solo al coro delle Virtù, per Dante, ciascuno degli ordini della gerarchia angelica dello pseudo-Dionigi muove uno o l'altro dei nove cieli a seconda della sua posizione nell'ordine [*Appendice F*]:

Pseudo Dionigi l'Areopagita (V-VI secolo), <i>De Coelesti Hierarchia</i> (seguito da Dante in <i>Par.</i> , XXVIII 98-105 e 130-139):	Gregorio Magno (ca. 540-604), <i>Moralia in Iob</i> , XXXII. xxiii. 48 (seguito da Dante in <i>Conv.</i> , II v 6):
--	---

Prima gerarchia:

Serafini
Cherubini
Troni

Prima gerarchia:

Serafini
Cherubini
Potestati

Seconda gerarchia:

Dominazioni
Virtù
Potestati

Seconda gerarchia:

Principati
Virtù
Dominazioni

¹⁰⁵ S. BEMROSE, *Dante's Angelic Intelligences: Their Importance in the Cosmos and in Pre-Christian Religion*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983.

Terza gerarchia:
 Principati
 Arcangeli
 Angeli

Terza gerarchia:
 Troni
 Arcangeli
 Angeli

Lo Pseudo-Dionigi aveva costruito un sistema chiaro di tre gerarchie di angeli, ciascuna con tre cori in ordine discendente: Serafini, Cherubini, Troni; Dominazioni, Virtù, Potestà; Principati, Arcangeli e, infine, Angeli. Questa disposizione era la più influente nel Medioevo, sebbene ci fosse un acceso dibattito circa l'ordine e le caratteristiche delle gerarchie e delle loro componenti tra gli autori più tardi, alcuni dei quali proposero disposizioni diverse. In particolare, Gregorio Magno (c. 540-604) propose un ordine differente nel suo trattato *Moralia in Iob*, XXXII XXIII 48 in numerazione discendente (Serafini, Cherubini, Potestati; Principati, Virtù, Dominazioni; Troni, Arcangeli, Angeli) che Dante seguì nel *Convivio* (II v 6):

6)Lo primo è quello delli Angeli, lo secondo delli Arcangeli, lo terzo delli Troni; e questi tre ordini fanno la prima gerarzia: non prima quanto a nobilitade, non a creazione (ché più sono l'altre nobili e tutte furono insieme create), ma prima quanto al nostro salire a loro altezza. Poi sono le Dominazioni, appresso le Vertuti, poi li Principati: e questi fanno la seconda gerarzia. Sopra questi sono le Potestati e li Cherubini, e sopra tutti sono li Serafini: e questi fanno la terza gerarzia.

Dante poi corregge questa disposizione e la sostituisce con quella dello pseudo-Dionigi nella *Commedia* (*Par.*, XXVIII 98-105 e 130-139):

[...] "I cerchi primi
 t'hanno mostrato Serafi e Cherubi.
 Così veloci seguono i suoi vimi,
 per somigliarsi al punto quanto ponno;
 e posson quanto a veder son soblimi.
 Quelli altri amori che 'ntorno li vonno,
 si chiaman Troni del divino aspetto,
 per che 'l primo ternaro terminonno; (*Par.*, XXVIII 98-105)

E Dïonisio con tanto disio
 a contemplar questi ordini si mise,
 che li nomò e distinse com' io.
 Ma Gregorio da lui poi si divise;
 onde, sì tosto come li occhi aperse
 in questo ciel, di sé medesmo rise.
 E se tanto secreto ver proferse
 mortale in terra, non voglio ch'ammiri:
 ché chi 'l vide qua sù gliel discoperse
 con altro assai del ver di questi giri." (*Par.*, XXVIII 130-139)

I teologi erano ben consapevoli che le due massime autorità in materia di angelologia, Gregorio Magno e Pseudo-Dionigi, erano in disaccordo nelle loro disposizioni della gerarchia. Mentre gli scolastici potevano citare l'uno o l'altro, sembrano non aver sentito particolare bisogno di fare una scelta definitiva tra i due. Dante, d'altro canto, sceglie chiaramente tra le due opzioni nella transizione dal *Convivio* alla *Commedia*. Sviluppando l'architettura del Paradiso, aveva bisogno di una solida spiegazione cosmologica dei movitori e richiamava empaticamente l'attenzione su questa struttura in diversi passi della sua terza cantica:

Noi ci volgiam coi principi celesti
 d'un giro e d'un girare e d'una sete,
 ai quali tu del mondo già dicesti:
 'Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete';
 e sem sì pien d'amor, che, per piacerti,
 non fia men dolce un poco di quiete". (Par., VIII 34-39)

Sù sono specchi, voi dicete Troni,
 onde refulge a noi Dio giudicante;
 sì che questi parlar ne paion buoni". (Par., IX 61-63)

Ben so io che, se 'n cielo altro reame
 la divina giustizia fa suo specchio,
 che 'l vostro non l'apprende con velame (Par., XIX 28-30)

Dante spicca sullo sfondo del pensiero cosmologico contemporaneo per i suoi notevoli poteri di sintesi, come esemplificato dalla sua integrazione dei filoni neoplatonici e aristotelici nella sua concezione dei cieli e della loro relazione con gli ordini angelici. Le connessioni allegoriche che egli sviluppò ulteriormente tra i cieli, la gerarchia angelica e il sistema delle arti liberali e delle scienze rappresentava ancora un'altra pionieristica fusione di idee cosmologiche (*Conv.* II XIII e si veda *Appendice G*):

(2) Dico che per cielo io intendo la scienza e per li cieli le scienze[...]

(7) A che è mestiere fare considerazione sovra una comparazione che è nell'ordine delli cieli a quello delle scienze. Sì come adunque di sopra è narrato, li sette cieli primi a noi sono quelli delli pianeti; poi sono due cieli sopra questi, mobili, e uno sopra tutti, quieto.

(8) Alli sette primi rispondono le sette scienze del Trivio e del Quadrivio, cioè Gramatica, Dialettica, Rettorica, Arismetria, Musica, Geometria e Astrologia. All'ottava spera, cioè alla stellata, risponde la scienza naturale, che Fisica si chiama, e la prima scienza, che si chiama Metafisica; alla nona spera risponde la Scienza morale; ed al cielo quieto risponde la scienza divina, che è Teologia appellata. E [la] ragione per che ciò sia, brevemente è da vedere.

Una tradizione che collegava le arti liberali ai cieli risaliva almeno al *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella, e la relazione allegorica tra i cieli e le arti era stata in seguito trattata in varie opere tra cui l'*Anticlaudianus* (1181-84) di Alano di Lilla (c. 1116/7-1202/3), il *De naturis rerum* (c. 1180) di Alexander Neckam (1157-1217), *La composizione del mondo* (c. 1282) di Ristoro d'Arezzo, il nono libro della *Rhetorica novissima* (1235) di Boncompagno da Signa (1170-1240), il *De adornationibus*, in cui la lista delle scienze è introdotta come una "visione" cosmica rivelata a Boncompagno, il "profeta". Comunque, come si è notato all'inizio, il modello pedagogico tradizionale delle arti liberali e il genere dell'enciclopedia medievale erano entrambi in crisi al tempo di Dante, dopo essere stati messi sotto una pressione crescente sin dall'inizio del XIII secolo dall'impatto rivoluzionario delle nuove correnti della filosofia naturale aristotelica. A differenza di altri autori in questa tradizione, come Marziano Capella, Dante non utilizzò l'ordine delle scienze per strutturare la propria presentazione. La costruzione allegorica della relazione tra le scienze e i cieli che egli abbozza nel *Convivio* diventerà più tardi oggetto di diretta rappresentazione poetica nel viaggio cosmografico del poeta-pellegrino attraverso i cieli del *Paradiso*.

La conquista di Dante in cosmologia poetica fu ispirata da ricche tradizioni di letteratura cosmografica associata alla cosiddetta Scuola di Chartres che merita qui di essere brevemente menzionata (si veda l'*Appendice D*). A paragone dei contesti cosmologici dell'astronomia tolemaico-aristotelica e del commento teologico riguardante le intelligenze angeliche, la critica dantesca ha teso a sottovalutare l'influenza dei viaggi neoplatonici attraverso i cieli che invece offrirono a Dante un importante modello cosmografico. Autori associati in un modo o nell'altro con

la Scuola di Chartres, come Bernardo di Chartres (morto prima del 1130), Guglielmo di Conches (c. 1080-c. dopo il 1154), Teodorico di Chartres (morto prima del 1155), e Giovanni di Salisbury (1110-1180), cercarono di riconciliare la teologia cristiana con una concezione platonica dell'ordine del mondo e un'inclinazione per la scienza naturale. La loro fonte primaria, a parte il sapere che potevano raccogliere dai Padri (specialmente Agostino) e da Boezio, era il *Timeo* di Platone tradotto e commentato da Calcidio (IV secolo). Un'altra fonte importante del platonismo chartriano era il commento di Macrobio al *Somnium Scipionis* di Cicerone. I poeti principali collegati alla Scuola di Chartres che produssero letteratura cosmologica neoplatonica furono Bernardo Silvestre (1085-1178), autore della *Cosmographia* (conosciuta anche come *De mundi universitate* [circa 1140]), un prosimetro filosofico-allegorico in latino che trattava della creazione dell'universo; e il successore di Bernardo, Alano di Lilla, autore del *De planctu naturae* (verso la fine degli anni '60 del XII secolo), e dell'*Anticlaudianus*. Sia la *Cosmographia* che l'*Anticlaudianus* presentano suggestive similarità con la *Commedia*. L'*Anticlaudianus*, ad esempio, è un'epica allegorico-filosofica in cui le sette arti liberali costruiscono un carro che, guidato dai cinque sensi, conduce Phronesis (la saggezza data dalla conoscenza), Ragione, e Prudenza attraverso le sette sfere, un viaggio che presenta lunghe discussioni di astronomia e astrologia basate sulle autorità cosmografiche tra le quali Tolomeo e Albumasar. Il gruppo incontra durante il viaggio la dea Teologia e, poi, la Fede personificate. Solo Phronesis alla fine guadagna l'accesso all'Empireo. L'innovazione più audace di Dante rispetto alla tradizione fu porre se stesso, una persona storica, al posto di una figura allegorica in viaggio attraverso le sfere fino all'Empireo.

Parlare di cosmologia nel periodo tardo medievale significava muoversi tra i poli di astronomia/astrologia e geografia, cioè, tra i cieli e la terra. È quindi tempo di ritornare sulla terra, come fece Dante quando compose la *Questio de aqua et terra* intorno al 1320, cioè, al tempo in cui egli rettificava, nei canti finali del *Paradiso*, gli errori dei teologi riguardo all'ordine degli angeli, e scriveva un racconto della creazione e della caduta di Lucifero. La recente critica dantesca ha sostenuto una fondamentale continuità tra la cosmologia del trattato scolastico (la *Questio*) e la *Commedia*. Veramente, il trattato spiega che la ragione per cui la terra emerge dalle acque è una conseguenza del disegno provvidenziale della creazione, e specificamente, dell'influenza del cielo delle Stelle Fisse o Cielo Stellato. La partecipazione di Dante al dibattito contemporaneo sulla questione appare come un'apologia indiretta della cosmologia del poema e una rivendicazione della sua autorità come *cosmographos* (*Questio* 53). Scritto a cavallo della transizione dalla filosofia naturale dei periodi classico e medievale agli inizi della scienza sperimentale basata sull'osservazione, la *Questio*, secondo uno storico della geografia, «offre un esempio eccellente della visione scolastica medievale della geografia fisica e della geologia fisica».¹⁰⁶ La soluzione di Dante al problema dell'acqua e della terra è in linea con la cosmologia tradizionale, e non è in contraddizione con i principi della fisica aristotelica, anche se la sua spiegazione dell'emergere della terra non può essere dedotta da principi fisici.

Infatti, le premesse di base e il metodo della *Questio* sono caratteristici del contesto medievale di Dante e derivano dalle stesse fonti tolemaico-aristoteliche che erano comunemente utilizzate nella sua epoca. Per quanto riguarda l'interpretazione finalistica della causa dell'emergere della terra, Dante seguiva Michele Scoto, Ruggero Bacone, Pietro d'Abano (c. 1257-1316), Campano da Novara, e Egidio Romano. In molti dettagli, la spiegazione di Dante è simile a quella di Ristoro d'Arezzo, per il quale le stelle causarono le montagne tirandole su in una replica topografica delle costellazioni attraverso una sorta di magnetismo celeste. In termini di storia della scienza, Dante non è così audace come Giovanni Buridano (1330-58), che, nella generazione successiva, andò oltre Aristotele per sviluppare le sue proprie teorie cosmologiche, postulando che il centro di magnitudine della terra non coincideva con il suo centro di gravità; che i due centri si sforzavano continuamente di coincidere; e che questo processo spingeva regioni precedentemente sommerse fuori degli oceani a formare nuove catene montuose.

¹⁰⁶ D. ALEXANDER, *Dante and the Form of the Land*, «Annals of the Association of American Geographers», 76.1 (1986), pp. 38-49.

Dante aveva una buona ragione di voler difendere il suo status di *cosmographos* nella *Questio*, data l'audace integrazione senza precedenti tra cosmologia aristotelica e teologia cristiana che aveva presentato nella *Commedia*. Come con i cieli e gli angeli, Dante riservava per il poema i suoi contributi più originali in relazione alla cosmologia contemporanea, sia nella sua spiegazione della caduta di Satana che nella sua "scoperta" (come una specie di Colombo *ante litteram*) del Paradiso terrestre in cima alla montagna del Purgatorio, che egli collocava agli antipodi di Gerusalemme, del centro delle terre emerse e del sito del sacrificio redentore di Cristo. La collocazione del Paradiso terrestre nell'emisfero meridionale altamente originale per non dire senza precedenti (molte autorità l'avevano posto nell'estremo oriente), era coerente con le tradizioni cosmologiche aristoteliche e neoplatoniche che collocavano la vetta del mondo nell'emisfero sud.

Le cosmologie classiche avevano concepito il mondo antropomorficamente, cioè, secondo il microcosmo del corpo umano che proiettava sul cosmo un'organizzazione dello spazio secondo tre coppie di orientamenti assoluti (alto-basso, destra-sinistra, fronte-retro), cosicché alto, destra, e fronte rappresentavano le tre determinazioni spaziali principali. La vetta del mondo era posta nell'emisfero sud, poiché, secondo Aristotele, il giusto orientamento dell'uomo nel mondo (un orientamento prelapsario da un punto di vista cristiano) era avendo il cielo delle Stelle fisse che sorgeva a est sulla destra e girava verso destra (*De coelo*, II 2, 285b 16-19), che era anche, secondo il *Timeo* di Platone, il movimento di identità e perfezione e la forma visibile dell'eternità, al contrario del movimento retrogrado dei pianeti lungo lo zodiaco da ovest verso est, che era considerato come il segno della generazione e corruzione. Un corpo nello spazio che realizzava queste condizioni poteva solo essere collocato nell'emisfero sud, come Dante chiariva nel descrivere l'alba del primo giorno in Purgatorio (*Purg.*, I 19-30). L'emisfero nord è il fondo del mondo nella cosmologia aristotelica, il «vedovo sito» (*Purg.*, I 26) dell'esilio dell'uomo secondo una prospettiva cristiana. Fondamentale per la cosmologia della *Commedia* e la sua narrativa poetica, quindi, era l'idea che il mondo abitato fosse rovesciato rispetto all'orientamento assoluto del cosmo, un fatto che, per Dante, assumeva un significato teologico profondo, e che egli narrativizzava nel suo resoconto della caduta di Lucifero dal Paradiso, l'evento preliminare alla storia della salvezza (*Inf.*, XXXIV 121-126; *Par.*, XXIX 49-57).

Per il resto, l'*imago mundi* geografica di Dante era fondamentalmente la stessa che per i suoi contemporanei medievali, come si trovava nelle *mappaemundi*, le carte geografiche che rappresentavano il mondo intero, sia mappe verbali, come la *descriptio orbis* all'inizio degli *Historiarum Adversum Paganos Libri VII* (416-417) di Paolo Orosio (c. 375-418) o le *mappaemundi* di Brunetto Latini (1210-1294) in *Il tesoretto* e nel *Tresor*, che nelle mappe pittoriche, come si vede nelle illustrazioni di manoscritti di opere di Sallustio, Lucano, Macrobio, Sant'Isidoro, Beato di Liébana, Ugo da San Vittore, e Onorio Augustodunense (*Imago mundi*). Inoltre, si producevano mappe su grandi fogli e mappe murali, la maggior parte delle quali sono andate perdute. L'unica *mappa mundi* medievale su grande foglio superstite si trova nella cattedrale di Hereford (c. 1300).



Mappamundi di Hereford (1300 ca.)

Le cosiddette mappe beatine che accompagnavano il secondo libro dei *Commentari all'Apocalisse* includevano una figura di Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre che era, secondo alcuni storici della cartografia, la fonte del genere della mappa del mondo enciclopedica che si sviluppò nella Francia del nord e in Inghilterra, e che è stata spesso associata con l'enciclopedica rappresentazione poetica del mondo di Dante.



Mappa mundi beatina (T-O), John Rylands Library, MS. Lat. 8, fols. 43v-44, Manchester, England, ca. 1175

Infatti, queste mappe, che erano realizzate per essere mostrate, per istruire, e per contemplare il mondo di Dio, includevano nella loro cornice geografica una grande varietà di informazioni prese da molte fonti tra cui la Bibbia, resoconti dei viaggi di Alessandro Magno, bestiari e opere geografiche che descrivevano strani popoli in terre lontane.

In generale, la forma di base di queste immagini visive del mondo era conforme a un modello comune, a cui usualmente ci si riferisce come mappa T-O:



Mappa orbis terrae (T-O) illustrazione di una copia del 12° secolo delle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia.



Goro Dati (1362-1435), *Mappamundi* T-O, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, Conv. Soppr. 109, c. 65v.

Secondo questo modello, il mondo era circolare con l'Est e l'Asia in alto e il cerchio della terra circondato dall'Oceano. L'Africa e l'Europa erano divise sotto dal Mediterraneo, il gambo della T, che si estendeva dal fondo della mappa fin quasi al centro. All'estremità est del Mediterraneo e in cima al gambo della T, il Mar Nero e il fiume Don a sinistra (nord) e il Nilo a destra (sud), insieme si estendevano orizzontalmente a formare il tratto orizzontale della T, che segnava il confine dell'Asia. Gerusalemme era posta al centro o vicino al centro della mappa. Dante integrò questo modello di base con le sue proprie concezioni geografiche innovative disegnate per sostenere l'interpretazione allegorica cristiana della geografia del mondo nel poema. È stato suggerito che Dante possa essere stato ispirato da altre correnti cristiane geo-cosmologiche del suo tempo nella sua disposizione delle strutture geografiche del poema, come il 'Grande Circolo' la rotta del pellegrinaggio da Roma all'Egitto/Sinai a Gerusalemme e ritorno di nuovo a Roma per la struttura della trama delle tre cantiche, e dal modello architettonico medievale del tempio-sepolcro del Martirio che segnava un centro geografico spirituale, esemplato attraverso tipi e anti-tipi terrestri sulla tomba di Cristo a Gerusalemme.

La relativa austerità delle *mappaemundi* di Dante, comunque, quando le si paragona ad esempi delle mappe del mondo enciclopediche, come quella di Hereford, che erano il prodotto di tradizioni cartografiche che avevano avuto origine in Inghilterra e in Francia, potrebbe dipendere dal punto di vista italo-centrico di Dante. Nel corso del XIII e XIV secolo, l'Italia e il Mediterraneo videro l'emergere di nuove forme di cartografia più empiriche. Queste carte portolane o nautiche, di cui restano una trentina di esemplari del XIV secolo, rappresentano accuratamente per la prima volta le coste e i porti del Mediterraneo e del Mar Nero, e anche le coste atlantiche d'Europa, oltre lo stretto di Cadice. Il più antico esemplare superstite, la *Carte pisane*, data alla fine del XIII secolo, sebbene il genere probabilmente esistesse da almeno un secolo prima.



Carta Pisana, XIII secolo, Bibliothèque nationale de France, Rés. Ge. B. 1118.

Queste erano carte pratiche ad uso dei navigatori. Ritraggono le linee di costa nei dettagli e vi sono riportate le città costiere. Il nord si trova in alto in queste mappe e la bussola magnetica, che cominciò ad essere usata nel Mediterraneo proprio in questo periodo, evidentemente giocò un ruolo importante nella loro costruzione:



Angelino Dulcert, *Carta nautica*, 1339, Bibliothèque nationale de France, Rés. Ge. B 696.

Allo stesso tempo, la Palestina è l'unica area per cui un numero significativo di mappe regionali sopravvive da prima del XV secolo. Solo due mappe regionali dell'Italia restano dal tempo di Dante,

entrambe ritrovate in uno stesso manoscritto, una copia della *Chronologia magna* [c.1323] di Paolino Veneto prodotta a Napoli durante gli anni Trenta del Trecento. Dante integrò queste forme più nuove di rappresentazione geo-cartografica con il tradizionale modello T-O nella *Commedia*. Quindi, è possibile trovare un'analogia tra la rappresentazione di Dante del mondo abitato e i più avanzati settori della cartografia contemporanea. La procedura di Dante riunisce tutte e tre le forme di mappatura contemporanee, le *mappaemundi* enciclopediche, la carta nautica, e la mappa regionale d'Italia¹⁰⁷ e così mostra affinità profonde con la cartografia contemporanea del più importante cartografo del tempo di Dante, Pietro Vesconte (fl. 1310-1330), che per la prima volta innestò la carta nautica del Mediterraneo realizzata secondo il metodo empirico all'interno dello schema di una *mappamundi*.



Pietro Vesconte, *Mappa mundi*, 1320 ca., BAV, ms. Pal. lat. 1362A, cc. 1v-2r

Pietro Vesconte, *Mappamundi*, 1320 ca., Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Pal. Lat. 1362A, cc. IV-2r.

Tuttavia lo sfondo geografico del poema presenta un'immagine conservatrice, per non dire in un certo senso datata quando la si consideri alla luce dei contemporanei viaggi dei mercanti e missionari in estremo oriente, compresi quelli del contemporaneo di Dante Marco Polo, e le prime esplorazioni dell'Atlantico verso ovest al di là delle Colonne d'Ercole che condussero alla riscoperta delle Isole Canarie durante le prime decadi del XIV secolo. Per realizzare in poesia la sintesi cosmologica che sfuggiva ai suoi contemporanei, Dante doveva escludere o sopprimere aspetti potenzialmente inquietanti o destabilizzanti che apparivano ai bordi della cornice. La cosmologia di Dante in questo senso, che egli cominciò accuratamente ad assemblare nel *Convivio* e che portò a piena espressione nella *Commedia*, rappresentava il sovradeterminato canto del cigno di una concezione cristiano-aristotelica basata sul concetto di luogo di un mondo in cui ogni cosa aveva il suo posto. Dante concepì la divinità posta nell'Empireo al di fuori del tempo e dello spazio, mentre i filosofi e i teologi della generazione successiva, come Oresme, Buridano e Bradwardine (c. 1290-

¹⁰⁷ T. J. CACHEY Jr, *Cartographic Dante: A Note on Dante and the Greek Mediterranean*, in *Dante and the Greeks*, a cura di J. M. ZIOLKOWSKI, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collections, 2014, pp. 197-226.

1349), si sarebbero mossi nella direzione di assimilare Dio all'infinità spaziale.¹⁰⁸ Il fatto senza precedenti da parte di Dante di assegnare un ordine della gerarchia angelica come movitore di ciascuno dei nove cieli (e il fatto di aggiungere la Fortuna-Provvidenza come un membro sublunare in più della gerarchia celeste; *Inf.*, VII 73-96), cercava similmente di rinforzare la certezza metafisica del disegno provvidenziale di Dio per l'umanità, compreso il ruolo di Dante nella storia della salvezza:

Colui lo cui saver tutto trascende,
 fece li cieli e diè lor chi conduce
 sì, ch'ogne parte ad ogni parte splende,
 distribuendo igualmente la luce.
 Similmente a li splendor mondani
 ordinò general ministra e duce
 che permutasse a tempo li ben vani
 di gente in gente e d'uno in altro sangue,
 oltre la difension d'i senni umani;
 per ch'una gente impera e l'altra langue,
 seguendo lo giudicio di costei,
 che è occulto come in erba l'angue.
 Vostro saver non ha contasto a lei:
 questa provvede, giudica, e persegue
 suo regno come il loro li altri dèi.
 Le sue permutazion non hanno triegue:
 necessità la fa esser veloce;
 sì spesso vien chi vicenda consegue.
 Quest'è colei ch'è tanto posta in croce
 pur da color che le dovrien dar lode,
 dandole biasmo a torto e mala voce;
 ma ella s'è beata e ciò non ode:
 con l'altre prime creature lieta
 volve sua spera e beata si gode. (*Inf.*, VII 73-96)

L'invenzione di Dante del naufragio di Ulisse, oltre ad offrire uno specchio al viaggio riuscito del poeta stesso di ritorno dall'esilio, corrisponde al quadro sovradeterminato dei cieli per quanto rappresenta un gesto di resistenza al nuovo spazio emergente Atlantico extra-Mediterraneo. In risposta alle pressioni incombenti della modernità, Dante produsse una sintesi cosmologica coerente e armoniosa nel poema che rispondeva a e cercava di superare una mancanza di coerenza caratteristica di un contesto cosmologico che era ai ferri corti con la sua fede nell'ultima armonia e coerenza del disegno del Creatore.

Appendici

A) Trattati di cosmologia e altre fonti di idee cosmologiche:

- Aristotele (384/3-322 a.C.), *De coelo*, commentato tra gli altri da Alberto Magno (1193/1206-1280)

- Claudio Tolomeo (ca. 90-168), *Almagesto*

- Astronomi arabi tolemaici:

- Alfragano (Al-Farghānī, morto dopo l'861), *Elementa astronomica* (833), epitome dell'*Almagesto* tradotta in latino nel XII secolo da Gherardo da Cremona (ca. 1114-87), e nel XIII secolo da Giovanni Ispano (1135-1153), ritenuta la fonte astronomica principale di Dante (*Libro dell'aggregazione delle stelle*, in *Convivio*, II,

¹⁰⁸ E. S. CASEY, *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley, University of California Press, 1998, pp. 103-115.

v, 16).

-Albateno (Al Battānī, morto nel 929).

- Albumasar (Abū Ma'shar, 787-886), *Kitāb al- mudkhal al Kabîr ila ' ilm abkam an-nujjum* (Bagdad, 848), tradotto in latino nel XII secolo col titolo *Introductorium in Astronomiam*.

- Giovanni di Sacrobosco [John of Holywood o Halifax, c. 1195- c. 1256 [o 1244]], astronomo e matematico inglese, autore del trattato *De Sphaera mundi*, testo di astronomia e cosmografia più usato tra XIIIe XVII secolo.

- Alpetragio (Abū Ishāq Nūr ad-Dīn al-Biṭrūgī, Siviglia, morto c. 1204), *Kitāb al-Hay' ah* tradotto come *Liber de motibus celorum* nel 1217 a Toledo da Michele Scoto.

- Roberto Grosseteste (1125-1253)

- Campano da Novara (ca. 1120-96), *Theorica planetarum* (1261-1264)

-*Tavole Alfonsine* (seconda metà del XIII secolo).

B) XII-XIII secolo - diffusione della filosofia naturale aristotelica attraverso le traduzioni in latino delle opere di Aristotele dal greco e dall'arabo e tradizione di commenti a queste associate:

- Al-Farabi (Abu Al-Nasr, ca. 870 - ca. 950)

- Avicenna (Ibn Sina, ca. 980- ca. 1037)

- Al-Ghazali (Abu Hamid, ca. 1050- 1111)

- Averroè (Ibn Rushd, 1126-1198)

- Alberto Magno, commenti al *De coelo* e al *De meteoris* di Aristotele e al *Liber de causis* dello pseudo-Aristotele arabo, tra le fonti principali per la conoscenza di Dante in materia di cosmologia.

- Università di Parigi - correnti aristoteliche razionaliste: studio del *corpus* di Aristotele, in particolare del *De Coelo*.

C) Cosmologia cristiana:

1. *Genesi* 1 e commenti (letteratura esamereale):

- *Hexaemeron* di Basilio di Cesarea (ca. 329-79)

- *Hexameron* di Ambrogio (ca. 340-97)

- *De Genesi ad litteram* (401-15) di Agostino (354-430).

- Venerabile Beda (ca. 673-736), *Libri quatuor in principium Genesis*

- Anselmo di Laon (morto nel 1117), *Glossa ordinaria*, il commento standard alla Bibbia, che usò materiali attribuibili a Valafrido soprannominato Strabone (c. 808-849).

2. fonti platoniche e neoplatoniche:

- *Timeo* di Platone nella parziale traduzione latina di Calcidio (4° secolo)

- Macrobio (IV-V secolo), commento al *Somnium Scipionis* di Cicerone

- Pseudo-Dionigi Areopagita (vissuto tra il V e il VI secolo)

- Boezio (ca. 480-524)

- Marziano Capella (V secolo), *De nuptiis Philologiae et Mercurii*

- *Liber de causis*, sintesi degli *Elementi di teologia (Elementatio theologica)* del neoplatonico greco Proclo di Costantinopoli (412-485).

D) Scuola di Chartres - fondata da Fulberto di Chartres (ca. 960-1028) e fiorente soprattutto nel XII secolo. I maestri di Chartres rivitalizzano la tradizione platonica. Le loro fonti sono il *Timeo* di Platone (nella traduzione latina di Calcidio del IV secolo), Agostino e altri Padri della Chiesa, Boezio, il commento di Macrobio al *Somnium Scipionis* di Cicerone:

- Bernardo di Chartres (morto prima del 1130)

- Guglielmo di Conches (ca. 1080- m. dopo il 1154), *Philosophia*

- Teodorico di Chartres (m. prima del 1155), *De sex dierum operibus*

- Giovanni di Salisbury (1110-1180)

Poeti chartriani cosmografi:

- Bernardo Silvestre (1085-1178), autore della *Cosmographia* (conosciuta anche come *De mundi universitate* [circa 1140]),
- Alano di Lilla, autore del *De planctu naturae* (verso la fine degli anni '60 del XII secolo), e dell'*Anticlaudianus*.

1277 indice di 219 tesi filosofiche e teologiche censurate dal Vescovo di Parigi Etienne Tempier.

E) XIII-XIV secolo - rielaborazione del modello cosmologico per conciliare filosofia naturale aristotelica e rivelazione cristiana:

- Ruggero Bacone (1214-94)
- Egidio Romano (ca. 1243-1316)
- Riccardo di Mediavilla (o Middleton) (ca. 1249-ca.1302),
- Giovanni Duns Scoto (1266-1308)
- Guglielmo di Ockham (1287-1347)
- Giovanni Buridano (ca. 1300 - m. dopo il 1358)
- Nicola d'Oresme (ca. 1320/25 - 1382)

Alcune questioni.

F) Teorie sulle gerarchie angeliche:

- Pseudo Dionigi l'Areopagita (V-VI secolo), *De Coelesti Hierarchia* (seguito da Dante in *Paradiso* 28. 98-105 e 130-139):

Prima gerarchia: Serafini, Cherubini, Troni

Seconda gerarchia: Dominazioni, Virtù, Potestati

Terza gerarchia: Principati, Arcangeli, Angeli

- Gregorio Magno (ca. 540-604), *Moralia in Iob*, XXXII. xxiii. 48 (seguito da Dante in *Convivio* II, v, 6) :

Prima gerarchia: Serafini, Cherubini, Potestati;

Seconda gerarchia: Principati, Virtù, Dominazioni;

Terza gerarchia: Troni, Arcangeli, Angeli

G) Teorie sulla corrispondenza tra i cieli e le arti liberali:

- Marziano Capella (V secolo), *De nuptiis Philologiae et Mercurii*
- Alano di Lilla (c. 1116/7-1202/3), *Anticlaudianus* (1181-4)
- Alexander Neckam (1157-1217), *De naturis rerum* (c. 1180)
- Ristoro d'Arezzo, *La composizione del mondo* (c. 1282)
- Boncompagno da Signa (1170-1240), *Rhetorica novissima* (1235), nono libro *De adorationibus*.
- Dante, *Convivio* II, xiii-xiv

H) Teorie sull'acqua e sulla terra:

- Michele Scoto (ca.1175 - ca.1236), filosofo scozzese, traduttore dall'arabo di Aristotele e Alpetragio, astrologo di Federico II.
- Ruggero Bacone (ca. 1214- m. dopo il 1292), filosofo e scienziato inglese.
- Pietro d'Abano (ca. 1257-1316), medico e filosofo.
- Campano da Novara, (ca. 1120-96), matematico, astronomo, medico.
- Egidio Romano (ca. 1243-1316), filosofo e teologo.
- Dante, *Questio de aqua et terra*.

Bibliografia secondaria minima.

Cosmologia e concetto di spazio tra Medioevo ed età moderna.

- E. GRANT, *Cosmology*, in *Science in the Middle Ages*, a cura di D. C. LINDBERG, Chicago e Londra, The University of Chicago Press, 1978, pp. 265–302 (p. 265).
- P. DUHEM, *Medieval Cosmology: Theories of Infinity, Place, Time, Void, and the Plurality of Worlds*, a cura e per la traduzione di R. ARIEW, Chicago, University of Chicago Press, 1985, pp. 139–268.
- E. S. CASEY, *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley, University of California Press, 1998, pp. 103-15.

Questioni cosmologiche in Dante.

- Un buon punto di partenza sono le voci *Atronomia* e *Astrologia*, oltre a tutti i termini rilevanti, nell'*Enciclopedia Dantesca*.
- R. KAY, *Dante's Christian Astrology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1994.
- S. CRISTALDI, *Verso L'empireo*, Roma, Bonanno Editore, 2014, pp. 247-304, per un resoconto aggiornato e dettagliato della trasmissione del concetto di Empireo tra la tarda antichità e l'alto medioevo.
- Per una valutazione della combinazione di teologia neoplatonica e astronomia nella trattazione dell'Empireo nel *Convivio*, si vedano S. CRISTALDI, cit., pp. 278-291, e D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di G. FIORAVANTI e C. GIUNTA, Mondadori, Milano, commento a *Convivio* III 11, pp. 237-39.
- S. BEMROSE, *Dante's Angelic Intelligences: Their Importance in the Cosmos and in Pre-Christian Religion*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983.
- D. ALEXANDER, *Dante and the Form of the Land*, «Annals of the Association of American Geographers», 76.1 (1986), 38-49.
- T. J. CACHEY Jr, *Cartographic Dante: A Note on Dante and the Greek Mediterranean*, in *Dante and the Greeks*, a cura di J. M. ZIOLKOWSKI, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collections, 2014, pp. 197-226.

DANTE COME ORFEO CRISTIANO TRA *VITA NOVA* E *COMMEDIA*

di Stefano Carrai

Lo stretto, indissolubile legame tra il prosimetro giovanile di Dante e la sua opera maggiore risulta con evidenza già nel finale enigmatico della *Vita nova*, in cui è la promessa del giovane poeta di non tornare a parlare di Beatrice finché egli non possa «più degnamente trattare di lei» e solo allora «dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna». Sono frasi sibilline, di controversa interpretazione quanto all'oggetto preciso dell'impegno auspicato. Comunque le si vogliano interpretare, lasciano però intravedere un sia pur vago progetto di poema su Beatrice nell'empireo, e dunque un disegno primigenio di ciò che, modificatosi strada facendo, diventerà la grande macchina del «poema sacro». Significativo d'altronde è che nel secondo dell'*Inferno* il personaggio di Beatrice entri in scena senza nessun bisogno di presentazione, come se l'autore presupponesse che il lettore della *Commedia* lo conoscesse già attraverso il racconto dell'amore giovanile nella *Vita nova*: come fosse, di conseguenza, scontato che la sua anima beata è deputata, in virtù della storia pregressa, a vegliare sull'anima periclitante del suo innamorato impegnato in un cammino di salvezza. Di più, sebbene le ragioni del viaggio ultramondano voluto da Dio siano quelle di una testimonianza di fede e di salvezza, è stato forse troppo trascurato il fatto che tra queste motivazioni ha un posto di rilievo un movente umano: il desiderio, foss'anche inconsapevole, da parte di Dante, di rivedere le fattezze della propria amata. Su questo punto risulterà inequivocabile quanto affermano, cantando durante la processione liturgica nel paradiso terrestre, le tre ninfe che rappresentano le virtù cardinali (*Purg.*, XXXI 133-135):

Volgi, Beatrice, volgi li occhi santi –
era la sua canzone – al tuo fedele
che per vederti ha mossi passi tanti!

Il fatto che il poeta abbia percorso il lungo e disagiata cammino dalla selva oscura fino al paradiso terrestre con lo scopo di rivedere Beatrice e «disbramarsi la decenne sete» (come si preciserà all'inizio del canto trentaduesimo) non può non richiamarci alla mente un mito pagano, allora già cristianizzato da tempo, che combacia in larghi tratti con la storia di Dante e di Beatrice, sebbene la critica dantesca lo abbia assai poco valorizzato anzi generalmente trascurato:¹⁰⁹ vale a dire quello della catabasi di Orfeo, intrapresa per riportare in vita la defunta Euridice, come il mitico cantore affermava platealmente nei versi di Ovidio (*Met.*, X 23 «causa viae est coniunx»). In entrambi i casi si trattava di un poeta che, affranto per la scomparsa della giovane donna da lui amata, oltrepassava il varco dell'aldilà allo scopo di rivederla. E poco importa che Euridice fosse la moglie di Orfeo mentre Beatrice era il primo e vero amore di Dante, o che Orfeo intendesse riportare la sua donna alla vita terrena mentre Dante – siccome per il cristiano la vera vita è quella del paradiso – non mirava che a ricongiungersi con l'anima di lei nell'alto dei cieli. Ciò che conta è che nell'immaginario del poeta le due storie potevano presentarsi come estremamente somiglianti nelle loro linee narrative principali e che i significati intrinseci del mito, una volta operata la sua opportuna riduzione alla morale cristiana, potevano ben saldarsi ai significati che Dante intendeva veicolare.

L'impalcatura ideologica e narrativa del mito, ancorché sapientemente camuffata, sembra aver costituito infatti la base della originale riscrittura dantesca.

Attraverso un'allusività spesso implicita, il poeta viene a configurare il proprio *alter ego* protagonista del poema come una sorta di Orfeo rivisto e corretto alla luce della dottrina cristiana e

¹⁰⁹ Cfr. G. PADOAN, *Orfeo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 1984², IV, p. 182; e S. CARRAI, *Il viaggio a Beatrice e il mito di Orfeo*, in ID., *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella «Commedia»*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2012, pp. 119-31.

sorretto, a differenza del prototipo pagano, dalla grazia divina. A differenza dell'Orfeo pagano che, ritrovata Euridice nell'Ade, la perde definitivamente per non saper mantenere fede al patto con la divinità – cioè per non sapersi trattenere dal voltarsi a guardarla, secondo che Plutone e Proserpina gli hanno imposto – l'Orfeo cristiano che Dante impersona può raggiungere la sua beatitudine e recuperare la salvezza nel ritrovare l'anima della donna amata.

La cerniera esistente fra la vicenda autobiografica e quella mitologica coinvolge una volta di più il sottile rapporto che lega *Vita nova* e *Commedia*. Poiché anche il mito di Orfeo ed Euridice è un racconto di amore inestinguibile e di morte, occorre a maggior ragione retrocedere dal poema al prosimetro e leggere il viaggio ultraterreno di Dante in stretta connessione con le sue premesse terrene. Il rinvio alla storia dell'amore giovanile è esplicito del resto nella reprimenda che Beatrice pronuncia al suo ritorno in scena nel paradiso terrestre, *Purg.*, XXX 121-132:

Alcun tempo il sostenni col mio volto:
mostrando li occhi giovanetti a lui,
meco il menava in dritta parte vòlto.
Sì tosto come in su la soglia fui
di mia seconda etade e mutai vita,
questi si tolse a me e diessi altrui.
Quando di carne a spirto era salita,
e bellezza e virtù cresciuta m'era,
fu' io a lui men cara e men gradita;
e volse i passi suoi per via non vera,
imagini di ben seguendo false,
che nulla promession rendono intera.

Anche in questo caso il linguaggio di Dante è intenzionalmente criptico, ma è chiaro che Beatrice rivendica a sé il merito di averlo guidato verso la retta via con l'esempio della propria bellezza fintantoché era rimasta sulla terra; mentre, una volta passata a miglior vita – e dunque pur avendo acquisito una bellezza ancora maggiore perché divenuta puro spirito – si era vista dimenticare dal poeta, che aveva finito così per deflettere dalla via che porta all'eterno e per mettersi sul sentiero fallace del peccato. In altre parole, Beatrice in questi versi sta rimproverando a Dante di aver smarrito la strada del buon cristiano nel momento stesso in cui egli aveva smesso di amare la sua anima candida, stilnovistica messaggera di bene.

Questa dinamica morale non era affatto incompatibile con la cristianizzazione cui il mito di Orfeo ed Euridice era andato incontro fra l'età tardoantica e quella medievale, a cominciare dal carne che chiude il terzo libro della *Consolatio* boeziana, in cui l'interpretazione della loro storia alla luce della dottrina cristiana era ostentata:

Vos haec fabula respicit
quicumque in superum diem
mentem ducere quaeritis,
nam qui Tartareum in specus
victus lumina flexerit,
quicquid praecipuum trahit
perdit, dum videt inferos.

Accludendo questi versi a quelli che raccontano il mito, Boezio lo corredeva di una chiave atta a decifrarlo. La storia riguardava tutti coloro che desideravano rivolgere la propria mente verso la luce del paradiso. Orfeo si poneva, a questo riguardo, quale esempio da non seguire. Difatti non avendo mantenuto fede al patto con gli dèi ed essendosi voltato a guardare Euridice prima che entrambi fossero usciti dall'Ade, il vate tracio si presentava quale paradigma negativo per il buon cristiano, il quale non deve rivolgere mai il proprio animo verso il male, ma anzi deve procedere indefettibilmente sulla strada del bene. Guardando verso l'inferno, diceva Boezio, si perde ciò che si

porta con noi di più proprio. L'implicito accenno configurava Euridice, al seguito di Orfeo lungo la via che conduceva fuori dall'Ade, come ciò che egli aveva di più prezioso. Per i commentatori boeziani precedenti all'età di Dante, come Remigio d'Auxerre o Guglielmo di Conches, era del resto normale interpretare cristianamente il personaggio di Euridice quale allegoria della naturale concupiscenza che porta l'uomo alla perdizione; come per gli interpreti ovidiani era legittimo leggervi, seguendo i *Mytologiarum libri* di Fulgenzio, l'allegoria dell'anima e della sua «profunda diiudicatio» (*Met.*, III 10).¹¹⁰ Orfeo, che nella prima età cristiana era stato interpretato come figura di Cristo in quanto buon pastore, durante il Medioevo era visto quale *vir sapiens* che si mette alla prova col proprio viaggio nell'aldilà, come si legge anche nell'*accessus* del commento all'*Eneide* di Bernardo Silvestre; e per contro il serpente che morde la donna uccidendola si prestava bene ad essere interpretato quale figura del diavolo che aveva provocato il travimento di Orfeo stesso.¹¹¹ In tali termini gli elementi del mito sarebbero stati letti ancora in pieno Trecento sul versante della critica boeziana da Nicholas Trevet e su quello della critica ovidiana, ad esempio, da Giovanni de' Buonsignori:

costui tolse per moglie una donna chiamata Euridice, e tanto è a dire “euridice” quanto che “profundo e ragionevole giudizio”, perciò che profondamente e derittamente giudicava. Ma essendo questo senno ed andando per lu prato, cioè mentre che se delectava delle cose mundane, Aristeo, cioè la mente divina, sì la seguitava; allora el serpente, cioè el demonio de l'inferno, sì le diede sì le diede di morso e sì la uccise. Ciò s'intende che l demonio tresse Orfeo della bona via; vedendose Orfeo avere perduta la bona mente, cominciò a pregare dio umilmente, allora questa memoria li fu renduta sotto questa legge, ch'elli non se voltasse indietro, cioè che più non se lassasse tentare al demonio. Ma dice che se voltò indietro e ruppe la legge, allora li fu ritolta Euridice, cioè la memoria, onde procede el deritto giudicio.¹¹²

Riportato alla mentalità cristiana, il concetto di un corretto giudizio morale si avvicina parecchio a quello dell'anima non offuscata dal peccato, la quale dunque sa discernere perfettamente il bene.

Ma anche all'interno della tradizione dei commenti danteschi il parallelo con Orfeo e con il bagaglio ermeneutico cristiano che esso portava con sé si fece strada. Uno dei commentatori più colti e raffinati della *Commedia*, Benvenuto da Imola, giunto a chiosare la menzione fugace di Orfeo nella «filosofica famiglia» ospitata dentro il Limbo, recepì difatti queste suggestioni in un passaggio di grande eloquenza e importanza (*ad Inf.*, IV 139-141):

Orpheus vadit ad Infernum pro recuperatione animae suae, sicut similiter Dantes ivit, et placavit omnia monstra Inferni, quia didicit vincere et fugare omnia vicia, et supplicia viciorum. Sed Dantes, numquam respexit a tergo, quia nunquam redivit ad vicia more canis, sed Orpheus, quia non servavit legem datam, perdidit omnino animam suam, et sic fuit error novissimus peior priore.

Dante – dice Benvenuto – ha compiuto un'impresa in tutto analoga a quella di Orfeo, in quanto è andato all'inferno per recuperare la propria anima e riscattarla dalla morte nel peccato. Sennonché Orfeo, non sapendo mantenere il patto con la divinità, ha commesso un errore ancora più grave e ha perso un'altra volta e definitivamente l'anima sua, mentre Dante non si è mai voltato all'indietro verso il male, tornando sui suoi passi come fa il cane.

¹¹⁰ Cfr. F. GHISALBERTI, *Giovanni del Virgilio espositore delle «Metamorfosi»*, «Giornale dantesco», 34 (1933), p. 89.

¹¹¹ Cfr. C. PASCAL, *Il mito di Orfeo e il Cristianesimo*, «Didascaleion», I (1912), pp. 54 ss.; J. B. FRIEDMAN, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1970; e P. VICARI, «Sparagmos»: *Orpheus among the Christians*, in *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, ed. J. WARDEN, Toronto-Buffalo-Londfon, University of Toronto Press, 1982, pp. 63-83.

¹¹² G. BONSIGNORI DA CITTÀ DI CASTELLO, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, ed. critica a cura di E. ARDISSINO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001, pp. 475-76.

Il paragone «more canis» abbisogna di una chiosa specifica. Esso fa riferimento infatti a una similitudine di ascendenza biblica in cui l'improvvido che ricade negli stessi errori fa come il cane che ripassa sul proprio vomito (*Proverbi*, XXVI), la quale ebbe parecchia fortuna fra tarda antichità e Medioevo, da Sedulio ad Alessandro di Neckham, a Bartolomeo Anglico, a Vincenzo di Beauvais e nei bestiari. L'immagine era anche nelle *Epistole* di San Pietro (II 2, 21-22 «Canis reversus ad vomitum suum»), da cui rimbalza in alcuni commenti danteschi come chiosa al temperamento dei golosi. Si veda in proposito Guido da Pisa, *ad Inf.*, VI 52:

sic gulosi per vomitum se deturpant et statim ad illum redeunt, dum semper ad gule ingluviem properant et festinant: et in hoc simulantur cani, de quibus idem Apostolus: Canis reversus ad vomitum suum.

Il passo di Guido, che cita esplicitamente San Pietro, stabilisce un legame fra l'incontinente specie canina e i golosi che ricadono costantemente nel vizio. Ma ancora più significativo circa il valore allegorico morale della similitudine è il brano di Pietro Alighieri, *ad Purg.*, IX 131-132:

non revolvat animum iterum ad dimissa peccata: nam qui ita facit est ut canis ad vomitum rediens, ut ait Petrus in epistola secunda.

Il cristiano che ricade nel peccato fa dunque proprio come il cane che torna sui propri passi per rivedere il proprio vomito, regredendo insomma alla deiezione del male.

Se torniamo ora alla chiosa di Benvenuto, ci appare più chiaro come la similitudine con il tornare indietro del cane possa rimarcare il vero e proprio tratto distintivo del mito di Orfeo ed Euridice, cioè quell'atto compiuto da Orfeo che si volta indietro appunto, determinando così il fallimento della propria missione.

Non è da sottovalutare il fatto che questo gesto caratterizzante sia stato accolto e mimetizzato, per così dire, da Dante nel tessuto della *Commedia*. Difatti l'angelo che nel canto nono della seconda cantica, sulla soglia del purgatorio, prescrive a Dante personaggio di non volgersi indietro («di fuor torna chi 'n dietro si guata»), ricorda inequivocabilmente il monito degli dèi inferi a Orfeo di non voltarsi a guardare Euridice lungo la strada che conduce fuori dall'Ade. Questa sottile agnizione, che si deve alla finezza di due compianti studiosi come Alberto Limentani e Michelangelo Picone,¹¹³ sembra essere caduta nel vuoto. Invece credo vada ripresa e valorizzata al fine di cogliere tutte le implicazioni del caso. Per la verità, si potrebbe pensare anche al sovrapporsi nella memoria di Dante dell'avviso dato dall'angelo a Lot e alla sua famiglia nell'uscire da Sodoma (*Gen.*, XIX 17 «noli respicere post tergum»), per cui sua moglie, che lo disattende, viene punita con la metamorfosi in una statua di sale. Ma questo può aver agito solo per l'attribuzione del monito all'angelo portinaio, cioè in superficie, sovrapponendosi cioè al modello di Orfeo che agiva in profondo,¹¹⁴ perché il poeta teologo Dante non poteva ispirarsi per la propria larvata allegoria in prima istanza a Lot e a sua moglie, bensì al poeta archetipico rappresentato appunto da Orfeo figlio di Apollo e di Calliope, anzi al poeta che il pensiero cristiano, da Agostino a Tommaso, aveva individuato quale primo poeta teologo insieme con Lino e con Museo.¹¹⁵ E la congruenza era strettissima, dal momento che giunto sulla soglia del purgatorio Dante non deve più rivolgersi verso

¹¹³ Cfr. A. LIMENTANI, *Casella, Palinuro e Orfeo. 'Modelli narrativi' e 'rimozione della fonte'*, in *La parola ritrovata*, a cura di C. SEGRE, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 82-98; M. PICONE, *Il canto V del «Purgatorio» fra Orfeo e Palinuro*, «L'Alighieri», n. s., 13 (1999), pp. 39-52; L. LOMBARDO, *Boezio in Dante. La Consolatio philosophiae nello scrittoio del poeta*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2013, pp. 483-486.

¹¹⁴ Per il sovrapporsi di reminiscenze classiche e bibliche vedi P. RIGO, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, Olschki, 1994.

¹¹⁵ Cfr. AGOSTINO, *De civ. Dei*, XVIII 14 e 37: «Soli igitur illi theologi poetae, Orpheus, Linus, Musaeus et si quis alius apud Graecos fuit, his Prophetis Hebraeis, quorum scripta in auctoritate habemus, annis reperiuntur priores», e TOMMASO, *Sententia libri Metaphysicae*, I 4: «apud Graecos primi famosi in scientia fuerunt quidam poetae theologi, sic dicti, quia de divinis carmina faciebant. Fuerunt autem tres, Orpheus, Museus et Linus, quorum Orpheus famosior fuit».

i peccati mortali che ha visto e superato durante l'attraversamento dell'inferno, proprio come Orfeo non deve rivolgere il suo sguardo verso l'Ade che sta abbandonando.

Nell'età di Dante il gesto connotativo di Orfeo del resto recava con sé, indissolubile, il bagaglio simbolico che lo connotava quale atto distintivo del cedere al peccato e alla dannazione. Basti vedere come lo interpretava il commentatore ovidiano tradizionalmente identificato con Ilario di Orléans:

Orpheus interpretatur sapiens sonus, Euridice bona concupiscentia, 'eu' bonum; que dum iret per prata, id est per temporalia bona, serpens eam interfecit, id est in bonis temporalibus omnino declinavit. Sed Orpheus lyra, id est prudentia, revocavit, lege tamen ut non respiceret, quia omnis qui retro respiciet non erit salvandus.¹¹⁶

Nelle parole di questo esegeta del XII secolo il gesto fatidico di Orfeo acquista di per sé un più generale valore di fede malcerta e di perdizione, perché chi si volta indietro non potrà mai essere salvo: la salvezza è un obiettivo perseguibile soltanto da chi non deflette mai da questo scopo procedendo costantemente in avanti verso il bene.

Il rivestimento ideologico cristianizzante della favola mitologica di Orfeo ed Euridice spiega bene come il personaggio protagonista che Dante si è costruito e in cui si è proiettato quale attore di una vicenda spirituale esemplare abbia molti tratti – come dicevo – di un Orfeo cristiano, o di un Orfeo rivisto e corretto alla luce della morale cristiana.

Si dovranno considerare in questo quadro anche le sicure implicazioni con il mito degli Argonauti evocato a più riprese nel *Paradiso* e con il racconto nella *Tebaide* staziana di Orfeo che guida cantando la nave Argo, su cui ha richiamato l'attenzione opportunamente Corrado Bologna.¹¹⁷ Del resto nel Medioevo l'operazione di appropriarsi dei miti antichi rifunzionalizzandoli in chiave cristiana era normale, anzi era l'unica che consentisse di mantenerli vivi nel bagaglio culturale dei moderni. Dante concepisce quindi il proprio *alter ego* poetico sulla falsariga del vate tracio, mitico prototipo del poeta, ma emendandolo di quell'errore che pure gli era peculiare e ottenendone la figura di un perfetto poeta cristiano che procede dritto verso il conseguimento del sommo bene senza mai volgersi alle lusinghe del maligno. Tanto più essendo, nella *Commedia*, il mito classico quasi sempre esempio di *hybris*, anche nel caso di Orfeo occorre un procedimento di redenzione per trasformarlo in positivo. Se l'azione di Orfeo, che ammonito si voltava, era destinata all'insuccesso, quella di Dante personaggio, che ammonito non si volta, è coronata dal successo. «Dante insomma – come ha scritto Picone – non deve guardare indietro una volta iniziato il suo viaggio verso Beatrice, pena appunto la perdita dell'oggetto desiderato che nel suo caso si trova davanti, sulla cima della montagna, e non dietro, come l'Euridice del mito classico».¹¹⁸ Come Orfeo che, non ottemperando al patto, perde l'oggetto del desiderio che ha alle proprie spalle, anche lui se non seguisse l'avvertimento dell'angelo portinaio sulla soglia del purgatorio perderebbe il suo: cioè Beatrice, che lo aspetta in cima alla montagna del purgatorio. Invece Dante raggiungerà la sua Euridice, che nella fattispecie si chiama Beatrice (ma non starei a sottilizzare sulla identica terminazione dei nomi), e questo ricongiungimento nell'aldilà gli schiuderà le porte del paradiso, attraverso i cui cieli ella stessa lo guiderà: che potrebbe ricordare la scena ovidiana in cui, a conclusione della loro storia drammatica, si vedono Orfeo ed Euridice ricongiunti dopo la morte di

¹¹⁶ Cfr. F. BOGNINI, *Per il commento virgiliano ascritto a Ilario di Orléans: a proposito delle «glose» al sesto libro dell'«Eneide»*, «ACME», 58, 3 (settembre-dicembre 2005), pp. 144-45.

¹¹⁷ Cfr. C. BOLOGNA, «La navicella del mio ingegno»: Dante, nuovo Orfeo «nel casser de la mente», in «Per beneficio e concordia di studio». *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di A. MAZZUCCHI, Cittadella, Bertinello Artigrafiche, 2015, pp. 161-89. Per le tangenze con la narrazione ovidiana dell'impresa argonautica si veda soprattutto M. PICONE, *Dante Alighieri. La riscrittura di Ovidio nella «Commedia»*, in *Il mito nella letteratura italiana*, diretta da P. GIBELLINI, I. *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G. C. ALESSIO, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 161-75.

¹¹⁸ M. PICONE, *Il canto V del «Purgatorio» fra Orfeo e Palinuro...*, cit., p. 40.

lui passeggiare insieme sereni nell'Ade (*Met.*, XI 66 «Eurydicemque suam iam tutus respicit Orpheus»).

Durante il tragitto paradisiaco, per la verità, Dante personaggio volgerà lo sguardo e la mente a Beatrice spesso e volentieri, ma in una situazione sia narrativa sia spirituale ormai completamente diversa rispetto al mito orfico, vuoi perché l'anima di lei è non dietro ma al suo fianco (come si dice esplicitamente a *Par.*, XVIII 52, dove gli sta «dal destro lato») vuoi per il contesto celeste. E da ultimo guardare Beatrice ricollocata nella rosa dei beati equivale addirittura ad alzare gli occhi verso lo splendore di Dio che si riflette nella luce di lei, *Par.*, XXXI 70-72:

Senza risponder, gli occhi su levai
e vidi lei che si faceva corona
riflettendo da sé li eterni rai.

Affine invece al gesto orfico è quello di Dante che si volta verso Virgilio, nel paradiso terrestre, e non lo vede più, cioè lo perde, e necessariamente, giacché deve essere sostituito quale guida da Beatrice; e qui tale affinità sembra essere sottolineata intenzionalmente da Dante mediante la ripetizione triplice del nome (*Purg.*, XXX 49-51 «Ma Virgilio n'avea lasciati scemi / di sé, Virgilio dolcissimo padre, / Virgilio a cui per mia salute die'mi»), manifestamente ricalcata su quella del nome di Euridice defunta pronunciata dalla testa mozza di Orfeo nelle *Georgiche* virgiliane (IV 523-27).¹¹⁹ Ancora una volta insomma il gesto fatidico di Orfeo sembra essere stato mimetizzato da Dante nel proprio racconto, con esito stavolta esattamente speculare a quello del vate tracio, se è la prima guida e battistrada di Beatrice che ora torna sui suoi passi fino alla sede ultraterrena del Limbo in analogia con l'Euridice del mito.

Tenuto conto che la catabasi di Orfeo, come narrazione, procede non verso una soluzione positiva ma verso uno scacco,¹²⁰ si potrebbe dire che Dante l'ha mutata di segno e ne ha capovolto lo sviluppo dotandola di un lieto fine, come anche nel pressoché coevo poemetto inglese *Sir Orfeo*, dove il protagonista riesce a riportare la moglie perduta dall'oltremondo alla reggia di Winchester, e come sarà poi nella riscrittura melodrammatica fra Sei e Settecento. La riconnotazione del mito in senso cristiano giunge al suo culmine proprio con l'ascesa della coppia di anime innamorate nell'alto dei cieli. Nella *Commedia* tuttavia il ricongiungimento ha un segno diverso, non quello della consolazione di una sconfitta, bensì quello di una vittoria dello spirito e del ritrovamento della purezza della propria anima. Se lo sguardo di Orfeo, simbolo della poesia come strumento tutto umano, uccideva definitivamente Euridice, quello di Dante raggiunge invece l'obiettivo di contemplare la gloria della propria donna, in cui si specchia la luce divina. Il poeta e profeta cristiano è infatti destinato a vincere la morte, intesa naturalmente come morte dell'anima, in quanto il suo è un «poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra» (*Par.*, XXV 1-2), come a dire che la sua poesia è ben altrimenti sorretta dalla grazia divina.

L'invenzione medievale del purgatorio come regno intermedio tra inferno e paradiso e specie la collocazione dantesca del paradiso terrestre sulla cima del purgatorio creavano peraltro un ideale terreno d'incontro che non aveva nessun riscontro nel mito antico, favorendo così la convergenza di Beatrice verso colui che viene per rivederla, e al tempo stesso sottolineavano l'elemento catartico del viaggio del cristiano. Così, se Orfeo aveva raggiunto la sua Euridice negli inferi e cercato inutilmente di riportarla in vita facendo leva sulla dolce melodia del proprio canto, il poeta e profeta cristiano Dante affrontava analoga discesa, ma ritrovava l'anima della donna amata soltanto risalendo all'altezza del paradiso terrestre, e poi insieme con essa poteva ascendere attraverso i cieli e le schiere dei beati.

¹¹⁹ Cfr. G. GORNI, *La Beatrice di Dante, dal tempo all'eterno*, in D. ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di L. C. ROSSI, Milano, Mondadori, 1999, p. XXVIII; e C. BOLOGNA, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra «Vita nova», «petrose» e «Commedia»*, Roma, Salerno ed., 1998, pp. 65-66.

¹²⁰ Cfr. M. BETTINI, *La follia di Aristeo*, in *Antropologia e cultura romana*, Roma, Nuova Italia Scientifica, 1976, p. 240.

Ovviamente la correzione più vistosa alla struttura ideologica del mito era costituita proprio dalla risalita dell'Orfeo cristiano lungo le pendici del purgatorio e dall'ulteriore prosecuzione del suo cammino di timorato di Dio fino a raggiungere il paradiso. Il mutamento progressivo della psicologia del personaggio protagonista, a questo riguardo, si può osservare nell'abbandono dell'inclinazione a tornare sui suoi passi e a guardarsi all'indietro che lo caratterizza all'inizio del racconto. Subito, nel primo dell'*Inferno*, di fronte alle tre fiere egli retrocede, e Virgilio gli chiede «ma tu perché ritorni a tanto strazio», come a dire 'perché torni nuovamente verso il peccato?'. E, a ben guardare, il primo atto compiuto da Dante personaggio non appena uscito dalla selva, al momento di iniziare la propria avventura ultraterrena, era stato proprio quello di voltarsi indietro «a rimirar lo passo / che non lasciò già mai persona viva», sottolineato dalla similitudine col naufrago che, approdato finalmente alla spiaggia, si volta a guardare i flutti e lo scampato pericolo. Il personaggio protagonista del poema è insomma uno che manifesta fin dal principio quest'attitudine a girarsi indietro e a titubare: cammin facendo, maturerà poi la necessaria determinazione a procedere sulla strada del bene senza ripensamenti.

Ma il confronto con il modello orfico si valuta meglio ancora – come dicevo – nella terza cantica, quando il pellegrino viene ormai affiancato nel suo percorso celeste dall'anima di Beatrice. Colpisce qui la frequenza con la quale egli rivolge il proprio sguardo verso di lei, più spesso e più esplicitamente di quanto non facesse nei confronti di Virgilio, come a stabilire un confronto serrato proprio con il gesto caratteristico di Orfeo. Già di fronte all'avo Cacciaguada, ad esempio, il pellegrino chiede con lo sguardo il conforto di Beatrice (XV 70-72):

Io mi volsi a Beatrice, e quella udì
pria ch'io parlassi, e arrisemi un cenno
che fece crescer l'ali al voler mio.

Con mossa in tutto analoga Dante personaggio tornerà a voltarsi verso Beatrice per cercare il suo consiglio di fronte alla croce di Marte e alle anime dei combattenti per la fede (XVIII 52-57):

Io mi rivolsi dal mio destro lato
per vedere in Beatrice il mio dovere
o per parlare o per atto segnato;
e vidi le sue luci tanto mere,
tanto gioconde, che la sua sembianza
vinceva li altri e l'ultimo solere.

Lo sfavillare degli occhi di Beatrice è, nella circostanza, più grande che mai, e come già era avvenuto nel passaggio dal quarto al quinto cielo (XIV 79-84), guardandoli egli si accorge di essere trasportato dal quinto al sesto. Lo stesso accade poi nel passaggio al cielo successivo, perché l'anima di Dante prende coraggio appunto dalla contemplazione dello splendore crescente in quella di Beatrice (XXI 1-12):

Già eran li occhi miei rifissi al volto
della mia donna, e l'animo con essi,
e da ogni altro intento s'era tolto.
E quella non ridea; ma «S'io ridessi»
mi cominciò, «tu ti faresti quale
fu Semelè quando di cener fessi;
ché la bellezza mia, che per le scale
dell'eterno palazzo più s'accende,
com'hai veduto, quanto più si sale,
se non si temperasse, tanto splende,
che 'l tuo mortal podere, al suo fulgore,
sarebbe fronda che trono scoscende.

Beatrice spiega che non ride qui per non rischiare di far incenerire il suo protetto, tanto sarebbe il fulgore che si sprigionerebbe ora che la sua bellezza e la sua luce sono aumentati in virtù dell'avvicinamento a Dio. Chiaro che l'atteggiamento con cui Dante rivolge lo sguardo a Beatrice è mutato di segno rispetto a quello di Orfeo, che non sapeva resistere alle preghiere di Euridice e contravveniva al volere divino; così anche Beatrice ha una funzione opposta rispetto a Euridice, di guida e di conforto, come Dante dichiara nell'esordio del canto ventiduesimo:

Oppresso di stupore, alla mia guida
mi volsi, come parvol che ricorre
sempre colà dove più si confida.

Dante in paradiso è come un bambino che si affida alle cure materne e il personaggio di Beatrice è quello di chi protegge e scorta verso la salvezza, non soltanto con la propria sapienza, ma soprattutto con la grazia; perciò il ricorso a lei è più insistito rispetto a quanto si era verificato nei confronti della prima guida, Virgilio. Lo sguardo di Dante personaggio si volta verso di lei ancora ripetutamente per trovare conforto, come a XXII 15: «Poscia rivolsi li occhi alli occhi belli»; oppure quando viene interrogato sull'essenza della Fede, a XXIV 55-56, e reagisce rivolgendosi subito lo sguardo verso la sua guida:

poi mi volsi a Beatrice, ed essa pronte
sembianze femmi perch'io spandessi
l'acqua di fuor del mio interno fonte.

Tanto è il bisogno di essere rassicurato da Beatrice che quando l'abbagliante splendore dell'anima di san Giovanni lo acceca Dante si sente smarrire per il fatto di non riuscire a vederla (XXV 136-39):

Ahi quanto nella mente mi commossi
quando mi volsi per veder Beatrice,
per non poter veder, ben che io fossi
presso di lei, e nel mondo felice!

Nel *Paradiso* del resto, insieme ad una mistica della luce, abbiamo una mistica dello sguardo e della vista, che culmina nella visione di Dio coinvolgendo ancora una volta i due prim'attori (XXVIII 1-21):

Poscia che 'ncontro alla vita presente
de' miseri mortali aperse 'l vero
quella che 'mparadisa la mia mente,
come in lo specchio fiamma di doppiero
vede colui che se n'alluma retro,
prima che l'abbia in vista o in pensiero,
e sé rivolge per veder se 'l vetro
li dice il vero, e vede ch'el s'accorda
con esso come nota con suo metro;
così la mia memoria si ricorda
ch'io feci riguardando ne' belli occhi
onde a pigliarmi fece Amor la corda.
E com'io mi rivolsi e furon tocchi
li miei da ciò che pare in quel volume,
qualunque nel suo giro ben s'adocchi,
un punto vidi che raggiava lume
acuto sì che 'l viso ch'elli affoca
chiuder conviensi per lo forte acume;

e quale stella par quinci più poca,
 parrebbe luna, locata con esso
 come stella con stella si colloca.

La sospirata contemplazione del punto luminoso che coincide con Dio padre avviene per effetto di rispecchiamento negli occhi di Beatrice stessa, a conferma della funzione cardine del vedere in lei e attraverso di lei il percorso di salvezza.

L'aiuto di Beatrice si esplica particolarmente mediante la vista, perché, come al pellegrino spiega san Giovanni, gli occhi di Beatrice hanno la stessa facoltà che aveva la mano di Anania (XXVI 10-12):

perché la donna che per questa dia
 region ti conduce ha ne lo sguardo
 la virtù ch'ebbe la man d'Anania.

Al pari della mano di Anania, che restituì la vista a san Paolo accecato sulla via di Damasco dall'apparizione di Gesù, anche gli occhi di Beatrice scacciano la cecità e ridonano uno sguardo nitido, come accadrà in effetti poco dopo (XXVI 70-78). La similitudine con la mano di Anania, oltre a ricordarci la compresenza del modello paolino, allude chiaramente alla virtù taumaturgica e messianica di Beatrice, che conduce Dante a vedere con i propri occhi l'Eterno e il sommo Vero. Anche a questo proposito si può rilevare un punto di contatto con il precedente boeziano, il cui carne sul mito di Orfeo iniziava proprio con l'auspicio che l'uomo potesse giungere a guardare la luminosa fonte del Sommo Bene («Felix qui potuit boni / fontem visere lucidum»), in speculare antitesi con il finale sull'escranda vista degli inferi («nam qui Tartareum in specus / victus lumina flexerit, / quicquid praecipuum trahit / perdit dum videt inferos»).

Ma per comprendere appieno come la rivisitazione cristiana da parte di Dante e l'adattamento del mito di Orfeo ed Euridice alla propria storia si siano svolti all'insegna del ribaltamento andrà sottolineato ancora il mutamento decisivo dell'atto del vedere. Nello schema antico vedere Euridice equivaleva per Orfeo a perderla una seconda volta e con lei perdere se stesso, ormai solo nel mondo e assoggettato al suo destino di morte; in quello dantesco vedere Beatrice significa seguirla di cielo in cielo fino alla contemplazione di Dio e alla salvezza della propria anima. La rifunzionalizzazione dell'atto della vista non avrebbe potuto essere più radicale: essa diventa il perno stesso dell'ascesa al cielo e della redenzione dell'anima, cioè di quell'ampio sviluppo celeste, rispetto alla vicenda mitologica, costituito dal racconto della terza cantica. Rivedere Beatrice significava anzitutto ritrovare quella retta via che lei stessa nel paradiso terrestre rinfaccia aspramente a Dante di aver smarrito (*Purg.*, XXX 121-32). La stessa interpretazione medievale di Euridice quale anima del sapiente che intraprende il viaggio nell'aldilà per ritrovarla libera dal peccato si rivela funzionale all'allegoria dantesca, poiché l'anima beata di Beatrice condurrà il suo innamorato proprio al recupero della sua anima ormai salva. Si spiega dunque che proprio nel *Paradiso* l'Orfeo cristiano esegua più volte il gesto caratteristico di Orfeo, ormai però riscattato dal suo valore negativo e ridefinito contrastivamente come atto di rigenerazione spirituale.

Di conseguenza occorre ribadire che non solo Dante è un Orfeo cristiano, ma anche Beatrice è una Euridice cristianizzata, la quale anziché creare impedimento e ostacolo alla salvezza la favorisce con la propria guida sicura, tant'è che la scena del loro incontro e del cammino catartico si svolge non nell'Ade, bensì nel paradiso prima terrestre, poi celeste. Si capisce inoltre che la rifunzionalizzazione del mito di Orfeo ed Euridice da parte di Dante per rappresentare, idealizzandola, la propria vicenda di amante e di cristiano implicava più di qualche adattamento. Si pensi infatti al complesso sistema di movimenti contrapposti nella *Commedia*, rispetto alla linearità dell'azione nella favola classica. Beatrice era figura troppo complessa e di troppo maggiore spessore concettuale nell'opera di Dante perché potesse mantenere un ruolo sostanzialmente statico come quello di Euridice. Orfeo va nell'Ade e tenta di venirne fuori insieme con lei; dopo la trasgressione del patto, lei torna indietro e lui continua il tragitto fino a uscirne. Invece nella *Commedia* la prima a

muoversi è la donna, e in direzione del proprio innamorato, visto che Beatrice scende nel Limbo per indurre Virgilio a soccorrere Dante uscito dalla selva.¹²¹ E riguardo alla scena di Orfeo che conduce Euridice verso l'uscita dall'Ade, nella trasposizione dantesca è la donna a fare da guida trionfale attraverso i cieli. Il vettore relativo alla salvezza risulta quindi invertito nei confronti della direzione amante-amata del mito, senza che muti, per contro, la direzione dell'altro vettore che vede il personaggio maschile protagonista del viaggio verso quello femminile (ovvero, nell'adattamento cristiano, verso l'anima della donna). Inoltre gli attori del mito sembrano rifrangersi in quelli della storia moderna perché se anche Beatrice è un po' Orfeo in quanto scende nel Limbo per salvare l'anima del suo innamorato, Dante a sua volta è un Orfeo che, non essendo legato alla donna amata da vincoli matrimoniali, ricorda un po' anche il rivale Aristeo, infatuatosi di lei nel racconto virgiliano del quarto delle *Georgiche*.

Non si deve dimenticare comunque che, così come il personaggio di Beatrice aveva un pregresso nella *Vita nova*, anche quello di Dante aveva già fatto prova di sé nel prosimetro giovanile. Santagata ha parlato opportunamente di un arcipersonaggio Dante che resta in vigore per più opere.¹²² Con questo argomento si torna al punto da cui eravamo partiti. *Vita nova* e *Commedia* si dimostrano parte di un disegno più ampio e complesso, vanno letti alla stregua di un dittico inscindibile, e non solo, credo, per la presenza di questi attori principali. Se la storia dell'amore terreno e la morte di Beatrice costituiscono l'antefatto necessario al coronamento celeste di quell'amore, il libello giovanile viene a configurarsi più chiaramente quale premessa necessariamente dolorosa e lugubre dell'apoteosi finale. Ha un senso quindi anche l'intonazione elegiaca del prosimetro, su modello boeziano,¹²³ che poi, mutato genere, darà luogo nel poema – com'è noto – ad una evoluzione verso uno stile via via più elevato, da quello lacrimevole dell'inferno fino a quello gioioso del paradiso. L'appropriazione del mito da parte di Dante sembra essere avvenuta all'insegna del ribaltamento, a cominciare dalla *Vita nova*, dove l'accettazione della morte dell'amata, nel finale, segnava la presa di distanza del perfetto amante cristiano dalla figura inconsolabile di Orfeo.

Certo la matrice orfica rimaneva non dichiarata, latente, forse perché prestando essa al racconto dantesco le strutture portanti il poeta preferiva che il lettore avveduto la percepisse per proprio conto. Chiaro è comunque che proprio la storia di redenzione di san Paolo aveva influenzato la rifunzionalizzazione del mito fino al punto di far terminare il viaggio dell'Orfeo cristiano con la sua apoteosi celeste. Tuttavia è naturale chiedersi perché, viste le tante tangenze con la propria storia, Dante non abbia fatto mai cenno al mito di Orfeo ed Euridice, limitandosi a registrare di passaggio il mitico cantore nell'elenco di filosofi del quarto dell'*Inferno* e parlando, in una pagina del *Convivio*, solo della scena ovidiana di Orfeo che ammansisce le belve col suono della lira. Zeno Lorenzo Verlato ha congetturato che tra i modelli esibiti del viaggio ultraterreno nel secondo dell'*Inferno* Orfeo manchi in quanto la *Commedia* costituisce un superamento della poetica in qualche modo orfica della giovinezza e dunque che Dante affermi «io non Enea, io non Paulo sono» come per dire – con una preterizione – «Io sono Enea, io sono Paolo, non sono (più) Orfeo».¹²⁴ Non sono convinto che sia questo il senso del verso in questione: ad ogni modo, il problema della rimozione, a ben vedere, rimane. Il poeta avrebbe potuto cogliere altre occasioni per richiamarsi esplicitamente al mito, invece – anche quando di fronte alla porta di Dite allude per bocca delle Furie ad altre catabasi infernali, cioè quella di Teseo e di Piritoo e poi di Ercole per liberarli (*Inf.*, IX 54) – non c'è il minimo accenno al precedente di Orfeo. Perché? La risposta più probabile e insieme la più semplice è quella affacciata da Zyg Baranski, il quale ha pensato che il poeta abbia

¹²¹ Cfr. GORNI, *La Beatrice di Dante...*, cit., pp. XXXIII-XXXIV.

¹²² Cfr. M. SANTAGATA, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 9-13.

¹²³ Cfr. S. CARRAI, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la 'Vita nova'*, Firenze, Olschki, 2006.

¹²⁴ Z. L. VERLATO, *Appunti sulle diverse funzioni del mito di Orfeo nella 'Commedia' e nel 'Convivio'*, in «*L'ornato parlare*». *Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, Padova, Esedra, 2008, p. 376.

deliberatamente ignorato il pur evidente parallelo.¹²⁵ D'altra parte, se per l'ascensione al cielo il riferimento non poteva essere che a San Paolo, per la discesa all'inferno il modello di Enea non doveva patire la concorrenza di chicchessia, non solo per il suo marchio virgiliano, ma per il raccordo col mito della fondazione di Roma che esso implicava. Per di più che il protagonista si presentasse anche come una versione cristianizzata di Orfeo doveva restare non detto ed emergere semmai per forza propria, perché non modello vittorioso e glorioso bensì negativo, espressione di uno scacco che la trasposizione dantesca si proponeva di superare.

¹²⁵ Cfr. Z. G. BARANSKI, *Notes on Dante and the Myth of Orpheus*, in ID., *Dante. Mito e poesia*, a cura di M. PICONE e T. CRIVELLI, Firenze, Cesati, 1999, p. 135: «Yet, and this cannot but cause surprise, Dante seems to have studiously ignored such features of the Orpheus story when he described his own love for a dead women and composed the account of his own *descensus ad inferos* to reclaim her».

DANTE “VIRGILIANO” NEL TERZO CANTO DELL’*INFERNO*

di Giorgio Inglese

È impossibile “sopravalutare” l’importanza del rapporto fra Dante e Virgilio. Non credo che esista un caso simile, almeno a quelle altezze, nella storia letteraria. Della *aemulatio* virgiliana, nei riguardi di Omero, Dante ha scarse notizie da Macrobio e Servio; quale modello della propria *aemulatio*, sembra piuttosto che abbia adottato il rapporto fra Stazio e Virgilio, come è tratteggiato nella chiusa della *Tebaide*: «Vive, precor! [si rivolge all’opera] Nec tu divinam Aeneida tempta, / sed longe sequere et vestigia semper adora» (XII 816-17); e quindi trasfigurato nel celebre episodio del *Purgatorio* in cui si dà vita poetica a un incontro che replica quello immaginato fra lo stesso Dante e Virgilio (nel primo canto del poema). Proprio alla voce di Stazio è attribuita l’esatta “formula” dell’*aemulatio*: «Al mio ardor fuor seme le faville, / che mi scaldar, della divina fiamma / onde sono allumati più di mille: / dell’Eneida, dico, la qual mamma / fummi e fummi nutrice poetando: / sanz’essa non fermai peso di dramma» (*Purg.*, XXI 94-99). La *drachma* è un’unità di misura del peso, pari a circa quattro grammi, utilizzata in ambito farmaceutico. La composizione poetica è dunque assimilata all’operazione che consiste nel mettere sui due piatti di un bilancino di precisione il peso e la sostanza che si desidera pesare, ossia un verso del maestro e un verso proprio che possa essere degno di quello.

Non credo casuale che la terna di rimanti *fiamma mamma dramma* ritorni nei versi dell’addio (o mancato addio) a Virgilio: «Tosto che nela vista mi percosse / l’alta virtù che già m’avea trafitto / prima ch’io fuor di puerizia fosse, / volsimi ala sinistra, col respitto / col quale il fantolin corre ala mamma / quando ha paura o quando egli è afflitto, / per dicere a Virgilio: “Men che dramma / di sangue m’è rimaso che non tremi: / conosco i segni dell’antica fiamma”. / Ma Virgilio n’avea lasciati scemi / di sé, Virgilio dolcissimo patre, / Virgilio a cui per mia salute die’mi; / né quantunque perdeo l’antica matre / valse ale guance, nette di rugiada, / che lacrimando non tornasser atre» (*Purg.*, XXX 40-54). Davvero un esempio estremo di *aemulatio* è la traduzione *ad verbum* da *Aen.*, IV 23 («adgnosco veteris vestigia flammae»), con sublime trasvalutazione dall’amore sensuale (Didone risente il desiderio provato un tempo per Sicheo) allo spirituale. Quando si rammenti che, per Dante, il latino di Virgilio è una *grammatica*, una lingua artificiale costruita da antichi dotti con materiali tratti dai volgari “romanzi”, con speciale privilegio per quello del *sì*, si capirà che, traducendo il verso virgiliano, Dante risalga – per così dire – al di là della *facies* morfosintattica, fino alla viva premessa linguistica e mentale della frase.

Notiamo per completezza che la triplice nominazione di Virgilio nei versi dell’addio («Ma Virgilio n’avea lasciati scemi / di sé, Virgilio dolcissimo patre, / Virgilio a cui per mia salute die’mi») è anch’essa allusiva, a *Geor.*, IV 525-527: «Eurydicen vox ipsa et frigida lingua / a! miseram Eurydicen anima fugiente vocabat: / Eurydicen toto referebant flumine ripae». Parla la testa mozzata di Orfeo nei flutti dell’Ebro. Orfeo a suo tempo si era voltato verso Euridice, e l’aveva perduta: «restitit, Eurydicenque suam iam luce sub ipsa | immemor heu! victusque animi respexit» (v. 491). Viene da qui, sulla bilancetta del poeta il *respitto* del v. 43 (con slittamento semantico).

L’*aemulatio* è un procedimento di scrittura che si proietta sulla lettura, la cui piena attuazione si raggiunge dal lettore che sia in grado di mettere in sinossi il testo del Poeta con quello dei suoi *auctores*. Effetto minimo della lettura sinottica è l’ambientazione del testo in una data tradizione espressiva, il suo riconoscimento quale riconfigurazione di un dato complesso linguistico-letterario. Si pensi a *Purg.*, XI 138. Oderisi da Gubbio preannunzia a Dante l’umiliazione della povertà, e aggiunge: «più non dirò, e scuro so che parlo». È una marcata citazione da Guittone, *Tutt’or s’eo veglio*: «scuro saccio che par lo / mio detto, ma’ che parlo / a chi s’entend’e ama». La cognizione del parallelo ci fa riconoscere la pertinenza (per quanto conflittuale) del poema alla trama linguistico-letteraria del Duecento, la sua ambizione summatica (e non altro, in questo caso).

In casi di maggior rilievo, invece, la lettura sinottica comporta anche una miglior definizione o un'amplificazione della semantica del testo. Ancora due esempi fra Dante e Virgilio.

Par., XXXIII 22, Bernardo a Maria: «Or questi, che dall'*infima lacuna* / dell'universo in fin qui ha vedute / le vite spirituali a una a una ...». Dalla chiosa antica alla più recente, l'interpretazione di *infima lacuna* non è univoca: a parte le traduzioni esclusivamente allegoriche (Lana, Ottimo), si sono proposti il mar Mediterraneo (Benassuti), l'inferno in generale (Benvenuto, Scartazzini, Casini-Barbi, Scartazzini-Vandelli, Pietrobono, Mattalia, Chimenz), il basso inferno (Buti, Landino, Lombardi), lo stagno di Cocito (Pietro Al., Andreoli, Bianchi, Torraca, Grandgent, Porena, Sapegno, Pasquini-Quaglio), il centro della terra (Chiavacci). Il raffronto con *Geor.*, III 365 («et totae solidam in glaciem vertere lacunae [var. lucunae]»), già suggerito dal Tommaseo, chiarisce che Dante ha in mente proprio il Cocito ghiacciato (e chiarisce così che Bernardo non sta indicando l'itinerario del pellegrino, ma la massima distanza da lui coperta).

Inf., X 58-59 (notissimo): «se per questo *cieco* / *carcere* vai per altezza d'ingegno...». Il *cieco carcere* di Cavalcante è, ovviamente, l'inferno, buia prigione dei dannati. Ma il Poeta sta citando *Aen.*, VI 734: «neque auras / dispiciunt clausae tenebris et *carcere caeco*» (le anime umane viventi, chiuse nell'oscurità di un cieco carcere = il corpo, non possono guardare il cielo). Cavalcante e gli altri che fecero "l'anima morta col corpo" sono ora effettivamente anime *morte*, dannate, recluse nell'*inferno-corpo*.

*

Il poema dantesco ha propriamente un titolo? Quello che i manoscritti attestano come tale (*Incipit Comedia Dantis Alagherii*) è in sostanza una dichiarazione di genere e di stile, ma può essere considerato anche un documento di rispetto per il magistero virgiliano, e di omaggio alla superiorità della *tragedia* di cui Enea è protagonista. La superiorità letteraria del poeta romano rimane tuttavia indissociabile da una limitatezza di radice spirituale, avendo vissuto Virgilio nell'orizzonte degli dei falsi e bugiardi. Non parlo qui tanto della condizione di Virgilio-personaggio, confinato nel Limbo, quanto dell'intrascendibile non sufficienza del Virgilio poeta rispetto alle necessità del «poema sacro» cristiano: «l'acqua ch'io prendo già mai non si corse» (*Par.*, II 7). Questo nodo va accettato per quel che è, non tagliato a forza, attribuendo – per es. – all'ultima cantica una revisione del giudizio implicito nel “titolo” stesso di *Comedia*. Anche nel *Paradiso*, Virgilio è detto «nostra maggior musa» (XV 26); e suoi sintagmi entrano direttamente nel testo: «*O sanguis meus*, o superinfusa / gratia Dei, sicut tibi cui / *bis* unquam celi ianua reclusa?» (XV 28-30; cfr. *Aen.*, VI 835 e 134).

Ma torniamo all'inizio del poema, dove Dante, nel mezzo del suo cammino, ossia in un fittizio anno 1300, vanta il «lungo studio e 'l grande amore» per l'opera virgiliana, sola fonte dello stile che gli ha fatto *onore*. Possiamo prenderlo alla lettera? Nella *Vita nova* Virgilio è citato come modello di retorica (XVI 9), ma i riscontri col suo testo sono irrilevanti, sia nel libello che nelle Rime. Si limitano a tre o quattro prelievi lessicali: in *Vn.*, XIV 12, *propinquissima sanguinità*; in *Così nel mio parlar*, v. 21, *adequar*; in *Tre donne*, v. 21, *succisa*. Ancora nel *De Vulgari Eloquentia* è citato solo tre volte, per *Aen.*, I 1, per VI 126, e nella serie degli autori canonici: Virgilio, Ovidio delle *Metamorfosi*, Stazio e Lucano. Ben presente nel *Convivio* (ma quantitativamente non più di Ovidio e Lucano), solo nel quarto trattato assume un ruolo fondamentale per l'attestazione del carattere provvidenziale dell'Impero di Roma (d'altra parte, è ancora presente nel medesimo trattato una lettura allegoristica del poema, come figurazione delle età dell'uomo). Parrebbe, dunque, che il lungo studio e il grande amore non precedano la scrittura della *Commedia* ma coincidano con essa. Ritengo anzi che la concezione del poema dantesco debba situarsi proprio nell'incontro fra il compiuto maturare della visione “imperiale” di Dante (atrociemente deluso dalle dinamiche politiche municipali e signorili) e la scoperta delle idealità politiche virgiliane: sono queste idealità che assegnano al Mantovano una superiorità netta sugli altri *regulati*, o scarsamente caratterizzati da questo punto di vista, o addirittura anti-cesariani, come Lucano.

Il Virgilio della *Commedia*, fin dal suo apparire – o meglio: soprattutto nel suo apparire – mostra una decisiva caratterizzazione politica. *Inf.*, I 73-75: «Poeta fui e cantai di quel giusto / figliuol

d'Anchise che venne di Troia / poi che 'l superbo Iliòn fu combusto». Si badi: la qualificazione di Enea come *giusto* è tutt'altro che banale. Dante sceglie come propria fonte Virgilio ripudiando la narrazione alternativa circolante sotto i nomi di Darete e Ditti, secondo la quale Enea si era salvato tradendo la patria. Nella cultura dei secc. XII e XIII (si cfr. per es. Bernardo Silvestre) era *dominante* l'idea che Darete e Ditti avessero scritto «secundum historie veritate», mentre Virgilio avrebbe falsato il racconto per compiacere Augusto. Una valutazione positiva di Enea, su basi essenzialmente giuridiche, comincia a prendere forma negli ambienti intellettuali filo-imperiali: si pensi a Goffredo da Viterbo, notaio del Barbarossa, e soprattutto a Guido delle Colonne, notaio sostenitore di Federico II di Svevia. Dante si inserisce in questo filone: sì che le prime parole di Virgilio-personaggio pongono l'*Inferno* sotto un segno politico inequivocabilmente anti-guelfo (che non vuol dire “ghibellino”). Inoltre Dante coglie e valorizza un altro elemento importantissimo dell'idealità virgiliana: l'associazione fra teucrici e italici in un comune destino “romano”; in altre parole: coglie la caratterizzazione italica/italiana dell'universalismo imperiale augusteo. Il Virgilio dantesco è il “profeta” del Veltro che ucciderà la Lupa/Cupidigia/Chiesa corrotta. Ma nel primo canto dell'*Inferno* la missione universale del Veltro ha appunto una spiccata caratterizzazione italiana: «di quella umile Italia fia salute / per cui morì la virgine Cammilla, / Eurialo e Turno e Niso di ferute» (106-108). Perfino nell'elenco che alterna caduti italici e troiani, il Poeta vuol significare che in quella guerra gli uni e gli altri concorsero a far nascere l'Italia (l'Italia di Roma, certamente). Nella figura del Veltro, dunque, il Monarca universale sembra presentarsi nella sua qualifica (del resto istituzionale) di *rex Italiae*: «sua nazione sarà tra Feltr(e) e Feltro» ?

*

Un'efficace esemplificazione del “virgiliano” in Dante, si ricava senza difficoltà dal terzo canto dell'*Inferno*. Nell'ordine narrativo, nel segmento che va dalla *soglia* dell'inferno al primo cerchio, questo corrisponde a *Aen.*, VI 255-416, dall'apertura dell'antro infernale allo sbarco sulla riva interna dell'Acheronte.

Il raffronto evidenzia, anzitutto, macroscopici adattamenti del modello letterario alla sotto-struttura dottrinale, ossia a una ben diversa concezione dell'Oltretomba. Per Dante il destino delle anime, dopo la morte, si divide immediatamente fra la via dei dannati e quella dei salvati. Non esiste alcuna continuità o contiguità tra l'inferno e gli altri due regni. Mutano di conseguenza la *qualifica* di Caronte (non più minore divinità ma demone antropomorfo) e la sua *funzione* (egli traghetta soltanto dannati). Nondimeno, a Caronte viene affidato anche un messaggio positivo (perciò, credo, fra i *monstra* diabolici che custodiscono i primi cerchi Caronte è il meno deforme e certo è quello cui Virgilio si rivolge in modo meno brusco). Qui c'è una misura di ambiguità nel personaggio. Come tutti i funzionari infernali egli deve tentare di ostacolare il viaggio di Dante, ma lo fa preannunciando al pellegrino un trasporto su *più lieve legno* – preannunciando cioè l'esito felice del viaggio stesso.

<i>Eneide VI</i>	<i>Inferno III</i>
255-267 <i>ingresso negli inferi</i>	1-21 <i>la porta dell'Inferno</i>
268-294 <i>vestibolo</i> Ibant obscuri sola sub nocte per umbram perque domos Ditis vacuas et inania regna: quale per incertam lunam sub luce maligna est iter in silvis, ubi caelum condidit umbra Iuppiter et rebus nox abstulit atra colorem. Luctus et ultrices posuere cubilia Curae... [268-274]	22-33 <i>nel vestibolo</i>
295-304 <i>Caronte (1)</i> Portitor has horrendus aquas et flumina servat terribili squalore Charon, cui plurima mento canities inculta iacet, stant lumina flamma, sordidus ex umeris nodo dependet amictus. Ipse ratem conto subigit velisque ministrat et ferruginea subvectat corpora cumba, iam senior, sed cruda deo viridisque senectus.	34-69 <i>i pusillanimi</i>
305-316 <i>sulla riva d'Acheronte (1)</i> Huc omnis turba, ad ripas effusa, ruebat, matres atque viri defunctaque corpora vita magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae impositique rogis iuvenes ante ora parentum: quam multa in silvis autumnii frigore primo lapsa cadunt folia aut ad terram gurgite ab alto quam multae glomerantur aves, ubi frigidus annus trans pontum fugat et terris immittit apricis. Stabant orantes primi transmitters cursum tendebantque manus ripae ulterioris amore; navita sed tristis nunc hos nunc accipit illos, ast alios longe submotos arcet harena.	70-81 <i>sulla riva d'Acheronte (1)</i>
317-383 <i>gli insepolti; Palinuro</i>	
384-410 <i>Caronte (2)</i> sic prior adgretitur dictis atque increpat ultro: "Quisquis es, armatus qui nostra ad flumina tendis, fare age, quid venias, iam istinc, et comprime gressum. Umbrarum hic locus est, somni noctisque soporae; corpora viva nefas Stygia vectare carina"... "Nullae haec insidiae tales; absiste moveri... Troius Aeneas, pietate insignis et armis, ad genitorem imas Erebi descendit ad umbras; si te nulla movet tantae pietatis imago, at ramum hunc – aperit ramum, qui veste latebat – adgnoscas". Tumida ex ira tum corda residunt, nec plura his. Ille admirans venerabile donum... caeruleam advertit puppim ripaeque propinquat.	82-111 <i>Caronte</i>
411-414 <i>sulla riva d'Acheronte (2)</i> Inde alias animas, quae per iuga longa sedebant, deturbat laxatque foros; simul accipit alveo ingentem Aenean. Gemuit sub pondere cumba sutilis et multam accepit rimosa paludem.	112-129 <i>sulla riva d'Acheronte (2)</i>
415-416 <i>approdo di Enea</i> Tandem trans fluvium incolumis vatemque virumque informi limo glaucaque exponit in ulva.	130-136 <i>terremoto e deliquio di Dante</i>

Notevoli sono poi gli adattamenti alla forma narrativa in prima persona. Nel poema dantesco la narrazione si configura come rendiconto memoriale di un'esperienza vissuta, per episodi in successione (una modalità cui Virgilio ricorre nei libri secondo e terzo). Nell'*Eneide*, dopo aver descritto il passaggio di Enea e Sibilla tra i fantasmi (*formae*) del vestibolo, Virgilio tratteggia l'Acheronte (vv. 295-297), Caronte e la sua funzione (298-304), la folla disperata (305-316). Nella *Commedia* questa stessa materia è dislocata e drammatizzata secondo la visione progressiva del protagonista: prima la gente sulla riva (vv. 70-75), poi l'arrivo di Caronte (82 ss.). L'entrata in scena del traghettatore è segnalata con un *Ed ecco*, che certo è formula evangelica, come annota la Chiavacci, ma qui ha riscontro nell'entrata di Palinuro (v. 337: «Ecce gubernator...»). La stessa *effictio* di Caronte, unitaria in Virgilio, in Dante è distribuita funzionalmente in tre momenti: vv. 82-83, 97-99, 109.

Al primo apparire, di Caronte si coglie soltanto la vecchiezza (divenuta simbolica: il demonio si trova lì dal principio del tempo!). Ma la *viridis senectus* virgiliana è tutta risolta nell'energia che Caronte dimostra anzitutto *gridando* (v. 84; da *increpat*, v. 387, con spostamento di situazione perché in Virgilio Caronte grida contro Enea e Sibilla). Con tenue animalizzazione, *canities inculta... mento* diventa *lanose gote*, al fine di colorare una perifrasi descrittiva, concretizzante, per 'tacque' (nel poeta romano, la notazione è solo psicologica: v. 407, «tumida ex ira tum corda residunt»). Il motivo degli occhi fiammeggianti (v. 300, «stant lumina flamma») è raddoppiato da Dante, ai vv. 99, «(i)ntorno alli occhi avea di fiamme rote», e 109, «Caròn dimonio, con occhi di bragia». Il v. 99 si interpreta generalmente nel senso che dall'occhio escono sguardi fiammeggianti d'ira. Preferirei una lettura "fisiologica" – gli occhi sono contornati da occhiaie mostruosamente arrossate – che avrebbe riscontro nella *Vita nova*: «per lo lungo continuare del pianto dintorno loro [= agli occhi] si facea un colore purpureo» (XXXIX 4; comunque citato da Sapegno). Insomma, il volto di Caronte è una maschera di ira ma anche di dolore; Dante ha certo potuto leggere in traduzione latina la chiosa onomastica di Servio: «Charon *kat'antiphrasin* quasi *achàiron*», 'senza gioia'. Come dicevo, al v. 109 (là dove *deus* è senz'altro portato a *dimonio*) tornano gli occhi, con variazione da *fiamma* a *bragia*, brace incandescente, quale mezzo di intimidazione e comando sulle anime: osserviamo di nuovo una forte esigenza di rappresentazione nel dettaglio, che Virgilio non sente (cfr. i vv. 315-316).

La porta dell'Inferno

1 “Per me si va nela città dolente;
 2 per me si va nel'eterno dolore;
 3 per me si va tra la perduta gente.
 4 Giustizia mosse il mio alto fattore:
 5 fecemi la divina potestate,
 6 la somma sapienza e 'l primo amore.
 7 Dinanzi a me non fuor cose create
 8 se non eterne, e io eterno duro
 9 Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate”.
 10 Queste parole di colore *oscuro*
 11 vid'io scritte al sommo d'una *porta*;
 12 per ch'io: «Maestro, il senso lor m'è duro».
 13 Ed elli a me, come persona accorta:
 14 «*Qui* si convien lasciare ogni sospetto;
 15 ogni viltà convien che *qui* sia morta.
 16 Noi siàn venuti al loco ov'io t'ho detto
 17 che tu vedrai le genti dolorose
 18 c'hanno perduto il ben dell'intelletto».
 19 E poi che la sua mano ala mia puose
 20 con lieto volto, ond'io mi confortai,
 21 mi mise dentro alle *segrete cose*.

127 noctes atque dies patet *atri ianua* Ditis261 *nunc* animis opus, Aenea, *nunc* pectore firmo266-7 sit numine vestro |pandere *res* alta terra et
caligine *mersas***Nel vestibolo**

22 Quivi *sospiri*, *pianti* e alti guai
 23 risonavan per l'aere *sanza stelle*,
 24 per ch'io al cominciar ne lagrimai.
 25 Diverse lingue, *orribili* favelle,
 26 parole di dolore, accenti d'ira,
 27 voci alte e fioche, e *suon di man'* con elle,
 28 facevano un *tumulto*, il qual s'aggira
 29 sempre, in quell'*aura* sanza tempo *tinta*,
 30 come la rena quando turbo *spira*.
 31 E io, ch'avea d'*orror* la testa *cinta*,
 32 dissi: «Maestro, che è *quel ch'i' odo*?
 33 e che gent'è che par *nel duol si vinta*?»

274 *Luctus* et *ultrices* posuere cubilia *Curae*
270 quale *per incertam lunam* sub luce maligna287-8 ... belua Lernaie |*horrendum* stridens561 qui tantus *plangor* ad *auras*?
317 Aeneas miratus... motusque *tumultu*
272 ... ubi ...rebus *nox* abstulit *atra* colorem[II 559 me... saevos *circumstetit horror*]
559 Constitit Aeneas *strepitu*que exterritus haesit
560-1 “Quae scelerum facies... *quibusve* |*urgentur*
poenis?”**I pusillanimi**

34-69

Sulla riva d'Acheronte

70 E poi ch'a riguardar oltre mi diedi,
 71 vidi *genti alla riva* d'un gran *fiume*;
 72 per ch'io dissi: «*Maestro*, or mi concedi
 73 ch'i' sappia quali sono e qual costume
 74 le fa *di trapassar* parer *si pronte*,
 75 com'io discerno per lo *fioco lume*».
 76 Ed elli a me: «Le cose ti fier conte
 77 quando noi *fermeren* li nostri *passi*
 78 su la *trista riviera d'Acheronte*».

295 via... fert *Acherontis ad undas*
305 huc omnis *turba*, *ad ripas* effusa, ruebat
318 “Dic... *o virgo*, quid vult concursus *ad amnem*?”313 Stabant *orantes primi* transmittere *cursum*
270 ... sub *luce maligna*...389 ... *comprime gressum*...
438 ...*tristis*... palus inamabilis *undae***Caronte**

82 *Ed ecco* verso noi *venir per nave*
 83 un *vecchio*, *bianco* per antico *pelo*,

337 *Ecce*... *sese* Palinurus *agebat*...
300 ..Charon cui plurima / mento *canities* inculta iacet

84 *gridando*: «Guai a voi, anime prave!
 85 Non isperate mai veder lo cielo:
 86 i' vegno per menarvi all'altra riva,
 87 nelle tenebre etterne, in caldo e 'n gelo.
 88 E tu che sè costì, *anima viva*,
 89 pàrtiti da cotesti che son morti».
 90 Ma poi che vide ch'io non mi partiva,
 91 disse: «Per altra via, per altri porti
 92 verrai a piaggia, non qui, per passare:
 93 più lieve legno convien che ti porti».
 94 E 'l duca lui: «Caròn, *non ti crucciare*:
 95 vuolsi così colà dove si puote
 96 ciò che si vuole, e più non dimandare».
 97 Quinci *fuor quiete* le *lanose gote*
 98 al *nocchier* della *livida palude*,
 99 che 'ntorno alli *occhi* avea di *fiamme rote*.

100 Ma quell'anime, ch'eran lasse e nude,
 101 cangiar colore e dibattero i denti
 102 ratto che 'nteser le parole crude.
 103 Bestemmiavan Iddio e lor parenti,
 104 l'umana spezie e 'l luogo e 'l tempo e 'l seme
 105 di lor semenza e di lor nascimenti.
 106 Poi *si ritrasser* tutte quante insieme,
 107 forte piangendo, *ala riva malvagia*
 108 ch'attende ciascun uom che Dio non teme.
 109 Caròn dimonio, con *occhi di bragia*
 110 loro accennando, tutti *li raccoglie*;
 111 *batte* col remo qualunque *s'adagia*.

Come le foglie

112 Come *d'autunno si levan le foglie*
 113 l'una appresso dell'altra, fin che 'l ramo
 114 rende *ala terra* tutte le sue spoglie,
 115 similmente il mal seme d'Adamo:
 116 gittansi di quel lito ad una ad una,
 117 per cenni, come *augel* per suo richiamo;
 118 così sen *vanno su per l'onda bruna*,
 119 e, avante che sien di là discese,
 120 anche di qua nova gente s'auna.
 121 «Figliuol mio, - disse il maestro cortese -
 122 quelli che muoion nell'ira di Dio
 123 tutti convegnon qui d'ogni paese;
 124 e pronti sono a trapassar lo rio,
 125 che la divina giustizia li sprona
 126 sì che la téma si volge in *disio*.
 127 Quinci non passa mai anima buona:
 128 e però, se Caròn di te si lagna,
 129 ben puoi sapere omai che 'l suo dir suona».

Terremoto e deliquio di Dante

130-136

302-4 ipse *ratem* conto subigit... iam *senior*...
 387 adgreditur dictis atque *increpat* ultro

389 ... quisquis es... comprime gressum.
 390 Umbrarum hic locus est, somni noctisque soporae;
 391 *corpora viva* nefas stygia vectare carina.

398-9 Quae contra fata est... vates: "... *absiste moveri*..."

407 ... *Tumida ex ira* tum corda *residunt*
 315 ... *navita* sed tristis... + 320-3 *vada*
livida...stygiamque *paludem* + 300 mento | *canities*
inculta iacet, stant *lumina flamma*

330 demum... stagna *exoptata revisunt*
 327 nec *ripas* datur *horrendas* ... transportare

300 stant *lumina flamma*
 315 nunc hos, nunc *accipit illos*
 411 animas, quae... *sedebant*, | *deturbat*

309 quam multa in silvis *autumni* frigore primo
 310 *lapsa cadunt folia*, aut *ad terram* gurgite ab alto
 311 quam multae glomerantur *aves*, ubi frigidus annus
 312 trans pontum fugat...

320 illae *remis vada livida* verrunt

330 demum... stagna *exoptata* revisunt

Dante procede anche per spostamento di tessere, da un punto all'altro del racconto.

Nella risposta di Virgilio-personaggio, «le cose ti fier conte / quando noi *fermeren li nostri passi* | su la trista riviera d'Acheronte» (vv. 76-78), “fermare i passi” sembra, ed è, un'espressione neutra; ma, data la fitta trama di rinvii all'episodio virgiliano, non è indebito il riscontro con l'intimazione di Caronte a Enea: «*quisquis es... / fare age, quid venias, iam istinc, et comprime gressum*». Anche perché questa particolare “dracma” virgiliana ricompare al canto dodicesimo, quando un centauro intima ai Poeti: «A qual martiro / venite voi che scendete la costa? / Ditel costinci [*fare age iam istinc*]: se non, l'arco tiro» (vv. 61-63).

Nell'*Eneide* il nome dell'Acheronte si presenta subito, al termine del “vestibolo”: «*via fert Acherontis ad undas*» (v. 295) ed è comunque anticipato al v. 107 (Enea chiede di essere guidato nell'Ade, «*tenebrosa palus Acheronte refuso*»). Dante lo posticipa all'apparizione del «gran fiume» (v. 71), con un certo guadagno di tensione. Ma per l'aggettivo *trista* va a cercare, molto oltre, il v. 438: «*animas... tristi... palus inamabilis unda / alligat*» (lezione serviana). Il che, tra l'altro, indurrebbe a tradurre il dantesco *riviera* con ‘fiume’ (ma cfr. Stazio, *Theb.*, I 93). Fra i prelievi da altri libri dell'*Eneide* spicca quello che interessa il v. 31, «e io ch'avea d'orror la testa cinta» (nell'udire il tumulto dei pusillanimi, a Dante si rizzano i capelli in testa), verosimilmente da *Aen.*, II 559: «*me... saevos circumstetit horror*» (Enea assiste impotente all'uccisione di Priamo).

Esemplifico altre modalità di variazione sul testo virgiliano.

L'esortazione di Virgilio-personaggio a Dante, «qui si convien lasciare ogni sospetto, / ogni viltà convien che qui sia morta» (vv. 14-15), ripete 261 «*nunc animis opus, Aenea, nunc pectore firmo*». Identica per posizione, funzione e significato (la guida incoraggia il protagonista ad affrontare gli inferi), simile per struttura (*qui convien... convien qui, nunc opus... nunc*), la battuta dantesca tuttavia *rovescia la semantica*, dal positivo al negativo, per richiamare il lettore al motivo iniziale del canto secondo.

Variazione per analogia: una similitudine si trasforma in descrizione. Sibilla ed Enea entrano nell'Ade e si ritrovano in una caverna oscura: «*ibant obscuri... per umbram... quale per incertam lunam sub luce maligna / est iter in silvis, ubi caelum condidit umbra*» (268-271). La similitudine della selva è trasformata da Dante nello scenario iniziale del racconto. Ma, al momento di rappresentare l'ingresso nella tenebra, Dante estrae dalla similitudine un dato sensibile, *sub luce maligna* → *aere senza stelle*, che poi “sviluppa” in direzione simbolica: un'atmosfera, un mondo su cui non brillano le stelle, la più alta bellezza concessa da Dio al creato. Nel suo testo virgiliano Dante leggeva forse *inceptam lunam*, ossia ‘luna nuova’, appena visibile, la cui luce è *maligna*, ossia ‘scarsa’, ‘fioca’ secondo Servio; anche Dante ha bisogno che, nelle tenebre senza stelle, la visione sia possibile: e recupera un *fioco lume* al v. 75.

Talvolta lo spunto virgiliano è sottratto al contesto originario, e addirittura occultato. Ai versi 106-107, «poi si ritrasser... ala riva», questo ‘ritorno’ delle anime alla riva può riuscire sorprendente, perché non sapevamo che, dalla riva, esse si fossero allontanate. Dobbiamo infatti supporre che l'abbiano fatto per la paura suscitata dalle parole crude di Caronte. Ma nel movimento delle anime si ritrova comunque l'eco di un tratto virgiliano (un tratto che, per sé considerato, Dante ha trasferito al *Purgatorio*): il riaffacciarsi alla riva acherontea degli insepolti, i quali, respinti una volta, dopo cento anni di misteriosa erranza, «*stagna exoptata revisunt*» (v. 330).

È trasparente invece il virgilianismo della similitudine tra le anime e le foglie cadenti e gli uccelli (vv. 112-117). Nondimeno, rispetto a 309-312: «*quam multa in silvis autumnus frigore primo / lapsa cadunt folia aut ad terram gurgite ab alto / quam multae glomerantur aves, ubi frigidus annus / trans pontum fugat et terris immittit apricis*», Dante ha mutato profondamente il significato delle immagini. Il “figurato” non è più il numero delle anime, ma il carattere del loro movimento – un moto *in cui non si dà più traccia d'umano*. Le anime si gettano nella barca di Caronte con l'automatismo inesorabile di foglie morte che, una dopo l'altra, cadono a terra dal ramo; o con l'obbedienza animale, che è mero riflesso condizionato, con la quale un uccello da caccia scende a terra quando l'uccellatore gli agiti sotto gli occhi il *richiamo*. Così precisato il senso del brano,

l'intonazione ne risulterà non tanto malinconica (motivo della caducità) quanto schiettamente dolorosa e venata di orrore. Se l'immagine delle foglie, in Dante, guadagna definizione («l'una appresso dell'altra») su Virgilio, quella degli uccelli (migratori in Virgilio, addestrati alla caccia in Dante) guadagna tecnicità concreta ciò che perde in estensione e immediatezza comunicativa (al lettore sono richieste, nel caso specifico, cognizioni di falconeria). Anche questa è una possibile chiave per la lettura delle differenze fra Dante e il suo modello.

MUSICISTI DI FRONTE A DANTE

di Giorgio Pestelli

Certamente Dante Alighieri fu amico di musicisti, anche se nulla si sa di preciso: il famoso Casella del Canto II del *Purgatorio*, il liutaio Belacqua, i vari trovieri da lui citati: Arnaut Daniel, Bertrand de Born, Folquet de Marseille, che però erano allo stesso tempo musicisti e poeti; ne sappiamo anche poco perché le nostre cognizioni si basano sulla tradizione scritta, mentre naturalmente diffusissima era la trasmissione orale nella pratica musicale; che avesse cognizioni di teoria musicale e pratica si desume chiaramente dai suoi testi: ma la cosa non deve stupire, dal momento che la musica stava, ai tempi di Dante, nel quadrivio con astronomia, aritmetica, geometria, e Dante conosceva bene i passi musicali dei testi di Boezio, Tommaso, Agostino; noti gli erano gli strumenti musicali e i vari generi, canto monodico, antifonico, corale, così come il repertorio gregoriano di inni, antifone ecc.; e poi una profonda esperienza e comprensione della musica sono testimoniate dal passo del *Convivio*, II XIII 20-24, sintesi mirabile della relazione della musica con le altre discipline e degli effetti che produce sull'animo umano.

Piuttosto, quello che sorprende è quanto poco i musicisti abbiano corrisposto alla poesia di Dante, mettendone in musica i versi; certo, si potrà dire che la grande poesia non è mai “musicabile”: si sa che Brahms ha dichiarato di preferire i poeti minori, anche i minimi, per poter aggiungere qualcosa con la sua musica; nel 1911 la rivista francese «Musica» pubblicò un'inchiesta dal titolo *Sotto la musica che cosa bisogna mettere? Versi belli, brutti, liberi, prosa?*, a cui risposero musicisti come Ravel e Debussy, insistendo che i versi belli, con il loro ritmo e il loro dinamismo interno, allontanano e imbarazzano i musicisti. Ma poi l'osservazione non regge molto, se si pensa alla quantità innumerevole di testi di Petrarca, Tasso, Guarini che sono stati musicati attraverso i secoli: evidentemente, di fronte alla poesia di Dante si stabilisce una difficoltà addizionale di rapporto diretto, un “imbarazzo” che ha molto limitato il ricorso alla sua poesia per composizioni musicali di ogni epoca.

In generale si può dire che il Rinascimento, con il suo ideale di una grandezza maestosa composta in forme di aggraziata eleganza, non ha sentito un forte appello per la poesia dantesca; si sono conservate alcune intonazioni anonime, come una frottola sulla prima strofa di “Amor, da che convien” e una canzone “Così nel mio parlar”, in stile mottettistico sostanzialmente indifferenti al testo. Nell'ambiente cinquecentesco di Ferrara, ambiente particolarmente aperto agli esperimenti, Luzzasco Luzzaschi mette in musica i versi 22-27 del canto III dell'*Inferno*: «quivi sospiri, pianti e alti guai / risonavan per l'aer senza stelle, / per ch'io al cominciare ne lagrimai. / Diverse lingue, orribili favelle, / parole di dolore, accenti d'ira / voci alte e fioche, e suon di man con elle»: versi sonanti, di orrore e pietà insieme, che sull'esempio di Luzzaschi furono musicati da altri compositori meno noti, come Renaldi, Vinci, Mosto; anche un grande come Luca Marenzio nel Libro IX dei Madrigali a 5 voci intona la canzone “Così nel mio parlar voglio esser aspro”, ma si tratta in fondo di casi eccentrici rispetto alla tradizione del madrigale cinquecentesco. Perduto, purtroppo, è il *Lamento del conte Ugolino* di Vincenzo Galilei, teorico della Camerata Bardi e autore del *Dialogo della musica antica e della moderna* (Firenze, 1581); l'episodio del Conte Ugolino certamente fu scelto per accreditare con una poesia celeberrima la superiorità della monodia rispetto alla polifonia, secondo l'ideologia della Camerata fiorentina. In realtà, a meno di significative scoperte future, perché Dante conquistò i primi posti nell'operare dei musicisti bisogna abbandonare i secoli Sei e Settecento e arrivare all'epoca romantica.

Fissiamo l'attenzione prima di tutto sull'opera lirica italiana dell'Ottocento, anche se in realtà non è la poesia di Dante, ma la vicenda che sta dietro ai suoi personaggi il punto su cui si concentra l'attenzione. Forse il personaggio più vivo è una macchietta, quella di Gianni Schicchi nell'opera omonima di Puccini, ma i personaggi più interrogati sono quelli di infelici figure femminili: basta

pensare alla fortuna di Pia de' Tolomei, presente in opere di Donizetti, Filippo Marchetti e altri, fra cui anche Hans von Bülow, o a Francesca da Rimini, cui si ispirano partiture di Saverio Mercadante, Francesco Morlacchi, Riccardo Zandonai (su libretto di d'Annunzio), Čaikovskij, Antonio Bazzini; il passo «...Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria...» è cantato anche dal barcaiolo dell'*Otello* di Rossini (1816) e poi ripreso in una composizione da camera del 1865. Invece più accosto alla poesia di Dante, anzi proprio all'interno dei suoi versi, è andato il generoso tentativo di Gaetano Donizetti con *Il conte Ugolino* per baritono e pianoforte; del canto XXXIII dell'*Inferno* Donizetti musica i vv. 1-84, fino all'invettiva contro Pisa: la composizione, del 1828, è dedicata al basso Luigi Lablache, come attestazione di gratitudine per il successo che il celebre cantante aveva ottenuto nelle vesti di Murena nell'*Esule di Roma*. Al personaggio di Ugolino hanno dedicato le loro fatiche musicali anche Zingarelli e Morlacchi fra gli italiani (anch'essi con due cantate, rispettivamente del 1805 e del 1806) e due compositori tedeschi, a testimonianza della fortuna di Dante nell'Ottocento romantico: Ditter von Dittersdorf con un Singspiel (1797) e Ignaz von Seyfried con un grosso Melodram in 5 atti su testo tedesco di Ferdinand von Biedefeld (1821). Tornando all'*Ugolino* di Donizetti, sono da citare le parole di Rossini: «Ho udito che a Donizetti è venuta la melanconia di mettere in musica un canto di Dante. Mi pare questo troppo orgoglio: in un'impresa simile credo che non riuscirebbe il Padre Eterno, ammesso ch'Egli fosse maestro di musica»; in realtà, la lunga composizione è tutta in canto declamato e sillabico; ogni tanto, per sottolineare l'emozione, alcune espressioni vengono ripetute: v. 9 «parlare e lagrimar vedrai insieme», oppure v. 42 «e se non piangi, di che pianger suoli?», oppure ancora v. 69 «Padre mio, ché non m'aiuti?»; ma nonostante queste sottolineature, quello che rende l'ascolto del brano stancante e alla lunga noiosissimo è la sua permanente enfaticizzazione di versi già drammatici di per sé, che non tollerano un ulteriore accrescimento di tensione.

Come curiosità possiamo ricordare il “melodramma storico-fantastico” in tre atti *Dante e Bice* di Serafino Torelli, professore di Storia universale e declamazione all'I. R. Conservatorio di Musica di Milano, musica del maestro Paolo Carrer, da rappresentarsi al Teatro Carcano nell'estate 1852. I personaggi sono divisi in due gruppi: i personaggi storici, nel primo e secondo atto, ambientati a Firenze con Dante, Bice, figlia di Folco Portinari, il conte de' Gabrielli e Lando; e quelli fantastici, nell'atto terzo, che si svolge nel Tempio della Gloria, dove Dante e Bice sono accompagnati da Virgilio, Omero, Anacreonte e cori delle nove Muse. In questo inserimento delle vicende biografiche dantesche nei ritmi del melodramma è interessante notare che la vicenda ogni tanto conduce i personaggi a pronunciare versi danteschi: quando ciò avviene, tuttavia, le parole di Dante non vengono cantate, ma semplicemente lette; nell'Atto I, ad esempio, quando negli appartamenti di Bice viene consegnata la poesia “Quando bagnata il viso / della pietà d'amore”, Bice spiega la pergamena e legge declamando i versi, guardandosi bene dal cantarli. Nei dialoghi ogni tanto si mescolano ingenuamente versi della *Commedia* e suona stridente il contrasto fra gli endecasillabi delle terzine dantesche e il ritmo scandito del settenario, tipico dei libretti d'opera. Alla fine, dopo che Virgilio ha portato Dante con sé nel Pantheon della Gloria, compare Bice come vaghissima vergine, con velo bianco e corona d'ulivo, che conclude l'opera con questi due settenari: «Noi godrem congiunti in cielo / d'incompreso eterno amore», che fanno pensare ai versi di Cammarano per la *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, “Se divisi fummo in terra, / ne congiunga il Nume in ciel”: più melodramma di così è impossibile concepire.

Dopo il 1861, proclamazione del Regno d'Italia, è naturale che si intensifichino le opere musicali dedicate a celebrare Dante, ormai consacrato in quegli anni Vate della patria, educatore e legislatore della poesia italiana. La sera del 15 maggio 1865, a Firenze, al Teatro Pagliano (oggi Teatro Verdi) venne eseguita la cantata celebrativa «Lo spirito di Dante», del cav. Maestro Teodulo Mabellini, con parole di Guido Corsini; nello stesso anno, sempre a Firenze, al Teatro della Pergola viene eseguita la *Sinfonia Dante* di Giovanni Pacini, operista già famoso dai tempi di *L'ultimo giorno di Pompei* (1828), ma la cui fama sarà poi eclissata dalla contemporaneità con Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi; tuttavia, ancora nel 1840 Pacini conobbe un ultimo successo con l'opera *Saffo* su libretto di Salvatore Cammarano. La sua *Sinfonia Dante* è un bell'esempio di sinfonismo

italiano in età operistica: la suggestione degli effetti è spesso affidata a didascalie come “Largo infernale”, “Forte urtante”, “Larghetto angelico”, che accompagnano una quantità di motivi dolenti, lamentosi o grottescamente diabolici per la Cantica infernale, sostituiti da liquide trasparenze dell'arpa, del pianoforte e di campanelli per il *Purgatorio* e per il *Paradiso*. La conclusione è affidata a “Il trionfo di Dante”, dove «Dante ritorna sulla terra e tutti i popoli acclamano il grande poeta» a un ritmo di marcia solenne, che poco alla volta diviene il clima della festa, della bicchierata paesana. Quello che ci interessa particolarmente, tuttavia, è il perdurare del rispetto nei confronti dei versi di Dante, su cui nessuno si attende ad aggiungere una musica; infatti i versi vengono inseriti di straforo nella partitura come didascalie: ad esempio: «Ed ecco verso noi venir per nave / un vecchio bianco per antico pelo» che sottostà a una fanfara di trombe solenne e terrificata.

Questo riguardoso ritegno davanti alle parole di Dante diventa la via estetica principale per quei compositori, per lo più stranieri, che si ispirano a situazioni poetiche di Dante, anche a versi precisi, senza affidarli a una voce che li canti; e qui il compositore che più di tutti ha tratto fermenti ispirativi dalla poesia di Dante è forse Franz Liszt, grande sponsor culturale del romanticismo, capace di assorbire come una spugna suggestioni poetiche e culturali di ogni paese. Probabilmente il brano che più di tutti ci fa capire l'importanza di Dante per la sensibilità romantica è la “Sonata quasi fantasia” del 1836 *Après une lecture de Dante*, titolo derivato da *Les voix intérieures* di Victor Hugo. Il brano fa parte del quaderno italiano dei viaggi, *Années de pèlerinage*, quaderno che trattandosi dell'Italia Liszt dedica all'arte (così come alla natura aveva dedicato il quaderno svizzero): infatti il viaggio in Italia comincia con Raffaello, prosegue con Michelangelo, Salvator Rosa e Petrarca (con tre sonetti già intonati in precedenza per voce e pianoforte, ma qui ripresi senza testo) e Dante, appunto, assente nel testo poetico preciso, ma presente nella profonda suggestione che ne promana: il brano è veramente *après*, dopo la lettura, a libro chiuso, quando ancora le immagini e i versi vagano per la memoria. Il primo episodio del brano, “Andante maestoso”, è dedicato a uno dei passi più praticati delle intonazioni musicali: la porta infernale, con gli intervalli minacciosi e le sonorità respingenti. Il successivo “Presto agitato” è chiaramente reminiscenza della «bufera infernal» che tormenta gli amanti come Paolo e Francesca; all'amore è dedicato un nuovo episodio in fa diesis maggiore, che poi si sviluppa in una sorta di sublimazione angelica che sfrutta le sonorità più eteree del pianoforte con maestria straordinaria; è però da dire che tutti gli elementi precedenti sono mescolati e convogliati verso un finale innodico, perché quello che distingue e fa grande questa composizione, lungi dall'abbandonarsi a singoli frammenti, è poi la sua coerenza interna, il suo slancio unitario complessivo; che manca in fondo al grosso lavoro sinfonico di una ventina d'anni dopo, la *Dante Symphonie* del 1856. In realtà l'opera era già stata progettata nel 1847 con questo titolo: «*Diorama musical - peinture harmonique*», in cui Carolina di Sayn-Wittgenstein, amica amorosa di Liszt, si augurava di vedere la trasfigurazione del loro amore; si trattava quindi di scene da illustrare coi suoni utilizzando il diorama: invenzione installata nel 1822 a Parigi da Daguerre e Bouton, che proiettava in una sala oscura quadri panoramici su un tela i cui bordi non erano visibili, con giochi di luce che davano l'illusione della realtà in movimento. Liszt pensava di servirsene e interessò allo scopo il pittore Bonaventura Genelli, che aveva da poco illustrato in diorama la *Divina Commedia* a Berlino; insomma, nel progetto agiscono insieme progresso tecnico, sempre gradito a Liszt, e spettacolo totale, confermando l'idea che la sola musica con le sue forze non bastava per la poesia di Dante; ma alla fine Liszt rinuncia a tutto, si affida a una drammatizzazione puramente musicale, a un clima immaginato di figure ideali. Tuttavia, devono passare ancora molti anni perché Liszt, secondo il suo costume, maturi, ripensi la sua *Dante Symphonie*, completata solo nel 1856 in tre parti: *Enfer*, *Purgatoire* e, al posto del *Paradiso*, un *Magnificat*. Anche questa opera si apre sul canto III dell'*Inferno*, sull'iscrizione della porta fatale riportata a tutte lettere in partitura nei vv. 1-9 («Per me si va nella città dolente...»): tromboni, tube, contrabbassi, tragiche fanfare funeree opprimono di sconforto i dannati. Il secondo episodio è dedicato a Francesca da Rimini e Paolo Malatesta, Canto

V (con i versi più famosi, al solito, riportati in partitura: «Nessun maggior dolore...»); come per un tema secondario di una Sinfonia regolare, in prossimità dei due amanti il colore diventa più tenero, soffuso, con arpe, violini e flauti; i due clarinetti e il clarinetto basso, con il suo timbro sinistro e ammonitore, riprendono ancora una volta i motivi della porta infera da cui era incominciata la pagina. Sembra che a consigliare di rinunciare a includere nella Sinfonia il *Paradiso* sia stato Wagner in persona, come impresa manifestamente impossibile; ma Liszt cercava una soluzione in qualche modo più risoluta, più decisa di quella offerta dalla musica elusiva e delicata del *Purgatorio*, e ricorse allora al testo del *Magnificat*; poi, secondo le sue abitudini, ritoccando e cambiando, pervenne a una conclusione non meno che trionfale.

Il rispetto, se non il timore, di misurarsi coi versi di Dante nel doppio aspetto sonoro e semantico, fa sì che le composizioni viste finora si limitino a citare il testo introdotto tra i pentagrammi della partitura, traducendone il significato in immagini puramente sonore. Questo atteggiamento non cambia neppure nella musica contemporanea, nemmeno dove le leggi del linguaggio musicale tradizionale (armonia, melodia, ritmo) vengono superate dalle concezioni dell'avanguardia più radicale. Il caso più significativo su cui mi piace soffermarmi è quello di *Laborintus II* di Luciano Berio, composto nel 1963-65 su commissione dell'*Office de Radiodiffusion-Télévision Française* (ORTF) per il centenario dantesco, vincitore del Premio Italia, su un testo di Edoardo Sanguineti che comprende trascrizioni dalla *Vita nova*, dal *Convivio* e dalla *Divina Commedia* e inoltre dalla Bibbia, da Eliot e da Pound (il quarantacinquesimo dei *Cantos* con l'invettiva contro l'usura): il solo testo interamente percepibile è quello dello *speaker*, che legge unicamente prose dantesche. Importante è la distribuzione degli strumenti e delle voci: tre soprani solisti, per i quali Berio precisa: «capaci di cantare al microfono in genere senza vibrato, e di evitare emissioni vocali 'operistiche'»; le tre voci si completano con un coro di otto attori, più un nastro registrato; gli strumenti sono un flauto, tre clarinetti, tre trombe, tre tromboni, due violoncelli, un contrabbasso e una vastissima percussione. Negli anni intorno al 1968 a proposito di quest'opera, che cominciò appunto a circolare allora, si era parlato molto di “dissacrazione”: ma di dissacrazione non c'è neppure l'ombra, quello che ne dava l'aria era semplicemente l'assenza totale di qualunque senso di omaggio o celebrazione, del resto inconcepibili per un temperamento come quello di Berio, avverso a ogni forma di ufficialità; Berio infatti scrive musica “sua”, non la modifica per l'occasione, solo sfoglia, pensa a Dante, facendosi aiutare da Sanguineti nella ricerca di spunti, di esche da cui poi partire per definire i suoi episodi. Ogni pezzo avvia uno sviluppo che poi si disgrega e si esaurisce, prima di ricaricarsi nuovamente e sempre in modo diverso, in un tessuto che alterna vocalizzi, parti parlate, esplosioni come quella del nastro elettronico nella seconda parte, precipitazioni nel caotico prodotte da uno scaltrissimo uso degli strumenti, specialmente delle percussioni. Ma quello che emerge e si ricorda di più in questa partitura è il senso della giovinezza che si percepisce fin dall'inizio con la freschezza immediata delle tre voci femminili, da sole, con appena lo sfondo di un clarinetto e di un trombone: fra queste voci si fa strada un intervallo di terza minore discendente, come un seducente richiamo, in una luce bianca, in un candore adolescenziale che Berio accortamente nasconde e riprende con la delicatezza delle arpe, con lo sveltire del flauto e la trasparente polifonia delle tre voci. Tipico di Berio, poi, è l'inserimento nella seconda parte di una *jam session* jazzistica, episodio che sembrerebbe estraneo (e forse qui sopra si era basata l'idea superficiale della “dissacrazione”), ma che invece serve a dare il tono della vita reale, vissuta, da cui l'uscita verso il famoso passo del *Convivio* - «la Musica è tutta relativa, sì come si vede nelle parole armonizzate e ne li canti... la Musica trae a sé gli spiriti umani, che quasi sono principalmente vapori del cuore, sì che quasi cessano da ogni operazione...» - acquista per contrasto un'efficacia ancora maggiore, pone il carattere di un sigillo alla concezione della musica come accesso a un tempo interiore, sottratto al tempo reale.

Per congedarmi, faccio un ultimo riferimento a un recentissimo omaggio alla poesia di Dante, che posso citare qui per la gentilezza dell'arch. Vaghi che me lo ha segnalato: si tratta de *La Vita*

Nuova di Nicola Piovani (2015), musicista celebre per musiche da film laureate in premi internazionali. Anche qui, in un clima di chiarezza aurorale, Ballate e Sonetti sono “letti”, staccandoli da un fondo sonoro fermo o leggermente movimentato da spunti danzanti o di *popular music*; a interrompere insorgenze liriche pucciniane interviene un episodio jazzistico, un po' come era avvenuto nel brano di Berio discusso prima. Compositori tanto diversi hanno guardato a Dante “alzando la vela” del loro ingegno; ma non hanno affondato il colpo nella “musica” già esistente dei suoi versi, hanno aggirato le parole per cogliere le situazioni, il clima, gli stati d'animo che ne scaturivano; e non è impossibile che i loro tentativi ci possono aiutare a mettere a fuoco aspetti della poesia dantesca di cui la lunga consuetudine ci ha un poco attenuato la novità.

DANTE E LA FORMAZIONE DELLA LINGUA ITALIANA

di Mario Pozzi

Convivio

La letteratura italiana nacque agli inizi del Duecento, quando le letterature occitanica e francese avevano ormai prodotto moltissime opere di buona qualità che ebbero una grande fortuna in Europa. Era un ritardo di secoli. Nell'Italia stessa si poetava nella lingua d'oc e le opere in prosa spesso si scrivevano in francese. E il latino resisteva tenacemente. La nostra nascente letteratura in volgare diede i suoi primi risultati con la scuola siciliana, che si rifaceva ai modelli trobadorici, e poi – dopo la sconfitta dei discendenti di Federico II di Svevia – allignò nell'Italia centrale, dove si manifestò in vari tentativi e produsse un primo personaggio di rilievo, cioè Guittone d'Arezzo, di cui non intendo sottovalutare l'opera. Era comunque pochissima cosa rispetto a quanto si era fatto in Francia; eppure ci fu chi, opponendosi al provincialismo di Guittone, cercò di 'inventare' una letteratura italiana. Alludo ovviamente a Dante, che si può considerare il padre della letteratura italiana non solo per aver scritto quel grande capolavoro che è la *Commedia*, ma perché ebbe l'ambizione di dare dignità al nostro volgare; pertanto si impegnò in ogni modo nella ricerca di una lingua italiana che potesse gareggiare con il latino e trovare una collocazione onorevole fra le lingue romanze d'oc e d'oïl, cioè il provenzale e il francese (Dante denomina le lingue con la particella affermativa. L'italiano era dunque la lingua di sì).

Dante mostra quasi subito una straordinaria volontà di autoaffermazione e manifesta un'intensa vocazione poetica e critica, in certi momenti quasi profetica. A lui non basta una gloria locale, la sua deve essere italiana. Questa attitudine è già ben evidente nella *Vita nuova*. In quest'opera giovanile egli riflette sulla propria poesia in più luoghi e specialmente nel § XXV, che si può considerare un primo abbozzo di critica e storia della poesia volgare e un primo tentativo di collocarla allo stesso livello di quella latina:

prima è da intendere che anticamente non erano dicitori d'amore in lingua volgare, anzi erano dicitori d'amore certi poete in lingua latina; tra noi dico, avvegna forse che tra altra gente addivenisse, e addivegna ancora, sì come in Grecia, non volgari ma litterati poete queste cose trattavano. E non è molto numero d'anni passati, che apparìo prima questi poete volgari; ché dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino, secondo alcuna proporzione. E segno che sia picciolo tempo, è che se volemo cercare in lingua d'oco e in quella di sì, noi non troviamo cose dette anzi lo presente tempo per cento e cinquanta anni. E la cagione per che alquanti grossi ebbero fama di sapere dire, è che quasi fuoro li primi che dissero in lingua di sì. E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra matera che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore. Onde, con ciò sia cosa che a li poete sia conceduta maggiore licenza di parlare che a li prosaici dittatori, e questi dicitori per rima non siano altro che poete volgari, degno e ragionevole è che a loro sia maggiore licenza largita di parlare che a li altri parlatori volgari: onde, se alcuna figura o colore rettorico è conceduto a li poete, conceduto è a li rimatori (XXV 3-7).¹²⁶

E prosegue chiamando in causa Virgilio, Lucano, Orazio, Ovidio.

Ancor più consapevole della qualità della propria produzione poetica Dante si mostra nel *Convivio*. Ora commenta alcune proprie canzoni svelandone i significati profondi. E lo fa in volgare. Non mancavano precedenti nella lingua d'oc, ma Dante vuol fare un'opera filosofica, per la quale

¹²⁶ Cito le opere di Dante dall'edizione della "Letteratura italiana. Storia e testi" (Milano-Napoli, Ricciardi, 1984): la *Vita nuova*, curata da D. DE ROBERTIS, si legge nel tomo I, parte I.

sembrava obbligatorio usare il latino. Pertanto nel primo libro difende la sua scelta: ed è questa la parte che qui mi interessa. Dapprima riconosce (I v 7) che il latino è più nobile del volgare, «perché lo latino è perpetuo e non corruttibile, e lo volgare è non stabile e corruttibile». Il volgare è variabile nello spazio e nel tempo;

Onde vedemo ne le cittadi d'Italia, se bene volemo agguardare, da cinquanta anni in qua molti vocabuli essere spenti e nati e variati; onde se 'l picciol tempo così transmuta, molto più transmuta lo maggiore. Sì ch'io dico, che se coloro che partiron d'esta vita già sono mille anni tornassero a le loro cittadi, crederebbero la loro cittade essere occupata da gente strana, per la lingua da loro discordante. Di questo si parlerà altrove più compiutamente in uno libello ch'io intendo di fare, Dio concedente, di *Volgare Eloquenza* (I, v, 9)¹²⁷.

Ammette anche «che lo latino molte cose manifesta concepute ne la mente che lo volgare far non può, sì come sanno quelli che hanno l'uno e l'altro sermone, più è la virtù sua che quella del volgare» (I v 12). E ancora che il latino è più bello, perché «quello sermone è più bello, ne lo quale più debitamente si rispondono le parole; e più debitamente si rispondono in latino che in volgare, però che lo volgare seguita uso, e lo latino arte [cioè la grammatica]: onde concedesi esser più bello, più virtuoso e più nobile» (I v 14). Il latino è più nobile sotto l'aspetto dell'arte, in quanto è una lingua ormai fissata dalla grammatica, che si trasmette immutata da generazioni: cosa che non può dirsi dei volgari.

Tutto questo Dante ammette per mostrare che non avrebbe potuto commentare le sue rime nella lingua latina: questa le avrebbe soverchiate sotto ogni punto di vista senza comprenderle. E mi pare anche evidente che Dante pensa che così stessero le cose prima che arrivassero lui e i suoi amici poeti. Il fatto stesso che osasse commentare propri componimenti volgari illustrandone i contenuti filosofici e scientifici mostra che il volgare secondo lui stava superando i limiti su indicati. Raggiunto lo scopo illustra i vantaggi che ottiene facendo il commento in volgare, mostrando un amore per la sua lingua che va progressivamente crescendo (I VIII 2; IX 2, 4, 6, 9-11) e culmina nel § x:

Dico che lo naturale amore principalmente muove l'amatore a tre cose: l'una si è a magnificare l'amato; l'altra è ad esser geloso di quello; l'altra è a difendere lui, sì come ciascuno può vedere continuamente avvenire. E queste tre cose mi fecero prendere lui, cioè lo nostro volgare, lo qual naturalmente e accidentalmente amo e ho amato. Mossimi prima per magnificare lui [...]. Mossimi secondamente per gelosia di lui. [...] Mossimi ancora per difendere lui da molti suoi accusatori, li quali dispregiano esso e commendano li altri, massimamente quello di lingua d'oco, dicendo che è più bello e migliore quello che questo; partendose in ciò da la veritate. Ché per questo comento la gran bontade del volgare di sì si vedrà; però che si vedrà la sua virtù (X 6-12).

Dopo questa perentoria affermazione della qualità del proprio volgare, condanna «a perpetuale infamia e depressione» «li malvagi uomini d'Italia, che commendano lo volgare altrui e lo loro proprio dispregiano». Il volgare infatti è capace, al pari del latino, di esprimere alti concetti. Segue la condanna della setta di coloro

che amano più d'essere tenuti maestri che d'essere, e per fuggir lo contrario, cioè di non esser tenuti, sempre danno colpa a la materia de l'arte apparecchiata [...]. Così sono alquanti, e non pochi, che vogliono che l'uomo li tegna dicitori; e per scusarsi dal non dire o dal dire male accusano e incolpano la materia, cioè lo volgare proprio, e commendano l'altro lo quale non è loro richesto di fabbricare (I XI 11-12).

E ricorda che contro questi cotali «grida Tullio nel principio d'un suo libro, che si chiama *Libro di fine de' beni*, però che al suo tempo biasimavano lo latino romano e commendavano la gramatica greca, per simiglianti cagioni che questi fanno vile lo parlare italico e prezioso quello di Provenza»

¹²⁷ Ed, cit. tomo primo, parte seconda. Il *Convivio* è curato da Cesare Vasoli.

(I XI 14). Questa pagina di Cicerone diventerà quasi un luogo comune nella rivendicazione della qualità del volgare in contrapposizione al latino, che inizia in queste pagine e continuerà a lungo. L'ampia reprimenda si conclude con parole sprezzanti: «e tutti questi cotali sono li abominevoli cattivi d'Italia che hanno a vile questo prezioso volgare, lo quale, s'è vile in alcuna cosa, non è se non in quanto elli suona ne la bocca meretrice di questi adulteri» (I XI 21). E ancora dichiara il suo amore appassionato per il proprio linguaggio che «fu congiugnitore de li miei generanti, che con esso parlavano, sì come 'l fuoco è disponitore del ferro al fabbro che fa lo coltello; per che manifesto è lui essere concorso a la mia generazione, e così essere alcuna cagione del mio essere. Ancora, questo mio volgare fu introduttore di me ne la via di scienza, che è ultima perfezione, in quanto con esso io entrai ne lo latino e con esso mi fu mostrato: lo quale latino poi mi fu via a più innanzi andare» (I XIII 4-5). Non stupisce dunque che il primo libro del *Convivio* termini con la prospettiva di una sorgente letteratura volgare mentre quella latina sta tramontando:

Questo sarà luce nuova, sole nuovo, lo quale surgerà là dove l'usato tramonerà, e darà lume a coloro che sono in tenebre e in oscuritate, per lo usato sole che a loro non luce (I XIII 12).

De vulgari eloquentia

Queste questioni, come promesso nel *Convivio*, vengono chiarite e sviluppate nel *De vulgari eloquentia*, che ha una struttura enciclopedica secondo le esigenze medievali, ma di fatto vorrebbe illustrare la poetica di Dante inserendola in una concezione generale del linguaggio. Dico “vorrebbe” perché l'opera rimase incompiuta: così come ci è pervenuta comprende un primo libro di 19 capitoli e un secondo libro, interrotto nel corso del § 14, che verte sulla dottrina del volgare illustre e dello stile eccellentissimo. Sul contenuto che Dante aveva progettato ci sono alcuni accenni. Per tre volte (II IV 1 e 6 VIII 8) scrive che il quarto libro sarà dedicato al problema dello stile comico e del relativo volgare mediocre. Non dice cosa ci sarebbe stato nel terzo libro, che forse doveva occuparsi della prosa illustre. E anche scrive che dopo l'esame del volgare eccellentissimo sarebbe passato ai volgari inferiori per scendere a passo a passo fino a quello che è proprio di una sola famiglia (I XIX 3-4). Un enorme progetto, in cui la parte linguistica, che mi interessa in questo momento, fa solamente da introduzione.

Subito all'inizio Dante chiarisce l'oggetto del suo discorso. Premetto che per ovvia opportunità citerò non il testo latino ma la traduzione di Pier Vincenzo Mengaldo¹²⁸:

diremo, affrontando rapidamente la questione, che chiamiamo *lingua volgare* quella lingua che i bambini imparano ad usare da chi li circonda quando incominciano ad articolare i suoni; o, come si può dire più in breve, definiamo lingua volgare quella che riceviamo imitando la nutrice, senza bisogno di alcuna regola. Abbiamo poi un'altra lingua di secondo grado, che i Romani chiamano *grammatica*. Questa lingua seconda la possiedono pure i Greci e altri popoli, non tutti però: in realtà anzi sono pochi quelli che pervengono al suo pieno possesso, poiché non si riesce a farne nostre le regole e la sapienza se non in tempi lunghi e con uno studio assiduo.

Di queste due lingue la più nobile è la volgare: intanto perché è stata adoperata per prima dal genere umano; poi perché il mondo intero ne fruisce, benché sia differenziata in vocaboli e pronunce diverse; infine per il fatto che ci è naturale, mentre l'altra è, piuttosto, artificiale.

Ed è di questa, la più nobile, che è nostro scopo trattare (I I 2-5).

È il contrario di quanto si legge all'inizio nel *Convivio*. Questo avviene perché là Dante, impegnandosi nella prosa volgare, non poteva non riconoscere che il latino era una lingua più ricca; qui in un discorso di teoria letteraria non può che assegnare la maggior nobiltà alla lingua viva di contro a una lingua artificiale, come si credeva che fosse il latino. Traspare comunque qui come nel *Convivio* la volontà di presentare i rapporti di coesistenza fra latino e volgare così com'erano allora e

¹²⁸ Ed. cit., tomo II. Il *De vulgari eloquentia* è a cura di Pier Vincenzo Mengaldo.

saranno ancora: non certo idilliaci ma piuttosto drammatici. È anche la scelta – e Dante lo sottolinea – non solo fra due lingue ma fra utenti socialmente diversi («volgari» e «litterati»). Dante riassume (I I 4) i motivi psicologici, sociali e culturali che nel *Convivio* l'hanno indotto a difendere l'uso del volgare: la logica stessa di quelle argomentazioni determina o contribuisce a determinare il rovesciamento citato. È anche il tentativo di definire quali fossero i punti di forza della lingua di *sì* rispetto a quelle d'*oc* e d'*oïl* e li trova nella poesia lirica e specialmente nella sua forma più impegnativa che è la canzone. Ma, va detto subito, Dante compie un ennesimo esperimento: importante per la storia del pensiero linguistico ma in contrasto con la grande poesia che ormai urgeva in lui. Non stupisce dunque che l'abbia abbandonato assai presto.

Dante espone la natura, origine e storia del linguaggio (I, IV-X), a partire da Adamo ed Eva. Dopo la differenziazione babelica delle lingue, tre popolazioni si stabilirono in Europa introducendovi varie lingue, fra le quali Dante decide di trattare delle più note:

la lingua intorno alla quale procede la nostra trattazione è triforme [...]: infatti alcuni dicono *oc*, altri *sì* e altri *oïl*. E che sia stata, fin dal principio della confusione, una lingua unica [...], appare dal fatto che ci accordiamo in molti vocaboli, come mostrano i maestri d'eloquenza (I IX 2).

Restavano però molte differenze e per ovviare alle difficoltà di comprensione, furono inventate le grammatiche:

la quale grammatica non è altro che un tipo di linguaggio inalterabile e identico a sé stesso nella diversità dei tempi e dei luoghi. Questa lingua, avendo ricevuto le proprie regole dal consenso unanime di molte genti, non appare esposta ad alcun arbitrio individuale, e di conseguenza non può essere neppure mutevole. Pertanto coloro che la inventarono lo fecero per evitare che il mutare del linguaggio, fluttuante in balia dell'arbitrio individuale, ci impedisse del tutto, o quanto meno ci consentisse solo imperfettamente, di venire in contatto con il pensiero e le azioni memorabili degli antichi, così come di coloro che la diversità dei luoghi rende diversi da noi (I IX 11).

La *grammatica* dunque è una lingua di cultura regolata, convenzionale e artificiale. Tale era il latino: secondo gli studiosi medievali era la lingua di cultura regolata di una parte dei popoli che si separarono dopo la diaspora babelica: non era la lingua parlata nella Roma antica da cui sono derivate le lingue neolatine, ma viceversa una lingua artificiale costruita a tavolino dai dotti sulle lingue del *sì*, d'*oc* e d'*oïl* (I, IX). E illustra le ragioni per cui ciascuna di queste ritiene di essere preminente; in particolare la lingua degli Italiani

afferma la propria superiorità sulla base di due prerogative: in primo luogo perché coloro che hanno poetato in volgare più dolcemente e profondamente, come Cino Pistoiese e l'amico suo [cioè Dante], sono suoi servitori e ministri; secondariamente perché costoro mostrano di appoggiarsi maggiormente alla grammatica che è comune a tutti, e questo a chi osserva razionalmente appare un argomento di grandissimo peso (I x 2).

I migliori poeti italiani, dunque, meglio di quelli di lingua d'*oc* e d'*oïl*, seppero emulare nella loro lingua poetica l'universalità e regolarità del latino.

Dante, a questo punto esamina le parlate italiane, tentando di descriverne le varietà e anche di compararle fra loro, per vedere se ce n'è una *illustre*, cioè più decorosa di tutte. Vuole mostrare che le varie parlate mutano nel tempo e nello spazio, mentre la lingua illustre è inalterabile come il latino. Ma – se il volgare siciliano che suona in bocca ai nativi della Sicilia non merita l'onore di essere preferito agli altri, quello che sgorga dalle labbra dei siciliani più insigni, i poeti della corte di Federico, «non differisce in nulla dal volgare più degno di lode» (I XII 6). Questo poteva affermarlo per un fortunato abbaglio che gli consentì di credere che la lingua da lui cercata si trovasse in tutta l'Italia; infatti leggeva i componimenti della scuola siciliana in codici fortemente toscanizzati e dunque poteva credere che quella fosse effettivamente la lingua usata nella Magna Curia

fridericiana. Se in quella corte si usava una lingua non diversa dalla propria voleva dire che c'era una tradizione poetica diffusa in tutta l'Italia.

Condanna la presunzione dei fiorentini e dei toscani:

Veniamo ai Toscani i quali, rimbambiti per la loro follia, hanno l'aria di rivendicare a sé l'onore del volgare illustre. E in questo non è solo la plebe a perdere la testa con le sue pretese, anzi sappiamo bene che parecchi personaggi famosi hanno avuto la stessa opinione: ad esempio Guittone Aretino, che non puntò mai al volgare curiale, Bonagiunta Lucchese, Gallo Pisano, Mino Mocato di Siena, Brunetto Fiorentino, le poesie dei quali, ad aver tempo e voglia di scruutarle attentamente, si riveleranno non di livello curiale, ma soltanto municipale (I XIII 1).

Ma, aggiunge, alcuni fiorentini hanno sperimentato l'eccellenza del volgare, «voglio dire Guido, Lapo e un altro, tutti di Firenze, e Cino Pistoiese» (I XIII 4). Conclude che i Bolognesi parlano la lingua più bella di tutte, che tuttavia non è il volgare regale e illustre che va cercando, «perché se lo fosse stato Guido Guinizelli – che è il maggiore di tutti –, Guido Ghislieri, Fabruzzo ed Onesto e gli altri poeti d'arte di Bologna non si sarebbero mai allontanati dalla propria parlata, loro che furono maestri illustri e pieni di discernimento in materia di volgari» (I xv 6). Come la pantera il volgare illustre fa sentire il suo profumo ovunque ma non si manifesta in nessun luogo (I XVI 1).

Dante allora cambia metodo e passa dal concreto all'astratto, cioè muove dalla definizione di ciò che sta cercando:

Definiamo in Italia volgare illustre, cardinale, regale [aulico] e curiale quello che è di ogni città italiana e non sembra appartenere a nessuna, e in base al quale tutti i volgari municipali degli Italiani vengono misurati e soppesati e comparati (I XVI 6).

Questo volgare è illustre perché «è investito da un magistero e da un potere che lo sollevano in alto, e solleva in alto i suoi con l'onore e la gloria» (I XVII 2). Il magistero che lo innalza è evidente nel fatto che lo vediamo, privo di «tanti vocaboli rozzi che usano gli Italiani, da tante costruzioni intricate, da tante desinenze erronee, da tanti accenti campagnoli, emergere così nobile, così limpido, così perfetto e così urbano come mostrano Cino Pistoiese e l'amico suo nelle loro canzoni» (I XVII 2-3). Il volgare illustre è cardinale, e dunque il culmine gerarchico dei volgari italiani, l'unità di misura e il polo di orientamento dei volgari municipali: «l'intero gregge dei volgari municipali si volge e rivolge, si muove e s'arresta secondo gli ordini di questo, che si mostra un vero e proprio capofamiglia» (I XVIII 1). È regale (aulico) e curiale: Dante crede fermamente che il volgare illustre debba essere proprio del regno e della curia italiana. C'è in lui una forte volontà politica. Di fatto attribuisce molta importanza all'unità linguistica degli italiani che si compie grazie al volgare illustre, dando inizio a un atteggiamento che a lungo ha identificato nell'unità linguistica la sola manifestazione effettiva di unità nazionale. Ma ricordiamoci che il volgare illustre di Dante era regale e curiale.

Il termine *illustre*, il più fortunato, è entrato nell'uso moderno della critica, per cui si legge, per esempio, che il *Cantico di frate Sole* è scritto in assiate illustre: indica che lo scrittore ha compiuto un'elaborazione colta e letteraria del suo volgare locale. Dante però non spiega come sia nato questo volgare illustre. Per lui importa solamente che esista, come esistono gli italiani.

Indica la regolare *grammatica*, cioè il latino, e i suoi scrittori come modello per rendere stabile e regolare il volgare. Frequenti sono infatti i richiami agli *auctores*, come per esempio in II IV 3:

spesso coloro che compongono versi volgari li abbiamo chiamati poeti: e non c'è dubbio che abbiamo osato pronunciare questa parola a ragion veduta [...]. È vero che essi si differenziano dai poeti grandi, vale a dire quelli regolari, perché essi, i grandi, hanno poetato in una lingua e con una tecnica regolari, gli altri invece a caso, come s'è detto. Avviene perciò che quanto più da vicino li imiteremo, tanto più correttamente sapremo poetare. Quanto a noi quindi, che miriamo a un'opera dottrinale, ci occorrerà emulare le loro poetiche ricche di dottrina.

E nel paragone tra i tre volgari romanzi usa il latino come unità di misura, affermando la superiorità della lingua di *sì* proprio in quanto più vicina al latino per costituzione unitaria e per la maggior aderenza alla *grammatica* dei suoi poeti più grandi (I x 2).

Nel secondo libro Dante si ripromette di «insegnare la teoria dell'eloquenza volgare» (I XIX 2). Il «volgare illustre italiano può legittimamente manifestarsi sia in prosa che in versi. Ma poiché sono piuttosto i prosatori a riceverlo dagli artefici di poesia, e poiché il volgare che è stato organizzato in poesia sembra rimanere come modello ai prosatori, e non viceversa – fatti che conferiscono evidentemente una certa superiorità –, cominceremo col dipanare la matassa del volgare illustre secondo l'uso che se ne fa in poesia» (II I 1). Subito precisa che non tutti hanno la capacità di giungere a usare il volgare illustre e che non tutti gli argomenti sono degni di essere oggetto di poesia:

La lingua migliore non converrà a tutti i versificatori, visto che i più scrivono versi senza cultura e senza ingegno, e di conseguenza neppure il volgare che è migliore (II I 8).

Solo gli argomenti più nobili sono degni di venir trattati in tale volgare, e sono quelli che chiamiamo, nella scala degli argomenti da trattare, i degnissimi (II II 5).

Il volgare illustre risulta la forma di espressione più alta degli italiani e insieme l'unica degna di italiani e di uomini che siano tali in senso pieno.

Se appena ci rivolgiamo un poco indietro, al passo della *Vita nuova* prima citato, ci accorgiamo della rapida maturazione del pensiero letterario di Dante, il quale comunque ripudierà presto le idee espresse in quest'operetta e darà vita a una poesia che non ha limiti sia come temi sia come realizzazioni stilistiche. In questa rapidissima maturazione, in questo continuo sperimentalismo, si manifesta la sua grandezza: aveva una fiducia straordinaria nella lingua letteraria italiana, che aveva arricchito in una ricerca quasi continua, ma poteva essere una generosa velleità se non avesse avuto ormai nell'animo il suo capolavoro. Il quale – è quasi pleonastico dirlo – accoglie ogni registro, eliminando ogni gerarchia di stili, fino ai più umili, conferendo alla lingua italiana un potenziale espressivo che nessuno avrebbe osato sperare. E nel poema prosegue la sua ricerca poetica, approfondendo e chiarendo i suoi giudizi critici e le sue interpretazioni di storia letteraria e linguistica.

Dante nella *Commedia* diede vita a una lingua ben diversa da quella preconizzata nel trattatello che non solo abbandonò assai presto ma di fatto rinnegò. Meno male, vien da dire. Questo però non vuol dire che il trattatello fosse una sorta di aborto. L'intelligenza e il coraggio dantesco vi sono ben presenti. Grande è il suo coraggio nel collocare l'"eloquenza" volgare fra le altre tradizioni che oggi diremmo romanze. Sono evidenti le sue forzature, dovute al suo straordinario amore per l'Italia e al suo desiderio che almeno la lingua le fornisse quell'unità che politicamente non aveva. Francesco Bruni giunge a intitolare *Un'invenzione di Dante: l'Italia linguistica* un capitolo del suo libro *Italia. Vita e avventure di un'idea*¹²⁹ in cui fra l'altro scrive:

Dante integra la dimensione dell'Italia geografica con una dimensione nuova: l'Italia come spazio della lingua letteraria e più esattamente della lingua della poesia illustre e della canzone. È una conquista intellettuale audacissima, che arricchisce da allora in poi l'immagine dell'Italia geografica, accompagnandola con l'idea di un volgare di *sì* (che più tardi si potrà chiamare propriamente italiano) scritto (e anche parlato) nei confini dell'Italia.¹³⁰

E non si dimentichi che nessuno prima di lui aveva abbozzato un'opera di tale impegno sulle lingue volgari.

¹²⁹ Bologna, Il Mulino, 2010.

¹³⁰ Ivi, p. 76.

Trissino

Il *De vulgari eloquentia*, però, malgrado l'appassionata proposta di una letteratura italiana, non stimolò altri a mettersi sulla stessa via: Dante infatti non lo terminò e non lo pubblicò e dunque non venne copiato e diffuso. Lo trasmettono appena cinque testimoni, ma quelli validi sono solamente tre. Per secoli anzi furono solo due: il Berlese rimase ignoto agli studiosi fino al 1917.

Il testimone più importante per il discorso che sto facendo è il Trivulziano, che è probabilmente di origine padovana e nel Cinquecento appartenne al vicentino Gian Giorgio Trissino, che lo fece conoscere a Firenze e a Roma. Pietro Bembo lo fece copiare nell'attuale codice Vaticano. Dopo la morte di Trissino passò in varie mani prima di approdare alla biblioteca del principe Trivulzio. Oggi sta a Milano nella Biblioteca dell'Archivio storico civico trivulziano.

Di importanza storica è anche il manoscritto di Grenoble, che è probabilmente anch'esso di origine padovana. Dalla biblioteca di una chiesa di Parma lo trasse nel 1570 l'abate Piero Del Bene, che lo regalò al filologo fiorentino Iacopo Corbinelli, allora esule in Francia. Questi lo pubblicò – e fu la prima edizione – a Parigi nel 1577.

Tanta sfortuna si può spiegare per il Trecento con il fatto che l'opera incompiuta (e probabilmente rinnegata) rimase fra le carte di Dante e non fu divulgata; nel secolo successivo il nuovo clima culturale preumanistico e poi umanistico non consentiva di provare interesse per il latino del *De vulgari eloquentia*.

Perché l'operetta venisse riscoperta occorre una motivazione che prescindesse dalla sua qualità: alludo all'insperato aiuto che il *De vulgari eloquentia* fornì alla tesi trissiniana di lingua italiana, esistente già ai tempi di Dante. Al suo gusto però l'operetta probabilmente pareva molto mediocre: infatti non la pubblicò. La tradusse ma la stampò sotto altrui nome nel 1529; e lo fece perché costretto dagli oppositori che l'accusavano di essersi inventato tutto. Egli, fraintendendo il termine *curiale*, nel dialogo *Il Castellano* (1529),¹³¹ in cui espone la sua tesi sul volgare, faceva del volgare illustre la lingua delle corti. La sua tesi era troppo bella per esser vera, ma giovava alla sua ideologia. Egli era un aristocratico devoto all'imperatore: il suo modello di lingua italiana prescinde dalle concrete culture regionali (le forme non toscane sono secondo lui presenti *ab origine*). Nel *Castellano* cita molti passi del trattato dantesco, specialmente quelli in cui si dice male del fiorentino, ma del *De vulgari eloquentia* capisce ben poco.

Sintesi

Provo ora a indicare i tratti distintivi di questa lingua regolata – illustre, cardinale, regale, curiale:

1. essere immutabile nel tempo, in quanto fondata su regole grammaticali immodificabili;
2. non corrispondere ad alcuna lingua viva, perché le lingue vive variano nello spazio e nel tempo;
3. e quindi condannare il fiorentino municipale;
4. apprendere la regolarità dai grandi scrittori latini, specialmente dai poeti, perché la poesia viene prima della prosa, che considera la poesia come modello;
5. essere immune da elementi plebei;
6. essere di altissimo livello: non tutti possono raggiungere il volgare illustre, ma solo i poeti *excellentissimi* e solo quando affrontano determinati argomenti; occorre uno studio appassionato per ottenere risultati imperituri.

Bembo

Ora, è lontanissima da me l'idea di attualizzare la lezione dantesca; mi pare però che Dante avesse

¹³¹ Titolo completo: *Dialogo intitolato il Castellano, nel quale si tratta de la lingua italiana*. Trissino è l'unico a parlare sempre di lingua italiana e non di lingua volgare o toscana o fiorentina o cortigiana.

individuato una maniera – forse l'unica – che in un paese politicamente diviso, e dunque senza reggia e senza curia, potesse realizzarsi una lingua capace di unire i poeti e gli uomini di cultura. Non diversamente si presentò il problema a Pietro Bembo, due secoli dopo quando l'Italia stava diventando preda degli stranieri. Quei sei punti fondamentali si ritrovano tutti nelle *Prose della volgar lingua* e non perché Bembo aveva letto il *De vulgari eloquentia*, ma probabilmente perché non si poteva fare in un altro modo.

Bembo, rispetto a Dante, aveva il vantaggio di poter indicare per la poesia le *Rime sparse* di Petrarca, che rispettano tutte quelle esigenze, ma curiosamente come Dante era in difficoltà per quanto riguarda il modello prosaico. Individuò la grande qualità del *Decameron*, che però non gli dava le stesse garanzie del canzoniere petrarchesco, così che anche le sue *Prose della volgar lingua* (1525) definiscono la poesia meglio della prosa. Non posso riassumere qui la tesi bembiana; posso solamente citare un passo dal quale ben risulta la sua idea di lingua letteraria italiana:

Debole e arenoso fondamento avete alle vostre ragioni dato, se io non m'inganno, Giuliano, dicendo che, perché le favelle si mutano, egli si dee sempre a quel parlare che è in bocca delle genti, quando altri si mette a scrivere, appressare e avvicinare i componimenti, con ciò sia cosa che d'esser letto e inteso dagli uomini che vivono si debba cercare e procacciare per ciascuno. Per ciò che, se questo fosse vero, ne seguirebbe che a coloro che popolarosamente scrivono, maggior loda si convenisse dare che a quegli che le scritture loro dettano e compongono più figurate e più gentili [...]. La lingua delle scritture, Giuliano, non dee a quella del popolo accostarsi, se non in quanto, accostandovisi, non perde gravità, non perde grandezza; che altramente ella discostare se ne dee e dilungare quanto le basta a mantenersi in vago e in gentile stato. Il che avviene per ciò che appunto non debbono gli scrittori por cura di piacere alle genti solamente che sono in vita quando essi scrivono, come voi dite, ma a quelle ancora, e per avventura molto più, che sono a vivere dopo loro: con ciò sia cosa che ciascuno la eternità alle sue fatiche più ama che un breve tempo. E per ciò che non si può per noi compiutamente sapere quale abbia ad essere l'usanza delle favelle di quegli uomini che nel secolo nasceranno che appresso il nostro verrà, e molto meno di quegli altri i quali appresso noi alquanti secoli nasceranno, è da vedere che alle nostre composizioni tale forma e tale stato si dia che elle piacer possano in ciascuna età, e ad ogni secolo, ad ogni stagione esser care [...]. Non è la moltitudine, Giuliano, quella che alle composizioni d'alcun secolo dona grido e autorità; ma sono pochissimi uomini di ciascun secolo, al giudizio de' quali, per ciò che sono essi più dotti degli altri riputati, danno poi le genti e la moltitudine fede, che per sé sola giudicare non sa dirittamente e a quella parte si piega con le sue voci a cui ella que' pochi uomini, che io dico, sente piegare (I XVIII).¹³²

Il progetto del *De vulgari eloquentia* di una lingua italiana “per grammatica”, – che Dante formulò, ma rifiutò per sé stesso – adattato alla nuova situazione culturale, fu così riproposto sul fondamento di un altrettanto vasta analisi della storia della nostra letteratura. E almeno a parole fu accettato quasi da tutti, sia pure attutendone l'eccessivo rigore. È comunque questo il modo in cui finalmente gli italiani ebbero una lingua unica per la letteratura e per la scienza.

¹³² Cito dalla mia edizione delle *Prose della volgar lingua* compresa in *Trattatisti del Cinquecento*, tomo I, Milano, Classici Ricciardi-Mondadori, 1996, pp. 103-4, 107.

Bibliografia

Fondamentale è tuttora l'*Enciclopedia dantesca*, diretta da Umberto Bosco: Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-78 (2 ed. 1984) in cinque volumi: si vedano le singole voci (*Convivio*, *De vulgari eloquentia*, ma anche *illustre; stili, dottrina degli; gramatica, volgare*, ecc.), che sono tutte molto attente e, per così dire, esaustive. Molto utile è il volume di P. V. MENGALDO, *Linguistica e retorica di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978. Sulla nozione di Italia e di lingua italiana si veda F. BRUNI, *Italia. Vita e avventura di un'idea*, Bologna, Il Mulino, 2010. Le edizioni che ho utilizzato nella mia lettura presentano tutte ampie introduzione e un commento puntuale. Le opere di Dante comunque si possono leggere anche in molte edizioni economiche. Mi pare inutile elencare qui i numerosissimi contributi critici sul *Convivio* e il *De vulgari eloquentia*, dal momento che ne ho fatto una lettura rapida e tendenziosa: non l'interpretazione di queste opere ma il riconoscimento di elementi che poi ritorneranno nella codificazione linguistica di Pietro Bembo.

Il *Castellano* del Trissino si può leggere in *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, a cura di M. Pozzi, Torino, UTET, 1988, pp. 117-73. Sul Trissino v. M. POZZI, *Gian Giorgio Trissino e la letteratura italiana*, in *Lingua, cultura, società. Saggi sulla letteratura italiana del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1989, pp. 156-169. Qui anche un mio scritto su *Pietro Bembo* (pp.170-204).

IL CERCHIO OTTAVO DELL'*INFERNO* NELLA *COMMEDIA* DI DANTE E IL PROBLEMA DELLA LINGUA

di Karlheinz Stierle

Mai il potere della lingua e la sua ambiguità pericolosa sono stati riflessi con tanta profondità, mai hanno preso una così grande evidenza poetica come nella *Commedia* di Dante, che si erge come grande solitario sulla soglia del Trecento.

La *Commedia* ha una rigorosa struttura architettonica. Segue un modulo ternario che procede dall'unità più elementare della terza rima fino alle tre cantiche dell'*Inferno*, del *Purgatorio* e del *Paradiso*, ognuna di 33 canti con un canto supplementare d'introduzione nell'*Inferno*.

Ora nella composizione dell'*Inferno* l'ottavo cerchio assume un'importanza tutta particolare. Dei 34 canti dell'*Inferno* 17, esattamente la metà, sono dedicati ai cerchi 8 e 9, ultimi due di questa prima cantica. Come spiegare la ragione di questa asimmetria non motivata da alcun concetto teologico, che dà al cerchio 8 insieme col cerchio 9 una posizione preminente nella totalità della *Commedia*? L'asimmetria compositiva tra i 17 canti per i cerchi da 1 a 7 e i 17 canti per i cerchi 8 e 9 ci conduce al centro della speculazione di Dante sulla lingua, che nella *Commedia*, seguendo le linee del trattato *De vulgari eloquentia*, ha una parte essenziale.¹³³ Nessuna parte della *Commedia* ci dà un'idea più chiara di questa concezione dell'ottavo cerchio dell'*Inferno*, che può considerarsi la vera chiave per la concezione dantesca della lingua.

Il cerchio ottavo è menzionato per la prima volta alla fine del canto XI, nel quale Virgilio, guida e amico di Dante, in un momento di riposo spiega a Dante la struttura morale di tutto l'*Inferno*. I due hanno già superato i sei cerchi superiori e Virgilio adesso fornisce una descrizione dei tre cerchi più profondi che li ancora aspettano. Solamente dopo la loro presentazione Virgilio torna sui cerchi precedenti per integrarli a loro volta nella sua sistemazione filosofico-morale dell'intera architettura infernale.

Con ironia sottile Dante lascia intendere di continuo quanto Virgilio, il suo sapiente maestro che lo guida attraverso l'*Inferno* e il *Purgatorio*, dimostri i limiti della sua comprensione del mondo cristiano. Lo vediamo in particolare quando espone la sistemazione dell'*Inferno* con categorie della filosofia morale di Cicerone e di Aristotile, categorie che sono lontane da una vera comprensione dell'unità dell'ottavo cerchio. Nella prospettiva di Virgilio i condannati dell'ottavo cerchio sono puniti, secondo l'*Etica* di Aristotile, per la loro malizia, e questa comprende «ipocresia, lusinghe e chi affatura, / falsità, ladroneccio e simonía, / ruffian, baratti e simile lordura» (XI, 58 - 60). Ma a questa enumerazione manca ogni coerenza che sembra sfuggire alla comprensione del poeta antico. Dante e Virgilio, dopo aver attraversato il settimo cerchio, quello dei violenti, sono arrivati (canto XVI) alla sua fine. Il settimo e il nono cerchio sono separati da un abisso nel quale precipita il Flegetonte, sul bordo del quale i due viaggiatori si fermano in attesa di un evento che solo Virgilio sembra conoscere in anticipo, mentre a Dante sembra sfuggire il significato di ciò che accade. In questa situazione la comparsa di Gerione è qualcosa di assolutamente inaspettato e inconcepibile. La creatura che si avvicina volando sembra essere l'incarnazione della falsità e della menzogna, e la sua visione è tanto improbabile che Dante giura sulla sua propria *Commedia* la verità di quanto racconta, affermando che, nel caso contrario, ogni fama della sua opera verrebbe meno (XVI, 127). Harald Weinrich nella sua *Linguistica della menzogna* (*Linguistik der Lüge*¹³⁴) avrebbe visto in questo giuramento un segnale di menzogna. L'animale, il cui nome Gerione conosceremo solamente alla fine del canto XVII, è presentato a Dante da Virgilio come personificazione della fallacia, ma anche di un potere illimitato:

"Ecco la fiera con la coda aguzza,

¹³³ Se non mi sbaglio, la ragione di questa asimmetria non è ancora stata studiata finora.

¹³⁴ H. WEINRICH, *Linguistik der Lüge*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1967.

che passa i monti e rompe i muri e l'armi!
Ecco colei che tutto 'l mondo appuzza! (Inf., XVII 1-3¹³⁵)

Dante stesso definisce la bestia «quella sozza imagine di froda» (XVII 7). La sua faccia è quella di un uomo giusto, ma il suo corpo è un corpo di serpente: «e d'un serpente tutto l'altro fusto» (XVII 12). Dante aggiunge sempre più dettagli, dei quali si intravede chiaramente il modello: è quello del mostro evocato da Orazio all'inizio della sua *Arte poetica*. Come nel mostro di Orazio si uniscono serpente e uccello, Gerione è mezzo drago, con un corpo sinuoso di serpente, mezzo essere umano. Mentre Orazio però evoca la sua bestia favolosa per illustrare una libertà artistica sbagliata e la presenta come creatura ridicola, questa immagine fantastica e assurda diviene in Dante la verità della falsità stessa.

Gerione afferra Dante e Virgilio e li depone sul fondo dell'abisso. Nei 14 canti del cerchio ottavo Dante e Virgilio incontrano una grande varietà di condannati, suddivisi in 10 malebolge a seconda del loro peccato. Queste bolge sono disposte in cerchio intorno a un pozzo che va fino all'Inferno più profondo, ove nel buio e nel ghiaccio eterno si estende il Cocito.

Nella prima bolgia i due viaggiatori vedono puniti ruffiani e truffatori, nella seconda sono gli adulatori, nella terza i papi ed ecclesiastici simoniaci. Seguono nella quarta bolgia gli indovini e magliardi, nella quinta i barattieri, nella sesta gli ipocriti. La settima bolgia è destinata ai ladri e tra loro in particolare a tutto un gruppo di ladri fiorentini. Seguono in altre bolge i falsi consiglieri, i seminari di scandalo e di scisma, i falsatori di moneta e di metalli e infine i falsatori della propria persona. Per finire, nel più profondo dell'Inferno in cui sono calati dal gigante Anteo, Dante e Virgilio si trovano davanti, nel cerchio nono che quasi funziona da appendice, i traditori di ogni categoria.

Tutti questi condannati nei cerchi ottavo e nono hanno in comune l'aver strumentalizzato la lingua per fini fallaci. Hanno fatto della lingua uno strumento di frode. Pertanto, agli occhi di Dante, hanno violentato lo spirito della lingua stessa. Nella diversità delle forme di trasgressione del patto della lingua si evidenzia il potere pericoloso di una lingua distorta, della quale Dante non dà una definizione, mentre la rappresenta in un'infinità di esempi casi concreti. La parola finta è l'espressione di una lingua che ha preso una falsa direzione dell'essere. Dante ha ben chiara la scena originaria della trasgressione del patto della lingua. È la narrazione, nella *Genesi*, della creazione dei primi uomini e del potere che la parola fallace ebbe su di loro. La prima parola che Dio indirizzò ad Adamo è una negazione: «Ex omni ligno paradisi comede de ligno autem scientiae boni et mali ne comedas in quocumque enim die comederis ex morte morieris» (*Gen.*, II 16-17). È la particolarità della negazione che il negato si mantenga come eventualità. È questo che il serpente, che non per caso è chiamato *callidus*, furbo, capisce subito. Nella sua parola a Eva, moglie di Adamo, si impadronisce dell'eventualità del negato per trarne l'aspetto positivo di una possibilità realizzabile: «dixit ad mulierem cur praecepit vobis Deus et non comederetis de omni ligno paradisi» (*Gen.*, III 13). Eva risponde ripetendo l'interdetto di Dio, dopo che il serpente comincia la sua parola fallace: «nequaquam morte moriemini scit enim Deus quod in quocumque die comederitis ex eo aperientur oculi vestri et eritis sicut dii scientes bonum et malum» (*Gen.* 3, 4-5) Dopo aver goduto del frutto proibito, Adamo e Eva si nascondono e quando Dio chiede loro conto, Eva risponde: «serpens decepit me» (*Gen.*, III 13). Qui la parola falsa del serpente è resa esplicita. È il serpente che per primo ha rotto il patto della lingua. Segue immediatamente la punizione di Dio, l'umiliazione o degradazione del serpente. Il serpente perderà la sua andatura eretta e dovrà d'ora in poi muoversi a terra, come dice il suo nome in latino, *serpens*: «et ait Dominus Deus ad serpentem quia fecisti hoc maledictus es inter omnia animantia et bestias terrae super pectus tuum gradieris et terram comedes cunctis diebus vitae tuae» (*Gen.*, III 14). Il serpente che si muove a terra è anche l'immagine della mobilità e della mancanza di stabilità della parola falsa. Con questa mobilità il

¹³⁵ Le citazioni secondo D. ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, vol. primo: *Inferno*, 2 ed. Milano, Mondadori, 1997, vol. secondo: *Purgatorio*, 2 ed. Milano, Mondadori, 1997, vol. terzo: *Paradiso*, 1 ed. Milano, Mondadori, 1997.

serpente è affine alla lingua come organo della plasticità infinita della parola. Non si potrebbe intendere la lingua come serpente della bocca? Giotto, contemporaneo di Dante, che molto probabilmente lo conosceva personalmente, nella cappella dei Scrovegni a Padova ha dipinto un'allegoria dell'invidia con un serpente che esce dalla sua bocca. Questa immagine, non potrebbe essere anche un'immagine della parola fallace?

La punizione del serpente nella scena originaria della parola fallace è l'umiliazione o la degradazione. È anche la punizione nel cerchio ottavo dell'Inferno. Colui che si mette al servizio della parola fallace umilia se stesso e umilia anche la lingua per la sua strumentalizzazione negativa. È questa anche l'idea fondamentale di Kant nel suo saggio «Su un diritto erroneo di mentire per amore dell'umanità».¹³⁶ Il cerchio ottavo dell'Inferno è un Inferno dell'umiliazione.

In tutti gli altri cerchi dell'Inferno i condannati subiscono punizioni dure ma non sono umiliati. Figure come Farinata, Pier della Vigna o Brunetto Latini malgrado la loro punizione mantengono la loro dignità, che si manifesta in particolare nella loro lingua. Al contrario, nell'ottavo e nono cerchio è l'umiliazione ad essere la punizione stessa. Qui espiano coloro che per la loro parola fallace hanno umiliato la lingua. Umiliando la lingua si sono umiliati loro stessi. Per questo l'umiliazione è la loro punizione eterna. Anche i traditori del nono cerchio, per Dante i più spregevoli tra i condannati, hanno tradito il patto di fiducia su cui è fondata ogni comunicazione. In altri cerchi si mantiene l'individualità per la dignità dell'affermazione di sé. Nell'ottavo cerchio l'umiliazione è l'affermazione di una individualità negativa. Dante è inesauribile nel presentare forme individuali di umiliazione. Le grandi figure dell'ottavo cerchio, con una sola eccezione della quale dobbiamo trattare in particolare, sono degradati, umiliati, svergognati. Se i condannati che hanno rotto il patto della lingua sono umiliati, alcuni almeno ne conservano la consapevolezza, mentre altri senza vergogna si lasciano umiliare.

Mi corre l'obbligo di fornire una dimostrazione dettagliata della mia ipotesi, anche a costo di riferire cose ben conosciute, ma che sono necessarie per renderla plausibile.

Tra i ruffiani della prima bolgia che sono sferzati dai diavoli, si trova il ruffiano bolognese Venedico Caccianemico, che per vergogna vuole nascondersi ma è riconosciuto da Dante. Nella bolgia seguente, quella degli adulatori, che sono condannati a vivere nei loro escrementi, lo sguardo di Dante cade su uno che ha la testa coperta di feccia e che, pieno di sospetto, chiede perché Dante guardi proprio lui. Poi Virgilio dirige lo sguardo di Dante verso una femmina che sta grattandosi la faccia con unghie imbrattate di merda. È la puttana Thais, che nel mondo di qua si è offerta con parole lusinghiere e sfacciate. I papi puniti nella terza bolgia per la loro simonia hanno perso la loro faccia e sono capovolti in buchi profondi, in modo che solamente le loro gambe, che hanno le piante infuocate, ne emergono. Nella bolgia successiva sono unite le anime degli indovini e dei maghi, anche loro falsatori di parole. Hanno la testa rovesciata di modo che, alla loro vista, Dante, con grande disapprovazione di Virgilio, cade in lacrime a causa della loro persona sfigurata e umiliata:

(...) or pensa per te stesso
com'io potea tener lo viso asciutto,
quando la nostra imagine di presso
vidi sí torta (...)

(*Inf.*, XX 20-23)

Nei canti XXI e XXII è descritta la quinta bolgia, in cui sono puniti nella pece bollente i barattieri, che quando alzano la testa sono respinti dai diavoli. Virgilio e Dante sono anche loro attirati nella spirale di parola fallace e di umiliazione. Senza nessun rispetto i diavoli attaccano Dante e Virgilio. Anche lui per tranquillizzare Dante sembra indulgere alla parola fallace, pretendendo di avere conoscenza sicura di tutte le regioni dell'Inferno. Sono senza dignità i peccatori, che come castori nuotano nella pece, ma senza dignità sono in particolare i diavoli, che a Dante e Virgilio recitano uno spettacolo minacciante e grottesco. Con la tromba del culo Barbariccia dà il segnale di partenza

¹³⁶ «Über ein vermeintes Recht aus Menschenliebe zu lügen», in I. KANT, *Werke in sechs Bänden*, herausgegeben von W. WEISCHÄDEL, Band 4: *Schriften zur Ethik und Religionsphilosophie*, Wiesbaden 1956, p. 637-643.

ai diavoli che dovrebbero accompagnare Dante e Virgilio perché, come afferma mentendo il diavolo Malacoda, il ponte verso la sesta bolgia sarebbe crollato al momento della crocifissione di Cristo. Strada facendo, i demoni tirano dalla pece un infelice che si è attardato troppo con la testa fuori dalla pece, il quale, prima di essere maltrattato, ricorre a un'astuzia: mentendo, dice di essere in grado di far uscire dalla pece Toscani e Lombardi, purché i diavoli facciano un passo indietro. Ma è questa l'occasione per lui di tuffarsi di nuovo nel lago bollente. I diavoli, delusi, allora si azzuffano tanto che due di loro, con grande piacere di Dante, cadono a loro volta nella pece. Virgilio però, con sommo dispiacere, deve ammettere di essere stato ingannato da Malacoda, e così di aver perso la faccia davanti a Dante.

A stento Dante e Virgilio sfuggono ai diavoli che li inseguono e raggiungono la sesta bolgia, dove gli ipocriti vanno con pesanti cappe di oro fuori e di piombo all'interno, che coprono loro la faccia (*Inf.*, XXIII). Crocefisso giace qui a terra Kaifas, che consegnò Cristo agli ebrei, che viene calpestato dagli ipocriti appesantiti dalle loro cappe. Virgilio, parlando di Kaifas, dà prova nuovamente della sua ignoranza del mondo cristiano. Arrivati alla settima bolgia, Dante e Virgilio, a distanza di sicurezza dal ponte, vedono il luogo ove i ladri divengono vittime dei serpenti che li attaccano. Ancora al momento di scrivere Dante narratore è preso dal terrore che ha provato a quella vista:

e vidivi entro terribile stipa
di serpenti, e di sì diversa mena,
che la memoria il sangue ancor mi scipa. (*Inf.*, XXIV 82- 84)

I peccatori nudi non solamente sono ricoperti di serpenti: sotto i loro morsi cambiano aspetto come la Fenice. Fra loro è Vanni Fucci da Pistoia, che senza rimorso e senza dignità confessa la sua vita bestiale di ladro di sacrestia. Vanni Fucci ha accusato un altro di essere il ladro, ma di fronte a Dante si chiama da sé bestia: «Son Vanni Fucci bestia» dichiara senza nemmeno un senso di vergogna. Per affliggere l'interlocutore gli annuncia la sconfitta imminente del suo partito, cioè dei Bianchi, nella lotta contro i Neri, sconfitta che avrà come risultato l'esilio di Dante da Firenze. Fucci alza la mano contro Dio con un gesto indecente, ma in questo momento, con grande soddisfazione di Dante, è avvinto e trascinato via da un serpente.

Nella settima bolgia i serpenti, incarnazione della parola falsa, hanno preso il potere. L'umiliazione non potrebbe essere peggiore di quella che i serpenti fanno soffrire alle loro vittime. In una metamorfosi perpetua, che supera ogni visione che la fantasia metamorfica di un Ovidio poteva immaginare, color che hanno disprezzato il limite tra il mio e il tuo sono privati della loro persona; e non solamente sono spersonalizzati, ma per la loro fusione con il corpo dei serpenti, sono disumanizzati. Anche qui l'umiliazione conferisce a ognuno dei ladri un marchio individuale, ma sempre effimero.

Nella bolgia ottava, che dal ponte si offre alla vista di Dante e Virgilio, sono puniti in un mare di fiamme le anime brucianti dei consiglieri fraudolenti. Qui una fiamma biforcuta risveglia la loro attenzione: come spiega Virgilio, sono Diomede e Ulisse, che con la loro parola fallace hanno ingannato i Troiani e causato così la rovina di Troia. Per Ulisse deve essere un'umiliazione eterna essere legato per sempre all'anima di questo Diomede con cui non ha niente in comune, e che lo lega al ricordo del capitolo più buio della sua vita, e cioè la sacrilega rapina del palladio e l'inganno fatale che ha distrutto Troia. In altra maniera è umiliato il secondo falso consigliere, Guido da Montefeltro, che nel canto XXVII attira l'attenzione di Dante e Virgilio. Con estremo sforzo Guido racconta la sua storia di falso consigliere al servizio di Papa Bonifazio VIII. La sua parola suona come il muggito sordo del toro di rame reso rovente da Falaride, nel quale quest'ultimo mise a morte i suoi nemici. Guido è la figura tragica e sarcastica dell'ingannatore ingannato.

Un vero culmine di umiliazione è raggiunto nella nona bolgia con l'apparizione dei seminari di scandali e di scismi. Per primo Dante vede Maometto terribilmente malmenato. Dalla testa ai piedi è spaccato in due o meglio fino a quel punto ove si orina e si lasciano gli escrementi. A Dante, affascinato a quella vista, Maometto si presenta da sé e addita come suo seguace Alì, il cui cranio è

spaccato come il suo, e viene continuamente rispaccato ogni volta che la ferita si chiude. Essi non sono solamente umiliati nella loro persona, ma vengono umiliati anche dall'autore, che qui trova la lingua più aspra e grottesca, nella quale si accompagnano un lessico inusuale e le numerose e pungenti dissonanze di consonanti doppie.

Un'altra figura di umiliazione per le disgustose ferite della persona è l'eroe e poeta d'amore e di guerra Bertrand de Born, che tiene in mano la propria testa decapitata, come se fosse una lanterna: anche lui oggetto di una punizione che corrisponde per contrappasso alla discordia fomentata dalla lingua.

L'ultima delle malebolge esposta nei canti XXIX e XXX, contiene innanzitutto gli alchimisti, falsatori di metallo, i quali sono affetti da prurito e da lebbra, e si muovono faticosamente trascinandosi per terra nell'aria appestata. Tra loro c'è Alberto da Siena, punito per essersi dedicato all'alchimia, giustiziato però per aver preteso di conoscere l'arte di sollevarsi in aria. Quelli invece che hanno falsato la loro persona sono ossessi rabbiosi che aggrediscono i compagni di pena. Un terzo gruppo di falsari è quello dei falsari di moneta che soffrono di idropisia grave. Tra loro è il falsario Adamo da Casentino, sul quale si posa lo sguardo di Dante. Nella sua sete inestinguibile ha sempre presente il ricordo del Casentino, ricco di acqua, dove per avidità di denari produceva i suoi falsi fiorini. Mastro Adamo rivela anche l'identità degli infelici accanto a lui, che in modo particolarmente sfacciato si sono serviti di parole ingannevoli. Sono la moglie di Putifarre, che falsamente aveva accusato Giuseppe, e il greco Sinone, che con il suo discorso menzognero aveva causato la caduta di Troia, ambedui scossi da violenti brividi di febbre:

L'una è la falsa ch'accusò Gioseppo;
l'altr'è il falso Sinon greco da¹³⁷ Troia:
Per febbre aguta gittan tanto leppo. (*Inf.*, XXX 97-99)

La designazione di «Greco da Troia» da parte di Adamo è ambigua. Si riferisce a questo greco furbo che convinse i Troiani a lasciar entrare il cavallo finto nelle mura di Troia, ma può anche essere intesa come Greco “figlio di puttana” o meglio ancora “figlio di scrofa”. Tra Sinone, che sembra intendere Adamo in questo senso, e Maestro Adamo stesso comincia a questo punto una zuffa che Dante osserva quasi affascinato. Per questa bassa curiosità Dante stesso rischia di degradarsi e subisce il più energico rimprovero di Virgilio, vergognandosi al punto che l'episodio gli torna sempre alla mente:

volsimi verso lui con tal vergogna,
ch'ancor per la memoria mi si gira. (*Inf.*, XXX 134 s.)

Nel chiaroscuro tra l'ultima bolgia e il cerchio più profondo dell'Inferno, al quale conduce un pozzo nel centro dell'ottavo cerchio, Dante crede di riconoscere delle alte torri, ma Virgilio sa che si tratta in realtà dei giganti che una volta si sono ribellati contro Dio e che adesso emergono dalla zona più profonda dell'Inferno. Tra loro è anche il gigante Nembrot, costruttore della torre di Babele e colpevole della distruzione della prima lingua umana e della dispersione delle lingue. Il presuntuoso costruttore della torre di Babele che voleva uguagliare o, meglio ancora, superare Dio, è adesso fissato nel ghiaccio e divenuto quasi una torre lui stesso. Si rivolge a Dante e Virgilio in una lingua divenuta incomprensibile: «Raphèl maì amècche zabì almí» (*Inf.*, XXXI 67). Poiché tra la loro lingua e quella di Nembrot non c'è più di comune, Dante e Virgilio lo lasciano stare. Il gigante Anteo, cui Dante promette di propagare la sua fama nel mondo dei viventi, li appoggia sul ghiaccio del Cocito. Così Dante e Virgilio raggiungono il nono e ultimo cerchio. Gli ultimi tre canti XXXII-XXXIV sono dedicati ai traditori che agli occhi di Dante sono colpevoli di aver rotto il patto della

¹³⁷ Il testo di Chiavacci Leonardi dice "greco di Troia". Preferisco qui il testo critico della Società Dantesca riveduto col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli, 21 ed., Milano, Hoepli, 1989, che mi sembra adattarsi meglio all'ambiguità della parola di Mastro Adamo.

fedeltà, che in ultima analisi è sempre anche rottura del patto della lingua. Prima di cominciare la narrazione della loro via attraverso i più miserabili tra i puniti dell'Inferno, Dante narratore-autore prende la parola. Vorrebbe trovare una lingua adatta a esprimere la poesia negativa che questa parte più buia dell'Inferno richiederebbe, ma confessa che gli mancano i mezzi:

S'io avessi le rime aspre e chioce,
 come si converrebbe al tristo buco
 sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,
 io premerei di mio concetto il suco
 più pienamente (...) (Inf., XXXII 1-5)

Il compito al quale è chiamato qui è troppo pesante; per questo Dante invoca le Muse di aiutarlo nella sua dura fatica di trovare una lingua la cui durezza e asprezza siano adatte al luogo. Già il canto seguente dà prova di tale difficoltà con la sua fonicità pungente:

Non fece al corso suo sì grosso velo
 di verno la Danoia in Osterlicchi,
 né Tanai là sotto il freddo cielo,
 com'era quivi; che se Tambernichchi
 vi fosse sù caduto, o Pietrapana,
 non avria pur da l'orlo fatto cricchi. (Inf., XXXII 25-30)

Il cerchio dei traditori è un mondo di ghiaccio ripartito in quattro zone. Nella prima sono puniti i traditori dei congiunti. Sono coperti di ghiaccio fino alla testa e strepitano dal freddo come fanno le cicogne, ma non sono impossibilitati a piangere. La seconda zona racchiude i traditori politici. Qui Dante incontra Bocca degli Abati che, per vergogna, rifiuta di dire il suo nome benché Dante gli strappi i capelli. Ma il suo nome è rivelato da un altro traditore, di modo che anche Bocca comincia a denunciare i nomi dei condannati vicini a lui.

Dopo questo intermezzo tutta l'attenzione di Dante è rivolta ad uno spettacolo tanto crudele quanto degradante. Vede due figure intrecciate, l'una delle quali ha profondamente inciso i suoi denti nella nuca dell'altra, come se fosse un cibo cannibalesco. Su richiesta di Dante, essa interrompe il suo «fiero pasto» e comincia il suo racconto, che, si augura, possa infamare in eterno il suo nemico. È Ugolino della Gherardesca, che l'arcivescovo Ruggieri degli Ubaldini, con un inganno, ha fatto imprigionare insieme con i suoi giovani figli. Con particolare drammaticità Ugolino narra la morte per fame dei figli e poi della sua propria, e rimane l'interrogativo del lettore se la fame non abbia spinto Ugolino a commettere un atto di cannibalismo sui figli già morti. Addentando la nuca del crudele Ruggieri, egli vendica il crimine subito, ma nello stesso tempo il suo atto violento mantiene anche viva la memoria del suo gesto cannibalesco che Dante passa sotto silenzio, ma che nondimeno lascia indovinare con insinuazione sottile. La crudeltà della situazione incita Dante stesso a maledire violentemente tutta la città di Pisa.

Nella terza zona del nono cerchio il freddo fa gelare immediatamente le lacrime dei traditori puniti, che, trasformate in ghiaccio, che si stendono sugli occhi come una maschera di cristallo. È questo il luogo dei traditori che hanno tradito un ospite: tra di essi c'è Alberigo dei Manfredi, che implora Dante e Virgilio di liberarlo dalla spessa crosta di ghiaccio che copre i suoi occhi. È questo il momento in cui Dante stesso rischia di soccombere alla vertigine della parola fallace e di perdere la propria dignità. Dante si serve di un inganno per conoscere il nome di Frate Alberigo, che egli non vuole rivelare: gli promette di liberare la sua faccia dal ghiaccio; in caso contrario, giura di scendere fino all'ultima profondità dell'Inferno. A questa assicurazione Alberigo rivela il suo nome e spiega che la sua anima è già punita qui mentre il suo corpo, preda di un demone, vive ancora nell'aldiquà. Ma quando il dannato chiede la ricompensa della sua franchezza, Dante rifiuta di mantenere la sua promessa e dà una giustificazione poco convincente:

(...) E io non gliel' apersi;

e cortesia fu lui esser villano. (*Inf.*, XXXIII 149 s.)

Alberigo, che ha rotto il patto della fiducia, deve imparare in prima persona ciò che significa rompere il patto della lingua. Ma con la sua lezione Dante stesso corre il pericolo di soccombere al potere della parola fallace. La sua promessa tradita degrada Alberigo ma ancora più degrada Dante stesso.

La quarta zona è il luogo dei traditori che hanno tradito i loro benefattori. Qui il principe del mondo del male, che porta il nome fallace di Lucifero, maciulla con le sue tre bocche gli arcitraditori Giuda, Cassio e Bruto. Nel silenzio assoluto del mondo ghiacciato manca la parola anche a Virgilio e Dante. Aggrappati al pelo del mostro, essi giungono nell'altro emisfero, la spiaggia dell'isola del Purgatorio, che nello stesso tempo è l'isola del Paradiso terrestre. È qui che la poesia intirizzita riprende nuova vita:

Ma qui la morta poesì resurga, (*Purg.*, I 7)

Dante ama gli effetti compositivi. Cerchio ottavo e nono insieme occupano esattamente la metà dei 34 canti dell'*Inferno*. Esattamente nel mezzo di questi secondi canti, dunque nel nono di essi, preceduto da otto canti e seguito da altrettanti, si situa il canto XXVI, che trascende il mondo della parola fallace. A questo canto adesso dobbiamo ritornare. Nel canto XXVI, primo canto dei consiglieri fraudolenti, Dante e Virgilio incontrano, nell'ottava bolgia dell'ottavo cerchio, Ulisse, che qui è immortalato insieme con Diomede, compagno delle sue malefatte davanti a Troia, in una fiamma biforcuta. Virgilio sa che uno dei due è Ulisse, ma anche a lui, come a tutta l'antichità, è ignota la sua fine. Dante, per ragioni che non sappiamo, è tanto preso dal desiderio di apprendere la sua storia che si protende in avanti a rischio di cadere nelle fiamme. Virgilio stesso si incarica di interrogare Ulisse nella sua propria lingua e, con studiata cortesia, sulla sua fine. Segue la storia inaudita del viaggio di Ulisse, quasi come scultura della sua memoria, che lo ha condotto da Gaeta fino alle colonne di Ercole, e poi fino quasi sulla spiaggia dell'Isola del Purgatorio e del Paradiso terrestre.

La figura complessa di Ulisse è quasi un palinsesto.¹³⁸ Lo strato più profondo è l'Ulisse della parola fallace, come appare nell'*Eneide* di Virgilio. Se Vanni Fucci è un ladro di sacrestia che diviene mentitore, Ulisse è mentitore che diviene ladro. Anche lui fa violenza a un oggetto sacro, cioè al palladio troiano. Per questo Virgilio nel secondo libro dell'*Eneide* lo chiama «scelerum inventor Vlixes» (*Aen.*, II 164), Ulisse inventore della falsa parola. E di nuovo nel libro nono è intitolato «fandi fictor Ulyxes» (*Aen.*, IX 602) in quanto maestro della parola fallace che mette tutto il suo ingegno al servizio della truffa. In una luce tutta positiva invece appare l'eloquenza di Ulisse nelle *Metamorfosi* ovidiane, con il grande duello retorico tra lui e Aiace, che rivendicano entrambi le armi di Achille morto in battaglia. All'eroe di guerra, goffo nell'arte della parola, si oppone un Ulisse eloquente, di intelligenza superiore, che dispone del dono dell'ingegno. Di Ulisse rispondendo a Ajax il narratore dice: «Neque abest facundis gratia dictis». (*Met.*, XIII 127) E Ulisse stesso si vanta del suo ingegno: «Neve mihi noceat, quod vobis semper, Achivi, / Profuit ingenium, meaque haec facundia» (*Met.*, XIII 136 s.). L'ingegno dell'Ulisse ovidiano è una sua lucidità insieme con l'eloquenza. L'ingegno di Ulisse nella *Commedia* è di altro e nuovo carattere. Prima di affrontare l'incontro con Ulisse, Dante riflette, in previsione di esso, sulla natura del suo proprio ingegno poetico:

Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,
e più lo 'ngegno affreno ch'io non soglio,
perché non corra che virtù nol guidi;
sì che se stella bona o miglior cosa

¹³⁸ Si veda, dell'autore, *Ulysse palimpseste*, in *Palimpsestes poétiques. Effacement et superposition*, sous la direction de P. OSTER et K. STIERLE, Paris, Champion, 2015, pp. 117-145.

m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi. (*Inf.*, XXVI 19-24)

Qui Dante, guardando indietro, sembra avere davanti agli occhi la forza pericolosa dell'ingegno al quale Ulisse si affidava, per poi soccombere senza riserva al suo fascino. Il nuovo ingegno non è più solamente lucidità e inventiva ma un senso nuovo e assoluto dell'imprevedibile, di una potenzialità che si unisce profondamente alla potenzialità della lingua stessa. La parola fallace è potenzialità strumentalizzata, mentre il potere dell'ingegno è condizionato dalla lingua nella scoperta del mondo nei suoi aspetti sconosciuti e mai immaginati. Il pericolo dell'ingegno è la follia o la presunzione, che non è altro che l'ingegno spinto all'estremo. Nella storia di Ulisse, capolavoro della sua eloquenza, dietro la quale si nasconde quella di Dante poeta, ci sono due momenti decisivi di capovolgimento, ove l'ingegno si manifesta. Quando Ulisse si è liberato dall'incantesimo di Circe, tutto lo spingerebbe al ritorno a Itaca, secondo la versione omerica dell'*Odissea*. Invece l'Ulisse di Dante, spinto dal suo ingegno, parte insieme con i suoi compagni verso l'occidente per scoprire il Mediterraneo ancora inesplorato, «a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore» (*Inf.*, XXVI 98 s.) Dopo anni, divenuti già vecchi e stanchi, arrivano allo stretto di mare nell'estremo occidente, alle colonne di Ercole, «dov' Ercule segnò li suoi riguardi / acciò che l'uom più oltre non si metta» (*Inf.*, XXVI 108 s.). È questa la frontiera assoluta, ove non rimane altro che volgere la nave per finalmente ritornare alla patria greca. Ma proprio in questo momento Ulisse è preso dalla mania del suo ingegno, e vede la possibilità inaudita di esplorare lo sconosciuto assoluto e di fare l'esperienza «di retro al sol, del mondo senza gente» (117). L'«orazion picciola» (122) che Ulisse allora indirizza ai suoi compagni per risvegliare in loro il desiderio di oltrepassare il segno che Ercole aveva eretto con le sue colonne non è parola fallace, ma parola dell'ingegno che mette davanti agli occhi una possibilità inaudita. Se a Dante autore sembra indispensabile la virtù per mettere limiti al senso pericoloso della virtualità, per Ulisse invece è virtù seguire il suo ingegno:

Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza. (*Inf.*, XXVI 118-120)

La «orazion picciola» di Ulisse libera di nuovo un'energia immensa, che consente di realizzare la possibilità che la lingua di Ulisse rende tanto seducente. Ma l'ingegno senza misura è sempre in pericolo di mutarsi in follia:

E volta nostra poppa nel mattino
de' remi facemmo ali al folle volo, (*Inf.*, XXVI 124 s.)

Dopo cinque mesi si alza davanti a loro un'isola con un'alta montagna che Dante fa aprire essere l'isola del Purgatorio e del Paradiso terrestre, da cui i primi uomini (Adamo e Eva) furono espulsi. Ma prima che possano raggiungere l'isola, si alza per ordine di Dio stesso una tempesta che sommerge Ulisse con la sua nave e con i suoi compagni.

Al canto XXVI dell'*Inferno* risponde il canto XXVI del *Paradiso*. Così si chiude un cerchio: nell'ottavo cielo, che corrisponde all'ottavo cerchio dell'*Inferno*, Ulisse e il suo ingegno che lo spinse a oltrepassare i limiti posti da Ercole, ritornano in un riferimento intertestuale. Infatti nel canto XXVI del *Paradiso* Dante, accompagnato da Beatrice, incontra l'anima di Adamo e la sommerge di domande. Soprattutto, mettendo in dubbio la verità della narrazione della *Genesi*, vuole sapere quale era la ragione della sua cacciata dal Paradiso. La risposta di Adamo deve essere una sorpresa profonda per Dante: non il serpente e la sua parola fallace erano la ragione della sua infrazione dell'ordine di Dio, ma lo stesso ingegno che spinse Ulisse sul mare aperto al di là delle colonne di Ercole:

Or, figliuol mio, non il gustar del legno

fu per sé la cagion di tanto essilio,
ma solamente il trapassar del segno. (Par., XXVI 115-117)

Il riferimento al racconto di Ulisse è ovvio. L'Adamo di Dante è un primo Ulisse che il potere dell'ingegno spinge verso un mondo sconosciuto. La lingua come pura virtualità è in una corrispondenza fondamentale con l'ingegno come senso del possibile. La rima *segno-legno* riprende elementi del canto XXVI dell'*Inferno*. Rimane però un terzo elemento, quasi come *missing link*, per disegnare la forza d'animo che ci vuole per "trapassare il segno" ma anche per creare la prima lingua umana, quella che Adamo stesso ha creato. Nel canto XXVI dell'*Inferno* questo *missing link* si chiama ingegno, forza dello spirito, a cui Dante vuole mettere le briglie. A questo punto dobbiamo ricorrere al canto XIII del *Paradiso*, che si situa esattamente a metà cantica rispetto al canto XXVI. Nel canto XIII Dante e Beatrice sono giunti al cielo del sole, luogo dei sapienti fra i beati: l'anima di San Tommaso risponde alla domanda di Dante su chi, tra Salomone, Cristo e Adamo, potrebbe essere considerato più saggio. Per Tommaso non può essere altro che Salomone, perché Cristo e Adamo sono creati perfetti da Dio stesso. La domanda però, che Dante qui sembra dimenticare, dovrebbe essere: perché Adamo, da Dio creato perfetto, doveva nondimeno lasciare il Paradiso terrestre? Qui la ragione è ancora nascosta a Dante: l'ingegno è questa forza che non è definita nel canto XXVI del *Paradiso* bensì nel canto XIII, ove la rima triadica *segno, legno e ingegno* rende esplicito un nesso fondamentale. Non il serpente della parola fallace con il suo potere distorto ma l'ingegno del "trapassar il segno" spinge Adamo al di là della frontiera imposta da Dio e con questo alla piena realizzazione del destino umano. È la sua propria lingua, la lingua dell'ingegno o l'ingegno della lingua che lo spinge a trasgredire il comandamento di Dio. Il vero luogo dell'uomo si trova al di là del Paradiso con l'interdizione a mangiare dall'albero della conoscenza. «L'idioma ch'usai e che fei» (Par., XXVI 114): l'ingegno di Adamo crea la lingua che sarà lo strumento dell'ingegno e nello stesso momento la lingua dell'uomo.

Il dinamismo pericoloso dell'ingegno liberato dalla virtualità del linguaggio ha un suo punto finale nel progetto folle della torre di Babele, con cui Nembrot spera di conquistare il cielo. Nel *De vulgari eloquentia* Dante osserva a proposito di Nembrot: «Presumpsit ergo in corde suo incuralilis homo, sub persuasione gigantis Nembroth, arte sua non solum superare naturam, sed etiam ipsum naturantem, qui Deus est, et cepit edificare turrim in Sennaar, que postea dicta est Babel, hoc est 'confusio', per quam celum sperabat ascendere, intendens inscius non equare, sed suum superare Factorem». ¹³⁹ L'ingegno di Nembrot, spinto alla follia, è distrutto da Dio stesso. La confusione fatale della lingua mette fine all'ingegno prepotente. È anche la fine della prima lingua umana. Nelle parole di Adamo stesso:

La lingua ch'io parlai fu tutta spenta
inanzi che a l'ovra inconsumabile
fosse la gente di Nembroth attenta: (Par., XXVI 124-126)

La lingua dell'ingegno di Nembrot diviene lingua fallace. Per questo è punito all'entrata del Cocito nel cerchio più basso dell'*Inferno*.

Nel primo cerchio del Purgatorio, quello dei superbi, sono incise nella pietra immagini di superbia umiliata. Tra loro è anche l'immagine di Nembrot turbato e abbandonato dal suo ingegno:

Vedea Nembròt a piè del gran lavoro
quasi smarrito, e riguardar le genti
che 'n Sennaar con lui superbi fuoro. (Purg., XII 34-36)

Alla parola fallace e distorta, alla lingua pericolosa e messa in pericolo dall'ingegno si oppone il potere del verbo divino, innalzato nell'insegna dell'aquila nel cielo di Giove:

¹³⁹ D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di G. INGLESE, testo latino a fronte, 5 ed., Milano, BUR, 2010, VII, 4-5, p. 62.

non poté suo valor sì fare impresso
 in tutto l'universo, che 'l suo verbo
 non rimanesse in infinito eccesso. (Par., XIX 43-45)

Il verbo di Dio come unità di lingua e di parola è la pura virtualità divina, che trascende in un infinito eccesso ognuna delle sue realizzazioni. Ma al contrario della parola fallace, che tende verso il negativo, e della parola dell'ingegno, sempre in pericolo di follia e di autodistruzione, il dinamismo del verbo divino si dirige sempre verso l'asse di una positività infinita.

Tra la positività infinita del verbo divino e la negatività della parola fallace si situa la parola pericolosa dell'ingegno, che non potrebbe esistere senza la pura virtualità della lingua, nella quale si realizza. Per Dante la lingua come strumento dell'ingegno ha il potere di aprire il mondo al di là del mondo familiare di ogni giorno. L'ingegno “trapassa il segno” ma assume anche il rischio della follia.¹⁴⁰ Trasgressione e follia per Dante sono molto vicine. La parola fallace è il frutto della virtualità della lingua, ma strumentalizzandola, trasgredisce il suo patto. Si degrada e nell'Inferno è punita con la degradazione. Rimane la questione del ruolo dell'ingegno nella poesia di Dante. Anche la poesia è un “trapassar del segno”, che apre nuove dimensioni del senso. La poesia come “trapassar del segno” partecipa dei tre modi della manifestazione verbale. È un eccesso infinito, ma è anche parola fallace e linguaggio dell'ingegno nella sua forma più pura. Il divino eccesso infinito, il “trapassar del segno” e la parola fallace hanno una particolarità in comune: è la possibilità combinatoria infinita della lingua che vuole farsi parola, nella quale la pura virtualità prende una forma. Non come filosofo o teologo, ma come poeta Dante ha esplorato la lingua nella sua dimensione divina, diabolica e umana. Dante poeta conosce tutte le virtualità della lingua e le fa sue. La parola diabolica della fallacia, distorta in una falsa direzione dell'essere, la parola ambigua e pericolosa dell'ingegno, la parola del verbo divino e del suo infinito eccesso: Dante crea così la sua opera, con cui erige il monumento della sua fama contro l'infamia del suo esilio.

¹⁴⁰ Si veda dell'autore *Ingegno e follia. Una configurazione dantesca e la sua trasformazione in Ariosto*, in *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna*, dirigido por J. GOMEZ-MONTERO y B. KÖNIG, Salamanca 2004, pp. 199-218.

INTERVENTI

CONTRAPASSO E MENTALITÀ ALLEGORICA NEI COMMENTI
ALLA *COMMEDIA* TRA TRECENTO E QUATTROCENTO

di Rosa Affatato

Le ipotesi e le spiegazioni sul contrapasso, il vocabolo tra i più citati dalla critica dantesca, sono e sono state molto varie, specie perché il sistema è stato spesso identificato, anche dalla critica moderna, con la legge del taglione.¹⁴¹ Il discorso che qui si intende approfondire parte da alcuni dei primissimi commenti alla *Commedia*¹⁴² nei quali si evidenzia un tipo di corrispondenza pena/colpa non così stretto, che qui si esaminerà a partire da *Inf.*, XXVIII e allargando il confronto, quando utile, anche ad alcuni dei primi canti dell'*Inferno*.

La prima evidenza che i commentatori antichi spiegano è che il contrapasso è costruito su similitudini allegoriche o anche direttamente con allegorie. Jacopo Alighieri (1322), il primo dei commentatori danteschi, nella glossa a *Inf.*, XXVIII 142 utilizza infatti riferendosi al contrapasso il verbo *dimostrare* e l'avverbio *figurativamente* per introdurre il concetto di contrapasso come “giustizia”:

Onde figurativamente qui senza il capo il suo busto si pone, a dimostrare, che così come partì la congiunzione del padre al figliuolo che tanto è unita, che così da sé partito proceda. La qual giustizia anticamente in ciascun malificio, così nel mondo osservata contrapasso volgarmente era detta.¹⁴³

Per spiegare meglio il concetto di giustizia al quale sembra rifarsi Jacopo è utile il confronto con un articolo di D. Bolognesi¹⁴⁴ che spiega come il concetto di *contrapassum* venga dal mondo filosofico e giuridico già noto ad Aristotele nel capitolo V dell'*Etica Nicomachea* dove si parla dei diversi tipi di giustizia. Ma tale principio si collega anche all'ambito economico, in quanto, sempre nello stesso quinto capitolo, il filosofo greco spiega che «le cose di cui v'è scambio [nel nostro caso, pena e delitto] devono essere in qualche modo commensurabili. A questo scopo è stata introdotta la moneta, che, in certo qual modo, funge da termine medio». Tra pena e delitto deve esistere dunque un termine medio che ne possa valutare il peso: questo è il contrapasso che Jacopo individua come antica usanza giuridica e di cui dà una spiegazione allegorica nel V canto. In *Inf.*, V dice che «l'effetto delle fatte operazioni si concede: la pena in questo cotale figurativamente si sostiene»,¹⁴⁵ analizzando l'immagine allegorica della bufera infernale. I termini dell'allegoria sarebbero identificati tanto nell'effetto del peccato in generale quanto in quello dell'azione (le “fatte operazioni” relative al peccato di lussuria), ma tale relazione non viene identificata come contrapasso, bensì come “effetto” delle azioni commesse (“fatte operazioni”), spiegando tale corrispondenza come un'allegoria. Nel canto XXVIII è addirittura la “giustizia” il termine medio di valore, sarebbe a dire lo stesso contrapasso, che quindi non è una “legge” ma una misura di valore

¹⁴¹ Un esempio tra tutti: Anna Maria Chiavacci Leonardi tra 1991 e 1997 riprende alcune delle precedenti posizioni critiche spiegando il contrapasso come «il rapporto di analogia fra colpa e pena [...] norma da lui [*scil.* Dante] seguita nell'assegnare le pene», che «risale alla legge biblica detta del taglione, per la quale ognuno doveva esser punito allo stesso modo nel quale aveva peccato» (D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 1991-1997, *Inf.*, XXVIII 142).

¹⁴² I commenti qui utilizzati e riportanti nella bibliografia finale la sigla “DDP” si riferiscono all'edizione on line del *Dartmouth Dante Project* (<http://dante.dartmouth.edu>, ultima consultazione: 20 febbraio 2016).

¹⁴³ J. ALIGHIERI, *Chiose alla Cantica dell'Inferno di Dante Alighieri scritte da Jacopo Alighieri, pubblicate per la prima volta in corretta lezione con riscontri e facsimili di codici, e precedute da una indagine critica per cura di Jarro*, a cura di G. PICCINI, Firenze, R. Bemporad e figlio, 1915, *Inf.*, XXVIII 139-142.

¹⁴⁴ D. BOLOGNESI, *Il contrapasso come chiasma. Appunti su Inferno XXVIII*, «L'Alighieri», 36, 2010, pp. 6-11.

¹⁴⁵ *Ibidem*, *Inf.*, V 28-30.

applicata in determinati casi giuridici: «così come partì la congiunzione del padre al figliuolo [...] così da sé partito proceda. La qual giustizia anticamente [...] *contrapasso* volgarmente era detta».¹⁴⁶

Di parere contrario è Iacomo della Lana, per il quale il *contrapasso* non è un effetto, ma la causa “del modo della pena”. Dice infatti: «Conclude Beltramo la casone del modo della soa pena».¹⁴⁷ Non compare, nell’intero commento, il primo relativo all’intera *Commedia*, alcuna altra citazione della parola *contrapasso*; ma a proposito dei “cattivi” del III canto spiega che il loro “*exercixio*” è l’“opposito a soa disposicion mundana”: «Or qui vole D. mostrare lo *exercixio* in che stanno queste cotai anime captive per opposito a soa disposicion mundana».¹⁴⁸

Iacomo evidenzia quindi una corrispondenza per opposizione tra colpa e pena, ma il commentatore medievale non parla in questo III canto né di colpa né di pena bensì di “esercizio” (per la pena) e “disposizione” (per la colpa). Manca dunque un accostamento esplicito di tali elementi all’“occhio per occhio” della legge del taglione, come se, anche per questo autore, si trattasse di un meccanismo analitico differente, relativo alla corrispondenza morale tra la vita mundana e l’aldilà e non alla giustizia in senso stretto. Secondo F. Forlenza, magistrato e studioso di storia del diritto penale, «Dante fu il primo criminologo» ad aver spiegato attraverso un «allegorico macrosistema giudiziario» il «paradigma rigorizzato della filosofia del punire»,¹⁴⁹ in cui il principio cardine è proprio il “contrappasso penale” basato sul principio che «la pena è efficace non solo quando è proporzionata alla gravità della colpa, ma anche quando si ponga in perfetto antagonismo col peccato».¹⁵⁰ Resta però che nella *Commedia* non sempre è evidente una corrispondenza tra colpa e pena – o retribuzione che dir si voglia – e che quindi non è corretto affermare né che il *contrapasso* sia una “legge”, in quanto si tratta se mai di un principio, né che questo sia applicato sempre e rigorosamente nell’opera dantesca, che non può quindi essere riduttivamente riportata a una specie di trattato sui delitti e sulle pene.

L’ipotesi a questo punto è che proprio la mancata applicazione di tale principio nella logica infernale dantesca, sempre precisamente strutturata, sia la conseguenza della perdita dell’orizzonte allegorico medievale che non riesce più ad analizzare e interpretare l’allegoria delle pene come “proiezione” del peccato, e che quindi il difetto, se così possiamo chiamarlo, non sia in Dante, ma proprio nei lettori a lui immediatamente successivi.

Un indizio di quanto tale lettura allegorica fosse connessa al mondo giuridico e appartenesse a una fase sociale oscillante verso altre forme di riflessione normativa che modificavano la comprensione della rappresentazione figurativa delle pene si trova già nell’*Ottimo Commento*, di cui si riporta, dalla redazione del 1338, la glossa relativa al *contrapasso* confrontandola con la chiosa parallela di Andrea Lancia (1341-1343), già erroneamente¹⁵¹ indicato come copista della prima redazione dell’*Ottimo* (1333). Il copista del 1338, anch’egli differente dal primo redattore,¹⁵² pur non citando affatto il *contrapasso*: «Tutto questo testo è aperto nel quale il detto Beltramo

¹⁴⁶ Vd. nota 144.

¹⁴⁷ I. DELLA LANA, *Commento alla “Commedia”*, a cura di M. VOLPI e A. TERZI, Roma, Salerno ed., 2009, p. 800; *Inf.*, XXVIII 139 («Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi», vol. 3).

¹⁴⁸ Ivi, p. 164; *Inf.*, III 52.

¹⁴⁹ F. FORLENZA, *Il diritto penale nella Divina Commedia. Le radici del «sorvegliare e punire» nell’Occidente*, Roma, Armando, 2003, quarta di copertina.

¹⁵⁰ Ivi, p. 77.

¹⁵¹ È quanto afferma L. Azzetta dopo aver identificato un commento autografo di Andrea Lancia alla *Commedia*, che citiamo qui successivamente, nell’analisi del quale lo studioso ha fatto notare come tutte le affermazioni in prima persona presenti nel testo dell’*Ottimo* del 1333 siano assenti dalle chiose autografe del Lancia, oltre a considerare che la sigla autografa è presente in soli due manoscritti sugli oltre 40 traditi, tutti di area toscana (M. CORRADO, voce «Ottimo Commento», in E. MALATO, A MAZZUCCHI (a cura di), *Censimento dei commenti danteschi 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, Roma, Salerno ed., 2011, pp. 387-388).

¹⁵² Secondo quanto emerge dallo studio di C. Di Fonzo si tratta «forse un religioso, forse un domenicano» per alcune chiose «originali e autonome rispetto al resto della tradizione dell’*Ottimo*»: C. DI FONZO, *L’ultima forma dell’Ottimo Commento. Chiose sopra la Comedia di Dante Alleghieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori. Inferno*, Ravenna, Longo, 2008, p. 15.

manifesta suo nome et sua pecca et la Justitia che di lui si fa, consonante al suo peccato»,¹⁵³ allude alla “Justitia” e alla sua “consonanza” con il peccato da scontare.

La glossa di Andrea Lancia spiega ancora che l’allegoria della testa spiccata dal busto significa che «La testa è principe di tutta la persona, nella quale sono tutti cinque sensi, significa la persona divisa dal suo principio»¹⁵⁴ e che il contrappasso è la causa della pena: «perché divise padre dal figliuolo, che sono una medesima carne e uno medesimo sangue, inperò per giudicio di degna pena porta la testa sua propria divisa e levata da’ suoi membri».¹⁵⁵ È questo il vero scisma che richiede “degnà pena” in quanto divisione “tra singolari persone”.¹⁵⁶

Tra le due redazioni intercorrono pochi anni, ma curiosamente nell’ultima forma dell’*Ottimo commento* il paradigma mentale al quale l’autore fa riferimento sembra già completamente mutato rispetto alla glossa di Andrea Lancia. L’autore dell’*Ottimo* non parte infatti dal modello analitico presente in Lancia e nei precedenti commenti, ma sottintendendo con l’avverbio “consonante” la spiegazione del contrappasso manifesta un allontanamento, se non già l’incomprensione, del paradigma allegorico che per il concetto di “somialianza dissimile”¹⁵⁷ proietta la pena ultraterrena come immagine della colpa commessa nel mondo naturale. Un’ulteriore considerazione a questo proposito viene dall’analisi della glossa sul bosco dei suicidi di *Inf.*, XIII nella terza redazione dell’*Ottimo*, dove si ritrova una spiegazione allegorica sulla pena che dopo il suicidio fa perdere all’anima la potenza vegetativa, mentre le farebbe restare quella sensitiva:

[...] a dare ad intendere per allegoria che quando l’uomo è nel mondo si è animale vegetabile, sensitivo, et rationale. Et quando l’uomo uccide se stesso conferisce a cotale morte solamente le potentie vegetabile et sensitive et però si trasmutano in una forma di pianta et vegetabile, nella quale è la sensitiva potenza.¹⁵⁸

Dal confronto testuale tra queste due glosse relative a *Inf.*, XXVIII e *Inf.*, XIII sembra che l’autore si trovi mentalmente tra i due mondi: da una parte ancora influenzato dall’orizzonte allegorico legato al mondo feudale, come nella glossa che spiega le nature dell’anima depauperate dal suicidio, dall’altra non più consapevole del legame tra lettera e allegoria, caratteristica del mondo preumanistico, come appare nella glossa al contrappasso di Bertrand de Born. Sembra insomma, come dice Varela-Portas, che il mondo intellettuale, *laici* e *clerici* (l’autore del 1338 è forse un domenicano) cerchi di «rinforzare la sacralità del mondo in crisi»¹⁵⁹ attraverso il ricorso a una spiegazione allegorica analitica all’inizio della cantica, mentre alla fine, parlando di contrappasso, non riesce più a usare i propri strumenti ermeneutici per cui si limita a parlare di “consonanza” della “justitia” senza sentire il bisogno di ulteriori analisi e interpretazioni. Anzi, se la terza redazione è dovuta a un domenicano, come ipotizza C. Di Fonzo, ciò darebbe ragione sia della profonda diversità tra la stesura delle due redazioni del commento, sia di quanto le componenti laica-professionale ed ecclesiastica della società fiorentina postfeudale si fossero ideologicamente avvicinate già nel 1338. Sembra insomma che le parti sociali sentissero l’esigenza di trovare una

¹⁵³ Ivi, p. 239; *Inf.*, XXVIII 127-136.

¹⁵⁴ A. LANCIA, *Chiose alla Commedia*, a cura di L. AZZETTA, Roma, Salerno ed., 2012, p. 425; *Inf.*, XXVIII 118-135 («Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi», vol. 9).

¹⁵⁵ Ivi, pp. 425-426; *Inf.*, XXVIII 136-142.

¹⁵⁶ Ivi, pp. 118-135.

¹⁵⁷ Secondo quanto spiega il teologo domenicano contemporaneo M.-D. Chenu, nel suo libro sulla teologia del XII secolo, per l’uomo medievale tutta la realtà è un’immagine, le cui forme sensibili rimandano e svelano realtà sovraterrene. Immagine e realtà non solo sono sullo stesso piano, ma sono la stessa cosa: «La creazione è, metaforicamente, un libro, come è uno specchio» (M.-D. CHENU, *La teologia nel XII secolo*, Milano, Jaca Book, 1992, p. 191) e le cose sono «rappresentazioni dell’inaccessibile Dio-Uno», l’immagine del trascendente che «non è un grazioso supplemento, ma per la “somialianza dissimile” [...] la loro stessa realtà» (*ibidem*, p. 196).

¹⁵⁸ C. DI FONZO, *L’ultima forma dell’Ottimo Commento*, cit., pp. 147-148; *Inf.*, XIII, Nota introduttiva.

¹⁵⁹ J. VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, *Materia e nobiltà. Ontologia ed etica in ‘Le dolci rime’*, in Grupo Tenzone, *Le dolci rime d’amor ch’io solea*, a cura di R. SCRIMIERI, Madrid, UCM-Asociación Complutense de Dantología, 2014, p. 164.

base ideologica comune per la società mercantile precapitalistica che da un lato non sentiva più come propri gli strumenti interpretativi medievali dell'allegoria, quelli che la riportavano alla "somiglianza dissimile" della visione del mondo, ma dall'altra era ancora lontana dall'elaborazione ideologica e politica che sarà propria del mondo rinascimentale.

Nel panorama di fine secolo XIV Francesco da Buti (1385-95) e l'Anonimo Fiorentino (1400 circa) affrontano il problema da un altro punto di vista. Il primo lo fa attraverso la riflessione, sempre in *Inf.*, XXVIII 142 sui tre tipi di debito possibili, introducendo per il contrapasso il concetto di debito come riferito sia al peccato commesso come "debito della ragione" contratto dal peccatore, sia alla pena "debita", cioè da pagare da parte del condannato come "debito della natura":

*Così si osserva in me lo contrapasso; cioè com'io passai contra lo debito della ragione, facendo tale divisione; così la giustizia passa contra lo debito della natura in rendermene debita pena; e così conchiude la sua pena essere conveniente.*¹⁶⁰

La parola *debito*, ripetuta ben tre volte se contiamo anche il cambio di terminazione *debito/debita*, spiega questi tre tipi di debito come la "convenienza" della pena rispetto al peccato in una forma che richiama la "consonanza" di cui parlava il redattore dell'Ottimo del 1338. Buti però mette in evidenza quello che possiamo chiamare un "pre-testo", ovvero un testo precedentemente conosciuto dal commentatore: è solo un'allusione, questa ai tipi di debito, ma fa pensare a un bagaglio culturale non più solo teologico ma ben più ampio e allargato alle prime frontiere umanistiche dello studio giuridico. Da buon *magister gramatice* nello *Studium* pisano, l'anziano Buti impiega le sue conoscenze per commentare il testo dantesco al di là del testo stesso, trasformando il commento in un "pretesto" per sottolineare la propria padronanza della materia non solo in ambito retorico ma anche giuridico. L'altro autore, l'Anonimo Fiorentino, evidenzia anch'egli in modo nuovo la differenza tra giustizia e contrapasso, riprendendo nel suo commento su *Inf.*, XXVIII 142 il tema della giustizia, già introdotto da Pietro Alighieri il quale già nella seconda redazione del suo *Comentum* (1344-1349) aveva distinto il contrapasso, cioè la conformità della pena al peccato, dalla semplice allegoria: «Post hec auctor intelligendus est loqui de dictis vulnerationibus harum animarum potius per hanc rationem, quod pena sit conformis delicto, quam per allegoriam»,¹⁶¹ perché anche se il contrapasso funziona come un'allegoria, con la proposizione comparativa *potius/ quam* il figlio di Dante ha voluto mettere da parte il semplice significato allegorico e dirigere l'attenzione dei lettori verso la corrispondenza pena-colpa, tanto che l'immagine allegorica del capo staccato dal busto di Bertrand de Born passa in secondo piano, perché serve solo a evidenziare l'analogia tra la colpa e la pena di tutti i seminatori di scandali. In conclusione sembra che Pietro, come giurista, abbia voluto sottolineare il contrapasso sia in quanto misura (la *mensura delicti* di Isaia) del peccato sia in quanto il peccato e la pena si trovano di per sé, come sottolineato dalla comparazione sintattica, in relazione di somiglianza tra loro. L'Anonimo Fiorentino, invece, sottolinea il contrapasso in maniera da spiegarne il concetto proprio con quello della legge del taglione: «Giustizia si dice quando l'uomo ha morto uomo, et egli è poi morto; in qualunque modo muoja, si dice giustizia». ¹⁶² Il contrapasso viene insomma considerato come una forma particolare di giustizia che «ha in sé più severità et ragione» perché «nella esecuzione della giustizia tutte le cose occorran che sono occorse nella offesa», cioè ripetendo nella pena addirittura l'ora, il giorno e la modalità del delitto:

¹⁶⁰ F. DA BUTI, *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Alighieri*, a cura di C. GIANNINI, Pisa, Fratelli Nistri, 1858-62, *Inf.*, XXVIII 127-142.

¹⁶¹ P. ALIGHIERI, *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium, nunc primum in lucem editum*, a cura di V. NANNUCCI, Firenze, G. Piatti (Prima e seconda redazione), 1845, *Inf.*, XXVIII 139-142.

¹⁶² *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV, ora per la prima volta stampato a cura di Pietro Fanfani*, Bologna, G. Romagnoli, 1866-1874, *Inf.*, XXVIII 142.

Egli è differenza fra giustizia et contrappasso: Giustizia si dice quando l'uomo ha morto uomo, et egli è poi morto; in qualunque modo muoja, si dice giustizia. Contrappasso ha in sè più severità et ragione; chè vuole che nella esecuzione della giustizia tutte le cose occorano che sono occorse nella offesa; chè vuole che l'uomo omicida sia morto quell'ora del di ch'elli uccise, per quel modo, et in quello luogo, et con quelli ordini, et similia.¹⁶³

Si tratta quindi di una vera e propria riproduzione del delitto nella pena, e non più soltanto di una corrispondenza, conformità o convenienza di essa, così come era stato illustrato dai precedenti commenti, aprendo una prospettiva completamente differente rispetto ai concetti di causa ed effetto e avvicinandosi maggiormente a quella aristotelica di giustizia commutativa e non distributiva. «Giustizia si dice quando l'uomo ha morto uomo, et egli è poi morto; in qualunque modo muoja»: per l'Anonimo Fiorentino il contrappasso è una legge, ma, proprio in quanto legge, non è applicabile a tutti i peccatori dell'inferno. Bisogna distinguere tra i diversi casi, tra i quali rientrerebbe quello di Bertrand de Born, trattando il contrappasso come una “vendetta” divina ragionata, addirittura legalizzata, e non più come il riflesso o l'effetto del peccato commesso in vita come si è visto nei commenti più antichi.

Resta comunque il fatto che i primissimi commenti parlano di effetto del peccato o di causa della pena intendendo tali concetti in modo più ampio rispetto a quello che prevarrà invece a partire da Benvenuto da Imola (1375-1383), il quale parla di reciprocità (*vicis*): «Et ideo, così s'osserva in me lo contrappasso, quasi dicat: ita recipio vicem meam»¹⁶⁴ sottolineando il concetto di mutualità che evidentemente stava diventando l'elemento che i commentatori della fine del Trecento ponevano maggiormente in risalto rispetto a quello di effetto che si è osservato all'inizio. Sarà per questo motivo che Cristoforo Landino (1481) arriverà a parlare esplicitamente di *lex talionis*, restringendo ancor più il concetto di contrappasso alla mera corrispondenza colpa-pena:

Chosì s'observa in me lo contrappasso: è in iure civile ordinato la pena del talione, la quale è che chi ha facto ingiuria sia punito in quel medesimo. Come verbi gratia chi taglia la mano a uno vuole tal legge che a llui similmente sia tagliato la mano; et questo chosì punito in latino è “contra passus”, perché ha patito allo ‘ncontro quello che havea inferito ad altri.¹⁶⁵

Il passo evidenzia come il concetto presente *in iure civile* della legge del taglione sia stato nel Quattrocento quello maggiormente accettato e quindi riportato in questo primo commento a stampa, senz'altro impoverendo la riflessione precedente e riducendo tutto il sistema delle pene al concetto di *patire* incluso nel contrappasso. Così, dal Quattrocento praticamente fino al Novecento il senso allegorico del contrappasso come proiezione ultraterrena della vita terrena è passato in secondo piano per porre in rilievo il concetto giuridico di scambio tra pena e peccato. E infine è proprio quest'ultimo concetto quello che è stato tramandato con più forza, se ancora nel suo commento all'*Inferno*, risalente al 1955, Natalino Sapegno spiega il contrappasso come “legge” che «costituisce in tutto il mondo infernale un rapporto definito, per contrasto o per analogia, fra la natura della colpa e il modo dell'eterno castigo» e che «proprio in questo canto [*Inf.*, XXVIII] [...] trova la sua enunciazione più chiara e con essa il termine che, tecnicamente, la designa»¹⁶⁶ anche se poi precisa che «in Dante la parola indica, anche più che una proporzione quantitativa, una corrispondenza di qualità fra il peccato e la forma del castigo».¹⁶⁷

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ B. DA IMOLA, *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam, nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacobo Philippo Lacaïta*, Firenze, G. Barbèra, 1887, *Inf.*, XXVIII, 139-142.

¹⁶⁵ C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma, Salerno ed., 2001, p. 938; *Inf.*, XXVIII 139-142 («Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi», vol. 28).

¹⁶⁶ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di N. SAPEGNO, Firenze, La Nuova Italia, 1955, vol. I: *Inferno*, p. 314, *ad loc.*

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 325, *ad loc.*

Le interpretazioni novecentesche che trattano “normativamente” il contrappasso come *lex talionis* prendono l’avvio dunque dalla definizione landiniana di fine Quattrocento che probabilmente trova la sua giustificazione nella ricerca rinascimentale di una oggettività del diritto che non poteva essere lasciata alla “convenienza” generica ma che si andava via via precisando attraverso il concetto umanistico e rinascimentale di *aequitas*, propugnato già dal movimento dell’“umanesimo giuridico” e da Lorenzo Valla.

Ciò è dovuto al fatto che, come sottolinea Bolognesi, nei secoli si sia costruito un equivoco su due fronti: da una parte il contrappasso non è una legge, ma un principio e che non è “valido” per tutte le pene, ma, come si è visto nella spiegazione dell’Anonimo Fiorentino, solo per alcune: «Il primo lettore della *Commedia* che non avesse ancora tra le mani questo canto, non poteva pensare o immaginare il *contrapassum* come strumento interpretativo generale della *Commedia*, quale è poi diventato» spiega Bolognesi.¹⁶⁸

Dall’altra, assimilare il contrappasso alla legge del taglione lo trasforma in uno strumento di ritorsione morale ed etica contro il peccatore, tutto il contrario del riflesso o meglio della continuazione, seppur portata fino alle estreme conseguenze rappresentate attraverso l’immagine allegorica, della vita terrena,¹⁶⁹ e questo sia nel male, sia anche nel bene, come succede nel *Paradiso*.

Il senso del contrappasso così come elaborato da Dante doveva essere, secondo quanto abbiamo visto emergere dai commenti più antichi, non una “vendetta” giuridica, ma la proiezione del peccato – in quanto vita sulla terra – verso la pena – in quanto vita nell’aldilà – come allegoria della stessa vita terrena trasportata verso il suo fine ultimo, sia esso l’inferno, il purgatorio, o anche – ma in questo caso J. Varela-Portas ha parlato di “propasso”, non “contrappasso” – il paradiso, dove non si porta alle estreme conseguenze l’azione di peccare ma si esalta «quanto avemo in potenza di ben fare» (Dante, *Amor che movi*, v. 12),¹⁷⁰ in un “paso a favor”¹⁷¹ – e non un passo “contro” – grazie al quale i beati perfezionano il loro diletto, la loro felicità, in una parola «la virtud por la que han alcanzado la gloria».¹⁷²

In conclusione, il cambiamento del *modus* esegetico ed epistemologico tra Trecento e Quattrocento si riflette attraverso questo breve *excursus* sul contrappasso individuato come uno degli aspetti del sistema mentale allegorico nel passaggio dal mondo feudale a quello borghese. Una trasformazione durante la quale, secondo J. C. Rodríguez, si inverte la tendenza feudale che egli chiama “organicistica” e che prende l’avvio dall’idea di natura come “corpo organico” unico ma composto dai singoli elementi di ogni altro corpo sia sociale, sia umano, sia animale, sia vegetale, sia anche celeste¹⁷³ dei quali diventa l’immagine, in quanto tutto il creato è parte integrante della natura divina ma multiforme del mondo. Da qui si origina il contrappasso come “proseguimento” della vita terrena del peccatore, in quanto non c’è differenza tra i due mondi, che sono anzi in continua relazione l’uno con l’altro. Nei commenti di fine Trecento comincia invece a emergere l’idea neoplatonica e rinascimentale di natura come sistema i cui elementi non sono ontologicamente distinti ma fanno riferimento a un’idea unica e indifferenziata di divino. «Non ci troviamo più in un mondo composto di forme sostanziali divine – *species, intentiones* – sigillate nella materia per creare nature diverse [...], ma in un mondo in cui un’unica anima universale bagna – o illumina – un’unica natura ontologicamente identica in tutti gli esseri».¹⁷⁴ I mondi sono

¹⁶⁸ D. BOLOGNESI, *Il contrappasso come chiasma. Appunti su Inferno XXVIII*, cit., p. 14.

¹⁶⁹ Ricordiamo che nel corso del dibattito il prof. K. H. Stierle ha suggerito per il contrappasso il concetto di “memotecnica” come reiterazione senza fine del desiderio terreno che ha portato al peccato.

¹⁷⁰ Per le opere di Dante, vd. l’edizione on line della Società Dantesca Italiana (SDI) citata nella sitografia alla fine del presente intervento.

¹⁷¹ J. VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, *Dante Alighieri*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 133.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ Cfr. l’originale in spagnolo: J. C. RODRÍGUEZ, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1990, p. 115.

¹⁷⁴ J. VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, *La nascita del racconto*, in *La fortuna del racconto in Europa*, a cura di M. CURCIO, Roma, Carocci, 2012, pp. 37-38.

identici ma ormai lontani e non più in relazione tra loro; tra essi anzi si va creando un abisso sempre meno facile da superare, per cui non è più immaginabile compiere un *transfert* allegorico da una esistenza o natura all'altra (terrena/ultraterrena) ma è necessario agganciarsi ai principi umani, non più divini, della giustizia e dell'*aequitas* umanistici e rinascimentali, siano o no la legge del taglione.¹⁷⁵

Riferimenti bibliografici

- D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di N. SAPEGNO, Firenze, La Nuova Italia, 1955, vol. I: *Inferno*.
- D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 1991-1997 (DDP).
- J. ALIGHIERI, *Chiose alla Cantica dell'Inferno di Dante Alighieri scritte da Jacopo Alighieri, pubblicate per la prima volta in corretta lezione con riscontri e facsimili di codici, e precedute da una indagine critica per cura di Jarro*, a cura di G. PICCINI, Firenze, R. Bemporad e figlio, 1915 (DDP).
- P. ALIGHIERI, *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium, nunc primum in lucem editum*, a cura di V. NANNUCCI, Firenze, G. Piatti (Prima e seconda redazione) 1845 (DDP).
- D. BOLOGNESI, *Il contrappasso come chiasma. Appunti su Inferno XXVIII*, «L'Alighieri», 36, 2010, pp. 5-20. *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV, ora per la prima volta stampato a cura di Pietro Fanfani*, Bologna, G. Romagnoli, 1866-74 (DDP).
- M.-D. CHENU, *La teologia nel XII secolo*, Milano, Jaca Book, 1992.
- M. CORRADO, voce «Ottimo Commento», in *Censimento dei commenti danteschi*, Roma, Salerno, 2011, vol. 1: *I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, pp. 371-406.
- M. CURCIO (a cura di), *La fortuna del racconto in Europa*, Roma, Carocci, 2012.
- F. DA BUTI, *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Alighieri*, a cura di C. GIANNINI, Pisa, Fratelli Nistri, 1858-62, vol. I (DDP).
- B. DA IMOLA, *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam, nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacobo Philippo Lacaïta*, Firenze, G. Barbèra, 1887 (DDP).
- I. DELLA LANA, *Commento alla "Commedia"*, a cura di M. VOLPI E A. TERZI, Roma, Salerno, 2009 («Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi», vol. 3).
- C. DI FONZO, *L'ultima forma dell'Ottimo Commento. Chiose sopra la Comedia di Dante Alleghieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori. Inferno*, Ravenna, Longo, 2008 (Terza redazione).
- F. FORLENZA, *Il diritto penale nella Divina Commedia. Le radici del «sorvegliare e punire» nell'Occidente*, Roma, Armando ed., 2003.
- GRUPO TENZONE, *Le dolci rime d'amor ch'io solea*, a cura di R. SCRIMIEMI, Madrid, UCM-Asociación Complutense de Dantología, 2014 («La Biblioteca di Tenzzone», 6).
- A. LANCIA, *Chiose alla Commedia*, a cura di L. AZZETTA, Roma, Salerno, 2012 («Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi», vol. 9).
- C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma, Salerno, 2001 («Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi», vol. 28).
- E. MALATO, A MAZZUCCHI (a cura di), *Censimento dei commenti danteschi*, Roma, Salerno, 2011, vol. 1: *I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*.
- J. C. RODRÍGUEZ, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1990.
- J. VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, *Dante Alighieri*, Madrid, Síntesis, 2006.
- J. VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, *La nascita del racconto*, in *La fortuna del racconto in Europa*, a cura di M. Curcio, Roma, Carocci, 2012, pp. 33-42.
- J. VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, *Materia e nobiltà. Ontologia ed etica in 'Le dolci rime'*, in Grupo Tenzzone, *Le dolci rime d'amor ch'io solea*, a cura di R. SCRIMIEMI, Madrid, UCM-Asociación Complutense de Dantología, 2014, pp. 159-188 («La Biblioteca de Tenzzone», 6).

¹⁷⁵ Si ringrazia la Fondazione N. Sapegno per l'ampia disponibilità e la fattiva collaborazione scientifica nella ricerca che ha portato alla stesura della tesi dottorale da cui sono stati tratti l'intervento alle *Rencontres* 2015 e questo articolo. Un ringraziamento particolare va al dott. J.-C. Lévêque per le indicazioni e i suggerimenti che hanno indirizzato il mio lavoro verso la biblioteca di N. Sapegno in Val d'Aosta.

Sitografia (ultima consultazione: 20 febbraio 2016)

DDP: *Dartmouth Dante Project*: <http://dante.dartmouth.edu>

SDI: *Società Dantesca Italiana*: http://www.danteonline.it/italiano/opere_indice.htm

MANZONI LETTORE DELLA *COMMEDIA* NEGLI ANNI DELLA MATURITÀ.
ALCUNE CONSIDERAZIONI PRELIMINARI A PARTIRE DA *OGNISSANTI*

di Federica Alziati

Ad uno sguardo d'insieme sulla vicenda umana e letteraria di Alessandro Manzoni, il modello dantesco potrebbe forse apparire, a prima vista, confinato in un ruolo di secondo piano e destinato ad affiorare con incisività e frequenza sempre minori nel corso degli anni. I richiami più scoperti della lirica giovanile al magistero metrico-stilistico di Dante e alla sua eredità di lingua e di visione sono d'altronde facilmente derubricabili sotto l'insegna dell'inesperienza di un poeta ancora alla ricerca di una voce e un'ispirazione originali e riconducibili alla mediazione autorevole di maestri quali Monti e Alfieri,¹⁷⁶ mentre per i decenni successivi la questione dà quasi l'impressione di riassorbirsi da sé nel silenzio manzoniano, come vanificata dal tacere dell'autore, di certo molto meno restio ad esplicitare il proprio debito nei confronti di altri grandi del passato (da Virgilio a Shakespeare fino a Racine e Schiller). Né la carica invettiva del *Trionfo della Libertà* né l'insistita «tensione ascensionale» delle prove d'esordio – per richiamare almeno alcuni tra i punti di tangenza più evidenti con la lezione dantesca – sembrerebbero insomma lasciar traccia nell'orizzonte più riposto della maturità di Manzoni e negli sviluppi della sua scrittura, tesa infine a farsi «radente» e prossima alla realtà più umile e minuta.¹⁷⁷

Tuttavia, come il Dante battagliero riscoperto e assunto a vessillo delle rivoluzioni settecentesche ha lasciato posto al progressivo rinnovarsi dell'interesse dell'Europa romantica per l'universo dantesco,¹⁷⁸ si può ipotizzare anche nell'itinerario manzoniano l'evolversi e il perdurare del dialogo con l'illustre modello. Si tratterà probabilmente di uno scambio più discreto e sotterraneo, ma non necessariamente meno intenso, forse addirittura più personale e capace di rispondere alle mutate esigenze del letterato ottocentesco, finalmente approdato a riconoscere e percorrere la propria strada. Non si dovrà, ad esempio, dimenticare che sin dalle soglie degli Anni Venti alcuni degli interlocutori privilegiati di Manzoni avevano iniziato a proporre un'immagine per lo più inedita di Dante, molto meglio rispondente alla loro sensibilità. Così, sulle pagine del «Conciliatore» del 7 gennaio 1819, Giovanni Berchet individuava nella lezione dell'*auctoritas* trecentesca la medesima esigenza di coniugare le accensioni del sentimento e l'esercizio ragionevole del pensiero che Manzoni aveva indicato come metodo irrinunciabile della propria vocazione poetica,¹⁷⁹ mentre ad un decennio di distanza Claude Fauriel ne valutava la grandezza con il metro del realismo piuttosto che dello slancio visionario: «dipingendo gli uomini e le cose con un

¹⁷⁶ In merito alla presenza dantesca negli esordi poetici manzoniani si rimanda in particolare all'ancor valido studio di A. ACCAME BOBBIO, *La formazione del linguaggio lirico manzoniano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963; e al contributo di A. CASTEGNARO, *Reminiscenze della "Commedia" nelle poesie del Manzoni prima della conversione*, «Testo», 22, luglio-dicembre 1991, pp. 3-22; si fa inoltre riferimento, più in generale, all'introduzione e al commento presenti nella recente edizione di A. MANZONI, *Poesie e tragedie*, a cura di V. BOGGIONE, Torino, UTET, 2002.

¹⁷⁷ La «parabola discendente» dell'ispirazione dell'autore, dalle prime sperimentazioni agli *Inni Sacri* e all'adesione alla temperie romantica, è ben descritta da Boggione nella sua introduzione a MANZONI, *Poesie e tragedie*, cit., pp. 9-35 (per le citazioni, pp. 9 e 20).

¹⁷⁸ «Al punto in cui Monti, Alfieri ed altri prestanti ingegni avevan fatto salire la fama di Dante nella fine del secolo XVIII, pareva difficile potesse accrescersi ancora; eppure ella si accrebbe! Giammai in alcun'epoca anteriore, la *Divina Commedia* fu studiata con tanto ardore quanto nella parte già scorsa del secolo XIX», si legge a significativa testimonianza nella prima delle lezioni dantesche di Claude Fauriel, risalenti agli anni Trenta dell'Ottocento (si cita da C. FAURIEL, *Dante e le origini della lingua e della letteratura italiana*, prima versione italiana con note di G. ARDIZZONE, Palermo, Presso la Società Libreria Agostino Russo, 1856, vol. I, p. 21). È quindi doveroso menzionare, in proposito, almeno la preziosa panoramica tracciata nel saggio di C. DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999² [1967], pp. 255-303.

¹⁷⁹ «Venne Dante. [...] Vide che nessuno de' poeti moderni che lo avevano preceduto s'era giovato abbastanza dell'arte onde scuotere fortemente le anime, e che nessun filosofo era penetrato nei recessi del pensiero e del sentimento», scrive Berchet nella sua recensione alle *Idee del sig. S. Sismondi sul Poema di Dante* (citata da *Il Conciliatore. Foglio scientifico-letterario*, a cura di V. BRANCA, Firenze, Le Monnier, 1948-1953, vol. II, pp. 26-27).

grado d'individualità e di realtà che non dà luogo ad interpretazione allegorica, egli fu un gran poeta». ¹⁸⁰ Quel che è certo è che la questione dei legami della produzione letteraria manzoniana con la *Commedia* e il resto dell'eredità dantesca attende ancora una ricognizione esaustiva, al di là dei contributi occasionali e degli accenni sporadici che compaiono nelle note di commento delle edizioni dei *Promessi sposi* e delle altre opere maggiori dell'autore. ¹⁸¹

Un saggio circoscritto ma significativo delle possibilità di ricerca aperte dinnanzi ai manzonisti si riesce forse a desumere da una testimonianza singolare come l'inno incompiuto *Ognissanti*, il quale assomma in sé due caratteristiche particolarmente favorevoli per l'indagine che si intende condurre: la sua natura di componimento poetico (più facilmente permeabile dai riecheggiamenti della poesia di Dante) e la sua datazione straordinariamente tarda, che lambisce gli Anni Cinquanta. ¹⁸² In un contributo di recente pubblicazione Pierantonio Frare ha richiamato l'attenzione proprio sull'originalità di *Ognissanti* rispetto al *corpus* degli *Inni sacri* composti entro il 1823, evidenziando la vitalità dell'ispirazione e la novità stilistica in virtù delle quali il testo pare affrancarsi dal vincolo dell'aderenza al dettato biblico o al retroterra storico e conseguire di dar libera espressione all'immaginazione del poeta, anticipando in qualche modo la riaffermazione teorica della legittimità dell'invenzione di lì a poco affidata al dialogo eponimo del 1850. ¹⁸³ E non a caso, nella ricchezza di questa tardiva esperienza poetica manzoniana lo studioso ha potuto individuare un nutrito catalogo di richiami a Dante (recuperando in parte anche alcune tessere già segnalate da Clara Leri e da altri interpreti), ¹⁸⁴ fino a scorgere nel controluce del componimento il dispiegarsi di «un originale itinerario purgatoriale, scorciatissimo rispetto a quello dantesco, ma da esso dipendente». ¹⁸⁵ L'ipotesi ulteriore della quale si vorrebbe ora corredare questa lettura è che lo sfondo dantesco vada prendendo forma nelle quartine di *Ognissanti* non soltanto grazie a ricorsi tematici e calchi più o meno diretti e numerosi, ma anche per effetto di una serie di prelievi e riferimenti mirati, che attingono piuttosto sistematicamente al serbatoio dei canti in cui meglio si

¹⁸⁰ Si propone, in questo caso, un frammento di esegesi della *Commedia* intitolato *Facoltà intellettuali di Dante*, ripreso anch'esso da FAURIEL, *Dante e le origini della lingua e della letteratura italiana*, cit., p. 314. Andranno quindi richiamate alla memoria alcune considerazioni sul tema di Giorgio Petrocchi, che riconosce nell'incontro con Fauriel «un fatto nuovo, destinato a coinvolgere tutta la formazione intellettuale del Manzoni»: «la frequentazione d'un uomo che consegnava al Manzoni, tra l'altro, anzi tra il molto altro, anche una rilettura di Dante ben più profonda che non nel passato, vale a dire nel motivo di Dante esule quale appare nel sonetto *A Francesco Lomonaco*» (G. PETROCCHI, *Dante in Manzoni*, in ID., *L'ultima dea*, Roma, Bonacci, 1977, pp. 156-174: p. 163).

¹⁸¹ Ad oggi, tra i contributi di carattere più generale sul tema si annoverano gli *Atti del VII Congresso Nazionale di Studi Manzoniani* (Lecco, 9/11 ottobre 1965), Lecco, Annoni, 1966 (quasi interamente dedicati al rapporto Dante-Manzoni, ma ormai datati e tutt'altro che esaurienti); il saggio di PETROCCHI, *Dante in Manzoni*, cit.; l'opuscolo di U. COLOMBO, *Dante in Manzoni. Rassegna di motivi e di critica*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1985; e un volume coevo e poco noto di T. D'ONOFRIO, *Dante in Manzoni*, Editrice Garigliano, Cassino, 1982. Nella maggior parte dei casi, tuttavia, il discorso critico si sofferma sulle divergenze nella concezione del ruolo intellettuale o sulla presunta inconciliabilità delle teorie linguistiche di Dante e Manzoni, piuttosto che porre a tema la validità del modello stilistico e letterario dantesco per la ricerca manzoniana.

¹⁸² Com'è noto, la stesura delle quartine sopravvissute (che fa seguito ad un primo tentativo abortito nel 1830) è databile al 1847. L'edizione di riferimento per il testo, l'introduzione e il commento dell'*Inno* è ancora una volta quella a cura di Valter Boggione, MANZONI, *Poesie e tragedie*, cit., pp. 543-552.

¹⁸³ Si rimanda a P. FRARE, «*L'amiche angustie*». *Saggio su Ognissanti*, in *I «cantici» di Manzoni. «Inni Sacri», cori, poesie civili dopo la conversione* (Atti del Convegno, Università di Ginevra, 15-16 maggio 2013), a cura di G. BARDAZZI, Lecce, Pensa Multimedia, 2015, pp. 285-315. Un'altra, recente pubblicazione che mette in luce la rilevanza e il significato esemplare dell'inno per il percorso manzoniano è lo studio di O. GHIDINI, *Le parole avviluppate. Virgilio, Manzoni e un'immagine di Ognissanti*, «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», 2015, pp. 315-333.

¹⁸⁴ Il riferimento, in particolare, è a C. LERI, *Oscura prosa rimata. Studi sugli «Inni Sacri» manzoniani*, Pisa, Pacini, 1989; e ad A. MANZONI, «*Inni Sacri*» e altri inni cristiani, a cura di C. LERI, Firenze, Olschki, 1991.

¹⁸⁵ Si cita da un altro saggio, di poco precedente, di P. FRARE, *Le angustie dei santi. Modelli danteschi per l'«Ognissanti» manzoniano*, in *Il resto vi sarà dato in aggiunta. Studi in onore di Renata Lollo*, a cura di S. FAVA, Milano, Vita e Pensiero, 2014, pp. 69-80: p. 73.

esplicita il percorso del protagonista della *Commedia*: in particolare, i canti proemiali dell'*Inferno* e quelli conclusivi del *Purgatorio*, ambientati nel Paradiso terrestre.¹⁸⁶

In prima battuta, l'esperienza di discesa agli inferi e di successiva ascesa purgatoriale di Dante si direbbe capace di esercitare la propria forza di attrazione soprattutto nei confronti della sezione dell'inno in cui Manzoni ritrae la beatitudine conquistata attraverso un cammino di conversione (vv. 25-44). E puntualmente ne dà conferma l'apostrofe ai beati sfuggiti alla morsa del peccato (vv. 25-28):

E voi che gran tempo per ciechi
sentier di lusinghe funeste,
correndo all'abisso, cadeste
in grembo a un'immensa pietà

Se l'attacco sembra evocare immediatamente le atmosfere cupe della «selva oscura» (*Inf.*, I 2),¹⁸⁷ le espressioni iniziali paiono ricalcare in modo ancor più fedele il resoconto del travimento di Dante offerto da Beatrice in *Purg.*, XXX 130-131: «e volse i passi suoi per via non vera» (i «ciechi / sentier») «immagini di ben seguendo false» (le «lusinghe funeste»). Seguono quindi a cascata, tutti in posizione forte, alcuni dei termini-chiave del viaggio dantesco, variamente declinati: «correndo», «cadeste», «pietà». Clara Leri e Pierantonio Frare hanno giustamente ricondotto il «correndo all'abisso» manzoniano al «viver ch'è un correre a la morte» di *Purg.*, XXXIII 54, mentre per il campo semantico del *cadere* si può far di nuovo riferimento alla reprimenda di Beatrice: «Tanto giù cadde, che tutti argomenti / a la salute sua eran già corti, / fuor che mostrarli le perdute genti» (*Purg.*, XXX 136-138). Quanto infine alla pietà, è senza dubbio la caratteristica di coloro che intercedono per Dante dopo la caduta: «Oh pietosa colei che mi soccorse!» si legge in *Inf.*, II 133 («Non odi tu la pietà del suo pianto») aveva invece domandato poco prima Lucia a Beatrice, *Inf.*, II 106).

Manzoni traduce a questo punto l'idea della conversione in una distesa similitudine alimentata dall'immagine dell'acqua sorgiva che si fa strada nel sottosuolo fino a riemergere in superficie (vv. 29-40):

e, come l'umor, che nel limo
errava, sotterra smarrito,
da subita vena rapito
che al giorno la strada gli fa,

si lancia e, seguendo l'amiche
angustie, con ratto gorgoglio,
si vede d'in cima allo scoglio
in lucido sorgo apparir,

sorgeste già puri, e la vetta,
sorgendo, toccaste, dolenti
e forti, a magnanimi intenti
nutrendo nel pianto l'ardir

A commento del passo, sia Leri che Frare hanno evidenziato innanzitutto la valenza dantesca del predicativo «smarrito», che riconduce ancora una volta al proemio dell'*Inferno*; la studiosa ha inoltre segnalato una breve descrizione delle sorgenti del Paradiso terrestre, in cui si ritrovano sia il sostantivo «vena» sia il verbo *sorgere*: «L'acqua che vedi non surge di vena / che ristori vapor che

¹⁸⁶ Per questo motivo, non si prenderanno in esame tutti i possibili echi della *Commedia* presenti nel testo di *Ognissanti* e indicati nel tempo dalla critica, ma soltanto quelli riconducibili alla serie di canti scelta ad oggetto della presente argomentazione.

¹⁸⁷ Per il testo della *Commedia* si fa riferimento all'edizione di D. ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 1991, III voll.

gel converta, / [...] / ma esce di fontana calda e certa» (*Purg.*, XXVIII 121-124).¹⁸⁸ Concordato da Manzoni, in chiusura della similitudine, al soggetto plurale dei convertiti, il medesimo predicato si ritrova quindi in un'identica accezione nel XXX canto del *Purgatorio*: «Quali i beati al novissimo bando / surgeran presti ognun di sua caverna» (vv. 13-14). E se l'«umor» manzoniano affiora infine «in lucido sgorgo» dopo un essersi fatto largo tra le «angustie» del terreno, in *Purg.*, XXXI, 19-21 è il pianto di Dante a sgorgare copioso dopo il rimprovero di Beatrice, concedendo poco spazio alle parole: «si scoppia' io sottesso grave carco, / fuori sgorgando lagrime e sospiri, / e la voce allentò per lo suo varco».

La donna beata si è del resto proposta di suscitare nel proprio devoto un vivo rimorso per i suoi errori, così che «[...] intenda colui che di là piagne, / perché sia colpa e duol d'una misura» (*Purg.*, XXX 107-108). Allo stesso modo, la condizione contemplata da Manzoni si sostanzia parimenti di fortezza e di dolore per le devianze del passato, di «pianto» e di «ardir». Varrà quindi la pena notare che l'attributo *magnanimo* è «insolito nella lirica manzoniana»,¹⁸⁹ ma contraddistingue la figura di Virgilio («del magnanimo quell'ombra», *Inf.*, II 44) proprio nel momento in cui quest'ultimo invita Dante, intimorito dall'inutile vagare nella selva oscura, a mostrarsi ardito: «perché tanta viltà nel core allette, / perché ardire e franchezza non hai» (*Inf.*, II 122-123; «e tanto buono ardire al cor mi corse,» rassicura allora il discepolo al v. 131).

Nella strofa immediatamente successiva, l'autore di *Ognissanti* passa tuttavia a celebrare le tracce del peccato che permangono persino nelle anime destinate alla beatitudine, riconoscendo in esse le vestigia della misericordia di Dio (vv. 41-44):

un timido ossequio non veli
le piaghe che il fallo v'impresse:
un segno divino sovr'esse
la man, che le chiuse, lasciò.

Legittimamente, Frare recupera in proposito un'indicazione di Paola Azzolini, che accosta alla quartina manzoniana un'immagine del *Paradiso*: «la piaga che Maria richiuse e unse» (*Par.*, XXXII 4).¹⁹⁰ Una variante precedente dei versi 41-42 potrebbe invece lasciar presupporre, ancora una volta, una suggestione derivata dal XXX canto del *Purgatorio*; una delle lezioni in seguito decadute recita infatti: «Non sia chi l'antiche nasconda / ferite che il fallo v'impresse».¹⁹¹ Senza trascurare l'eventualità che Manzoni abbia attinto direttamente all'ipotesto di *Aen.*, IV 23, si dovrà comunque considerare che, all'incontro con Beatrice, Dante riprende per due volte il celebre esametro virgiliano, nella parafrasi «d'antico amor senti la gran potenza» (*Purg.*, XXX 39) e nell'esatta traduzione «conosco i segni de l'antica fiamma» (*Purg.*, XXX 48).

A fronte dell'universale bisogno del soccorso divino, l'unica eccezione è incarnata dall'innocenza originaria della Vergine Maria, concepita «più su del perdono» (v. 47 di *Ognissanti*). Manzoni sottolinea dunque il singolare privilegio della Madre di Cristo replicando per ben tre volte,

¹⁸⁸ Benché riferito prevalentemente al romanzo, riguardo alla possibile ispirazione dantesca di alcune immagini di Manzoni potrebbe risultare interessante un breve saggio di A. MAZZA, *Reminiscenze culturali e similitudini manzoniane*, «Aevum», XXXVIII, 1964, Fasc. I-II, pp. 202-214.

¹⁸⁹ Così nell'utile studio di G. PETROCCHI, *L'Ognissanti e l'aggettivazione manzoniana*, in ID., *Manzoni. Letteratura e vita*, Milano, Rizzoli, 1971, pp. 96-107: p. 106.

¹⁹⁰ Il rimando è all'edizione di A. MANZONI, *Tutte le poesie*, a cura di G. LONARDI, commento e note di P. AZZOLINI, Venezia, Marsilio, 1987. Della stessa studiosa si dovrà inoltre citare un altro, interessante contributo, che individua atmosfere e suggestioni purgatoriali in diverse scene o descrizioni manzoniane ambientate in contesti di montagna: cfr. P. AZZOLINI, *L'ascesa della montagna: aspetti del dantismo manzoniano*, «Romanische Forschungen», 1986, 3-4, pp. 324-340.

¹⁹¹ Per la stratigrafia compositiva del testo e il regesto dei testimoni si rinvia ad A. MANZONI, *Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute*, a cura di I. SANESI, Milano-Firenze, Casa del Manzoni-Sansoni Editore, 1954, pp. CLXXXIX-CCXV e 167-171.

in posizione incipitaria, i sintagmi «Tu sola», «Te sola», «Te sola» (vv. 45, 47, 49).¹⁹² Difficile, in questo caso, individuare un legame più o meno diretto con i canti della *Commedia* presi in considerazione, a meno che non si voglia ipotizzare una qualche interferenza con alcuni versi dedicati ad Eva, esatto contraltare della Vergine, chiamata anch'essa a un'esperienza eccezionale, come si ricorda in *Purg.*, XXIX 25-27: «che là dove ubidia la terra e 'l cielo, / femmina, *sola* e pur testé formata, / non sofferse di star sotto alcun velo» (corsivo di chi scrive).

Se Dante sintetizza efficacemente la tracotanza dei progenitori ricorrendo all'immagine del «velo», che simboleggia i limiti dell'umana conoscenza rifiutati dai primi uomini, la stessa soluzione pare in fondo adottare anche Manzoni, in apertura di *Ognissanti*, per rappresentare la limitante condizione terrestre, laddove s'introducono la santità solitaria e contemplativa e la superba pretesa di comprenderne le ragioni (vv. 1-8):

Cercando col cupido sguardo,
tra il vel della nebbia terrena,
quel Sol che in sua limpida piena
v'avvolge or beati lassù;

il secol vi sdegnà, e superbo
domanda qual merto agli altari
v'addusse; che giovin gli avari
tesor di solinghe virtù.

Anche per queste strofe, inoltre, il riecheggiare di diversi brani della *Commedia* crea una trama molto più fitta di possibili suggestioni dantesche. Così, il «cupido sguardo» del primo verso impone subito di considerare «l'occhio cupido e vagante» di *Purg.*, XXXII 154, ricordato da Clara Leri;¹⁹³ proprio il sintagma «tra il vel della nebbia terrena» chiama invece in causa una metafora piuttosto ricorrente alle latitudini del Giardino dell'Eden, non soltanto nella lezione esplicita di *Purg.*, XXX 5, «né d'altra nebbia che di colpa velo» (già segnalata da Leri e Frare), ma anche in due passaggi precedenti del canto XXVIII, entrambi dedicati alle difficoltà della conoscenza per chi ancora appartiene alla dimensione mondana: «ma luce rende il salmo *Delectasti*, / che puote disnebbiar vostro intelletto» (v. 81), «e purgherò la nebbia che ti fiede» (così Matelda a Dante al v. 90).¹⁹⁴

La risposta agli interrogativi dell'umana superbia è celata in seno al Creatore, che contempla e realizza il fine di ogni cosa: «Lui che nell'erba del campo / la spiga vitale nascose» (vv. 9-10 di *Ognissanti*), «che il pino inflessibile agli austri, / che docile il salcio alla mano, / che il larice ai verni, e l'ontano / durevole all'acque creò» (vv. 13-16). La sorprendente, quasi dissonante rarità della chiusa «austri» risulterà più comprensibile – spiega Frare – se si nota che la stratigrafia compositiva dell'inno registra anche il verso «che il frassino altissimo ai plaustri», poi caduto, che avrebbe dovuto rimare con il v. 13 della lezione definitiva; rima attinta, con ogni probabilità, direttamente da un frammento della visione allegorica *Purg.*, XXXII, di cui è protagonista Beatrice (vv. 94-99):

Sola sedeasi in su la terra vera,
come guardia lasciata lì del plaustro

¹⁹² «Tu sola a Lui festi ritorno / ornata del primo suo dono; / Te sola più su del perdono / l'Amor che può tutto locò; // Te sola dall'angue nemico / non tocca né prima né poi» (vv. 45-50).

¹⁹³ Quasi a conferma dell'ipotesi che l'autore abbia fatto ricorso ad un modello precedente, Petrocchi ha annoverato anche quest'occorrenza di *cupido* con accezione positiva tra le soluzioni insolite adottate da Manzoni nell'inno (si confronti PETROCCHI, *L'Ognissanti e l'aggettivazione manzoniana*, cit., p. 100).

¹⁹⁴ Fuor di metafora, in una similitudine che s'affaccia agli inizi del canto XXX si prospetta invece la situazione opposta per cui le nebbie mattutine permettono di volgere lo sguardo in direzione del sole: «Io vidi già nel cominciar del giorno / la parte oriental tutta rosata, / e l'altro ciel di bel sereno addorno; / e la faccia del sol nascere ombrata, / sì che per temperanza di vapori / l'occhio la sostenea lunga fiata» (vv. 22-27); ad essa si potranno forse accostare anche due versi giovanili di Manzoni, tratti dal *Trionfo della Libertà*: «come veggiamo il sol, se una sanguigna / nugola il raggio ne rifrange, obliqua» (IV 10-11; cfr. MANZONI, *Poesie e tragedie*, cit., p. 323).

che legar vidi a la biforme fera.
 In cerchio le facean di sé claustro
 le sette ninfe, con quei lumi in mano
 che son sicuri d'Aquilone e d'Austro.

In luogo dei venti freddi che sferzano i pini nei boschi del Nord, nel Paradiso terrestre spira «un'aura dolce, senza mutamento» (*Purg.*, XXVIII 7), che sfiora la fronte di Dante «non più di colpo che soave vento» (v. 9), assecondata dalle «fronde» del Giardino che, docili come il salice manzoniano, «[...] tremolando, pronte / tutte quante piegavano a la parte / u' la prim'ombra gitta il santo monte» (vv. 10-12).¹⁹⁵ I passaggi più celebri e potenti di *Ognissanti* tratteggiano al contrario il mistero di un'esistenza ben più fragile, che sboccia in scenari ostili e desolati, poco meno che infernali (vv. 17-24):

a Quello domanda, o sdegnoso,
 perché sull'inospite piagge,
 al tremito d'aure selvagge,
 fa sorgere il tacito fior,

 che spiega davanti a Lui solo
 la pompa del pinto suo velo,
 che spande ai deserti del cielo
 gli olezzi del calice e muor.

Dritto alla bocca dell'*Inferno* riconducono, in fondo, le «inospite piagge» e il «tremito d'aure selvagge», troppo scopertamente modellati sulla «piaggia diserta» di *Inf.*, I 29 (ma anche di *Inf.*, II 62) e sull'atmosfera tremebonda di *Inf.*, I 48 (dove «parea che l'aere ne tremesse», come non ha mancato di notare Frare).¹⁹⁶ Eppure, qualcosa accomuna il fiore caduco di *Ognissanti* e la vegetazione in perpetuo rigoglio dell'Eden dantesco: il bocciolo che sfida il deserto e la primavera irrigata dai fiumi del Paradiso terrestre condividono il segreto di una vita che s'innesta sulla volontà feconda del Creatore, senza alcun intervento umano, e che soltanto in essa trova il proprio significato. Il segreto della santità, inseguito da Manzoni in un inno che non trova compimento e perseguito da Dante sino alle soglie paradisiache, dove anche la poesia si smorza talvolta nell'ineffabilità e deve modularsi su un respiro più semplice e discreto. Come anticipa Virgilio, quando si congeda dal discepolo perché ormai giunto al limitare delle proprie possibilità di conoscenza («in parte / dov'io per me più oltre non discerno», *Purg.*, XXVII 128-129) e lo indirizza sulle tracce di un'esistenza pura e straordinaria (vv. 132-135):

fuor se' de l'erte vie, fuor se' de l'arte.
 Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce;
 vedi l'erbette, i fiori e li arbuscelli
 che qui la terra sol da sé produce.

Dante non segue più le orme di Virgilio. E forse anche Manzoni s'è accorto di aver rincorso troppo da vicino le orme di Dante, se è lecito interpretare, almeno in parte, in tal senso quel che l'autore confessa di *Ognissanti* (a quel punto irrimediabilmente incompiuto) in una lettera del 1860 all'amica Louise Colet, laddove definisce il testo «un hymne commencé trop tard, et que j'ai laissé

¹⁹⁵ Più vicina alle immagini di *Ognissanti*, al «pino inflessibile» per sua natura alle correnti settentrionali, risulta però in questo caso una similitudine di *Par.*, XXVI: «Come la fronda che flette la cima / nel transito del vento, e poi si leva / per la propria virtù che la soblima» (vv. 85-87).

¹⁹⁶ Quarant'anni prima, negli sciolti *A Parteneide*, Manzoni aveva invece recuperato il dantismo «piaggia» in un contesto esplicitamente edenico: «fra i color mille, onde splendea distinta / la verdissima piaggia, or la viola, / or la rosa sceglieva, or l'amaranto, / tal che Matelda rimembrar mi feo, / qual la vide il divin nostro Poeta / ne l'alta selva da lui sol calcata» (vv. 59-64; cfr. MANZONI, *Poesie e tragedie*, cit., p. 454; e PETROCCHI, *Dante in Manzoni*, cit., p. 164).

inachevé sitôt que je me suis aperçu que n'était plus la poésie qui venait me chercher, mais moi qui m'essoufflais à courir après d'elle». ¹⁹⁷

¹⁹⁷ Datata 2 febbraio 1860, la lettera è riportata in A. MANZONI, *Tutte le lettere*, a cura di C. ARIETI e D. ISELLA, Milano, Adelphi, 1986, vol. III, pp. 199-200.

«DIFFICILE E PERICOLOSA PUGNA»:
LA *LECTURA DANTIS* DI FRANCESCO FILELFO

di Matteo Bosisio

1. L'esteso proemio al commento della *Commedia* di Cristoforo Landino – cc. 1v-13r della *princeps* (Firenze, Niccolò di Lorenzo della Magna, 1481) – si propone, tra i vari scopi, di celebrare Dante quale simbolo della letteratura e della lingua fiorentina; tale intento, per nulla ovvio a Firenze sino a pochi decenni prima, risulta agevolato dall'operazione filologica condotta da Landino medesimo, che ha saputo riscoprire la lingua dantesca e ripulirla dagli «idiomi di quegli che l'hanno comentata» in passato.¹⁹⁸ L'operazione – che prevede altresì un collegamento ravvicinato tra la figura dello scrittore e la storia di Firenze e dei suoi cittadini più famosi (cc. 4r-7r) nonché una lettura “ficiniana” del poema di Dante (cc. 9r-11v)¹⁹⁹ – appare alquanto ambiziosa e complessa,²⁰⁰ inoltre, la casata medicea, di cui si ricordano gli illustri componenti (cc. 3r-3v), viene evocata in qualità di promotrice del progetto.²⁰¹

La ricostruzione di Landino, che vuole indicare nei Medici i primi e veri riscopritori di Dante e della lingua toscana, pare anacronistica e non priva di ambiguità. Infatti, il culto di Dante presso la cerchia degli intellettuali medicei risale al programma laurenziano di elaborazione e diffusione della letteratura in volgare.²⁰² È noto come sin dagli inizi del xv secolo la poesia e l'italiano siano «gli strumenti linguistici e culturali cari all'oligarchia antimedicea e d'essa squisitamente propri»; di contro, l'uso del latino, la filosofia e la teologia contrassegnano la fazione medicea.²⁰³ Il proposito di Lorenzo, letterario e politico insieme, prevede di sottrarre il volgare, i suoi autori e i relativi generi di riferimento all'oligarchia repubblicana; a questa appropriazione si collega, nel contempo, una profonda esigenza di rinnovamento, che si esplica nella produzione di Poliziano e di Lorenzo stesso, e in riletture innovative dei classici volgari. Il *Comento* di Landino si configura quale impresa critica ed editoriale che certifica sì il bisogno di rivendicare la primogenitura di una riscoperta, ma fittizia.

¹⁹⁸ C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma, Salerno editrice, 2001, p. 221.

¹⁹⁹ Si badi che Marsilio Ficino è autore di un volgarizzamento della *Monarchia* dantesca databile al 1467-1468; cfr. P. SHAW, *La versione ficiniana della Monarchia*, «Studi danteschi», LI, 1978, pp. 289-408; P.O. KRISTELLER, *Marsilio Ficino letterato e le glosse attribuite a lui nel codice Caetani di Dante*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1981 e G.C. GARFAGNINI, *La Monarchia di Dante e la traduzione di Ficino: un manifesto politico tra utopia e realtà*, in *Thinking Politics in the Vernacular. From the Middle Ages to the Renaissance*, a cura di G. BRIGUGLIA e T. RICKLIN, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2011, pp. 149-166.

²⁰⁰ Si ricordi che il *Comento*, stampato da uno dei tipografi più rinomati del tempo a Firenze, viene corredato da incisioni di Sandro Botticelli e presentato alla cittadinanza da Landino medesimo; l'orazione pronunciata venne pubblicata in C. LANDINO, *Orazione alla Signoria fiorentina quando presentò il suo comento di Dante*, Firenze, Niccolò di Lorenzo della Magna, dopo il 1481. Sui disegni danteschi di Botticelli, vd. AA. VV., *Sandro Botticelli: pittore della Divina Commedia*, Milano, Skira, 2000.

²⁰¹ Sull'opera, vd. almeno R. CARDINI, *Landino e Dante*, «Rinascimento», XXX, 1990, pp. 175-190; P. PROCACCIOLI, *Filologia ed esegesi dantesca nel Quattrocento. L'Inferno nel Comento sopra la Comedia di Cristoforo Landino*, Firenze, Olschki, 1989; S.A. GILSON, *Plato, the “platonici” and Marsilio Ficino in Cristoforo Landino's Comento sopra la Comedia*, «The Italianist», XXIII, 2003, pp. 5-53 ed E. HAYWOOD, *Letteratura militante? Il Comento sopra la Comedia di Cristoforo Landino e la Congiura dei Pazzi*, in *L'Europa del libro nell'età dell'Umanesimo*, a cura di L. SECCHI TARUGI, Firenze, Cesati, 2004, pp. 93-111.

²⁰² R. FUBINI, *Italia quattrocentesca. Politica e diplomazia nell'età di Lorenzo de' Medici*, Milano, FrancoAngeli, 1994, pp. 19-98; M. MARTELLI, *Angelo Poliziano: storia e metastoria*, Lecce, Conte, 1995; P. ORVIETO, *Lorenzo de' Medici e l'Umanesimo toscano del secondo Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, III, a cura di E. MELATO, Roma, Salerno editrice, 1996, pp. 295-403; ID., *Poliziano e l'ambiente mediceo*, Roma, Salerno editrice, 2009; D. DELCORNO BRANCA, *Percorsi danteschi del Poliziano*, «Lettere italiane», LI, 1999, pp. 360-382; A.M. CABRINI, *Un'idea di Firenze: da Villani a Guicciardini*, Roma, Bulzoni, 2001 e P. VITI, *Scelte letterarie e orientamenti critici nella Firenze laurenziana*, in *Storia della letteratura*, cit., XI, 2003, pp. 237-264.

²⁰³ M. MARTELLI, *Firenze: il Quattrocento*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, II, 1, a cura di A. ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1988, p. 27.

Cinque anni addietro, la *Raccolta aragonese*, formata da circa cinquecento rime e inviata da Lorenzo a Federico d'Aragona, aveva già segnato una tappa finalizzata a decretare l'egemonia culturale fiorentina:²⁰⁴ Dante – nell'epistola prefatoria vergata da Poliziano, primo alfiere di una lingua toscana «gentile, florida, leggiadra, ornata, [...] acuta, distinta, ingegnosa, sottile, [...] alta, magnifica, sonora, [...] ardente, animosa, concitata»²⁰⁵ – assume un ruolo capitale, giacché è presente nell'antologia con la *Vita nuova*, diciannove canzoni, nove tra ballate e sonetti e con la sua biografia scritta da Boccaccio.²⁰⁶ Dante – mediante una scelta gerarchica, estetica e di valore, e non già cronologica – risulta l'autore che apre la silloge, laddove i sedici componimenti finali di Lorenzo de' Medici fungono da suggello dell'intera raccolta.²⁰⁷ Uno spazio esiguo della silloge, ma assai rilevante da un punto di vista ideologico, è concesso a cinque scrittori che avevano partecipato nel 1441 al Certame coronario, ovvero Michele di Nofri del Giogante, Mariotto d'Arrigo Davanzati, Francesco d'Altobianco degli Alberti, Benedetto Accolti e Ciriaco d'Ancona.²⁰⁸ Per converso, vengono rifiutati i testi di Leon Battista Alberti e di Leonardo Dati, elaborati secondo una notevole carica provocatoria e alternativa; essi sono contrassegnati dall'impiego simultaneo della metrica quantitativa e accentuativa, dalla commistione di termini latini e volgari, da un riuso raffinato delle fonti classiche. Invece, le poesie antologizzate – molto più convenzionali, spesso vicine ai moduli dei cantari e della letteratura di maggior fruizione – sono accomunate da frequenti allusioni e citazioni dantesche e petrarchesche, come mostrano le note esegetiche dell'edizione curata da Lucia Bartolini.²⁰⁹ L'esito negativo della gara poetica del 1441, osteggiata e alla fine boicottata dai giudici scelti da Piero de' Medici per conto del padre Cosimo, viene parzialmente rettificato nella *Raccolta aragonese*: Lorenzo de' Medici, attraverso un'operazione acuta e spregiudicata, cerca di recuperare i testi conformi e funzionali alla propria visione della letteratura, mentre lascia in disparte i componimenti sperimentali dei repubblicani Alberti e Dati.

2. A dispetto delle affermazioni di Landino, la figura e la poesia di Dante avevano animato da tempo le discussioni degli umanisti fiorentini;²¹⁰ si pensi, per esempio, alla questione della

²⁰⁴ Sulla raccolta – andata perduta nel primo Cinquecento, ma che ricostruiamo sulla base di vari codici (es. Pluteo XC, inf. 37 della Biblioteca Laurenziana di Firenze; It. 554 della Bibliothèque Nationale de France e Palatino 204 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze) – vd. M. BARBI, *Studi sul Canzoniere di Dante: con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 215-326; D. DE ROBERTIS, *Lorenzo aragonese*, «Rinascimento», XXXIV, 1994, pp. 3-14; ID., *Ancora sulla Raccolta aragonese*, in *Laurentia laurus: per Mario Martelli*, a cura di F. BAUSI e V. FERA, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2004, pp. 411-422 ed E. PAPP, *La sezione dantesca della Raccolta aragonese*, «Orpheus noster», II, 2010, pp. 125-139.

²⁰⁵ Si cita da *Prosatori volgari del Quattrocento*, a cura di C. VARESE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, p. 987.

²⁰⁶ Si ricordi che la cosiddetta *Raccolta Aragonese primogenita*, composta nel 1470 circa in favore di Ferdinando d'Aragona, contiene la *Vita nuova* e le canzoni di Dante; tre di queste sono accompagnate dal commento del *Convivio*. In merito, vd. D. DE ROBERTIS, *La Raccolta aragonese primogenita*, in *Editi e rari: studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 50-65.

²⁰⁷ Essa comprende componimenti di Dante, di Guinizelli, di Guittone, di Cavalcanti, di Cino da Pistoia, dei poeti della corte federiciana e del Duecento toscano, di vari scrittori dei secoli XIV e XV (Cino Rinuccini, Buonaccorso da Montemagno, Fazio degli Uberti, Sennuccio del Bene, Boccaccio, Saviozzo, Franceschino degli Albizzi, Leonardo Bruni, Sacchetti, Niccolò Cieco) e di Lorenzo de' Medici. Rimane escluso il *Canzoniere* petrarchesco, più volte a stampa e molto conosciuto anche attraverso la circolazione manoscritta.

²⁰⁸ E. PAPP, *I poeti del Certame coronario presenti nella Raccolta aragonese*, «Verbum Analecta Neolatina», XII, 2010, pp. 436-448.

²⁰⁹ *De vera amicitia. I testi del primo Certame Coronario*, a cura di L. BERTOLINI, Ferrara, Panini, 1993; in generale sulla competizione, cfr. tra tutti G. GORNI, *Storia del Certame Coronario*, «Rinascimento», XII, 1972, pp. 135-181; L. BERTOLINI, *ΑΓΩΝ ΣΤΕΦΑΝΙΤΗΣ. Il progetto del Certame Coronario (e la sua ricezione)*, in *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento*, a cura di A. CALZONA, Firenze, Olschki, 2003, pp. 51-70; EAD. *Il Certame Coronario*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana. Atti del convegno Roma, Centro Pio Rajna (27-29 ottobre 2014)*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno editrice, 2016, pp. 103-117 e S. PEZZÈ, *Sul processo elaborativo del Certame coronario*, in *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, a cura di A. BARBIERI ed E. GREGORI, Padova, Esedra, 2015, pp. 365-377.

²¹⁰ Sulla ricezione di Dante nel Quattrocento fiorentino, vd. da ultimi E. IRACE, *Dante e Firenze, Firenze e Dante: 1396-1481*, in *Itale glorie*, Bologna, il Mulino, 2003, pp. 13-42; S.A. GILSON, *Dante and Renaissance Florence*, Cambridge,

condanna di Bruto e Cassio (*Inf.*, XXXIV 55-69) trattata all'interno del *De tyranno* di Coluccio Salutati;²¹¹ alla polemica sulla figura di Dante che coinvolse lo stesso Salutati e Poggio Bracciolini nel 1405-1406; al contrasto sorto tra Niccolò Niccoli, detrattore delle "tre corone" nei *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum* di Leonardo Bruni (§§ 41-50 e 64-87), e i difensori della tradizione volgare quali Cino Rinuccini e Domenico da Prato.²¹²

Oltretutto, le dispute sullo scrittore nel biennio 1431-1432 abbandonano il contesto delle *humanae litterae* e si trasferiscono in quello più insidioso della contesa politica. Il protagonista della vicenda risulta il celebre umanista Francesco Filelfo che, lasciata Bologna nel 1429, subentra a Giovanni Aurispa presso lo *Studium* fiorentino.²¹³ Filelfo era stato chiamato a Firenze dal letterato Palla di Nofri Strozzi, che godeva della fiducia del partito oligarchico e repubblicano. Perciò i suoi primi successi – culminati con le traduzioni di alcune orazioni di Lisia, i corsi universitari su Cicerone, Livio, Terenzio, Omero, Tucidide, Senofonte e il conseguente consenso cittadino²¹⁴ – sono presto contestati dagli intellettuali medicei, in particolare da Niccolò Niccoli e Carlo Marsuppini.²¹⁵ Il *casus belli* sembra offerto dalle letture della *Commedia* tenute da Filelfo presso Santa Liberata; la scelta dell'umanista, vista la polarizzazione ideologica che il nome e l'opera di Dante creavano nell'ambiente culturale e politico fiorentino, conferma una precisa scelta di campo.²¹⁶ Le letture dantesche, sospese nel 1425 per le difficoltà finanziarie del comune, erano state riprese cinque anni più tardi in Santa Maria del Fiore per opera del frate francescano Antonio Neri

Cambridge University Press, 2005 e A. LANZA, *Le polemiche fra umanisti e tradizionalisti nella Firenze tardogotica*, in *Spigolature di letteratura italiana antica*, Roma, Aracne, 2010, pp. 155-209.

²¹¹ R. RUINI, Bruto e Cassio in *Inf.*, XXXIV 55-69 e la riflessione politica fiorentina quattrocentesca, in *Quattrocento fiorentino e dintorni*, Firenze, Phasar edizioni, 2007, pp. 9-18; in generale su Salutati e Dante, vd. F. MAZZONI, *Filologia dantesca all'ombra del Salutati*, «Studi danteschi», LXX, 2005, pp. 193-236.

²¹² Si fa riferimento a L. BRUNI, *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum*, a cura di S.U. BALDASSARRI, Firenze, Olschki, 1994; in generale, vd. P. TROVATO, *Dai Dialogi ad Petrum Histrum alle Vite di Dante e del Petrarca. Appunti su Leonardo Bruni e la tradizione trecentesca*, «Studi Petrarcheschi», II, 1985, pp. 263-284; G. TANTURLI, *Dante, Firenze, Leonardo Bruni*, «Studi Danteschi», LXVI, 2001, pp. 179-203; R. RUINI, *Le invettive contro Niccolò Niccoli critico di Dante*, in *Quattrocento*, cit., pp. 37-47; A. DECARIA, *I canzonieri di Domenico da Prato. Nota filologica*, «Medioevo e Rinascimento», XXII, 2008, pp. 297-337 e A. DE PETRIS, *Ripercorsi filosofici e letterari da Platone a Ficino*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2012, pp. 311-380.

²¹³ G. ZIPPEL, *Francesco Filelfo a Firenze (1429-1434)*, in *Storia e cultura del Rinascimento italiano*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 215-253; P. VITI, *Francesco Filelfo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, XLVII, 1991, pp. 613-626 e A. BISANTI, *Francesco Filelfo*, in *CALMA. Compendium Auctorum Latinorum Medii Aevi (500-1500)*, III, 5, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 511-525. Segnaliamo le recenti edizioni delle opere di Filelfo: *Traduzioni da Senofonte e Plutarco: Respublica Lacedaemoniorum, Agesilaus, Lycurgus, Numa, Cyri Paedia*, a cura di J. DE KEYSER, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012; *On Exile (Commentationes Florentinae de Exilio)*, a cura di J. DE KEYSER, Harvard, Harvard University Press, 2013; *Francesco Filelfo and Francesco Sforza. Critical Edition of Filelfo's Sphortias, De Genuensium deditione, Oratio parentalis, and his Polemical Exchange with Galeotto Marzio*, a cura di J. DE KEYSER, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 2015 e *Collected Letters - Epistolarum Libri XLVIII*, a cura di J. DE KEYSER, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.

²¹⁴ Si pensi a quanto scrive ad Aurispa in una lettera dell'agosto del 1429: «meum nomen in ore est omnibus [...]. Tantumque mihi deferunt ut me pudeat tanti cultus. Auditores sunt quotidie ad quadringentos vel fortasse etiam amplius». Si cita da F. FILELFO, *Epistolae*, Venezia, De Spira, 1473, c. 16r.

²¹⁵ Le prime divisioni sono testimoniate dall'*Oratio in principio publice lectionis quam domi legere aggressus est, cum per invidios publice nequiret*, che riporta le «iniuriae et contumeliae» subite dallo studioso (Bodleian Library, Oxford, Canon. class. lat. 222, c. 81v). Si veda anche la satira I, 5, in cui Filelfo si scaglia contro la proposta di Carlo Marsuppini di riduzione del proprio stipendio; cfr. F. FILELFO, *Satyrae*, a cura di S. FIASCHI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2005. Anche le lettere di questo periodo documentano varie manifestazioni di sconforto quali «sunt tumultuaria plenaque invidiae» e «universa haec civitas factionibus tumet» (F. Filelfo, *Epistolae*, cit., cc. 18r e 19v).

²¹⁶ P.G. RICCI, *Francesco Filelfo*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970, pp. 871-872; G. BOTTARI, *Francesco Filelfo e Dante*, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*, a cura di A. BORRARO e P. BORRARO, Firenze, Olschki, 1975, pp. 385-394 e F. D'EPISCOPO, *Orazioni di Francesco Filelfo e di suoi discepoli su Dante Alighieri*, «Res Publica Litterarum», X, 1987, pp. 77-83. Sulla produzione in italiano dello scrittore, cfr. il recente N. MARCELLI, *Filelfo "volgare": stato dell'arte e linee di ricerca*, in *Philelfiana: Nuove prospettive di ricerca sulla figura di Francesco Filelfo*, Atti del seminario di studi (Macerata, 6-7 novembre 2013), a cura di S. FIASCHI, Firenze, Olschki, 2015, pp. 47-81.

d'Arezzo: Filelfo, primo umanista a commentare in pubblico la *Commedia*, pronuncia una prolusione introduttiva e, nel corso dei mesi seguenti, arriva a spiegare sette canti. In seguito, nell'ottobre del 1431, gli ufficiali dello *Studium* annullano il contratto di Filelfo su delibera della Signoria e nominano Carlo Marsuppini in qualità di suo sostituto alla cattedra di retorica; la lettura dantesca viene affidata a un più mite interprete, ovvero Lorenzo di Giovanni, canonico di San Lorenzo. Pur tuttavia, Filelfo riesce a ottenere di nuovo il proprio incarico universitario e il 21 dicembre del 1431 riprende le lezioni sulla *Commedia*. L'invettiva contenuta nella seconda orazione dantesca suscita le ire degli avversari, tanto che un decreto della Signoria interviene a stigmatizzare il comportamento dell'umanista e dei suoi sostenitori. Egli – nonostante il tentativo di espulsione dalla città da parte del gonfaloniere Dosso Spini e le ripetute multe ricevute dal rettore dello *Studium* per trascurati doveri di insegnamento²¹⁷ – completa il ciclo di lezioni a Santa Maria del Fiore il 29 giugno del 1432; l'ultima orazione viene svolta da un allievo, probabilmente da identificare in Mariano Porcari.²¹⁸

I numerosi scontri e il risentimento generato da questa attività consigliano maggiore prudenza a Filelfo, il quale per l'anno accademico successivo decide di cedere la *lectura Dantis* all'amico Antonio Roselli. La cautela dello studioso, il suo progressivo disimpegno politico e il ripiegamento accademico non saranno sufficienti a prolungare di molto il soggiorno fiorentino; l'umanista, che subirà una violenta aggressione fisica nel maggio del 1433 da parte di un sicario assoldato dai Medici, sarà costretto a lasciare la città nel dicembre dell'anno seguente a causa della definitiva affermazione di Cosimo e della sua parte politica.

3. Le tre orazioni menzionate forniscono informazioni di rilievo al fine di comprendere il ruolo assunto da Dante all'interno della Firenze degli anni Trenta.²¹⁹ Nella prolusione (cc. 67r-69r), probabilmente sviluppata in pubblico tra la fine dell'estate e l'inizio dell'autunno del 1431, Dante viene definito «nobelissimo e illustre poeta, [...] eruditissimo phylosopho, [...] subtilissimo mathematico, [...] prestantissimo theologo» (c. 68r).²²⁰ La scelta di attribuire allo scrittore qualità così diverse e straordinarie non deve sembrare convenzionale: è vero che da Boccaccio in poi molti commentatori indicheranno Dante come «maestro», «teologo», «filosofo» e sommo «poeta»;²²¹ nondimeno le categorie impiegate da Filelfo potrebbero risultare polemiche nei confronti di Niccolò Niccoli. Ricordiamo che nei *Dialogi* bruniani viene manifestata la netta disapprovazione dell'umanista sulle qualità del poeta, il quale, ignaro della lingua greca, non aveva saputo padroneggiare nemmeno le lettere latine (§ 44).²²²

²¹⁷ La difesa di Filelfo da tali provvedimenti è espressa nella satira I, 1.

²¹⁸ M. MIGLIO, «Viva la libertà et populo de Roma». *Oratoria e politica: Stefano Porcari*, in *Palaeographica, Diplomatica et Archivistica. Studi in onore di Giulio Battelli*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1979, pp. 410-414.

²¹⁹ Le tre orazioni – tramandate da circa quindici manoscritti, come riportato da P.G. RICCI, *Filelfo*, cit., p. 872 – saranno citate dal ms. Pluteo, XLIII, 26 della Biblioteca Laurenziana di Firenze, che le presenta in successione cronologica (cc. 67r-73v). Alle cc. 73v-76r segue un'orazione filosofica di un anonimo allievo fiorentino di Filelfo intorno alle facoltà intellettive di cui l'uomo è fornito. Il codice contiene diverse orazioni ciceroniane, testi di Brunetto Latini, lettere di Petrarca e Boccaccio, il *Trattatello*, opere di Leonardo Bruni, Giovanni Aurispa e Giannozzo Manetti. Su questa importante miscellanea, vd. da ultima A. BETTARINI BRUNI, *Un manoscritto ricostruito della Vita di Dante di Boccaccio e alcune note sulla tradizione*, «Studi di filologia italiana», LVII, 1999, pp. 235-255.

²²⁰ Si adottano i seguenti criteri di trascrizione: si sono separate le parole e si è normalizzata l'alternanza di minuscole e maiuscole secondo l'uso odierno; sono state sciolte le abbreviazioni; sono state eliminate le *i* nei nessi formati da *c/g + ie* e *ia*; si è introdotto l'utilizzo della punteggiatura, degli accenti, degli apostrofi, dei segni interpuntivi e diacritici; si è normalizzato l'uso dei grafemi *u* e *v*; la lettera *j* è stata ridotta a *i*; si è modernizzato l'utilizzo dell'*h* non etimologica e priva di valore diacritico; il segno & è reso con *e* se seguito da consonante, *et* da vocale.

²²¹ G. BOCCACCIO, *Vite di Dante*, a cura di P.G. RICCI, Milano, Mondadori, 2002. Si cita dalla seconda redazione del *Trattatello* (testo A, § 21).

²²² Un'impostazione simile sarà mantenuta nella *Vita di Dante* di Leonardo Bruni, il quale non spende parole positive per il Dante scrittore, soprattutto in latino, ma privilegia la descrizione della sua partecipazione attiva alla vita politica e militare di Firenze. Sull'opera, scritta nel 1436, cfr. L. BARTOLI, «La lingua pur va dove il dente duole»: le vite di Dante e del Petrarca e l'antiboccaccismo di Leonardo Bruni, «Esperienze letterarie», XXIX, 2004, pp. 51-71 e J.

Filelfo pare rispondere ancora all'impostazione di Niccoli, già contestata dal Coluccio Salutati personaggio dei *Dialogi* bruniani (§§ 33-40), allorché si spinge a proclamare la superiorità di Dante su ogni altro autore classico.²²³ Però tale assunto, pronunciato da un umanista che nel prosieguo della sua lunga carriera non si occuperà più della *Commedia* – e sposterà i suoi interessi su Petrarca con il commento ai *Fragmenta* del 1444-1447²²⁴ – sembra rispondere a un mero compito strategico, funzionale a rivendicare l'appartenenza della tradizione letteraria volgare al campo del partito oligarchico.²²⁵ Infine, secondo la prolusione di Filelfo, la *Commedia* non si distingue solo per la straordinaria veste linguistica e formale, ma anche per l'«utilità» che il contenuto offre al lettore: apprezzare il poema, le sue profonde implicazioni e gli insegnamenti morali consente di «conoscere il vizio» e la «virtù» (c. 68r).²²⁶ Tuttavia, al fine di comprendere il significato spesso oscuro e articolato del testo, si rende necessaria la guida dell'umanista, che inizia così l'«expositione e lettura» del capolavoro dantesco (c. 69r).

4. Come abbiamo anticipato, le lezioni di Filelfo giungono a spiegare solo sette canti;²²⁷ la seconda orazione, pronunciata il 21 dicembre del 1431, si incarica di riprendere le letture dopo un'interruzione di circa due mesi (cc. 69r-70v). I toni risultano più veementi e risentiti rispetto alla prolusione, poiché non mancano riferimenti espliciti ai propri avversari. La figura di Dante diviene progressivamente oggetto di un confronto intenso e acceso, che valica i confini della letteratura e il dibattito sulla lingua volgare.

L'esordio stesso assume uno scopo quasi provocatorio, giacché il modo con cui Filelfo intende riconciliarsi con la popolazione, in seguito al suo repentino allontanamento dallo *Studium* e alle relative polemiche suscitate, consiste proprio nella ripresa delle letture dantesche. Esse secondo Filelfo sono giustificate dall'alta considerazione e dal rispetto universale di cui gode Dante, anche se tale affermazione non corrispondeva alla piena verità. Indicare l'autore della *Commedia* come il simbolo di Firenze serve ad accentuare la divisione tra le parti politiche in contesa: quella dei repubblicani annovera quale proprio emblema un poeta capace di portare lustro alla città fiorentina; quindi, non riconoscere in Dante una gloria municipale, come usuale presso la cerchia medicea, significa rivelare scarso patriottismo. Tale ragionamento viene collegato all'interruzione delle lezioni dantesche di Filelfo, continuamente ostacolate da «sospetti [...] ingiurie [...] oltraggi» (cc. 69v-70r); ad alimentare la cattiva fama dell'umanista aveva contribuito un personaggio, «maledico [...] prodigioso [...] detestabile [...] abominevole» (c. 70r), di cui non viene rivelata l'identità. L'espedito retorico della reticenza non cela, nemmeno ai lettori moderni, il nome di Carlo Marsuppini. Le denunce dell'umanista proseguono per l'intera orazione: Filelfo, nonostante alcuni considerino la *Commedia* rivolta a un pubblico di «calzolai e [...] fornai» (c. 70v), proclama il proprio entusiasmo per il poema. L'obiettivo polemico pare Niccolò Niccoli, il quale nei *Dialogi*

BARTUSCHAT, *Leonardo Bruni biografo di Dante*, in *Lecture classensi XLII. Fra biografia ed esegesi: crocevia danteschi in Boccaccio e dintorni*, Ravenna, Longo editore, 2014, pp. 79-104.

²²³ c. 68r: «io non ardirei alcuno altro degli antichi per mio giuditio preporli».

²²⁴ Vd. da ultimo L. VERRELLI, *Filelfo volgare: sermo familiaris, eufemismi, trivialismi e proverbi nel commento al Canzoniere di Petrarca*, «Interpres», XXXI, 2012-2013, pp. 50-96 e ID., *Il proemio del Commento di Francesco Filelfo ai Rerum vulgarium fragmenta: ipotesi preliminari*, «Medioevo e Rinascimento», XXXVIII, 2014, pp. 95-126.

²²⁵ La supremazia dantesca risulta un argomento ricorsivo nei letterati di parte repubblicana; si pensi solo a Domenico da Prato (ca. 1389-1433), il quale nella lettera ad Alessandro Rondinelli anteposta alla propria raccolta di rime, sostiene: «o gloria e fama eccelsa della italica lingua! Certo esso volgare nel quale scripse Dante è più autentico e degno di laude che il latino e 'l greco che essi [*scil.* gli umanisti] hanno» (ms. Pluteo XLI, 31, Biblioteca Laurenziana di Firenze, cc. 1v-2r).

²²⁶ Tale osservazione, ricorsiva nei commentatori danteschi, viene espressa pure da Boccaccio nell'*accessus* alle *Esposizioni*; cfr. G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. PADOAN, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, VI, Milano, Mondadori, 1965, p. 1, § 4.

²²⁷ L'umanista afferma (c. 70r): «avendo dunque cominciato solo per vostra contemplatione <a> leggere, spectabili cittadini, il vago et il celeberrimo poema di Dante e già di quello essendo per me exposti septe canti [...]».

aveva individuato i lettori danteschi nel *vulgus* e nella *multitudo*.²²⁸ I frequenti attacchi di Filelfo nei confronti di Niccoli, che proseguono nelle *Satyrae* (I 5; II 3 e *In Lallum*),²²⁹ trovano risposta nelle tre invettive che Poggio Bracciolini, fedele alla casata medicea, rivolge contro Francesco Filelfo medesimo;²³⁰ si osservi, infine, che nel *De infelicitate principum* di Bracciolini, ambientato nel 1434, sono attribuite a Niccoli osservazioni positive su Dante, considerate da Roberto Ruini «quasi una riparazione postuma dalle critiche fatte in vita».²³¹ Tale *correctio*, che testimonia anche l'alto grado di artificiosità letteraria dell'operazione, si ravvisa già nel secondo libro dei *Dialogi* di Brunì (§§ 64-87), in cui Niccoli svolge una sorte di palinodia forzata nei confronti delle “tre corone” dopo averle fortemente censurate.

L'orazione di Filelfo si conclude con un atteggiamento combattivo, in quanto egli si paragona a un «forte e bellicosissimo cavaliere», pronto ad affrontare una «difficile e pericolosa pugna», una «fatichevole e pericolosissima impresa» (c. 70v); il passaggio dal tono mesto e umile della precedente orazione – in cui Filelfo si scusava con gli uditori per l'«imbecillità e devolezza» del suo «povero ingegno o vero doctrina» (c. 69r) – ai richiami solenni di quest'ultima evidenzia il carattere militante assunto dal commento dantesco.

5. L'ultimo intervento è pronunciato da un allievo di Filelfo il 29 giugno 1432 al termine della *lectura* (cc. 70v-73v)²³². Gli elementi di polemica politica, già emersi alla fine dell'orazione di dicembre dell'anno precedente, vengono amplificati. Se la prima parte risulta dedicata alle quattro virtù cardinali e alle sette arti liberali, perfettamente incarnate e praticate da Dante, la seconda si incarica di esortare i cittadini a reagire al malgoverno di Cosimo de' Medici.

L'orazione recupera l'immagine di Dante quale maestro, filosofo, teologo e poeta e la declina secondo diverse prospettive: lo scrittore diventa personificazione della prudenza, della giustizia, della temperanza e della forza. In particolare, Dante viene indicato come abile uomo politico, capace di amministrare il governo della città con saggezza e di sopportare l'umiliazione dell'esilio (cc. 71v-72r):

Lui negli governi della republica fiorentina a ciascheduno giustitia amministrava, lui nelle cose comune e particolari che a tractare avesse la giustitia predominare sempre voleva. Lui non meno al povero che al ricco la santa giustitia dispensare desiderava vedere. [...] Lui grandissima constantia nelle fortune averse seco sempre conservava. Nelle persecuzioni non altrimenti che uno mansueto agnello si portava, negli suoi exili e sbandeggiamenti coll'animo franco.

Il passaggio successivo associa l'elogio del poeta e del suo operato all'attualità della Firenze dei primi anni Trenta: Dante, mai turbato dai pur numerosi pericoli e tradimenti subiti, si è distinto tra i concittadini, perché si è comportato da «ardentissimo difensore della patria», da «liberatore della amplissima repubblica» (c. 72v). Alla rilettura anacronistica della vita di Dante, utilizzata quasi quale programma politico, si aggiungono alcune inesattezze e forzature.²³³ Tali interpretazioni,

²²⁸ Domenico da Prato sostiene (c. 1v): «et altri di loro [*scil.* umanisti] dicono il libro di Dante essere di dare ad li speziali per farne cartocci o vero più tosto ad li pizzicagnoli per porvi dentro il pesce salato perché vulgarmente scripse».

²²⁹ S.U. BALDASSARRI, *Niccolò Niccoli nella satira di Filelfo: la tipizzazione di una maschera*, «Interpres», XV, 1995-1996, pp. 7-36; sul personaggio, cfr. D. CANFORA, *Alcune riconsiderazioni sulla biografia di Niccolò Niccoli*, «Albertiana», VI, 2003, pp. 227-241.

²³⁰ P. BRACCIOLINI, *Opera*, Basileae, Heinrich Petri, 1538, cc. 164-187.

²³¹ P. BRACCIOLINI, *De infelicitate principum*, a cura di D. CANFORA, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1998, p. 40, § 64. Si cita da R. RUINI, *Quattrocento*, cit., pp. 44-45.

²³² Si intuisce che l'intervento, pur controllato da presso dall'umanista, fosse stato assegnato a un giovane allievo dall'impiego di espressioni di modestia come «io ancora adolescente», «mia età puerile» (c. 71r).

²³³ Es. vd. c. 72v: «e più ancora dirò io degno di gran memoria, che nello exilio Dante ritrovandosi sempre la patria lodava, sempre la magnificava, sempre la difendeva». Invece, Landino nel *Comento* cercherà di risolvere il problema delle invettive dantesche contro Firenze operando alcune attente distinzioni (C. LANDINO, *Comento*, cit., p. 223):

tanto parziali da risultare persino controproducenti, mostrano un approccio ben poco filologico, ma tutto proteso verso lo scontro ideologico e civile. La vita del poeta si rivolge «al presente» quale monito e insegnamento in favore della cittadinanza: quest'ultima deve, «sì come lo egreggio Dante, ad aversione audacemente perseguire [i pestiferi nimici]» (c. 72v). Segue una precisa *exhortatio*, in cui l'oratore sprona i fiorentini a dimenticare le divisioni e a unire le forze in nome del bene comune, ossia liberare la repubblica dai Medici, definiti a c. 73r «cercanti e crudeli tyranni che sotto il giogo della mortale servitù mettermi si sforzano».

Nondimeno i Medici, a seguito della decisiva vittoria di Cosimo sugli oligarchi e attraverso il progetto laurenziano degli anni Settanta-Ottanta, assumeranno a loro volta Dante tra i propri rappresentanti. L'accesa polemica intorno alla figura dello scrittore e gli articolati processi dialettici di interpretazione e riuso della *Commedia* avviati all'inizio del Quattrocento giungono con Lorenzo a una definitiva cristallizzazione. Pertanto, il Dante repubblicano, militante politico e sommo poeta di Filelfo, di Coluccio Salutati, di Domenico da Prato, di Leonardo Bruni viene dimenticato in nome della "riscoperta" di un nuovo Dante: *optimus civis*, neoplatonico, anticipatore della poesia di Lorenzo.²³⁴ Il successo dell'operazione medicea sembra confermato dal medesimo Filelfo, il quale nel 1473, sperando di tornare a insegnare a Firenze dopo circa quarant'anni di forzata assenza, tenta di compiacere Lorenzo de' Medici mediante un'estesa missiva:²³⁵ la lettera, tra le varie strategie elative impiegate, cerca di mostrare le attinenze tra la lingua latina e quella volgare e proporre un canone dei più noti scrittori italiani. Esso – che comprende quasi solo fiorentini di nascita, di formazione o d'adozione (Guinizelli, Cavalcanti, Dante, Petrarca, Boccaccio, Cecco d'Ascoli) – mira in modo non troppo dissimulato ad accostare la figura di Lorenzo a personalità letterarie eminenti, «quorum monimenta nulla umquam memoria obscurabit» (c. S 1v).

«[Dante] non vitupera e Fiorentini, e quali chome habbiamo mostro altrove chiama sobrii et tranquilli, chiama gloriosi et giusti; perché sarebbe gran levità in tanto poeta scrivere chose repugnanti, et tra se stesse contrarie. Ma vitupera quegli Fiorentini, e quali per ambitione, et factione, erano divenuti ingiusti, rapaci, crudeli, et avari. Chome neanche Salustio vitupera Roma, vituperando l'ambitione, et la luxuria, et l'avaritia de' suoi tempi; et la perfidia o di Catelina o di Lentulo, o de gl'altri congiurati».

²³⁴ Per la presenza di Dante nella poesia di Lorenzo, segnatamente nel *Comento*, cfr. T. ZANATO, *Saggio sul Comento di Lorenzo de' Medici*, Firenze, Olschki, 1979; R. LEPORATTI, *Sull'elaborazione del Comento di Lorenzo de' Medici*, «Interpres», VII, 1987, pp. 45-102; G. MAZZACURATI, *Storia e funzione della poesia lirica nel Comento di Lorenzo de' Medici*, «Modern Language Notes», CIV, 1989, pp. 48-67; S. ROUSH, *Know thyself: self-knowledge and new life in Lorenzo de' Medici's Commentary on my sonnets*, in *Hermes' lyre: Italian poetic self-commentary from Dante to Tommaso Campanella*, Toronto-Buffalo, University of Toronto Press, 2002, pp. 71-95.

²³⁵ F. FILELFO, *Epistolarum familiarium libri XXXVII*, Venezia, De Gregori, 1502, cc. S 1v-4r.

L'INDAGINE DI MARIA CORTI SULL'EPISODIO DI ULISSE E LA SUA RICEZIONE CRITICA

di Maurizio Capone

A volte si soffre della distanza: e tuttavia, in qualche attimo di schiarita, tratti significanti divengono un filo d'Arianna

Maria Corti, *Nuovi metodi e fantasmi*

1. Novità dell'indagine di Maria Corti sull'episodio di Ulisse

Il Canto XXVI dell'Inferno ha generato chili di inchiostro di pagine di critica letteraria in cui i commentatori erano avvezzi a ritenere che l'episodio di Ulisse fosse un sublime prodotto dell'immaginazione dantesca. Nel Capitolo IV del volume *Percorsi dell'invenzione*²³⁶ Maria Corti sostiene invece una tesi opposta.

La novità capitale dell'inchiesta di Maria Corti risiede nell'affermare che Dante non abbia inventato nulla tematicamente a livello del mito e nel fornire documentazioni probanti l'esistenza di una lunga tradizione, che dall'età pre-classica giunge fino a Dante, del viaggio di Ulisse oltre le Colonne d'Ercole. La filologa, scoprendo anche alcune fonti arabo-ispatiche, rileva che il motivo del divieto del passaggio delle Colonne non è di derivazione classica, ma proviene proprio dal mondo arabo. Già nel 1922 il grande medievista Bruno Nardi, facendo riferimento a *La escatología musulmana en la Divina Comedia*²³⁷ di Miguel Asín Palacios, opera fondamentale per la perlustrazione dell'influsso della cultura islamica sulla *Commedia*, ammetteva che Dante avesse un'assai maggior conoscenza delle dottrine filosofiche e delle leggende islamiche di quanto credessero i dantisti. Maria Corti, anche dopo *Percorsi dell'invenzione*, prosegue in questa direzione e scava nei testi arabi allo scopo di trovare un rapporto diretto con la *Commedia*.²³⁸

Una volta dimostrato che l'episodio di Ulisse non è un'invenzione *ex novo* del genio dantesco, la Corti scruta il processo dell'immaginazione dantesca che si muove tra i materiali della tradizione. In particolare, avanza un'ipotesi del tutto originale del naufragio di Ulisse, sostenendo che Dante instauri un'analogia tra il naufragio, *topos* letterario di inestinguibile fortuna, del *sapiens* Ulisse e il "naufragio" filosofico degli aristotelici radicali. Per la filologa questo collegamento sarebbe plausibile perché in età giovanile il poeta fiorentino subisce il fascino di questi pensatori, che aspirano a diventare *sapientes mundi* con la sola forza dell'ingegno e che invece vengono perseguitati e scomunicati dopo la condanna del vescovo parigino Tempier (2 marzo 1277) terminando la loro esperienza chi con l'interdizione al silenzio, come Boezio di Dacia, chi con la morte, come Sigieri di Brabante, naufragando quindi prima di attraccare *ad philosophiae portum*.²³⁹

²³⁶ M. CORTI, *Scritti su Cavalcanti e Dante. La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 255-283. Questo Capitolo integra e arricchisce le riflessioni pregresse contenute nel saggio ID. *Le metafore della navigazione, del volo e della lingua di fuoco nell'episodio di Ulisse*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Mucchi, Modena, 1989. Contenuto anche in ID., *Scritti su Cavalcanti e Dante, op. cit.*, pp. 348-364.

²³⁷ M. A. PALACIOS, *Dante e l'Islam. L'escatologia musulmana nella Divina Comedia*, a cura di R. ROSSI TESTA e Y. TAWFIK, Milano, Net, 2005, p. 9 [ed. orig. *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre, 1919, seguita da *Historia y crítica de una polémica*, nuova ed. Madrid-Granada, Escuelas de Estudios Árabes, 1943; prima edizione italiana: Parma, Pratiche Editrice, 1994].

²³⁸ Cfr. M. CORTI, *La Commedia di Dante e l'Oltretomba islamico*, «Belfagor», 297, 1995, pp. 301-314, raccolto anche in ID., *Scritti su Cavalcanti e Dante, op. cit.*, pp. 365-379.

²³⁹ Maria Corti espone in dettaglio la sua teoria dell'influsso degli aristotelici radicali in Dante in *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Libreria Commissionaria Sansoni, («Società Dantesca Italiana. Centro di Studi e Documentazione

Tuttavia, mentre il narratore che struttura il poema condanna Ulisse e la corrente di pensiero che rappresenterebbe, l'uomo Dante avverte il fascino di quei filosofi i cui testi avevano segnato la sua formazione giovanile. Così, nel condannarli, ne perpetuerebbe l'esistenza e il linguaggio mettendo in bocca ad Ulisse uno dei più supremi messaggi della *Commedia* (*Inf.*, XXIV, 118-120²⁴⁰).

2. La "favola" di Ulisse: un'invenzione dantesca?

Perché Dante ha optato per una *historia*, il viaggio di Ulisse oltre le Colonne d'Ercole, molto meno nota ai suoi tempi rispetto a quella ufficiale? Questo è l'interrogativo nodale che Maria Corti si pone per avviare la sua indagine dell'episodio ulissico.

A livello di *fabula*, e quindi di senso letterale, la duplice natura di Ulisse come consigliere fraudolento e viaggiatore nutrito di perigliosa *curiositas* era consacrata nell'immaginario collettivo da secoli di letteratura. Una risposta al quesito sopra esposto può solo venire dal rapporto fra il livello letterale della "favola" e il livello allegorico «che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna» (*Conv.* II, I 2-4), concetto che nel *Convivio* Dante prende quasi alla lettera dal *Didascalicon* di Ugo da San Vittore. Lo stesso prologo dantesco segnala che la ragione dell'episodio sta nel complesso gioco di relazione fra livello letterale e allegorico: Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio / quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi / e più lo ingegno affreno ch'i' non soglio / perché non corra che virtù nol guidi (19-22). Secondo Maria Corti, in questi versi prende quota la profonda ragione autobiografica che investe la distinzione tra ingegno sciolto e ingegno guidato dalla virtù e in questo punto Dante invia il segnale che il drammatico racconto di Ulisse costituirà il supremo *exemplum* del fallimento di un'avventura del solo ingegno.

IL SENSO LETTERALE

Tre dati colpiscono alla prima lettura dell'episodio di Ulisse (85-142): il collegamento del mito di Ulisse con quello delle Colonne d'Ercole; la precisa descrizione del percorso marittimo dalla Campania alle Colonne; il naufragio finale. A prima vista paiono tutti elementi nuovi a livello di *historia*: meritano pertanto una disamina meticolosa.

1. Ulisse alle Colonne d'Ercole.

Il collegamento fra il mito di Ulisse e quello delle Colonne d'Ercole ha come principale *auctoritas* antica il Libro III dei *Geographika* di Strabone, in cui si legge che in area turdetana (zona montuosa sopra Malaga e Abdera) si trova la città di Odysseia dove è situato il tempio di Atena (III 4, 2). In un passo appena successivo, Strabone ci parla di Ulisse in maniera sorprendente:

Non ci si dovrebbe meravigliare del fatto che il poeta [Omero] abbia concepito il racconto del viaggio di Ulisse in tal modo che la maggior parte delle avventure intorno a lui narrate si situino al di là delle Colonne d'Ercole nel Mare Atlantico; così infatti le cose raccontate restavano vicine

Dantesca e medievale»), 1981. In particolare, le tesi di Maria Corti che sostenevano l'influenza dei logici modisti nelle teorie linguistiche esposte da Dante nel *De vulgari eloquentia* suscitarono un forte dibattito, nel quale si distinsero il totale dissenso di A. MAIERÙ (*Dante al crocevia?*, «Studi medievali», III, XXIV, 1983, 2, pp. 735-48), cui la CORTI rispose (*Postille a una recensione*, «Studi Medievali», XXV, 1984, 2, pp. 839-845), ricevendone una pepata controrisposta (*Il testo come pretesto*, «Studi Medievali», XXV, 1984, 2, pp. 847-855) e di P. V. MENGALDO («Italienische Studien», 6, (1983), pp. 187-191), ma trovando anche la convinta approvazione di G. FIORAVANTI («Rivista di letteratura italiana», Pisa, Giardini editore, 1983, I, 1, pp. 193-204) e l'assenso di V. BRANCA (*Anche l'Alighieri eroe della ragione?*, «Corriere della Sera», 05/11/1981, p. 32) e di G. GORNI (*Ricordo di Maria Corti*, «Studi danteschi», Firenze, Le Lettere, vol. 67, pp. 231-239); parziale fu invece l'accordo di M. MARTI («GSLI», 1982, 2° trimestre, fasc. 506, pp.299-302).

²⁴⁰ Poiché i riferimenti sono sempre relativi a *Inf.* XXVI, mi limiterò d'ora in avanti a riportare i numeri arabi dei versi citati.

sia ai luoghi sia agli altri dati della storia, sicché il racconto non rischiava di apparire incredibile. (III 4, 4)

Dunque, all'epoca di Strabone la tradizione di un viaggio di Ulisse sino alle Colonne d'Ercole risulta consolidata: è già iniziato nell'immaginario collettivo il processo di interpretazione figurale del personaggio Ulisse, simbolo della *curiositas* umana. Nel mondo latino abbondano i segnali del mito dell'eroe errante per l'orbe noto e ignoto, prima delle Colonne d'Ercole e pure al di là di esse: ne scrivono Tibullo, Seneca, Plinio e più tardi Servio nel commento all'Eneide.

La tradizione di una città Odysseia fondata da Ulisse in area turdetana e di vestigia del suo viaggio nelle zone delle Colonne d'Ercole deve aver lasciato segni di sé lungo molti secoli poiché la ritroviamo nel Commento alla *Periegesis* di Dionisio realizzato da Eustazio di Tessalonica, scrittore bizantino del XII secolo autore di famosi commenti all'*Iliade* e all'*Odissea*. Per di più, nella *Primera crónica General de España*²⁴¹ affiora la leggenda per cui Ulisse o un suo nipote omonimo avrebbe fondato Lisbona, il cui nome deriverebbe dall'antico etimo Ulissipona.

2. La «Via Herákleia».

Nei vv. 103-111, Dante descrive con accuratezza l'itinerario marittimo di Ulisse, il cui percorso è sovrapponibile a quello della «Via Herákleia» interinsulare, cioè la rotta dei mercanti greci che navigavano verso la Spagna: si salpa in Campania a Cuma, la più antica colonia greca, nei pressi di quella che un giorno sarebbe stata Gaeta («prima che sí Enea la nomasse», 93), si costeggiano la Sardegna, le Baleari, per poi passare fra Spagna e Africa e giungere allo Stretto di Gibilterra, alle cosiddette Colonne d'Ercole. Questa era la rotta più facile e diretta, in quanto evitava da un lato i pericoli provenienti da Etruschi e Liguri, dall'altro seguiva le correnti e i venti propizi. L'itinerario marittimo dell'Ulisse dantesco pare risalga addirittura agli antichi viaggi dei Rodiesi in Occidente e ha dietro di sé una lunga tradizione, tanto che ne parlano anche Esiodo, Strabone e altri ancora.

3. Il divieto ovvero la navigazione proibita.

La tradizione geografica e letteraria sulle Colonne d'Ercole legata a un tempio ivi dedicato a Ercole è molto più antica di quella che riguarda il divieto di oltrepassarle. In epoca greca e romana si narra di un gran via vai nello Stretto. Le testimonianze più antiche del divieto di passaggio si rinvengono nelle descrizioni di geografi e storici arabi e iberici. Le opere di questi ultimi, tra cui la *Primera crónica General* e la *Historia General* di Alfonso X il Savio, descrivono una statua di ottone, alta circa sei cubiti (quasi tre metri) che si trovava nei pressi dello Stretto e che ingiungeva ai naviganti di non passare quel lembo di mare. Era la statua di un uomo dalla lunga barba con il braccio sinistro teso indietro in direzione dello Stretto che, secondo i geografi arabi, significava 'Torna da dove sei venuto' o 'Non proseguire'. Infatti, gli arabi avevano prescritto questo divieto ai paesi atlantici per dominare incontrastati il commercio marittimo nel Mediterraneo.

I tre temi analizzati non sono quindi di pura invenzione dantesca, ma i primi due (il collegamento del mito di Ulisse con quello delle Colonne d'Ercole e l'itinerario marittimo coincidente con la «Via Herákleia») risalgono all'epoca antica pre-classica, mentre il concetto del divieto di attraversare lo Stretto appartiene alla cultura arabo-iberica. Dante non inventa, ma costruisce una stupenda elaborazione artistica di motivi intertestuali intorno al tema *curiositas/morte*.

4. Canali di informazione arabo-castigliani.

Nel XIII secolo vi è una larga conoscenza della cultura araba in Occidente, alla cui diffusione concorre la corte di Alfonso X il Savio, che istituisce a Toledo un centro di traduzione di testi arabi

²⁴¹ Il titolo completo sarebbe *Primera crónica General de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289* (d'ora in poi sarà più economicamente citata come *Primera crónica General*).

e castigliani. A Dante molte informazioni saranno giunte grazie ai rapporti diretti della Toscana con la Spagna e, in modo speciale, alla presenza alla corte del sovrano spagnolo di Brunetto Latini, il maestro di Dante, giunto a Toledo nel 1259 a capo di un'ambasceria. Tra i molti esuli politici fiorentini, senesi e pisani presenti a corte, si segnala una lunga permanenza a Toledo anche di Bonaventura da Siena, notaio a corte e traduttore dal castigliano in latino e in francese antico di quel *Libro della Scala*, testo arabo del secolo VIII, che molto probabilmente ha influenzato la struttura della *Commedia*.²⁴²

5. *Il naufragio di Ulisse.*

Il tema del naufragio è ricorrente anche in vari testi medievali. Nella *Historia General* di Alfonso X si racconta di un viaggio di Ulisse che va a fondare Lisbona-Ulissipona, ma che poi ha nostalgia di tornare a casa, parte e nella notte sogna il proprio naufragio. La stessa leggenda di Ulisse fondatore di Lisbona affiora nella *Primera crónica General*. Non si conosce il testo da cui Dante ha tratto l'informazione del naufragio, ma è certo che questa notizia non sia stata inventata da lui.

La descrizione dantesca del viaggio di Ulisse è precisa, coerente e avvolta da un fascino complesso e ambiguo ai nostri occhi. È probabile che il tema del naufragio si leghi per ragioni logiche e psicologiche a quello del divieto, chiamato in causa dal personaggio Ulisse con il pellegrino Dante: «dov'Ercule segnò li suoi riguardi / acciò che l'uom più oltre non si metta» (108-109). Pertanto, se esiste una fonte specifica del naufragio, non ancora rinvenuta, essa dovrebbe provenire dall'universo culturale arabo-ispánico dove è nato il *topos* del divieto e quella geografia sacra che pone nell'oceano australe l'irraggiungibile montagna del Paradiso Terrestre.

Tuttavia, attrae anche l'idea che l'immaginazione dantesca abbia costruito un finale prometeico sollecitato dal richiamo di un Ulisse avido di sapere e insieme sapiente, personaggio mitico e nel contempo oggetto di letture allegoriche pagane e cristiane. Tale complesso culturale avrebbe consentito a Dante di ancorare Ulisse alla contemporaneità, imparentandolo sia ai coraggiosi navigatori del proprio tempo, sia a quegli intellettuali del XIII secolo che aspiravano a diventare *sapientes mundi* e che avevano invece concluso la loro impresa con un naufragio filosofico. Dal momento che il discorso si sposta verso la lettura allegorica della «della favola de li poeti» (per dirla con la felice definizione dantesca del *Convivio*), occorre concentrarsi sul senso allegorico che l'episodio di Ulisse assume nella *Commedia*.

IL SENSO ALLEGORICO²⁴³

1. *Il mito di Ulisse e l'allegoria dantesca.*

Nella letteratura medievale, impregnata di allegorismo, molte allegorie possono essere decodificate coi segnali che lo scrittore offre nel testo. Nell'episodio di Ulisse, Dante invia tre segnali. Il primo è costituito dal prologo prima citato (19-22), in cui il poeta fiorentino distingue tra ingegno solo e ingegno guidato dalla virtù e assegna al drammatico racconto di Ulisse il carattere di *exemplum* del fallimento di un'avventura del solo ingegno. Il secondo sta nel fatto che Dante manda a fondo Ulisse mettendogli in bocca note parole di Aristotele, che esprime nella sua «orazion picciola» (112-120). Il terzo segnale si rintraccia nelle autocitazioni che legano per via intertestuale l'episodio di Ulisse alle sequenze iniziali delle tre cantiche (*Inf.*, I; *Purg.*, I; *Par.*, II), ovvero a tre momenti cruciali dell'avventura spirituale del personaggio Dante. Esaminando questi indizi, si deduce che da un lato Ulisse è, per dirla con Lotman,²⁴⁴ «l'originale doppio di Dante» e anch'esso eroe di un viaggio della conoscenza entro spazi inaccessibili; dall'altro lato, però, Ulisse impersona

²⁴² MARIA CORTI espone la sua idea che il *Libro della Scala* abbia influenzato Dante nel creare la struttura e alcuni elementi della *Commedia* in ID., *La Commedia di Dante e l'Oltretomba islamico*, cit.

²⁴³ Prima di giungere a Dante, Maria Corti compie una carrellata sulle principali letture allegoriche del mito di Ulisse dai Padri della Chiesa al Medioevo, che per ragioni di spazio non è possibile riportare in questa sede.

²⁴⁴ J. M. LOTMAN *Testo e contesto: semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. SALVESTRONI, Bari, Laterza, 1980.

l'esito opposto a quello dantesco nell'avventura della conoscenza: la sete vorace del sapere per il sapere conduce Ulisse al naufragio, al «folle volo» in prossimità della montagna del Purgatorio, mentre la «sete del deiforme regno» (*Par.*, II 20) guida Dante dall'Inferno al Paradiso, al viaggio-volo in compagnia di Beatrice.

Per secoli Ulisse è stato definito *sapiens*. Nel XIII secolo gli aristotelici radicali aspirano a diventare *sapientes mundi* mettendo in crisi il sapere tradizionale con una *vis* speculativa nuova. Questi sublimi curiosi vengono perseguitati, in seguito alla scomunica del vescovo parigino Tempier (7 marzo 1277), e fatti scomparire o con la morte, come nel caso di Sigieri di Brabante, o con l'interdizione al silenzio, come accaduto a Boezio di Dacia. Questi intellettuali dunque naufragano prima di giungere *ad philosophiae portum*. Appare suggestiva l'analogia, estensibile alla metafora dei loro naufragi, tra il *sapiens* Ulisse e i nuovi *sapientes mundi*.²⁴⁵ Tale collegamento sarebbe plausibile in Dante perché il fiorentino ha avuto in giovinezza un incontro coi testi degli aristotelici radicali. Allora, Ulisse non arringherebbe i suoi compagni con gli enunciati di Aristotele, bensì con quelli degli aristotelici radicali. In effetti, la perorazione (112-120) di Ulisse risulta concordante con la *Quaestio 5 dei Modi significandi* di Boezio:

Considerate la vostra *semenza*:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza. (118-120)

Parum enim est homini habere ea, quae per naturam habet homo. *Natura enim valde imperfecte dimittit hominem, et videtur homo sine sapientia esse quasi brutum animal.*
 [...] In his enim tribus consistit vita beata, scilicet *in operatione boni et cognitione veri et delectatione in utroque*. Et hoc summum bonum est *speciei humanae* et quicumque est sine hoc, sciat se esse imperfectum individuum in specie sua, nec habet actiones humanas.
 (*Qu.*, 5, 23, 70-74; *Qu.* 5, 24, 79-85)

I due testi, oltre al tono di perorazione, hanno in comune concetti filosofico-sentenziosi e vocaboli affini delle due lingue: la *natura* di Boezio è la *semenza* di Dante; per chi non la perfeziona c'è lo spettro di diventare *quasi brutum animal* da un lato, *come bruti* dall'altro; al contrario l'uomo si realizza nel *seguir virtute e canoscenza* in Dante, *in operatione boni et cognitione veri* in Boezio. Infine, la *delectatio in utroque* sembra essere richiamata dal «Noi ci alleggrammo» (136), con la fondamentale differenza che nella *Commedia* l'utopia della felicità intellettuale presto «tornò in pianto» (136), cioè condusse tutti al naufragio.

2. *Il terzo segnale: le autocitazioni.*

È possibile cogliere delle autocitazioni nel testo della *Commedia* laddove Dante costruisce delle corrispondenze non solo tematiche, ma anche formali. Lo scrittore fiorentino distribuisce con sapienza le autocitazioni affinché il lettore possa collegare le parti che cooperano alla lettura allegorica comparata mediante questi segnali della memoria interna. Le autocitazioni mettono in rapporto l'episodio di Ulisse agli avvii delle tre cantiche, (*Inf.*, I; *Purg.*, I; *Par.*, II), tre momenti capitali dell'avventura spirituale del personaggio Dante. In questa maniera Dante suggerisce di paragonare i due viaggi, che conducono entrambi a un'area inesplorata e inesplorabile, dei quali però quello di Ulisse non è benedetto da un beneplacito divino. Il confronto è quindi marcato dagli esiti opposti, mettendo così in rilievo il valore allegorico dei due eventi: il folle volo e il naufragio di Ulisse contrapposto alla salvazione nei cieli del pellegrino Dante.

3. *Dante punitore e sublimatore del sapiens Ulisse*

²⁴⁵ Nel saggio *Le metafore della navigazione, del volo e della lingua di fuoco nell'episodio di Ulisse*, cit., Maria Corti riscontra che queste tre grandi metafore presenti nel Canto XXVI dell'Inferno hanno un unico metaforizzato, cioè un referente comune che costituisce l'oggetto principale della costruzione allegorica dantesca, rintracciabile proprio nel ruolo di *sapientes mundi* a cui aspiravano i filosofi aristotelici radicali.

L'episodio di Ulisse è tra i più affascinanti sul piano culturale per la capacità dell'immaginazione dantesca di far confluire in esso i sollecitanti *topos* metaforici dell'errore intellettuale, un percorso erratico e una navigazione lungi dalla Verità, e di ravvivarli attraverso una tensione strutturale e poetica, oltre che autobiografica. Un insieme di segnali e di allusioni attraverso metafore porta quindi a credere che Ulisse rappresenti a livello allegorico il gruppo di intellettuali trasgressivi e tesi a una forte autonomia intellettuale, che usarono l'ingegno scevri della *virtus* etico-religiosa, dirimente per la teologia medievale.

Ma, in definitiva, Dante ama o non ama il suo personaggio? L'ideatore della lettura allegorica, che nella *Commedia* contrappone la propria posizione a quella di Ulisse, lo condanna, mentre l'uomo Dante sente il fascino di quei pensatori che appartenevano alla sua identità giovanile. Perciò Dante, nel condannare una certa corrente di pensiero, ne immortala l'esistenza e il messaggio trasmettendolo in alcuni dei versi (112-120) più sublimi dell'intero poema, pronunciati dal personaggio che forse più attrae Dante: Ulisse, che pronuncia la sua «orazion picciola». Si è osservato con Lotman che Ulisse è «l'originale doppio di Dante», ma è un *alter ego* il cui viaggio intellettuale produce un esito di segno opposto. Dante ora non condivide più l'avventura del solo ingegno condotta dai suoi amici di un tempo e segue le orme della via segnata dalla guida di Beatrice e San Bernardo. In un'epoca in cui entrano in crisi le certezze dell'universo scolastico-cristiano, Dante reagisce titanicamente offrendo il montaggio di un sublime naufragio dell'ideologia ormai per lui fallace.

3. La ricezione critica

All'interno di quel volume multiforme che è *Percorsi dell'invenzione*, l'attenzione della critica si è concentrata in modo prevalente sull'originale e seducente inchiesta concernente episodio di Ulisse, come dimostrano le recensioni che si riassumono di seguito.

CESARE SEGRE²⁴⁶

Cesare Segre rammenta innanzitutto che di Ulisse abbiamo un ritorno, narrato da Omero, e una nuova partenza, avvolta nel mistero. Subito dopo, puntualizza come per gli uomini del Medioevo vi siano due momenti della figura di Ulisse simbolicamente ricchi: il passaggio tra le Sirene e soprattutto la *mors per aquam*, interpretabile (e interpretata) sia come esempio di incontenibile volontà di sapere sia come sfida alla divinità e ai limiti da essa imposti. Nel Canto XXVI dell'*Inferno* e nella biblioteca di ermeneutica che esso ha ispirato s'intrecciano quasi tutte le potenzialità metaforiche del suo ultimo viaggio.

Segre nota come la figura di Ulisse abbia impegnato per anni Maria Corti, la quale non si è posta un singolo problema ma si è inoltrata in una ricerca, per così dire, «ulissica». Dell'opera *Percorsi dell'invenzione*, Segre preferisce seguire un itinerario che va dalla Torre di Babele alla montagna del Purgatorio, che costituiscono due verticalità cariche di simbolismi. È noto il trasporto di ammirazione di Dante per Ulisse, ma Segre ammonisce dallo scavalcare questo coinvolgimento distinguendo in modo semplicistico l'umana compartecipazione dalla disapprovazione teologica. Per la Corti, la Torre di Babele e il viaggio di Ulisse sono sottilmente connessi da una serie di riflessioni di Dante su quella corrente degli aristotelici radicali, in particolare dei logici modisti, che ha studiato il problema linguistico dei *modi significandi*. Secondo la filologa, la confusione babelica delle lingue e la fine di Ulisse sono collegate dalla presenza, nei pensieri e nelle parole di Dante, di questi filosofi prossimi all'eresia.²⁴⁷ Insomma, il parallelismo tra Ulisse e Dante cela in sé la storia di un peccato di superbia intellettuale e di una vittoria, anch'essa intellettuale, su di esso: Dante si configura come un Ulisse cristiano e pentito.

Poi, Segre si congratula con Maria Corti per la sottile indagine del significato allegorico del Canto XXVI dell'*Inferno* e per le novità addotte sulla leggenda dell'ultimo viaggio del navigatore

²⁴⁶ C. SEGRE, *Ulisse e Dante: la volontà di sapere*, «Corriere della Sera», 6 aprile 1993.

²⁴⁷ Vd. nota n. 239 del presente scritto.

greco: raccoglie notizie su antiche città fondate da Ulisse lungo la costa atlantica e rileva che il percorso del viaggio dell'eroe greco ricalca la "Via Herákleia", cioè la rotta dei mercanti greci che navigavano verso la Spagna. La studiosa ha anche il merito di mettere in luce alcuni elementi finora trascurati attinenti al mito delle Colonne d'Ercole e rivela che il divieto di oltrepassarle trae origine dai testi arabo-ispatici ed è menzionato anche in testi romanzati.

MICHELANGELO PICONE²⁴⁸

Secondo Picone, leggendo l'ultima periegesi cortiana della *Commedia* dantesca si rimane meravigliati e sedotti dall'organica costruzione delle varie parti che compongono quest'opera. Il recensore si affretta subito a distinguere *Percorsi dell'invenzione* dai numerosi esercizi svolti sul battutissimo campo della critica dantesca, descrivendoli invece come l'ultimo romanzo di avventura interpretativa che consente al lettore di rivivere uno degli archetipi poetici più essenziali della civiltà occidentale. Se Dante si era imbarcato sulla nave di Ulisse per poter descrivere nel Canto XXVI dell'*Inferno* l'ultimo sublime viaggio dell'eroe greco, anche la Corti con altrettanta audacia e baldanza si è imbarcata sulla "navicella dell'ingegno" di Dante per trasmettere questo vivacissimo resoconto critico del viaggio testuale della *Commedia*. La filologa propone percorsi tutt'altro che obbligati e ripetitivi; invero sono dei sentieri intrapresi con un'analisi a tutto campo che costituiscono delle scorribande geniali, dei vaghi *errores* dietro una cultura e un'erudizione tanto varie quanto profonde.

La tesi di fondo della Corti («Dante non inventa nulla a livello di temi o di miti») non è nuova: già Goethe sosteneva che ogni poeta è un "plagiario" e Niccolò Tommaseo, proprio commentando il poema sacro, affermava che «tutte le invenzioni di Dante, anche le più strane, hanno un fondamento nell'autorità della tradizione letteraria». I commentatori trecenteschi avevano già intuito qualcosa di simile, come Francesco del Buti, il quale sosteneva che «li autori [come Dante] usano l'altrui autorità ad arrearle a loro sentenza, quando comodamente vi si possono arrearare». A Picone appare però nuova l'energia e la coerenza con cui la Corti applica questa tesi, saltando ogni ostacolo avanti al quale erano arretrati i suoi predecessori e sciogliendo ogni nodo culturale che aveva fin qui scoraggiato il più valoroso degli interpreti danteschi.

Il campo di prova privilegiato dell'ermeneutica della Corti è il canto XXVI dell'*Inferno* in cui la studiosa si chiede da dove provenga l'*inventio* dantesca del viaggio di Ulisse, che perisce proprio davanti alla montagna del Purgatorio. L'ostacolo del testo è costituito dal fatto che Dante sceglie la versione apocrifia della morte di Ulisse, mentre il nodo da sciogliere è quello relativo al senso nuovo che assume il *nostos* omerico. Pur non conoscendo direttamente l'*Odissea*, Dante sa benissimo che Ulisse è morto a Itaca. Ciononostante, in questo caso il poeta fiorentino preferisce seguire altri modelli, più remoti dalla conoscenza comune dei suoi contemporanei, ma attivi nella sua cultura enciclopedica. La Corti addita come catalizzatori dell'"alta fantasia" dantesca proprio questi modelli, che parlano di sconfinamenti atlantici di Ulisse e lo dipingono come un navigatore costretto a viaggiare soprattutto per il suo desiderio di conoscenza totale, oltre che per la propria *hybris*. Si tratta di storici e geografi dell'antichità come Strabone e Plinio, di filosofi e poeti come Seneca e Tibullo ma in particolar modo, e qui sta la vera novità dell'opera, di viaggiatori e scrittori arabi. In quest'ultimo tipo di fonte, non endogena ma esogena alla cultura dantesca, la Corti trova la radice del tema del viaggio ulissico della *Commedia* e dei motivi che lo compongono, primo fra tutti il divieto di superare la Colonne d'Ercole. Picone rammenta poi che la filologa si cura meticolosamente di mostrarci come Dante sia entrato in contatto con la cultura araba.

Il recensore si riserva comunque due rimostranze. Sul motivo del divieto di oltrepassare il limite tra Mar Mediterraneo e Oceano, cioè tra mondo finito ed infinito, il recensore sostiene che sarebbe più economico pensare, piuttosto che a derivazioni arabe, a fonti intestine a Dante come il *Mare amoroso* oppure all'intertesto romanzesco, sempre presente nella costruzione della

²⁴⁸ M. PICONE, «Rassegna europea di letteratura italiana», 1993, n. 2, pp. 171-175.

Commedia. Così la formula usata da Dante a proposito delle Colonne d'Ercole «acciò che l'uom più oltre non si metta», caratterizzerebbe il divieto imposto ai cavalieri arturiani di oltrepassare fiumi, guadi, ponti: contrassegnerebbe insomma i *passages périlleux*, "l'alto passo", cioè le Colonne d'Ercole.

In secondo luogo, Picone non concorda con l'esegesi cortiana del naufragio di Ulisse, che lo interpreta come un'allegoria filosofica e teologica volta a colpire quell'aristotelismo radicale per cui il medesimo Dante si era entusiasmato in gioventù. In questa maniera, secondo Maria Corti si condanna l'errore intellettuale, l'erranza lontana dalla Verità frutto dell'ingegno umano non guidato dalla Grazia divina. Così facendo, per il recensore la Corti emargina eccessivamente l'allegoria poetica e dimentica che il Canto di Ulisse nasce come riscrittura cristiana del mito ovidiano elaborato nel Libro XIV della *Metamorfosi*.

PIETRO CATALDI²⁴⁹

Anche Cataldi esordisce con una perentoria dichiarazione («un nuovo libro di Maria Corti costituisce un evento in sé») di ammirazione nei confronti della storica della lingua. Il recensore ritrae *Percorsi dell'invenzione* come uno zibaldone denso di problematiche, aperture, ipotesi e persino di risposte, che offre un importante contributo alla conoscenza della cultura di Dante, spostando l'asse della sua biblioteca ipotetica dal tomismo ortodosso verso suggestioni agostiniane e mistiche.

Cataldi crede che le pagine sull'Ulisse siano le più criticamente rilevanti perché portano nuova luce su una tematica largamente percorsa. La Corti indaga con acume la tradizione del mito di Ulisse nel Medioevo e connette questo *alter ego* (o il suo "doppio" per dirla con Lotman²⁵⁰) dell'autore ai rischi, da lui percorsi e superati, della speculazione filosofica degli aristotelici radicali. Ma ciò che per Cataldi avvince alla lettura è soprattutto il modo della ricerca: sul piano metodologico, l'autrice non rinuncia al consueto abito semiotico, in questo caso prevalentemente adibito a inchieste sull'intertestualità. Qui all'indagine si sposa la ricerca filosofica, che viene sempre considerata entro il quadro della storia. Cataldi segnala che la Corti, mentre affronta la questione teorica dei meccanismi dell'invenzione artistica, getta fasci di luce nei capitoli dedicati alla memoria e all'analogia come strumenti creativi. Un'ipotesi lascia però perplesso il critico: la distinzione tra 'uomini in genere' e 'scrittore' e il riproporsi della vecchia distinzione romantica tra Dante-uomo e Dante-scrittore con le conseguenti compresenze di condanne e affetti. Cataldi si chiede se non sarebbe più semplice una concezione integrale dell'uomo con le sue contraddizioni interne, per evitare di correre il rischio che la categoria condizioni l'oggetto che dovrebbe conoscere. A suo giudizio, infatti, le indicazioni più convincenti si palesano dove il reperimento di uno schema o di una tipologia appare più lontano e prevale la disponibilità di una ricerca che privilegia i percorsi rispetto agli obiettivi e l'invenzione rispetto al già noto.

ROBERTO GIGLIUCCI²⁵¹

Il critico apre la recensione riportando questa netta asserzione di Maria Corti: «bisogna sempre partire da una cultura avantestuale, perché solo Iddio può inventare dal nulla. Se escludiamo Lui, gli altri sono tutti un po' plagiari».²⁵² Per Gigliucci questa affermazione è la perfetta sintesi introduttiva al nucleo di pensiero che fonda le riflessioni contenute nel volume. Il recensore non si sbilancia con un giudizio personale sull'opera, ma delinea semplicemente un profilo dei contenuti del lavoro della Corti. In chiusura, afferma comunque che, in tutto il volume e nel cuore stesso del metodo, erudizione e slancio interpretativo si fondono e diventano una cosa sola.

²⁴⁹ P. CATALDI, «Allegoria», 1993, V, 14, pp. 162-163.

²⁵⁰ Cfr. J. M. LOTMAN *Testo e contesto: semiotica dell'arte e della cultura*, op. cit.

²⁵¹ R. GIGLIUCCI, «La rassegna della letteratura italiana», sett.-dic. 1993, anno 97°, serie VIII, 3, pp. 252-253.

²⁵² M. CORTI, «La Repubblica», 22 aprile 1993, p. 34.

IL CONVIVIO DEL CORSINIANO 44 B 5:
SCELTE TESTUALI E STRATEGIE COMPOSITIVE

di Cristina Dusio

Un estratto del *Convivio* è contenuto nel manoscritto Corsiniano 44 B 5 (da ora *Cors*) del fondo Corsini della Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, codice fattizio della metà del Cinquecento.²⁵³ Tale antologia è situata in apertura della quinta e ultima sezione del manoscritto – la più antica, datata al terzo quarto del '400 – a cc. 69-75, la quale accoglie, oltre la copia dell'opera dantesca, *excerpta* del XIII libro della *Nuova Cronica* di Giovanni Villani, la vita di Dante di Leonardo Bruni e quella di Boccaccio, cui segue la vita di Petrarca, sempre dello stesso autore, e infine il volgarizzamento del *De claris mulieribus* ad opera di Antonio di San Lupidio (così nei codici) ridotto in fiorentino dal mercante Niccolò Sasseti sul finire del Trecento. Per l'aspetto materiale complessivo (piuttosto trascurato dal punto di vista codicologico e paleografico) e per il tipo di opere raccolte (ma anche per la loro qualità di estratti) l'ultima sezione del Corsiniano si iscrive nettamente nella tipologia delle miscellanee fiorentine di metà '400 ad uso privato.²⁵⁴ Le opere tradite al suo interno, infatti, figurano sovente in tali raccolte e ne caratterizzano la loro particolare fisionomia, unica accezione, la presenza del *Convivio* nella lettura scientifico-filosofica che se ne dà.

Nel quindicesimo secolo l'opera dantesca conosce una «svolta nella tradizione manoscritta»;²⁵⁵ dei quattordici codici datati, infatti, otto sono stati copiati tra gli anni Sessanta e Settanta di tale secolo.²⁵⁶ Se dunque *Cors* non si distingue né per datazione, né per qualità del testo tradito: è un estratto piuttosto compendioso dei libri II-IV che si posiziona piuttosto in basso nello stemma Ageno,²⁵⁷ la selezione dei passi inseriti, totalmente inedita, merita, invece, un esame più attento.

La scelta attuata dal compilatore di *Cors* risulta quanto mai originale, infatti nessun testimone a noi giunto sembra essere stato copiato seguendo lo stesso criterio di selezione. I passi scientifici del *Convivio* hanno destato l'attenzione esclusivamente dei primi commentatori trecenteschi della *Commedia* (si pensi a Andrea Lancia, l'*Ottimo commento* e Pietro Alighieri)²⁵⁸ i quali se ne sono

²⁵³ Per una descrizione generale del manoscritto e dell'unità codicologica contenente l'estratto del *Convivio* dantesco cfr. C. DUSIO, *Un nuovo manoscritto del Convivio (Roma, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, 44 B 5)*, «Rivista di studi danteschi» [in corso di pubblicazione, vol. 17 f. 1 2017].

²⁵⁴ Per una definizione cfr. G. TANTURLI, *I Benci copisti. Vicende della cultura fiorentina volgare fra Antonio Pucci e il Ficino*, in «Studi di filologia italiana», a. XXXVI 1978, pp. 197-313 (in cui si possono trovare altri – seppur scarni – rimandi bibliografici); S. GENTILE-S. RIZZO, *Per una tipologia delle miscellanee umanistiche*, in «Segno e Testo», vol. 2, 2004, pp. 397-407; M. CORTESI-S. FIASCHI, *Aggregare le parti: note, letture e documenti nella miscellanea umanistica*, «Filologia Mediolatina», vol. 19, 2012, pp. 193-245 (in special modo sez. I: *Dall'antologia al dibattito filosofico*, pp. 193-220).

²⁵⁵ B. ARDUINI, *Un episodio della tradizione quattrocentesca del Convivio: il codice Riccardiano 1044*, in *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana*, a cura di C. MILANINI e S. MORGANA, Milano, Cisalpino-Monduzzi, 2007, pp. 69-80: p. 74.

²⁵⁶ L. AZZETTA, *La tradizione del «Convivio» negli antichi commenti alla «Commedia»: Andrea Lancia, l'«Ottimo commento» e Pietro Alighieri*, in *L'antiche e le moderne carte: studi in memoria di Giuseppe Billanovich*, a cura di A. M. MONTI e A. MANFREDI, Roma, Antenore, 2007, pp. 3-40: p. 39 [già in «Rivista di studi danteschi», n. 5, 2005].

²⁵⁷ *Cors* si situa nel ramo α dello stemma Ageno, all'interno del quale il manoscritto va a collocarsi nella famiglia d; è più difficile, se non impossibile, definire però la sua posizione all'interno della stessa; cfr. C. DUSIO, *Un nuovo manoscritto del Convivio*, art. cit.

²⁵⁸ Alcuni dei passi utilizzati dal Lancia nel proprio commento sono presenti anche in *Cors* (seguendo l'ordine del commento): *Purg.*, XXX 121-132; *Conv.*, II 21; *Par.*, IX 103-108; *Conv.*, II 5 14 e II 13 13-14; *Par.*, XXVII 97-99; *Conv.*, II 3 5, 7 (cfr. AZZETTA L., *Le chiose alla Commedia di Andrea Lancia, l'Epistola a Cangrande e altre questioni dantesche* in «L'Alighieri», XXI, 2003, pp. 5-76: pp. 30-32. Con la prima redazione del *Commentum* alla *Commedia* di Pietro Alighieri condivide (tra quelli individuati e segnalati in appendice dall'editore del *Commentum*, cfr. *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam commentarium, nunc primum in lucem editum consilio et sumtibus G. J. Bar. Vernon*, curante V. NANNUCCI, Florentiae, Guilielmum Piatti, 1845) i seguenti luoghi (secondo l'ordine di apparizione

serviti per il commento dei luoghi più difficili del testo dantesco. Nel Quattrocento, infatti, «si attesta l'interpretazione [e l'uso *ndr.*] del trattato come esercizio compiuto di autocommento»²⁵⁹ delle quindici «canzoni distese».

Come già anticipato i brani copiati provengono dal II, III, IV libro del *Convivio* dantesco, seppure in Cors ogni sezione venga aperta dalle rubriche: «Cançona prima», «Seconda», «Tertia»²⁶⁰ delle canzoni sono stati trascritti esclusivamente versi iniziali e nel testo è stata omessa la quasi totalità dei riferimenti alle stesse; la preferenza pressoché esclusiva è stata accordata alle cosiddette digressioni scientifiche: per il secondo libro (quello di cui si riporta più testo) si hanno, quindi, i passi di natura astronomica: i nove cieli mobili [*Conv.*, II 2 1, *Conv.*, II 3 1, 3-18, *Conv.*, II 6- 9-11, *Conv.*, II 13 1-21, 23-30, *Conv.*, II 14 1-8, 11-12, 14-19, 21],²⁶¹ i motori e le gerarchie angeliche [*Conv.*, II 4 1-9, *Conv.*, II 5 5-20, *Conv.*, II 6 2-3]; compaiono, inoltre, i paragrafi con le definizioni del termine «soave» [*Conv.*, II 7 5], dei concetti di «pietà» e «misericordia» [*Conv.*, II 10 5-6], di «cortesia» [*Conv.*, II 10 7] e di «onestà» [*Conv.*, II 10 8]; del terzo si ritrova la dissertazione sul tempo [*Conv.*, III 6 2-3] ma lo spazio maggiore viene dedicato ai passi inerenti alla definizione di «filosofia» e «filosofo» [*Conv.*, III 11 1-6, 9-11, 13-14, 15-18]. Anche del quarto libro si selezionano, dopo un breve passaggio relativo alla definizione del termine «nobile» [*Conv.*, IV 16 3, 5-6] e la citazione del paragone con il «nero» ed il «perso» [*Conv.*, IV 20 1-3], la digressione sulle quattro età dell'uomo e quella sulle ore del giorno [*Conv.*, IV 23 5, 13-16].

Il testo, unico nella sezione insieme al volgarizzamento del *de claris mulieribus*, è fornito, inoltre, di marginalia che indicano sommariamente l'argomento trattato. I passi in cui si riportano le definizioni dei termini appena elencati hanno la fattezze di mero appunto di natura lessicale; il compilatore di tale antologia, infatti, non si è preoccupato di integrarli organicamente nel contesto come accade altrove. I luoghi testuali selezionati sono complessivamente molto sintetici e estremamente scorciati segno, appunto, di un'attenzione rivolta esclusivamente al significato della voce in sé di cui si tralascia qualsiasi senso altro, politico o meta-letterario, che aveva nel *Convivio*. La definizione di «soave» compare nel testo della silloge isolata, anche visivamente (nel manoscritto, infatti, le due righe sono separate dal testo restante da uno spazio lasciato bianco all'inizio e alla fine), estrapolata dal discorso argomentativo, presa nella sua definizione secca.²⁶²

Conv., II 7 5

Cors

Dico adunque che vita del mio core, **cioè del mio dentro, suole** essere un pensiero soave ("soave" è tanto quanto "suaso", cioè abbellito, dolce, piacente e diletto): **questo pensiero se ne già spesse volte a' piedi del sire di costoro a cu' io parlo, ch'è Iddio: ciò è a dire che io pensando contemplava lo regno de' beati.**

Uno pensiero suave dicho è vita del mio core; "soave" è tanto quanto "suaso", cioè abbellito, dolce, piacente e diletto.

Il compilatore, eliminato ogni riferimento alla canzone e alle vicende del poeta attraverso minimi aggiustamenti formali, rielabora la frase iniziale per mettere in evidenza il tema del discorso, il suo soggetto.

Fanno seguito, senza soluzione di continuità, i passi sul concetto di «pietà» e di «misericordia» entrambi, ancora una volta, estrapolati dal contesto: in apertura si ritrova il verso

nell'opera di Pietro): *Conv.*, III 7 3 in *Par.*, IV; *Conv.*, II 3 13 in *Par.*, VIII; *Conv.*, II 5 (ma II 4 2) in *Par.*, XIII; *Conv.*, II 15 (ma II 14 5) in *Par.*, XIV.

²⁵⁹ B. ARDUINI, *Un episodio della tradizione quattrocentesca del Convivio*, art. cit., p. 75.

²⁶⁰ Rispettivamente a cc. 69r, 74v, 75r del manoscritto Corsiniano.

²⁶¹ Per i passi segnalati del *Convivio* si fa riferimento all'ed. Ageno, cfr. D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di F. AGENO, Firenze, Le Lettere, 1995.

²⁶² Nelle tabelle i passi del *Convivio* espunti dal compilatore di Cors sono segnalati in neretto, in corsivo, invece, i passi modificati o minimamente alterati.

della canzone, seguito dalla frase in cui si indica il nodo centrale del discorso e l'esempio virgiliano, anch'esso ridotto all'essenziale; di contro il paragrafo 6 è copiato per intero, senza tagli, poiché nel *Convivio* stesso esso è dedicato interamente all'individuazione puntuale e alla formulazione dei concetti di «pietà» e di «misericordia» senza altri rimandi.

Conv., II 10 5

Dico adunque che vita Poi, com'è detto, comanda quello che far dee quest'anima ripresa per venire lei a sé, e lei dice: Mira quant'ell'è pietosa e umile: **ché sono proprio rimedio alla temenza, della qual pareva l'anima passionata, due cose, [e] sono queste che, massimamente congiunte, fanno della persona bene sperare, e massimamente la pietade, la quale fa risplendere ogni altra bontade col lume suo.** Per che Virgilio, d'Enea parlando, **in sua maggiore loda** pietoso lo chiama.

Cors

Mira quant'ell'è piatosa e humile [...] *La piatà fa maximamente della persona bene sperare [...] et però* Virgilio, d'Enea parlando, [...] pietoso [...] lo chiama.

Conv., II 10 6

E non è pietade quella che crede la volgare gente, cioè dolersi dell'altrui male, anzi è questo uno suo speciale effetto, che si chiama misericordia e [d'è] passione; ma pietade non è passione, anzi è una nobile disposizione d'animo, apparecchiata di ricevere amore, misericordia ed altre caritative passioni.

e non è pietade quella che crede la volghare gente, cioè dolersi dell'altrui male, anzi è questo uno suo special effetto, che si chiama misericordia e <d'è> passione; ma pietade non è passione anzi, è una nobile disposizione d'animo apparecchiata a ricevere amore, misericordia e d'altre charitative passioni.

Nel passo sulla «cortesia» ancora una volta scompare ogni riferimento alla canzone:

Conv., II 10 7

Poi dice: Mira anche quanto è saggia e cortese **nella sua grandezza. Or dice tre cose le quali, secondo quelle che per noi acquistar si possono, massimamente fanno la persona piacente. Dice "saggia": or che è più bello in donna che sapere? Dice "cortese": nulla cosa sta più in donna bene che cortesia.** E non siano li miseri volgari anche di questo vocabolo ingannati, che credono che cortesia non sia altro che larghezza; e larghezza è una speciale, e non generale, cortesia!

Cors

E poi dice: Mira *anchora* quant'è saggia e chortese [...] e non sieno miseri [...] anche di questo vocabolo inghannati che credono che chortesia non sia altro che larghezza; e larghezza è una speciale, non generale, chortesia.

in «onestà» non viene trattenuta la frase finale del paragrafo in cui lo scrittore accennava alla situazione politica dell'epoca, così come i suoi spunti polemici.

Conv., II 10 8

Cortesia e onestade è tutt'uno: e però che nelle corti anticamente le vertudi e li belli costumi s'usavano, sì come oggi s'usa lo contrario, si tolse quello vocabolo dalle corti, e fu tanto a dire cortesia quanto uso di corte. **Lo qual vocabulo se oggi si togliesse dalle corti, massimamente d'Italia, non sarebbe altro a dire che turpezza.**

Cors

E onestate è tutto <uno> ; et però che nelle chorti anticamente le virtudi e li belli costumi s'usavano, sì come oggi s'usa il chontrario, si tolse quello vocabolo dalle chorti e fu tanto a dire chortesia quanto uso di chorte.

Nel caso di «nobiltà», infine, si tocca l'esempio più estremo di concisione:

Conv., IV 16 6

Bene sono alquanti folli che credono che per questo vocabulo "nobile" s'intenda "essere da molti nominato e conosciuto", e dicono che viene da uno verbo che sta per conoscere, cioè "nosco". E questo è falsissimo; ché se ciò fosse, quali cose più fossero nominate e conosciute in loro genere, più sarebbero in loro genere nobili: e così la guglia di San Piero sarebbe la più nobile pietra del mondo; e Asdente, lo calzolaio da Parma, sarebbe più nobile che alcuno suo cittadino; e Albuino della Scala sarebbe più nobile che Guido da Castello di Reggio: che ciascuna di queste cose è falsissima. E però è falsissimo che "nobile" vegna da "conoscere", ma viene da "non vile"; onde "nobile" è quasi "non vile"

Cors

[...] E nobile viene [...] da non vile onde nobile è quasi non vile:

Oltre all'esclusione sistematica dei luoghi di autocommento e di riflessione metaletteraria, filosofica o politica estranei all'impostazione scientifica generale, anche nei passi copiati il compilatore di *Cors* tende a eliminare tutti gli elementi non strettamente necessari alla logica del discorso. Ha la tendenza, infatti, a scorciare gli esempi, i richiami scritturali e ai classici, quasi a mo' di appunto; ad esempio nel quinto libro del secondo trattato elimina la traduzione del passo del *Canticum* che ne dà Dante:

Conv., II 5 5

Per che manifesto è a noi quelle creature [essere] in larghissimo numero: per che la sua sposa e secretaria Santa Ecclesia - della quale dice Salomone: "Chi è questa che [a]scende del deserto, piena di quelle cose che diletano, appoggiata sopra l'amico suo?" - dice, crede e predica quelle nobilissime creature quasi innumerabili. E partele per tre gerarchie, che è a dire tre principati santi o vero divini, e ciascuna gerarchia ha tre ordini: sì che nove ordini di creature spirituali la Chiesa tiene e afferma.

Cors

[...] E Santa chiesa [...] crede et predica quelle nobilissime creature quasi innumerabili, e partele per tre gerarchie, che a dire tre principati santi o vero divini, e ciascuna gerarchia à tre ordini: sì che nove ordini di creature spirituali la Chiesa tiene e afferma.

scompaiono, nei luoghi dedicati alla filosofia, la citazione di Aristotele e i due lunghi esempi tratti da Virgilio e da Stazio:

Conv., III 11 14

E sì come fine dell'amistade vera è la buona dile[tt]azione che procede dal convivere secondo l'umanità propiamente, cioè secondo ragione, sì come pare sentire Aristotile nel nono dell'Etica; così fine della Filosofia è quella eccellentissima dile[tt]azione che non pate alcuna intermissione o vero difetto, cioè vera felicità che per contemplazione della veritade s'acquista.

Cors

È così fine della Filosofia [...] vera felicità che per chontemplazione della veritade s'acquista.

Conv., III 11 16

Ma però che [per] alcuno fervore d'animo talvolta l'uno e l'altro termine delli atti e delle passioni si chiamano e per lo vocabulo dell'atto medesimo e della passione (sì come fa Virgilio nel secondo dello Eneidos, che chiama E[ttore, parlando in persona di E]nea: "O luce", che è atto, "o speranza de' Troiani", che è passione, che non era esso luce né speranza, ma era termine onde veniva loro la luce del consiglio, ed era termine in che si posava tutta la speranza della loro salute; e sì come dice Stazio nel quinto del Tebaidos, quando Isifile dice ad Archimoro: "O consolazione delle cose e della patria perduta, o onore del mio servigio"; sì come cotidianamente dicemo, mostrando l'amico, "vedi l'amistade mia", e l padre dice al figlio "amor mio"), per lunga consuetudine le scienze nelle quali più ferventemente la Filosofia termina la sua vista, sono chiamate per lo suo nome.

Nel passo relativo alle origini della galassia e le diverse teorie in merito, invece, il compilatore lascia la "favola di Fetonte" perché funzionale al discorso e la relativa attribuzione a Orazio ma omette l'opera di provenienza cui Dante si riferisce:

Conv., II 14 5

E per la Galassia ha questo cielo similitudine grande colla Metafisica. Per che è da sapere che di quella Galassia li filosofi hanno avute diverse oppinioni. Ché li Pittagorici dissero che 'l Sole alcuna fiata errò nella sua via e, passando per altre parti non convenienti allo suo fervore, arse lo luogo per lo quale passò, e rimasevi quella apparenza dell'arsura; e credo che si mossero dalla favola di Fetonte, la quale narra Ovidio **nel principio del [secondo del] suo Metamorfoseos.**

I passaggi troppo lunghi o concettosi sono semplificati mediante un lavoro certosino di selezione e assemblaggio (non sempre riuscito) in cui si trattengono esclusivamente i contenuti essenziali.

II xiii 21

L'altra si è che esso Marte, [secondo che dice Tolomeo nel Quadripartito], disecca e arde le cose, perché lo suo calore è simile a quello del fuoco; e **questo è quello** per che esso pare affocato **di colore, quando più e quando meno, secondo la spessezza e raritade delli vapori che 'l seguono: li quali per loro medesimi molte volte s'accendono, sì come nel primo della Metaura è diterminato.**

gli esempi più manifesti si notano nei casi seguenti:

Conv., III 11 3

Dico adunque che anticamente **in Italia, quasi dal**

Cors

Le scienze nelle quali più ferventemente la filosofia termina la sua vista sono chiamate per lo suo nome.

Cors

E per la Ghalassia à questo cielo *grandissima similitudine* cholla Metafisicha. Per ch'è da sapere che di questa Ghalassia gli filosofi àno aute diverse oppinioni: ché□lli *Pithagorici* dissero che'l sole alchuna fiata errò nella sua via e, passando per altre parti non convenienti al suo fervore, arse lo luogo per lo quale passò, e rimasevi quella apparenza dell'arsura; e credo che□ssi mossero dalla favola di Fetonte, la quale narra Ovidio.

L'altra si è che esso a□ssé Marte diseccha e arde le chose perché lo suo chalore è simile a quello del fuocho [...] et però pare affochato.

Cors

Dico adunque che in *Italia antichamennte*, [...] *al*

principio della costituzione di Roma - che fu se[tt]e[tt]e[c]ento cinquanta anni [innanzi, o] poco dal più al meno, che 'l Salvatore venisse, secondo che scrive Paulo Orosio -, nel tempo quasi che Numma Pompilio, secondo re delli Romani, vivea uno filosofo nobilissimo che si chiamò Pittagora. E che ello fosse in quel tempo, pare che ne tocchi alcuna cosa Tito Livio nella prima parte del suo volume incidentalmente.

Conv., III 11 5

Questo Pittagora, domandato se elli si riputava sapiente, negò **a sé questo vocabulo** e disse sé essere non sapiente, ma amatore di sapienza. E quinci nacque poi, ciascuno studioso in sapienza che fosse "amatore di sapienza" chiamato, cioè "filosofo"; **ché tanto vale in greco "philos" che a dire "amore" in latino, e quindi dicemo noi "philos" quasi amore, e "sophia" quasi sapienza: onde "philos" e "sophia" tanto vale quanto "amatore di sapienza". Per che vedere si può che questi due vocabuli fanno questo nome di "filosofo", che tanto vale a dire quanto "amatore di sapienza". Per che notar si puote che non d'arroganza ma d'umiltade è vocabulo.**

L'ultimo passo - piuttosto tormentato - è forse fra tutti il più interessante.²⁶³ Il compilatore, infatti, con un semplice richiamo istituisce una corrispondenza tra il termine che nel *Convivio* dantesco si sta spiegando e la sua glossa: la chiosa posta al sostantivo «filos»: «che a dire "amore" in latino» è così riassunta dal solo sostantivo latino, «amor», elimina, inoltre, la locuzione «tanto vale quanto». Egli, quindi, si preoccupa di fissare l'accezione puntuale ed essenziale dei termini selezionati senza guardare troppo al senso generale della frase né alla forma. Quest'ultimo particolare sembra avvalorare, dunque, l'ipotesi (derivata principalmente da osservazioni di tipo codicologico e dalla tipologia di testi inseriti) che la quinta unità contenuta nel codice Corsiniano provenga da una copia redatta per interessi personali dell'autore-fruitori della silloge.

Nel testo si ritrovano altri minimi aggiustamenti formali, diretta conseguenza di tale tecnica di «taglio e montaggio».

Gli studi di Beatrice Arduini sulla ricezione del testo dantesco mettono in luce le « diverse linee di trasmissione del *Convivio*»,²⁶⁴ il trattato, infatti, circola associato ad opere dello stesso autore o insieme a materiali di provenienza varia. Il codice si inserisce, senza ombra di dubbio, nel filone inerente agli « scritti della tradizione municipale fiorentina in volgare, volgarizzamenti, opere della tradizione scientifica ed enciclopedica [...] trascritte infatti in scritture corsive, mercantesche da copisti non specializzati (Laurenziano xc sup. 1351, Palatino 181, Palatino 522, Additional 41647)»;²⁶⁵ rispetto alle miscellanee descritte dalla studiosa la nostra, per contenuto (ma anche per altezza cronologica), sembra avvicinarsi ai codici Laurenziano Pluteo xl. 41 datato al 1463 e al Laurenziano Pluteo xc sup. 1351 del 1477. Entrambi gli oggetti, infatti, contengono le vite di Dante rispettivamente di Brunetti e di Boccaccio (ambedue presenti anche nel Corsiniano), in connessione a scritti polemici in difesa del poeta e alla sua scelta del volgare (tipologia di testi assente nel nostro

²⁶³ Cfr. C. DUSIO, *Un nuovo manoscritto del Convivio*, art. cit.

²⁶⁴ Cfr. B. ARDUINI, *Le implicazioni del Convivio nel corpus dantesco*, «Medioevo letterario d'Italia», vol. 6, 2009, pp. 89-117: p. 109.

²⁶⁵ Ivi, p. 108.

tempo quasi di Numma Pompilio, [...] come Livio Titto <scriveva> vivea uno filosofo che si chiama Pythagora.

Cors

Questo Pittagora, domandato s'elli si riputava sapiente, neghò [...] e disse sé <essere> non sapiente, ma amatore di sapienza. E quinci nacque poi ciaschuno studioso in sapienza che fosse "amatore di sapienza" chiamato, cioè "filosofo" [...] a grecho "filos" .|. [...] "amor" [...] "sofia" quasi sapienza onde "filosofia" .|. "amore di sapienza"

manoscritto). In tali miscellanee la presenza del *Convivio*, dunque, si giustifica nell'ottica della riabilitazione della figura di Dante "poeta civile" e della rivendicazione del primato del volgare (sul cui uso è dedicato il primo libro di tale opera).

Sebbene tale impostazione non sia immediatamente ravvisabile in *Cors* e soprattutto il taglio scelto per il *Convivio*, di tipo prettamente filosofico-scientifico, sembri anzi escludere tale visione: guardando alla totalità delle opere raccolte (scritte da illustri toscani in lingua volgare o volgarizzate) finalità simili possono essere ipotizzate anche per la compilazione della miscellanea. Tale silloge accoglie effettivamente opere di segno differente ma accomunate tutte dall'uso del volgare fiorentino; la scelta stessa delle opere copiate sembra rivendicare, pertanto, una «interdipendenza fra la cultura e l'origine di Firenze, una cultura fiorentina che ha tutto il diritto di rivendicare un principato, vicario e forse premessa di un imperio politico»²⁶⁶ in stretta connessione al prestigio linguistico del volgare, lingua che ormai è capace di abbracciare e trattare i soggetti più diversi, anche quelli che tradizionalmente erano appannaggio del solo latino, la scienza appunto.

Bibliografia

- D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di F. AGENO, Firenze, Le Lettere, 1995;
- P. ALIGHIERI, *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam commentarium, nunc primum in lucem editum consilio et sumtibus G. J. Bar. Vernon*, curante V. NANNUCCI, Florentiae, Guilielmum Piatti, 1845;
- B. ARDUINI, *Le implicazioni del Convivio nel corpus dantesco* in «Medioevo letterario d'Italia», vol. 6, 2009, pp. 89-117;
- B. ARDUINI, *Un episodio della tradizione quattrocentesca del Convivio: il codice Riccardiano 1044* in *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana*, a cura di C. MILANINI e S. MORGANA, Milano, Cisalpino-Monduzzi, 2007, pp. 69-80;
- L. AZZETTA, *La tradizione del «Convivio» negli antichi commenti alla «Commedia»: Andrea Lancia, l'«Ottimo commento» e Pietro Alighieri*, in *L'antiche e le moderne carte: studi in memoria di Giuseppe Billanovich*, a cura di A. M. MONTI e A. MANFREDI, Roma, Antenore, 2007, pp. 3-40, [già in «Rivista di studi danteschi», n. 5 (2005)];
- L. AZZETTA, *Le chiose alla Commedia di Andrea Lancia, l'Epistola a Cangrande e altre questioni dantesche* «L'Alighieri», XXI (2003), pp. 5-76;
- M. CORTESI – S. FIASCHI, *Aggregare le parti: note, letture e documenti nella miscellanea umanistica*, «Filologia Mediolatina», vol. 19, 2012, pp. 193-245;
- C. DUSIO, *Un nuovo manoscritto del Convivio (Roma, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, 44 B 5)*, «Rivista di studi danteschi» [in corso di pubblicazione, vol. 17 f. 1 2017].
- S. GENTILE – S. RIZZO, *Per una tipologia delle miscellanee umanistiche*, «Segno e Testo», vol. 2 2004, pp. 397-407;
- G. TANTURLI, *I Benci copisti. Vicende della cultura fiorentina volgare fra Antonio Pucci e il Ficino*, «Studi di filologia italiana», a. XXXVI 1978, pp. 197-313.

²⁶⁶ Ivi, p. 113.

DA PETRARCA A DANTE: CITAZIONI E INDIZI DI UN ITINERARIO TESTUALE NEL PRIMO CANZONIERE DI SABA

di Jacopo Galavotti

Tra i poeti novecenteschi, Umberto Saba è senz'altro tra quelli in cui è più forte la presenza di citazioni e memorie degli autori della grande tradizione letteraria. In questo saggio cerco di seguire la traccia di alcune esplicite citazioni, in particolare dantesche e petrarchesche, attraverso le prime raccolte dell'edizione 1921 del *Canzoniere*. Seguendo il testo della prefazione all'opera, si possono infatti individuare alcuni elementi rilevanti di un percorso artistico ricostruito ad arte per far risalire la propria vocazione poetica ai più grandi modelli della poesia italiana, Petrarca (accanto a Leopardi) e Dante, momentaneamente riconciliati dall'antagonismo cui erano ricondotti nella coscienza comune tardo ottocentesca.

È noto che Saba ha sempre inteso entrare a far parte con la propria opera della tradizione letteraria nazionale, interpretata al di là di ogni prospettiva storica, ma come ideale Olimpo di scrittori capaci di poesia e in stato di grazia.²⁶⁷

La prima edizione del *Canzoniere* è stata pubblicata nel 1921 presso la sua libreria, nella modesta tiratura di 500 copie. A causa della ridotta diffusione, e poi dell'enorme successo dell'edizione einaudiana del 1945 (e delle successive), questa prima sistemazione dell'opera è passata per decenni quasi inosservata, salvi gli interventi della prima ora (Debenedetti, Montale, Solmi) e i recuperi compiuti dalla storica *Gallina di Saba* di Lavagetto²⁶⁸ e dai lavori filologici di Castellani in poi, riferimento indispensabile per lo studio dei primi anni di carriera del poeta.

Vorrei ora riprendere in mano quel testo partendo dalla sua dichiarazione d'apertura: la prefazione *Ai miei lettori* di cui riporto per intero la seconda parte. Dopo alcune parole di gratitudine per i suoi «sei» lettori, che è un *topos modestiae* di manzoniana memoria, ma anche una dedica d'amicizia, Saba spiega la nascita di questo *Canzoniere*:

Non tutte le poesie di questa raccolta vi riusciranno ugualmente nuove; alcune (una terza parte circa) sono già state stampate nei precedenti volumi «Poesie» e «Coi miei occhi». Ma per quanto riguarda il primo (Poesie) esse vi apparvero non solo in una *disposizione cronologicamente falsa*, così da togliere ogni linea al lavoro, ma molte (tutte per esempio quelle dell'adolescenza, e le giovanili e le fiorentine; così necessarie a comprendere *la genesi e i gradualì sviluppi, gli svincolamenti ed i ritorni alle origini* della mia arte) vi furono ommesse;²⁶⁹ altre poi (che è peggio ancora) siffattamente alterate dalla loro *forma primitiva*, da essere diventate tutt'un'altra cosa, e non una cosa migliore. Come abbia potuto commettere questa empietà contro me stesso, non so precisamente: fu un'eclissi della mia coscienza? *O ero forse troppo giovane ancora per compiacermi, come me ne compiaccio adesso, dell'inoppugnabile derivazione petrarchesca e leopardiana di quei primi sonetti e canzoni (non ho capito Dante che verso i ventitre, ventiquattro anni); quasi che l'aver ritrovato da solo nella mia stanzetta a Trieste, così beatamente remota da ogni influenza d'arte, e quando nessuno ancora aveva parlato a me di buoni e di cattivi autori, il filo d'oro della tradizione italiana, non sia il miglior titolo di nobiltà, la migliore testimonianza che uno possa avere di non essere un comune illuso verseggiatore.* Voglio insomma che si sappia che dove ci sono modificazioni profonde, e tali che potrebbero senza questo chiarimento, riuscire stupefacenti, non è ora che le ho apportate; ho dovuto anzi compiere un lavoro non breve e non facile per ritrovare nella memoria i versi originali. Due anni ho messo a compiere questo lavoro, benché difficilmente io

²⁶⁷ P. V. MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 190, ha parlato di una «visione della vita [...] decisamente antistoricistica».

²⁶⁸ Cfr. M. LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1989² [1 ed., ivi, 1974].

²⁶⁹ Particolarità grafiche come «ommesse» e, dopo, «un'eclissi» senza apostrofo sono d'autore.

dimentichi i versi che una volta ho fatti.²⁷⁰

Nel tono autoapologetico che gli è consueto, Saba scrive alcune cose che ci consentono di avviare un discorso sul *Canzoniere 1921* come ricostruzione della sua biografia poetica. Innanzi tutto, Petrarca e Leopardi stanno insieme e, parrebbe, sullo stesso piano, scintilla ed esca del primo fuoco poetico. Mi pare che nessuno abbia ancora sottolineato il suono sospetto di quella «derivazione» definita «inoppugnabile». Il diffidente lettore abituato alla prosa di Saba immagina subito una falsificazione, una *excusatio non petita*, l'offerta di una chiave di lettura. La prova che si tratta di una ricostruzione tendenziosa l'ha offerta in maniera, questa volta sì, inoppugnabile Antonio Girardi,²⁷¹ dimostrando come le forme metriche adottate dal giovane Saba siano tutte ottocentesche, così come d'altronde lo sono molti dei motivi delle prime poesie: la nostalgia dell'infanzia, il dolore adolescenziale, la compassione per un fanciullo povero, l'isolamento dell'animo sensibile tra una folla ostile: in sintesi e banalizzando, un diffuso wertherismo.

Un secondo dubbio sorge quando Saba parla di «sonetti e canzoni». Per prima cosa, com'è ovvio, è impossibile che un sonetto sia leopardiano; in secondo luogo, quelle tra le poesie adolescenziali che non sono sonetti sono al più canzonette. Con «canzoni», Saba potrebbe riferirsi alle giovanili di *Voci dai luoghi e dalle cose*, che hanno un impianto metrico che incrocia polimetria dannunziana e canzone libera leopardiana, ma il problema dell'esclusione delle canzonette rimarrebbe. In realtà si tratta quasi certamente di una citazione libresca: Saba, per sua stessa più tarda ammissione, lesse Petrarca nella versione commentata «per le donne gentili» da Leopardi.²⁷² È in quell'edizione che le poesie dei *Fragmenta* sono definite proprio «Sonetti e Canzoni»,²⁷³ e questo ci consente forse di aggiungere un'ulteriore prova dell'influenza soprattutto petrarchesca sulla scelta del titolo dell'opera, nonostante le note indicazioni di Muscetta in merito alla preponderanza del modello del *Canzoniere* di Heine, il cui titolo suona così nella traduzione di Bernardino Zendrini.²⁷⁴ È indubbio che il modello organizzativo del *Buch der lieder* abbia costituito un precedente, ma non si può tacere il fatto che tutti i segnali esposti siano volti a farci vedere piuttosto l'origine nobilmente italiana e petrarchesca di quel titolo. Inoltre dobbiamo ricordarci di un *lapsus* (ma lo sarà davvero?) di *Quello che resta da fare ai poeti*, lo scritto programmatico del 1911: «Sono pieni di ripetizioni il *Canzoniere* del Petrarca e quello del Leopardi»²⁷⁵ (e la citazione prosegue menzionando il *Paradiso* di Dante: i tre *auctores* della nostra prefazione per la prima volta insieme). In proposito scrive Savoca, fermo sostenitore della paternità petrarchesca del titolo: «L'attribuzione del titolo di canzoniere ai *Canti* non è un *lapsus*, ma una vera definizione critica. Egli vedeva nelle *Rime* petrarchesche e nei *Canti* leopardiani l'idea poemica di una autobiografia in versi alla quale aspirava per se stesso».²⁷⁶

²⁷⁰ U. SABA, *Il Canzoniere 1921*, edizione critica a cura di G. CASTELLANI, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1981, pp. 5-7. Corsivi miei.

²⁷¹ Cfr. A. GIRARDI, *Metrica e stile del primo Saba* [1984], in ID., *Cinque storie stilistiche*, Genova, Marietti, 1987, pp. 1-48.

²⁷² Cfr. U. SABA, *Della biblioteca civica o della gloria* [1957], in ID., *Tutte le prose*, a cura di A. STARA, saggio introduttivo di M. LAVAGETTO, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1116-18: p. 1116. Se non proprio la rara edizione Stella del 1826, Saba avrà avuto per le mani una delle tante ristampe economiche dell'editore Barbera. Se solitamente è bene prendere le parole di Saba *cum grano salis*, in questo caso possiamo fidarci: si vedano gli approfondimenti in merito di G. SAVOCA, *Saba e il «Canzoniere». Tra i suoi padri Petrarca e Leopardi*, «La modernità letteraria», a. I, 2008, pp. 87-99.

²⁷³ «Sonetti e canzoni», «in vita» e «in morte di Madonna Laura» erano comunque diciture correnti: così anche il popolare commento Carducci-Ferrari (1 ed. *Le Rime di Francesco Petrarca di su gli originali*, commentate da G. CARDUCCI e S. FERRARI, Firenze, Sansoni, 1899).

²⁷⁴ Cfr. C. MUSCETTA, *Introduzione* a U. SABA, *Antologia del «Canzoniere»*, Torino, Einaudi, 1963, p. XXII.

²⁷⁵ U. SABA, *Quello che resta da fare ai poeti* [1911], in ID., *Tutte le poesie*, cit., 674-681: p. 677.

²⁷⁶ G. SAVOCA, *Saba e il «Canzoniere»*, cit., p. 97. Favorevole alla paternità petrarchesca del titolo anche N. GARDINI, *Un Petrarca che non c'è*, in A. CORTELLESA (a cura di), *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, atti del Convegno di Roma, 4-6 ottobre 2001, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 43-53, in part. le pp. 50-51.

Veniamo ora finalmente a Dante. Saba dichiara di averlo “capito” solo verso i ventitré, ventiquattro anni (in una variante del *Canzoniere* manoscritto del 1919 addirittura venticinque anni; nella *Storia e cronistoria del Canzoniere* ventidue, ventitré anni).²⁷⁷ Considerando che è nato nel 1883, ci troveremmo tra il 1906 e il 1907, vale a dire, secondo la datazione interna al *Canzoniere*, nel passaggio tra *Poesie fiorentine* (1905-1907) e *Versi militari* (1907-1908). Nella biografia del poeta, ammesso che la data sia veritiera, corrisponderebbe al periodo trascorso a Firenze, e sarebbe allora da considerare se non possa aver influito su di lui la frequentazione di qualche intellettuale della «famiglia / che fu poi della “Voce”», magari quel Papini che nel 1905 scrive sul «Regno» il suo *Per Dante contro i Dantisti*, dove si contrappone la comprensione etica del poeta al suo studio erudito, e nel 1912 scriverà un polemico articolo sulle *Due tradizioni letterarie*: rozza, pietrosa, solida, concreta quella dantesca e invece decorativa, convenzionale, letteraria la petrarchesca.²⁷⁸ Dicendo “capito” e non “letto”, Saba giustifica le scarse presenze dantesche della primissima ora, retaggio romantico, in parte del Dante «idolo nazionale»²⁷⁹ – basti menzionare i vv. 9-10 di *La Pace* dove compare proprio il personaggio di Dante esule (accanto a Fausto!): «se Dante ti cercò [rivolto alla pace], di mondo in mondo / esule stanco affaticando il piè, / se Fausto per un tuo bacio all'immondo, / inutilmente come a Dio, si diè?»²⁸⁰ – e in parte dello stilnovista a cui Amor «ditta dentro» (*Da un colle*, v. 2, «di pace empiva e di dolcezza il core», che discende da «che dà per gli occhi una dolcezza al core»²⁸¹, v. 10 di *Tanto gentile*).

Resta il fatto, e qui arriviamo al cuore della questione, che gli anni indicati da Saba sono proprio gli anni a partire dai quali le citazioni dantesche cominciano a infittirsi, sino a diventare copiose nei *Versi militari*. E non parliamo solo di riprese di singoli sintagmi, ma di un'atmosfera infernale in cui fanno spicco citazioni da luoghi molto riconoscibili, almeno altrettanto riconoscibili di quanto lo erano nelle prime poesie quelli petrarcheschi.²⁸²

Passiamo ora in rassegna i casi di evidente petrarchismo, tenendo conto anche di alcune fondamentali varianti, in ordine cronologico discendente:

Poesie dell'adolescenza, *Nella sera della domenica di Pasqua*, vv. 1-2 «Solo e pensoso dalla spiaggia i lenti / passi rivolgo alla casa lontana» (1921) < «Solo e pensoso da campagne aulenti / io ritorno a la mia casa lontana» (1902): qui cita evidentemente *Rvf.*, 35, vv. 1-2 «Solo et pensoso i più

²⁷⁷ Cfr. U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere* [1948], in ID., *Tutte le prose*, cit., 107-352: p. 128. Si noti di passaggio che questa retrodatazione fa coincidere la propria comprensione di Dante con l'età in cui Debenedetti scrive il suo primo saggio sabiano, cfr. *ibid.*, 142: «quando il Debenedetti scrisse il suo primo saggio sul Nostro era vergognosamente giovane: aveva 22 o 23 anni».

²⁷⁸ Cfr. G. PAPINI, *Per Dante contro i dantisti*, «Il Regno», 20 ottobre 1905; e ID., *Le due tradizioni letterarie*, «La Voce», IV, n. 1, 1912. Si veda anche la voce di A. ACCAME BOBBIO a lui dedicata nell'*Enciclopedia Dantesca*.

²⁷⁹ Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *Con Dante attraverso il Novecento*, in ID., *Petrarca fra Abelardo ed Eloisa e altri saggi di letteratura italiana*, Bari, Adriatica, 1969, pp. 291-328, in part. le pp. 291-292. Per la storia del dantismo come mito nazionale e nazionalistico si vedano il fondamentale C. DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante* [1966], in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 255-302, e il più recente A. CICCARELLI, *Dante and Italian Culture from the Risorgimento to World War I*, «Dante Studies», n. 119, 2001, pp. 125-154, in cui trova spazio anche il resoconto della polemica di Ernesto Giacomo Parodi con Papini e Prezzolini.

²⁸⁰ La rima tronca (caso unico nei sonetti dell'adolescenza) ci guida qui inoltre al riconoscimento di una tessera pariniana, mi pare non ancora segnalata, cfr. *Odi*, *La vita rustica*, 33-40 «Colli beati e placidi, [...] / Dal bel rapirmi sento, / Che natura vi diè; / Ed esule contento / A voi rivolgo il piè». Cito da G. PARINI, *Le odi*, edizione critica a cura di D. ISELLA, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975.

²⁸¹ Cito da D. ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di G. GORNI, Torino, Einaudi, 1996.

²⁸² Della personale appropriazione del testo dantesco che avverrebbe in questi anni troviamo una conferma *a posteriori* anche nella recensione a *Poesie di tutti i giorni* di Marino Moretti del 1911, dove l'indulgente autoironia crepuscolare viene paragonata al sorriso degli spiriti del cielo della Luna: «Questa tendenza a esagerarsi fino all'autocaricatura, a fare dei propri difetti una virtù e delle proprie debolezze una forza, amandosi così come Iddio lo ha fatto, e sorridendo e meravigliando di chi suppone in lui un desiderio di cambiare anche in meglio, come sorridevano a Dante per l'istessa meraviglia le beate relegate nell'infima sfera “per manco di voto”; trova la sua espressione più perfetta nell'altra poesia “Il numero”[...], in *Tutte le prose*, cit., 682-87: p. 683.

deserti campi / vo mesurando a passi tardi et lenti»;²⁸³ v. 5 «L'aure son miti, son tranquilli i venti / crepuscolari; una dolcezza arcana / piove dal ciel sulla progenie umana» (1921) < «Lungo è il cammino, di campagna i venti / sanno e di mare: una dolcezza arcana / piove d. c. s. p. u.» (1919b) < «L'ombre son dolci e son soavi i venti / primaverili, e una tristezza arcana / piove dal ciel s. p. u.» (1919a): qui la ripresa è in «L'aure», vocabolo petrarchesco quant'altri mai, e poi «vedi ben quanta in lei dolcezza piove» che è forse il v. 3 di *Rvf.*, 192, *Stiamo Amor a veder la gloria nostra*. Si può convenire con Gianfranca Lavezzi quando definisce questo sonetto «quasi un centone»,²⁸⁴ a patto di tener conto della presenza di elementi foscoliani e carducciani mescolati con Petrarca e, soprattutto, del fatto che i pezzi più pregiati sono stati progressivamente accentuati.

Poesie dell'adolescenza, Così passo i miei giorni, v. 1 «Così passo i miei giorni i mesi e gli anni»: sono qui fusi insieme *Rvf* 61, *Benedetto sia 'l giorno, 'l mese et l'anno* e *Così gl'interi giorni* di Foscolo.

Voci dai luoghi e dalle cose, Il borgo, v.1 «Nell'estreme giornate di mia vita» (1921) «N. oscure g. d. m. v.» (1919) < «N. incerte g. d. m. v.» (1905): è progressivamente sempre più vicino a *Rvf.*, 16, v. 6 «per l'extreme giornate di sua vita», ma la poesia è in strofi saffiche di sapore carducciano.

Quelli riportati sono gli unici luoghi in cui Petrarca è messo in evidenza (sempre in incipit) come modello immediatamente riconoscibile, con prelievi da zone di dominio comune a qualunque lettore di media cultura, però nel primo e nel terzo caso a metà posticci, nel secondo con un filtro romantico: ben poco di «inoppugnabile», parrebbe.

Vediamo ora quel che riguarda i dantismi. Arrivati all'altezza delle *Poesie fiorentine*, troviamo nella poesia *Lina* i versi 4-5 «Io ti sorrisi, non mi dissi amante / t'accarezzai quell'anima tremante», che discendono da *Inf.*, V 133-136 «Quando leggemmo il disiato riso / esser basciato da cotanto amante, / questi, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi basciò tutto tremante»;²⁸⁵ nientemeno che «Il più bel verso d'amore che sia stato scritto», secondo il Saba delle *Scorciatoie*.²⁸⁶

Più ricco lo spoglio nei *Versi militari*. Traggo da un saggio di Michele Dell'Aquila²⁸⁷ i riscontri più evidenti:

L'intermezzo della prigione, vv. 56-57 «quel ferreo / ben vigilato serrame» = *Inf.*, VIII 126 «la qual senza serrame ancor si trova».

Il capitano, a, vv. 13-14 «quell'aspetto un poco / di Farinata» = *Inf.*, X 32-36;

Il capitano, b, v. 2 «gente, dai visi ebeti o cagnazzi [: pazzi]» = *Inf.*, XXXII 70 «Poscia vid'io mille visi cagnazzi [: Pazzi]», che si incrocia forse, per l'immagine della folla soldatesca, con la rassegna di demoni di *Inf.*, XXI 118-123: «Tra'ti avante, Alichino, e Calcabrina», / cominciò elli

²⁸³ Qui e in seguito le citazioni sono da F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004².

²⁸⁴ G. LAVEZZI, *Riconoscere l'usate forme: Petrarca e la metrica del Novecento*, in A. CORTELLESA (a cura di), *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, cit., pp. 55-87, cit. a p. 62.

²⁸⁵ Le citazioni dalla *Commedia* sono tratte da D. ALIGHIERI, *La Commedia*, a cura di G. PETROCCHI, Firenze, Le Lettere, 1994.

²⁸⁶ U. SABA, *Scorciatoie e raccontini*, in ID., *Tutte le prose*, cit., pp. 3-106, cit. a p. 12. Questa fonte, a quanto mi risulta, non era ancora stata segnalata. Si noti poi che in questo passo il verso è messo in contrapposizione con l'assenza di sinceri versi d'amore in Petrarca.

²⁸⁷ M. DELL'AQUILA, *Episodi di dantismo novecentesco: I «Versi militari» di Umberto Saba* [2004], in ID., *Scrittori in filigrana: studi di letteratura da Dante a Leopardi a Saba e ad Alvaro*, Pisa, Giardini, 2005, pp. 48-66. Per ulteriori spogli sui dantismi in Saba vedi anche le note di G. CASTELLANI in U. SABA, *Il canzoniere 1921*, cit., pp. 466-565. Cfr. inoltre L. SCORRANO, *Saba*, in ID., *Presenza verbale di Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 113-25; D. M. PEGORARI, *Vocabolario dantesco della lirica italiana del Novecento*, Bari, Palomar, 2000, pp. 127-61; G. DI PAOLA DOLLORENZO, *Dantismo e dantismi in Saba*, in G. BARONI (a cura di) *Saba extravagante*, Atti del Convegno internazionale di studi, Milano, 14-16 novembre 2007, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2008, pp. 203-205; F. DE NICOLA, *Su Dante in Saba*, «Lettere italiane», n. 2, 2011, pp. 273-81.

a dire, «e tu, *Cagnazzo* / Barbariccia guidi la decina. / Libicocco vegn'oltre e Draghignazzo, / Ciriatto sannuto e Graffiaccane / Farfarello e Rubicante *pazzo*»;

Il bersaglio, v. 9 «Se qui l'occhio *non falla*» = *Purg.*, VI 35, «e la speranza di costor *non falla*»;

Dopo il silenzio, v. 7 «questa che giace e ronfia è *gente nova*» = *Inf.*, XVI 73 «La *gente nuova* e i subiti guadagni», *Purg.*, II 58 «quando la *nova gente* alzò la fronte» e *Purg.*, XXVI 40 «la *nova gente*: “Soddoma e Gomorra”»;

Castellani ha segnalato soprattutto:

Durante una tattica, f, vv. 9-10 «Per mio diletto andrò di monte *in valle* / zaino mai più *mi graverà le spalle*» = *Par.*, XVII 61-63 «E quel che più ti graverà le spalle, / sarà la compagnia malvagia e scempia / con la qual tu cadrai in questa valle».

Si va insomma dalla semplice ripresa lessicale alla riformulazione di interi versi (e non ho menzionato i casi di dantismo stilistico, come l'evidenza icastica delle immagini accompagnata dalla ridondanza fonica di rime decisamente «aspre e chiocce»). Si sarà notato che la memoria si attiva quasi sempre a partire da una rima, generalmente scorciata in rima baciata rispetto alla cadenza alternata delle terzine.

Bisogna a questo punto fare attenzione a cosa intendiamo per citazione: il linguaggio di Saba è un linguaggio composito, attento a varie suggestioni culturali, capace di un amalgama unico tra termini quotidiani e termini del lessico letterario. Questi materiali di eterogenea provenienza possono venire “riciclati” e calati in contesti assolutamente alieni da quello di partenza in modo che versi, accostamenti, sintagmi accendono sempre nell'orecchio la sensazione di *déjà lu*. Proprio per questo è stato sostenuto che rischia di essere esercizio vano approfondire e ricercare tessere altrui nei suoi testi.²⁸⁸ Castellani²⁸⁹ ha sottolineato però che la capacità di raziare testi altrui e scomporli in «pezzi di meccano», per usare una bella definizione di Giudici,²⁹⁰ è una perizia tecnica maturata con l'esperienza, riscontrabile al tempo di *Trieste e una donna*, e ancora di più nei testi scritti dopo gli anni della prima guerra mondiale, ma non così prima, dove invece le citazioni sono ben visibili, e, aggiungerei, traggono proprio dalla loro visibilità gran parte del loro significato.²⁹¹ Infatti, nei testi che abbiamo visto è forse da individuare la traccia testuale delle indicazioni dateci da Saba nel paratesto della prefazione. Non a caso allora troveremo numerose riprese carducciane, pascoliane e dannunziane nelle raccolte che stanno tra gli esordi adolescenziali e i *Versi militari*, cioè *Voci dai luoghi e dalle cose* e *Poesie fiorentine*:²⁹² è possibile che proprio i modelli poi ripudiati di quello stile così incerto siano gli «svincolamenti» di cui Saba fa menzione ancora nella prefazione: il tradimento della nobile origine letteraria (rifatta, abbiamo visto, con qualche ingenuità) che solo con la comprensione di Dante viene recuperata, in corrispondenza di eventi capitali della propria esperienza biografica: ancora una volta vita e poesia, come sempre Saba vuol fare apparire, andrebbero di pari passo. Insomma, Saba, con le prime sezioni del *Canzoniere* del 1921, ha voluto fare piazza pulita delle illazioni su una sua ipotetica parentela crepuscolare o su un suo eventuale epigonismo tardoromantico o dannunziano, ammettendo sì, anche se in modo ambigamente

²⁸⁸ Cfr. in ambito petrarchesco le cautele di P. ZUBLENA, *Lingue “petrarchesche” nel Novecento poetico italiano*, in A. CORTELLESA (a cura di), *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, cit., pp. 89-99, p. 91: «Non è quindi opportuno soffermarsi oltre un certo limite sul caso di Umberto Saba, poeta sì di indubbe frequentazioni petrarchesche, il cui rapporto con la tradizione è però così simile a quello del feto con il liquido amniotico da non giustificare – se non forse per Leopardi – la ricerca intensiva di occorrenze intertestuali esplicite».

²⁸⁹ Cfr. G. CASTELLANI, *Introduzione*, in U. SABA, *Il Canzoniere 1921*, cit., XXXI-XXXII.

²⁹⁰ G. GIUDICI, *Saba: l'amore e il dolore*, in ID., *La dama non cercata*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 197-210: p. 202.

²⁹¹ Diversamente, appunto, da quel che avviene per la quasi impossibile ricerca di addentellati heiniani nella poesia degli anni dal 1912-13 in poi, nonostante Heine sembri risuonare un po' dappertutto, come sottolineato da S. DAL BIANCO, *Appunti su Saba e Heine. Con una postilla sull'uso delle fonti*, «Comunicare Letteratura», 2008, pp. 117-42.

²⁹² G. CASTELLANI ne dà un regesto molto ampio nelle citate note a U. SABA, *Il Canzoniere 1921*.

esplicito/implicito, di aver letto D'Annunzio, Pascoli e Carducci (per tacere dei minori), ma accogliendoli come "elementi estranei", ricostruendo a posteriori una sua iniziazione petrarchesca e leopardiana, perché petrarchesca è la lingua poetica italiana di cui vuole farsi parte, e aggiungendo in più che per la sua poetica è stata fondamentale la comprensione di Dante: non più l'esule romantico, ma il poeta-profeta capace di parlare per tutti, di redimere col suo racconto l'intera umanità, vivendo nel proprio destino individuale la vita di tutti.

Farei caso ora al diverso trattamento di due calchi danteschi che si trovano prima dell'altezza cronologica "incriminata", nelle *Poesie dell'adolescenza*. Al v. 6 di *La casa della mia nutrice*, «fin presso il chiostro che in vetta s'abbica [: antica : amica]», cfr. *Inf.*, IX 78, «fin ch'a la terra ciascuna s'abbica [: antica : nimica]», questo dantismo in posizione quasi incipitaria e dunque in patente contraddizione con la prefazione potrebbe risolversi come un voluto anticipo dello sviluppo che avverrà successivamente, attraendo la «collina» in vetta alla quale si trova la casa nell'orbita del «diletto monte», di una propria personale ascesa (la vista del mare è infatti «diletta»). Se il valore della citazione è anche nella sua posizione, allora si capirebbe perché in *La sera*, vv. 6-7, la ripresa si indebolisce perdendo la preghiera in *enjambement* e lasciando solo il fantasma di una rima: «sembra in quest'ora biblica dell'Ave, / che un inganno soave» (1919-1921) < «sembra in quest'ora devota de l'Ave - / - Maria, che una dolcezza oscura e grave»: cfr. *Par.*, III 121-123 «Così parlo mi, e poi comincio "Ave, / Maria" cantando, e cantando vanio / come per acqua cupa cosa grave [: Soave]». ²⁹³

Ricapitolando, possiamo dire che alcune citazioni sono intenzionalmente esposte come segnali: come Saba è attento a disporre gli elementi della propria biografia ideale, così si può intravedere un percorso identico nelle raccolte che mostrano l'esordio poetico, di modo che anch'esso risulti in qualche misura idealizzato, con l'ostensione tendenziosa degli elementi alti del proprio apprendistato artistico.

Questa ricostruzione mostrerebbe come al poeta fosse chiara la percezione del passaggio da una lingua libresca e stereotipata a una allo stesso tempo letteraria e naturale, passaggio che avviene o viene fatto avvenire contemporaneamente all'ingresso nel mondo adulto dell'io-personaggio. Ma la conquista della propria identità poetica verrebbe posta così sotto la stella di Dante, il poeta nel quale, secondo un Saba più maturo, sono assenti le fantasie di regressione materna del Petrarca e convivono il bambino e l'adulto, gli istinti e il ruolo sociale. Si può dire che il *Canzoniere* del 1921 sia il momento in cui si esprime sia il desiderio di entrare nell'alveo della poesia – il luogo di una grazia senza storia –, sia il percorso fatto per arrivarci. Da una parte l'introspezione dei propri sentimenti, lo scavo nella propria intimità, il lamento della propria sofferenza; dall'altra l'incontro prima con Lina e poi con i suoi soldati: l'approdo a una comunità umana in cui il suo ruolo è quello di raccontare, patendola, la sofferenza che ne sta al fondo, disponendosi ora a condividere l'inevitabile dolore della vita.

Nell'ultima sezione, Saba, dopo l'ossessione erotica dell'*Amorosa Spina*, concluderà l'opera con una preghiera di morte pronunciata nella poesia *In riva al mare*, palinodia dell'esperienza amorosa; e marino è lo stesso ambiente della primissima lirica, *Canzonetta*. L'autore fa così richiudere su se stessi, circolarmente, la sezione e l'intero *Canzoniere*, proprio in questo riprendendo il grande modello dei *Fragmenta*, che si aprono con una palinodia del «giovenile errore», pronunciata come se la grande preghiera alla Vergine fosse già avvenuta. Insomma il modello della difficile ascesa, il segno della maturità poetica, cioè Dante, è ricondotto entro le coordinate dell'opera che circolarmente (nietzscheamente?) si ripete: dove Petrarca è allora modello costruttivo dell'opera, Leopardi, anima sorella e modello formale, Dante, modello umano e di poetica.

Mi rendo conto del rischio di schematizzare eccessivamente le presenze di altri autori, che

²⁹³ Corsivi negli originali.

finiscono per incrociarsi perché evidentemente fanno parte delle possibilità espressive un po' scolastiche di un poeta autodidatta e di relativamente scarsa cultura. Mi sembra però che l'enfasi che Saba mette sulla grandezza dei suoi modelli non possa essere ignorata in un'analisi di questa prima ricostruzione retrospettiva della propria carriera. Soprattutto occorre tener conto di quello che si osserva dalle varianti e di quello che ci dicono sull'interesse dell'autore a far risaltare, o invece a occultare una memoria letteraria. Comunque la si voglia interpretare, Saba con la parentesi dantesca della prefazione manifesta la prima forma di una contrapposizione con il petrarchismo. Nel corso degli anni le azioni di Petrarca scenderanno in modo inversamente proporzionale a quelle di Dante e il 1921 fotografa il momento di questo passaggio, in cui i modelli possono ancora succedersi, passandosi il testimone lungo il «filo d'oro». Più tardi, a partire dagli anni Trenta, troveremo i feroci aforismi delle *Scorciatoie* contro la nevrosi di Petrarca, il poeta che canta la propria madre in un irrisolto complesso edipico, di contro al grande Dante capace di far convivere bambino e adulto.²⁹⁴ (Sempre senza dimenticare che concorse a renderlo un modello negativo e un bersaglio polemico anche il recupero petrarchesco operato dai poeti ermetici). Dopo la Seconda Guerra Mondiale, in *Storia e Cronistoria del Canzoniere* leggiamo: «Dante ha sbagliato di più, e più spesso, del Petrarca; ciò non toglie che questi stia al primo come una candela al sole».²⁹⁵ Eppure anche qui, al termine del suo percorso umano, schiarito l'animo con la psicoanalisi, il suo resta un *Canzoniere*, e ritroviamo una dinamica consueta: la regressione infantile petrarchesca, in cui Saba non vorrebbe ma deve riconoscersi e che è il suo punto di partenza, il suo peccato originale,²⁹⁶ e un desiderato approdo alla maturità dantesca.

²⁹⁴ Cfr. U. SABA, *Scorciatoie e raccontini* [1946], cit., pp. 12-14.

²⁹⁵ U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., 119. Per questi aspetti cfr. F. SENARDI, *Petrarca, icona polemica del Saba "civile"*, in F. COSSUTTA (a cura di), *Una figura nodale nell'insegnamento della Letteratura Italiana: Francesco Petrarca*, atti del convegno di Trieste, 5-6 novembre 2004, I settembre 2005, <http://www.units.it/news/files/convegnopetrarca/fsen.pdf>, consultato il 20 dicembre 2015.

²⁹⁶ Come riflessione attorno al complesso edipico analizza il petrarchismo di Saba anche A. CINQUEGRANI, *Il Petrarca di Umberto Saba*, «Quaderni Veneti», n. 3, 2014, pp. 227-34, in part. le pp. 231-34.

UNA MIMETICA TENTAZIONE. PASOLINI, LA “RISCRITTURA”
DELLA *COMMEDIA* E LA QUESTIONE DELLA LINGUA

di Fabio Libasci

Nel 1963, quando Pasolini progetta la *Divina Mimesis*, ha alle spalle la sua migliore poesia, i suoi romanzi, gli scandali che provocano. La sua opera multiforme, la sua penna, costringe critici letterari, scrittori, uomini di partito e della legge a precipitare nel suo mondo. Ha già rivelato la sua natura eretica, luterana; irricevibile per tutti. Pochi quelli che hanno davvero capito il terreno ideologico-letterario da cui parte Pasolini. Ferretti, in *Letteratura e ideologia*, titolo che ai più oggi farà sorridere, sintetizza bene l’impegno del poeta: contrapporre al monolinguismo petrarchesco il plurilinguismo di Dante, sulla scorta di Contini, su cui torneremo, e tradurre poi l’analisi linguistica e stilistica continiana in termini ideologico-sociali²⁹⁷ e ancora rendere assoluta, a-storica «l’equazione civiltà borghese-impotenza conoscitiva ed espressiva contro dialetto-conoscenza».²⁹⁸

Tre fila si verranno qui a intrecciare: la mimesi dantesca non senza un certo “profetismo”, la questione della lingua e la polemica accademica. Torniamo dunque al perché del ritorno a Dante. Nel 1963 Pasolini ha alle spalle la sua raccolta maggiore, *Le Ceneri di Gramsci*, il cui poemetto omonimo si erge a simbolo di un travaglio e di una condizione che da personale si rivela essere storica. Il poeta riversa in poesia la crisi dell’intellettuale, il fallimento della rivoluzione, il dramma irrisolto di una realtà che non si lascia possedere dall’ideologia;²⁹⁹ alle ceneri di Gramsci, conservate nel cimitero degli Inglesi a Roma rivolge il suo grido, quell’incapacità ad avanzare nel nuovo, quel sentirsi diverso, quello «quello scandalo del contraddirmi, dell’essere/ con te e contro di te; con te nel cuore,/ in luce, contro te nelle buie viscere».³⁰⁰ Attratto dall’allegria di quel popolo non dalla millenaria sua lotta. In Pasolini è da sempre in atto uno scontro tra l’evangelismo, l’irrazionalismo religioso, il populismo secondo Asor Rosa e l’ideologia marxista, il rigore, la conoscenza scientifica dell’uomo. Contraddizione che appare insanabile dopo i fatti del ’56, quando le accuse ai vertici del PCI si fanno meno velate. Il PCI è un partito burocratizzato, tatticistico, lontano dal popolo, da quel popolo che aveva visto nella Resistenza il momento fondamentale della rivolta e che ora appare definitivamente sepolta. Molti hanno letto *Le Ceneri* come “documento” della crisi e non come nucleo originario di poesia. Io sono disposto a credere che *La Divina Mimesis* riprenda nel momento culminante del boom economico quell’antica e mai sopita lacerazione di poeta del suo tempo, che trovi nell’esempio dantesco la maniera di gridare contro il suo tempo, di ritornare a fare poesia, dopo la poesia, dolo l’impossibilità apertasi dopo la pubblicazione delle *Ceneri di Gramsci* a essere poeta, adesso che solo il cinema contava per lui come poesia. Pasolini, come rivela Bazzocchi, accarezzava l’idea di un’opera totalizzante, che rivelasse il suo genio, summa delle proprie esperienze, testamento e profezia; stesso sogno accarezzato dodici anni dopo durante la stesura di *Petrolio*. Avrebbe cantato i mali della società, sarebbe sprofondato nei vizi del suo tempo per poterli attraversare. Bazzocchi parla de *La Divina Mimesis* come di un moderno romanzo-cattedrale³⁰¹ con chiaro riferimento alla *Recherche* proustiana, lasciando così intendere che Pasolini non solo a Dante ma alle esperienze europee del modernismo tende la mano mentre abbozza la sua opera. Dell’opera, rimangono però solo i primi due canti e alcuni appunti e frammenti del canto III, IV e VII. Alla fine del 1975, a poche settimane dalla morte, e da qui la forte tentazione di leggere come profetica e/o postuma un’opera che nasce letteraria, “conclusa”, Pasolini consegna a Einaudi il manoscritto un mese prima di morire e arriva nelle librerie pochi giorni dopo

²⁹⁷ Cfr. G.C. FERRETTI, *Letteratura e ideologia*; Roma, Editori, Riuniti, 1976 [1964], p. 163.

²⁹⁸ Ivi, p. 165.

²⁹⁹ Ivi, p. 269.

³⁰⁰ P.P. PASOLINI, *Le Ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957, p. 77.

³⁰¹ Cfr. M.A. BAZZOCCHI, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mondadori, 1998, p.97.

la terribile fine. Non volendo cominciare dalla fine, converrà subito scegliere alcuni momenti del I canto, dell'inizio.

Il I canto si apre con il protagonista del viaggio immerso in un sogno durante il quale ancora gli appare la vecchia luce della sua verità, le certezze di poeta; prova a inseguire quella luce ma subito la strada gli viene sbarrata dalle tre fiere: la lonza «in cui non ebbi, subito, difficoltà a riconoscermi»,³⁰² il leone e la lupa in cui doveva definitivamente riconoscersi: «i suoi connotati erano sfigurati da una mistica magrezza, la bocca assottigliata dai baci e dalle opere impure, lo zigomo e la mascella allontanati tra loro [...]. E l'occhio secco in uno spasimo [...]. Quella “lupa” mi faceva paura: non per ciò che di degradante rappresentava, ma per il solo fatto di essere un'apparizione, quasi oggettiva: la definizione di sé: un “ecce homo”». ³⁰³ Pasolini si riconosce nella lupa, nel volto della brama, immagine speculare di sé, oggettiva e perciò tanto più terribile, animalesca e perciò tanto più vera. Il poeta è dalle tre fiere spinto a tornare indietro quando vede apparire una figura «in cui dovevo ancora una volta riconoscermi, ingiallita dal silenzio». ³⁰⁴ Il Virgilio di dantesca memoria è qui lo stesso Pasolini di dieci anni prima. Non è inutile notare come il poeta nel suo viaggio non sceglie nessuna figura per accompagnarlo: né il Gramsci del suo poemetto, già suo interlocutore, né altra figura, né lo stesso Dante a cui pure l'opera obbligatoriamente fa riferimento. Siamo di fronte a uno sdoppiamento narcisistico, certo, ma siamo di fronte anche alla parodia del mito di Narciso: il protagonista non annega di fronte alla propria immagine speculare ma attraversa il riflesso della sua figura nella storia, il sé poeta, il suo esserci stato. È se stesso che deve attraversare, rileggere, combattere per prenderne congedo. ³⁰⁵ È l'occasione per fornire l'impasse storico della sua poesia: «cantai la divisione nella coscienza, di chi è fuggito dalla sua città distrutta, e va verso una città che deve essere ancora costruita. E, nel dolore della distruzione misto alla speranza della fondazione, esaurisce oscuramente il suo mandato» ³⁰⁶ (ancora una volta è un chiaro riferimento alla crisi che Pasolini attraversa nei primi anni '60 quando la poesia e la scrittura cedono il passo alla macchina da presa). Il poeta di dieci anni fa sente di aver esaurito la sua carica, la sua presenza nel mondo, «la piega di un dubbio, il dolore di una lacerazione, divengono presto dei mali privati, di cui gli altri hanno ragione di disinteressarsi». ³⁰⁷ Riprende adesso il protagonista del viaggio, l'io-personaggio direbbe Contini, che riconosce il poeta degli anni cinquanta: «incapace di aiutare se stesso, figurarsi un altro. Eppure era chiaro che al mondo, nel mio mondo, non avrei potuto trovare – benché così misera, così, come dire, paesana, così timida – altra guida che questa». ³⁰⁸ A parziale completamento di quanto detto prima potremmo aggiungere che Pasolini immerso nella modernità, nel vacillante ruolo del poeta nazionale in estinzione non può assumersi l'onere di lasciarsi guidare da nessuno; sente la lacerante scoperta di essere un erede sterile; sente insomma di non essere né poter essere Dante che nel prestare a Virgilio il ruolo di guida pose se stesso a guida morale del suo paese diviso, profetizzando tempi migliori. Ora quei tempi migliori sembrano essere tutti alle spalle. Lo stesso Pasolini Migliore è già del passato e anche quando fa della sua guida «il più alto dei poeti del nostro tempo», ³⁰⁹ è chiaro che quel giudizio, dato a suo tempo da Calvino, dopo l'uscita delle *Ceneri di Gramsci*, è immerso nella nostalgia.

Pasolini ricorda che Dante «era sostenuto da un'ideologia di ferro, la più potentemente unitaria di tutta la nostra cultura, prodotto finale di tutto il medioevo». ³¹⁰ Ora, non solo manca quella potente ideologia (il marxismo si avvia insieme al suo apogeo, alla sua crisi; pochi anni dopo

³⁰² P.P. PASOLINI, *La Divina Mimesis*, in, *Romanzi e Racconti II*, Milano, Mondadori “I Meridiani”, 1998, p. 1079.

³⁰³ Ivi, pp. 1080-1081.

³⁰⁴ Ibid.

³⁰⁵ Si veda, D. RANVAUD, *Pasolini et le fétichisme*, in *Pasolini*, Séminaire dirigé par M. A. MACCIOCCHI, Paris, Grasset, 1980, p. 298.

³⁰⁶ P.P. PASOLINI, *op. cit.*, p. 1083.

³⁰⁷ Ibid.

³⁰⁸ Ivi, p. 1084.

³⁰⁹ Ibid.

³¹⁰ Ivi, p. 1090.

la questione della presa del potere diverrà argomento discussioni tra ricche signore e uscirà definitivamente dal calendario politico dei partiti comunisti europei) ma manca perfino una lingua. È in crisi il sistema linguistico che per secoli era rimasto pressoché immutato: da un lato la lingua colta, letteraria, dall'altro i dialetti: «tu sai cos'è la lingua colta; e sai cos'è quella volgare. Come potrei farne uso? Sono entrambe ormai un'unica lingua: la lingua dell'odio».³¹¹ Gustato il fugace sapore del volgare - chiaro riferimento al friulano delle *Poesie a Casarsa*, sua prima raccolta, 1942, che gli valse l'attenzione di Contini - ripiombai subito nella volgarità della lingua dell'odio.³¹² La lingua dell'odio è la lingua del suo tempo; è la lingua della radio, della televisione, della tecnica, dell'Italia unita.

Quando dico che la ricerca letteraria coincide per Pasolini con la ricerca di una lingua, di una grammatica, di una mimesi – come far parlare l'Altro? – so bene di dire un'ovvietà; eppure non sarà inutile fare riferimento ad alcuni momenti in cui la questione della lingua segna l'attualità in Pasolini fino a coinvolgere nel dibattito la migliore intelligenza. Ferretti e Asor Rosa, insieme a loro moltissimi altri, sembrano accanirsi all'uscita dei *Ragazzi di vita* e poi di *Una vita violenta* più sulla mimesi linguistica, che sull'oscenità della rappresentazione. Di Ferretti abbiamo già detto come egli individui bene la traduzione che fa Pasolini tra la lingua e la società. Non abbiamo detto che Ferretti assai fedelmente nota in Pasolini la critica di un neorealismo di maniera, il ricorso a uno sperimentalismo disancorato da ogni ideologia ricorrendo alle armi della filologia. Per Pasolini il dialetto è un'arma contro la “centralizzazione” che proprio allora si affacciava come grande tema culturale caldeggiato dal partito comunista desideroso di compiere il grande passo verso una letteratura e quindi una cultura “nazional-popolare”. Al Gramsci ad uso e consumo della nomenclatura, Pasolini oppone la sua volontà di verità: esprimere l'esistenza vera di coloro che usano il dialetto. In *Ragazzi di vita* parlano gli esclusi dal motore della Storia, del progresso, è la negazione che si fa potenza e dunque scandalo. Il dialetto usato da Pasolini è una lingua vitale anche se certamente l'operazione mimetica ha richiesto la dote del vero scrittore: lo stile, e Pasolini sa essere vistosamente scrittore nella contaminazione tra lingua e dialetto, nel montaggio tra descrizione e azione. Ferretti, tuttavia, legge nell'operazione dello scrittore l'esasperato settarismo sociologico-linguistico ed un populismo evangelico-viscerale.³¹³ Per Ferretti, *Ragazzi di vita* è la creazione compiaciuta di un filologo che contempla il suo popolo-gergo e confermare il suo biolinguismo. Né tantomeno Asor Rosa ha saputo leggere in quei due romanzi e nella vasta opera che già all'inizio degli anni 60 veniva componendo Pasolini la denuncia di un neocapitalismo corruttore, il ricorso al dialetto come antidoto a quella lingua “creata” dalla borghesia del nord. Asor Rosa scambierà la critica al mondo in ascesa e la resistenza di un mondo spinto con ferocia alla scomparsa, il grido contro una società lanciata a tutta velocità nella corsa alla modernità che dimenticava sotto i piloni delle autostrade le fetide baracche del sottoproletariato come il segno di una rinascita di spinte regionalistiche. Certamente Pasolini vede il popolo come ricettacolo mitico di valori precapitalistici³¹⁴ ma da lì a dire che ne sposa il tendenziale immobilismo...

Più semplicemente il popolo di Pasolini è dimenticato dal progresso, felicemente ignorato, il suo dialetto esprime la precaria estraneità al mondo che lo circonda e che entro qualche anno lo avrà abbracciato nella sua modernità. È il canto del cigno, una faglia epistemologica tra due epoche. Pasolini è per Asor Rosa un poeta che cammina con la testa voltata all'indietro, similmente all'io-personaggio della Divina Mimesis: ma è forse un male raccontare la vita dei dannati? È lo stesso Asor Rosa, con indubbia maestria, a intravedere nell'universo dei primi due e più importanti romanzi pasoliniani, nell'uso del dialetto, una moderna discesa all'Inferno³¹⁵ senza tuttavia capire appieno il senso profondo dell'esperienza pasoliniana. Se, infatti, nota «la smania di andare sempre

³¹¹ Ivi, p. 1090

³¹² Cfr. p. 1091.

³¹³ G. C. FERRETTI, *op. cit.*, p. 226.

³¹⁴ A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Torino, Einaudi, 1988 [1966], p. 222.

³¹⁵ Ivi, p. 334.

più verso il fondo, sempre di più verso l'essenza del bene attraverso l'essenza del male»³¹⁶ non nota né coglie la profondità e la giustezza della denuncia che il poeta compie contro lo scempio causato da quella che si vuole chiamare lingua nazionale. Pasolini non vuole impedirne la nascita, semmai scongiurare la morte delle capacità espressivo-mimetiche di una lingua, il suo ventaglio di opzioni soffocate dallo "standard".

Mi scuso con chi di voi ha ritenuto queste pagine lunghe, pedanti, peggio inutili. Se ho inteso riferirmi a quel dibattito è per mostrare, seppur brevemente, che gli interventi di Pasolini sulla lingua, che andremo a rileggere, nascono come risposta agli attacchi, ai malintesi, alle accuse suscitate dai suoi romanzi.

Nel 1965, in occasione del settecentesimo anniversario della nascita di Dante, è di scena un dibattito che Bazzocchi definisce movimentato,³¹⁷ ma che sarebbe forse giusto definire epocale e per l'altezza del dibattito e per i personaggi coinvolti: Garboli, Segre, Pasolini, Luzi, Contini e specialmente Segre e Pasolini. Nell'impossibilità di rendere conto dell'intero dibattito ci soffermeremo su alcuni punti. Il casus belli è la nozione di "discorso indiretto libero": Pasolini, secondo Segre, farebbe un uso poco corretto delle nozioni linguistiche annucquandole nell'acqua sporca della sociologia e ancora in *Vitalità, passione e ideologia* avrà modo di ribadire la giustezza della sua critica.

Pasolini, riteneva che Dante, ricorrendo al discorso indiretto libero, fosse riuscito a dare voce a ceti e gruppi esclusi dal discorso esplicito della Commedia [...]. Pasolini, al suo solito, impiegava approssimativamente i tecnicismi. Io, però, non avevo avvertito, allora, che lui aveva messo il dito su un fenomeno a cui più tardi avrebbe dato nome Michail Bachtin, e cioè la plurivocità: presentificazione del linguaggio di varie classi mediante la momentanea e alterata adozione di termini di questi linguaggio da parte dello scrittore.³¹⁸

Che cosa ci dice esattamente Pasolini? Facciamo ancora un passo indietro in questo tortuoso cammino e andiamo innanzitutto alle "Nuove questioni linguistiche" dove per la prima volta si affaccia la nozione di indiretto libero: «un'incursione verso le lingue basse [...] un mezzo, prima di conoscere e poi di far conoscere, un mondo psicologico e sociale sconosciuto alla nazione».³¹⁹ Oggi, mentre scrive, questa possibilità è venuta meno: il dialetto come problema e riscorsa linguistico-sociale viene meno; si assiste a un nuovo e imponente fenomeno. Una nuova lingua si sta imponendo nell'Italia del boom economico. La cultura tecnica sta soppiantando la cultura umanistica e sta imponendo la sua lingua, «la nascente tecnocrazia del Nord si identifica egemonicamente con l'intera nazione, ed elabora quindi un nuovo tipo di cultura e di lingua effettivamente nazionali».³²⁰

Tutta una serie di conseguenze ne derivano: nascita dell'Italiano come lingua nazionale, egemonia linguistica e già tecnocratica del Nord industriale e apprendimento normativo con la caduta di molte locuzioni concorrenti, prevalere del fine comunicativo-strumentale su quello espressivo. Per Pasolini le conclusioni a queste tesi sono politiche: da un lato ribadire la libertà del letterato per l'espressività contro la meccanizzazione dall'altro la conoscenza approfondita di quella realtà nazionale che produce quella lingua. I due momenti non possono essere scindibili e la ricerca successiva lo dimostra; la scrittura della *Divina Mimesis* di cui molto verosimilmente ha già composto i primi due canti lo conferma. È chiaro allora, e chiaro inteso molte volte, se mi consentite, perché Dante. Perché Dante diventa una figura, una guida imprescindibile nella sua vita di poeta civile, auto investito di un ruolo vissuto con sempre più lucidità e sempre più disperazione.

³¹⁶ Ivi, p. 350.

³¹⁷ Cfr. M.A. BAZZOCCHI, *I burattini filosofi*, Milano, Mondadori, 2007, p. 37.

³¹⁸ C. SEGRE, *Vitalità, passione, ideologia*, in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, p. XXXIX.

³¹⁹ P.P. PASOLINI, *Nuove questioni linguistiche* [1964], in *Empirismo eretico* [1972], ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano Mondadori, 1999, p. 1252-53.

³²⁰ Ivi, p. 1265.

Che ne sarà dell'espressività della nostra lingua letteraria? Dei dialetti? Ancora una volta le accuse saranno di nostalgia, decadentismo, miopia. Pasolini nella sua solitudine volge le spalle all'indietro. In Dante ritrova esempi di Indiretto libero, «Dante si è valso di materiali linguistici propri di una società, di una *élite*, gergali. Che certamente egli non usava, né nella sua cerchia sociale, né in quanto poeta. L'uso è dunque mimetico, e se non si tratta di una vera e propria *mimesis* vissuta grammaticalmente, è certamente una sorta di emblematico Libero Indiretto».³²¹ Non sentiamo forse in queste parole una difesa d'ufficio? Purtroppo non è qui possibile rivivere la ricchezza del saggio pasoliniano, i suoi sviluppi, gli appelli, non fosse altro che per la sua lunghezza. Ci basterà sottolineare come Egli nelle conclusioni manifesti una preoccupazione solo molti anni dopo condivisa: «la tecnicizzazione sarà definitivamente livellatrice: anzi si presenta già sostanzialmente come livellamento potenziale. Sicchè la lingua e la cultura del tecnocrate tendono già a essere la lingua e la cultura dell'operaio».³²²

Ancora una volta abbiamo avuto bisogno di una parentesi, di una bretella sulla nostra strada per fare un altro passo e giungere così al famigerato saggio pasoliniano, *La volontà di Dante a essere poeta*. In esso Pasolini ribadisce come i personaggi non parlino mai la lingua di Dante e ancora una volta mettendo se stesso al posto di Dante pare confermare che realismo e soggettivismo possono convivere.³²³ Dante, il Pasolini di settecento anni prima, «combatteva su due fronti: quello teorico e ideologico dell'opposizione al latino, e quello teorico e ideologico particolare dell'opposizione a una eventuale istituzionalità del volgare stesso».³²⁴ questa doppia battaglia fa da corollario alla doppiezza che si ritrova nella struttura della *Commedia*: punto di vista dall'altro, osservazione dal basso; due registri: uno veloce, fattuale, l'altro lentissimo; narrazione figurativa e simbolica; Dante scrittore e Dante protagonista – qui riprende il saggio continiano – Dante che rappresenta un mondo metafisico con tutte le implicazioni teologiche e culturali e Dante che in quanto protagonista visita semplicemente un mondo di morti e ancora la *Commedia* che si presenta ora sotto il genere della prosa ora come poesia attraverso allitterazioni, accenti ritmici etc. avremo modo di vedere tra poco come questa doppia natura sia in parte rintracciabile nella stessa *mimesis* pasoliniana. La volontà di Dante a essere poeta sta nella sintesi di queste serie, lungo la sutura, dice Pasolini, dove «le due serie opposte si congiungono e si urtano: e dove dunque l'espressività trovi i suoi momenti più acuti e più instabili»³²⁵ e secondo il Nostro, Dante ha potuto ottenere questo grado di espressività «incorporando se stesso nella sua materia, cioè rendendosi protagonista del poema».³²⁶ L'articolo è destinato a suscitare una vasta polemica, l'attacco frontale di Segre e con lui della critica accademica. Oggi possiamo dire che attorno a Dante si consuma la stessa rottura tra accademici e militanti che si era consumata in Francia tra Barthes e Picard rappresentante della Sorbona attorno a Racine. Nella lunga risposta a Segre,³²⁷ Pasolini cita a suo sostegno l'esempio di Vanni Fucci: «la sua non è la lingua di un signore violento, né la lingua di un ladro plebeo. Egli si è declassato».³²⁸ Dante non fa che rivivere il suo discorso, il discorso di un uomo che si è degradato e può farlo a condizione di essere personaggio, di incontrarlo e quindi conoscerlo.

Appare chiaro come la polemica dantista sia stata in realtà un teatro nobile dove mettere in scena le diffidenze reciproche tra Pasolini e il resto del mondo. Dietro le quinte va però in scena un altro spettacolo: è la solitudine del poeta, fragile come un fiore. Siamo alla fine del secondo canto e Pasolini memore del famoso paragone dantesco «quali i fioretti dal notturno gelo (*Inf.*, II 127) , ci

³²¹ P.P. PASOLINI, Intervento sul discorso libero indiretto [1965], in *Empirismo eretico* [1972], ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano Mondadori, 1999, p. 1351.

³²² Ivi, p. 1374.

³²³ Cfr. M.A. BAZZOCCHI, *I burattini filosofi*, cit., p. 41.

³²⁴ P. P. Pasolini, *La volontà di Dante a essere poeta* [1965], in *Empirismo eretico* [1972], ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano Mondadori, 1999, p. 1378.

³²⁵ Ivi, p. 1385.

³²⁶ Ivi, p. 1389

³²⁷ «Paragone» n. 194, aprile 1966.

³²⁸ P.P. PASOLINI, *Appendice. La mala mimesi* [1966], in *Empirismo eretico* [1972], ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano Mondadori, 1999, p. 1393.

regala uno dei momenti più belli della mimesi, «anch'io, come un fiore, niente altro che un fiore non coltivato, obbedisco alla necessità che mi vuole preso dalla lietezza che succede allo scoraggiamento. Poi certo verrà ancora qualcosa che mi offenderà e mi massacrerà». ³²⁹ Certamente l'ultima frase non può non farci pensare alla fine del poeta ed essere dunque letta come una profezia. *La Divina Mimesis* letta in questo senso può davvero essere una lingua riflessione, e l'azione è qui davvero ridotta al minimo, sul ruolo del poeta, sulla sua marginalizzazione da un lato e sul ruolo di profeta: «se egli sogna di vedere morti i suoi coetanei piccolo borghesi, conformisti, sicuri di sé [...] ecco che il suo desiderio si attua, in un tempo dissonante e non cronologico, subito o cinquant'anni dopo[...]. Altre volte invece accade che le parole di odio del poeta siano realizzate da una rivoluzione». ³³⁰ Pasolini destina i letterati all'inferno, nei cerchi dove si puniscono i peccati borghesi e piccolo-borghesi e all'inferno destina anche la sua guida, cioè se stesso. Alla fine del IV canto, costituito in verità da appunti, scorgiamo Pasolini risvegliarsi dal sogno e avanzare sveglio, lucido nel mondo quotidiano, già altrove descritto e illuminato. *La Divina Mimesis* si prosciuga, gli appunti si rarefanno, aumenta la sproporzione tra quello che vorrebbe dire e quello che sa dire, tra il sapere che avrebbe ancora acquisito, certo, e la forma da dargli. ³³¹ Certamente la riscrittura "finita" della *Commedia* rimase un sogno ma il modello dantesco è la realtà che attraversa per quindici anni l'opera pasoliniana.

In un'intervista a «Paese sera» del luglio 1960 spiega che *La Mortaccia*, romanzo di cui non restano che poche pagine, «sarebbe stata la replica in prosa alla *Divina Commedia* con una prostituta al posto di Dante». ³³² Il progetto viene ancora citato in alcune interviste del '62 e del '63, poi con tutta evidenza cede il passo alla *Divina Mimesis*. Pasolini sceglie di farsi personaggio e abbandonare così il vecchio progetto che tuttavia rimane di notevole interesse linguistico-mimetico: «camminava, camminava tutta cl culo stretto, pora creatura, senza sapere dove andare, quand'ecco che, daje!, da dietro una gobba del monte si pararono, colla bava alla bocca, tre canacci lupi, abbaiano da torcersi i polmoni, secchi allampanati, con le code dritte sulle cosce spelate e piene di rognà». Se non altro l'interesse va all'uso dell'indiretto libero». ³³³ E ancora tracce di Dante ritroviamo in *Accattone* suo primo lungometraggio. «Dopo i titoli di testa viene inserita un'epigrafe che rimanda alla disputa tra l'angelo e il diavolo sul cadavere di Buonconte da Montefeltro (dal canto V del *Purgatorio*). Si parla della famosa lacrimetta che in punto di morte ha salvato Buonconte». ³³⁴ Pare che nell'ultima scena del film, quando Accattone muore, una lacrima si intravede sui suoi occhi. Ancora in *Mamma Roma*, Ettore, il protagonista morente ascolta un carcerato recitare alcuni versi dal canto XVIII dell'*Inferno* dove sono puniti adulatori e meretrici. E in *Uccellacci e Uccellini* assistiamo a Totò e Ninetto Davoli, padre e figlio, fermi insieme al corvo-ideologia davanti a un pullman che reclamizza il convegno di Dentisti-Dantisti!

Nei film e nelle opere successive i riferimenti sembrano meno lampanti mentre sempre più chiaro appare l'impegno civile del poeta, fustigatore dei costumi patrii fino al climax raggiunto negli ultimi due anni di vita dalla colonne del "Corriere della sera". Nel 1975 Pasolini dà alle stampe una nuova versione de *La meglio gioventù* chiamata *La nuova gioventù*, gli *Scritti corsari* e infine *La Divina Mimesis* che sulla scorta di Walter Siti sarà meglio definire come un'opera che non fece in tempo a vedere stampata e non come un'opera postuma. Ora è proprio la nota dell'editore che accompagna il testo e scritta di pugno da Pasolini stesso che ci disorienta, quasi come se quel paratesto potesse farci rileggere quei frammenti con occhio diverso, la sua vita e la sua opera come una minuziosa profezia; «il mio sforzo unico sforzo critico, molto modesto, d'altra parte, è quello di ricostruire il seguito cronologico, il più esatto possibile, di questi appunti [...]. Un blocchetto di

³²⁹ P.P. PASOLINI, *La Divina Mimesis*, in *Romanzi e Racconti II*, Milano, Mondadori "I Meridiani", 1998, p. 1093.

³³⁰ Ivi, p. 1106.

³³¹ Cfr. p. 1098.

³³² *Note e notizie sui testi*, a cura di S. DE LAUDE e W. SITI, in P.P. PASOLINI, *Romanzi e Racconti II*, Milano, Mondadori "I Meridiani", 1998, p. 1964.

³³³ P.P. PASOLINI, *La Mortaccia*, in *Alì dagli occhi azzurri* [1965], ora in *Romanzi e Racconti II*, Milano, Mondadori "I Meridiani", 1998, p. 592.

³³⁴ M.A. BAZZOCCHI, *I Burattini filosofi*, cit. p. 46.

note è stato addirittura trovato nella borsa interna dello sportello della sua macchina; e infine, dettaglio macabro ma anche – lo si consenta – commovente, un biglietto a quadretti riempito da una decina di righe molto incerte – è stato trovato nella giacca del suo cadavere (egli è morto, ucciso a colpi di bastone, a Palermo l'anno scorso)». ³³⁵ Quanto al titolo nella stessa nota si fa riferimento a “Frammenti infernali”, “Memorie barbariche”, Paradiso, e infine “La Divina Mimesis” titolo che l'autore avrebbe dato fin dal 1963.

A leggere queste frasi non si può non pensare al linguaggio della profezia, considerata la precisione della realizzazione, quei colpi di bastone che risuonano ancor più dei fiorellini massacrati cui pure si era paragonato alla fine del II canto. Pasolini, è vero, aveva diagnosticato e profetizzato i mali che affliggevano e che avrebbero afflitto la nostra patria sempre più: l'omologazione linguistica, il collasso egemonico della cultura di sinistra, il processo alla DC consumato mortalmente con l'uccisione di Moro, lo strapotere della televisione e la vittoria della società consumistico-neocapitalista su ogni ideologia, la creazione infine di un popolo nuovo che aveva perso allegramente le sue radici. Ciò che è irrecuperabile è però la sua morte profetizzata e ancora e forse un legame con Dante ancora più simbolico. Zigaina, pittore, amico di Pasolini e autore di alcuni libri prova a percorrere il rapporto del poeta con la morte, con quella morte, tra quella morte e la sua opera; ritorna a quel “o esprimersi e morire o essere inespressi e immortali”. Zigaina si spinge a dire che Pasolini è stato il regista del film della sua vita, che ha fatto della sua morte violenta, un atto, l'ultimo, creativo e dirompente. La morte come massima trasgressione. Zigaina legge *La Divina Mimesis*, come un libro sacro, non portato a termine per una decisione imperscrutabile, ancora come un rituale. ³³⁶ A ragione della sua ipotesi, Zigaina richiama la dedica fatta a un suo traduttore svedese nella quale scrive di avere nel “cuore un filo di vita che non interessa più”. Per il pittore, la *Mimesis* ha un valore misterico, sacrale e mitico. Per il fatto di contenere all'interno la propria morte, al limite dei frammenti che raccontano il viaggio nel moderno inferno, essa si configura come un'opera assolutamente nuova, fragorosa, doppia, continuamente scissa e ricomposta nei piani del reale e dell'allegoria, del sogno e della profezia, nel passato del poeta e nel suo futuro prossimo, non dissimile in questo alla *Commedia* dantesca che nell'inferno dei morti trova la speranza dei vivi. Pasolini non avrebbe costruito nessun purgatorio, nessun paradiso, nessuna profezia augurale. Ci mostra invece la ferocia del nostro inferno quotidiano.

Egli sa che il mondo non lo vuole come sapeva Dante di dover guardare la sua patria dal di fuori, entrambi condannati a morte, l'uno obbligato poi all'esilio. Pasolini è morto a Ostia, vicino la spiaggia, là dove il Tevere sfocia nel Tirreno e le anime si imbarcano per il Purgatorio. La vita di Pasolini finisce laddove quella di Dante comincia la sua ascesa, non sarà inutile notarlo. Pasolini arriva a Roma di notte come un reietto e di notte come un reietto se ne va, umile come un fiore, massacrato, solo con la sua sfida e le sue ragioni, meno solo col suo inferno che invece ci riguarda. A Furio Colombo, nell'ultima intervista, poche ore prima di essere ammazzato – a discapito della profezia, di Zigaina, di Bellezza e di Fernandez credo che Pasolini sia stato barbaramente, ritualmente massacrato – confessa: io scendo all'inferno e so cose che non disturbano la pace degli altri. Ma state attenti. L'Inferno sta salendo da voi. Chi, oggi, ci mette in guardia dal nostro inferno, che non sappiamo più riconoscere? A quando una nuova e rituale “mimetica tentazione”?

³³⁵ P.P. PASOLINI, *La Divina Mimesis*, cit. p. 1119.

³³⁶ Cfr. G. ZIGAINA, *Pasolini e la morte*, Marsilio, Venezia, 1987, p. 37.

PRIME RICERCHE SULLA PRESENZA DI ALÌ IN *INFERNO*, XXVIII 32-33

di Stefano Resconi

Numerosi sono gli studi che, dopo quello pionieristico di Alessandro D'Ancona, si sono occupati dell'ampia diffusione nell'Europa medievale di un cospicuo repertorio di leggende pseudo-biografiche dedicate al fondatore dell'Islam.³³⁷ La maggior parte di esse narra di un personaggio – spesso nominato Sergio – che, caratterizzato di volta in volta da *status* sociale e motivazioni diverse, svolge la funzione di indottrinare e spingere il giovane Maometto a istituire la nuova (e naturalmente falsa) religione; una nuova religione che, poiché il maestro del Profeta (o in alcuni casi addirittura Maometto medesimo) viene descritto come cristiano, si configura chiaramente come uno scisma eretico che trae origine dal Cristianesimo. Come ricordava già D'Ancona, è proprio questo l'unico elemento che accomuna tutti i racconti pseudo-biografici circolanti in Europa, a prescindere dalle numerose varianti narrative che ne caratterizzano il *corpus*:

Dall'una leggenda all'altra, i personaggi si scambiano i nomi e le parti: la voce pubblica, la tradizione orale, fissandosi nella scrittura, rispecchia la confusione delle menti. In tanta incostanza, quel che rimane fermo si è pur questo: che Maometto o fu cristiano o da un cristiano fu ammaestrato, e che l'Islamismo è propaggine eretica del Cristianesimo.³³⁸

Questo convincimento, diffuso in tutto l'Occidente medievale, è dunque fondamentale per permetterci la piena comprensione delle ragioni che hanno portato Dante a collocare il suo Maometto-personaggio nella nona bolgia dell'ottavo cerchio infernale, e a connotarne in maniera così atroce la pena di contrappasso:³³⁹

Già veggia, per mezzul perdere o lulla, com'io vidi un, così non si pertugia, rotto dal mento infin dove si trulla.	24
Tra le gambe pendevan le minugia; la corata pareva e 'l tristo sacco che merda fa di quel che si trangugia.	27
Mentre che tutto in lui veder m'attacco, guardommi e con le man s'aperse il petto, dicendo: «Or vedi com'io mi dilacco!	30
vedi come storpiato è Mäometto! Dinanzi a me sen va piangendo Alì, fesso nel volto dal mento al ciuffetto.	33
E tutti li altri che tu vedi qui, seminator di scandalo e di scisma fuor vivi, e però son fessi così [...].»	36

³³⁷ Cfr. A. D'ANCONA, *La leggenda di Maometto in Occidente*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 13, 1889, pp. 199-281, ora riedito a cura di A. BORRUSO, Roma, Salerno ed., 1994. Un utile e recente repertorio dedicato alle raffigurazioni di Maometto nella letteratura mediolatina è quello di M. DI CESARE, *The Pseudo-Historical Image of the Prophet Muhammad in Medieval Latin Literature: a Repertory*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2012. Questo vasto repertorio pseudo-biografico non manca di emergere anche in ambito volgare; per quanto riguarda la letteratura italiana antica mi permetto di rinviare a S. RESCONI, *Maometto-personaggio nel contesto. Forme della rappresentazione dell'Islam e del suo profeta in Dante e nella coeva letteratura italiana volgare*, «Doctor Virtualis», 12, 2013, pp. 243-278 (consultabile in Internet all'indirizzo <http://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis/article/view/3437/3606>).

³³⁸ D'ANCONA, *La leggenda*, cit., p. 80.

³³⁹ Cito da D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, *Inferno*, Firenze, Le Lettere, 1994; per questi versi non si registrano differenze di rilievo nel testo critico di Sanguineti: DANTIS ALAGHERII *Comedia*. Edizione critica per cura di E. SANGUINETI, Tavarnuzze-Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001. Tra i più recenti interventi dedicati al canto si consideri in partic. quello di M. VOLPI, *Il canto della divisione. Sintassi e struttura in Inferno, XXVIII*, «Rivista di Studi Danteschi», 11, 2011, pp. 3-37, ove, alla n. 1 di p. 3, si rinvia anche ai più rilevanti studi progressi.

Di fronte a questi versi, la curiosità del lettore particolarmente interessato alla definizione dell'“enciclopedia” dantesca potrà dunque essere oggi sollecitata, ancora più che dalla descrizione del Profeta, dal fugace riferimento che l'autore riserva ad Alì, vale a dire ‘Alī ibn Abī Tālib, cugino e genero di Maometto, fondatore dello Sciismo (vv. 32-33).³⁴⁰ A maggior ragione considerando che lo stesso europeo medio di oggi ha acquisito consapevolezza delle articolazioni interne all'Islam solo in tempi relativamente recenti – e spesso, purtroppo, a causa di tragiche notizie di cronaca estera –, è inevitabile domandarsi quale tipo di informazioni potessero essere note a Dante su una figura così importante per il mondo musulmano, ma del tutto secondaria nell'immaginario occidentale. Il riferimento ad Alì presente in questi versi è per giunta fugace – quasi come se l'autore ritenesse di introdurre un personaggio certamente noto ai suoi lettori –, e non offre elementi decisivi per una chiara definizione delle conoscenze dantesche in proposito: ammesso che siano effettivamente provvisti di valore connotativo, anche gli stessi dettagli descrittivi sui quali già si era soffermata l'attenzione di alcuni esegeti antichi (la posizione dell'anima di Alì rispetto a quella di Maometto, la natura della sua ferita, il fatto stesso di venire introdotto dal Profeta) non si prestano infatti a un'interpretazione univoca.³⁴¹

La possibilità di circoscrivere meglio il significato della presenza infernale del fondatore dello Sciismo passa dunque per l'individuazione delle notizie a suo riguardo circolanti nell'Europa medievale; una volta riconosciute le tipologie testuali significative, si tratterà di isolare quelle che potessero risultare maggiormente accessibili per Dante, interpretando poi i versi infernali di nostro interesse alla luce delle informazioni in esse riportate. Ripromettendomi di svolgere in maniera puntuale questa ricerca in altra sede,³⁴² tenterò qui una prima messa a fuoco del problema cercando di individuare innanzitutto quali fossero i canali attraverso i quali conoscenze quasi specialistiche anche per l'europeo medio di oggi possano essere penetrate nel nostro continente già durante l'Età di Mezzo.

Com'è noto, nel corso del Medioevo i mutevoli confini tra al-Andalus e i regni iberici cristiani sono stati ben permeabili a un fitto interscambio culturale, che, verso la metà del XII secolo, si manifesta anche in un'operazione traduttoria sulla quale sarà bene concentrare la nostra attenzione: fu infatti durante un suo viaggio in Spagna che Pietro il Venerabile, abate di Cluny, sollecitò la trasposizione in latino di un nutrito e variegato *corpus* di testi storiografici, religiosi e teologici islamici, tra i quali spicca il *Corano* medesimo. L'iniziativa venne naturalmente avanzata con il fine polemico di ampliare le conoscenze sull'Islam per contrastarlo con maggiore efficacia, ma ottenne come risultato collaterale quello di far circolare in Europa opere che per la prima volta trattavano di storia islamica in maniera anche minuziosa: di questa raccolta, nota come *Collectio Toledana* o *Corpus Cluniacense*, fanno infatti parte anche testi nei quali è presentata in forma compendiosa la vita di Alì, come ad esempio la *Chronica mendosa et ridicula Sarracenorum*.³⁴³

³⁴⁰ Sulla figura di Alì e le prime fasi di formazione dello Sciismo si vedano in partic. S.H.M. JAFRI, *The Origins and Early Development of Shi'a Islam*, Oxford, Oxford University Press, 2000; L. CAPEZZONE e M. SALATI, *L'Islam sciita. Storia di una minoranza*, Roma, Edizioni Lavoro, 2006; A. VANZAN, *Gli Sciiti*, Bologna, Il Mulino, 2008.

³⁴¹ Cfr. P. LOCATIN, *Maometto negli antichi commenti alla Commedia*, «L'Alighieri», 20, 2002, pp. 41-75, alle pp. 54-57.

³⁴² L'indagine risulta interessante anche alla luce dell'avvincente dibattito sulla possibilità che alcuni testi di origine islamica abbiano influenzato l'autore della *Commedia*; come noto, alle origini della discussione si colloca la pubblicazione, nel 1943, del celebre saggio di Miguel Asín Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia. Historia y crítica de una polémica*. Non è possibile richiamare in questa sede la copiosa bibliografia dedicata al tema, ma si consideri in ultimo almeno *Dante and Islam*, ed. by J.M. ZIOLKOWSKI, New York, Fordham University Press, 2015, ove è possibile trovare rinvii a buona parte degli studi pregressi.

³⁴³ Della *Collectio Toledana* si sta occupando il progetto *Islamolatina* (diretto da J. Martínez Gázquez presso l'Universitat Autònoma de Barcelona) anche in vista dell'edizione critica integrale del *corpus*, che al momento si legge ancora in gran parte secondo il testo della cinquecentesca *Machumetis Saracenorum principis, eiusque successorum vitae, ac doctrina, ipseque Alcoran [...] Opera et studio Theodori Bibliandri, Basiliae 1543*; il paragrafo della *Chronica mendosa* su Alì al quale ho fatto riferimento si trova alle pp. 220-1. Ulteriore e aggiornata bibliografia sulla *Collectio Toledana* è indicata in DI CESARE, *The Pseudo-Historical*, cit., p. 84.

Rientra nel *corpus* anche un'opera che può risultare particolarmente significativa dal nostro punto di vista: l'*Epistola Saraceni et Rescriptum Christiani*, il cui originale arabo data al IX o X secolo. Si tratta di uno scambio epistolare tra due amici che vivono alla corte del califfo di Baghdad: il primo dei due, il musulmano al-Hāshimī, scrive all'altro descrivendo la sua fede e invitandolo alla conversione, mentre il secondo, il cristiano al-Kindī (da cui il titolo di *Apologia al-Kindī* con il quale il testo è altrimenti noto), risponde confutando la dottrina islamica e difendendo il Cristianesimo.³⁴⁴ La discussione della vicenda biografica di Maometto e di chi lo circonda – Alì compreso – ha una grande importanza in questo scambio polemico. A puro titolo di esempio, possiamo considerare le modalità con le quali il fondatore dello Sciismo interviene nella versione della pseudo-biografia del Profeta presentata nell'*Apologia*; questa è caratterizzata dal fatto che Maometto, oltre a essere istruito da Sergio – in questo caso monaco nestoriano che, a un certo punto, inizierà a farsi chiamare Nestorio –, si fa influenzare anche da tre ebrei, appartenenti a una delle comunità religiose che avrebbero popolato la regione della Mecca prima della nascita dell'Islamismo:

Cum uero cognouissent iudei quod multi et etiam ipse Mahumet ad qualemcumque quasi umbram christianitatis illum monacum sequerentur et pene illud, quod postea factum est per Mahumet, per istum Nestorium iam consummatum esset, prosilierunt tres [...] iudei, id est, Vheben, filius Munie, Abdalla filius Celemin et Chabin, qui cognominabatur Alhahabarc. Et timentes ne in ueram christianitatem quandoque Mahumet incideret, accesserunt ad eum et maliciosa calliditate socios uel discipulos eius se esse in hac secta dicentes, eique omnia, que turpia uel nequiora in Alcorano sunt, scribere persuadentes, usque ad finem eius cum eo semper fuerunt.³⁴⁵

L'intervento di questi tre personaggi è verosimilmente finalizzato a spiegare il motivo per il quale nel *Corano* sia possibile trovare riferimenti anche al Vecchio Testamento, destituendo però nel contempo il libro sacro dell'Islam da qualsiasi fondamento di verità. È dal nostro punto di vista molto interessante osservare come, dopo la morte di Maometto, entri in scena Alì, la cui ambizione personale viene sollecitata proprio dai medesimi tre ebrei: sono infatti loro a invitarlo a seguire le orme del cugino fingendosi anch'egli profeta:

Post mortem uero Mahumet, cum [...] successisset in regno Ebubecr, Hali quoque, filius Abitalib, licet nobilior eo sub ipso maneret, predicti iudei, uolentes iterum turbare omnia, persuadebant Hali dicentes: Quare, cum sis fortis et nobilis, non te in prophetam eleuas sicut fecit socius tuus Mahumet, qui erat christianus nestorianus, et erimus tecum, sicut fuimus cum illo adiuuantes te in omnibus? Ille autem utpote iuuenis et totius bone doctrine expers, facile adqueiuit. Iam enim quasi ad hoc predoctus fuerat, siquidem aliquando, cum puer esset et uagabundus, ut illius etatis est, quadam die per aliqua deuia incederet, Nestorii illius pseudomonachi latibulum, unde ab eo Mahumet furtim responsa dabantur, offendit. At ille, cum se deprehensum esse uideret, puerum tam minis quam blandimentis induxit ut hoc nulli hominum proderet. Itaque iam pene ad hoc incipiendum declinauerat Hali. Sed rex Ebubecr, hoc comperto, iuuenem ad se uenire mandauit. Quem cum uenisset tantis blanditiis et promissionibus deliniuit ut ab huiusmodi incepto omnino desisteret, seque illi subditum in omnibus exhiberet. Iudei tamen non cessauerunt facere quod potuerunt. Nam accepto libro ab ipso Hali, quem reliquerat ei Mahumet, quicquid sibi uisum est aut addiderunt aut detraxerunt aut mutauerunt.³⁴⁶

Secondo quanto riporta il testo, dunque, non solo Alì avrebbe giocato un ruolo non secondario in un'ulteriore operazione interpolatoria alla quale sarebbe stato sottoposto il *Corano*, ma, soprattutto, si configurerebbe come un vero e proprio doppio di Maometto, che, ripercorrendone la parabola biografica attraverso l'incontro con tutti i personaggi che ne avevano forgiato la dottrina, si era elevato anch'egli a profeta per pura sete di potere. L'*Apologia al-Kindī*, considerata anche la

³⁴⁴ Cfr. *Exposición y refutación del Islam. La versión latina de las cartas de Al-Hāshimī y Al-Kindī*. Edición, traducción y estudio de F. GONZÁLEZ MUÑOZ, Coruña, Universidade de Coruña, 2005.

³⁴⁵ Cito da *Exposición y refutación*, cit., p. 68.

³⁴⁶ Cito da *Exposición y refutación*, cit., pp. 68-9.

discreta estensione della tradizione manoscritta della *Collectio Toledana*, potrebbe dunque teoricamente essere stata una fonte plausibile per l'autore della *Commedia*.³⁴⁷

Un secondo, variegato, canale che può aver veicolato in Europa informazioni su Alì è invece quello costituito dagli autori di testi storiografici o polemistici che hanno vissuto negli Stati latini d'Oriente fondati dopo la prima crociata: è chiaro che questi scrittori attingono a informazioni di prima mano che, riguardando il mondo che li circonda, possono risultare fondamentali per la sua stessa sopravvivenza. Nell'*Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*, interrotta nel 1183 per via della morte dell'autore, Guglielmo di Tiro introduce ad esempio alcune interessanti notizie su Alì nel momento in cui si trova a dover illustrare il significato della parola 'califfo':

Hii omnes [i successori di Maometto] dicti sunt caliphe, sicut et deinceps omnes qui eis successerunt, eo quod eorum magistro precipuo successerunt et eius erant heredes. Iste tamen ab eo quintus, Hali videlicet, cum esset ceteris qui eum precesserant magis in armis strenuus et in re militari supra homines illius temporis exercitatus et ipsius Mehemeth patruelis, indignari cepit plurimum quod illius diceretur successor et non magis propheta eximius et multo maior illo haberetur. Nec satis visum est ei ita de se vel se vel alios opinari, nisi et id publice predicaret. Adiecit etiam in illum blasphemie plenum dicere et per vulgus disseminare quod angelus legis lator Gabriel ad se missus fuerat divinitus, sed errore deceptus eam Mehemeth contulit, unde graviter fuit a domino correptus. Hec etsi absona quibusdam eorum et ab eorum traditionibus multum dissentire videbantur, invenit tamen populum qui sibi crederet sicque in gente illa exortum est scisma, quod postea non defecit usque in presentem diem, aliis dicentibus Mehemeth maiorem esse et omnium eximium prophetarum, et hii lingua eorum dicuntur Sunni, aliis dicentibus Hali solum esse prophetam domini, et isti dicuntur Ssia [...].³⁴⁸

Secondo quanto dice Guglielmo, dunque, Alì, sfruttando la propria supremazia militare e la parentela con Maometto, sarebbe riuscito a convincere parte dei convertiti all'Islam di essere il vero profeta, creando così uno scisma interno alla nuova religione tra i suoi seguaci (*Ssia*) e quelli di Maometto medesimo (*Sunni*); scisma che «non defecit usque in presentem diem». Una trattazione affine si può leggere anche nell'*Historia Orientalis* di Giacomo di Vitry, scritta ad Acri tra il 1216 e il 1224, a dimostrazione del fatto che doveva trattarsi di una versione ampiamente circolante in *Outremer*:³⁴⁹

Post hunc vero quidam patruelis Mahometi, nomine Haly, cum obtinisset principatum vehementer commoveri cepit et indignari quod successor Mahometi vocaretur, cum se digniorem ipso Mahometo reputaret et prophetam eximium, cui Dominus familiaris quam Mahometo loquutus fuisset, se vellet ab omnibus estimari. Hic igitur et complices eius legi Mahometi maxime detrahebant et in ipsum multa maledicta proferebant, alios ritus et alias institutiones et alium orandi modum quam tradidisset Mahometus predicantes. Illi autem qui legem Mahometi tenere voluerunt, in partibus orientis calypham Baldacensem statuerunt [...] Successores autem Haly, de quo supra fecimus mentionem, contra singularem orientis calipham sedem suam erexerunt in terra Egypti, innumeris divitiis et deliciis affluentibus. Unde inter Egyptios et alios orientales populos magna semper ex tunc fuit dissensio et odium implacabile et in lege discordia et contradictio, Saracenorum populis in duas partes divisus, quadam parte Haly et eius successoribus adherente, maiori tamen parte consentiente Mahometo.

Nelle ultime righe del passo appena riportato, Giacomo si propone dunque di illustrare quali siano le conseguenze dello scisma tra Sunniti e Sciiti sulla situazione politica del mondo islamico a lui

³⁴⁷ L'ipotesi che uno dei testi facenti parte della *Collectio Toledana* – il *Liber de generatione Mahumet et nutritura eius* – possa aver influito sul ritratto dantesco di Maometto è stata recentemente indagata da A. CELLI, "Cor per medium fidit". Il canto XXVIII dell'Inferno alla luce di alcune fonti arabo-spagnole, «Lettere Italiane», 65, 2013, pp. 171-192. La tradizione manoscritta della *Collectio* è vasta, anche se non è ancora noto il luogo di copia di molti suoi testimoni: cfr. M.-T. D'ALVERNY, *Quelques manuscrits de la Collectio Toledana* (1956), in *La connaissance de l'Islam dans l'Occident médiéval*, ed. by C. BURNETT, Aldershot, Variorum, 1994, pp. 202-218.

³⁴⁸ Cito da GUILLAUME DE TYR, *Chronique*, éd. critique par R.B.C. HUYGENS, Turnhout, Brepols, 1986 (19, 21).

³⁴⁹ Cito da JACQUES DE VITRY, *Histoire orientale*. Introduction, édition critique et traduction par J. DONNADIEU, Turnhout, Brepols, 2008 (VIII, 1-22). Sulle conoscenze di Giacomo a proposito dell'Islam, per l'appunto veicolate in particolare dai suoi contatti diretti con *Outremer*, cfr. la nota dello stesso editore al § V.1 dell'*Historia* (pp. 471-472), ove pure si segnalano i rapporti con i *Chronica maiora* di Matteo di Parigi.

pressoché coevo: l'autore si riferirà probabilmente al fatto che la dinastia fatimide regnante nel Califfato d'Egitto fino all'ascesa al potere di Saladino (1171) era sciita; gli Abbasidi che reggevano il Califfato di Baghdad erano invece sunniti.³⁵⁰

Un breve richiamo alla suddivisione interna al mondo islamico si rileva anche nel *Contra legem Sarracenorum* del domenicano Riccoldo da Montecroce, figura fondamentale per la conoscenza dell'Islam in Europa, il cui rientro a Firenze da una missione in Terrasanta (iniziata nel 1288) precede di due anni l'inizio dell'esilio dantesco.³⁵¹

Quidam enim secuntur Mahometum et isti sunt plures, et quidam secuntur Haali, et isti sunt pauciores et minus mali, et dicunt quod Machometus usurpauit sibi per tirampnicam potentiam quod erat Haali.³⁵²

Sulla base di questi primi riscontri, dunque, la suddivisione del mondo islamico nelle due fazioni sunnita e sciita pare emergere a più riprese nella cronachistica latina orientale, oltre che nelle opere di un autore come Riccoldo che in *Outremer* aveva avuto modo di soggiornare a lungo. Mi pare utile segnalare come questo genere di fonti tenda a interpretare semplicisticamente l'opposizione tra Sunniti e Sciiti come uno scontro tra seguaci di Maometto e seguaci di Alì, facendo così passare in secondo piano la loro comune fede maomettana e connotando conseguentemente lo Sciismo come una sorta di frangia scismatica: in questo senso, il ruolo di Alì nella storia dell'Islam risulterebbe essere tipologicamente sovrapponibile a quello che, come abbiamo già ricordato, l'Europa medievale attribuiva a Maometto nella storia del Cristianesimo.

I pur parziali dati finora raccolti sembrano attestare la circolazione europea di un forse inaspettatamente vario mosaico di riferimenti alla figura di Alì; riferimenti che abbiamo però individuato in due tipologie testuali ben precise (la polemistica anti-islamica e la cronachistica orientale), che, per quanto a diverso titolo diffuse in Occidente, si configurano comunque come produzioni scritte indirizzate a *targets* relativamente settoriali. Nel contesto del peculiare atteggiamento di curiosità mista ad avversione che connota il rapporto tra l'Europa medievale e il mondo musulmano, gli anni che immediatamente precedono la nascita di Dante vedono la redazione di un'opera che garantisce eccezionale diffusione a una delle fonti sulle quali ci siamo soffermati poco fa. Mi riferisco allo *Speculum historiale* del domenicano Vincenzo di Beauvais, sezione storica della sua monumentale raccolta enciclopedica, lo *Speculum maius*. Il colossale lavoro, certamente compiuto nella sua forma definitiva sul finire degli anni Cinquanta del XIII secolo, venne condotto da Vincenzo alla corte di Luigi IX, il re che fu a capo della settima crociata. Proprio questa contingenza è forse in grado di spiegare – anche se nuovamente in termini di conoscenza del nemico – le ragioni del particolare interesse con il quale sono trattate le vicende che riguardano la storia del mondo islamico,³⁵³ un interesse che, nel caso dello *Speculum historiale*, si manifesta in maniera del tutto peculiare. Quando infatti, nel libro XXIII, Vincenzo si trova a dover rendere conto dei fatti avvenuti durante il regno dell'imperatore bizantino Eraclio (575-641), decide di dedicare grandissimo spazio alla trattazione della vita di Maometto e della sua immediata successione attingendo a fonti variegata: l'*Historia ecclesiastica* di Ugo di Fleury, un altrimenti sconosciuto *Libellus de Machometi fallaciis* e, dal cap. 41 al 67, riportando un lungo estratto della traduzione

³⁵⁰ Si veda, oltre alla voce *dinastie* in *Piccolo dizionario dell'Islam. Storia, cultura, società*, a c. di R. ELGER con la coll. di F. STOLLEIS, Torino, Einaudi, 2002, pp. 88-90, A. DUCCELLIER e F. MICHEAU, *L'Islam nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2004, pp. 47 e sgg.

³⁵¹ Cfr. E. PANELLA, *Ricerche su Riccoldo da Monte di Croce*, «Archivum Fratrum Praedicatorum», 58, 1988, pp. 5-85, a p. 11: Riccoldo doveva essere rientrato a Firenze agli inizi dell'anno 1300.

³⁵² Cito da J.-M. MERIGOUX, *L'ouvrage d'un frère prêcheur florentin en Orient à la fin du XIII^e siècle. Le Contra legem Sarracenorum de Riccoldo da Monte Croce*, in *Fede e controversia nel '300 e '500*, «Memorie domenicane», 17, 1986, pp. 1-144: p. 121.

³⁵³ Cfr. a tal proposito M.T. Fumagalli Beonio-Brocchieri, *Le enciclopedie*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 1. Il Medioevo latino*, dir. G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, vol. I, *La produzione del testo*, tomo II, Roma, Salerno ed., 1993, pp. 635-657: p. 649.

latina dell'*Apologia al-Kindī* traendola dalla *Collectio Toledana*.³⁵⁴ Il testo dell'*Apologia* diviene dunque a questo punto facilmente fruibile anche da parte di un pubblico che, pur comunque dotato di buona formazione culturale, oggi definiremmo maggiormente 'generalista', lasciandoci così intravedere ulteriori piste di indagine che ci proponiamo di approfondire in seguito. In ogni caso, credo che anche solo i primi materiali di lavoro qui presentati possano permetterci di ridimensionare l'opinione di Miguel Asín Palacios, che individuava nel riferimento dantesco ad Alī la prova di una conoscenza del mondo islamico pressoché priva di corrispettivi nell'Europa degli inizi del XIV secolo.³⁵⁵

³⁵⁴ Cfr. DI CESARE, *The Pseudo-Historical* cit., pp. 316-317, E. PLATTI, *L'immagine de l'Islam chez le dominicain Vincent de Beauvais (m. 1264)*, «Mélanges de l'Institut Dominicain d'Études Orientales du Caire», 25-26, 2004, pp. 65-139, e M. TARAYRE, *L'immagine de Mahomet et de l'Islam dans une grande encyclopédie du Moyen Âge, le Speculum historique de Vincent de Beauvais*, «Le Moyen Âge», 109, 2003, pp. 313-43.

³⁵⁵ «Il contrasto fra l'ignoranza quasi universale degli scrittori cristiani riguardo ad 'Alī e al suo ruolo all'interno dell'Islam, paragonata con la conoscenza esatta dell'argomento che Dante ci rivela in questo breve episodio infernale, valga ampiamente come prova della sua erudizione sul mondo musulmano» (cito dalla trad. it. stampata in M. ASÍN PALACIOS, *Dante e l'Islam*, introd. di C. OSSOLA, trad. di R. ROSSI TESTA e Y. TAWFIK, Milano, Net, 2005, p. 384).

DAL «GIARDIN DE LO 'MPERIO» AL «BEL GIARDIN D'ITALIA»:
 ECHI DANTESCHI NE *LO ASSEDIO ED IMPRESA DE FIRENZE*

di Carlotta Sticco

Il presente intervento si propone di analizzare la fortuna dantesca ne *Lo assedio ed impresa de Firenze* di Mambrino Roseo da Fabriano (Perugia, G. Cartolari, 1530). Il poemetto in ottave, dedicato ai fatti bellici accaduti a Firenze tra il 1529-1530, si distingue per cospicue aperture alla tradizione letteraria cavalleresca, ma anche lirica. Particolarmente vivo è il recupero dantesco. Le reminiscenze comprendono sintagmi risemantizzati e utilizzati come formule di repertorio, e immagini ampie, talora rielaborate in stile e contenuto. Il caso in esame si colloca quindi tra i fenomeni assimilatori specifici del linguaggio canterino – solitamente popolato di dantismi – e un tentativo di innalzamento dell'ottava.

Lo assedio ed impresa de Firenze di Mambrino Roseo da Fabriano è un poemetto in ottava rima di nove canti, pubblicato a Perugia presso la tipografia Cartolari nel 1530. Come si evince dal titolo, l'opera narra gli eventi bellici fiorentini di 1529-1530.³⁵⁶ Dunque l'assedio è il vettore del racconto, ma l'opera è lontana dall'essere un mero prodotto storiografico. Essa rientra, infatti, nella categoria di testi anfibi, tesi tra la tradizione documentaria e quella letteraria.³⁵⁷ Il patrimonio canterino è imprescindibile, così come la cultura cavalleresca nei suoi più alti frutti estensi, *L'Inamoramento de Orlando* e *l'Orlando Furioso*. Nel repertorio dei cantari rientra anche l'opera di Dante, nello specifico la *Commedia*. Lo scopo di questo studio, quindi, è analizzare le modalità di ripresa della *Commedia* ne *Lo assedio*. Si deve precisare, però, che lo spoglio tocca soltanto sette canti su nove, quei canti di cui si è già terminata l'edizione critica con commento e individuazione di *loci paralleli*. Sebbene non si sia riusciti ad abbracciare la globalità del poemetto, i rilevamenti qualitativi e quantitativi permettono di formulare ipotesi sulla conoscenza dantesca in un poemetto di primo Cinquecento. Prima di snocciolare dati e informazioni, si ritiene proficuo dare qualche cenno biografico su Roseo.

Poche sono le certezze sulla vita di Mambrino.³⁵⁸ La tradizione lo accosta a Fabriano, probabile luogo natale del poeta. Tuttavia lo si ritrova attivo nella città soltanto tra il 7 e il 10 ottobre 1527, quando partecipò alle adunanze del Consiglio fabrianese come delegato di Malatesta Baglioni, signore di Perugia. Per esercitare l'attività di notaio nella marca anconetana era necessario aver compiuto almeno venticinque anni. Pertanto il *terminus ad quem* della sua nascita si colloca al 1502. Potrebbe essersi formato a Perugia, sede del rinomato Studio giuridico dello Stato pontificio. È bene precisare, però, che si tratta soltanto di congetture, non avvalorate da documenti d'archivio. Tra il 1527 e il 1530 Roseo fu legato alla famiglia Baglioni e proprio ad uno dei suoi esponenti, Malatesta, dedicò *Lo assedio*. Quest'ultimo aveva partecipato allo scontro fiorentino come capitano delle truppe repubblicane. Nel 1529 e 1530 Firenze era stata dilaniata dalle lotte intestine che avevano visto fronteggiarsi la Repubblica e la fazione medicea, supportata dal papato di Clemente VII (nato Giulio Zanobi de' Medici) e dall'Impero di Carlo V. L'assedio terminò con la restaurazione dei Medici. Malatesta, accusato di tradimento, fu allontanato da Perugia e si ritirò a

³⁵⁶ M. ROSEO, *Lo assedio ed impresa de Firenze*, Perugia, Girolamo Cartolari, 1530. Il testo ebbe un'edizione nel 1894, curata da A. D. PIERRUGUES (Firenze, G. Pellas, 1894). Tutte le citazioni dall'opera di Mambrino, invece, seguono l'edizione critica che sto curando per la tesi di dottorato.

³⁵⁷ Per la definizione di testi dallo statuto anfibio si rimanda a A. QUONDAM, *Introduzione*, in *Guerre in ottava rima*, Modena, Edizioni Panini, 1988-1989, vol. I, p. 13. Donnarumma parla di "cantari cronachistici" (R. DONNARUMMA, *Triumphus cupidinis. Poetiche romanzesche nel I libro dell'Inamoramento de Orlando*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del convegno internazionale di studi, Scandiano - Modena - Reggio Emilia - Ferrara, 13-17 settembre 1994*, a cura di G. ANCESCHI e T. MATARRESE, Padova, Antenore, 1998, vol. II, p. 777).

³⁵⁸ Ad oggi lo scritto più approfondito è A. BOGNOLO, *Mambrino Roseo da Fabriano: vita provvisoria di uno scrittore*, in A. BOGNOLO, G. CARA, S. NERI, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 25-75.

Bettona, dove morì nel 1531.³⁵⁹ Non si sa con esattezza quale sia stato il ruolo di Roseo durante l'assedio. Da alcuni versi del poemetto (ad es. IX LXXI 2-4 «sopra i genocchi nell'obsessa terra, / col rozzo stil, ho el mio cantar limato»), gli studiosi ottocenteschi e alcuni contemporanei hanno affermato che Mambrino prese parte attiva allo scontro, «impugnando ora la penna ora la spada».³⁶⁰ Il giudizio potrebbe essere ridimensionato. Il rimando alla conoscenza autoptica dei fatti è un chiaro stilema autenticativo canterino e non può essere assunto come elemento probante. Di certo visse da vicino lo scontro tanto da poter comporre un'opera di elevata precisione fattuale.³⁶¹ Dopo l'assedio, si perdono le tracce di Mambrino fino agli anni Quaranta. Dal 1542 visse a Roma, sposò una donna romana, Giulia de' Stati, ebbe un figlio, Ascanio, e si dedicò all'indiaiolata attività di traduttore e continuatore di *libros de caballerías*.³⁶² Non smise i panni di notaio e vestì anche quelli di maestro di casa.³⁶³ Morì attorno al 1580.

Come già accennato, *Lo assedio* è un poemetto di rilevanza storica, ma aspira ad ottenere uno statuto letterario. Gli innesti poetici sono molteplici e Mambrino accosta fonti diverse su un vasto campo di interferenze culturali. La narrazione segue gli stilemi canterini e si rivela debitrice in più punti dei maestri cavallereschi, Boiardo e Ariosto. Dante e Petrarca, invece, sono assorbiti dal materiale magmatico dei cantari. Le due corone poetiche, infatti, avevano subito un lento processo di destrutturazione e di assimilazione letteraria.³⁶⁴ I loro capolavori erano stati frammentati in tessere da ricomporre in soluzioni nuove e formulari.³⁶⁵ Anche *Lo assedio* attinge dalla *Commedia*,

³⁵⁹ Per approfondimenti storiografici sull'assedio fiorentino si rimanda a A. MONTI, *La guerra dei Medici. Firenze e il suo dominio durante i giorni dell'Assedio (1529-1530). Uomini, fatti, battaglie*, Firenze, Nuova Toscana Editrice, 2007. Per una ricostruzione storico-culturale della Firenze primo-cinquecentesca si rinvia a S. LO RE, *La crisi della libertà fiorentina. Alle origini della formazione politica e intellettuale di Benedetto Varchi e Piero Vettori*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2006, («Studi e testi del Rinascimento europeo n° 29»).

³⁶⁰ A. BOGNOLO, *Mambrino Roseo da Fabriano: vita provvisoria di uno scrittore*, cit., p. 36. Si possono annotare altre quattro dichiarazioni di partecipazione all'assedio: II XXXVI 8 «io stesso il provo e rendone ragione», III LII 1-4 «Pur le cose più degne e più notate / narrare intendo e più famose al mondo, / cantando a pien tutta la veritate / secondo ho vista e remirata a tondo», V II 1-4 «Duo cause potran dir che mi abbin mosso / a dare alla materia degna luce, / ch'el debito me stringa qual ho adosso / del Firentin che al soldo mi conduce» e V III 1 «[...] parte fui de quelle ancora [*schiere*]». Il poeta accenna al suo coinvolgimento senza mai descriversi in azione, seguendo le consuetudini del genere. Si può dunque asserire che Roseo sia appartenuto alle schiere di Malatesta, come da lui rivendicato, forse da "spettatore" (cfr. M. C. CABANI, *Il poemetto di Mambrino Roseo da Fabriano*, in *Sette assedi di Firenze*, a cura di E. SCARANO, M. C. CABANI, I. GRASSINI, Pisa, Nistri-Lischi, 1982, pp. 214-217).

³⁶¹ La supposizione potrebbe essere comprovata dal confronto tra alcune ottave de *Lo assedio* (I LXVII-LXXXIII) e la miscellanea Archivio di Stato di Perugia, *Acquisti e doni, Registro Baglioni* n. 1, ff. 11r-13v. I passi di Roseo citano fedelmente le concessioni riportate nei ff. del *cartolarium* che Malatesta aveva fatto compilare nel 1531 per tramandare ai discendenti copie di accordi con papa Clemente VII. I fogli sono vergati dal notaio Bartolomeo di Giovanni Antonio [«p(er) me bartholem(a)eum Joannis antonij ciue(m) et notariu(m) pub(li)cum Perusin(um)» f. 2r]. Mambrino potrebbe aver conosciuto gli originali, sottoscritti durante i primi mesi dell'assedio.

³⁶² Prima di dedicarsi ai cicli cavallereschi castigliani, Roseo tradusse qualche opera spagnola di respiro didattico-morale. Nel 1542 in collaborazione con Baldassarre Cartolari, fratello di Girolamo, pubblicò le *Vite di Marco Aurelio imperadore* di Antonio de Guevara. Nel 1543, per i tipi della vedova di Baldassarre, Girolama, stampò la *Institutione del prencipe christiano*, del Guevara stesso. Dal 1546 circa si dedicò alle traduzioni ed interpolazioni del ciclo di *Amadis de Gaula*, sotto l'egida dei tipografi veneziani Michele e Francesco Tramezzino. Vero gioiello del genio creativo di Mambrino è lo *Sferamundi* di Grecia, pubblicato in sei volumi tra il 1558 e il 1564. Si tratta di un romanzo cavalleresco autentico di Roseo.

³⁶³ Il 20 ottobre 1544 ottenne un mandato di procura su Giovanni Battista Carnesecchi (Archivio di Stato di Roma, *Collegio Notai Capitolini*, vol. 1305, ff. 197r-v e 227r-v). Negli anni Cinquanta, invece, fu maestro di casa di Ascanio della Corgna («v(ost)ro Mambrino Roseo m(aest)ro di casa d(e)l s(ignor) Ascanio d(e)la Corgna»), come testimoniato da alcuni lasciapassare per del vino e dell'aceto, inviati ai doganieri di Ripa e Ripetta (Roma). Cfr. con la miscellanea Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.III.397 ins. 33, ff. non numerati.

³⁶⁴ Si veda, ad es., M. CATALANO, *Introduzione*, in *La Spagna. Poema cavalleresco del secolo XIV*, edito e illustrato da M. CATALANO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1939, vol. I, pp. 114-115.

³⁶⁵ I cantari non sono ignari della *Commedia* ma recuperano principalmente immagini e paragoni da *Inferno* e *Purgatorio*, benché non manchino riprese dall'ultima cantica. Il *Paradiso* è produttivo nelle invocazioni proemiali di canto. In generale i cantastorie apprezzano quegli episodi di maggior carica espressiva ed impatto icastico, come la vicenda di Paolo e Francesca, basilare per il cantare di *Patrocolo e Insidoria* e quello di *Piramo e Tisbe*. Diverso sembra il caso dei *Cantari della Reina d'Oriente*: «Proprio Dante, d'altra parte, costituisce com'è noto [...] il punto di

ma è parcamente popolato di dantismi. È difficile stabilire in modo incontrovertibile se Roseo avesse una conoscenza genuina del testo dantesco. Infatti la tradizione in ottave sembra il mezzo principale per veicolare il recupero. Dalla disamina condotta si rilevano perlopiù sintagmi danteschi desemantizzati, privati di specificità contenutistica. Dunque è forse più cauto parlare di ordinaria memoria del testo.³⁶⁶ Infatti indagini condotte su altri testi

hanno generalmente messo in luce la scarsa consapevolezza degli autori [...] in tali procedimenti di riuso. Nei cantari, in particolare, i riecheggiamenti non appaiono estesi ad ampie porzioni di testo, bensì limitati a occorrenze che, per quanto fitte, sono per lo più brevi e isolate [...]. La *Commedia*, in altri termini, sembra fungere più da repertorio lessicale e di immagini che da cosciente luogo di riferimento.³⁶⁷

Comunque, tutti i poeti – e non solo –³⁶⁸ conoscevano Dante, in modo più o meno approfondito. Si ha poi qualche concordanza filtrata attraverso i modelli epico-cavallereschi e qualche attestazione forbita. Si fa seguire un succinto campione di indagine, che non presume di essere esaustivo, ma che mira a delineare i tratti principali del fenomeno. Si citano passi o anche solo sintagmi secondo l'ordine narrativo. Si propone inoltre un confronto con alcune opere in ottave, senza pretendere di delinearne i rapporti cronologici.³⁶⁹

Si è detto che gli echi danteschi affiorano vaghi nella memoria di Roseo, perché ormai sclerotizzati in marche canterine.

summo Giove II LXVIII 5-8 «Ne vien po' Giommetto, il capitano / destro nell'arme e perfetto guerriero, / de cui la fama ascende al *summo Giove* / per opre excelse e memorabil prove». La clausola è dantesca sia per stile sia per contenuto. Riprende *Inferno* XXXI 92, mantenendone la rima con *prove*, e *Purgatorio* VI 118.³⁷⁰ Essa è figlia del fenomeno medievale di ibridazione

riferimento principale del pur infinitamente più modesto orizzonte letterario di Pucci, sicché non stupisce che anche la *Reina* sia costellata di memorie della *Commedia*» (*Introduzione*, in *Cantari della Reina d'Oriente*, edizioni critiche a cura di A. MOTTA e W. ROBINS, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2007, «Collezioni di opere inedite o rare», p. XXII). Per maggiori approfondimenti si rinvia al commento al testo.

³⁶⁶ Si usa una definizione continiana, adottata da V. GRITTI e C. MONTAGNANI nel commento a *Spagna ferrarese* VI XXXII 3: «Nella *Spagna* trova largo uso, nei confronti della *Commedia*, quella che Contini definisce una “tipologia ripetitoria ordinaria, di parole e immagini, [...] di modesta osservanza”».

³⁶⁷ M. CARBONARO, Memorie dantesche nei *Cantari della guerra di Troia*, in *Carte romanze, serie I*, a cura di A. D'AGOSTINO, Bologna, Cisalpino, 1995, p. 41.

³⁶⁸ È noto che la *Commedia* fosse conosciuta anche presso i ceti popolari nella Toscana di sec. XV. Sebbene sia verisimile che si tratti di episodi inventati, bisogna ricordare due novelle del Sacchetti (*Novella CXIV* e *Novella CXV*), testimoni dell'indiscussa fama del capolavoro dantesco. A tal riguardo cfr. F. SACCHETTI, *Trecentonovelle*, a cura di D. PUCCINI, Torino, UTET, 2004, («Classici Italiani»).

³⁶⁹ Si segnalano le edizioni di riferimento in ordine alfabetico: D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1994, 4 voll.; L. ARIOSTO, *Orlando Furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di S. DEBENEDETTI e C. SEGRE, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960; F. CIECO DA FERRARA, *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*, introduzione e note di G. RUA, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1926, 3 voll.; F. PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. BETTARINI, Torino, Einaudi, 2005, 2 voll.; F. PETRARCA, *Trionfi*, in F. PETRARCA, *Rime, Trionfi e poesie latine*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951; L. PULCI, *Morgante*, a cura di F. BRAMBILLA AGENO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955; M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato. L'Innamoramento de Orlando*, a cura di A. CANOVA, Milano, BUR, 2014², 2 voll.; *Buovo d'Antona. Cantari in ottava rima (1480)*, a cura di D. DEL CORNO BRANCA, Roma, Carocci, 2008, («Biblioteca Medievale»); *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, in *Cantari del Trecento*, a cura di A. BALDUINO, Milano, Marzorati editore, 1970, pp. 33-70; *Falconetto (1483)*, testo critico e commento a cura di A. CANOVA, Mantova, Arcari, 2001; *I cantari di Fiorabracca e Ulivieri*, testo inedito a cura di E. MELLI, Bologna, Pàtron, 1984, («Biblioteca di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna»); *La guerra di Troia* in ottava rima, edizione critica a cura di D. MANTOVANI, Milano, Ledizioni, 2013; *La Spagna. Poema cavalleresco del secolo XIV*, edito e illustrato da M. CATALANO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1939-1940, 3 voll.; *La struzione della Tavola Ritonda (I cantari di Lancillotto)*, a cura di M. BENDINELLI PREDELLI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2015; *Spagna ferrarese*, a cura di V. GRITTI e C. MONTAGNANI, Novara, Interlinea, 2009.

³⁷⁰ *Inferno* XXXI 91-92 «Questo superbo volle esser esperto / di sua potenza contra 'l sommo Giove» (dio pagano) e *Purgatorio* VI 118-120 «E se licito m'è, o sommo Giove / che fosti in terra per noi crucifisso, / son li giusti occhi tuoi

pagano-cristiana ed è traccia persistente nella letteratura in ottave.³⁷¹ Pertanto il sintagma non è precipuo de *Lo assedio*, ma vanta una lunga lista di attestazioni. Prima di Roseo si possono elencare almeno *Spagna ferrarese* XXII I 3 «altissimo Signior, superno Giove», *Spagna* XXXVIII I 1-2 «Divina maiestà, vera e superna, / o sommo Padre, onnipotente Giove», *Spagna* XXXIX XXVI 3 «come piacque a colui ch'è sommo Giove» e *Morgante* XXV CCXXXIX 1-5 «Non fu quello emisperio fatto a caso, / né il sol tanta fatica indarno dura, / la notte, il dì, dall'uno all'altro occaso: / ché il sommo Giove non n'arebbe cura, / se fussi colaggiù vòto rimaso». La reminiscenza potrebbe essere fortuita.³⁷²

(leoni) fuori di catena II CIV 7 «come fieri leon fuor de catena». La similitudine sintetica e la scelta del leone sono marcatamente canterini.³⁷³ Il paragone è attestato, ad esempio, ne *La Struzione* VII XVIII 1 «Come liòne uscito di capresto» (*capresto*: 'capestro' per metatesi). A questo si può accostare per sinonimia contenutistica e sintattica il *leone scatenato*, presente in Roseo VIII III 6 «combatton qual leoni scatenati», ma di cui si hanno già occorrenze, ad esempio, in *Fiorio e Biancifiore* XLVIII 3-4 «sí come due leoni scatenati / l'un verso l'altro si va a ferire», *Buovo d'Antona* XIII XXVI 5 «Parea uno leone scadenato», *La Struzione* VI XLII 3 «a modo di leone scatenato» e *Falconetto* 1775 «e inverso Falconeto andò como uno liòne descadenato». Il sintagma preposizionale *fuor di catena*, di contro, potrebbe essere un tenue ricordo di *Inferno* XIII 126 «come veltri ch'uscisser di catena».³⁷⁴

di sangue un lago III XXIX 6 «e brama ognor veder de sangue un lago». La descrizione cruenta è legata al ricordo formulare di *Inferno* XXV 25-27 «[...] Questi è Caco, / che, sotto 'l sasso di monte Aventino, / di sangue fece spesse volte laco». L'immagine godette di lata fortuna nei testi in ottave, tanto da divenire paragone stereotipato.³⁷⁵ A *Lo assedio* fanno eco *Guerra di Troia* II XXIV 7-8 «e e' nel mezo, che pareva un drago, / del sangue de' nemici facie lago», *Buovo d'Antona* XI XLIV 5-6 «sempre costui la sua vita ha uso / del sangue de la gente farne lago», *Fiorabbraccia* XII XXXII 5 «Del sangue de' Pagani facia lago», *Spagna ferrarese* XVI VI

rivolti altrove?» (Cristo). È poi degno di nota che, nella *Commedia*, l'aquila, *l'uccel di Giove* (*Purgatorio* XXXII 112), simbolo di autorità, di giustizia e dell'impero, sia definita *l'uccel di Dio* (*Paradiso* VI 4), «perché quel G., di cui parla Virgilio (cfr. *Mn.* II VI 10) e che consentì e guidò e sorresse l'Impero romano, è Dio» (M. AURIGEMMA, *Giove*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1976, vol. III, p. 196).

³⁷¹ La sovrapposizione tra il Dio cristiano e Giove affonda le sue radici nella comparazione tra la Bibbia e alcuni testi classici (Virgilio, Valerio Sorano e Lucano). Scrive Dante nell'*Epistola a Cangrande*: «Dicit enim Spiritus Sanctus per Hieremiam: "Celum et terram ego impleo"; et in Psalmo: "Quo ibo a spiritu tuo? et quo a facie tua fugiam? Si ascendero in celum, tu illic es; si descendero in infernum, ades. [...]". Et Sapientia dicit quod "Spiritus Domini replevit orbem terrarum". Et Ecclesiasticus in quadragesimo secundo: "Gloria Domini plenum est opus eius". Quod etiam scriptura paganorum contestatur; unde Lucanus in nono [*Pharsalia* IX 580]: "Iuppiter est quodcumque vides, quocumque moveris"» (D. ALIGHIERI, *Epistole* XIII 22, 62-63, in D. ALIGHIERI, *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979-1988, vol. II). Si riteneva, infatti, che i pagani avessero intravvisto nel Re degli dei (Giove) il vero Dio, creatore ed onnipotente. Tale fenomeno ricorre anche in *Rvf.*, CLXVI 12-14 «Così sventura over colpa mi priva / d'ogni buon fructo, se l'eterno Giove / de la sua gratia sopra me non piove» e *Rvf.*, CCXLVI 7-8 «[...] O vivo Giove, / manda, prego, il mio in prima che 'l suo fine». Per interessanti approfondimenti sulla figura di Giove tra Antichità, Medioevo e Umanesimo si rinvia a R. EBGI, *Giove*, in G. BUSI e R. EBGI, *Giovanni Pico della Mirandola. Mito, magia, qabbalah*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 135-149.

³⁷² Una rielaborazione più lambiccata si ha nell'ottava proemiale di *Guerra di Troia* V I: «Sende virtù dall'altissimo Giove, / e adestra la mia voce con gran tuono, / la qual mi' ossa e lo 'ntelletto muove / e vuol ch'io canti con allegro suono / le forse e le virtù e le gran pruove / nascose già, e che per antico suono / fuor rilucenti nel mondo piacente / allor che la lor fama era lucente». L'autore rivisita il *sommo Giove* dantesco, definendolo *altissimo*, ma ripropone con ossequio la rima *Giove*: (gran) *pr(u)ove*: *m(u)ove* di *Inferno* 92, 94, 96. Inoltre l'attacco del proemio incastona un'altra tessera, cioè *Purgatorio* I 68 «de l'alto scende virtù che m'aiuta» (cfr. M. CARONARO, *Memorie dantesche nei Cantari della guerra di Troia*, in *Carte romanze, serie I*, a cura di A. D'AGOSTINO, Bologna, Cisalpino, 1995, pp. 42-43).

³⁷³ Per alcune note sul paragone canterino si cfr. con M. C. CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988, («Collana di testi e di critica letteraria diretta da Luigi Blasucci n° 2»), pp. 101-104.

³⁷⁴ Il verso dantesco viene ripristinato fedelmente da Boiardo OI II XVI 5, 3-5 «Dapoi le gambe per tal modo mena, / Cossi com'era, dil suo sbergo armata, / Che mai non uscì veltra di catena» e OI III VI 32, 4-6 «Ma quello era già tanto spaventato / Che pareva un veltro ussito de catena, / Fugendo a tutta briglia per el prato».

³⁷⁵ Cfr. R. ALHAIQUE PETTINELLI, *L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese*, Roma, Bonacci, 1983, pp. 210-211.

5-6 «Giva cavalli e homeni abatendo / e per lo campo fa di sangue lago», *Spagna* XIII XX 1-3 «Ben pareo Astolfo veramente un drago / col brando in mano pieno di cervella: / di sangue facea fare in terra un lago», *Mambriano* V XII 7-8 «Anzi fra gli altri entrò più fier che un drago / facendo intorno a sé di sangue un lago» e OF XIV LXXV 5-6 AB = XVI LXXV 5-6 C «Poi son le genti senza nome tante, / che del suo sangue oggi faranno un lago». Si veda anche *Morgante* III LXXIV 3 «e' fece in terra di sangue una chiana» (*chiana*: 'palude, stagno').

Colui che tutto muove VI LXXVIII 6 «permesso da *Colui ch'el tutto move*», cioè Dio.³⁷⁶ La formulazione evoca *Paradiso* I 1 «La gloria di *colui che tutto move*» e non è infrequente nelle sperimentazioni canterine. I cantari la assorbono e la collocano di preferenza nelle invocazioni proemiali. Così, ad esempio, nel *Fiorabraccia* VII I 1 «Al nome di Colui che tutto move».³⁷⁷ L'andamento sintattico resta nella perifrasi di *Spagna ferrarese* XXII I 1 «Vertù superna da chui tuto move».

A questa categoria appartiene il lessico dantesco, anche sintagmatico. La sua incidenza è meno alta, ma non trascurabile. Si tratta di “tessere”, portato dei fenomeni assimilatori canterini.³⁷⁸

persona franca II LXVII 6 «[...] *persona* ardita e *franca*», rivisitazione con dittologia sinonimica di *Inferno* II 132 «[...] i' cominciai come *persona franca*»;³⁷⁹

cadere morto III LXXXVIII 6 «[...] presto *cade morto* in terra piana», ordinaria eco di *Inferno* V 142 «E *caddi* come corpo *morto cade*»;³⁸⁰

di qua, di là e di su, di giù V XLI 6 «*de qua, de là* spargendo» e VI XLV 6 «chi *de su*, chi *de giù*, chi per fianco esce». Forse sono le tessere canterine più diffuse. Proiettano l'andamento caotico della bufera infernale in un contesto bellico. Si cfr. con *Inferno* V 43 «*di qua, di là, di giù, di su* li mena».³⁸¹

In alcuni punti de *Lo assedio* la tensione imitativa è discreta, impressionista. Il recupero di Dante, ancora una volta, non avviene per citazione diretta. Con la tecnica del *collage*, Mambrino affastella più reminiscenze che gli provengono mediate da altri testi. I canali preferenziali sono Boiardo e Ariosto, ma anche Petrarca.

balcon (d'oriente) III XXXV 3-4 «ma poi che Febo ritornato fu, / spargendo i raggi dalli aurei balconi»;

IV LIII 6-7 «[...] poi che fia la vaga Aurora / uscita con suoi raggi dal balcone»;

V LVI 1-2 «Ma giunta l'ora poi che de Titone / la figlia era affacciata a l'orizzonte».

Le tre citazioni seguono l'esordio astronomico di *Purgatorio* IX 1-3 «La concubina di Titone antico / già s'imbiancava al balco d'oriente, / fuor de le braccia del suo dolce amico». Più interessante è

³⁷⁶ Nel sistema dantesco Dio viene concepito aristotelicamente quale Motore Immobile (cfr. *Paradiso* XIX 86-87 «La prima volontà, ch'è da sé buona, / da sé, ch'è sommo ben, mai non si mosse»).

³⁷⁷ Il *Fiorabraccia* segue uno schema proemiale piuttosto fisso. Cfr. VIII I 1-2 «Al nome di Collui che deo remedio / ad Sancti Padri che stavano nel Limbo» e X I 1-2 «Al nome di Colui da cui formato / fo tuctu quanto l'universo mundo». Così anche *Spagna ferrarese* III I 1-2 «Al nome di colui da chui formato / fo tuto quanto l'universo mondo», *Spagna ferrarese* X I 1-2 «Al nome de colui che non à-ppare / e nulla cossa senza lui se pò fare».

³⁷⁸ Il lemma “tessera” viene già adottato da G. SANGIRARDI, *La Commedia di Orlando* (dantismo, enfasi, pluritonalità nello stile dell'*Orlando Innamorato*), in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, cit., p. 828.

³⁷⁹ Per le occorrenze ne *L'Inamoramento de Orlando* cfr. G. SANGIRARDI, *La Commedia di Orlando* (dantismo, enfasi e pluritonalità nello stile dell'*Orlando Innamorato*), in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, cit., p. 817. Si cfr. anche con *Morgante* XVII XLVII 7-8 «[...] e tua persona franca e degna / con meco in compagnia vo' che ne venga».

³⁸⁰ Si cfr. con il commento di Gritti-Montagnani a *Spagna ferrarese* VI XXXII 3 «morto a la terra subito cadeva».

³⁸¹ Il modulo di qua, di là ricorre con frequenza anche in Boiardo, ma ne *L'Inamoramento* non è mai seguito da di giù, di su (cfr. G. SANGIRARDI, *La Commedia di Orlando* (dantismo, enfasi e pluritonalità nello stile dell'*Orlando Innamorato*), in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, cit., p. 807).

però la prima. Infatti l'utilizzo di Febo fa trasparire la voce di Petrarca RVF XLIII 1-2 «Il figliuol di Latona avea già nove / volte guardato dal balcon sovrano».³⁸²

piume

Or qua, or là va, le noiose piume
tutte premendo e li panni che ha adosso,
con ira morde e par che se consume
e resti d'ogni suo valore scosso,
mirando va se il consueto *lume*
comenza in oriente a farsi rosso;
spesso si volta contro la Fortuna,
in cui le colpe de' successi aduna.

V LXXII

L'incapacità di trovar posa e riposo sul letto, per sineddoche definito *piume*, fa correre il pensiero a *Purgatorio* VI 148-151 «E se ben ti ricordi e vedi lume, / vedrai te somigliante a quella inferma / che non può trovar posa in su le *piume*, / ma con dar volta suo dolore scherma». È chiaro, però, che i versi danteschi giungano a Mambrino rielaborati da Ariosto. E *noiose piume* ne è prova. Si legge, infatti, nell'OF XXX IX 1-6 A, XIII 1-6 B = XXXII XIII 1-6 C «Di qua di là va le *noiose piume* / tutte premendo, e mai non si riposa. / Spesso aprir la finestra ha per costume, / per veder s'anco di Titon la sposa / sparge dinanzi al mattutino (matutino A) lume / il (el A) bianco giglio e la vermiglia rosa» e nell'OF VIII LXXI 1-4 ABC «La notte Orlando alle (in le A) *noiose piume* / del veloce pensier fa parte assai. / Or quinci or quindi il volta, or lo rassume (ora l'assume A) / tutto in un loco (luoco A), e non l'afferma mai».³⁸³ Con talento artigiano, inoltre, Roseo moltiplica le suggestioni. L'intensa tonalità della luce che apparirà all'orizzonte («*comenza in oriente a farsi rosso*») riflette i bagliori di un'alba boiardesca, incrociati con un verso ariostesco: OI III VI 39, 5-6 «E già veniva l'alba reschiando, / La luce rossegiava in Oriente» e OF XVIII LXXXI 8 AB = XX LXXXI 8 C «se l'oriente ancor si faceva rosso». D'altro canto, è evidente che Boiardo abbia parafrasato i colori rosso-aranciati di *Purgatorio* II 1 e 13-14 «Già era 'l sole a l'orizzonte giunto / [...] / Ed ecco, qual, sorpreso dal mattino, / per li grossi vapor Marte rosseggia».³⁸⁴

Sono sporadiche le concordanze puntuali, o meglio, i passi di cui non si è trovata fonte più prossima che la *Commedia*. Mambrino sembra citare direttamente da Dante quando intende elevare l'afflato poetico. Si propone qualche caso d'analisi:

quinto loco I CXV 3-4 «Marte nel cielo, il *militante* dio, / ognor se infuria più nel *quinto loco*».

Mambrino sfoggia una buona padronanza della geografia dantesca, in quanto il pianeta Marte occupa il quinto cielo, che in questo caso designa la sede del dio stesso. È probabile che abbia giocato di ambiguità con l'aggettivo *militante*. Potrebbe averlo riferirlo sia alla divinità del *pantheon* pagano, cioè il dio della guerra, sia al pianeta, sede degli Spiriti Militanti.³⁸⁵

³⁸² La personificazione dell'alba, affacciata ad Oriente, in tutto il suo tenue splendore, ispirò molti poeti. Tra gli autori di ottave si devono menzionare Pulci, *Morgante* VI II 1-3 «Era il sol, dico, al balcon d'oriente / e l'Aurora si faceva vermiglia / e da Titon suo antico un poco assente» e Cieco da Ferrara, *Mambriano* VII XXI 1-2 «Ma in quel che la figliola di Titone / Era per farsi al balco d'oriente».

³⁸³ Anche Boiardo riscrive i versi danteschi. Cfr. OI I XII 9-10, 1-2 «Ma poi che il gioco è partito, e la festa, / Non parte già la fiamma da il suo core, / Ma tuto il giorno intégro lo molesta, / La note lo assalisse in più furore. / Ora quella cagion ritrova, or questa / Che al volto li è fugito ogni colore, / Che la quiete de il dormir gli è tolta, / Né trova il loco, e ben spesso si volta. // Ora li par la piuma assai più dura / Che non sòl apparer un saxo vivo».

³⁸⁴ Per le fonti di OI III VI 39, 5-6 cfr. G. SANGIRARDI, *La Commedia di Orlando (dantismo, enfasi e pluritonalità nello stile dell'Orlando Innamorato)*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, cit., p. 825.

³⁸⁵ Non sembra necessario supporre una dipendenza da OF XXIV XX 7-8 AB = XXVI XX 7-8 C «e talor si credea che fusse Marte / sceso dal quinto cielo in quella parte». Ne *Lo assedio* si attesta un altro sostantivo della geografia dantesca, *centro*: VII XCV 7 «da far tremar non ch'al *centro* Plutone». Esso indica l'Inferno, collocato nella parte più

invocazione ad Apollo

Sacrato Apollo in cui l'arbitrio regna
de fare un basso stile alto e sonoro,
e a miglior vita e più chiara pervegna
chi degno fai del tuo *virente alloro*,
dammi la voce tua saggia e benegna
che finir possa *el mio debil lavoro*,
senza la qual ne *l'onda perigliosa*
fia soffocata la mia vela e ascosa.

III I

L'invocazione ad Apollo, per quanto topica, risente di *Paradiso* I 13-15 «O buono Appollo, a l'ultimo lavoro / fammi del tuo valor sì fatto vaso, / come dimandi a dar l'amato alloro». I versi danteschi sono stati meditati e rivisitati. Infatti Roseo mantiene la rima *alloro : lavoro*, cambiando l'aggettivazione dei rimanti.³⁸⁶ Se la metafora nautica (v. 8 *la mia vela*) ha una tradizione poligenetica e non può essere ricondotta esclusivamente a Dante, *l'onda perigliosa* è calco decontestualizzato di *Inferno* I 24 «l'acqua perigliosa». Mambrino si appropria delle scelte lessicali di Dante e le sparpaglia.

invettiva all'Italia

ma poi che *Italia* ha divulgato il sono
del dolce gusto è divenuta schiava
della già *serva* gente e con flagello
l'ha messa, al nostro onor, tutta al *bordello*.

VI XXIII 5-8

Il recupero dantesco è giocato sia sull'attacco all'Italia, schiava dei piaceri e del lusso oltre che degli Spagnoli (v. 7 *serva gente*), sia su puntuali scelte lemmatiche. I versi non sono ignari di *Purgatorio* VI 76-78 «Ahì *serva Italia*, di dolore ostello, / nave senza nocchiere in gran tempesta, / non donna di provincie, ma *bordello!*».

Infine si annotano lemmi risemantizzati:

giardin d'Italia I XI 5 «bel giardin d'Italia» (Firenze), riscrittura di *Purgatorio* VI 105 «giardin de lo 'mperio» (Italia);

aer tenebroso IV LXXVII 5-6. In *Inferno* VI 11 «l'aere tenebroso» indica l'atmosfera infernale, opprimente e priva della luce divina,³⁸⁷ ma in Roseo assume un significato meno marcato. Slitta per genericità a connotare la notte;

primo amore VII VIII 4. Nella *Commedia* il sintagma è perifrasi cristallina per Dio (cfr. *Inferno* III 6 «la somma sapienza e 'l primo amore» e *Paradiso* XXXII 142 «e drizzeremo li occhi al primo amore»), ma Mambrino lo ascrive alla facoltà sensitiva, al moto impetuoso che spinge due tori allo scontro per una «amata vacca».

profonda dell'universo creato (cfr. *Inferno* II 82-83 «Ma dimmi la cagion che non ti guardi / de lo scender qua giuso in questo centro»). Se ne hanno occorrenze diffuse anche in Pulci, *Morgante* XIV x 4 «e come il centro non s'apre e gli abissi!» e *Morgante* XXV CXLV 1-3 «E se Lucifer l'avessi saputo, / e' non avea tanta presunzione, / e non sarebbe nel centro caduto» e XXV CCVII 6-7 «perché Lucifer religato fue / ultimo a tutti, e nel centro più imo» e *passim*.

³⁸⁶ Qualcosa di simile occorre anche in *Mambriano* II I 1 «O sacro Apollo, temprà la mia cetra».

³⁸⁷ L'aggettivo *tenebroso* ricorre quattro volte nell'*opera omnia* di Dante. Nella descrizione della pioggia *maladetta* che si rovescia sui golosi, «l'aggettivo, pur così potentemente evocativo di un paesaggio concreto, s'iscrive a sua volta in un complesso di termini esprimenti l'idea del buio e dell'oscuro [...], impiegata a raffigurare analogicamente la realtà infernale come privazione della grazia (identificata con la luce)» (L. BLASUCCI, *tenebroso*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1976, vol. V, p. 555).

La disamina permette di concludere che Roseo avesse una padronanza media della *Commedia*. *Lo assedio* non conosce i giochi virtuosi della prassi umanistica né l'accumulazione sincretica di Boiardo o Ariosto.³⁸⁸ Si può dunque sostenere che la ripresa sia testuale più che contestuale, linguistica più che stilistica, moderata da «una cinquecentesca discrezione».³⁸⁹ Mancano vere e proprie «relazioni ideologiche»,³⁹⁰ cioè intime consonanze letterarie. Le ragioni potrebbero essere molte, ma due sono lampanti. Innanzitutto Mambrino compone nel 1530, quando ormai le *Prose* di Bembo hanno attecchito sul piano linguistico e stilistico.³⁹¹ Anche se il petrarchismo di Mambrino è un fenomeno mnemonico, *Lo assedio* predilige la ripresa dal *Canzoniere* e dai *Trionfi*. La citazione da Petrarca è articolata su un ricco deposito: coppie lessicali, sintagmi, sentenze. Non mancano riscritture di perifrasi astrologiche o aneddoti dalla storia antica.³⁹² Inoltre il Fabrianese sceglie l'ottava rima e il poemetto storico, in cui, per tradizione, i riecheggiamenti danteschi non sono

³⁸⁸ Per le presenze dantesche in Boiardo si rinvia almeno a R. DONNARUMMA, *Storie dell'Orlando Innamorato. Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1996; G. SANGIRARDI, *La Commedia di Orlando (dantismo, enfasi e plurionalità nello stile dell'Orlando Innamorato)*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, cit., pp. 807-859; R. CREMANTE, *La memoria della «Commedia» nell'«Innamorato» e nella tradizione cavalleresca*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo. Scandiano-Reggio Emilia 25-27 aprile 1969, a cura di G. ANCESCHI, Firenze, Olschki, 1970, vol. I, pp. 171-195. Per le riscritture ariostesche, invece, si confronti con M. SCALABRINI, *Il cigno senz'ali. L'idea di Dante nell'Orlando furioso*, «Schede umanistiche», II, 1994, pp. 67-78; S. VAZZANA, *Postille sulla presenza di Dante in Ariosto*, «L'Alighieri», I, 1987, pp. 22-44; R. D'ALFONSO, *Ricezione dantesca nell'«Orlando furioso» (XXIII 127 - XXXV 21, 4)*, «Schifanoia», IV, 1987, pp. 53-71; L. BLASUCCI, *Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969; C. SEGRE, *Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la Commedia*, in C. SEGRE, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 51-83.

³⁸⁹ C. DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento*, in Atti del congresso internazionale di studi danteschi. 20-27 aprile 1965, Firenze, Sansoni, vol. I, pp. 377.

³⁹⁰ Mutuo il sintagma da M. SCALABRINI, *Il cigno senz'ali*, cit., p. 68.

³⁹¹ Con Pietro Bembo vengono fissati i canoni di lingua e stile letterario. Sul finire del sec. XV si era assistito a un graduale ritorno al volgare, ma la ricchezza delle sperimentazioni aveva portato incertezza. Gli intellettuali si erano proposti di dargli regolarità, ossia nobiltà e prestigio. La questione venne sollevata a Roma, agli inizi del sec. XVI, da due intellettuali di spicco: Gian Francesco Pico, nipote del celebre Pico della Mirandola, e Pietro Bembo. Il primo, formatosi alla scuola dell'Umanesimo fiorentino, difese l'eclettismo stilistico, la pluralità dei modelli e l'innatismo artistico. Di contro Bembo fu fautore di una lingua letteraria diversa dalla mutevole lingua della comunicazione quotidiana. Pertanto il volgare doveva essere sottoposto a quel processo di regolamentazione che gli umanisti avevano già attuato per le lingue classiche. L'attività letteraria era un esercizio di stile, non di contenuto, e soltanto l'omologazione a modelli prescritti poteva fare del volgare una lingua affidabile e sicura. Bembo, dunque, propose un sistematico ritorno al volgare dei padri fondatori, Petrarca e Boccaccio. Tre sono i criteri fondamentali che animano le *Prose*: «il primato della forma sui contenuti (che spiega sia l'elezione di Boccaccio, sia il primato di Petrarca rispetto a Dante); la dura reazione contro i frutti eccentrici [...] del volgare riluttante alla regolamentazione; la nuova scansione introdotta nella storia della lingua e della letteratura volgare, che colloca l'età dell'oro lontano dal presente, all'altezza degli scrittori trecenteschi» (U. MOTTA, *Figure e forme della Letteratura italiana del Rinascimento*, Milano, EDUCatt, 2009, p. 187). Di Dante, in particolare, non si accettavano «le discese verso il basso»: la lingua letteraria volgare doveva rifiutarne la «popolarità» (cfr. C. MARAZZINI, *La lingua italiana. Profilo storico*, Bologna, il Mulino, 2002³, («Strumenti»), p. 265).

³⁹² Oltre a sintagmi come II 18 «peso greve» (<Rvf., CCLXIV 132 «né mai peso fu greve»), II 16 «benigna stella» (<RVF CXXL 11), IV XIII 1 «pensier vani» (<Rvf., CCVII 72 «O mondo, o penser' vani»), coppie sinonimiche come V LXII 8 «acerbo e duro» (<Rvf., CCCV 6 «acerba et dura», ma la dittologia è salda già in Boiardo e Ariosto), VI CIX 7 «sdegno ed odio» (<Rvf., CXXVIII 104 «piacciavi porre giù l'odio et lo sdegno»), scelte verbali V LXXXIV 6 «nelle vane speranze non s'induri» (<Rvf., LXX 29 «[...] come nel cor m'induro e 'naspro»), la ripresa da Petrarca è produttiva anche in citazioni estese. Roseo, ad esempio, descrivere l'avanzare della notte con versi di rara bellezza: V LXXXI 1-4 «Gionta poi l'ora che la benda negra / ogni vaga stagion fa tenebrosa, / per cui la gente stanca, umana ed egra, / lasciato il fascio de' pensier riposa». La fonte è apertamente *Triumphus fame* I 7-9 (red. anter.) «Avea già 'l sol la benda umida e negra / tolta dal duro volto della terra, / riposo della gente mortale egra». Le concordanze sono molteplici. Come accade con Dante, anche la citazione da Petrarca viene desemantizzata. Si nota una tendenza alla formularizzazione di alcuni versi. Ad esempio *Triumphus mortis*, I 19-21 «era la lor vittoriosa insegna / in campo verde un candido ermellino, / ch'oro fino e topazi al collo tegna» perde l'assetto allegorico e dà luogo ad un verso fisso. Infatti si legge ne *Lo assedio*, III XXXVIII 5-8 «duo fiamme, duo splendor, duo franchi eroi, / c'han d'un color medesimo duo bandiere, / in campo verde un candido armellino / con sopra ponti fatti ad auro fino». Similmente, ma con animali e colori diversi, OI, II XXIX 20, 1-4 «Di queste avia il governo Barigano, / Qual ha notrito il re da picolino, / E porta per insegna, quel pagano, / In campo rosso un candido mastino».

estesi ad ampie porzioni di testo. Questo non impedisce alla *Commedia* di essere operante. Viene infatti sottoposta «a una rielaborazione che mira ad adeguarla al “genere” cantare - rielaborazione che consiste nel ritmare la vicenda segmentandola in unità omogenee, ciascuna nella misura di un’ottava, nel ridurre o semplificare».³⁹³

³⁹³ M. CARBONARO, Memorie dantesche nei *Cantari della guerra di Troia*, in *Carte romanze, serie I*, a cura di A. D’AGOSTINO, Bologna, Cisalpino, 1995, pp. 39-61.

«GÉNIE FLEXIBLE, ÂME FIÈRE, CŒUR TENDRE»:
DANTE RILETTO DA UN INTELLETTUALE PIEMONTESE DELL'OTTOCENTO

di Chiara Tavella

Comincio coll'enunciare un fatto noto. Alterna e varia, anche se ininterrotta, fu la fortuna dantesca. [...] Ognuna delle generazioni che s'incalzarono via via nei tempi si rappresentò un Dante a propria immagine e somiglianza, un Dante nei cui tratti si proiettavano [...] i pensieri, i gusti, l'anima, le tendenze prevalenti nei vivi. Ogni età, ogni generazione ebbe così il suo Dante.³⁹⁴

Con queste parole si apriva il discorso commemorativo di Vittorio Cian, tenuto a Torino nel giugno del 1921 in occasione del sesto centenario della morte del Poeta. Durante quelle celebrazioni nell'ateneo torinese fu promossa una serie di studi volta ad illustrare la fortuna di Dante in Piemonte, con un'attenzione particolare alla critica del XIX secolo perché in quei giorni «per una fortunata coincidenza, la commemorazione dantesca si annodava con quella mirabile gesta mattiniera del nostro Risorgimento, che fu il Ventuno».³⁹⁵ L'età risorgimentale in Piemonte ha contribuito ad una rilettura dell'opera dantesca alla luce dei tempi di rinnovamento politico, consacrando il Sommo Poeta come «profeta dell'Italia nuova», «padre degli italiani», «padre della patria destinata a una non lontana risurrezione».³⁹⁶

Tra i lettori di Dante nel Piemonte risorgimentale, accanto a grandi nomi quali Vittorio Alfieri, Vincenzo Gioberti, Francesco De Sanctis, e Cesare Balbo, troviamo anche numerosi intellettuali annoverati tra i "minori": è il caso del patriota piemontese Santorre De Rossi di Santa Rosa (Savigliano, 1783-Sfacteria, 1825), più famoso che realmente conosciuto, consacrato nelle pagine di storia tra gli animatori e i martiri dei moti rivoluzionari del 1821.

Le carte conservate nell'Archivio Santa Rosa a Savigliano, delle quali mi sto attualmente occupando, sono oggi ancora in gran parte inedite: esse testimoniano uno studio continuativo dell'opera dantesca da parte di Santorre, dalla prima giovinezza fino alla maturità e poi ancora durante l'esilio successivo ai moti.

Un primo rapido cenno a Dante si trova in uno zibaldone, annotato nei primi mesi del 1801 da un Santorre non ancora diciottenne: il manoscritto si apre con un elenco di libri della sua ricca biblioteca dati in prestito a familiari ed amici e tra questi figura *L'Enfer de Dante avec la traduction française*. È superfluo ricordare che in Piemonte all'epoca la lingua di cultura era quella d'oltralpe e la gran parte dei classici italiani veniva letta in traduzione francese. Cenni danteschi si possono poi incontrare nelle inedite pagine dei diari santorosiani, redatti dal 1800 fino a pochi mesi prima della morte avvenuta nel 1825. In questa «ingenua narrazione delle azioni», come Santorre stesso la definisce,³⁹⁷ vengono illustrate le vicende quotidiane, i sentimenti e le emozioni provate, si dichiarano i passi avanti fatti negli studi e si ritrovano qua e là impressioni sugli incontri fatti, sui libri letti o sugli spettacoli teatrali ai quali assiste. Nel diario del dicembre del 1801 si legge: «Mi sono nuovamente recato all'Università, dove ho incontrato il bibliotecario Mabellino. Gli ho promesso di andare a trovarlo domani mattina alle 9 per recarmi con lui ad ascoltare Regis, il professore di Eloquenza, che spiega Dante con una rara eleganza».³⁹⁸ E nella confessione del giorno

³⁹⁴ V. CIAN, *Il Dante nostro*, in *Dante e il Piemonte. Miscellanea di studi danteschi*, Torino, Bocca, 1922, p. 4.

³⁹⁵ *Ivi*, p. 5.

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ S. DI SANTA ROSA, *Confessioni, Libro I, incominciato il 1 d'aprile 1815*, 1 aprile. Le confessioni scritte a partire dal 1815 sono state trascritte in M. MONTESINO, *Le "Confessioni" di Santorre di Santarosa (1815-1817)*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, A.A. 1990-1991, Relatore Prof. Marziano Guglielminetti. Le citazioni tratte dai quaderni di quel periodo sono tratte dalle trascrizioni offerte in questa tesi.

³⁹⁸ S. DI SANTA ROSA, *Confessions, Livre 5^{eme}, commencé le 19 octobre 1801*, 9 dicembre, inedito. Le *Confessions* santorosiane del periodo compreso tra il 1800 e il 1815 sono scritte in lingua francese. La traduzione è mia. Tutte le

seguito Santorre infatti annota: «Appena alzato, sono uscito e sono andato all'Università, nella Scuola di Eloquenza. Il professor Regis vi stava spiegando Dante, con grande erudizione e sagacia». ³⁹⁹ Il professore nominato in queste due confessioni è Francesco Regis di Montalto di Mondovì (1749-1811), letterato allievo di Denina, docente di Eloquenza italiana e greca presso l'ateneo piemontese e socio dell'Accademia delle Scienze di Torino. ⁴⁰⁰ Purtroppo non possiamo leggere un commento di Santorre relativo alle lezioni di Regis, poiché le pagine successive delle *Confessions* vengono inspiegabilmente lasciate intonse.

Dunque fino al 1801-1802 tra le pagine santarosiane non sono presenti che brevissimi richiami all'opera dantesca. La situazione cambia a partire dal marzo del 1803: in quell'anno, infatti, il giovane saviglianese, in seguito a cocenti delusioni amorose, spinto dal bisogno di allontanarsi dal Piemonte, come altri intellettuali del suo tempo decide di intraprendere un *grand tour* nelle più importanti città italiane, Genova, Roma, Pisa, Firenze. In questi luoghi comincia per lui una nuova fase di formazione culturale: i classici della letteratura francese e inglese, letti fino a quel momento, vengono messi da parte per far spazio alla letteratura italiana, nonostante le non poche difficoltà linguistiche di Santorre, che dichiarava di padroneggiare la lingua francese, «balbettando» invece a fatica l'italiano. ⁴⁰¹

La lettura della *Commedia* inizia il 25 marzo 1803, ⁴⁰² cioè nei primi giorni del *grand tour* che influenzerà notevolmente non solo la cultura letteraria di Santorre ma alimenterà anche i suoi sentimenti politici di "italianità". Nel sesto zibaldone, sempre del 1803, vengono trascritti ampi estratti di tutti i 34 canti dell'*Inferno* dantesco, accompagnati da qualche chiosa di carattere linguistico (ad esempio «Veltro = can levriero»; «Ciaccio = mangione» o ancora «libito = ciò che piace» con accanto una citazione da *Inf.*, V, «che libito fe' licito in sua legge»; «scuojare = scorticare»; «isquartare = fare a brani», che, come Santorre cita, si ritrova in *Inf.*, VI, «graffia gli spirti, gli scempia ed isquatra»; «lezzo = puzzo»; «pugnere a guajo = eccitare altissimi lamenti»). ⁴⁰³

Gli studi danteschi proseguono al ritorno in patria nell'anno successivo, ma la lettura del *Purgatorio* e del *Paradiso* delude Santorre, che nelle sue *Confessions* annota: «Mi sono messo a fare l'estratto di Dante. Il suo *Paradiso* è triste, noioso e bisogna cercare qui e là qualche verso degno di essere citato. Non vi trovo nulla di bello». ⁴⁰⁴

Il 27 aprile del 1804, terminata la lettura delle tre cantiche, Santorre raccoglie nell'ottavo zibaldone pensieri e annotazioni su Dante, compiendo un'operazione analoga a quanto fatto già nei *Brouillons littéraires* precedenti per altri autori letti. Inizia con l'appuntarsi informazioni di

carte di Santa Rosa citate in questo contributo sono conservate nell'Archivio Santa Rosa, depositato presso l'Archivio Storico del Comune di Savigliano (CN). I manoscritti di *Confessions* si trovano nel Fondo I, Serie III, Sottoserie I, Fasc. 29.

³⁹⁹ Ivi, 10 dicembre, inedita.

⁴⁰⁰ Un discorso di Regis, dal titolo *Sul Dante*, è tuttora conservato all'Accademia delle Scienze di Torino e disponibile online sul relativo sito.

⁴⁰¹ Cfr. ad esempio la lettera inviata da Avigliana alla moglie Carolina Corsi di Viano il 31 marzo 1815 in cui fa riferimento alle *Confessioni* di cui aveva intenzione di ricominciare la stesura: «Le scriverò in italiano e vi ravviso il vantaggio di esercitarmi a scrivere correntemente la lingua patria che ancora balbetto». La lettera è pubblicata in S. DI SANTA ROSA, *Delle speranze degli italiani*, a cura di A. COLOMBO, Milano, Caddeo, 1920, p. XXXV. Cfr. anche la confessione del 5 agosto 1815: «quella maledetta lingua io la scrivo, io la maneggio senza ombra di difficoltà; mentre balbetto l'italiano», trascritta in M. MONTERSINO, *Le "Confessioni" di Santorre di Santarosa (1815-1817)*, cit., p. 305.

⁴⁰² «*Enfer, Purgatoire, Paradis* par Dante, commencé le 25 mars», S. DI SANTA ROSA, *Brouillon littéraire n. 5*, c. 2v. I manoscritti dei *Brouillons littéraires* santarosiani sono conservati nell'Archivio Santa Rosa, Fondo I, Serie III, Sottoserie I, Fasc. 28, e presentano una numerazione progressiva attribuita dall'autore stesso.

⁴⁰³ S. DI SANTA ROSA, *Brouillon littéraire n. 6, commencé le 25 mars 1803 à Florence. Fini le 16 août 1803 à Gènes*, cc. 11-28.

⁴⁰⁴ S. DI SANTA ROSA, *Confessions, Livre 10^{ème}, commencé le 1^{er} avril 1804*, 6 aprile, inedito. Cfr. Nella confessione del 2 aprile si legge che Santorre aveva completato «l'extrait du *Purgatoire* de Dante et de l'histoire de Charles XII» e quella del 7 aprile: «Je fis l'extrait de 5 chants du *Paradis* de Dante». Cfr. *Brouillon littéraire n. 7*, cc. 55-67 estratti dai canti I-IX del *Purgatorio*, c. 75, estratti di *Purg.*, XXXII-XXXIII, c. 87, *Purg.*, XXX-XXXI, cc. 101 e sgg. *Purg.*, X-XXIX; *Brouillon littéraire n. 8, commencé le 1^{er} avril 1804, Savillan-fini à Savillan le 18 Décembre 1804*, cc. 5-16, versi scelti del *Paradiso*.

carattere generale sulla biografia e sulle opere del Poeta, per poi riportare i giudizi di alcuni critici, tra i quali Bettinelli, Andrea Rubbi, Vincenzo Monti. In calce a questi Santorre non tralascia di scrivere anche la propria opinione in merito.⁴⁰⁵ Nelle pagine intitolate *Jugements sur Dante* egli esalta lo stile che ha reso immortale l'autore della *Commedia* e che a suo parere non troverà mai degli imitatori, ma loda soprattutto il valore etico del poema, nel quale si condannano il potere temporale dei papi e gli altri vizi e mali che hanno portato alla rovina dell'Italia. Scrive infatti Santorre che Dante

nemico dichiarato del potere temporale dei Papi, si è accorto prima di Machiavelli che quel potere avrebbe mandato in rovina l'Italia; abbastanza forte da impedire all'imperatore di rendersi l'unica guida e di stabilirvi il suo trono, troppo debole per cacciarlo via del tutto, cosa è successo? L'Italia divisa in due fazioni, la cui furia turbò la pace di famiglie e città, sprecando le sue forze per autodistruggersi, non ne ebbe più per resistere agli stranieri che cento volte oltraggiarono i suoi diritti, le sue libertà, che cento volte la devastarono e la saccheggiarono, e passarono infine attorno al suo cuore una catena di ferro che sarebbe durata per sempre.

Questa considerazione sembra attualizzare l'Italia dei tempi di Dante, riportandola alla situazione contemporanea a Santorre: un Paese diviso in stati regionali dipendenti politicamente e culturalmente da governi stranieri.

Nonostante Santa Rosa apprezzi in generale la *Commedia* e «il genio flessibile, l'anima fiera e il cuore tenero» di Dante, non riesce a cogliere la profondità e l'unità di fondo del poema, criticando in particolare la cantica del *Paradiso*:

Il *Paradiso* non si può leggere senza noia e disgusto. Chi può trovare piacere nelle lunghe e difficili dissertazioni di metafisica e di teologia? Che triste paradiso, in cui non si vede altra cosa che stelle fiammanti [...]! Amabile Beatrice, sapendoti guida del tuo amante, io speravo di non vedere altro che immagini affascinanti come te.

Altrove il paradiso dantesco viene definito come un «delirio, un sogno mistico che non parla al cuore e dice poco allo spirito» mentre il *Purgatorio* è sempre una caotica «fantasticheria» ma «più ingegnosa» del *Paradiso*, con episodi più interessanti, «immagini più liete» e «un gran numero di quei versi incantevoli, la cui dolce armonia risuona fino al fondo dell'anima». È solo grazie all'*Inferno*, a parere di Santorre, se la fama di Dante è divenuta grande e ha fatto risuonare il suo nome anche all'estero. La prima cantica secondo il lettore piemontese è ricca di episodi toccanti, come il canto XXXIII, per il quale il giovane saviglianese ha una vera e propria predilezione. A suo giudizio «né i tragici greci, né il loro vero e degno discepolo Alfieri, né il cupo Crebillon, né il feroce Shakespeare in persona ha nulla di eguale alla terribile e funesta storia di Ugolino».

Sempre nel 1804 Santorre stila un piano di studi per la cugina Victorine de Berthout e, forse proprio perché fresco di letture dantesche, nella lettera di accompagnamento le scrive:

Studi piacevoli ti attendono e andranno ad abbellire gli anni della tua giovinezza. [...] Io voglio abbandonare i vani piaceri dell'infanzia per buttarmi con coraggio a conquistare un'alta montagna. La felicità mi segue e aumenta a ciascun passo che compio verso la cima. Mi giro indietro per dire ai miei fratelli, con gli occhi pieni di una dolce serenità: *perchè non sali il diletto monte ch'è principio e cagion di tutta gioia?*⁴⁰⁶

chiudendo con una citazione dal canto I dell'*Inferno*.

Nonostante queste testimonianze presenti negli zibaldoni non sembra che Santa Rosa nel

⁴⁰⁵ I *Jugements sur Dante*, redatti in francese, sono stati pubblicati in A. COLOMBO, *Vita di Santorre di Santarosa (1783-1807)*, Roma, Vittoriano, 1938, pp. 251-255. L'originale è conservato in ASR, Fondo I, Serie III.I, Fasc. 28, *Brouillon littéraire* n. 8, cc. 16-28.

⁴⁰⁶ Il piano di studi per la cugina Victorine de Berthout è stato pubblicato in G. VIDARI, *Un documento inedito degli studi di Santorre di Santarosa*, Casale, Tipografia Cooperativa, 1925. La citazione si trova a p. 13.

periodo giovanile abbia nutrito un particolare amore per Dante, dal momento che nei suoi scritti continuano ad essere preponderanti le testimonianze di letture di classici stranieri. In un elenco che Santorre intitola *I grandi uomini che meriterebbero di stare nel tempio della Verità e della Virtù*, stilato in uno dei suoi brogliacci letterari, non solo il nome di Dante è assente, ma non compare nemmeno un autore italiano.

Le carte della maturità presentano invece una situazione completamente diversa. L'anno 1815 segna infatti uno snodo fondamentale: per Santorre inizia una sorta di cospirazione letteraria che sarà alla base della cospirazione politica rivoluzionaria del decennio successivo. Negli scritti santorosiani cominciano gradualmente ad emergere gli ideali politici, la letteratura viene concepita come uno strumento di ribellione, e viene fatta la scelta fondamentale di dedicarsi completamente allo studio della lingua italiana, per abbandonare quella francese.⁴⁰⁷ Le *Confessioni*, scritte ora in italiano, testimoniano una ripresa delle letture dantesche, alla luce delle lezioni alfieriane che vedevano nel Poeta fiorentino uno dei Padri della Patria. Spigolando tra le pagine dei diari si trovano così queste testimonianze:

Allestite le mie cose partii alle 3 e mezzo, il caldo era molto, ma mi sollevò Dante, di cui andai ripetendo i primi tre canti.

Dopo di aver dato un buon giorno allo zio, partii. Dante mi fu un'altra volta di aggradevole compagnia: ripetei a stento il fastidioso quarto canto, che ha versi bellissimi ma ciò malgrado è di molto inferiore a quasi gli altri tutti dell'*Inferno*. [...] Fra Airasca e Vigone il quinto canto dell'*Inferno*, di cui raccapezzai felicemente le prime pagine mi diede della soddisfazione assai.⁴⁰⁸

Misi Dante fra le mani di Stallani desiderosissimo di legger poesie; il canto X intierissimo fu letto e con esso del III e del XIX, e il bel passo del *Purgatorio* che comincia: «Io son Sordello de la tua terra e l'un l'altro abbracciava». Il mio amabil compagno d'armi intende, gusta il bello: ha bisogno di molto esercitarsi per legger bene i versi e rendersi più familiare la frase e i vocaboli poetici.⁴⁰⁹

Ma il legame con Dante in questi anni non si esaurisce nella lettura dei suoi versi: Santa Rosa, già dalla giovinezza, si era sempre messo alla prova come scrittore facendosi influenzare dai libri che andava leggendo. Ripresi in mano i canti della *Commedia*, Santorre compie un'operazione analoga a molti altri intellettuali del suo tempo, componendo tragedie ispirate ad episodi danteschi. Come Silvio Pellico andava verseggiando negli stessi anni la sua *Francesca da Rimini*, così Santa Rosa si lascia suggestionare dalle figure di Farinata e Ugolino.

Rientrato in casa lessi alcun poco; sceneggiiai di nuovo la progettata tragedia di *Farinata*.⁴¹⁰

Pendente la malattia, trattone i periodi del dolore, fantastica i sovente sopra alcuni soggetti di tragedie. Ne' primi giorni della malattia sceneggiiai *Romeo e Giulietta*, seguendo la traccia di una novella del Bandello, letta appunto allora con molto di piacere. [...] Sceneggiiai di più *Ugolino* che mi fu di sì grata e calda compagnia nella mia passeggiata del 4 settembre nella valle di Viù.⁴¹¹

⁴⁰⁷ «Il 23 marzo 1815 fu il giorno solenne della mia vita, perché in quel giorno mi accomiatii per sempre dalla lingua francese». Torino, 23 aprile 1818. Cfr. S. DI SANTA ROSA, *Ricordi 1818-1824 (Torino, Svizzera, Parigi, Londra)*, a cura di M. MONTERSINO, Firenze, Olschki, 1998, p. 3.

⁴⁰⁸ *Confessioni, Libro I, incominciato il 1 d'aprile 1815*, 25 e 27 maggio.

⁴⁰⁹ *Confessioni, Libro II, incominciato il 19 luglio 1815*, 19 agosto.

⁴¹⁰ *Confessioni, Libro I*, 16 maggio. La tragedia è rimasta allo stato di abbozzo.

⁴¹¹ *Confessioni*, 12-19 giugno 1815. In un quaderno che riporta un breve riassunto degli avvenimenti degli anni 1806-1819 si legge: «1814, a principio di settembre in Val di Viù. [...] passeggiate sui monti, ai laghi con Ariosto: ma l'immaginazione mi accompagna. Tragedia di *Ugolino* pensata calando la sera da alti gioghi». Un'ulteriore tragedia intitolata *Buondelmonte*, a cui Santorre fa cenno nei *Ricordi* dell'esilio, potrebbe essere stata ispirata da Dante. Il

Il dato più interessante della conoscenza della *Commedia* da parte di Santorre però, a mio avviso, si riscontra nelle citazioni presenti nei diari e negli epistolari della maturità. Le frasi cavate da Dante diventano quasi didascalie ai sentimenti provati da Santorre, come accade in questa curiosa confessione dell'11 giugno 1815:

La notte cominciò tranquilla, ma sul far del giorno io mi sentii coprirsi il corpo dall'orticaria, e all'ardore ch'ella mi cagionava si aggiunsero in breve dolori acuti di pancia che gradatamente alzandosi dagli intestini al ventricolo mi riempivano d'affanno col comprimere il polmone e rendermi difficile e faticoso il respiro. [...] Mi parvero lunghe le meste ore del patimento; vennero alla fine le ore del sollievo: *E come quei che con lena affannata giunge fuor dal pelago alla riva* io godeva meco stesso di non soffrire; erano delizie per me il sentirmi libero dalle crudelissime nausee, cessata la tensione della pancia, sciolto il respiro dal molesto gravame.⁴¹²

Celebri espressioni vengono sfruttate da Santa Rosa per dare un maggiore *pathos* alle proprie affermazioni. Basti ad esempio uno dei tanti giuramenti di seguire i buoni propositi per una vita virtuosa: «Alzai la mente mia verso la *Somma Sapienza*, e il *Primo Amore*. In vece di ripetere le tante volte violate risoluzioni, ubbidendo ad uno slancio dell'animo io promisi a Dio di essere uom giusto».⁴¹³

Nelle lettere e nei ricordi scritti dopo l'espatrio seguito al fallimento della Rivoluzione Piemontese del 1821, i richiami all'opera dantesca diventano sempre più frequenti, forse anche per una maggiore identificazione dell'esule piemontese con l'esule fiorentino. Ecco un esempio tolto da una lettera inviata dalla Svizzera alla moglie Carolina: «Tornai a casa un poco stanco, ma non tanto che io non mi sia preso ancora il piacere di passeggiare una mezz'ora in riva al lago mentre *il giorno se n'andava e l'aer bruno toglieva gli animai che sono in terra dalle fatiche loro*».⁴¹⁴ Troviamo un'eco di questo verso del II canto dell'*Inferno* anche nei *Ricordi* scritti nello stesso periodo: «Ricordo della passeggiata della sera del 28 agosto. Sono andato a Montebovone, prima terra del Friorghese, e ho traversato le due selve. Ritornando *l'aer bruno* ricopriva le cose. Non v'era anima viva».⁴¹⁵ E ancora, sempre nei *Ricordi*, ci si imbatte in una citazione da *Inf.*, XIV:

Ricordo come il primo di settembre siamo partiti di Rossiniera, in sulle nove del mattino, colle nostre bisaccie. [...] Incontrammo tre contadini. Al parlare io conobbi che uno di essi non era di questi luoghi, ma d'Italia. *Oh carità del natio loco*. L'interrogai. «Sono Italiano, disse, di Varallo». E parlammo la lingua della patria. [...] E voleva dirgli: «Io pur son d'Italia», ma mi tacqui.⁴¹⁶

L'incontro con gli italiani all'estero commuove Santorre, che ogni giorno si interroga sul destino della patria e dei suoi affetti più cari. In una lettera a Carolina nell'agosto del 1822 si dispera come Ugo Foscolo al pensiero di morire ed essere sepolto in terra straniera e lamenta la difficile condizione di una vita in esilio, riprendendo un verso dal sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*, unico caso di una citazione dantesca non tratta dalla *Commedia*:

Il dolore dell'esilio dalla patria *chi lo può intendere, se non lo provò?* E chi lo può sentire di più

fiorentino Buondelmonte de' Buondelmonti, citato nelle cronache di Villani e Latini e in una novella del Banello, è anche espressamente ripreso da Cacciaguیدا nel canto XVI del *Paradiso*. Anche se nei *Ricordi* è presente un abbozzo schematico con la divisione in atti e scene e la presentazione dei personaggi, allo stato attuale delle ricerche risulta che la tragedia non sia mai stata stesa. Cfr. SANTA ROSA, *Ricordi 1818-1824 (Torino, Svizzera, Parigi, Londra)*, cit., pp. 35-36.

⁴¹² *Confessioni, Libro I*, 11 giugno 1815.

⁴¹³ *Confessioni, Libro V, incominciato a' 17 novembre 1816*, 17 novembre 1816.

⁴¹⁴ Lettera a Carolina, 14 maggio 1821. Cfr. S. DI SANTA ROSA, *Lettere dall'esilio*, a cura di A. OLMO, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 1969, p. 63.

⁴¹⁵ SANTA ROSA, *Ricordi*, cit., p. 20, 28 agosto 1821.

⁴¹⁶ Ivi, p. 22, 3 settembre 1821.

di me? Patria tanto amata, ove ho pur tanti dolci amici e tanti ricordi tenerissimi! Ogni cosa che vedo, che odo, mi rammenta il mio paese e mi rende insoffribile il presente mio soggiorno [...]. O Italia! Italia! [...] Oh potessero almeno riposare le mie ossa nella terra nativa! Morire in Francia mi farebbe orrore.⁴¹⁷

Nonostante la condizione di esule lo faccia sentire simile a Dante, Santorre prende da lui le distanze, perché pur rimpiangendo l'Italia e soffrendo per la lontananza dalla famiglia, sente che non potrebbe mai odiare la sua terra d'origine e non potrebbe mai accanirsi contro di essa scrivendo saggi politici:

Se io scriverò, sta certa che lo farò in una maniera indipendente dai partiti; e credi, oltre a ciò, che la mia Patria tutto che governata in un sistema contrario alla parte che ho abbracciata, mi è, mi sarà sempre cara. Ringrazio Dio di non avere contro alla patria l'ira che infiammava Dante, che lo rese colpevole dopo di essere stato vittima. Vorrei piuttosto essere un idiota che un Dante, quando dovessi comprare a sì orribil prezzo l'ingegno di meraviglioso poeta.⁴¹⁸

Nei mesi trascorsi in Francia ritroviamo Santorre lettore di Dante in una cella del carcere parigino: la condizione di prigioniero gli lascia una sensazione di pace e tranquillità per la possibilità di dedicare il tempo libero totalmente alla lettura, come descrive nelle lettere alla moglie e all'amico Luigi Provana:

Non vo a letto prima delle undici, perché son pur tante le mie letture, e i miei piccioli lavori che il tempo mi manca il più delle volte a compire ogni cosa. Passeggio molto in camera recitando versi di Dante o fantasticando secondo la mia lodevole usanza, e ti assicuro che non provo nessuna noia al vedermi chiuso, e di non vedere il cielo che per un certo buco che si chiama finestra, praticato nella volta della camera. Io debbo ringraziar Dio di questa mia tranquillità che ha qualche cosa di meraviglioso.⁴¹⁹

Voglio dirti come è fatta la mia prigione: è una camera lunga ben dieci passi e larga da cinque in sei: due letticiuoli, una tavola sufficiente, una stufa [...], quattro seggioline, un buco quadrato nella volta, [...] sulla mia tavola quattro cataste di libri: la Bibbia, i Novellieri, Dante, Petrarca. [...] Shakespeare, Voltaire, Walter Scott, che vanno e vengono a vicenda.⁴²⁰

Altri richiami danteschi nell'epistolario risalgono al periodo londinese, nell'anno precedente alla morte in Grecia. In una lettera all'inglese Sarah Austin, amica degli esuli italiani, Santa Rosa descrive l'amico Luigi Porro Lambertenghi, con il quale stava condividendo l'appartamento in un *cottage* affittato da Ugo Foscolo. Nella descrizione si rifà ad un verso del canto ventottesimo dell'*Inferno*:

Porro sgombro di quel doloroso peso, superbo dei figli costanti nell'amor filiale, pieno della speranza di vedere il risorgimento della patria: Porro *sotto l'usbergo del sentirsi puro* è un uomo lieto, sì. Ma questa letizia è una conseguenza della altezza de' suoi principii, della forza del suo carattere.⁴²¹

In conclusione mi sembra doveroso fare ancora un rapido cenno all'importanza delle letture dantesche per l'inedito romanzo storico santarosiano *Lettere siciliane del secolo XIII*, ambientato all'epoca dei Vespri siciliani, la cui stesura impegnò Santorre a partire dal 1817. Uno studio dei materiali utilizzati per la redazione della parte storica e letteraria delle *Lettere siciliane* è stato fatto in parte da Vittorio Cian, in due articoli apparsi sulla «Nuova antologia» e sul «Giornale storico

⁴¹⁷ Lettera a Carolina, 15 agosto 1822. S. DI SANTA ROSA, *Lettere dall'esilio*, cit., p. 240.

⁴¹⁸ Lettera a Carolina, 6 aprile 1824. Ivi, p. 406.

⁴¹⁹ Lettera a Carolina, 16 maggio 1822. Ivi, p. 180.

⁴²⁰ Lettera a Luigi Provana, 16 maggio 1822. Ivi, p. 193.

⁴²¹ Lettera a Sarah Austin, 19 marzo 1823. Ivi, p. 329. La citazione riprende *Inf.*, XXVIII 117, «la buona compagnia che l'uom francheggia / sotto l'asbergo del sentirsi pura».

della letteratura italiana» nel 1919.⁴²² Cian ha messo in luce come Santorre «avesse spesso l'occhio» al mondo dantesco, «per trarne figure, idee e particolari svariati».⁴²³ Tra i personaggi della *Commedia* che avevano attirato l'attenzione di Santorre troviamo Alagia de' Conti Fieschi, (ricordata in *Purg.*, XIX 142-145) e Belacqua, incontrato da Dante nel canto IV del *Purgatorio*. Santorre prende nota dei caratteri e si appunta: «Codesta Alagia può trovar luogo nel mio romanzo» e Belacqua «lo posso accennare e far vivere ai tempi di Gualtieri», uno dei protagonisti delle *Lettere siciliane*.⁴²⁴

Reminiscenze dantesche si notano anche nella parafrasi di alcuni noti versi: ad esempio nella VIII lettera del romanzo

è parafrasata la nota terzina riferita a Pier della Vigna, *volger soavemente le chiavi del cuore del suo Signore*. Al che Giovita Scalvini, in una delle sue postille, osservò: «Guido non poteva ancora conoscere i versi di Dante e parlare così poeticamente, perché fuor della natura degli uomini di quel tempo e dei nostri».⁴²⁵

Nella lettera XV, invece, uno dei personaggi chiede notizie di un amico e riferendosi a lui dice: «tu nei profondi studi e nei viaggi, io nelle pratiche civili involto», in cui Vittorio Cian ha ravvisato un'eco di *Par.*, XI 8.⁴²⁶ Oppure ancora nella lettera XX viene preso in prestito il celebre episodio di Paolo e Francesca intenti nella lettura del libro galeotto:

Gualtierio narra a Guiscardo la recentissima visita da lui fatta di buon mattino al castello di Lamberti, dove aveva trovato Francesca in atto di leggere al padre le Cronache messinesi. Costretta a leggere la pagina riguardante l'assedio di Milano da parte del Barbarossa, aveva obbedito, ma *poco dopo più non si lesse in quel mattino*.⁴²⁷

Se, per riprendere il discorso di Cian citato in apertura, «ogni età, ogni generazione ebbe il suo Dante» e «in fondo in fondo ogni studioso se ne vagheggia uno suo personale»,⁴²⁸ il Dante di Santa Rosa non fu che l'autore della *Commedia*. Le altre opere probabilmente non furono mai lette, a parte forse qualche celebre verso della *Vita nova*. Letto ma non particolarmente amato in gioventù, riletto e imparato a memoria nell'età adulta, per questo semi-sconosciuto intellettuale piemontese Dante ebbe sicuramente molta meno importanza sul piano politico rispetto ad un autore come Alfieri, che nei diari del patriota saviglianese era chiamato addirittura «Babbo» accanto alla «mamma» Italia.

L'influenza dantesca sulle pagine santarosiane, sia quelle autobiografiche sia quelle letterarie, è molto più importante dal punto di vista stilistico: mandare a memoria i versi danteschi e riutilizzarli nei suoi quaderni ed epistolari, serviva a Santorre per imparare a padroneggiare la lingua toscana, mentre la *Commedia* non fu che un grande bacino enciclopedico da cui estrapolare versi, personaggi, episodi e forse le stesse *Lettere siciliane*, la grande opera santarosiana sui Vespri rimasta incompiuta ed inedita, deve la sua ispirazione al resoconto che Dante fa di quell'episodio storico nei celebri versi del canto ottavo del *Paradiso*: «se mala signoria, che sempre accora / li popoli suggelli, non avesse / mosso Palermo a gridar: "Mora, mora!"».

⁴²² V. CIAN, *Il primo centenario del romanzo storico italiano (1816-1824)*, «Nuova antologia», 1919, pp. 3-30; ID., *Santorre Santarosa romanziere e Giovita Scalvini suo critico*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXIV, 1 gennaio 1919, pp. 267-271.

⁴²³ CIAN, *Il Dante nostro*, cit., p. 23n.

⁴²⁴ Cfr. i documenti 198 e 199 del materiale per la redazione delle *Lettere Siciliane*. ASR, Fondo I, Serie III.I, Fasc. 31. Cfr. anche CIAN, *Il Dante nostro*, cit., p. 23n.

⁴²⁵ Ivi, p. 24n.

⁴²⁶ Ibidem.

⁴²⁷ Ibidem.

⁴²⁸ Ivi, p. 4.

Bibliografia

Manoscritti inediti conservati presso l'Archivio Santa Rosa a Savigliano (CN):

Fondo I, Serie III-Santorre, Sottoserie I-Scritti letterari, Fascicolo 28 – *Brouillons littéraires*

Fondo I, Serie III-Santorre, Sottoserie I-Scritti letterari, Fascicolo 29 – *Confessioni*

Fondo I, Serie III-Santorre, Sottoserie I-Scritti letterari, Fascicolo 31 – *Lettere Siciliane*

Fondo I, Serie III-Santorre, Sottoserie V-Carte private, Fascicolo 52 – *Cataloghi della Biblioteca Santa Rosa*

Opere editate di Santorre di Santa Rosa:

La rivoluzione piemontese nel 1821, versione italiana a cura di A. LUZIO, Torino, Paravia, 1920

Delle speranze degli Italiani, a cura di A. COLOMBO, Milano, Caddeo, 1920

Lettere dall'esilio (1821-1825), a cura di A. OLMO, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 1969

Ricordi 1818-1824 (Torino, Svizzera, Parigi, Londra), a cura di M. MONTERSINO, Firenze, Olschki, 1998

Il marito geloso, in C. TAVELLA, *Contributo alla biografia letteraria di Santorre di Santa Rosa: una commedia inedita*, Torino, Consiglio Regionale del Piemonte, 2013

Si sono inoltre tenuti presenti:

Dante e il Piemonte. *Miscellanea di studi danteschi*, Torino, Bocca, 1922

V. CIAN, *Il primo centenario del romanzo storico italiano (1816-1824)*, «Nuova antologia», ottobre-novembre 1919

ID., *Santorre Santarosa romanziere e Giovita Scalvini suo critico*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXIV, gennaio 1919

A. COLOMBO, *La vita di Santorre di Santarosa (1783-1807)*, Roma, Vittoriano, 1938

M. GUGLIELMINETTI, *Santorre di Santarosa e le origini del romanzo storico in Piemonte*, in *L'età della Restaurazione e i moti del 1821*, Atti del Convegno Nazionale di Studi, Bra, 12-15 novembre 1991 per le celebrazioni del Bicentenario della nascita di Guglielmo Moffa di Lisio 1791-1991, a cura di A. MANGO, Savigliano, L'Artistica, 1992

F. MAZZONI, *Dante e il Piemonte*, Alpignano, Tallone, 1965

L. NAY, «Eretici» e garibaldini. *Il sogno dell'Unità*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012

ID., «Un «gentleman inglese sull'italiano e sul greco»: Ugo Foscolo, Santorre di Santa Rosa e il romanzo epistolare europeo», «Cahiers d'études italiennes», XX, 2015, pp. 251-268.

G. VIDARI, *Un documento inedito degli studi di Santorre di Santarosa*, Casale, Tipografia Cooperativa, 1925

LE METAFORE NELLA *COMMEDIA*: TRE MODELLI DI LETTURA

di Gaia Tomazzoli

Consideriamo metafora l'espressione di un concetto nei termini di un altro, ovvero la sostituzione, fondata su un'analogia, di un termine con un altro termine appartenente ad un dominio semantico diverso. Uno dei principali aspetti del linguaggio figurato consiste dunque nella frizione che si viene a creare tra il contesto letterale e il termine traslato che vi viene inserito; attraverso la metafora si crea un'interazione tra due campi semantici distinti: quello a cui si riferisce il tessuto letterale del passo, e quello da cui è attinto il veicolo. Nell'ambito della *Commedia* dantesca, molte di queste interazioni tra campi semantici sono qualitativamente e quantitativamente rilevanti; Mercuri nota che «il singolare intreccio di campi metaforico-semantici è uno dei più importanti modi con cui Dante traccia percorsi di senso entro la struttura e l'ordito narrativo della *Comedia*». ⁴²⁹

Esaminare le intersezioni di alcuni campi semantici riveste perciò un duplice interesse: da un punto di vista strutturale permette di seguire i percorsi di senso a cui allude Mercuri, riconnettendo tra loro passi ed episodi oltre la lettura lineare. Localmente, d'altra parte, la polisemia del termine metaforico può essere rinforzata oppure sciolta a favore del significato più saliente. Quando un termine ha un certo grado di polisemia, infatti, è compito del destinatario risalire all'accezione pertinente per quel contesto; associando ripetutamente e significativamente due campi semantici, Dante arricchisce il bagaglio del lettore di informazioni e connotazioni ulteriori e, così facendo, ne orienta le aspettative circa il significato di un termine o di una stringa di testo. Come rileva Pasquini, infatti, i sistemi metaforici della *Commedia* si costruiscono tramite complesse stratificazioni e addensamenti, «secondo una *climax* che è il graduale “compimento” di approssimazioni precedenti, nell'orbita di quel “figuralismo” che investe tutta la scrittura del poema, anzi dell'opera dantesca nel suo complesso». ⁴³⁰

Perciò, nonostante la creatività e la carica evocativa di alcuni casi singoli, le metafore della *Commedia* sono generalmente meglio comprese se messe in relazione con le proprie simili, con le quali creano sistemi coerenti ed articolati. Ma poiché non tutte le relazioni tra metafore sono dello stesso tipo, mi è sembrato interessante provare a capire il funzionamento di sistemi diversi; proporrei dunque tre diversi modelli di relazioni, che mi sembra possano sintetizzare ed esemplificare molti dei sistemi metaforici che Dante crea nel corpo del poema. ⁴³¹

Il primo modello è rappresentabile come una costellazione o un agglomerato. Sono riconducibili a questo schema quei gruppi di metafore i cui veicoli manifestano relazioni ramificate e speculari rispetto a quelle intrattenute dai rispettivi tenori. In altre parole, alle relazioni di priorità, dipendenza, prossimità del campo semantico metaforico corrispondono le stesse relazioni nel campo semantico del discorso letterale. I due campi semantici risultano dunque perfettamente sovrapponibili a livello di struttura, tanto che il dominio semantico che genera le metafore funge stabilmente da matrice di immagini per il dominio concettuale rappresentato dalle metafore.

In altri casi il sistema di relazioni è assai più elementare, ed è riconducibile ad una polarità binaria tra termini metaforici, la cui opposizione riceve connotazioni allegoriche e morali molto accentuate. Il secondo modello è perciò rappresentato come un segmento; è un modello efficace per

* Il poema, salvo dove esplicitamente indicato, è citato da *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Firenze, Le Lettere, 1994; il *Convivio* è citato dall'edizione a cura di F. BRAMBILLA AGENO, Firenze, Le Lettere, 1995.

⁴²⁹ R. MERCURI, *Il metodo intertestuale nella lettura della Commedia*, «Critica del Testo», XIV/1, 2011, pp. 111-151: p. 118.

⁴³⁰ E. PASQUINI, *Il dominio metaforico*, in ID., *Dante e le figure del vero. La fabbrica della “Commedia”*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 179-217: p. 190.

⁴³¹ Un'interessante modellizzazione delle interazioni tra metafore all'interno di un testo è in A. GOATLY, *The language of metaphors*, Londra, Routledge, 1997, in part. pp. 262-920.

comprendere quei gruppi di metafore – generalmente in forma di aggettivi – che richiamano immediatamente l’opposizione tra due caratteristiche di segno inverso, e che, attraverso la metafora, impernano su questa opposizione una connotazione morale di segno positivo o negativo.

L’ultimo modello è quello dei nuclei metaforici. Si tratta di metafore piuttosto isolate, che istituiscono connessioni solamente con altre occorrenze della stessa traslazione, insieme alle quali costruiscono una stessa rappresentazione figurata attraverso diversi passi del poema, sviluppando perfino un’attrazione nei confronti di altre porzioni di testo non propriamente metaforiche. Questo accade perché, in virtù della loro autonomia rispetto a sistemi più articolati, queste metafore hanno spesso maggiore impatto e memorabilità, e orientano con decisione le aspettative del lettore che riconosca in esse un’immagine particolarmente radicata nell’immaginario del poeta.

Le caratteristiche e il funzionamento dei tre modelli saranno più chiari una volta presi in esame dei casi concreti. Gli esempi che seguono sono tutti tratti dal gruppo delle metafore vegetali: è un campione di dimensioni non trascurabili ma maneggevole, variegato e distribuito in modo piuttosto uniforme. Da un punto di vista concettuale, il mondo delle piante è un punto di riferimento costante per l’immaginario dantesco: come evidenziato da Ferrucci, «non c’è aspetto della vita che non sia paragonato a un fenomeno botanico; ogni operazione umana fondamentale trova spazio in un campo semantico dominato dalla fenomenologia della pianta. Si direbbe che per Dante questa sia il riassunto e il modello organico di ogni processo vitale».⁴³²

1. Agglomerati metaforici

Tra le metafore legate alla vegetazione, una delle più comuni è quella del seme, già ampiamente diffusa nelle Scritture: il ciclo vegetale di una pianta si impone come modello archetipico di sviluppo in una civiltà ampiamente fondata sulla coltivazione e sulla raccolta. Perciò è piuttosto naturale che il seme sia un referente immediato e perfetto per figurare l’idea di principio, di potenzialità da sviluppare, di origine, e che molte di queste funzioni metaforiche siano assunte anche dal concetto di radice; a seguire, fiori e frutti si dispongono all’interno dello stesso macrocampo ed estendono il parallelismo tra le azioni umane e il ciclo naturale delle piante. Così il frutto assume il significato metaforico di prodotto o risultato di un’azione, il fiore quello della raggiunta perfezione. Questo grande campo di associazioni metaforiche tra vita vegetale e vita umana permette a Dante di seguire figurativamente un ideale archetipo di sviluppo a cui ricondurre le diverse realizzazioni di qualsiasi processo, astratto o concreto, storico o individuale, materiale o spirituale.⁴³³

All’interno della costellazione di interazioni semantiche, ciascuno dei singoli elementi appena citati – il seme, la radice, il frutto, il fiore, ma anche le fronde, il giardino, la selva – si relaziona con gli altri in virtù dei collegamenti semantici trasmessi dal senso letterale al senso figurato, e assume minore o maggior peso a seconda della quantità degli usi, della loro distribuzione e della loro uniformità o varietà. Così ad esempio il seme si dispone in una relazione di priorità ontologica e cronologica rispetto al frutto, e assume un peso maggiore in virtù dell’alto numero di occorrenze e della loro importanza; queste occorrenze, tuttavia, non sono uniformi, ma sono anch’esse il risultato di un ulteriore dipanarsi dell’agglomerato metaforico generale, che si specifica in successive traslazioni di senso.

Esiste dunque una prima intersezione tra i macrocampi semantici della vita vegetale e della vita umana, intersezione nella quale il seme è metafora della causa e dell’origine; ma all’interno di questo piano di intersezione il concetto di causa e origine si va specificando in modi diversi, producendo alcuni snodi metaforici più specifici e in rapporto di maggiore o minore prossimità. Per orientarsi nella grande varietà delle metafore dantesche legate al seme un punto di partenza

⁴³² F. FERRUCCI, *Dante: lo stupore e l’ordine*, Napoli, Liguori, 2007, p. 156.

⁴³³ «Clustering seems to have the potential to reveal something of the conceptualisation and thinking processes of speaker or writer, at points in talk or text where producers do something “out of the ordinary” with metaphor» (L.J. CAMERON, J. H. STELMA, *Metaphor clusters in discourse*, «Journal of Applied Linguistics and Professional Practice», I/2, 2004, pp. 107-136: p. 108).

utilissimo è la voce *Seme* dell'*Enciclopedia Dantesca*, curata da Consoli e Stabile.⁴³⁴

Per cominciare, si può notare come il termine *seme* non ricorra quasi mai nel suo significato proprio. Consoli e Stabile ritengono però che «di senso proprio si potrà parlare, in accezione più lata, anche quando il termine denota il principio generativo degli animali e dell'uomo, oltre che delle piante»,⁴³⁵ come ad esempio nel discorso sulla generazione dei viventi e sull'influenza dei cieli nel XIII canto del *Paradiso*, dove si delinea una differenza tra ciò che è creato tramite lo sviluppo di un seme (la virtù attiva, posseduta da vegetali, animali e uomini) e ciò che è creato senza seme, vale a dire i corpi inanimati (*Par.*, XIII 64-66). Questo primo ampliamento del significato proprio del vocabolo, prodotto dall'influenza dei testi aristotelici e scolastici sull'antropogenesi, contribuisce sicuramente a saldare l'universo della vegetazione a quello dei viventi, fondando sull'*auctoritas* filosofica l'associazione analogica tra l'origine della vita di una pianta – il seme – e l'origine della vita umana.

A partire da questo stabile legame metaforico si diramano altri traslati che si distribuiscono all'interno dello stesso campo di associazioni. Il più contiguo è quello genealogico, che muove dall'idea astratta dell'origine per concretizzarsi in un riferimento specifico: il seme passa allora a designare non solo l'origine della vita umana in generale, ma più particolarmente chi dà origine al singolo individuo, ossia il genitore o il capostipite. Un primo esempio di questa specifica metafora si trova nell'invettiva di Sordello sulla degenerazione della casa reale francese nel settimo canto del *Purgatorio* (127-129): Carlo I è indicato come il *seme* da cui discende una *pianta* (Carlo II) di tanto minore quanto lo stesso Carlo I era inferiore a Pietro III d'Aragona. Un'altra occorrenza del tutto analoga è nel dubbio dantesco su *com'esser può, di dolce seme, amaro* (*Par.*, VIII 91-92): Dante si chiede come da un seme dolce possa nascere un frutto amaro, cioè come da una stirpe *larga* possa nascere un rampollo tanto *parco*, come Carlo Martello ha detto di Roberto nei versi precedenti. La metafora del seme qui si richiama in modo esplicito al proverbio evangelico secondo cui un albero buono non può che dare buoni frutti,⁴³⁶ e viene funzionalizzata da Dante, come già nel *Convivio*, per dimostrare che le diverse qualità degli uomini non si trasmettono attraverso il sangue, ma sono patrimonio specifico del singolo individuo: «l divino seme non cade in ischiatta, cioè in stirpe, ma cade nelle singolari persone» (*Conv.*, IV xx 5). Su questa stessa linea si pone la metafora di Enea come seme o progenitore della stirpe dei Romani (*de' Romani il gentil seme*, *Inf.*, XXVI 60).

All'interno di questo gruppo di metafore si distacca un'ulteriore specificazione, per cui, data l'equazione tra seme e progenitore, il seme per antonomasia è Adamo, da cui discende la stirpe umana tutta:

Vostra natura, quando peccò *tota*
nel seme suo, da queste dignitadi,
 come di paradiso, fu remota. (*Par.*, VII 85-87)

In posizione speculare rispetto a questo agglomerato se ne trova un altro, ossia quello delle metafore che usano il *seme* come metafora per il discendente. Notano giustamente Consoli e Stabile che questo doppio uso si fonda «sull'ambivalenza semantica del vocabolo, che rispetto alla realtà individuale della pianta indica ora il suo antecedente, la sua premessa necessaria, ora il suo conseguente, il suo prodotto».⁴³⁷ Come il precedente si specificava nel caso di Adamo *seme* dell'umanità, quest'ultimo snodo dell'agglomerato metaforico trova la sua formulazione più antonomastica nella definizione dell'umanità peccatrice come *mal seme d'Adamo* (*Inf.*, III 115); in opposizione a quest'ultima, sebbene non parimenti antonomastica, una metafora individua Cristo

⁴³⁴ D. CONSOLI, G. STABILE, *Seme* in *Enciclopedia Dantesca*, tomo V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, pp. 145-149.

⁴³⁵ Ivi, p. 145.

⁴³⁶ *Mt.*, 7, 17-8: «Sic omnis arbor bona fructus bonos facit, mala autem arbor fructus malos facit. Non potest arbor bona fructus malos facere, neque arbor mala fructus bonos facere»; *Lc.*, 6, 43: «non est enim arbor bona quae facit fructus malos neque arbor mala faciens fructum bonum».

⁴³⁷ D. CONSOLI, G. STABILE, *Seme* in *ED* cit., p. 145.

come seme di Maria: *la coronata fiamma / che si levò appresso sua semenza* (*Par.*, XXIII 119-120). Ma oltre a queste, molte altre metafore impiegano il *seme* come veicolo per figurare la discendenza di una famiglia («*Deh, se riposi mai vostra semenza!*», augura Dante a Farinata in *Inf.*, X 94).⁴³⁸

All'interno del campo più vasto delle interazioni metaforiche tra la sfera semantica della vita vegetale e quella della vita umana, un altro grande gruppo di metafore comprende quelle che anziché impiegare il seme come figura dell'origine della vita, lo impiegano in relazione all'origine di varie attività umane. Ad esempio si dice che il Sinedrio *fu per li Giudei mala sementa* (*Inf.*, XXIII 123), poiché con la condanna di Gesù attirò su di sé le punizioni divine successive (il crollo del Tempio, la diaspora). Fanno parte di questo stesso agglomerato le espressioni del fondamento della giustizia come *seme d'ogne giusto* (*Purg.*, XXXII 48) e della rovina dei Fiorentini ad opera di Mosca, *che fu mal seme per la gente tosca* (*Inf.*, XXVIII 108).

A questo particolare campo metaforico del seme si connette il campo affine della radice, che è in ampie porzioni speculare. Come già il seme, la radice è frequente metafora per l'origine di una stirpe o famiglia: ad esempio la formula *l'umana radice* (*Purg.*, XXVIII 142) indica Adamo proprio come l'analoga metafora del seme appena citata (*Par.*, VII 85-87). La strutturazione degli agglomerati procede parallela a quella delineata per il seme: la radice è anche metafora per indicare un capostipite, come in questa terzina:

Io fui **radice** de la **mala pianta**
che la **terra cristiana** tutta aduggia,
sì che **buon frutto** rado se ne **schianta**. (*Purg.*, XX 43-45)

Allo stesso modo la radice può anche indicare i genitori di un individuo, come nella metafora attraverso la quale Cunizza si identifica come sorella di Ezzelino (*D'una radice nacqui e io ed ella*, *Par.*, IX 31). Anche nel caso della radice l'estensione metaforica giunge fino a figurare il fondamento e l'origine di una generica attività umana, come nella metafora della *prima radice* dell'amore di Paolo e Francesca (*Inf.*, V 124), o come in formulazioni più astratte quali la designazione delle anime purganti come *quei c'hanno al voler buona radice* (*Purg.*, XI 33), vale a dire che hanno solide fondamenta (la grazia divina) per sostenere la propria buona volontà.

Se il seme e la radice si prestano a raffigurare il concetto di origine, è naturale e coerente che il frutto sia impiegato come metafora per indicare il risultato positivo di un'azione,⁴³⁹ come nella perifrasi che descrive l'opera di Domenico come *il mirabile frutto / ch'uscir dovea di lui e de le rede* (*Par.*, XI 65-66), oppure il risultato negativo, come la donazione di Costantino, definita *buona intenzion che fé mal frutto* (*Par.*, XX 56). Il frutto è anche posto in relazione diretta con il seme, come nel desiderio espresso dal Conte Ugolino:

Ma se le mie parole esser dien **seme**
che **frutti** infamia al traditor ch'i' rodo,
parlar e lagrimar vedrai insieme. (*Inf.*, XXXIII 7-9)

L'odio smisurato di Ugolino è messo in evidenza dalla perversione del ciclo naturale delle piante, non più simbolo di sviluppo e rigoglio, ma figura in cui le parole di rabbia provocano *infamia*, in evidente contrapposizione contestuale con il seguente passo del *Convivio*: «le parole che sono quasi **seme d'operazione**, si deono molto discretamente sostenere e lasciare, sì perché bene siano ricevute, e **fruttifere** vengano, sì perché dalla loro parte non sia difetto di **sterilitade**» (*Conv.*, IV II 8).

⁴³⁸ Lo stesso genere di immagine è largamente impiegato nel IV trattato del *Convivio*, di cui purtroppo, per ragioni di spazio, non posso qui occuparmi.

⁴³⁹ Fonte autorevole è senz'altro Tommaso: «nomen fructus a corporalibus ad spiritualia est translaturum. Dicitur autem in corporalibus fructus, quod ex planta producitur cum ad perfectionem pervenerit, et quandam in se suavitatem habet» (*S.T. I q. 70 a. 1 a*).

Ma anche i fiori sono messi in relazione con i frutti, come nell'esempio dei *fiori e frutti santi* (*Par.*, XXII 48), oppure come nella profezia metaforica di Beatrice:

Ben **fiorisce** ne li uomini il volere;
 ma la pioggia continua converte
 in **bozzacchioni** le **sosine vere**.
 [...]
 e **vero frutto verrà dopo il fiore**. (*Par.*, XXVII 124-126; 148)

In questi versi Beatrice chiama in causa molte delle metafore qui prese in analisi: la buona volontà *fiorisce* negli uomini, si manifesta in forme pure ma fragili, cosicché la *pioggia* delle tentazioni guasta il frutto delle buone intenzioni, ma la rigenerazione dell'umanità che qui si annuncia renderà perfetto e maturo il *frutto* delle opere buone, sviluppatosi sul *fiore* del retto volere. Per dirla con le parole di Pagliaro, «la metafora colloca il dato reale del riferimento in un certo ambiente che viene quindi immediatamente chiamato a fornire la materia di altri riferimenti»: ⁴⁴⁰ l'appartenenza di una metafora al macrocampo delle associazioni tra vita vegetale e vita umana contribuisce a richiamare alla mente del lettore anche altri elementi della stessa costellazione, che si pongono in relazione con questo e offrono ulteriori elementi per arricchire il discorso metaforico.

All'intratestualità linguistica – che connette passi del poema in cui una stringa testuale ricorre identica o con minime variazioni – si affianca così una forma di intratestualità metaforica e semantica. Si creano così legami tra passi che impiegano la stessa metafora con la stessa formula linguistica, tra passi che impiegano la stessa metafora espressa in modi diversi, e infine passi che impiegano la stessa metafora concettuale, ⁴⁴¹ ossia che fanno riferimento alla stessa costellazione metaforica.

2. Assi metaforici

Nel suo volume dedicato alla vegetazione nella *Commedia*, Simonetta di Santo propone un «vero e proprio schema di presentazione delle varie piante e/o fiori», che si distribuiscono lungo una serie di assi dicotomici, tutti derivati dall'opposizione principale del tipo *buono/cattivo*: *giusto/ingiusto*, *prezioso/modesto*, *fertile/sterile*, *raro/comune* e *utile/dannoso*. ⁴⁴² Su queste dicotomie secondarie, dunque, si innestano le rappresentazioni specifiche degli elementi vegetali, che dalla partecipazione a questo sistema di opposizioni tipologiche derivano un'implicita e immediata connotazione morale positiva o negativa.

L'asse concettuale che oppone fertilità e sterilità informa moltissime metafore, come ad esempio quella della vite *fatta pruno* (*Par.*, XXIV 109-111), ma anche la metafora fluviale riferita a Domenico, che comprende le immagini degli *sterpi eretici* percossi dal santo, in opposizione agli *arbuscelli* irrigati dai fedeli dell'Ordine:

e ne li **sterpi eretici** percosse
 l'impeto suo, più vivamente quivi
 dove le resistenze eran più grosse.
 Di lui si fecer poi diversi rivi
 onde l'**orto catolico** si riga,
 sì che i suoi **arbuscelli** stan più vivi. (*Par.*, XII 100-105)

Una volta delineato un asse dicotomico di questo tipo, è sufficiente un termine, anche isolato, per inserire il discorso all'interno di questa sfera di opposizioni e per veicolare immediatamente tutte le altre connotazioni morali e allegoriche. Si prenda come esempio il semplice avverbio che in questa

⁴⁴⁰ A. PAGLIARO, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Firenze, D'Anna, 1967, p. 644.

⁴⁴¹ Per la Conceptual Metaphor Theory imprescindibile è G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Metafora e vita quotidiana* (1980), trad. it., Milano, Bompiani, 1988.

⁴⁴² S. DI SANTO, *Nel giardino di Dante: il sistema della vegetazione nella Commedia*, Chieti, Solfanelli, 1993, p. 29.

terzina definisce l'azione benefica della vita eremitica:

Render solea quel chiostro a questi cieli
fertilmente; e ora è fatto vano,
 sì che tosto convien che si riveli. (Par., XXI 118-120)

Il solo avverbio *fertilmente* è sufficiente qui a rendere l'immagine della fecondità spirituale dei monaci, poiché si richiama appunto a questo asse di opposizioni con tutte le connotazioni spirituali che vi sono racchiuse. E la connotazione morale è tanto forte da aver generato in molti critici (Casini-Barbi, Chimenz, Porena) l'idea che l'aggettivo *vano*, in contrapposizione con questo avverbio, sia da intendere soprattutto nei termini di una sterilità spirituale.

Più in generale le metafore tratte dalla vita vegetale introducono «il motivo topico della caducità umana»,⁴⁴³ disponendosi a rappresentare cicli evolutivi in cui si passa dalla fioritura all'aridità o viceversa, dal verde al secco:

Oh vana gloria de l'umane posse!
 com' poco **verde** in su la cima dura,
 se non è giunta da l'etati grosse! (Purg., XI 91-93)

La vostra nominanza è **color d'erba**,
 che viene e va, e quei la discolora
 per cui ella esce de la terra **acerba**. (Purg., XI 115-117)

Il medesimo asse di opposizione tra fertilità e sterilità è elevato a coordinata strutturale dell'intero viaggio dantesco dall'analisi di Prandi, che nel suo prezioso contributo segue le tappe allegoriche percorse dal pellegrino: «dall'aridità propria del mondo infernale (il peccato irredento), alla fioritura permessa dall' "acqua di vita" e realizzata nell'Eden, alla completa maturazione dei frutti spirituali del paradiso».⁴⁴⁴

I due segmenti fertile/sterile e acerbo/maturo sono strettamente connessi tra di loro, e contribuiscono insieme ad arricchire il viaggio letterale del pellegrino di un significato metaforico legato alla sua crescita spirituale; ciascuna delle metafore disposte all'interno di questi assi, dunque, oltre al valore metaforico implicito nella traslazione di significato da un campo semantico all'altro, riceve un valore allegorico e strutturale proprio in virtù dell'appartenenza a tali assi, a loro volta riconducibili ad una tradizione cristiana che ha progressivamente consolidato l'associazione metaforica tra una natura rigogliosa e una spiritualità di segno positivo.

Il motivo della maturazione rappresenta infatti una delle articolazioni del tema centrale del viaggio dantesco, ossia la progressione spirituale, e si presta a raffigurare la salvezza come un processo di crescita che al tempo adeguato produrrà lo sviluppo del fiore e infine del frutto, ossia la riacquisizione dello stato di giustizia originaria e il ritorno a Dio: «this motif is present in all three cantiche, showing various aspects of the process of growing into maturity and perfection».⁴⁴⁵ La figurazione tipologica è costruita attraverso la creazione di un gruppo di metafore che veicolano questa idea, le quali ribadiscono l'opposizione tra gli estremi dell'acerba natura infernale e della perfetta maturazione paradisiaca. Ad esempio nell'*Inferno* sono definiti *acerbi* il diavolo nero della bolgia dei barattieri, che si mostra *ne l'aspetto fero e ne l'atto acerbo* (*Inf.*, XXI 31-32), Vanni Fucci (*Inf.*, XXV 18), Capaneo, la cui tracotanza non matura sotto la pioggia infernale (*Inf.*, XIV

⁴⁴³ S. PRANDI, *Il «diletto legno». Aridità e fioritura mistica nella "Commedia"*, Firenze, Olschki, 1994, p. 38.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 12.

⁴⁴⁵ D. A. CAROZZA., *The motif of maturation in the "Commedia"*, «Lectura Dantis Newberryana», I, a cura di P. CHERCHI, A. C. MASTROBUONO, Evanston, Northwestern University Press, 1988, pp. 57-70: pp. 57-58.

48)⁴⁴⁶. Al contrario, ogni anima purgante è uno *spirito in cui pianger matura / quel senza 'l quale a Dio tornar non pòssi* (*Purg.*, XIX 91-92), come viene ribadito nel *Paradiso*, dove si dice che tutto ciò che arriva nel regno celeste dal mondo umano deve essere maturato ai raggi divini (*Par.*, XXV 35-36).

3. Nuclei metaforici

Un ultimo modello di sistema metaforico che vorrei proporre è quello che descrive metafore più isolate rispetto al campo di appartenenza. In questo caso le connessioni che le metafore istituiscono, più che tra campi diversi o snodi dello stesso agglomerato, sono connessioni all'interno di uno stesso nucleo, le quali hanno l'effetto di tracciare in diversi momenti una stessa figurazione, talvolta sviluppando perfino una forza di attrazione nei confronti di altre immagini di per sé aliene al tessuto metaforico vero e proprio. Il nesso intratestuale è spesso linguistico prima ancora che semantico: la metafora si ripete identica o quasi; la stessa metafora, però, può anche essere espressa da termini semanticamente equivalenti ma linguisticamente diversi. In questi casi un'analisi semantica soccorre nel rintracciare allusioni che la memoria linguistica rischierebbe di perdere.

L'esempio che propongo è quello dell'immagine dei pensieri che germogliano l'uno sull'altro, in una metafora che rende l'astratto con il concreto e che conferisce particolare delicatezza all'idea dell'introspezione individuale. Una prima occorrenza, nella forma di una metafora verbale, è la seguente:

ché sempre l'omo in cui pensier **rampolla**
 sovra pensier, da sé dilunga il segno,
 perché la foga l'un de l'altro insolla. (*Purg.*, V 16-18)

La maggior parte dei commentatori non nutre dubbi sulla provenienza arborea del termine *rampolla*:⁴⁴⁷ l'effetto di questa metafora verbale è quello di rendere un processo astratto con un'immagine concreta e particolarmente dinamica. Lo stesso verbo metaforico è impiegato da Dante per colorare l'immagine del nome di Beatrice *che ne la mente sempre mi rampolla* (*Purg.*, XXVII 42). Anche in questo caso i commenti preferiscono interpretare il verbo con il significato di "germogliare, sbocciare", piuttosto che "zampillare, sorgere", come pure è stato proposto,⁴⁴⁸ Chiavacci Leonardi ritiene che «l'immagine del fiore meglio si conviene al nome, che sorge nella mente con tutta la sua delicata bellezza»,⁴⁴⁹ come già Benvenuto: «**che nella mente sempre mi rampolla**, idest, repullulat, et revirescit».⁴⁵⁰ A queste due metafore si deve aggiungere una similitudine del tutto consonante:

Nasce per quello, **a guisa di rampollo**,
 a pié del vero il dubbio [...]

(*Par.*, IV 130-131)

Con questa breve similitudine Dante descrive come il naturale desiderio di conoscere faccia quasi

⁴⁴⁶ Questa la lezione più diffusa, messa a testo dai recenti editori (Inglese, Sanguineti) ma non da Petrocchi, che preferisce la *difficilior 'marturi'*. Un'interessante discussione del passo in S. FINAZZI, *La metafora nella tradizione testuale ed esegetica della Commedia di Dante*, Firenze, Cesati, 2012, pp. 148-152.

⁴⁴⁷ Così ad esempio le Chiose ambrosiane: «Oritur, et est vocabulum tractum ab arbore, iuxta quam ex sua radice oriuntur rampulli, idest surculi» (*Le Chiose Ambrosiane alla "Commedia"*, edizione e saggio di commento a cura di L. C. ROSSI, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990, chiosa a *Purg.*, V 16-18).

⁴⁴⁸ Ad esempio da Cristoforo Landino: «**che sempre mi rampolla**: i. sempre surge, chome diciamo rampollar l'acqua quando surge da terra» (C. LANDINO, *Comento di Cristophoro Landini Fiorentino sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta Fiorentino*, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma, Biblioteca Italiana, 2005, chiosa a *Purg.*, XXVII 42).

⁴⁴⁹ D. ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A.M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 1991-1997, commento *ad locum*.

⁴⁵⁰ B. DA IMOLA, *Benvenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam, nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacobo Philippo Lacaïta*, Firenze, G. Barbèra, 1887, chiosa a *Purg.*, V 16-18.

spuntare, sbocciare il dubbio alla radice della verità appena appresa, come un nuovo germoglio che si sviluppa alla base della pianta. Queste tre occorrenze credo possano autorizzarci a sciogliere definitivamente la lettura di un passo del tutto analogo, il cui verbo è meno esplicitamente attinto dal campo semantico della vegetazione:

E come l'un pensier de l'altro **scoppia**
 così nacque di quello un altro poi,
 che la prima paura mi fé doppia. (Inf., XXIII 10-12)

Landino commenta: «scoppia, cioè nasce: è traslazione da molti fiori, i quali non nascono, se la boccia, in che sono rinchiusi, non scoppia»,⁴⁵¹ e di questa interpretazione si avvalgono anche i commentatori moderni: «l'immagine del fiore sembra più conveniente al pensiero, almeno nell'uso dantesco. È il consueto modo di render concreto e visibile, con un verbo, un processo astratto: in questo caso l'improvviso germogliare di un pensiero dall'altro, per associazione di idee».⁴⁵²

Il lettore che prende familiarità con l'associazione analogica di questo nucleo metaforico diventa virtualmente capace di rintracciarla anche dove questa sia lasciata solamente implicita, a dimostrazione di come le metafore non solo facciano parte di tessuti di significazione, ma contribuiscano anche a crearne laddove un significato propriamente metaforico non c'è. Ad esempio nel seguente passaggio nessun termine dichiara una qualsivoglia appartenenza ad un campo semantico attinente alla vegetazione, ma è facile vedere come la progressione dei pensieri e la loro scaturigine siano descritte in termini del tutto affini:

Novo pensiero dentro a me si mise,
 del qual più altri nacquero e diversi;
 e tanto d'uno in altro vaneggiai,
 che li occhi per vaghezza ricopersi,
 e 'l pensiero in sogno trasmutai. (Purg., XVIII 141-145)

La lettura intratestuale di certi termini metaforici può allora portare alla scoperta di nuclei di immagini affini, grazie alle quali possiamo leggere passi non altrettanto dichiaratamente metaforici o per niente metaforici. Un nucleo di metafore, dunque, non deve necessariamente far parte di un agglomerato o di un segmento per esercitare una forza di attrazione nei confronti di altri passi semanticamente contigui, a dimostrazione di come la complessità del linguaggio metaforico generi anche influenze sotterranee e distanti. Dovrebbe essere chiaro allora perché un modello univoco di lettura semantica delle metafore sia poco efficace: il linguaggio metaforico prende forma in diverse strutture che agiscono l'una sull'altra, l'una dentro l'altra, l'una accanto all'altra, in un continuo riassetto delle geografie semantiche di cui ogni singola metafora è parte. Ciascuna di queste strutture ha un valore macrotestuale – perché crea dei percorsi di senso – e un valore microtestuale – perché nel singolo passaggio arricchisce il messaggio di significati. Attraverso queste strutture di metafore, inoltre, Dante crea diversi tipi di significato: in linea generale, più ramificata è la struttura, più concettuale la metafora; viceversa, metafore riconducibili ad un modello a nucleo servono piuttosto a rendere immagini che non ad articolare concetti.

⁴⁵¹ C. LANDINO, *Comento di Cristophoro* cit., chiosa a *Inf.*, XXIII 10-12.

⁴⁵² D. ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A.M. CHIAVACCI LEONARDI cit., *ad locum*.

UN RIFERIMENTO AL *DE VULGARI ELOQUENTIA* IN UNA STAMPA
CINQUECENTESCA DI AREA PROVENZALE. PER UNA SINTESI DI ALCUNE
RICERCHE INTORNO AL MILIEU UMANISTA DI AIX-EN-PROVENCE.

di Alessandro Turbil

Nel lasciare a margine le varie incongruenze e le falsificazioni, anche spregiudicate, che sono già state messe in evidenza dal contributo di autorevoli medievisti, il presente lavoro si propone di ricostruire le possibili implicazioni di un riferimento esplicito al *De Vulgari Eloquentia* contenuto nella sola edizione francese delle *Vies* di Jehan de Nostredame, fondandosi principalmente su un approccio cinquecentista al problema delle fonti; più specificamente, al problema delle fonti italiane che l'umanista provenzale richiama nel suo proemio. Il presente contributo si propone dunque di mettere in risalto gli elementi che potrebbero deporre a favore della conoscenza, se non materialmente del testo, almeno del contenuto del trattato dantesco da parte dell'umanista di Aix-en-Provence, soffermandosi poi anche sulle possibili modalità di questa recezione.

A fare la sua comparsa sul mercato librario lionese per i tipi di Alessandro Marsili fu per prima l'edizione delle *Vite dei più celebri e antichi poeti provenzali* nella traduzione italiana di Giovanni Giudici (la lettera dedicatoria, che si trova in apertura dell'edizione italiana, porta la data del 24 aprile 1575) mentre il testo originale francese di Jehan de Nostredame non vedrà la luce che in un secondo momento (la lettera dedicatoria porta la data del 1 giugno 1575). Questa particolare circostanza editoriale, come è stato messo in luce per la prima volta da Aldo Aruch, ha trovato una opportuna spiegazione nel contenuto di una lettera che il traduttore e giureconsulto massese, Giovanni Giudici, inviava al suo patrono, Alberico Cybo Malaspina, Principe di Massa, il 7 febbraio del 1575. Si legge infatti nel testo in questione di alcune difficoltà, sostanzialmente dovute all'*impotenza* dell'autore provenzale (ovvero al molto probabile disinteresse nei confronti della sua opera da parte della nobiltà parlamentare di Aix-en-Provence) e alla sua *povertà* materiale.⁴⁵³ Conosciamo inoltre, grazie a questo testo, anche una stima del costo che il finanziatore dovette sostenere: 100 scudi per 500 copie che sarebbero state consegnate al principe – scrive il Giudici – a Genova o a Massa, a seconda di quella che sarebbe stata la sua volontà. La lettera dovette risultare persuasiva e il Principe di Massa, certamente motivato da un saggio della traduzione italiana opportunamente scelto dal Giudici⁴⁵⁴ e riguardante le vite di Lanfranco Cigala e del Monaco delle Isole d'Oro, decise di farsi finanziatore della messa in stampa dei due volumi che apparvero quindi secondo questa particolarissima successione.⁴⁵⁵

Senza altro varrebbe la pena di fare un discorso preliminare più ampio sulla struttura e sulle differenze testuali che intercorrono tra i testi presi in esame, e ciò anche per quanto riguarda le

⁴⁵³ A. ARUCH, *Le biografie provenzali di Jehan de Nostredame e la loro prima traduzione italiana*, «Studi medievali», 4, Firenze, 1911/1912, p. 198.

⁴⁵⁴ Le vite di Lanfranco Cigala e del Monaco delle Isole d'Oro contengono un certo numero di riferimenti alla famiglia Cybo. La stessa figura del Monaco, denominato anche Monaco Cybo, sembra aver subito influenze in questo senso. Per quanto concerne ancora questa misteriosa figura di monaco va ricordata la recente e suggestiva ipotesi proposta da Jean-Yves Casanova nel suo lavoro sulla storiografia in Provenza nel Cinquecento che vedrebbe sotto le spoglie del monaco, piuttosto che una figura individuale, il riferimento a un collettivo, a una tradizione monastica sviluppatasi in seno alle isole d'Hyères a Lérins (cfr. J-Y. CASANOVA, *Historiographie et littérature au XVIe siècle en Provence: l'oeuvre de Jean de Nostredame*, PAIEO 9, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 148 e ss.).

⁴⁵⁵ Nel testo della lettera, il Giudici sottolinea la necessità del proprio intervento di traduttore perché l'opera riguardante le vite dei trovatori possa avere, nelle sue speranze, la più larga diffusione tra gli eruditi italiani, eventualità altrimenti reputata impossibile se il testo fosse rimasto edito nella sola versione francese. Anche un'altra lettera che non ha però conservato il riferimento agli interlocutori, ma che si può presumere con Aldo Aruch sia stata indirizzata al Giudici da Scipione Cybo, spregiudicato cugino del Principe di Massa che per conto di quest'ultimo aveva trascorso qualche soggiorno in Provenza in veste di diplomatico, sembrerebbe proprio riferirsi a un lavoro di compiacente adattamento del testo delle *Vite* in questo senso. Com'è noto il Principe di Massa nutriva una vera ossessione per tutto ciò che poteva riguardare l'illustrazione della propria stirpe. Cfr. A. ARUCH, *Le biografie provenzali*, cit.

modalità di riferimento alle fonti, ma occorrerà concentrarsi in questo contesto specifico su un numero limitato di esempi e confronti che riguardano appunto i proemi, l'uno francese e l'altro italiano, alle due rispettive edizioni lionesi del 1575.

Se per primo si considera il proemio in lingua francese di Jehan de Nostredame, si possono individuare nel testo innanzitutto due punti di particolare interesse.

Il primo è un brano in cui, poco dopo aver citato le sue fonti primarie, Nostredame fa riferimento a coloro che hanno affermato che la lingua provenzale è stata grandemente celebrata nel passato da un numero infinito di poeti.

[...] me suffit seulement remonstrer après Dante en sa vulgaire eloquence, Petrarque, Cynno de Pistoya, Guydo Cavalcanti, Bocace, Bembe, Mari Equicola, le Courtizan, Jean des Gouttes, traducteur de l'Arioste, l'Autheur de la Grammaire Françoisse Italienne, l'Esperon Esperoin, Ludovico Dolce en son Apologie, & plusieurs autres tant anciens que modernes escrivains Tuscans [...]⁴⁵⁶

Si citano i nomi di Petrarca, Cino da Pistoia, Guido Cavalcanti, Boccaccio, Castiglione, Jean de Gouttes, in quanto traduttore dell'Ariosto, Ludovico Dolce, che probabilmente fu letto in traduzione francese, e, primo fra tutti, Dante «en sa *Vulgaire Eloquence*».

Il corrispettivo di questo passaggio nella traduzione italiana realizzata da Giovanni Giudici si trova di poco posticipato rispetto alla posizione che esso occupa nel testo originale francese, risultando a seguito di una digressione sui filosofi antichi e sui poeti latini che non si trova in alcuna parte del *Proesme* di Nostredame.

[...] il Bembo, il quale fu in Provenza per chiarirsene, dice, che li primi Poeti ch'abbino scritto in Rima nella lingua vulgare materna sono stati li Provenzali, e doppo loro li Toscani hanno Rimato, hanendo da quelli imparati & Sperone Speroni largamente nella sua Appologia delle lingue. Il Dolce nell'Appologia contro li detrattori del'Ariosto l'attesta. & il Petrarca nomina molti nel iiii cap. del Trionfo d'amore di questi Poeti Provenzali, dicendo, che sono di più numero, sopra che, è sopra di Dante, Cyno da Pistoia, & altri famosi largamente nelli lor Commenti scrivano, & affermano quanto di sopra detto habbiamo il Landino, il Vegliutelli, il Gesualdo, non lasciando da parte il Boccaccio, Guido Cavalcanti, & il Cortegiano [...]⁴⁵⁷

Si nota dunque, fin da subito, che, nel Proemio italiano, il riferimento al poeta fiorentino è limitato al solo nome, senza che alcun accenno sia fatto al trattato dantesco. Inoltre, se si confrontano per sezioni i due proemi ci si accorge immediatamente che, relativamente a questa enumerazione di autorità e di fonti, essi presentano già strutture particolarmente diverse.⁴⁵⁸

Se il *Proesme* sembra duplicare l'importanza di queste autorità, collocandone una lista in due

⁴⁵⁶ JEHAN DE NOSTREDAME, *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, a cura di C. CHABANEAU e J. ANGLADE, Parigi, Champion, 1913, p. 7.

⁴⁵⁷ GIOVANNI DI NOSTRADAMA, *Le vite delli più celebri et antichi primi poeti provenzali*, trad. di G. GIUDICI, Lione, Alessandro Marsili, 1575, p. 10.

⁴⁵⁸ Come ha scritto Joseph Anglade: «Chabaneau a été, je crois, le premier à remarquer que la traduction italienne n'était pas une traduction exacte du texte français. Elle n'a pas été traduite sur le manuscrit qui a servi à l'édition française. Chabaneau avait couvert les marges de son exemplaire de travail d'annotations où il avait relevé toutes les différences, même les plus légères, qui existent entre l'édition française et la traduction de Giudici. On trouvera les principales de ces différences (quelques-unes sont considérables) parmi les variantes. Il résulte de l'examen des deux éditions que la traduction de Giudici représente un état du texte différent non seulement de celui de Carpentras, naturellement, mais encore de la table d'Aix et des *Vies* imprimées. Il est donc vraisemblable que, après avoir adressé une copie de son œuvre à Giudici, pour sa traduction, Nostredame a remanié la sienne jusqu'au dernier moment. Par là s'expliquent les différences assez sensibles entre les deux textes.» (JEHAN DE NOSTREDAME, *Les Vies des plus célèbres*, cit., pp. 78-79). Ancora vale la pena di considerare questo brano: «Çà et là pourtant on peut croire que Giudici a lui-même atténué ou modifié quelques passages, par crainte de déplaire à l'Église ou aux puissances. Ce qui n'empêche pas qu'il y a çà et là des bévues et des contresens évidents.» (JEHAN DE NOSTREDAME, *Les Vies des plus célèbres*, cit., p. 267, nota 4).

punti diversi a cavallo di una breve digressione storiografica sulla Provenza, così non è per il *Proemio* del Giudici dove il riferimento alle fonti è limitato a una sola occasione. Nella versione francese la prima enumerazione, in cui compare quell'unico riferimento al trattato dantesco, è decisamente più sintetica della seconda e farebbe ragionevolmente pensare a una aggiunta posteriore; la seconda, invece, è del tutto simile a quella che il Giudici inserisce nel suo Proemio.

Per quanto riguarda questa seconda enumerazione a ricoprire una posizione di primaria importanza, sia per quanto concerne il testo francese sia per quanto concerne quello italiano, non è Dante ma è il Bembo⁴⁵⁹ seguito da altri Italiani. Si fa riferimento a Sperone Speroni e alla sua apologia delle lingue (e va detto che il riferimento è più dettagliato in Nostredame), al Dolce e alla sua apologia contro i detrattori dell'Ariosto (e ancora il riferimento sembra più dettagliato in Nostredame) mentre solo nel testo italiano del Giudici risulta essere presente un esplicito riferimento al Petrarca e ai trovatori che sono citati nel IV capitolo del Trionfo d'Amore. A Dante, come si diceva, il Giudici non accenna che per nome («sopra di Dante, Cyno da Pistoia & altri famosi»), mentre Nostredame, che a sua volta qui cita il poeta fiorentino in modo semplice, già lo aveva citato in precedenza nell'incipit in rapporto al *De vulgari eloquentia*, come risulta dal testo in questione.

Le Cardinal Bembe grand personnage de son temps en ses proses a escrit que les premiers Poetes rithmeurs qui ont escript en langue vulgaire maternelle, ont esté les Provensaux, & après eux les Tuscans, dit aussi qu'il n'est à douter que la langue Tuscanne n'aye plustost pris la façon de rithmer des Provensaux, que de nulle autre nation. L'Esperon Esperoin en son dialogue intitulé Des langues, auquel monsieur Lascar l'un des entreparleurs, se plaignant que sa langue italienne est manque en declinaison des noms, les verbes sans coniugaison, sans participes, & sans aucune bonne propriété, dict qu'elle monstre en face avoir pris son origine, & accroissement des Provensaux, desquels non seulement leur sont derivez les noms, verbes, & adverbes, mais encore l'art oratoire, & Poétique. Le seigneur Loys Dolce en l'Apologie qu'il a faicte contre les detracteurs de l'Arioste, sur ce qu'il a esté le plus renommé Poete de tous les Tuscans, encore s'est il voulu ayder de beaucoup de voix & parolles du Provensal, ainsi qui ont fait les autres Poetes Tuscans. Mais de quoy ont enrichy leur langage, & pris leur inventions Dante, Petrarque, Bocace, & autres anciens Poetes Tuscans [...]⁴⁶⁰

Si sa che Nostredame continuò incessantemente a lavorare sul testo manoscritto delle *Vies*, probabilmente anche dopo aver consegnato al Giudici la copia che servì a quest'ultimo per realizzare la sua traduzione. Non è dunque improbabile che egli abbia aggiunto il riferimento al trattato dantesco solo successivamente a quella data. Cionondimeno, al di là della possibile datazione di una eventuale integrazione posteriore, è evidente che le due edizioni uscirono con due proemi che presentavano differenze sensibili, forse anche sulla base del modello di lettore che gli autori si prefiguravano.

Ad ogni modo, per quanto riguarda la datazione del riferimento al *De vulgari* nel proemio francese, un termine *post quem* potrebbe essere formulato sulla base di una lettera che fu inviata da Nostredame a Scipione Cybo, spregiudicata figura di diplomatico nonché cugino del principe di Massa.⁴⁶¹ La lettera porta la data del 25 gennaio 1570 e sembra in effetti attestare uno stato di composizione delle *Vies* ancora in corso d'opera. Il passaggio della lettera che desta il maggiore

⁴⁵⁹ L'accenno è tanto per Nostredame quanto per Giudici a un preciso passaggio delle *Prose*, quello in cui Messer Frederigo parla del suo soggiorno giovanile in Provenza (cfr. P. BEMBO, *Le Prose del Bembo*, Venezia, Comin da Trino, 1554, p. 23).

⁴⁶⁰ JEHAN DE NOSTREDAME, *Les Vies des plus célèbres*, cit., p. 9.

⁴⁶¹ In questa lettera ulteriore prova dei rapporti tra Scipione e Nostredame, nonché della familiarità del primo con gli ambienti frequentati dal secondo, può essere ritenuta la parte finale dello scritto dove si fa riferimento a Mme la Présidente d'Oppède e a suo marito François de Pérussis de Lauris. Si tratta qui di Anne Maynier, una delle figlie dell'illustre barone Jehan Maynier d'Oppède, autore tra le altre cose di una delle prime traduzioni francesi dei *Trionfi*, e del di lei marito François de Pérussis, cavaliere di Lauris, antiquario, nonché primo possessore conosciuto del manoscritto provenzale *f*, che si sa fu consultato da Jean de Nostredame.

interesse è quello in cui Nostredame richiede al suo interlocutore di riferirgli, nel caso ne avesse avuto conoscenza, dell'esistenza di altri letterati che abbiano accennato, nelle loro opere, alla lingua provenzale, ad esclusione di Equicola, Vellutello, Landino, Gesualdo, Bembo e Speroni che egli presumibilmente già conosce.

Je vous prie me fere ce bien, me fere entendre s'il y a [eu en Italie] poetes escrivants qu'ayent parlé de nostre langue provensalle et des poetes [provensaulx, outre] Equicola, le Velutel, Landin, Jesualde, Bembe, l'Esperon, car puy qu'ilz nous ont [fait cet honneu]r, j'en vouldrois fere mention en mon epistre [dedicatoire] et m'envoyer par escript les passages [de ces auteurs], car je n'en ay point veu ne leu d'aultres que ceulx la.⁴⁶²

Manca ancora, come è evidente, quel riferimento a «Dante en sa Vulgaire Eloquence».⁴⁶³ Nella lettera a Scipione Cybo c'è poi per altro una espressa richiesta di ricevere, se possibile, per iscritto «les passages [de ces auteurs], car je n'en ay point veu ne leu d'aultres que ceulx la».⁴⁶⁴ Una modalità di recezione, quella favorita dal canale epistolare, da tenere in conto.

Considerando dunque questa lettera del 1570, il testo di Nostredame dovette accogliere l'integrazione verosimilmente tra quell'anno e il 1575. Sappiamo però da un'altra lettera che il *Proesme* doveva essere in corso di redazione già intorno al 1573.⁴⁶⁵

Occorre allora considerare alcuni dati ulteriori per meglio collocare la possibile origine di quest'integrazione così problematica.

È necessario innanzitutto ricordare che l'*editio princeps* del Corbinelli, che lavorò sul manoscritto di Grenoble, non apparirà a Parigi che nel 1577, ovvero due anni dopo l'edizione delle *Vies*, ed è molto improbabile, se non impossibile, che Nostredame abbia potuto avere accesso in generale a un testo manoscritto del *De vulgari*: a quell'epoca avrebbe potuto avere notizia solo dell'esistenza di due codici ma entrambi erano senz'altro al di là della sua portata. Inoltre, notoriamente, il manoscritto di Grenoble fu tratto da una biblioteca padovana solo nel 1570 dall'abate Piero del Bene che lo trattene fino a che Iacopo Corbinelli, esule in Francia, non lo ricevette da lui in dono. Dunque pare quanto meno inverosimile che il procuratore provenzale possa aver avuto materialmente accesso al testo latino del trattato. Nostredame avrebbe forse potuto leggere la traduzione italiana che il Trissino pubblicò nel 1529 basandosi sul manoscritto trivulziano ma l'assenza nel *Proesme* dei riferimenti alla lingua d'oc, che il testo dantesco notoriamente contiene e che Trissino conserva nel suo volgarizzamento, sembrerebbe escludere questa ipotesi o quanto meno sollevare a questo proposito una problematica. Torneremo in seguito su questo punto specifico, come sulla possibile conoscenza dell'opera del Trissino da parte dell'umanista provenzale.

Il secondo brano del proemio che vale ancora la pena di prendere in considerazione e di confrontare, riguarda un riferimento che Nostredame rivolge in particolare al trattato de *Il Cortigiano* e che recita:

Et comme ainsi soit que toutes choses sont sujettes à changement, nostre langue provensalle s'est tellement avallée et embastardie que à peine est elle de nous, qui sommes du pays, entendue, ainsi que le recite le seigneur Baltazar de Castillon en son Courtizan : parce qu'elle

⁴⁶² JEHAN DE NOSTREDAME, *Les Vies des plus célèbres*, cit., p. 262.

⁴⁶³ Va segnalato che esiste una altra versione della "Lettera a Scipione Cybo" in cui si può leggere citato il nome di Dante: «Me fere antandre s'il y ha quelcunq de Voz poëtes et escrivains qu'ayent parlé de nostre langue provensalle, et des poetes, autres que Dante, Petrarque, Boccace, Equicola, [...]» (JEHAN DE NOSTREDAME, *Les Vies des plus célèbres*, cit., p. 262). Sebbene qui Dante sia espressamente citato non è tuttavia presente alcun riferimento diretto al suo trattato.

⁴⁶⁴ JEHAN DE NOSTREDAME, *Les Vies des plus célèbres*, cit., p. 262.

⁴⁶⁵ «En 1573 sa rédaction des *Vies* doit être assez avancée, si nous en jugeons par la lettre d'Antoine Boero. Car le correspondant de Nostredame lui écrit qu'il lui enverra un brouillon d'épître dédicatoire digne du noble sujet qu'il traite, mais qu'il voudrait voir auparavant, sinon l'ouvrage tout entier, au moins le *Proesme* au lecteur. On peut conclure, semble-t-il, que l'ouvrage était terminé ou peu s'en faut, puisque Nostredame semble avoir demandé une préface à son correspondant et ami.» (JEHAN DE NOSTREDAME, *Les Vies des plus célèbres*, cit., p. 75).

estoit meslée en partie de termes François, espagnols, gascons, tuscans et lombards, il est aisé à veoir qu'elle devoit estre l'une des plus parfaites et meilleures langues de toutes les vulgues.⁴⁶⁶

In effetti, si può notare fin da subito in questo brano un riferimento abbastanza esplicito all'opera del Castiglione e, più precisamente, al XXXVI capitolo del primo libro, in cui è scritto: «La Provenzale, che pur mo', si può dir, era celebrata da notabili scrittori, ora dagli abitanti di quel paese non è intesa».⁴⁶⁷

Lo stesso concetto per altro fu più o meno espresso negli stessi termini da Pietro Bembo nelle sue *Prose* (benché com'è noto, il trattato dantesco non vi sia mai citato) e si trova più o meno espresso allo stesso modo anche nel quinto libro del *De natura de amore* di Mario Equicola⁴⁶⁸. Nostredame non sembra però avere cognizione della precedente tradizione d'uso, per così dire, di questa formula particolare o quanto meno non la cita, il che può essere una scelta di un certo rilievo come vedremo. Rispetto a questo brano, il Giudici non sembra per altro proporre una traduzione che chiarisca il senso della seconda precisazione di Nostredame,⁴⁶⁹ quella riferita a uno stato illustre della lingua provenzale, che è di gran lunga qui la più interessante.

Nella traduzione italiana il riferimento diretto ai termini francesi, spagnoli, guasconi, toscani e lombardi, pare essere scomparso per ricomparire trasformato nella proposta di tre possibili interpretazioni di quel passaggio evidentemente complesso per il traduttore.

Et laqual lingua Provenzale quantunque bella, in Preggio, et osservata sia stata, nondimeno da molt'anni indrieto o sia per essere ogni cosa soggetta al scambiamiento, o per la varietà delli lor Conti, Re, e Signori di diverse nationi, e lingue, che dopoi hanno hautò, o per la vicinità d'altre lingue barbare, s'è talmente abbassata & imbastardita, che con gran fatica delli medesmi di quel Paese è hoggi intesa il ché ancora disse il Castiglione nel suo cortesiano, hoggi non di meno con gran studij dall'authore non solo ridotto in memoria, ma illuminata col suo scrivere di lei in buona lingua franzese [...]⁴⁷⁰

Poste in una errata posizione di premessa, esse risultano per il Giudici come le principali responsabili dell'abbassata e imbastardita condizione della lingua che Nostredame lamenta. Ma in quanto retta dall'imperfetto *estoit*, e non da un indicativo presente come risulta nella traduzione, la frase in questione sembrerebbe lasciare intendere altro. D'altra parte, Chabaneau stesso ha sottolineato la frequenza di controsensi nella traduzione del Giudici, il quale, per altro, intervenne qua e là anche per attenuare o modificare volontariamente qualche passaggio.⁴⁷¹

⁴⁶⁶ JEHAN DE NOSTREDAME, *Les Vies des plus célèbres*, cit., p. 12.

⁴⁶⁷ BALDESAR CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, a cura di V. CIAN, Firenze, Sansoni Editore, 1894, p. 78.

⁴⁶⁸ «Dante nel su convito, stima che sia la bontà del parlare bene esprimere i suoi concetti: e crede, che non sia senza lode, il bene iparare (sic) l'altrui lingua: ma vole che s'apprezzi la propria natia: et nel libro de della volgare eloquentia, il quale col titolo (vero o falso che sia) del medesimo auttore Dante, si legge. In ciascuno idioma è qualche cosa bella, ma non ne è alcuno, che habbia tutte le parole belle» (MARIO EQUICOLA, *Di Natura d'Amore. Di nuovo ricorretto et con somma diligenza riformato. Con la tavola delle cose degne di memoria*, Venezia, Giovanni Battista Bonfadino, 1607, p. 234).

⁴⁶⁹ Nella traduzione del Giudici infatti si può leggere: «Et laqual lingua Provenzale quantunque bella, in Preggio, et osservata sia stata, nondimeno da molt'anni indrieto o sia per essere ogni cosa soggetta al scambiamiento, o per la varietà delli lor Conti, Re, e Signori di diverse nationi, e lingue, che dopoi hanno hautò, o per la vicinità d'altre lingue barbare, s'è talmente abbassata & imbastardita, che con gran fatica delli medesmi di quel Paese è hoggi intesa il ché ancora disse il Castiglione nel suo cortesiano [...]» (GIOVANNI DI NOSTRADAMA, *Le vite delli più celebri*, cit., pp. 17-18).

⁴⁷⁰ GIOVANNI DI NOSTRADAMA, *Le vite delli più celebri*, cit., pp. 17-18.

⁴⁷¹ E ciò per paura che potesse dispiacere alla Chiesa o ai potenti, «ce qui n'empêche pas qu'il y a çà et là [...] des contresens évidents» (JEHAN DE NOSTREDAME, *Les Vies des plus célèbres*, cit., p. 267, nota 4). C'è chi ha proposto che l'umanista provenzale probabilmente non ebbe modo di occuparsi materialmente dell'edizione delle *Vies*, anche a causa degli eventi sanguinosi che, successivamente alla notte di San Bartolomeo, scossero la società provenzale *aixoise*. Per inciso il Crescimbeni, che lavorò sull'edizione francese per offrirmene una sua traduzione, darà una lettura a sua volta discutibile di questo passaggio (forse ancora sotto l'influenza del testo del Giudici?) traducendo a sua volta il verbo

Un'allusione certamente inattesa sembra qui rimandare a una concezione di *volgare illustre* nei termini di una *koiné*. In questo caso particolare ovviamente il riferimento sembrerebbe richiamare quelle che per Nostredame potevano essere le aree in cui la letteratura d'oc si era riverberata dai nuclei più antichi delle corti di Provenza (inglobando la Toscana forse per compiacenza verso i Cybo). Non si dimentichi che nella lettera a Scipione Cybo, Nostredame stesso scriveva, con riferimento ai trovatori da lui scelti per entrare a far parte delle sue *Vies*, che essi:

[...] sont en nombre de plus de quatre vingtz poëtes, les ungz Florentins, les aultres Mantuans, les autres Genevoys et Lombards, et les aultres provensaulx, escrivant tous en notre langue maternelle provensalle [...] ⁴⁷²

Tutto risiede forse nella definizione di ciò che per Nostredame è questa *langue maternelle provensalle*. Se ci si attiene a quanto egli scrive nel *Proesme*, essa si avvicina molto all'immagine di una lingua di *koiné*, alla cui condizione illustre per stessa definizione non possono che aver partecipato, per quanto riguarda le lingue volgari che egli cita, solo le forme più perfette e migliori. Santorre Debenedetti si limitò a mettere in luce quanto, con le dovute differenze del caso, Nostredame sembrasse qui, nella sua definizione della *langue provensalle*, avvicinarsi in modo molto specifico alla visione proposta da Equicola, autore di uno dei testi più rappresentativi dell'uso cortigiano, testo che sappiamo l'umanista provenzale doveva avere letto. E bisogna ammettere in effetti che la forma di questo brano collima in modo evidente con questa fonte, proprio là dove Equicola scrive, nel suo *De natura de amore*, che alla corte di Raimondo Berengario conversavano molti gentiluomini «de Francia, de Provenza, de Catalogna et Italia del paese di Genua» e che la lingua da loro usata doveva risultare composta «de la francese, cathalana et provenzali lingue con alcuni vocaboli genuesi, ma rari». ⁴⁷³ Chabaneau può quindi aver avuto ragione nell'individuare a sua volta, seguendo l'indicazione di Debenedetti, proprio in Equicola la fonte primaria e diretta di questo brano.

Tuttavia è da sottolineare che nel testo del *De natura de amore* nessun accenno è fatto alla definizione che Nostredame adopera per identificare nella lingua provenzale una delle più perfette e migliori tra tutti i volgari. Forse la tesi cortigiana, propugnatrice di un modello linguistico ibrido rispetto ai diversi volgari in uso nelle corti, potrebbe ben corrispondere alla visione che Nostredame sembra in questo brano fare sua, beninteso in un quadro di opportunistica forzatura.

La *riscoperta* del trattato dantesco da parte del Trissino che ne diede alle stampe, nel 1529, un volgarizzamento potrebbe quindi rappresentare un interessante punto di partenza avendo come limite ultimo dell'indagine gli inizi dell'anno 1575. È per altro noto che, nel dialogo *II Castellano*, il Trissino propugnò l'idea di una lingua italiana frutto della mescolanza delle parti migliori dei diversi volgari conformati dalla *pronunzia cortigiana*. Più nello specifico, il *volgare illustre* italiano, che per il Trissino è identificabile con la lingua cortigiana, non si identifica con nessuno dei singoli volgari locali ma ne rappresenta la manifestazione più illustre e prestigiosa.

Va quindi considerata la possibilità che al Nostredame potesse essere giunta notizia del volgarizzamento trissiniano del trattato di Dante o addirittura che un brano in un contesto epistolare potesse essergli pervenuto. Tuttavia, accanto a questa possibilità, ne va considerata anche un'altra.

francese imperfetto *estoit*, già citato, con un indicativo presente: «Ma siccome addiviene, che tutte le cose sieno soggette a mutamenti, questa sì vaga, e leggiadra lingua s'è ora talmente abbassata, e imbastardita, che a gran fatica noi l'intendiamo, che siamo del paese, siccome anche afferma il Castiglione nel suo *Cortigiano*: imperciocchè ella è ora [corsivo mio] un mescolio di vocaboli Franzesi, Spagnuoli, Guasconi, Toscani, e Lombardi. Contuttociò egli è cosa facile a conoscersi, che elle doveva essere una delle più perfette, e migliori lingue volgari [...]» (GIOVANNI DI NOSTRADAMA, *Le Vite de' più celebri poeti provenzali*, traduzione di G. M. CRESCIMBENI, Roma Antonio de Roffi, 1722, pp. 6-7).

⁴⁷² JEHAN DE NOSTREDAME, *Les Vies des plus célèbres*, cit., p. 262.

⁴⁷³ MARIO EQUICOLA, *Libro de natura de amore di mario equicola secretario del illvstrissimo s. federico.II.gonzaga marchese di mantua, Venezia, Lorenzo Lorio da Portes, 1525, f. 193 v°.*

Più che del volgarizzamento trissiniano, sempre in rapporto all'ormai noto riferimento al *De vulgari* contenuto nel *Proesme* dell'edizione francese delle *Vies*, non è forse irragionevole ipotizzare una lettura del dialogo de *Il Castellano* o di un suo brano rilevante attraverso un canale ancora una volta epistolare. In effetti una citazione così esplicita in Nostredame non si spiegherebbe altrimenti, se posta in relazione alla totale assenza di quei rimandi in lingua d'oc che si trovano nel trattato (e che il Trissino non ometterà di riportare nel suo volgarizzamento) ma che nelle *Vies* sembrano mancare completamente.⁴⁷⁴

Sarebbe altresì affascinante affiancare questa problematica ad alcuni studi compiuti da Mireille Huchon e in particolare a un'ipotesi che la studiosa propone nel suo articolo *Rabelais et le vulgaire illustre*: «Les théories de Dante revues par Trissino pourraient avoir marqué Rabelais. En Poitou ou en Italie, de ses séjours italiens où il a pu rencontrer des acteurs du débat sur les langues. Rabelais a pu connaître à Rome dans l'entourage du cardinal du Bellay Claudio Tolomei».⁴⁷⁵ Soprattutto considerando l'ipotesi proposta da J.-Y. Casanova per identificare nel Moine des Iles d'Or proprio una tradizione monastica riconducibile al monastero di Lérins, monastero con cui, secondo l'ipotesi dello studioso, Rabelais potrebbe essere venuto in contatto. Ma la questione esula in ogni caso da ciò che qui s'intende dimostrare.

Per tornare al discorso lasciato in sospeso, si può aggiungere che non risulta del tutto impossibile, a questo punto, intendere le ragioni sulla base delle quali il Giudici potrebbe aver deciso di omettere il riferimento al trattato dantesco, qualora ne abbia rinvenuto traccia nel manoscritto datogli da Nostredame per il suo lavoro di traduzione.

Il Giudici si mostra decisamente vicino alle teorie linguistiche del Bembo, sia per quanto scrive nella lettera indirizzata al principe di Massa sia per quanto si può leggere nel proemio alla sua traduzione delle *Vies*. Alla tesi cortigiana, infatti, il Bembo si oppose fortemente in quanto riteneva tale modello né duraturo né universale. Soprattutto non lo considerava in grado di ergersi a modello letterario. Ugualmente potrebbe intendersi in questa direzione il senso dell'interpretazione che il Giudici fornisce di quel brano in cui si tratta della provenzale come di una delle più perfette lingue volgari in quanto il travisamento del concetto espresso da Nostredame sembrerebbe scaturire verosimilmente da una posizione classicistica.

In conclusione, ad oggi, le ricerche ancora preliminari alla base di questo contributo hanno individuato che risultano essere conservate a Lione tre edizioni del 1529 de *Il Castellano* e una della *Volgare Eloquenza* del Trissino, quest'ultima di acquisizione però ottocentesca. Inoltre, un altro esemplare per entrambe le opere è conservato a Aix-en-Provence. Quest'ultimo esemplare è rappresentato da un volume che contiene entrambe le opere citate, più altre due in aggiunta, tutte e quattro edite nel 1529 e riunite in un rilegatura databile al XVIII secolo.⁴⁷⁶ Sulla base dell'ex libris settecentesco, vorrei proporre una ricostruzione per questo esemplare composito non avendo avuto ancora modo di esaminare gli altri esemplari.⁴⁷⁷

⁴⁷⁴ Poiché, alla tesi cortigiana, il Bembo si oppose fortemente ritenendola non in grado di ergersi a modello letterario, considerandola né duratura né universale, non pare nemmeno strano che il Giudici, decisamente vicino alle sue teorie linguistiche per quanto scrive sia nella lettera al principe di Massa sia nel proemio alla sua traduzione delle *Vite*, abbia ommesso di citare il riferimento a un'opera ancora tanto controversa, qualora l'abbia letta nel manoscritto di Nostredame. Ugualmente può intendersi in questo senso l'interpretazione che egli dà di quel brano in cui si tratta della provenzale come una delle più perfette lingue volgari in quanto la sua "decodifica aberrante" del concetto sembrerebbe scaturire da una posizione classicistica.

⁴⁷⁵ M. HUCHON, *Rabelais et le vulgaire illustre*, in *La langue de Rabelais. La langue de Montaigne*, Actes du colloque de Rome (septembre 2003), a cura di F. GIACONE, Genève, Droz, 2009, p. 38.

⁴⁷⁶ Il volume contiene: Dante de la volgare eloquenza, Vicenza, Tolomeo Ianiculo da Bressa, 1529; Epistola del Trissino de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana, Vicenza, Tolomeo Ianiculo da Bressa, 1529; Dialogo del Trissino intitolato il Castellano nel quale si tratta de la lingua italiana, Vicenza, Tolomeo Ianiculo da Bressa, 1529; La poetica di M. Giovanni Giorgio Trissino, Vicenza, Tolomeo Ianiculo da Bressa, 1529.

⁴⁷⁷ Riporto la trascrizione del messaggio inviatomi dalla direttrice aggiunta, responsabile delle Collezioni della Biblioteca Mejanes, Mme Aurélie Bosc, cogliendo qui l'occasione per ringraziarla. Il messaggio contiene la trascrizione dell'ex libris a cui si fa riferimento: «Cet ouvrage provient de la bibliothèque du marquis de Méjanès (1729-1786), qu'il

Il volume di Aix-en-Provence fu acquisito dal marchese di Méjanès il 3 giugno 1776 e l'*ex libris* rinvia a una nobile famiglia parlamentare di Grenoble, originaria di Lione, i Vidaud de La Tour de La Batiè. L'*ex libris* fa riferimento molto probabilmente alla biblioteca dei marchesi di Velleron, presumibilmente l'epoca è quella di Jean-Jacques Vidaud de la Tour, ultimo esponente della famiglia in quanto ghigliottinato a Orange nel 1794. La data di cessione del volume, antecedente verosimilmente a quella di una probabile confisca dei beni del marchese durante la Rivoluzione, mi lascia supporre trattarsi di una eredità ceduta a un libraio piuttosto che di una acquisizione deludente immediatamente ricollocata sul mercato, proprio in ragione del fatto che si tratta di una raccolta di differenti opere dello stesso autore, edite nel 1529 e rilegate insieme.

Da alcune ricerche genealogiche è risultato che questa famiglia può vantare legami di parentela con alcuni rami della famiglia Forbin, più precisamente con i Forbin Maynier e i Forbin de la Fare attraverso il ramo dei Forbin Janson.⁴⁷⁸ Dunque tale parentela ricondurrebbe alla discendenza di uno dei principali protettori di Nostredame, per altro citato nella lettera a Scipione Cybo, François de Pérussis cavaliere di Lauris, noto antiquario e primo possessore conosciuto del manoscritto provenzale *f* su cui Nostredame certamente lavorò, e di sua moglie Anne de Maynier, anch'essa citata in quella lettera, la quale altri non è che la figlia di un illustre *italianisant* e noto esponente della nobiltà provenzale durante il regno di Francesco I, Jehan Maynier barone d'Oppède, conosciuto anche come autore di una delle prime traduzioni francesi dei *Trionfi* di Petrarca.

La famiglia dei Vidaud de la Tour risulterebbe poi ancora imparentata alla famiglia de Cambis, di cui una nota esponente del ramo languadociano, la Baronessa d'Aigremont, tradusse un'opera del Trissino stampata a Lione nel 1554 per i tipi di Guillaume Roville col titolo *Devoirs du veuvage*.⁴⁷⁹

Per altro Nostredame conosceva molto bene l'attività di questo stampatore, come ha sottolineato J.-Y. Casanova nel suo lavoro sulla storiografia in Provenza.⁴⁸⁰ Inoltre, con le dovute precauzioni del caso, si può ricordare che un elogio funebre del Trissino è anche conservato trascritto dalla mano di Peiresc in uno dei suoi manoscritti.⁴⁸¹

La presente ricerca, com'è evidente, si trova ancora in uno stadio di verifica delle sopravvivenze materiali e, per quanto ancora si sia lontani dall'aver delle prove indiscutibili, non sembra però impossibile ipotizzare, per le diverse circostanze elencate in precedenza, che il procuratore provenzale potesse avere quanto meno ricevuto notizia della polemica che, dopo la nota edizione del Trissino del 1529, investì il dibattito italiano sulla lingua letteraria nel merito della paternità così problematica del *De vulgari*. Ci si potrebbe altresì spingere a ipotizzare che, tra Lione e Aix-en-Provence, un ambiente culturale fortemente italianizzante poteva già essere recettivo a elementi del dibattito linguistico italiano fino ad ora, per quanto risulta da personali ricerche bibliografiche, ancora poco indagati in rapporto all'area dell'Aixoise. L'italianismo rappresenta un

légua aux Etats de Provence en 1786. Il contient un note manuscrite du marquis de Méjanès sur la page de garde: "Achete a Grenoble chez Cuchet en 1776 le 3 juin 6 livres. Lorsque les 4 ouvrages sont rassemblés comme ils le sont dans cet exemplaire ce livre a assez de valeur. Le plus rare des quatre traités est le dialogo intitulé il castellana (sic). Voyez de Bure Belles Lettres n°2303". Sur la page de titre, on lit deux ex-libris manuscrits du 18e, antérieurs à l'achat par Méjanès: "Vidaud" "De Labatiè". La reliure est une simple reliure de basane, avec des fers très simples au dos (17e-18e).»

⁴⁷⁸ A. DE SAINTE MARIE, H. CAILLE DU FOURNY, P. L. POTIER DE COURCY, *Histoire Généalogique Et Chronologique De La Maison Royale De France, Des Pairs, Grands Officiers de la Couronne & de la Maison du Roy: & des anciens Barons du Royaume: Avec Les Qualitez, L'Origine, Le Progrès & les Armes de leurs Familles*, volume 8, Paris, Compagnie des Libraires, 1733, pp. 300-303.

⁴⁷⁹ M. PH. LE BAS, *L'Univers: histoire et description de tous les peuples*, Tome IV, Paris, Firmin Didot Frères, 1841.

⁴⁸⁰ Cfr. J.-Y. CASANOVA, *Historiographie et littérature au XVIe siècle en Provence: l'oeuvre de Jean de Nostredame*, PAIEO 9, Turnhout, Brepols, 2012, p. 138.

⁴⁸¹ Cfr. Bibliothèque Inguimbertaine de Carpentras, Ms. 1776, P., VII, «Inscriptions et subscriptions des lettres du Roi, de la Reine, etc. Autres mémoires sur le même sujet. Elogia, Epitaphia», f. 426; L. DUHAMEL, J. LIABASTRES, *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements - Tome XXXV. Carpentras*, Tome II, Paris, Plon-Nourrit, 1899.

campo dell'erudizione a cui i protettori di Nostredame sembrano essere stati sensibili, pure in un contesto fortemente caratterizzato da un processo di francesizzazione come quello che coinvolse il sud della Francia, fin dai primi anni del Cinquecento, e la città di Aix e il suo parlamento in particolare. Sicuramente la cronologia dei testi e le sopravvivenze sopra citate possono meritare uno studio più approfondito dell'opera di Jehan de Nostredame in questa direzione cinquecentista, la quale in verità non ha goduto finora di grande fortuna, se si escludono il lavoro di Robert Lafont e, più recentemente, quello di J.-Y. Casanova sulla storiografia in Provenza nel Cinquecento.

REMINISCENZE DANTESCHE NEL *IUDICIUM DEI SUPREMUM*
DI SULPIZIO DA VEROLI?

di Giacomo Vagni

Giovanni Antonio Sulpizio nasce a Veroli intorno al 1440.⁴⁸² Maestro di grammatica, inizia la carriera didattica nella sua città natale, per poi passare a Perugia; dopo una breve sosta alla corte di Urbino, ottiene intorno al 1474 un incarico allo *Studium* romano, ove insegnerà fino alla fine del secolo – resta traccia delle sue letture su Cicerone, Virgilio e Frontino.⁴⁸³ In contatto con Pomponio Leto e il Platina, partecipa all'Accademia Romana, dove ha fra i suoi discepoli Paolo Cortesi, Tommaso Inghirami, Angelo Colocci e Alessandro Farnese. Al futuro Paolo III, *ornatissimus adulescens*, il pedagogo dedica una «de scansione et syllabarum quantitate Epitome Tyronibus».⁴⁸⁴

Alla sua direzione si deve l'importante messa in scena dell'*Hyppolitus* di Seneca, promossa dal cardinale Raffaele Riario nell'aprile del 1486.⁴⁸⁵ Allo stesso Riario Sulpizio dedica di lì a poco quella che è forse la sua opera più importante, la prima edizione del *De Architectura* di Vitruvio (Roma, 1487).⁴⁸⁶ Oltre a edizioni e commentari di Vegezio, Quintiliano, Lucano e – con Pomponio Leto – Frontino, compone numerosi scritti pedagogici, tradotti e più volte ristampati fino al medio Cinquecento: la sua fama nel campo è tale che Erasmo può registrarlo tra i maggiori grammatici del suo tempo.⁴⁸⁷ Alcuni testi di argomento sacro, tra i quali una *Adhortatio ad confitendum*, un poemetto *De Christi nativitate*, un'*Oratio ad Deum*, rimangono invece manoscritti (si leggono oggi in un codice composito: Roma, Biblioteca Vallicelliana, F.20, cc. 320r-355r).⁴⁸⁸

La sua figura è ricordata in diverse opere letterarie romane a cavallo tra Quattro e Cinquecento: Maria Teresa Graziosi lo ha identificato in quell'«Antonius quidam maior natu» che nel *De hominibus doctis* di Paolo Cortesi (1490-1491) è maestro e interlocutore dell'autore e di Alessandro Farnese.⁴⁸⁹ Egli è inoltre uno dei due protagonisti del dialogo *De Cantalycii Gondisalvia*, composto nel 1506 dal pomponiano Pier Francesco Giustolo, ove figura come esponente di spicco della linea ciceroniano-virgiliana.⁴⁹⁰ Muore di lì a poco, forse intorno al 1508.⁴⁹¹

⁴⁸² I dati biografici sono tratti, ove non diversamente indicato, da M. CAVIETTI, *Giovanni Antonio Sulpizio of Veroli*, «Repertorium Pomponianum», 2010, www.repertoriumpomponianum.it/pomponiani/sulpizio_verulano.htm, consultato il 15 febbraio 2016.

⁴⁸³ P. CORTESI, *De hominibus doctis dialogus*, testo, traduzione e commento a cura di M.T. GRAZIOSI, Roma, Bonacci, 1973, p. 83 n. 46. Secondo altre interpretazioni giunse nell'Urbe solo nel 1480; ma una lettera di Ottavio Cleofilo del 10 aprile 1474, citata da C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, a cura di V. FERA, con saggi di V. FERA e G. ROMANO, Milano, 5 Continents, 2003, p. 30, già cita Sulpizio fra gli umanisti romani.

⁴⁸⁴ M. BUSSAGLI, Michelangelo. Il volto nascosto nel «Giudizio». Nuove ipotesi sull'affresco della Cappella Sistina, prefaz. di G. COLALUCCI, Milano, Medusa, 2004, p. 131.

⁴⁸⁵ I.D. ROWLAND, *From Vitruvian Scholarship to Vitruvian Practice*, «Memoirs of the American Academy in Rome», L, 2005, pp. 15-40: p. 30.

⁴⁸⁶ P. FARENGA, *Eucario Silber*, «Repertorium Pomponianum», 2007, URL: www.repertoriumpomponianum.it/pomponiani/silber.htm, consultato il 15 febbraio 2015.

⁴⁸⁷ J. RICE HENDERSON, *Giovanni Antonio Sulpizio of Veroli*, in *Contemporaries of Erasmus. A Biographical Register of the Renaissance and Reformation*, III, edited by P.G. BIETENHOLZ and T.B. DEUTSCHER, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1987, p. 300.

⁴⁸⁸ Il *De Christi nativitate* e l'*Oratio* sono stati editi da M. Martini per il centro studi sorano «Vincenzo Patriarca» nel 2002 e nel 2004.

⁴⁸⁹ Come maestro dell'autore è ricordato anche nel *De cardinalatu* (cfr. CORTESI, *De hominibus doctis*, pp. XXII-XXV).

⁴⁹⁰ A. CAMPANA, Dal Calmeta al Colocci. Testo nuovo di un epicedio di P.F. Giustolo, in *Tra latino e volgare. Per Carlo Dionisotti*, a cura di G. BERNARDONI TREZZINI et alii, Padova 1974, pp. 267-315: p. 278, n. 2.

⁴⁹¹ A. GABRIELE, Gli affreschi di Sant'Angelo in Formis fonte del Giudizio Universale di Giovanni Sulpicio, «Potenza e carità di Dio», XXX, 4, 2003, pp. 32-35.

Nel 1506 esce la sua ultima opera di un certo impegno, il *Iudicium Dei supremum de vivis et mortuis* (Roma, Eucario Silber).⁴⁹² A trent'anni dalla sua prima opera, il *Carmen iuvenile* (1475), Sulpizio torna dunque a stampare versi: gli unici tra quelli a tema religioso destinati al pubblico. L'opera è dedicata al cardinale Giovanni Antonio Sangiorgio (1439?-1409): il porporato milanese era allora Legato Pontificio per Roma, titolo con il quale governava la città al momento della pubblicazione (20 novembre 1506), assente Giulio II per la riconquista di Perugia e Bologna.⁴⁹³ Il poemetto punta a raggiungere i più alti livelli della Curia romana, e una decina di versi aggiunti all'ultimo momento, in coda alla solenne perorazione conclusiva, ricordano l'impresa bolognese inneggiando al pontefice che cura il suo popolo e scaccia i tiranni (II 780-91). Contemporaneamente, Sulpizio affida al Silber – tornando a rivolgersi a lui dopo che, negli anni borgiani, si era avvalso di stampatori veneziani –⁴⁹⁴ un nuovo opuscolo grammaticale, *De carminis et syllabarum ratione compendium*. Il libretto è dedicato a Giovan Battista Della Rovere, «figlio del fratello del cardinale di Agen»,⁴⁹⁵ ossia figlio di Bartolomeo Grosso Della Rovere, servitore di fiducia di Giulio II e fratello di Leonardo, cardinale (nipote) compagno del papa nella spedizione bolognese e legato *a latere* per Viterbo e Perugia.⁴⁹⁶ Le dediche puntano dunque a personaggi influenti dell'*entourage* istituzionale giuliano, potendo verosimilmente già contare sull'appoggio, entro i circoli dell'umanesimo curiale, degli antichi allievi, ormai figure di primissimo piano: primo tra tutti quel Tommaso Inghirami che doveva il soprannome “Fedra” proprio al ruolo interpretato nell'*Ippolito* diretto dal maestro.⁴⁹⁷

Il poemetto, in due libri rispettivamente di 713 e 791 esametri, fu stampato una sola volta, ma ne rimangono diverse copie nelle biblioteche italiane: non dovette dunque incontrare un successo strepitoso. Si può leggere oggi in una traduzione con testo a fronte, curata e annotata da Mario Martini per il Centro di Studi Sorani «Vincenzo Patriarca» nel 1994. Negli ultimi anni ha destato qualche interesse anche oltre i confini dell'erudizione locale, dopo che a più riprese – in scritti del 2003 e 2004, e nella mostra «Il Rinascimento a Roma. Da Michelangelo a Vasari» (Palazzo Sciarra, Roma 2011) – Marco Bussagli lo ha indicato come uno dei modelli che Michelangelo avrebbe usato come «punto di riferimento cui attingere per eventuali scelte di personaggi o situazioni da riproporre».⁴⁹⁸ Per lo studioso può essere presa sul serio «l'ipotesi che Paolo III [antico allievo del Verolano] abbia fatto avere a Michelangelo il poema del Sulpizio, o un suo riassunto, o gli abbia sottolineato, o fatto sottolineare, i punti salienti cui ispirarsi».⁴⁹⁹

Anche senza inoltrarsi nella discussione sui rapporti tra il poemetto e gli affreschi di Michelangelo e Signorelli, l'opera mantiene importanza e valore se interrogata entro il contesto in cui fu composta e pubblicata, considerando chi fossero gli interlocutori che puntava a colpire. Esponendosi per la prima volta con un testo poetico di argomento religioso, dedicato a uno dei più

⁴⁹² M. MARTINI, *Il Giudizio Universale di Giovanni Antonio Sulpizio Verolano*, Sora, Centro Studi Sorani “Vincenzo Patriarca”, 1994.

⁴⁹³ L. VON PASTOR, *Storia dei papi nel periodo del Rinascimento dall'elezione di Innocenzo VIII alla morte di Giulio II*, nuova versione italiana sulla settima edizione tedesca interamente rifatta di A. MERCATI, Roma, Desclée, 1959, p. 1105.

⁴⁹⁴ Silber aveva stampato per Sulpizio il commento a Frontino (1483-1487), i primi appunti su Quintiliano (1486-1490), Vegezio (1487), la *princeps* del Vitruvio (1487), il *De componendis et ornandis epistulis* (1490). A Venezia uscirono i commenti a Lucano e a Quintiliano (1493 e 1494).

⁴⁹⁵ A. TINTO, *Gli annali tipografici di Eucario e Marcello Silber (1501-1527)*, Firenze, Olschki, 1968, pp. 27-28.

⁴⁹⁶ A Bartolomeo e Giovan Battista è dedicato un lungo passo del *De litteratorum infelicitate* del Valeriano, II 65-67. A Leonardo, insieme al datario Lorenzo Pucci, sarebbe stato affidato il compito di sovrintendere al monumento funebre di Giulio II affidato a Michelangelo (R. TEODORI, *Grosso Della Rovere, Leonardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LX, 2003, pp. 14-17).

⁴⁹⁷ S. BENEDETTI, *Inghirami, Tommaso, detto Fedra*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXII, Roma, Istituto per la Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 383-387.

⁴⁹⁸ BUSSAGLI, *Il volto nascosto*, pp. 128, 140 e 147.

⁴⁹⁹ BUSSAGLI, *Il volto nascosto*, p. 133. Recentemente Laura Teza ha suggerito che la medesima opera, circolando manoscritta prima della pubblicazione, abbia influenzato l'impianto iconografico degli affreschi di Luca Signorelli nella *cappella nova* del duomo di Orvieto (L. TEZA, *Intorno alla Cappella Nova di Orvieto: Giovanni Sulpizio e la corte dei Piccolomini*, in *Luca Signorelli*, catalogo della mostra a cura di F. DE CHIRICO, V. GARIBALDI, T. HENRY e F.F. MANCINI, Cinisello Balsamo, Silvana, 2012, pp. 97-107: p. 99).

potenti consiglieri del papa, l'anziano grammatico evidentemente presumeva di intercettare temi e questioni che alla curia stavano a cuore. Si può del resto ricordare la provocatoria proposta di John Shearman, secondo il quale sarebbe plausibile pensare che già progettando l'affresco della volta della Sistina, «quando Giulio e Michelangelo, al più tardi nella primavera del 1508, ampliarono molto la portata [...] della prima “semplice” idea con i dodici apostoli, [Giulio II e Michelangelo] aggiunsero la riaffresatura delle pareti a quella della volta», forse prevedendo un *Giudizio universale* e una *Cacciata degli Angeli ribelli* non realizzati nell'immediato, ma dei quali circolarono alcuni disegni preparatori.⁵⁰⁰ La diffusione del poemetto nei circoli umanistici vicini al Della Rovere, negli stessi anni in cui venivano fissati i programmi iconografici della Sistina e delle Stanze vaticane, è indubbia: e se certamente non si può presumere che allora avesse la forza e il prestigio per influenzarne gusti e preferenze, oggi può forse contribuire a illuminarli.

Tra le carte di attinenza sulpiziana del ms. Vallicelliano F.20 sono conservati un *Epitaphium translatum ex vernaculo Danthis* (c. 323v, incipit: «Papa Bonifatius cur tanta potentia mundo») e alcune *Sententiae ex Danthe traductae* (cc. 323v-324r, incipit: «Ardua res nulla est: nec tam insuperabile cuicquam»). Sono inoltre noti gli esempi di plateali riferimenti a Dante in affreschi non lontani – nel tempo, nello spazio, nei temi – dal *Iudicium* (basti ricordare, oltre ai citati Signorelli e Michelangelo, le Stanze di Raffaello): fatti questi che spingerebbero legittimamente ad attendersi una forte influenza dantesca – se non un esplicito omaggio – in un'opera di tema escatologico come quella di Sulpizio. È del resto quanto prospetta Mario Martini nella sua introduzione (pp. 18-19), citando tra le fonti del *Iudicium*, a fianco di testi biblici, patristici e classici, proprio la *Commedia*. La maggior parte delle presenze dantesche nel commento, tuttavia, risulta dalle frequenti schede enciclopediche che registrano indiscriminatamente le occorrenze, classiche e talora moderne, di luoghi o personaggi menzionati nel testo. Tra queste, ad esempio, vi è l'inclusione di Minosse tra i giudici infernali (II 218-19: «Censuerint quamvis Rhadamanthus et Eacus olim / aut horum similes, et Minos certior ipse»): la nota rimanda, dopo un breve regesto di luoghi classici, a *Inf.*, V 4-12. Sulpizio, tuttavia, sembra voler piuttosto esibire la propria competenza mitologica, affiancando al re di Creta, nella funzione di rigidi censori, i due fratelli Radamanto ed Eaco, forse per rinviare al *Gorgia* di Platone (524 a), che per primo sciorinò la terna, quando Virgilio ha solo la coppia Minosse-Radamanto, per di più dislocata in posizioni diverse (il primo all'ingresso dell'Oltretomba: *Aen.* VI 431-33; il secondo giudice del Tartaro: *Aen.*, VI 566-67).⁵⁰¹ E infatti non vi è traccia della mostruosa coda che – salvo errore – dovrebbe essere invenzione dantesca, e come tale è mantenuta da Signorelli e Michelangelo. Potrebbe semmai essere più significativo l'attributo di *certior*, se si ricorda *Inf.*, XXIX 120 «Minòs, a cui fallar non lece». Ma il richiamo, se c'è, è assai sottile e sfumato.

Diverso il caso di una delle numerose estese similitudini che, nel poema di Sulpizio, marcano il carattere epico della narrazione (II 228-36), e per la quale il commento rimanda a *Purg.*, II 124-132.⁵⁰² Ambedue le similitudini sono focalizzate su colombe messe improvvisamente in fuga, e

⁵⁰⁰ J.K.G. SHEARMAN, *Una nota sul progetto di Papa Giulio*, in *Michelangelo. La Cappella Sistina. III, Documentazione e interpretazioni*, Atti del convegno internazionale di studi, Roma, marzo 1990, a cura di K.W.-G. Brandt, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1994, pp. 29-36: 36.

⁵⁰¹ È tuttavia possibile che la notizia fosse desunta dal commento dantesco di Landino, in corrispondenza della prima apparizione di Minosse. Si avverte qui che le citazioni della *Commedia* fanno riferimento all'edizione Petrocchi: ogni passo è stato confrontato con le più diffuse stampe pubblicate prima o durante la stesura del poema (Wendelin da Spira, Venezia 1477, con il commento di Iacomo della Lana erroneamente attribuito a Benvenuto da Imola; Ludovico e Alberto Piemontesi, Milano 1478, con il commento del Nidobeato; Niccolò della Magna, Firenze 1481, con il commento di Cristoforo Landino; Aldo Manuzio, Venezia 1502, curata da Pietro Bembo), senza che emergessero varianti significative.

⁵⁰² Così il testo di Sulpizio (corsivi miei): «*Ut quando ad ripas mergi mitesque columbae / aut aliae volucres vel aquis arvisve suetae / conveniunt, si forte gravem de morte propinquo / accipiant sonitum, penna trepidante volantes, / hae*

l'impalcatura sintattica è quasi identica: «Ut quando ... si forte» in Sulpizio, «Come quando ... se», in Dante (il nesso d'esordio, che torna anche a II 402, è piuttosto raro nel latino classico, e solo in prosa). L'attributo *trepidans* potrebbe riecheggiare il "subitamente" dantesco. Tuttavia, se influenza vi fu, il Verolano si impegnò ad attenuarne l'evidenza: moltiplicando gli attanti (colombe, fiere, giovenchi, pecore, capre, maiali e pesci), esponendo tessere classiche illustri da Virgilio, Ovidio e Lucano,⁵⁰³ infine stravolgendo la funzione dell'immagine: allo sparpagliarsi disordinato delle anime purgatoriali («com'om che va, né sa dove riesca»), corrisponde l'ordinato rapidissimo e spontaneo disporsi delle anime giudicande «in proprias ... partes» (v. 227).

Un altro richiamo coinvolge i cinque esametri che scandiscono l'ordine delle gerarchie angeliche (II 507-11).⁵⁰⁴ Il commentatore chiosa che «il poeta ebbe presente anche il canto XXVIII del Paradiso di Dante (97 e ss.)». Se davvero il poeta ebbe presente quel passo, tuttavia, fu per distaccarsene: l'ordine (che risale almeno allo pseudo-Dionigi, ripreso da Tomaso nella *Contra gentiles*) è ostentatamente diverso da quello della *Commedia*, e curiosamente coincide con quello (gregoriano) che Dante aveva invece seguito in *Conv.*, II v 6 – e per il quale aveva implicitamente fatto ammenda, *in figura Gregorii*, rappresentando la nascita al cielo del santo che, scoprendo ora per diretta esperienza il proprio antico errore «di sé medesimo rise» (*Par.*, XXVIII 136-138).

Il passo più significativo in questo senso è però l'*incipit* dell'opera: «Virgo parens miranda Dei, Spes fida precantum». L'analogia con l'attacco dell'inno alla Vergine, in posizione così rilevata, dovrebbe essere il più patente ed esplicito omaggio all'autorità di Dante. Tanto più che il sintagma torna in I 133, ancora come *parens Virgo*, e a II 513, addirittura come *Virgine Matre*, questa volta in clausola. È vero però che con esso sembra esaurirsi ogni riferimento alla preghiera di san Bernardo nel XXXIII del *Paradiso*: anche la lunga apostrofe che in conclusione del poema Cristo stesso rivolge alla madre – a sua volta un disteso "inno alla Vergine" (II 559-574) – va in una direzione affatto diversa dalla pagina dantesca, assemblando un convenzionale compendio di teologia mariana per celebrare l'incoronazione di Maria a «*praefulgens Regina poli*» e «*mundi Regina triumphans*». Nel verso d'attacco, in effetti, l'invocazione alla Madonna che apre il poema scalzando le Muse infedeli sembra piuttosto innestare sui moduli proemiali classici una tessera da antifona liturgica, riecheggiando antiche preghiere quali la *Virgo parens gaudeat*, la *Virgo parens Christi*, la *Virgo mater regina*. Il poema, del resto, attinge al serbatoio liturgico con una certa frequenza: l'attacco dell'inno per la processione delle Palme «*Gloria laus et honor / tibi sit, Rex Christe Redemptor*», ad esempio, è più volte rielaborato a costituire una sorta di formula dossologica ricorrente (I 456; II 54; II 534-537; II 632-634).

Tra i passaggi in cui il ricordo di passi danteschi pare più evidente, vi sono i versi dedicati ai dannati. Nel folto gruppo troviamo quelli che «*animam sensere mori cum corpore*» (II 347): che potrebbe sì risalire alla menzione in Servio degli Epicurei che «*animam cum corpore dicunt perire*», ma che sembra più economico stringere al memorabile *Inf.*, X 15. Vi è poi «*qui patriam aut meritos de se bene, quive propinquos / prodidit*» (II 358-359): sebbene manchino i traditori degli ospiti, l'evocazione degli ultimi dannati danteschi appare verosimile. Incontriamo poi quelli che «*fidem voto non servavere potiti*» (II 404), con la notevole differenza che qui le anime i cui voti «fuor negletti» andranno all'inferno, non «in la spera più tarda» del paradiso. Ecco infine quelli che, uccisi in flagrante adulterio, non fecero in tempo a chieder perdono (II 414-415): e, pur senza ganci lessicali, è difficile non pensare a Paolo e Francesca. Le quattro situazioni, di plausibile ascendenza dantesca, sono tuttavia disperse in un fluviale elenco di reprobis (quasi duecento versi: II 241-430), e

turres aut rura petent, hae fluminis undas / sive maris placidi, stagni notaeve paludis, / sic repetunt sua lustra ferae, sic prata iuvenci, / sic et ovile pecus; caprae iuga saxea montis, / sic in haram porci redeunt, in flumina pisces.

⁵⁰³ «Penna trepidante volantes» da Ovidio, *Met.*, I 497; la clausola «prata iuvenci» da Virgilio, *Buc.*, VII 1; «*iuga saxa montis*» da Lucano, *Phars.*, IV 157; e si potranno richiamare anche *Aen.*, VII 32 e *Ov.*, *Ars*, I 115-18.

⁵⁰⁴ «*Nam post Angelicas Archangelicasque phalanges / Atque Thronos, ibit Dominantum exercitus amplus, / Virtutumque vigor, tum Principia inclyta factis / Atque Potestates fortes Cherubinque periti, / incensi et Seraphin, qui nonus in ordine coetus.*»

non fanno sistema: così che sembrano testimoniare la fortuna di sentenze passate a proverbio, più che una esplicita ripresa del modello.

Si può osservare talvolta l'emergente pressione mnemonica di qualche verso dantesco: l'evocazione delle Furie «comas hydris et pectora cinctae» sembra davvero rimandare, anche nella scansione, a *Inf.*, IX 40 «e con *idre* verdissime eran *cinte*», sebbene le idre fossero anche in *Aen.*, VII 447, e in *Met.*, IV 483 già si leggesse che Tisifone «torto ... incingitur angue». Menzionando nel giro di due versi Pasife e sua figlia Fedra (II 448-449), Sulpizio parrebbe rimarcare – come già nel caso di Minosse – la volontà di attingere direttamente alle fonti classiche: onde la menzione del colore bianco del torello fecondatore («albenti ... iuvenco»), assente in Dante, e invece esplicita in Virgilio, *Ecl.*, VI 53 e Ovidio, *Ars*, I 290. Possibile invece, e forse probabile, che nella Fedra «petulans privignum *exosa noverca*» risuonasse la «spietata e perfida noverca» di *Par.*, XVII 48, sebbene un sintagma analogo si potesse ricavare dalla clausola di *Met.*, XV 498 «*scleratae fraude novercae*». Una forma di eco, pur meno nitida, pare di avvertire anche nel lamento del diavolo che, preoccupato per lo svuotamento dell'inferno in vista del giudizio imminente, domanda quale «iniuria divum» abbia mai portato a «duri... *infringere* sanctas / *Cocytus leges?*» (II 121-122). Gravato ogni sostantivo con un attributo, l'espressione espande forse in tono oratorio la secchezza di Catone: «Son le leggi d'abisso così rotte?» (*Purg.*, I 46). Una memoria dantesca sembra emergere anche nella raccolta di tre fiumi infernali in un solo verso: «Huc Acheron, Phlegetonque fluunt, Cocytus et ipse» (II 648), «fanno Acheronta, Stige e Flegetonta» (*Inf.*, XIV 116): ma mentre Dante ricorda anche Cocito, due versi più avanti, nell'inferno sulpiziano non v'è spazio per lo Stige. La rappresentazione di Satana nelle due opere, invece, è molto diversa: dal *Iudicium* apprendiamo solo che il demonio è *igneus* quanto alla bocca nera, ha gli occhi «di bragia» («ignitas ... prunas») e una lingua guizzante (I 299-304). Tuttavia l'osservazione che egli «deformior et tam / omnibus est: quanto fuerat pulcherrimus olim» (certo non nuova rispetto al soggetto) può riportare alla mente l'analogo paragone di *Inf.*, XXXIV 18 «S'el fu si bel com'elli è ora brutto...».

Un tema che sembra interessare e quasi imbarazzare Sulpizio – ciò che non stupisce, considerando la sua carriera di austero umanista, rigorosamente monolingue e dedito al recupero della purezza ed esattezza della antica lingua e cultura – è quello della salvezza dei magnanimi pagani. Nel poema – del tutto comprensibilmente – non vi sono espliciti riferimenti all'invenzione dantesca del Limbo aperto, oltre che ai bambini morti prima del battesimo, ai grandi non cristiani. Vi è però un episodio piuttosto bizzarro, nel quale gli uomini, appena richiamati in vita in attesa del giudizio, si domandano chi abiterà la terra, quando tutti i beati saranno in cielo e i dannati negli inferi. L'ipotesi che la misericordia divina abbia destinato il pianeta alle «culpīs vacuas animas, nec limen Olympi / Tartara nec meritis» sembra fondere la caratteristica di «color che son sospesi» («ei non peccaro», *Inf.*, IV 34) con l'altra straordinaria invenzione dantesca degli ignavi «a Dio spiacenti e a' nemici sui» (*Inf.*, III 63). Nel poema nessuno interviene a confermare, né a smentire la curiosa supposizione.

Tra i salvati non pare esserci comunque posto per i pagani, sebbene un altro passo, anch'esso piuttosto singolare, lascia balenare una tenue possibilità. Terrorizzato all'idea di incontrare *vis à vis* Cristo giudice, Satana invia i suoi emissari a corrompere l'arcangelo Michele, offrendogli un cospicuo bottino di anime in cambio del permesso di tornare subito all'inferno, evitando di perder tempo con un processo dall'esito scontato (II 481-487). I demoni offrono un discreto gruppo di personalità del mondo classico, tra le quali troviamo Cicerone, Socrate e Platone (presenti anche nel Limbo dantesco), i Bruti (uno dei quali, Lucio Giunio, è anch'esso nel limbo: ma Marco Giunio è masticato da Satana), e vari altri – singoli o in famiglia. Spiccano però, tra questi dannati illustri, Catone e Traiano: a denunciare un visibile disaccordo con le audaci proposte dantesche. La risposta dell'angelo, a rifiuto del turpe commercio, salvaguarda puntigliosamente l'ortodossia lasciando trapelare uno spiraglio: «Munera respuimus, quos vult Deus ipse beabit; / quique fuere boni, claemens miserabitur omnis» (II 498-499). Gli elenchi dei personaggi biblici tratti dall'oltretomba per la discesa *ad inferos* di Cristo sono differenti, e coincidono solo nei due punti più alti della gerarchia, Adamo e Abramo. La stessa caratterizzazione dell'episodio è piuttosto diversa nelle due

opere: nel *Iudicium* non c'è traccia del terremoto che in Dante ha smosso la corografia infernale, mentre vi ha largo spazio il motivo dell'incatenamento del demonio (I 221). Sulpizio preferisce dunque attenersi al dettato del capitolo XX dell'*Apocalisse*, la cui narrazione del resto, con una scelta tradizionale pressoché inattaccabile, fonda il sintetico canovaccio dell'intera opera.

Pure la rappresentazione di santi e dannati – delle loro pene e delle loro gioie – appare conforme ai moduli più ricorrenti della tradizione, anche iconografica: basti scorrere brevemente l'affollato elenco dei supplizi (II 659-676) per verificare come gli scarsi riferimenti classici si innestino su un immaginario molto più prossimo agli affreschi medievali che alla grande costruzione dell'inferno dantesco (o anche all'angolo inferiore del giudizio michelangiolesco). Una simile distanza si misura nella descrizione delle schiere che, divise alla destra e alla sinistra di Cristo, si preparano alla definitiva risurrezione o all'eterna condanna. La prima, ordinatamente divisa per genere avendo a capifila Adamo ed Eva, si apre con l'evocazione nominale di tutti gli apostoli, degli evangelisti, di un'ampia rappresentanza di martiri antichi, padri della Chiesa e fondatori di ordini, per poi lasciar spazio alle pie donne evangeliche, accompagnate da martiri, fondatrici di ordini o religiose celebri, e madri sante (II 308-340). Si può essere tentati di affiancare la scena (dinamica: frequente è la ripetizione del verbo *ducere*, a indicare che i gruppi sono in movimento) con quella (statica) della contemplazione dei santi nell'Empireo in *Par.*, XXXII 118-138: ma appare subito evidente la profonda differenza tra le due, nei criteri di scelta dei personaggi così come nella scansione rappresentativa. Appare perciò significativo che nel *Iudicium* siano evocati di seguito san Benedetto, san Domenico e san Francesco (II 328-330), i primi due esplicitamente legati ai loro ordini monastici. Il passo si può accostare a *Par.*, XXXII 35, che ricorda «Francesco Benedetto e Augustino». Da Sulpizio mancherebbe Agostino, che però era già stato nominato pochi versi prima (I 325). In Dante manca invece Domenico: ma la sovrapposizione dei due passi potrà forse segnare un piccolo punto a favore dell'interpretazione, avanzata dal Buti ma non sempre accolta dai commentatori, che inferisce la presenza del santo di Guzmán dalla sentenza pronunciata dall'anima di Tommaso, per cui quel che si dice di Francesco vale sempre anche per Domenico (*Par.*, XI 40-42).

Vi sono altre possibili analogie tra passi dei due poemi, come quelle, probabilmente poligenetiche, che aderiscono a celebri *tòpoi* della tradizione poetica occidentale: così è per la metafora della scrittura come navigazione in apertura del primo libro (I 33 e 36), o per le dichiarazioni di inadeguatezza del proprio dire, che in Sulpizio più spesso toccano la difficoltà a descrivere le pene (I 589-591, II 430, II 680-683), che non l'ineffabilità delle opere meravigliose di Dio (II 41-42).

Tuttavia, anche una schedatura incompleta come questa mi pare faccia emergere elementi non privi di interesse. La presenza dantesca nel poema è in effetti avvertibile, ma discreta e mai esibita – semmai ove possibile dissimulata. Certamente il poema dantesco non figura come *auctoritas* per l'*inventio*, e semmai traspare, qua e là, la pressione esercitata sulla memoria del poeta da versi celebri e situazioni proverbiali. D'altra parte, mi sembra che lo scopo primario perseguito dall'anziano umanista fosse dimostrare come cadenze e stilemi dell'epica classica, secondo la linea cicero-virgiliana che Giulio II vigorosamente andava promuovendo, fossero perfettamente adatti alla riproposizione, moderna ed efficace, dei misteri della fede.⁵⁰⁵ In subordine, coi suoi frequentissimi richiami e inviti al pentimento e alla conversione – *in primis* del clero –, il Verolano si era fatto interprete – pur su toni piuttosto convenzionali e generici – di esigenze di riforma e ansie apocalittiche assai diffuse, anche in ambienti molto vicini al pontefice, nella Roma di primissimo Cinquecento (basti pensare all'ascesa, sostenuta proprio dal papa, di Egidio da Viterbo).

Sulpizio aveva partecipato da protagonista all'accademia pomponiana, ossia al circolo forse più rigidamente votato alla venerazione dell'antichità, senza cedimenti alle lusinghe delle muse

⁵⁰⁵ Così si esprimeva nella lettera di dedica: «Divini argumentum iudicii, quod in christiana religione maximum mihi et mirabilissimum videbatur, tentavi nuperrime, Pater amplissime, in modestum poemata redigere [...], ut res quasi ante oculos posita, firmiter animi inhaereret. Iuventutemque in fabulari nimium lectione versantem, ad Dei cultum veramque fidem et probitatem, hac illecebra gravi, converterem».

toscane; ed è noto come nell'età di Giulio II si registrasse a Roma il quasi improvviso decadimento di ogni iniziativa letteraria volgare di qualche peso.⁵⁰⁶ Non può dunque stupire che la presenza di Dante nel poemetto sia per lo più lasciata nell'ombra. Tale posizione, comprensibile e in fondo non sorprendente, fornisce al contempo un reagente col quale misurare scelte pressoché coeve, seppur su registri e in situazioni diverse, forse meno scontate di quanto a volte accade di pensare: tra le quali in primo luogo vanno annoverati i plateali omaggi danteschi, già ricordati all'inizio, negli affreschi di Signorelli, Raffaello e Michelangelo.

⁵⁰⁶ I. PANTANI, *La poesia volgare a Roma negli anni di Giulio II*, in *Metafore di un pontificato. Giulio II, 1503-1513*, Atti del Convegno (Roma, 2-4 dicembre 2008), a cura di F. CANTATORE, M. CHIABÒ, P. FARENGA, M. GARGANO, A. MORISI, A. MODIGLIANI, F. PIPERNO, Roma, Roma nel Rinascimento, 2010, pp. 159-179.

COMUNICAZIONI E SCHEDE

chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca
 si drizzan tutti aperti in loro stelo,
 tal mi fec'io di mia virtude stanca,
 e tanto buono ardire al cor mi corse,
 ch'i' cominciai come persona franca. (II 127-32)

Tre delle quattro similitudini considerate hanno il modulo della pseudosimilitudine (*e come quei, e qual è quei, e quale è quei*), come a sottolineare l'esperienza universale di Dante, che è il tenore di queste comparazioni. Addirittura, nelle ultime tre, si ripete il modulo *tal mi fece* all'inizio della seconda terzina. Questi luoghi del poema, costituendo le uniche similitudini analitiche dei primi due canti, instaurano tra loro un rapporto particolare, che crea un sostrato di significati da rapportare alla narrazione principale: le quattro similitudini correlate non solo riportano a un tema principale su cui la narrativa dell'intera cantica è basata, ma serve anche a dare coerenza strutturale alla presentazione dell'iniziale esperienza del pellegrino. E infatti il tema di questo quartetto, che è anche il tema dell'inizio del poema, è, citando ancora Lansing, «the pilgrim's fear and his struggle to overcome fear»,⁵⁰⁹ costituendo uno schema chiasmico del tipo «speranza / paura, paura / speranza».⁵¹⁰

Un uso di questo genere di un gruppo di similitudini ricorre molto frequentemente: nei canti XXIII e XXIV del *Purgatorio*, un gruppo di similitudini struttura il colloquio di Dante con Forese Donati: «Each simile underscores the motif of movement, the first describing the manner of the sinners appearance».⁵¹¹ Lo sguardo del poeta-pellegrino si sposta proprio tramite le similitudini. Ciò accade soprattutto quando siamo di fronte a due similitudini consecutive, di cui, nella normalità, la seconda è introdotta dalla congiunzione *e*. Nel canto di Ulisse, la seconda similitudine (*Inf.*, XXVI 34-42) implica – rispetto alla similitudine precedente – un avvicinarsi dello spettatore alle fiamme, in cui esse erano paragonate a delle piccole *luciole*:

Quante 'l villan ch'al poggio si riposa,
 nel tempo che colui che 'l mondo schiara
 la faccia sua a noi tien meno ascosa,
 come la mosca cede a la zanzara,
 vede lucciole giù per la vallea,
 forse colà dov'e' vendemmia ed ara,

di tante fiamme tutta risplendea
 l'ottava bolgia, si com'io m'accorsi
 tosto che fui là 've 'l fondo pareo.

Ed ecco invece il tenore della similitudine successiva: «tal si move ciascuna per la gola / del fosso, ché nessuna mostra 'l furto, / e ogne fiamma un peccatore invola».

Ma la connessione tra similitudini può essere anche di carattere tematico, se hanno in comune il tenore (caso sopra affrontato), il veicolo, il *tertium comparationis* o, soprattutto, l'*imagery*. Esistono canti in cui l'*imagery* è costante, in modo che si crea una catena di figure che stabiliscono un rapporto inscindibile tra i figurati. Questo avviene soprattutto nell'*Inferno*: oltre al celebre susseguirsi di similitudini ornitologiche del canto V, che serve a mostrare in volo i peccatori, magari travolti dalla *bufera infernal che mai non resta*, possiamo prendere in considerazione quelle a carattere architettonico del canto XXXI. Siamo nel pozzo dei giganti, e Dante usa dei figuranti di dimensioni considerevoli per proporziarsi alla grandezza di Fialte, Nembrot e Anteo. Inoltre l'Alighieri sembra voler usare queste magnifiche costruzioni dell'uomo come veicoli anche per

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

⁵¹⁰ *Ivi*, p. 131.

⁵¹¹ *Ibidem*.

descrivere la robustezza, considerando che sono quasi tutte torri e fortificazioni. Così è per la prima di queste, che riprende i giganti nel loro complesso:

Però che, come su la cerchia tonda
 Montereccion di torri si corona,
 così la proda che 'l pozzo circonda
 torreggiavan di mezza la persona
 li orribili giganti, cui minaccia
 Giove del cielo ancora quando tuona. (Inf., XXXI 40-45)

Poi, con un procedimento che abbiamo già notato per le similitudini dell'ottava bolgia, l'attenzione di Dante sui giganti presi singolarmente si palesa tramite il consueto zoom proposto dalla similitudine seguente: «La faccia sua mi pareva lunga e grossa / come la Pina di San Pietro a Roma, / e a sua proporzione eran l'altre ossa» (vv. 58-60). Questa è l'unica similitudine del gruppo che non parla di una fortificazione o di una costruzione di difesa, ma Dante può usarla per due motivi: da un lato, per la forma della Pigna, che ricorda quella di un volto capovolto e – non a caso – *lungo*; dall'altro, per la durezza del materiale con cui essa è costruita, che conferisce robustezza all'intera figura di Nembrot. La figura della torre torna però nella similitudine successiva: «Non fu tremoto già tanto rubesto / che scotesse una torre così forte, / come Fialte a scotersi fu presto» (vv. 106-108).

Il tenore ora è il secondo gigante, Fialte, disegnato nello svolgersi di una sua azione. In questo caso l'immagine serve a restituire l'idea dell'impotenza e della rigidità, oltre a quella dell'altezza del gigante. E ancora una torre appare nell'ultima similitudine del gruppo:

Quale pare a riguardar la Carisenda
 Sotto 'l chinato, quando un nuvol vada
 sovr'essa sì, ched ella incontro penda;

 tal parve Anteo a me che stava a bada
 di vederlo chinare, e fu tal ora
 ch'i' avrei voluto ir per altra strada. (vv. 136-41)

Anche il terzo gigante, dunque, è stato raffigurato da una similitudine di *imagery* architettonica, e qui addirittura l'immagine dell'impotenza è evidenziata dalla figura della nuvola, che appare come l'unico elemento davvero mobile. Rileggendo le quattro similitudini, ci accorgiamo che tre di esse riportano un preciso toponimo: prima *Montereccion*, poi *Roma*, infine la *Carisenda* di Bologna. Tutto ciò non solo unisce ancor di più le comparazioni, ma ci spinge anche a fare una considerazione. Infatti, si esprime l'idea della limitatezza dei giganti e delle creature infernali, dato che il lettore può calcolare la grandezza di luoghi che conosce bene e rapportarla alle creature: non a caso, Dante non dice che i mostri sono più grandi di quelle costruzioni, ma che ne hanno la stessa grandezza. L'unica eccezione è rappresentata proprio dall'unica comparazione in cui non si riporta alcun toponimo («Non fu tremoto già tanto rubesto / che scotesse una torre così forte», vv. 106-107). In conclusione, anche in questo caso il gruppo di similitudini esprime un'idea di fondo: la grandezza di Satana (e delle creature infernali) è solo apparente, dato che è impotente e vacuo rispetto al vero essere onnipotente, cioè Dio. Questa idea è confortata dal fatto che non appaiono mai similitudini architettoniche in tutto il *Paradiso*.

Per prestare la giusta attenzione alle similitudini dantesche, dunque, occorre metterle in rapporto con le altre: in molti casi, si possono così comprendere le idee che Dante ci comunica rispetto al livello letterale della narrazione. Tuttavia «sarebbe arbitrario pensare di collegare tra loro tutte le similitudini dispiegate in un singolo canto, così da disegnare un sistema simbolico o retorico

coerente».⁵¹² Ma in molti casi, questo sistema simbolico è evidente se Dante propone al lettore due o più similitudini consecutive con comune *imagery* o struttura.

Bibliografia

D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Milano, Mondadori, vol. I. *Introduzione*, 1966; vol. II. *Inferno*, 1966; vol. III. *Purgatorio*, 1967; vol. IV. *Paradiso*, 1968: «Ediz. Naz. delle Opere di Dante», a cura della Soc. Dantesca Italiana, VII; «Seconda ristampa riveduta», Firenze, Le Lettere, 1994.

R.H. LANSING, *From Image to Idea. A study of the simile in Dante's Commedia*, Ravenna, Longo, 1977 («L'interprete», 8).

A. PAGLIARO, *Similitudine*, in *ED* (=Enciclopedia Dantesca, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976).

L. SERIANNI, *Sulle similitudini della "Commedia"*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 51, n.s., XXXV (2010), pp. 25-43.

Per un'analisi narratologica e strutturale della similitudine si veda anche:

N. MALDINA, *Le similitudini nel tessuto narrativo della "Commedia" di Dante. Note per un'analisi strutturale*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», LXXXIV (2012), pp. 85-109.

⁵¹² L. SERIANNI, *Sulle similitudini della "Commedia"*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 51, n.s., XXXV (2010), pp. 25-43, p. 29.

LA SCELTA DEL VOLGARE: TRA *POETICA* E *CRITICA*di *Valentina Basile*

Poi che purgato è questo pane da le macule accidentali, rimane ad escusare lui da una sostanziale, cioè da l'essere volgare e non latino [...]. E da ciò brevemente lo scusano tre ragioni, che mossero me ad eleggere innanzi questo che l'altro: l'una si muove da cautela di disconvenevole ordinazione; l'altra da prontezza di liberalitate; la terza da lo naturale amore a propria loquela.⁵¹³

Adeguare linguisticamente il commento al fine cui è destinato (accompagnare le canzoni); esercitare generosità nei confronti dei lettori; amare la lingua parlata “naturalmente” (non quella scolastica, “grammaticale”): queste le ragioni esposte da Dante al fine di motivare la sua preferenza del volgare al latino nella scrittura del *Convivio*. Al di sotto della «realtà linguistica naturale [...] necessariamente differenziata [...] egli avverte [...] quel fondo comune in cui si concentra l'italianità linguistica»,⁵¹⁴ l'unità della lingua del sì. L'affermazione di una comunione linguistica italiana è condizione prioritaria per legittimare la lingua d'elezione definita *volgare illustre*.

Dante aveva ben compreso che sono perlopiù circostanze politiche e culturali a determinare l'imporsi di una lingua comune sulle varietà regionali, cittadine o di un ceto sociale; a partire dalla *koiné* greca sino al consolidarsi delle lingue nazionali e ai fenomeni di “globalizzazione linguistica”, tanto antichi (il latino)⁵¹⁵ quanto moderni (l'inglese).⁵¹⁶

«E però, volendo provare la dignità della lingua nostra, solamente dobbiamo [...] vedere se [...] facilmente exprime qualunque concetto della nostra mente [...]. Dante, Petrarca, e il Boccaccio [...] hanno [...] mostro assai chiaramente con molta facilità potersi in questa lingua esprimere ogni senso»:⁵¹⁷ l'esperienza dantesca, e non solo, – riproposta da Lorenzo de' Medici, qui scrittore di sonetti e politico impegnato nel perseguimento dell'egemonia fiorentina – istituisce la scrittura letteraria in volgare.

Nelle intenzioni di Dante, che sempre bilancia impegno poetico e ragionamento metaletterario, il lettore del *Convivio* non avrebbe soltanto avuto diletto e vantaggio dall'acquisizione di nozioni particolari, ma «n'avrebbe altresì potuto trarre ammaestramento a far egli stesso scritture allegoriche simili alle sue canzoni e commenti di scritture altrui d'eguale natura».⁵¹⁸ Tuttavia, contrariamente a Petrarca e Boccaccio, egli non s'è imposto come modello formale in seguito alla censura del Bembo che, con le *Prose della volgar lingua*, affermava «la necessità di sancire, sul piano politico e retorico, la separatezza della letteratura [...] e di rispondere, sul piano grammaticale, alla domanda di normatività che veniva dai letterati non toscani [...]»⁵¹⁹.

Scriveva Gianfranco Contini:

⁵¹³ D. ALIGHIERI, *Convivio*, I, 5, in D. ALIGHIERI, *Opere minori*, a cura di C. VASOLI e D. DE ROBERTIS, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, vol. I, parte II.

⁵¹⁴ A. PAGLIARO, L'unità linguistica d'Italia nel “De vulgari eloquentia”, in M. FUBINI, E. BONORA, *Antologia della critica letteraria*, vol. I, Torino, G.B. Petrini, 1952, pp. 215-21.

⁵¹⁵ «[...] quanti venivano assoggettati al nostro dominio [...] capivano che la lingua latina non mortificava la loro, ma in qualche modo la migliorava». L. VALLA, *Elegantiarum latinae linguae libri VII*, prefazione, in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. GARIN, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, pp. 595-601.

⁵¹⁶ «Basta sostituire l'inglese al latino nell'encomio [...] di una lingua pan-europea (si legga: globale) necessaria a facilitare gli scambi tecnici ed economici». S. SONTAG, *Tradurre letteratura*, traduzione di P. DILONARDO, Milano, Archinto, 2004, p. 40.

⁵¹⁷ L. DE' MEDICI, *Proemio al Comento de' suoi sonetti*, a cura di T. ZANATO, Firenze, Olschki, 1991, pp. 146-149.

⁵¹⁸ M. BARBI, *Genesi e forma del Convivio*, in M. FUBINI, E. BONORA, *Antologia della critica letteraria*, cit., pp. 207-214.

⁵¹⁹ M. DE NICHILLO, *Per una storia della fortuna del Poliziano volgare nel Cinquecento*, in *Del nomar parean tutti contenti*, studi offerti a Ruggiero Stefanelli, a cura di P. GUARAGNELLA, M. B. PAGLIARA, P. SABBATINO, L. SEBASTIO, Bari, Progedit, 2011, p. 283.

È un fatto che noi moderni ci sentiamo più solidali col temperamento, dico col temperamento linguistico, di Dante; ma è altrettanto un fatto che la sostanza della nostra tradizione è più prossima alla cultura petrarchesca. D'altra parte, il lungo tirocinio esercitato dai moderni sulle violenze verbali, dal romanticismo all'espressionismo, e mettiamoci pure il noviziato [...] dell'apprendimento dantesco, permettono finalmente di valutare, al limite, le esperienze verbali senza violenza, [...] cioè di conseguire una comprensione degli ideali classici di equilibrio, alla quale male si può giungere dall'interno.⁵²⁰

⁵²⁰ G. CONTINI, Preliminari sulla lingua del Petrarca, «Paragone», aprile 1951, ora in *Varianti e altra linguistica*, una raccolta di saggi (1938-1968), Torino, Einaudi, 1970, p. 170.

TOPOCRONOLOGIA IN DANTE

di Maurizio Capone

Questa scheda scaturisce dalla lettura del volume *L'orologio di Dante* di Mario Negri⁵²¹ e di un altro articolo⁵²² a esso legato, che si occupano in maniera puntuale della questione della topocronologia nella *Commedia*, ovvero del movimento cronologico e temporale di Dante nel viaggio della *Commedia*, tema su cui talvolta si sorvola forse perché si ritiene che da queste indagini sia possibile giungere solo a già risapute acquisizioni, senza porvi invece l'attenzione che esse meriterebbero.⁵²³ Come percepibile già dal titolo, il lavoro di Negri costituisce una guida per orientarsi nel tempo della *Commedia* nell'Inferno e nel Purgatorio, poiché nel Paradiso, il luogo dell'eterna beatitudine, il tempo si dissolve (nessuno sa dire infatti se la *Commedia* termina giovedì 14 o venerdì 15 aprile del 1300).

Mettendo insieme indizi teologici, temporali (spesso attraverso il ricorso all'astronomia), strutturali, Dante ci mostra il suo orologio, soprattutto nel Purgatorio, la più geniale invenzione dantesca. Lo storico Jacques Le Goff ne *La nascita del Purgatorio*⁵²⁴ afferma che fino a Dante il Purgatorio era la risposta umana che mancava alla fantasia escatologica dell'uomo del suo tempo, per stabilire un luogo nell'aldilà adatto ove collocare le anime "intermedie", né da dannare eternamente né immediatamente meritevoli dell'ascesa al Paradiso. Lo stesso papa Benedetto XV scrive un'enciclica⁵²⁵ in cui autentica la *Commedia* anche sotto l'aspetto dottrinale, in cui sottolinea l'invenzione della montagna del *Purgatorio*. Nell'Inferno prevalgono invece le indicazioni notturne e di tipo teologico e biografico.

Il mondo di Dante è una Terra completamente sferica. Nel *Convivio* (*Conv.*, III v 11) il fiorentino deduce dall'arabo Alfragano, famoso astronomo del IX secolo, che scrive un'epitome a Tolomeo, che l'equatore è lungo 20400 miglia. Dal momento che Alfragano fa riferimento al miglio arabo (1 = 1973 metri), la sua misura (40249 km) sarebbe quasi coincidente con quella reale, che è di 40075 km. Nel caso in cui Dante pensasse al miglio romano (1 = 1482 m), la "sua" Terra sarebbe decisamente più piccola (con un equatore lungo 30233 km) rispetto a quella reale. L'Inferno è un grande imbuto circolare la cui estremità inferiore coincide col centro della terra, dove è piantato per metà Lucifero e dove è massima la forza di gravità. L'idea è aristotelica, ma Dante comprende anche che al superamento del centro tutto si inverte: la discesa diventa salita nel punto in cui la gravità cambia di vettore. Occorre mettere in rilievo inoltre che il canto XXXIV dell'*Inferno* è il primo passo della letteratura mondiale in cui si scende al centro della terra.⁵²⁶

Anche sul piano temporale il libro di Negri è ricco di spunti. Rimane qui lo spazio solo per esporne uno *specimen*. Nell'ultimo canto dell'*Inferno*, quando Dante e Virgilio si apprestano a percorrere la *natural burella*, dalle parole del maestro latino (*Inf.*, XXXIV 69-70: «ma la notte risurge, e oramai / è da partir, che tutto avem veduto») veniamo a sapere che si entra nella cadenza temporale della notte. Poiché la *Commedia* si svolge appena dopo l'equinozio primaverile,⁵²⁷ il

⁵²¹ M. NEGRI, *L'orologio di Dante. Note per un atlante cronografico della Divina Commedia, dalla Selva oscura al Paradiso terrestre*, Milano, Arcipelago, 2015.

⁵²² ID., *L'orologio di Malacoda: cronografia della discesa all'inferno*, «Alessandria», voll. 6-7, 2014, pp. 373-393.

⁵²³ Per trovare infatti un'intera monografia sul tema in questione bisogna risalire a *Topo-cronografia del viaggio dantesco*, scritto sul finire del XIX secolo da Giovanni Agnelli, che, nonostante non fosse un dantista, bensì un maestro elementare in una scuola di sordomuti, ha gran acribia di pensiero e scrive un libro bellissimo: G. AGNELLI, *Topo-cronografia del viaggio dantesco*, Milano, Hoepli, 1891. Un valido strumento più recente è il *Commento astronomico della Divina Commedia* di Buti e Bertagni, pubblicato per la prima volta nel 1966 e ripubblicato nel 2008: G. BUTI-R. BERTAGNI, *Commento astronomico della Divina Commedia*, Firenze, Sandron, 2008 (1966).

⁵²⁴ J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi, 2014 (1982).

⁵²⁵ Cfr. BENEDETTO XV, Enciclica *In praeclara summorum*, 30 aprile 1921, http://w2.vatican.va/content/benedict-xv/it/encyclicals/documents/hf_ben-xv_enc_30041921_in-praeclara-summorum.html, consultato il 7 gennaio 2016.

⁵²⁶ In epoca moderna, va ricordato lo splendido libro di J. VERNE, *Voyage au centre de la terre*, 1864.

⁵²⁷ Fu già il Concilio di Nicea del 325 a stabilire che la Pasqua cade la prima domenica di plenilunio dopo l'equinozio di

giorno e la notte hanno quasi la medesima durata, per cui Virgilio ci informa che sono le sei di sera, considerando che il calcolo del giorno veniva scandito dalle sei di mattina, ora dell'alba. Poi la guida di Dante, specificando che «Qui è da man, quando di là è sera» (*Inf.*, XXXIV 118), ovvero che nell'emisfero australe, dove si trovano ora i due, è mattina, mentre nell'emisfero boreale è sera, fa intendere che nel Purgatorio la narrazione riprenderà dal mattino. Ma ora si pone un interrogativo: dato che Dante e Virgilio si accingono a uscire dall'Inferno la sera di sabato 9 aprile 1300, il mattino dell'arrivo nel Purgatorio è quello della domenica di Pasqua (10 aprile) o di lunedì 11 aprile? Non ci sono indizi cronografici che rimuovono con certezza questo dubbio: Dante, nei luoghi della sua peregrinazione, precisa spesso le ore, ma quasi mai il giorno. I due percorrono la *natural burella* e ne escono quando si vede nel cielo la costellazione dei Pesci, che precede il Sole di due ore, chiarendoci quindi che sono le quattro del mattino. Dunque, i casi sono due: o Dante impiega tutta la giornata di Pasqua per percorrere la *natural burella* e giunge in Purgatorio lunedì 11 aprile, o adopera solo la notte del sabato e esce nel Purgatorio la domenica di Pasqua. Per buon senso, è assurdo pensare che Dante trascorra la Pasqua a passare la *natural burella*, mentre uscir «fuor de l'aura morta» (*Purg.*, I 17) prima del nascere del Sole nel giorno di Pasqua avrebbe un conturbante senso simbolico perché Gesù risorge prima dell'alba.

L'indagine di Mario Negri offre quindi interessanti spazi di riflessione sulla geografia e sui tempi del viaggio della *Commedia* partendo dagli indizi topocronologici che Dante ci offre, siano essi espliciti o diano essi credito ad ambiguità da sviscerare.

I LIMITI E I RISCHI DELLA LETTURA ANTOLOGICA DELLA *COMMEDIA*

di Maurizio Capone

La lettura, scolastica e non, di singoli brani della *Commedia* porta con sé il vizio intrinseco della mancanza di una visione d'insieme del poema. Siamo abituati a leggere il poema dantesco per brani scelti o per Canti interi. Questa seconda modalità è suffragata dalla tradizione legata alla *Commedia* delle *lecturae* e delle *lectiones Dantis*, usanza nata nel mondo accademico e destinata un pubblico colto e ristretto. Negli ultimi decenni il fenomeno si è diffuso nel mondo, allargandosi a un pubblico più vasto da quando attori come Vittorio Gassman, Arnaldo Foà, Carmelo Bene hanno cominciato a recitare i Canti della *Commedia*. Il definitivo sfioramento dagli elitari cenacoli accademici e approdo nel mondo dello spettacolo avviene con Vittorio Sermonti, che tra il 1987 e il 1992 registra l'intero poema per Raitre e poi riempie le piazze italiane e mondiali con letture pubbliche di singoli Canti. Sermonti apre strada al 'fenomeno Benigni', il quale ha saputo sfruttare con coraggio la sua popolarità per imporre Dante al pubblico televisivo e delle radunate in piazza.

Il fenomeno delle *lecturae Dantis* (e, per diversi decenni, l'egemonia dell'idealismo crociano) influenza la nostra postura nei confronti della *Commedia*: siamo soliti vedere il Canto come un'unità testuale dotata di forte autonomia. Ma l'indipendenza dei Canti non è assoluta, bensì relativa e limitata. Un singolo Canto, preso isolatamente, riveste scarso significato. Il lamento di Francesca si impregna di senso solo se considerato all'interno del girone dei lussuriosi, nella struttura complessiva dell'Inferno e in quella ancor più globale del cosmo dantesco.

Ma talvolta nelle antologie viene citato solo un episodio, nemmeno un Canto intero. Gli allievi studiano manuali e antologie della letteratura italiana che trattano le opere dantesche (ma spesso anche di altri autori del canone) come a sé stanti, che inanellano titoli e date a volte senza istituire collegamenti, non offrendo loro la percezione durante il percorso scolastico (e talvolta nemmeno durante quello universitario) della compresenza e dell'intreccio degli scritti di Dante, inducendo spesso verso uno sterile studio meccanico. Il professore di scuola, per esigenze didattiche, deve estrapolare degli estratti o dei Canti. Nondimeno, il suo compito risiede nel rendere consapevoli gli studenti che quell'autonomia è fittizia e fuorviante, nel ricucire lo strappo e abolire lo iato che sussiste tra uno stralcio di testo e la globalità dell'opera, nel recuperare questo tessuto connettivo per far comprendere che ai singoli brani preesistono organismi meticolosamente articolati e per far recepire che uno scrittore non deve essere studiato a compartimenti stagni, ma è un essere pensante che vive evoluzioni esistenziali, culturali, filosofiche, ideologiche e di poetica. Nel caso specifico, per non far passare l'idea che la *Commedia* sia una successione di episodi a puntate.

Nell'insegnare il poema sacro occorre anche allargare lo sguardo alle altre opere di Dante. Per esempio, quando, attraverso le parole di Virgilio, Beatrice compare nel secondo Canto dell'Inferno, il personaggio-Beatrice non viene presentato, entra in scena *ex abrupto*, come se fosse già noto al lettore e quindi non bisognoso di presentazione. Dante agisce così perché presuppone che il lettore abbia letto la *Vita nova*. Come ha più volte ben sottolineato Stefano Carrai,⁵²⁸ *Vita nova* e *Commedia* si compenetrano, costituiscono un dittico, si spiegano a vicenda.

Perderemmo molto dei significati e degli intenti di Dante se smarrissimo la percezione della complessità e dell'ampiezza della storia della sua vita e delle sue opere, se sminuzzassimo il testo della *Commedia*, percependone solo i momenti poeticamente più brillanti, limitandoci a una fruizione meccanicamente scolastica per brani. Non dobbiamo cedere all'impostazione crociana secondo cui, per dirla in termini marxisti, bisogna trattenere solo la struttura, gli sprazzi di pura poesia, tralasciando la sovrastruttura. Questo tipo di lettura sottostima l'impianto, l'insieme, la

⁵²⁸ Cfr. S. CARRAI, *Dante elegiaco: una chiave di lettura per la Vita nova*, Firenze, Olschki, 2006; e cfr. D. ALIGHIERI, *Vita nova*, introduzione, revisione del testo e commento di S. CARRAI, Milano, BUR, 2009.

storia dell'opera di un autore. Nella scuola permane in parte l'onda lunga di questo modo di intendere la letteratura, soprattutto la poesia. Si è stati portati a considerare tutti gli aspetti sovrastrutturali, esplicativi, come una zavorra, secondo un approccio post-romantico estremamente riduttivo. Nello specifico, pur correndo il rischio magari di riattualizzare i versi danteschi e senza chiedere allo studente di fare un'operazione da puro antiquario, bisogna comunque puntualizzare che la *Commedia* rimane un testo del 1300, lontano da noi storicamente e ideologicamente, da inquadrare nella sua topocronologia e nella sua cultura, senza stravolgerlo alla luce della nostra sensibilità. In una lettura per Canti, un ottimo professore è quello che riesce ad applicare il metodo auerbachiano di *Mimesis*:⁵²⁹ saper ricostruire da una pagina di testo l'universo storico e ideologico che ruota intorno a quel brano e da cui lo stesso è scaturito.

⁵²⁹ E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000 (*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke, 1946; prima trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956; con un saggio introduttivo di A. RONCAGLIA).

NOTE SUL MITO DI ORFEO ED EURIDICE IN DANTE⁵³⁰

di Maurizio Capone

Sorprende che la critica dantesca abbia dedicato poca attenzione alla probabile impronta che il mito di Orfeo ed Euridice ha lasciato come archetipo per il viaggio di Dante e Beatrice. Del resto, il primo a occultare quest'eventuale derivazione è lo stesso Dante, come già rimarcò Giorgio Padoan, nel giudicare «singolare che il poeta non accenni mai al bellissimo mito di Euridice (e al viaggio nell'oltretomba)». ⁵³¹ Il merito del contributo di Carrai risiede nell'instillare il sospetto (che per Carrai è un'evidenza) che il viaggio di Dante tragga ingente alimento dal mito classico di Orfeo ed Euridice. Talvolta, infatti, «anche quando la memoria del mito è palese, nascono interrogativi, sollecitati [...] da un violento straniamento, causato da una sorta di manipolazione delle tradizionali figure pagane». ⁵³²

Secondo questa interpretazione, Dante mimetizza bene la storia di Orfeo ed Euridice, che potrebbe aver costituito una base per la scrittura nel suo *itinerarium salvationis*. Alcuni tratti farebbero combaciare il viaggio di Orfeo ed Euridice con quello di Dante e Beatrice. Ne rammento due su tutti. Come Dante, anche Orfeo è un poeta. Poco importa che Euridice sia moglie di Orfeo, mentre Beatrice non lo è di Dante e che per il fiorentino la vera vita è quella ultraterrena, mentre per Orfeo no. Ciò che conta è che, una volta ridotto il mito alla morale cristiana, trasposizione già avvenuta da secoli, la storia di Orfeo ed Euridice poteva saldarsi alla storia che Dante voleva veicolare. Pertanto, mediante un'allusività implicita Dante diventa una sorta di Orfeo cristiano redento e sorretto dalla divina provvidenza.

In secondo luogo, Carrai fa bene a sottolineare che tra le motivazioni del viaggio si tende a trascurare l'amore terreno per Beatrice. Il viaggio ultramondano è sì voluto da Dio, ma anche la storia personale di Dante ha il suo valore. Il viaggio, visto in quest'ottica, troverebbe un ancoraggio più solido al mito di Orfeo: come il cantore mitico della poesia discende nell'Ade per riportare alla vita la sua amata moglie defunta Euridice, così Dante intraprende il viaggio ultraterreno (e scrive il poema) per amore verso Beatrice.

Perché dunque Dante avrebbe celato la traccia della catabasi orfica nel suo viaggio? Avanzo alcune ipotesi:

1) Rimozione freudiana o occultazione volontaria del mito orfico da parte di Dante perché pagano e di segno negativo: ancorché i miti pagani siano fruibili perché moralizzati, allegorizzati e rifunzionalizzati in chiave cristiana, Orfeo, alla luce di questa lettura, è emblema del peccatore che perde la prova per la salvezza della sua anima. ⁵³³ Così per Dante assurgono a modelli del suo viaggio solo Enea e San Paolo, *exempla* virtuosi da cui trarre insegnamento. ⁵³⁴

2) Quello di Orfeo è un *descensus ad inferos* che manca dell'approdo vittorioso nel mondo della luce con l'amata Euridice, mentre il viaggio di Dante prevede la beatitudine e l'apoteosi nei Cieli del Paradiso con Beatrice.

3) Il percorso di Dante è già ascendente, ha già superato la catabasi nel male infernale, quando troviamo la spia testuale che più potrebbe rievocare il mito orfico: l'angelo guardiano che sulla soglia del Purgatorio ammonisce Dante di non voltarsi («di fuor torna chi 'n dietro si guata», *Purg.*,

⁵³⁰ Questa scheda trae spunto dall'intervento del Prof. Stefano Carrai, che sul tema in questione aveva già scritto in *Dante e l'antico. L'Emulazione dei classici nella «Commedia»*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2012.

⁵³¹ *Orfeo nell'Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 1984, IV, p. 182.

⁵³² P. RIGO, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 62-63.

⁵³³ M. TABAGLIO, *La cristianizzazione del mito di Orfeo*, in *Le metamorfosi di Orfeo*, a c. di A.M. BABBI, Verona, Fiorini, 1999, pp. 65-82.

⁵³⁴ Cfr. Z.L. VERLATO, *Appunti sulle diverse funzioni del mito di Orfeo nella 'Commedia' e nel 'Convivio'*, in «L'ornato parlare». Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo, Padova, Esedra, 2008, pp. 349-388: p. 376.

IX 132) ricorda l'ingiunzione a Orfeo da parte degli dèi inferi a non girarsi indietro a guardare Euridice fintantoché i due percorrano l'Averno.

Infine, metto in luce alcuni elementi che invece potrebbero rendere più caliginosa la sottotraccia orfica che soggiacerebbe al viaggio dantesco:

1) Il mito di Orfeo è in realtà anche biblico: la moglie di Lot diventa di sale per aver contravvenuto all'ordine di non voltarsi (*Genesi*, XIX 12-26). In più, un versetto evangelico recita: «Nessuno che ha messo mano all'aratro e poi si volge indietro, è adatto per il regno di Dio» (*Luca*, IX 62). Credo infatti che il mito di Orfeo non sia univoco o comunque dominante, bensì combinato anche con altri *tòpoi*.

2) La direzione in Dante è fondamentale: alla discesa agli Inferi segue la salita nel Purgatorio, al girare a sinistra nell'Inferno corrisponde la rotazione a destra nel Purgatorio. La catabasi di Orfeo manca di queste caratteristiche.

3) Mentre Orfeo discende l'Ade per recuperare Euridice, Dante viene recuperato da Beatrice. Oltre a ciò, sebbene Beatrice scenda nel Limbo per pregare Virgilio di soccorrere Dante, il pellegrino la rivede "fisicamente" non nell'Inferno, ma solo nel Paradiso Terrestre.

4) Al duro rimprovero di Beatrice (*Purg.*, XXX) contro Dante, che si era perduto spiritualmente, non corrisponde alcunché nell'economia del mito orfico.

MARIA CORTI: LA *COMMEDIA* DI DANTE E L'OLTRETOMBA ISLAMICO

di Maurizio Capone

La tesi di questo libro suonerà all'orecchio di qualcuno come un sacrilegio artistico o forse disegnerà sorrisi ironici sulle labbra di parecchi, i quali credono ancora nell'ispirazione dell'artista come un fenomeno soprannaturale, indipendente da ogni studio imitativo di modelli altrui.

Miguel Asín Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*

Nel saggio del 1995 *La 'Commedia' di Dante e l'Oltretomba islamico*,⁵³⁵ Maria Corti sistematizza e approfondisce nozioni e concetti in parte già affiorati negli ultimi due capitoli del volume *Percorsi dell'invenzione*⁵³⁶ e nei due articoli⁵³⁷ pubblicati sul quotidiano La Repubblica, che la studiosa riepiloga poi nell'intervento *Dante e la cultura islamica*.⁵³⁸

In *La 'Commedia' di Dante e l'Oltretomba islamico* Maria Corti elabora un metodo per mettere in relazione Dante con i testi e le notizie arabe, fa luce sul contesto storico-culturale arabo e latino del suo tempo, sul canale privilegiato di Dante col suo maestro Brunetto Latini e realizza un'analisi comparata del *Libro della Scala*,⁵³⁹ anonimo testo arabo del secolo VIII che narra l'ascesa di Maometto al cielo mediante una scala e la sua visita ai regni dell'oltretomba, con la *Commedia*, mettendo in evidenza quante affinità si riscontrano fra il poema sacro e la fonte araba.

Nel Duecento i rapporti fra mondo cristiano e musulmano si fanno molto stretti, soprattutto grazie all'eccezionalità di due uomini politici che dominano durante questo secolo: Alfonso X il Savio (1221-1284), re di Castiglia e León, e Federico II (1194-1250), re di Sicilia e imperatore del Sacro Romano Impero. Entrambi sono biograficamente legati dall'infanzia al mondo arabo e sono da esso influenzati nella loro formazione linguistica e culturale. Questo contribuisce a creare un fenomeno di trasmissione di cultura. Così, al termine del XIII secolo, in seguito a un'intensa attività di traduzione di testi dall'arabo al latino, a opera principalmente della Scuola Toledana di Alfonso il Savio in Spagna e dei centri di traduzione siciliani promossi da Federico II, si arricchisce molto in Europa Occidentale, e quindi in Italia, la conoscenza sia delle tradizioni escatologiche musulmane sia della cultura filosofica, astronomica e geografica greca e araba.

Dante non sa l'arabo: gli è indispensabile la mediazione del latino. Infatti, risulta ancora valido quanto sostiene Curtius:⁵⁴⁰ «La dantologia ha ancora un gran compito da portare a termine: studiare metodicamente i rapporti di Dante con il Medio Evo latino». Se si vuole mettere in rapporto la *Commedia* con la produzione araba e islamica in particolare, bisogna percorrere tre possibilità metodologiche.

⁵³⁵ M. CORTI, *La Commedia di Dante e l'Oltretomba islamico*, «Belfagor» (297), 1995, pp. 301-314. Cfr. M. CORTI, *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 365-379.

⁵³⁶ EAD., *Percorsi dell'invenzione: il linguaggio poetico e Dante*, Torino, Einaudi, 1993.

⁵³⁷ EAD., *Nell'inferno di Allah*, «La Repubblica», 11/02/1994, p. 36 e EAD., *Maometto secondo Dante*, «La Repubblica», 14/11/1994, p. 32.

⁵³⁸ EAD., *Dante e la cultura islamica*, in «Per correr miglior acque...»: bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo Millennio, a cura del Centro P. Rajna, Atti del Convegno di Verona-Ravenna (25-29 ottobre 1999), Roma, Salerno ed., vol. I, 2001, pp. 183-202.

⁵³⁹ *Il libro della scala di Maometto* (con testo latino a fronte), a cura di A. LONGONI, Milano, BUR, 2013.

⁵⁴⁰ E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it. a cura di R. ANTONELLI, La Nuova Italia, 1992 (1948), Cap. XVII (*Dante*).

1) Ci sono nella cultura processi di interdiscorsività per cui è impossibile rinvenire la fonte diretta di una notizia o di un dato, in quanto ormai quella notizia o quel dato sono diventati patrimonio comune in seguito a una compenetrazione interdiscorsiva.

2) Ci sono fenomeni di intertestualità per cui diciamo che un testo X offre un modello analogico a un testo Y, senza che ne costituisca necessariamente una fonte di Y.

3) Si può affermare con certezza che il testo X è la fonte diretta di Y se si riscontra una corrispondenza formale, estesa e isomorfa.

Relativamente alla prima via percorribile, va ricordata l'opera *La escatología musulmana en la Divina Comedia*⁵⁴¹ di Miguel Asín Palacios, dirimpente per la sua importanza sul piano dell'interdiscorsività, che però genera confusione nella ricerca di prove di intertestualità o di fonti dirette. Grazie alla sua mirabile erudizione, Palacios ha saputo diffondere numerose versioni del viaggio di Maometto nell'oltretomba che circolavano in Occidente, ma l'*onus probandi* che un testo è fonte diretta della *Commedia* diviene filologicamente intollerabile.

Più feconda risulta invece la questione dell'intertestualità, ovvero della ricerca di un'opera specifica della letteratura araba sull'oltretomba che Dante avrebbe appunto preso come modello analogico. Il testo che è parso più vicino alla *Commedia* sul piano strutturale è il *Libro della Scala*, rintracciato da Ugo Monneret de Villard nel 1944 nel saggio *Lo studio dell'Islam in Europa nel XII e nel XIII secolo*.⁵⁴² Di quest'opera abbiamo un codice della traduzione francese⁵⁴³ e due della traduzione latina.⁵⁴⁴ Il *Libro della Scala*, anonimo testo arabo escatologico composto nel secolo VIII, è stato tradotto in castigliano nel 1264 alla Scuola di Toledo dall'ebreo Abraham Alfaqim, medico di Alfonso il Savio. Nello stesso anno, San Bonaventura da Siena, notaio alla corte del re ispanico, lo ha tradotto dal castigliano in latino e in francese antico. Intorno al 1259-'60 si trovano infatti a Toledo alcuni esuli ghibellini senesi e pisani, come San Bonaventura, e un'ambasceria di guelfi fiorentini capeggiati da Brunetto Latini. Quest'ultimo instaura un rapporto molto stretto con Alfonso il Savio, con cui intrattiene un vivace scambio culturale. Brunetto, *homo curiosus*, conosce le opere importanti di Alfonso e rimane in contatto con la cultura castigliana dal 1261 al 1266, cioè nel suo periodo francese, e certamente conosce il *Libro* tradotto da un senese. Viene naturale pensare che Brunetto informi Dante del *Libro* o che comunque l'opera giunga a Firenze per il tramite dei commercianti toscani che in quel tempo trafficavano con la Spagna cristiana e musulmana. Inoltre, il *Libro* in traduzione latina si trova in una classe di codici in coda alla *Collectio Toletana*, famosa raccolta di testi religiosi fatti tradurre nel 1141 da Pietro il Venerabile, abate di Cluny, e diffusa in tutta Europa. Dove arrivava la *Collectio* poteva arrivare il *Libro* e quindi non stupisce il fatto che Fazio degli Uberti lo citi nel *Dittamondo* (1350-1360).

Dante, pertanto, aveva a disposizione diverse vie per arrivare a conoscere il *Libro*. Esisteva anche un vasto riassunto castigliano che la tradizione attribuisce a San Pedro Pascual, religioso dell'Ordine Mercedario, e lo denomina *Libro del Parayso e del Inferno*. Nonostante San Pedro potrebbe aver incontrato Brunetto a Toledo nel 1260, avendo così l'occasione di riferirgli del *Libro*, e sebbene abbia sicuramente consegnato il suo compendio a Papa Nicola IV durante la sua permanenza a Roma dal 1288 al 1292, risulta agevole provare che il modello strutturale per la *Commedia* viene direttamente dal *Libro della Scala* e non dal suo riassunto.

⁵⁴¹ M. A. PALACIOS, *Dante e l'Islam. L'escatología musulmana nella Divina Comedia*, a cura di R. ROSSI TESTA e Y. TAWFIK, Milano, Net, 2005, p. 9 [ed. orig. *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre, 1919, seguita da *Historia y crítica de una polémica*, nuova ed. Madrid-Granada, Escuelas de Estudios Árabes, 1943; prima edizione italiana: Parma, Pratiche Editrice, 1994].

Sul dibattito storiografico sugli studi danteschi di Palacios vd. S. BACCARO, *Dante l'Islam. La ripresa del dibattito storiografico sugli studi di Asín Palacios*, «Doctor Virtualis. Rivista online di storia della filosofia medievale», n. 12, 2013, pp. 13-33. <http://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis/article/view/3426>, consultata l'8 gennaio 2016.

⁵⁴² U. MONNERET DE VILLARD, *Lo studio dell'Islam in Europa nel XII e nel XIII secolo*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MDCCCXLIV, n° 110 della collana «Studi e testi».

⁵⁴³ Oxfordiano della Bodleiana, Laudensis Misc. 537, secolo XIII, esemplato in Inghilterra.

⁵⁴⁴ Il Parigino Latino 6064, copista bretone, secolo XIII; l'altro, mutilo, è il Vaticano Latino 4072, secolo XIV.

La *Commedia* e il *Libro della Scala* hanno in comune alcuni elementi architettonici dell'oltretomba e determinate descrizioni di pene infernali assenti nel riassunto. Il *Libro*, seppur opera di livello popolareggiante, probabilmente attrasse Dante per la sua ricchezza tipologica e figurale, in particolare per l'Inferno. Vi sono delle sequenze tematiche che compaiono solo nel *Libro*, e non in altri testi islamici, e che si ripresentano con lo stesso ordine nella *Commedia*. Nel *Libro* il viaggio si sviluppa in maniera speculare rispetto alla *Commedia*: l'ascesa al Paradiso precede la discesa all'Inferno. Nel *Libro* Maometto, che parla in prima persona come Dante, è immerso in un sonno profondo quando viene svegliato dall'arcangelo Gabriele. Nel viaggio verso Gerusalemme, da cui Maometto salirà al cielo, le tre voci che tentano di fermarlo sembrano aver ispirato le tre fiere dantesche: Gabriele, che svolge il ruolo di guida spirituale, spiega che sono le tre tentazioni. I due salgono una scala che li porta al primo cielo della Luna: si tratta della medesima scala di Giacobbe che porta Dante dalla settima cornice al Paradiso Terrestre. I parr. 96-103 offrono risponderne sollecitanti col Paradiso Terrestre dantesco (*Purg.*, XXVIII e XXIX). C'è un grande giardino, un enorme albero sotto cui siedono i beati e due fonti che nascono da una sorgente ai piedi dell'albero e diventano fiumi: i futuri beati bevono l'acqua di un fiume e si immergono nell'altro. Appare evidente la somiglianza di questi due fiumi al Lete e all'Eunoè danteschi. Poi arriva una processione che giunge fino al trono di Dio, il quale si scopre il volto, gesto che rimanda all'atto di Beatrice che solleva il velo candido e si scopre in *Purg.*, XXXI 145. Anche per Maometto la guida in Paradiso cambia: a Gabriele succede Ridwan, angelo tesoriere del Paradiso.

Mentre l'Inferno del *Libro della Scala* ha esercitato molte suggestioni sulla fantasia dantesca, soprattutto per ciò che concerne le Malebolge, a causa della sua sanguigna e violenta concretezza, gli otto cieli del Paradiso del *Libro* non sono altrettanto ispiratori. Tuttavia, tre situazioni fondamentali del regno celeste sono collegate fra loro sia nel *Libro* che nella *Commedia*. La prima è la metafisica della luce:⁵⁴⁵ Dio è sostanzialmente luce e la luce è letizia, da cui si espande la purissima *claritas* che avvolge angeli e beati. In alcuni punti delle due opere sembra esservi proprio intertestualità, non solo una generica concordanza tra mistica islamica e cristiana. Il secondo evento che accomuna i due paradisi è la perdita della vista per un mortale conseguente alla divina forza della *claritas*. La terza condizione è il movimento circolare delle luminose sfere angeliche, che a sua volta si fa musica e canto, la dantesca «dolce sinfonia di paradiso» (*Par.*, XXI 59).

Dante per ciò che attiene al Paradiso del *Libro* è molto più selettivo che per l'Inferno giacché l'aspetto godereccio del Paradiso coranico (i castelli dei beati, le belle donne, le lettighe, etc.) gli è totalmente estraneo, mentre le punizioni conseguenti i peccati umani, più concrete e realistiche, lo attraggono.

Dopo aver elencato svariati esempi in cui emerge che il *Libro della Scala* offre alla *Commedia* un modello analogico, l'ultimo passo da compiere per assicurarsi che il *Libro* sia una fonte diretta della *Commedia* è il ritrovamento di corrispondenze formali che siano estese e isomorfe. Con un attento esame comparato delle due opere si colgono numerosi casi di correlazioni formali. Per brevità cito pochissimi esempi di significative somiglianze tra la Città di Dite della *Commedia* e l'*habitatio diaboli* del *Libro* e tra le bolge settima, ottava e nona della *Commedia* rispettivamente con le balze quarta e quinta del *Libro*, luoghi in cui le corrispondenze formali tra le due opere abbondano. In entrambe l'atmosfera è identica. Nel *Libro* al par. 150 la dimora del diavolo è un *castrum* (la fortezza di Dante in *Inf.*, IX 108) cinto da *valla* (le dantesche «alte fosse / che vallan quella terra sconsolata», *Inf.*, VIII 76-77). Dante, nel canto VIII 70-75, inserisce addirittura un curioso segnale arabo quando parla di *meschite* «vermiglie come se di foco uscite / fossero» e afferma che «il foco eterno / ch'entro l'affoca le dimostra rosse / come tu vedi in questo basso inferno», riecheggiando fortemente la descrizione del *Libro*: «muri, turre, moenia, et domus omnes» che sono «de igne valde nigro, qui ardet continuo in se ipso» (par. 150). Nella settima bolgia dantesca risiedono i ladri che si trasformano incessantemente in serpenti e di nuovo in

⁵⁴⁵ Su questo punto, tuttavia, benché non vi sia spazio in questa sede per esporre il dibattito, diversi critici dissentono nettamente da Maria Corti.

uomini affinché la punizione continui in perpetuo. È lo stesso processo che avviene al par. 140 del *Libro*.

Il caso forse più suggestivo per la geniale operazione ludica del poeta fiorentino, riguarda la nona bolgia, dove sono puniti i seminatori di discordia. Dante pare avere l'aria di divertirsi allorché nel Canto XXVIII mette in bocca a Maometto ciò che Gabriele gli spiega nel *Libro* al par. 199 a proposito di coloro «qui verba seminant ut mittant discordiam inter gentes». Dante al v. 35 riprende, non certo casualmente, la metafora del seminare: «seminator di scandalo e di scisma». Così, come spesso accade, una metafora, un dato, diventano generatori di iniziative tematiche e formali per l'eccezionale immaginazione dantesca. Come nel *Libro* vengono tagliate le labbra o strappata la lingua con tenaglie di fuoco, nell'ottava bolgia dantesca si assiste a un'epidemia di tagli. Subito dopo, al par. 201 del *Libro*, Maometto riflette sul principio del contrappasso. Puntualmente, Dante fa dire a Bertram del Bornio, proprio in chiusura del canto XXVIII, «Così si osserva in me lo contrappasso» (v. 142), unica ricorrenza del vocabolo in Dante. Questa citazione riconduce inoltre alle prime mosse dell'intervento, poiché la legge del contrappasso è uno dei temi interdiscorsivi della cultura medievale.

Questo esempio conclusivo conferma che è sempre il singolo testo a fornire i segnali che indicano se prendere la via dell'interdiscorsività, la strada dell'intertestualità o addirittura l'autostrada della fonte diretta.

L'INFERNO DANTESCO NE LA PELLE DI CURZIO MALAPARTE:
DA AMBURGO A «DITE, LA CITTÀ INFERNALE»⁵⁴⁶

di Olivier Chiquet

Al capitolo IV del romanzo *La pelle* (pubblicato nel 1948), Curzio Malaparte narra la «strage di Amburgo», cioè i bombardamenti sulla città tedesca con bombe incendiarie al fosforo compiuti dagli inglesi e dagli americani dal 26 luglio al 3 agosto 1943. Ci proponiamo di studiare nel passo in esame l'utilizzo e la funzione del riferimento all'*Inferno* di Dante.

Michele Lanza, «Segretario della Regia Ambasciata d'Italia» in una Berlino sotto le bombe, evoca con un suo collega i «fatti terribili» avvenuti ad Amburgo. Il narratore comincia col citare rapporti diplomatici che parlano in modo neutrale di «un gran numero di vittime». Col proseguire della narrazione, la tonalità del brano si fa più patetica: le vittime diventano «migliaia e migliaia d'infelici», dei «disgraziati», degli «sciagurati» costretti a immergersi nell'acqua fino alla bocca o a seppellirsi nella terra fino al collo perché la loro pelle, alla quale si appiccica il fosforo, non bruci al contatto dell'aria. Non c'è via di scampo, come lo dimostra la sintassi dal ritmo binario («s'erano gettati nei canali [...] o s'eran fatti ricoprir di terra», «immersi nell'acqua [...] o sepolti nella terra»...). Le vittime sono poi assimilate ai «dannati nell'*Inferno* di Dante» (si riprendono le parole del poeta per la descrizione del «loro stridor di denti, [del loro] pianto soffocato»⁵⁴⁷) ed infine ridotte a «teste» che affiorano alla superficie dell'acqua o della terra e sembrano staccate dai corpi («migliaia e migliaia di teste», «quelle teste che parevano mozze dalla mannaia», «orribili teste», «terribili teste»...). Tali «teste» sono chiaramente riconducibili all'universo infernale di Dante, ed erano già apparse in *Kaputt* (pubblicato nel 1944), al capitolo 3 della parte I «I cavalli di ghiaccio».⁵⁴⁸ In effetti, i cavalli dell'esercito russo, respinti nell'acqua dalle fiamme, rimangono prigionieri di un lago («stretti [...] tra l'acqua profonda e la muraglia di fuoco»), «con la testa protesa fuor dell'acqua». All'improvviso, l'acqua gela: «Il lago era come un'immensa lastra di marmo bianco, sulla quale eran posate centinaia e centinaia di teste di cavallo. Parevano recise dal taglio netto di una mannaia. Soltanto le teste emergevano dalla crosta di ghiaccio». Il brano di *Kaputt* può essere considerato una riscrittura dei primi versi del canto XXXII dell'*Inferno*⁵⁴⁹ e il passo de *La Pelle* può a sua volta essere letto come una riscrittura sia di Dante che delle pagine del romanzo pubblicato qualche anno prima. Le autorità di Amburgo decidono di uccidere i «dannati» per liberarli dal «flagello», visto che non sono in grado di porre loro soccorso, durante la notte dell'(ironico) settimo giorno; nel frattempo, le «teste» a loro volta si erano ridotte a «grida subito soffocate, e lamenti». I dannati vengono quindi fucilati come lo suggeriscono le sonorità delle parole che concludono il passo: «Si alzava da ogni parte [...] schiocchi secchi di pistola».

La trasfigurazione letteraria degli avvenimenti storici attraverso il filtro dantesco incide anche sul quadro geografico: «Per alcuni giorni Amburgo offrì l'aspetto di Dite, la città infernale», dove il fuoco viene a poco a poco umanizzato («il fuoco che li divorava», «fuoco traditore»), animalizzato («fiamme simili a serpentelli accesi») e assimilato a una malattia della pelle, la lebbra («viscida lebbra», «morso di quella terribile lebbra ardente»).

A differenza dei tanti riferimenti culturali, letterari o artistici, di cui *La Pelle* è cosparsa, il richiamo in questo brano a Dante (nonostante sia alquanto pesante in quanto ribadito in modo esplicito due volte nel giro di poche pagine) viene sfruttato a pieno. Questo, infatti, consente a Malaparte di evocare la verità dell'atrocità del bombardamento, evitando il *pathos* e il lezioso, e di dare libero sfogo alla sua vena fantastica che caratterizza molte pagine del romanzo. In questo tipo

⁵⁴⁶ Cito da C. MALAPARTE, *La Pelle*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 99-101.

⁵⁴⁷ Vedi R. ARQUÈS, *Dante nell'inferno moderno: la letteratura dopo Auschwitz*, gent.uab.cat/rac/sites/gent.uab.cat/rac/files/Arques.pdf, consultato il 16 febbraio 2016. Lo studioso mette a confronto le parole di Malaparte con il verso dantesco: «quivi le strida, il compianto, il lamento» (*Inf.*, V 35).

⁵⁴⁸ Cito da C. MALAPARTE, *Kaputt*, Firenze, Vallecchi Editore, 1963, pp. 82-90.

⁵⁴⁹ *Inf.*, XXXII 31-39.

di brani giocati su un riferimento culturale (come anche, nel primo capitolo, la descrizione delle nane del Pendino di Santa Barbara, basata su richiami stavolta pittorici, che paragona le nane a «mostricciattoli di Brueghel o di Bosch»⁵⁵⁰), lo scrittore riesce a fondere verità dei fatti e arte, ridimensionando un discorso metaletterario che mette in bocca al suo personaggio Jack: «Non ha alcuna importanza [...] se quel che Malaparte racconta è vero, o falso. La questione da porsi è un'altra: se quel ch'egli fa è arte, o no».⁵⁵¹

⁵⁵⁰ Vedi C. MALAPARTE, *La Pelle*, cit., pp. 22-25.

⁵⁵¹ Ivi, p. 269.

«APPARVE A ME UNA MIRABILE VISIONE»:
VISIO IN SOMNIIS IN ALCUNI POEMETTI VOLGARI DEL QUATTROCENTO

di Irene Tani

Fin dall'antichità il tema del viaggio ultraterreno si è espresso soprattutto col paradigma della visione e del sogno, che ha assunto ovviamente caratteristiche diverse in base all'ambiente culturale di appartenenza, pur mantenendo un modello narrativo più o meno costante. Il successo della *Commedia* decreta, fra le altre cose, la costituzione di una sorta di canone dantesco della *visio*, che non a caso si lega frequentemente con lo stesso metro ternario. Al riguardo vorrei qui presentare un'indagine preliminare sulla presenza dantesca nei poemetti quattrocenteschi di ambito senese, che affrontano il *topos* della visione ricevuta in sogno, ma con sensibili sfumature tematiche e metriche.

Il primo esempio che qui propongo è il capitolo ternario di Benedetto da Cingoli in lode di Bianca Saracini, *Quando per far col bianco toro albergo*.⁵⁵² Non possediamo molte informazioni biografiche sull'autore, ma sicuramente si trovava a Siena nella seconda metà del XV secolo e anche il componimento in questione dovrebbe risalire a quegli anni.⁵⁵³ Riporto molto brevemente la trama: il poeta, volendo tessere le lodi della giovane senese, si ritira in disparte, immerso in uno scenario bucolico, ma si assopisce subito dopo aver invocato il dio della poesia. Da qui inizia la narrazione del sogno, in cui si manifesta Apollo stesso, il quale consiglia a Cingoli di abbandonare il suo progetto lirico, non possedendo degni mezzi per cantare della donna. A sostegno della sua dissuasione decide di rivelare l'origine celeste di Bianca: Giove convoca il concilio degli dei, perché, preoccupato dalla corruzione e dalla mancanza di fede degli uomini, ha deciso di inviare sulla terra una nobile creatura, affinché ogni uomo possa vedere in lei le meraviglie dell'Olimpo. L'assemblea, dopo un primo momento di esitazione da parte di Giunone, dà il suo consenso unanime e con un tuono appare una fanciulla meravigliosa, alla quale viene imposto appunto il nome di Bianca. Al termine del racconto, Apollo chiede al poeta se dopo aver saputo della nascita della Saracini crede ancora di poterne scrivere in versi; naturalmente il poeta si rammarica del proprio errore e scomparso il dio si sveglia.

Sebbene il lessico del poemetto derivi chiaramente da Petrarca e non manchino riferimenti alle visioni di Boccaccio e dei classici latini, non sono neppure assenti richiami rilevanti all'ambito dantesco. Innanzitutto i versi d'apertura, con una perifrasi astronomica, collocano la vicenda in primavera, che è la stagione del viaggio nel *Paradiso*.⁵⁵⁴ Inoltre il senese, come Dante, viene accompagnato nel suo sogno da una guida, Apollo, che oltre a mostrargli la scena, lo aiuta a comprendere il senso di ciò che gli è rivelato. A tal proposito il dio, rivolgendosi direttamente al Cingoli-personaggio, esplicita chiaramente lo scopo della visione stessa: «[...] monstrar aperto a gli occhi tuoi | l'errore e come col tuo mortal canto | di quel che ha facto el Ciel parlar non puoi» (vv.

⁵⁵² Il poemetto, di oltre seicento versi, è tradito dal codice Chigiano M.v.102 (sec. XV) della Biblioteca Apostolica Vaticana, dal Nuovi acquisti 481 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, dalla stampa curata da Gabriele da Cingoli, fratello del poeta (*Sonecti, barzelle, et capitoli del claro poeta B. Cingulo*, Roma, per maestro Joanne Beisicken, 3 febbraio 1503) e da una stampa senese di qualche anno dopo (*Opere del preclarissimo poeta B. Cingulo nouamente stampate. Con molte piu opere che non sono negli altri: cioe Sonetti. Barzelle. Capitoli*, Siena, per Symione di Niccolo & Giouanni di Alixandro librai da Siena, 12 gennaio 1511). Una redazione leggermente diversa si legge invece nel codice Palatino 211 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (*Quando il sol nel monton friseo ritorna*).

⁵⁵³ Per la datazione del ternario vedi S. CARRAI, *La lirica toscana nell'età di Lorenzo*, in M. SANTAGATA - S. CARRAI, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Francoangeli, Milano, 1993, pp. 96-144, p. 126; per alcune informazioni biografiche su Benedetto da Cingoli vedi E. MALATO, *Benedetto da Cingoli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. VIII, 1966, pp. 429-30.

⁵⁵⁴ «Quando per far col bianco thoro albergo / Phebo cinto di raggi aurati e belli monta, / l'agnel phryseo lassando a tergo», cito da I. TANI, *Quando per far col bianco toro albergo. Edizione critica*, Tesi di laurea, relatore prof. Stefano Carrai, Università degli Studi di Siena, a.a. 2007-2008.

106-108). Naturalmente le due opere sono molto distanti per ovvie ragioni, ma Cingoli come Dante si imbatte nella difficoltà di spiegare con parole umane ciò che appartiene all'ultraterreno.

Inoltre sono significative alcune riprese esplicite in momenti chiave della narrazione, a partire proprio dall'assopimento del poeta, non naturale, ma indotto e necessario alla manifestazione della visione: «nell'erba caddi dal sopor gravato» (v. 63) che rimanda alla chiusura del III canto dell'*Inferno*: «e caddi come l'uom cui sonno piglia». Le caratteristiche della visione sono debitorie anche dei numerosi sogni della *Vita nova*, in *primis* III 3: «E pensando di lei, mi sopraggiunse uno soave sonno, ne lo quale m'apparve una meravigliosa visione [...]».⁵⁵⁵ Ma forse più degli altri *Vn.*, XLII 1: «Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei».⁵⁵⁶ Nel passo appena riportato troviamo la stessa finalità delle due visioni, atte a mostrare il limite della poesia, ma se Dante rimanda la trattazione, Cingoli abbandona definitivamente il suo progetto celebrativo per la Saracini.

Ancora dantesco il *topos* dell'ineffabilità della *visio* che si esprime con il lessico della *Commedia*: «Cose vidi alhor quai so pensar apena | non che redir; porgete or Muse, aita» (vv. 64-65) non può che farci tornare alla mente le numerose professioni di incapacità di ripetere in versi ciò che Dante ha trovato nel suo viaggio e in particolare i versi di *Par.*, I 5-6: «[...] e vidi cose che ridire | né sa né può chi di là sù discende» e i vv. 13-14: «O buono Appollo, a l'ultimo lavoro | fammi del tuo valor sù fatto vaso».⁵⁵⁷

Sebbene quello cingolano sia un contesto amoroso, in cui è messa in atto la tipica professione di modestia con cui si dichiara l'inefficacia del mezzo poetico, credo nel suo sogno rivelatore sia innegabile la presenza di eloquenti legami con la *visio* di Dante, rafforzati dalla scelta dello stesso metro, che ovviamente per il suo carattere narrativo ben si prestava al tema trattato.

Il ternario presenta delle rilevanti coincidenze con la trama del *Somnium* di Bernardo Illicino, dedicato a un'altra senese, Ginevra Luti, anche se in questo caso l'autore abbandona la terza rima a favore del prosimetro.⁵⁵⁸ In realtà il *Somnium*, oltre all'inconsueta forma metrica, presenta numerose peculiarità tra le quali vediamo ad esempio l'alternanza di personaggi mitologici e biblici. L'autore, dopo una lettura di Claudiano e un incontro con Ginevra, sogna un convito degli dei in cui nasce una disputa tra Amore e Pudicizia, risolta infine da Giove, che grazie alla giovane senese testimonia la perfetta unione di entrambe le loro virtù. Probabilmente in questo caso le caratteristiche del sogno sono preponderanti su quelle della visione (sebbene il confine tra le due sia spesso labile), perché lo spunto iniziale della lettura e dell'incontro, debitore forse del *Somnium Scipionis*, offre un approccio razionale a ciò che ha visto, eliminando ogni sfumatura epifanica o rivelatrice.⁵⁵⁹

⁵⁵⁵ Al riguardo vedi anche *Vn.*, XII 3 sgg. in cui il «giovane vestito di bianchissime vestimenta» si rivolge a Dante con l'appellativo di figlio, per cui cfr. Cingoli, v. 87: «Parloti come il padre al caro figlio».

⁵⁵⁶ Sul tema delle visioni nella *Vn.* vedi I. BALDELLI, *Visione, immaginazione e fantasia nella Vita Nuova*, in *I sogni nel Medioevo*, a cura di T. GREGORY, Seminario Internazionale, Roma 2-4 ottobre 1983, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985.

⁵⁵⁷ Numerosi sono i luoghi in cui Dante afferma di non poter esprimere in versi ciò che ha visto, frequenti in particolare nella terza cantica e spesso connessi alla debolezza della memoria: *Par.*, I 70-77; X 43-48; XIV 103-105; XX 11-12; XXIV 22-27; XXXIII 55-57 ecc. (cfr. inoltre san Paolo, II *Cor.*, 12, 2-4); l'edizione del testo in Id., *L'etopea di Ginevra, o il Somnium di Bernardo Illicino*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di A. COMBONI - A. DI RICCO, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2000, pp. 97-141.

⁵⁵⁸ Il componimento è incluso in una raccolta di rime in lode della donna che si conserva nel codice I. XI. 24 della Biblioteca Comunale di Siena alle cc. 22r-32r; sulle somiglianze con la trama di *Quando per far col bianco toro albergo* vedi CARRAI, *La lirica toscana...*, cit., p. 130, mentre un'analisi generale del prosimetro è offerta in S. CRACOLICI, *L'etopea di Ginevra, o il Somnium di Bernardo Illicino*, in S. CARRAI - S. CRACOLICI - M. MARCHI, *La letteratura a Siena nel Quattrocento*, Pisa, ETS, 2009, pp. 109-134.

⁵⁵⁹ Nel *Sognum Scipionis* si afferma che l'esperienza onirica è legata inevitabilmente agli eventi e ai pensieri della giornata trascorsa: «[...] credo equidem ex hoc quod eramus locuti; fit enim fere, ut cogitationes sermonesque nostri pariant aliquid in somno tale quale de Homero scribit Ennius, de quo videlicet saepissime vigilans solebat cogitare et loqui [...]» (CICERO, *De republica*, 6.10).

Prendiamo adesso in esame un poemetto di Filenio Gallo, agostiniano nato nella seconda metà del Quattrocento nel borgo senese di Monticiano e vissuto per molti anni fra Padova e Venezia.⁵⁶⁰ Nella sua copiosa produzione lirica, ci è giunto anche un poemetto dedicato a Caterina Cornelia, organizzato in quattro ampi capitoli ternari, ognuno dei quali concluso da un sonetto, per un totale di quasi mille versi, mentre una breve prosa iniziale e una finale fanno da cornice all'opera. I capitoli presentano uno schema narrativo parzialmente sovrapponibile a quello impiegato dal Cingoli, sebbene sia decisamente più esteso. Anche in questo caso il poeta si ritira in un luogo solitario, il suo «studiol», e qui si addormenta, usando le stesse parole del Cingoli: «caddi alfin presto dal sopor gravato» (v. 21) e subito dopo afferma l'impossibilità non solo di riportare in versi le vicende viste, «ma pur pensarle» (v. 24). Nella visione si manifesta la città di Venezia sotto sublimi sembianze femminili, ma l'autore, ricordando un po' l'apertura della prima cantica dantesca, in un primo momento rimane turbato da questa «donna inconsueta e nova» (v. 35) e aggiunge: «del cui aspetto ancor tutto spavento» (v. 36). Rispetto anche al poemetto cingolano, la donna viene inizialmente collocata in una sorta di beatitudine paradisiaca e immersa in una grande luce, che abbaglia il poeta (vv. 79-86):

E per guardar più su, con voglie pronte
alzando gli occhi, a quelli un fulgor venne,
ch'io dubitai non doventar Fetonte.
Tanto splendor la vista non sostenne,
pur avido veder, qual nuovo uccello
che vuol volar e non si sente penne,
per maggior sicurtà feci cappello
agli occhi con la mano e guardai fiso
e vidi alquanto che splendor fu quello.

Se l'Alighieri nel XXV del *Paradiso* resta momentaneamente accecato per aver tentato di scorgere il corpo di San Giovanni attraverso la fiamma, qui invece Gallo riesce a contenere la grande luce facendosi schermo con la mano, così da poter guardare «fiso» la donna (v. 85), che è tra l'altro una delle modalità tipiche con cui Dante affronta i personaggi incontrati nel viaggio ultramondano. Per concludere, da questo breve *excursus* possiamo intuire come nelle visioni del Quattrocento, fra le numerose fonti, il modello narrativo e lessicale della *visio* dantesca, legato alla modalità del resoconto del viaggio ultraterreno e alle visioni della *Vita nova*, abbia assunto una rilevanza particolare, la cui analisi approfondita rimando a studi futuri.

⁵⁶⁰ Per le esigue informazioni biografiche che possediamo sull'autore vedi *Rime di Filenio Gallo*, edizione critica a cura di M.A. GRIGNANI, Firenze, Olschki, 1973, pp. 7-12.

IL FUOCO NELLE DEFINIZIONI E NELLE RAPPRESENTAZIONI
DELLA CARITÀ NELLA *DIVINA COMMEDIA*

di Laura Thirion

La carità è senza dubbio la virtù teologale più importante nell'opera e nel pensiero di Dante, ma anche nella tradizione cristiana: essa costituisce infatti il culmine delle altre due virtù teologali, la fede e la speranza. Mi soffermerò puntualmente su due sue definizioni, alludendo comunque a una definizione data nella *Vita nova*:

Dico che quando ella apparia da parte alcuna, per la speranza de la mirabile salute nullo nemico mi rimaneva, anzi mi giungea **una fiamma di caritate**, la quale mi faceva perdonare a chiunque m'avesse offeso; e chi allora m'avesse domandato di cosa alcuna, la mia risponsione sarebbe stata solamente «Amore», con viso vestito d'umiltade. (*Vn.*, XI 1)

Con questo primo esempio capiamo benissimo lo stretto legame tra la fiamma, e quindi il fuoco, e la carità, materializzato attraverso l'incontestabile associazione semantica con una definizione che si avvicina molto a quella presente negli *Opuscoli* di Tommaso:

«*L'amour est fort comme la mort, etc. Ses lampes sont des lampes de feu.*» Le premier amour dont nous avons parlé est mortel, le second est véniel, le troisième est légitime ; cependant il est indifférent, parce qu'il est naturel. Le quatrième amour est méritoire, puisqu'il est gratuit. **Le feu embrase l'air, comme emportant son symbole avec lui**, et ici la transition est facile.

Più tardi nel *Convivio*, è sempre lo stesso fuoco a designare la carità e l'origine del Bene:

E però dico che la biltade di quella piove fiammelle di foco, cioè ardore d'amore e di caritate; animate d'un spirito gentile, cioè informato ardore d'un gentile spirito, cioè diritto appetito, per lo quale e del quale nasce origine di buono pensiero. (*Conv.*, III VIII 16)

La definizione rimane la stessa nell'*Epistola a Cangrande* quando Dante scrive:

Et dicitur empyreum, quod est idem quod caelum igne, sive ardore flagrans; non quod in eo sit **ignis vel ardor materialis, sed spiritualis, qui est amor sanctus, sive caritas.**

La carità qui sarebbe lo stesso fuoco divino e supremo che infiamma l'Empireo, che richiama il fuoco supremo di cui Platone parla nel *Timeo*. È nella *Commedia* però che la presenza della carità è maggiore: il termine appare quindici volte (dieci in italiano e cinque con il latinismo *caritate*), una volta nell'*Inferno*, quattro nel *Purgatorio* e dieci nel *Paradiso*. Se in nessuna di queste occorrenze si ritrova un'allusione diretta al fuoco, esso è comunque presente nelle definizioni fornite da Piccarda Donati e da Giovanni.

Piccarda definisce infatti la beatitudine (e soprattutto i suoi diversi gradi) e la carità. Per quanto riguarda la carità, spiega che si tratta della legge che governa il Paradiso, la carità è cioè la virtù che fa coincidere i desideri delle anime con la volontà divina. La perifrasi «lo primo foco» (II 69) designa senz'altro la carità e non è necessario, credo, commentarla: qui è ovvia l'importanza del fuoco anche per la poesia.

Alla fine della *cantica* troviamo un'ultima definizione della carità, espressa da Dante in risposta all'interrogazione di Giovanni. Non a caso è stato scelto Giovanni, essendo lui ricordato

come l'apostolo più vicino a Dio. Dante è accecato quando lo incontra, com'era già stato abbagliato di fronte a Piccarda. Il colloquio è diviso in tre parti: prima di tutto, una parte teorica (vv. 13-18), poi Dante racconta la propria esperienza, rendendo il discorso ancora più convincente (vv. 25-51) prima di confermare la sua fede per Cristo e Dio (vv. 55-66). Dante utilizza il simbolo del fuoco sin dalla prima parte, l'amore essendo fuoco d'amore bruciante.

Io dissi: «al suo piacere e tosto e tardo
vegna remedio a li occhi, che fuor porte
quand'ella entrò col **foco ond'io sempr'ardo**.

Lo ben che fa contenta questa corte,
Alfa e O è di quanta scrittura
mi legge Amore o lievemente o forte.» (*Par.*, XXVI 13-18)

L'amore di Dio corrisponde all'Alfa e l'Omega, cioè all'inizio e alla fine di ogni cosa. Il verbo «ardere» (v. 15), qui, richiama anch'esso il fuoco e va notato che è sistematicamente associato alla virtù della carità, sia per Dante che per la letterature in generale. Ariani, nel suo libro *Lux inaccessibilis*, precisa:

L'esame di Giovanni è il supremo dei tre perché è sulla virtù che incendia il Paradiso, quel **fuoco-charitas produttore delle metafore ignee istitutive**, in gran parte, della trama immaginale della scrittura paradisiaca. (M. ARIANI, *Lux inaccessibilis*, cit., p. 299)

Ma prima di concludere questa prima parte non si può dimenticare un altro aspetto dell'importanza del fuoco nelle definizioni della carità: le rende possibili. Cioè, il fuoco, tramite l'abbagliamento prima e l'accecamiento poi, permette gli incontri. In altri termini non solo il fuoco non è solo poetico (nel senso in cui alimenta le metafore) ma è anche presente fisicamente nel poema in quanto elemento la cui presenza ha effetti fisici e concreti sul personaggio e rende possibile e credibile la definizione della carità.

Oltre alle definizioni, il fuoco è anche presente nelle manifestazioni concrete e fisiche della carità. La manifestazione più ovvia della carità è quella della luce divina che si trova nel cielo ma anche negli occhi della donna amata. Queste due luci sono spesso legate, come si legge nel cielo del Sole tra l'altro:

E Bèatrice cominciò: «Ringrazia,
ringrazia il **Sol de li angeli**, ch'a questo
sensibil t'ha levato per sua grazia».

[...]
Non le dispiacque, ma sì se ne rise,
che **lo splendor de li occhi suoi ridenti**
mia mente unita in più cose divise. (*Par.*, X 52-63)

Indirettamente il simbolo del fuoco è presente nel verso «splendor de li occhi suoi» e anche nella perifrasi «sol de li angeli». Queste allusioni alla luce divina fanno crescere a loro volta il sentimento di carità che Dante prova durante tutto il viaggio nel Paradiso. Sempre nel cielo del Sole, i due gruppi di anime ricominciano la loro danza non appena finisce il discorso di Tommaso ed ecco precisamente un uso che possiamo chiamare doppio del simbolo del fuoco. Dante chiama, in effetti, Tommaso «la benedetta fiamma» (*Par.*, XII 2) e le colonne di anime anche loro vengono

materializzate grazie al fuoco. Il decoro cosiddetto della «santa mola» è quindi decisamente pieno di fiamme:

Poi che 'l tripudio e l'altra festa grande,
 sì del cantare e sì del fiammeggiarsi
 luce con luce gaudiose e blande (Par., XII 22-24)

La struttura di quella terzina è basata sulla ripetizione della struttura sintattica «sì del E verbo» e più lontano del termine «luce» illustra perfettamente l'armonia della scena, così lo stesso termine «fiammeggiarsi» al verso 23 richiama senza equivoci la «fiamma» del verso 2, Tommaso. Questa armonia infuocata sarà uguale per il discorso di quello che dopo si presenterà come Bonaventura: la cui prima terzina pone al suo centro la carità e il suo splendere:

L'amor che mi fa bella
 mi tragge a ragionar de l'altro duca
 per cui del mio sì ben ci si favella (Par., XII 31-33)

L'aggettivo «bella» in quel contesto significa ovviamente «abbagliante», essendo una fiamma bella viva e piena di luce e l'«amor» vale qui per carità. In altri termini la carità rende la fiamma più luminosa. Un altro caso in cui luce e carità sono riunite è quello del trionfo del Cristo nel canto XXIII. Questo canto è quello della carità e della contemplazione, ma non solo: Dante sarà anche attivo e apparirà quanto personaggio. Numerosi termini sono tratti dal campo lessicale della luce:

Ma poco fu tra uno e altro quando,
 del mio attender, dico, e del vedere
 lo ciel venir **più e più rischiarando**;

e Bēatrice disse: “Ecco le schiere
 del trionfo di Cristo e tutto 'l frutto
 ricolto del girar di queste spere!”.

Pariemi che 'l suo viso ardesse tutto,
 e li occhi avea di letizia sì pieni,
 che passarmen convien senza costrutto.

Quale ne' plenilunii sereni
 Trivia ride tra le ninfe etterne
 che dipingon lo ciel per tutti i seni,

vid'i' sopra **migliaia di lucerne**
 un sol che tutte quante **l'accendea**,
 come fa 'l nostro le viste superne;

e per la viva luce **trasparea**
 la **lucente sustanza tanto chiara**
 nel viso mio, che non la sostenea.

[...]

Come **foco di nube** si diserra
 per dilatarsi sì che non vi cape,
 e fuor di sua natura in giù s'atterra,

la mente mia così, tra quelle dape
 fatta più grande, di sé stessa uscìo,
 e che si fesse rimembrar non sape.

(Par., XXIII 16-45)

Le fiamme producono tanta luce: «rischiando» e «accendea» sono verbi che testimoniano di una luminosità crescente con una sola parola, ma anche i sintagmi «migliaia di lucerne», «viva luce», «lucente sustanza tanto chiara» sono tutte le espressioni di una luce crescente grazie agli aggettivi aumentativi. Ancora una volta lo sguardo di Beatrice è legato al fuoco.

Il fuoco appare anche nel paragone «come foco di nube». Il viso ardente di Beatrice viene così messo in evidenza grazie al chiarore del cielo. Ciò che vede Dante a questo punto corrisponde a quello che chiamiamo l'ineffabile, eppure è l'ardore di Beatrice e l'ardore si manifesta attraverso il fuoco. Il fuoco e l'ineffabile sono strettamente legati. Forse il fuoco, oltre a rappresentare l'ineffabile, lo potrebbe anzi creare.

Lo stesso paragone «foco di nube» era già stato usato nel primo canto del *Paradiso* (v. 134) per descrivere il fulmine che cade sulla terra in modo molto violento: in entrambi i casi, la metafora esprime sia l'idea di un contenuto troppo grande per il contenente (come il fulmine esplode nella nuvola, l'emozione di Dante non può più essere contenuta), sia la velocità degli elementi (la fulmine cade in un batter d'occhio, così la visione affascina Dante in un attimo e viene sconvolto allo stesso tempo). Il fuoco permette qui: «la mente mia [...] fatta più grande» (*Par.*, XXIII 43-44).

Nello stesso canto XXIII ritroviamo un'altra conseguenza della carità, il trionfo di Maria: comincia nello stesso modo di quello di Cristo con Beatrice preparando Dante a ricevere la visione. Queste visioni sono visioni di luce pura sempre più luminosa, che sono seguite da digressioni sul carattere ineffabile della loro rappresentazione e dell'amata prima della conclusione con l'andare dei personaggi verso l'Empireo.

Beatrice presenta Marie come la rosa mystica, il fiore più bello, ma anche tale la fiamma più luminosa: «lo maggior foco». Di nuovo, in questo passo, il fuoco appare più volte, già nella prima terzina «i raggi di Cristo» (che sottintende che Dio sia un sole), e la perifrasi «lo maggior foco» fa di Maria la luce più bella, quella che splende più delle altre nel cielo come Maria più era stata straordinaria nella vita terrena. Infine, la «facella» che è con la corona associata il simbolo della santità di Maria conferma il parallelo già stabilito tra carità e fuoco.

Durante il trionfo, l'immagine di Maria incoronata viene di nuovo evocata e Maria stavolta direttamente chiamata «fiamma» (v. 119). Adesso è con l'angelo custode, «amore angelico» (v. 103) e angelo di carità, Gabriele. Gabriele ha un ruolo centrale nel canto poiché accompagna Maria durante tutto il trionfo, ma anche perché era stato l'angelo che le aveva annunciato l'Incarnazione di Cristo sulla Terra e il fatto che sarebbe stata la madre del Cristo.

In entrambi i casi, i protagonisti sono circondati da benedetti e quindi da fiamme. In questi paesaggi infuocati, Dante occupa una posizione centrale e vive il culmine dell'esperienza spirituale alla quale la sua perdita nella foresta l'aveva costretto. L'esperienza è totale e assoluta, e provoca l'estasi di Dante e così anche la sua perdita di memoria, entrambe messe in scena da Dante narratore. Tuttavia, allo stesso tempo, rende possibile il resto dell'itinerario verso l'Empireo e verso Dio. Il fuoco acquisisce quindi un valore di simbolo teologico ancora una volta. Se a ragione era già stato considerato un elemento ornamentale, questo episodio dimostra ancora una volta il suo significato teologico intrinseco in modo incontestabile.

APPENDICE

PRESENTAZIONE DEI PARTECIPANTI

AFFATATO ROSA (Università Complutense di Madrid)

Dottorato di afferenza: Textos y Contextos Italianos – Facoltà di Filologia.

Tutor: prof. Juan Ignacio Varela-Portas de Orduña

Titolo della ricerca in corso: *Del texto a los contextos: ejemplos de interpretación alegórica y horizontes culturales en algunos comentarios a la Divina Comedia entre los siglos XIV y XV (Dal testo ai contesti: esempi di interpretazione allegorica e orizzonti culturali in alcuni commenti alla Divina Commedia tra Trecento e Quattrocento).*

Il lavoro realizza uno studio sui commentatori della *Divina Commedia* tra Trecento e Quattrocento, esaminando il loro ruolo come interpreti del poema dantesco nel momento di transizione dal Medio Evo all'Umanesimo, tenendo conto dei segnali che di tale evoluzione possono essere rilevati fin dai commenti immediatamente successivi alla morte di Dante.

Fin dal Trecento nell'Italia comunale sono in atto cambiamenti radicali: emerge la borghesia, che basa il proprio sistema sull'ideologia mercantilista, protagonista di un mutamento sociale che porterà importanti modifiche anche nella percezione di sé della stessa classe intellettuale e nella percezione che ha dell'intellettuale la società.

Il metodo che ho seguito appare da una parte come comparativo-sincronico, prendendo il via dall'analisi comparativa di passi ritenuti comunemente allegorici per comprendere quanto il tipo di interpretazione sia in relazione con il testo dantesco e quanto –o quando- invece se ne allontani. In tale ambito ideologico, anche l'uso della lingua volgare diventa uno strumento che favorisce il passaggio dal sistema feudale a quello mercantile.

Dall'altra, il metodo appare anche trasversale, in quanto le allegorie sono viste come un processo già concluso dal punto di vista degli aspetti che i commentatori hanno ritenuto interessanti da commentare. Ho scelto di far "parlare" i commentatori attraverso un metodo di avvicinamento al testo che fosse il più diretto possibile, senza partire da posizioni critiche predefinite ma tenendo conto degli studi sull'allegoria dantesca dell'Asociación Complutense de Dantología della facoltà di Filologia dell'Università Complutense di Madrid.

La mia ipotesi è che l'ermeneutica di ricezione delle allegorie nei commenti trecenteschi alla *Commedia* sia andata man mano distanziandosi dall'interpretazione allegorica che parte dall'oggetto per esprimere un concetto attraverso un'immagine e sia poco a poco sfumata verso una ricezione di tipo morale-analogico e astratto.

Aree di ricerca: Commentatori medievali, allegoria, ermeneutica.

ALVINO Giuseppe (Università di Genova)

Dottorato di afferenza: Letterature e culture classiche e moderne

Tutor: prof. Marco Berisso

Titolo della ricerca in corso: *La seconda redazione del 'Comentum' di Pietro Alighieri alla 'Commedia'*

Breve sintesi del lavoro, dei suoi obiettivi e del metodo seguito L'obiettivo della ricerca è l'edizione critica della seconda redazione del 'Comentum' di Pietro Alighieri alla 'Commedia'. Si tratta di un importante commento in latino, in cui il figlio di Dante scava nel testo del poema alla ricerca di significati allegorici e dottrinali. Del testo esistono tre redazioni, individuate da Luigi Rocca, ma solo la prima e la terza sono state pubblicate in edizione critica. L'edizione della seconda ha anche l'obiettivo di verificare l'autenticità e i rapporti tra le tre stesure del commento.

Aree di ricerca: Filologia italiana; Studi danteschi; Codicologia; Antichi commenti a Dante

ALZIATI Federica (Université de Fribourg / Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)

Dottorato di afferenza: Scuola dottorale svizzera in Studi italiani, Linguistica e Filologia / Scuola di dottorato in Studi umanistici, tradizione e contemporaneità

Tutors: prof. Uberto Motta / Giuseppe Langella

Titolo della ricerca in corso: *«Invenzioni che somigliassero a qualche cosa di umano»*. *Verosimile e verità nel percorso della maturità manzoniana*

Nel corso dei tre anni della Scuola di dottorato, il lavoro di ricerca si è concentrato sulla produzione letteraria e sulla riflessione estetica di Alessandro Manzoni, andando a focalizzare il motivo portante del rapporto tra *verosimile* e *verità*, in particolar modo nel romanzo e nei testi teorici degli Anni Cinquanta. In seguito a un esame il più possibile sistematico ed esaustivo delle opere manzoniane e della relativa bibliografia, accompagnato dal ricorso costante agli scritti e alle testimonianze di interlocutori e sodali dell'autore (da Claude Fauriel a Ermes Visconti, da Victor Cousin ad Antonio Rosmini), il progetto è andato così prendendo forma in una tesi dal titolo *«Invenzioni che somigliassero a qualche cosa di umano»*. *Verosimile e verità nel percorso della maturità manzoniana*, di prossima pubblicazione.

Aree di ricerca: Alessandro Manzoni, Romanticismo italiano, Dibattito estetico attorno al concetto di verosimile

BOSISIO Matteo (Università degli Studi di Milano)

Dottore di ricerca in “Storia della lingua e letteratura italiana” (ciclo XXVII) sotto la direzione del prof. Francesco Spera

Matteo Bosisio ha conseguito il Dottorato di ricerca in “Storia della lingua e letteratura italiana” (ciclo XXVII) presso l'Università degli Studi di Milano sotto la direzione di Francesco Spera. La sua attività di ricerca si volge soprattutto alla letteratura teatrale dei secoli XIV-XVI, con particolare riguardo all'*Ecerinis* di Albertino Mussato, alle rappresentazioni di corte del Quattrocento, alla commedia e alla tragedia cinquecentesche. Ha al suo attivo la partecipazione a seminari residenziali, congressi, convegni nazionali e internazionali.

CAPONE Maurizio (Università degli Studi di Macerata)

Dottorato di afferenza: Studi linguistici, filologici e letterari, cv interpretazione dei testi

Tutor: Prof. Marco Dondero

Titolo della ricerca in corso: *Il romanzo modernista, Borgese e Rubè*

Il mio studio si propone di studiare il rapporto, senza darne per scontata l'esistenza, tra il romanzo modernista – studiato adottando un orizzonte europeo – e *Rubè* (1921) di Giuseppe Antonio Borgese, riflettendo anche sull'originalità della posizione critica di Borgese.

Il modernismo è una categoria entrata nel dibattito critico italiano solo da dieci-quindici anni, non ancora ben sedimentata e su cui confliggono diverse ermeneutiche. Per questo motivo, lo studio è sostenuto da un discorso teorico sul modernismo, di cui si ripercorre la genealogia e si effettua una ricognizione del dibattito critico in ambito soprattutto italiano, seguita poi da una personale proposta sul romanzo modernista italiano. Tento poi una sistematizzazione dei caratteri di questo paradigma del romanzo, che costituisce l'impalcatura teorica da cui prenderà le mosse un'approfondita analisi a tutto tondo (strutturale, tematica, testuale, ideologica) di *Rubè* che, attraverso comparazioni con altri autori modernisti italiani ed europei, marcherà l'affinità o meno di questo romanzo borgesiano alla compagine modernista.

Prima di questo, che costituisce il corpo centrale del mio lavoro, dedicherò un capitolo alle riflessioni teorico-critiche di Borgese – essenziale e consustanziale a *Rubè* è in quest'ottica *Tempo di edificare* (1923) – sulla necessità della forma-romanzo per rifondare la letteratura, alla sua posizione nello spazio letterario, che lo accomuna a molti scrittori modernisti, e alla specificità della sua concezione etico-estetica della letteratura, di certo non di tipo modernista.

Accanto a un movimento critico-testuale, il mio studio è percorso anche da un discorso di teoria del romanzo che, attraverso il prisma di *Rubè*, vuole evidenziare i tratti della tradizione del romanzo ottocentesco che permangono nel romanzo modernista (e in particolar modo nella narrativa di Borgese) e alcune peculiarità

neomoderniste che si propagano nel romanzo contemporaneo.

Aree di ricerca: letteratura italiana moderna e contemporanea, teoria della letteratura, critica letteraria, letterature comparate

CHIQUET Olivier (Università Paris – Sorbonne)

Dottorato di afferenza: Italianistica

Tutor: prof.ssa Frédérique Dubard De Gaillarbois

Titolo della ricerca in corso: *Pensare il brutto nella trattatistica d'arte e la pittura italiane del secondo Cinquecento*

La tesi di dottorato si propone di mettere in luce, tramite l'analisi della trattatistica d'arte e della produzione pittorica italiane della seconda metà del Cinquecento, l'emergenza di una teorizzazione del brutto artistico e di individuarne le tappe principali (da una definizione della bruttezza come disarmonia a una teoria della "bella bruttezza").

Aree di ricerca: Cinquecento ; trattatistica d'arte ; pittura rinascimentale ; brutto.

DUSIO Cristina (Università degli studi di Siena)

Dottorato di afferenza: Filologia e Critica (curriculum: Filologia romanza)

Tutor: prof. Stefano Asperti

Titolo della ricerca in corso: *La Bataille Loquifer: edizione critica* Il lavoro di tesi concerne l'edizione critica della *Bataille Loquifer, chanson de geste* rimata del ciclo di Guillaume composta in Piccardia attorno al 1204. Il testo è tramandato da dieci manoscritti e un frammento di cui, a seguito del lavoro di *recensio*, si sono descritti i rapporti genealogici e se ne è illustrata la storia della tradizione. L'edizione del testo vera e propria si basa sui principi della critica stemmatica calibrata in rispetto alle caratteristiche e alle problematiche evidenziate durante il lavoro di *recensio*. Al testo si è premessa, inoltre, un'analisi linguistica dei termini significativi dell'opera e uno studio delle rime; infine sono state proposte alcune voci di glossario come breve esemplificazione degli sviluppi futuri della tesi.

Aree di ricerca: Filologia romanza

GALAVOTTI Jacopo (Università di Verona)

Dottorato di afferenza: Studi filologici, letterari e linguistici

Tutor: prof. Arnaldo Soldani

Titolo della ricerca in corso: *Metrica e stile nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*

Oggetto dello studio sono le caratteristiche sintattiche e retoriche dei lirici veneziani della seconda metà del Cinquecento. Il *corpus* sul quale si sta lavorando è composto dai canzonieri di Girolamo Molin, Domenico Venier, Giacomo Zane, Gabriele Fiamma, Celio Magno, Orsatto Giustinian, Luigi Groto, esponenti del patriato veneziano (salvo il Fiamma, predicatore e poi vescovo di Chioggia e Groto, erudito provinciale) in costante dialogo tra loro, membri di una società letteraria tra le più importanti del XVI secolo. I fenomeni da me osservati riguardano la disposizione della sintassi nelle strutture metriche (sia nelle forme chiuse di sonetti e canzoni, sia nelle forme aperte del madrigale), la presenza e intensità degli *enjambement*, le figure retoriche che assumono valore strutturante, come chiasmi, parallelismi sintattici, schemi sommatori o correlativi, anfore, strutture circolari etc. L'obiettivo è quello di dare una rappresentazione non rapsodica delle diverse tendenze stilistiche della poesia lirica attorno al circolo di Domenico Venier, lirica che, dopo una stagione di canonica imitazione bembiana, si trasforma ormai nel cosiddetto manierismo, rappresentato a Venezia dalle tematiche coniugali del Giustinian, dalle liriche spirituali del Fiamma, dalle geometrie correlative del Venier, dall'insistenza sui temi funebri di Celio Magno e dalle aride sperimentazioni del virtuoso Groto. Come termini di confronto per i rilievi di carattere linguistico si tengono in considerazione i canzonieri di Bembo e Della Casa, l'uno come modello imprescindibile del petrarchismo, l'altro come

principale innovatore della forma verso il raggiungimento di un grande stile, moraleggiante e grave. Si intende così ritrarre uno dei sentieri interrotti del fenomeno che ha dominato la lirica del Cinquecento prima dell'avvento del Barocco.

Aree di ricerca: Petrarchismo, Manierismo, Stilistica, Metrica

LIBASCI Fabio (Università di Verona)

Dottorato di afferenza: Scienze della Letteratura

Tutor: prof. Stefano Genetti

Titolo della ricerca in corso: *Le passioni dell'io. Hervé Guibert lettore di Michel Foucault*

La mia tesi propone di studiare l'opera di Hervé Guibert, scrittore e fotografo, morto nel 1991 a causa dell'AIDS, non più dal punto di vista della narratologia ma provando a farla dialogare con l'opera filosofica di Michel Foucault, filosofo che egli ha frequentato dal 1977 alla morte avvenuta nel 1984, e che ha influenzato senza alcun dubbio la stesura di *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* e *Des Aveugles*. A ben vedere già da *La Mort propagande*, suo primo libro, Guibert intesse un dialogo con l'amico-filosofo e in diversi testi di cui fornisco esempi abbondanti, egli sembra perseguire certi temi, intuizioni o si limita, per modo di dire, a vivere la vita con lo stile del proprio Maestro. Il Maestro e l'allievo hanno avuto lo stesso destino tanatologico; hanno deciso, però, di viverlo in modo opposto. Il filosofo ha saputo tacere la malattia mentre per lo scrittore la malattia è stata l'occasione per radicalizzare quel progetto di svelamento di sé che da sempre aveva inseguito. Guibert ha avuto dunque il coraggio della verità, quello stesso coraggio, *parresia*, descritta da Foucault nell'ultimo corso al Collège de France. La vita e l'opera di Guibert e Foucault si incontrano dunque e sembrano dare risonanza a un adagio caro a Michel Foucault: *induire des effets de vérité dans un discours de fiction; et susciter des effets de fiction avec la vérité*. Ecco la passione di Guibert, la sola passione a cui non ha mai abdicato.

Aree di ricerca: scritture dell'io, ermeneutica del sé, letteratura e filosofia, AIDS

RESCONI Stefano (Università degli Studi di Milano)

Stefano Resconi si occupa principalmente di letteratura provenzale e lirica francese medievali, con particolare attenzione alla loro ricezione in area italiana e ai problemi legati alla tradizione manoscritta: a questo ambito di ricerca è dedicata la sua monografia *Il canzoniere trobadorico U. Fonti, canone, stratigrafia linguistica*, pubblicata nel 2014 dalle Edizioni del Galluzzo. Nella sua bibliografia figurano inoltre contributi dedicati alla poesia dantesca, alla lirica italiana antica e al romanzo oitanico.

Aree di ricerca: Filologia romanza; diffusione della letteratura galloromanza in Italia; critica testuale applicata ai testi romanzi medievali

STICCO Carlotta Francesca Maria (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)

Dottorato di afferenza: Scuola di dottorato in Studi umanistici. Tradizione e contemporaneità

Tutor: prof. Giuseppe Frasso

Titolo della ricerca in corso: *“Lo assedio ed impresa de Firenze”. Edizione critica con commento*

Lo assedio ed impresa de Firenze. *Edizione critica con commento*. Il lavoro è stato strutturato per portare alla luce l'edizione critica de *Lo assedio ed impresa de Firenze* di Mambrino Roseo da Fabriano. Licenziato dalla tipografia perugina di Girolamo Cartolari nel dicembre 1530, il poemetto è tradito solo da testimoni a stampa, come frequente accade per i cantari cronachistici, e conobbe una ristampa molto ravvicinata nel 1531, per i tipi veneziani di Francesco Bindoni e Maffeo Pasini. La *restitutio textus* ha richiesto la collazione di tutti i volumi superstiti dell'*editio princeps*, a loro volta collazionati con gli esemplari della seconda edizione veneziana. Lo studio ha così sviluppato questioni di curiosa problematicità, risolti mediante l'interazione di discipline filologiche e bibliografiche. Già la *recensio* aveva condotto ad importanti acquisizioni: la catalogazione e la descrizione dei testimoni ha rinvenuto l'esemplare di dedicata (Paris, BNF, Vélins-2155), verisimilmente donato da Roseo al suo signore, Malatesta Baglioni. Il testo, editato con criteri parcamente ammodernanti, è stato corredato con un commento linguistico, un repertorio delle fonti e

con snelle ricostruzioni storiche, utili ad inquadrare la materia dell'opera. Si è poi rivolta particolare cura alla segnalazione di zeppe canterine e al lessico formulare della guerra. A tal proposito, si è approntato, in calce all'edizione, un esile dizionario, compendio di fraseologie e lemmi bellici, indicando, oltre ai passi de *Lo assedio*, anche quelli di opere di genere. Attualmente si sta lavorando sulla fortuna del poemetto, testo chiave per la *Storia fiorentina* di Benedetto Varchi. In merito, sono state ritrovate schedature del poemetto nei brogliacci dello storico, delle quali si sta preparando l'edizione critica.

Aree di ricerca: Mambrino Roseo; Firenze; poemi epico-cavallereschi; filologia dei testi a stampa

TANI Irene (Università per Stranieri di Siena)

Dottorato di afferenza: Letteratura, Storia della Lingua e Filologia italiana

Tutor: prof. Giuseppe Marrani

Titolo della ricerca in corso: *Le "Rime" di Bernardo Cappello. Edizione critica*

Oggetto della tesi di dottorato è stato l'edizione delle *Rime* di Bernardo Cappello, ovvero del canzoniere di 353 componimenti, che l'autore decise di pubblicare a Venezia nel 1560 per i tipi dei fratelli Guerra. Dopo aver condotto un nuovo censimento, è stata studiata la tradizione, sia nel suo insieme, sia nel dettaglio di ogni testo. Particolare attenzione è stata riservata alle tre raccolte d'autore: l'*editio princeps* (Guerra), le copie delle stampa con varianti e correzioni manoscritte della Biblioteca Trivulziana di Milano e della Biblioteca Oliveriana di Pesaro (Triv; Ol) e il manoscritto 277 della Biblioteca Casanatense (C). Per quanto riguarda il resto della tradizione, sono stati individuati alcuni grandi gruppi, tra cui molti particolarmente significativi, perché conservano redazioni e stesure diverse. Un primo momento d'indagine è stato dedicato agli autografi parziali e allo studio delle mani che copiarono e corressero C, Triv e Ol.

Posto come testo base la stampa Guerra, è stato adottato un apparato negativo a piè di pagina, diviso in tre fasce. La prima, di tipo genetico e inclusivo, accoglie tutti i testimoni che in linea generale conservano varianti che per la loro caratura possiamo considerare o almeno pareggiare a varianti d'autore, la seconda evolutiva e riservata quindi a Triv e Ol, mentre nella terza fascia sono accolte le varianti di tradizione. L'ordine dei manoscritti e delle stampe nell'apparato è fin dove possibile cronologico, al fine di fornire una rappresentazione per lo meno plausibile del progredire del lavoro di Cappello.

Aree di ricerca: Bernardo Cappello; Filologia italiana; Cinquecento; Petrarchismo.

TAVELLA Chiara (Università degli Studi di Torino)

Dottorato di afferenza: Scuola di Dottorato in Studi Umanistici – Dottorato di Ricerca in Lettere, Curriculum di "Italianistica", XXIX Ciclo

Tutor: prof.ssa Laura Nay

Titolo della ricerca in corso: *Le carte letterarie inedite dell'Archivio Santa Rosa*

Santorre di Santa Rosa, patriota noto soprattutto per il suo ruolo nei primi moti risorgimentali piemontesi, pur essendo una figura minore nel panorama letterario italiano di primo Ottocento, fu uno scrittore prolifico, mettendosi alla prova come memorialista, romanziere, poeta, drammaturgo e saggista: questa è la ragione per cui è indispensabile pensare a Santa Rosa non soltanto dal punto di vista storico-politico ma anche sotto il profilo letterario. La mia ricerca, prendendo le mosse dagli studi di Vittorio Cian, Luigi Collino, Adolfo Colombo e, in tempi più recenti, di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, aveva l'obiettivo di ricostruire, attraverso l'analisi dei manoscritti autobiografici, la formazione culturale e la personalità di Santorre di Santa Rosa come intellettuale ' preromantico' e come esponente di quel patriziato subalpino che ha ricoperto un ruolo significativo nel percorso dell'Italia verso l'Unità. Nel corso delle ricerche presso l'Archivio e la Biblioteca Santa Rosa, l'Archivio Storico del Comune di Savigliano e la Biblioteca Reale di Torino, è stata condotta un'indagine capillare sulle carte di Santorre, leggendo e analizzando tutti i manoscritti autografi al fine di ricostruire la sua produzione letteraria e autobiografica. Tra le modalità di scrittura dell'io sperimentate da Santa Rosa, sono state prese in esame soprattutto le *Confessions* (1800-1817), un significativo esempio di scrittura diaristica, di cui è stata allestita un'edizione critica, mettendo anche in luce i rapporti tra questi *journaux intimes* e i *Brouillons littéraires*, gli zibaldoni nei quali Santa Rosa veste i panni del critico letterario, abbozza commedie, tragedie, dialoghi e dà notizie sulle sue letture e i suoi studi. I

risultati delle ricerche sono stati raccolti nella tesi di dottorato, discussa nel febbraio 2017, intitolata «*L'ingenua narrazione delle mie azioni*»: Santorre di Santa Rosa e le scritture dell'io.

Aree di ricerca: Letteratura italiana del Risorgimento; Santorre di Santa Rosa; Scritture dell'io; Letteratura del Piemonte preunitario

THIRION Laura (Université Paris-Sorbonne)

Dottorato di afferenza: Dottorato internazionale in letteratura e filologia italiana

Tutor: prof. François LIVI

Titolo della ricerca in corso: Foco d'amor, foco d'ira, *La valenza simbolica del fuoco nella "Divina Commedia"*

La tesi di dottorato, discussa nel 2015, si propone di stabilire uno studio generale sulla valenza simbolica del fuoco nella *Divina Commedia*. La prima parte è costituita da un elenco delle occorrenze del fuoco "materiale", "fisico" (la pioggia del fuoco, le fiamme dei consiglieri...). La seconda parte è divisa in tre capitoli che corrispondono alle tre cantiche. In questa parte si cerca di capire quale tipo di fuoco appare, qual è il suo ruolo. La terza parte è invece dedicata al fuoco in quanto metafora: prima dei sentimenti di Dante, poi dell'amore, e infine, della virtù più alta, la carità.

Questa tesi si inserisce in una ricerca globale sulle opere medioevali e rinascimentali e la loro ricezione.

Aree di ricerca: Dante, Ariosto : opere e ricezione europea

TOMAZZOLI Gaia (Università Ca' Foscari Venezia)

Dottorato di afferenza: Dottorato in Italianistica (XXX ciclo), Dipartimento di Studi Umanistici

Tutors: prof. Saverio Bellomo, prof. Eugenio Burgio

Titolo della ricerca in corso: *Le metafore della "Commedia"*

La tesi comprende una classificazione analitica e completa delle metafore della *Commedia* di Dante, ordinate in un repertorio annotato, e una descrizione dettagliata del linguaggio figurato dell'opera dantesca. Al fine di comprendere quest'ultimo in tutte le sue sfaccettature, ci si serve di diversi metodi di analisi, che a loro volta corrispondono alle aree di riflessione medievale sul tema del linguaggio figurato: a partire dalla più semplice prospettiva grammaticale-linguistica, attraverso quella retorico-stilistica e quella ermeneutica, per giungere infine a un quadro epistemologico. Mobilitando questi diversi saperi, si ricostruisce lo stratificato retroterra culturale dell'epoca di Dante, che si può confrontare con i rari passaggi in cui il poeta parla esplicitamente di linguaggio figurato per tracciare l'evoluzione del suo pensiero su questo argomento tanto centrale. Applicando allo studio delle metafore (prese individualmente o in gruppi) queste diverse prospettive di analisi, si riesce a descriverne il funzionamento a diversi livelli di complessità, che vanno dalla singola parola all'intera struttura del poema.

Aree di ricerca: Dante Alighieri, Metafore, Retorica

TURBIL ALESSANDRO (Università di Torino – Université Paris Sorbonne Nouvelle)

Dottorato di afferenza: Dottorato in Lettere – Doctorat en Sciences du langage

Tutors: prof.sse Paola Cifarelli e Gabriella Parussa

Titolo della ricerca in corso: "*Pétrarquiser : pour un corpus numérisé du lexique pétrarquiste des origines.*"

Con l'ausilio degli strumenti teorici forniti dalla lessicologia, dalla linguistica storica e dalla critica testuale e grazie agli strumenti informatici elaborati nel campo della lessicometria, il progetto di ricerca in questione mira a fornire un'analisi complessiva del processo di assimilazione del codice petrarchesco ad opera dei primi traduttori francesi dei *Trionfi*, i cui adattamenti tanto in prosa quanto in versi apparvero in Francia tra il regno di Luigi XI e il regno di Enrico II (1470 - 1555).

La diffusione dei *Rerum vulgarium fragmenta*, su cui si fonda anche in Francia il mito letterario del poeta innamorato, non si realizzerà al di là delle Alpi che in una fase relativamente tarda rispetto all'epoca d'oro dei *Trionfi*. Il testo del canzoniere petrarchesco, che sarà prevalentemente fruito in lingua originale dai letterati francesi del secondo terzo del Cinquecento, ci consente di dire che la sua ricezione non è avvenuta

mediante una storia di traduzioni. Ne consegue che le prime *mises en français* dei *Trionfi* possono aver rappresentato il luogo letterario dove più probabilmente si è data la prima codificazione in lingua francese del lessico rarefatto e particolarissimo del poeta italiano.

L'obiettivo, nel quadro dei tre anni di dottorato, è quello di fornire una versione codificata in TEI delle cinque traduzioni in medio francese che compongono il corpus oggetto di studio, tenendo scrupolosamente in conto grafie, morfologia e segni di punteggiatura degli originali; e questo tanto per le versioni manoscritte quanto per le edizioni a stampa dei relativi testi. Lo scopo è essenzialmente quello di proporre uno studio unitario di carattere letterario, ecdotico, linguistico, lessicografico e traduttologico, nel quadro della lunga epoca di transizione che condusse l'attenzione dei lettori francesi a spostarsi, tra XV secolo e XVI secolo, dagli scritti latini del *philosophus moralis* alla poesia in lingua vernacolare del poeta di Laura, fenomeno alla base di un mito letterario che influenzerà grandemente la poesia amorosa del Rinascimento francese.

Aree di ricerca: petrarchismo francese; lessicologia; linguistica/storia della lingua francese; digital humanities.

VAGNI Giacomo (Université de Fribourg)

Dottorato di afferenza: Assistente dottore di Ricerca FNS (Post-Doc)

Referente: prof. Uberto Motta

Titolo della ricerca in corso: *Edizione commentata dei Dialoghi di Torquato Tasso*

Dopo aver fornito una nuova edizione, critica e commentata, delle 'Rime' di Baldassarre Castiglione e Cesare Gonzaga (Bologna, Emil, 2015), e di quelle di Giuliano di Lorenzo de' Medici (in preparazione), lavoro attualmente, insieme a Federica Alziati, sui dialoghi di Tasso. Il progetto, finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca, intende fornire un nuovo commento all'intero corpus, che affronti con rigore le questioni di datazione, fonti e interpretazioni poste dai singoli dialoghi, illuminandone i legami con il resto della produzione tassiana e contestualizzandone i rapporti con la cultura contemporanea. Si intende così promuovere un riesame dell'attitudine filosofica della prosa tassiana, e dei rapporti del poeta con l'ambiente di corte, in particolare negli anni della reclusione a Sant'Anna.

Aree di ricerca: Poesia del Rinascimento; Dialoghi di T. Tasso; opere di Baldassarre Castiglione; ricezione del petrarchismo in epoca moderna.

DANTE E LA LUNA: PERSONIFICAZIONI LUNARI NELLA COMMEDIA*

di Anna Gabriella Chisena

Parlare della presenza della Luna nella *Commedia* significa confrontarsi con un oggetto mutabile, spesso non considerato adeguatamente dalla critica, oggetto che può cambiare nel corso del racconto e può assumere differenti valori simbolici. Diversamente dal fratello Sole, infatti, il satellite cambia faccia e può assumere valore positivo o negativo. La Luna ha, soprattutto nelle prime due cantiche, il ruolo di segnare il tempo dell'ascesa di Dante. Essa tuttavia non è sempre descritta dal poeta nella sua reale essenza di corpo celeste ma spesso compare personificata nelle varie divinità pagane cui era stata assimilata fin dall'antichità. L'utilizzo del patrimonio delle *fabulae* antiche da parte di Dante poeta non è però un semplice espediente retorico o casuale ma «il mito chiamato in causa, assume sempre un certo significato strutturale».⁵⁶¹

Qual è, dunque, l'immagine della divinità classica che la cultura medievale consegna a Dante, attraverso il filtro della rilettura cristiana? L'identificazione metonimica degli astri con le divinità pagane è consuetudine largamente adottata in ambito cristiano già in età tardo antica.⁵⁶² Dante, erede di questa tradizione, identifica la Luna con Diana, figlia di Latona e Zeus e sorella di Apollo-Sole. La dea, grazie alla prerogativa della polionimia assegnatale dal mito, può essere anche chiamata con gli epiteti di Delia, Trivia, Phoebe, Lucina etc.⁵⁶³ La principale fonte che può autorizzare l'assimilazione dantesca del satellite alla divinità è ovviamente l'*Eneide*, ed essa era già stata individuata dai primi commentatori. La maga che accompagna Didone nel rito funebre, infatti, invoca la triforme Ecate e i tre volti della vergine Diana.⁵⁶⁴ Servio specifica che la dea è triplice poiché è la Luna in cielo, Diana in terra, e Proserpina sotto terra e le tre figure si collegano ai diversi aspetti che la Luna assume durante sue fasi.⁵⁶⁵

Nella *Commedia* tale trinità lunare non compare in tutte e tre le forme, poiché in essa non vi è alcuna presenza di una dea chiamata Luna. Il poeta interpreta la tripartizione della mitologia pagana piuttosto come uno sdoppiamento, ignorando *in toto* la figura della dea celeste.⁵⁶⁶

La prima attestazione di una divinità lunare nel poema si ha nella minacciosa profezia di Farinata. In perfetta consonanza con il luogo di peccato in cui essa è citata, la Luna indossa i panni infernali di Proserpina (*Inf.*, X 79-81). Secondo i primi esegeti la Luna è Proserpina, signora del regno infernale perché, come spiega l'Anonimo Fiorentino, il movimento notturno dell'astro «*serpit*», segue cioè più direzioni.⁵⁶⁷ Sull'identità della regina dantesca dell'Averno tutta la tradizione antica non ha dubbi: si tratta di Proserpina, figlia di Cerere e di Giove.⁵⁶⁸ A partire da

* L'intervento della dott.ssa Chisena viene integrato in occasione della seconda edizione del presente volume [Ndr].

⁵⁶¹ B. GUTHMÜLLER, *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana. Da Dante al Rinascimento*, Firenze, Carocci, 2009, p. 24.

⁵⁶² J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981; H. RAHNER, *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 107-197; P. DRONKE, *Gli dei pagani nella poesia medievale*, in *Sources of inspiration: studies in literary transformation: 400-1500*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1997, pp. 243-262.

⁵⁶³ SERV., *Comm. Verg. Georg.*, I 5. Sulla polionimia del Sole identificato con Apollo: MACR., *Sat.* I 17, 1-70.

⁵⁶⁴ VERG., *Aen.*, IV 511: «*tergeminamque Hecaten, tria virginis ora Dianae*».

⁵⁶⁵ SERV., *Comm. Verg. Aen.*, *ad loc.*

⁵⁶⁶ M. AVERSANO, *Cultura e immagine: intertestualità dantesco-virgiliana*, «L'Alighieri», XXVII, 2, 1986, pp. 3-22.

⁵⁶⁷ ANONIMO FIORENTINO: «È detta così però che il sole et gli altri pianeti vanno per uno cerchio solo; la luna va per molti cerchi sotto il sole, però che ella va svariata dal sole, quando inanzi et quando a traverso: per questo andare, ch'è detto *serpere*, da questo verbo *Serpio serpis*, è detta la luna Proserpina. Va la luna per lo suo epicio, per lo equatore et per molti altri».

⁵⁶⁸ Così ritengono l'Ottimo Commento; Pietro Alighieri; Giovanni Boccaccio; Benvenuto da Imola; Francesco da Buti; Anonimo Fiorentino; Guiniforto delli Bargigi; Cristoforo Landino e così via tutti i commenti fino al Novecento.

Torraca,⁵⁶⁹ però, si è avanzata la possibilità che la perifrasi possa indicare Ecate.⁵⁷⁰ Lo scambio tra le due divinità può forse trovare giustificazione nel fatto che Dante cita di nuovo Proserpina nel *Purgatorio* come termine di paragone della edenica Matelda, ricordando il mito del rapimento della fanciulla da parte di Ade. All'opposto, nella prima cantica, la figlia di Cerere compare nella sua funzione di *regina inferni*, non nominata esplicitamente ma presentata attraverso una perifrasi. Nel canto IX troviamo un'altra attestazione della possibile presenza di una sovrana infernale, non riferita questa volta al satellite. Ai vv. 43-45, infatti, le «feroci Erine» sono definite ancelle («meschine») della «regina de l'eterno pianto». Ecate e Proserpina sono assimilate e confuse a partire dall'età classica, non è fondamentale, dunque, stabilire a quale delle due dee Dante si riferisca nelle due perifrasi. Lo spoglio delle fonti, tuttavia, nonché la testimonianza dei primi commentatori, farebbe propendere per l'identificazione con la figlia di Cerere e non con la Titanide.⁵⁷¹ In *Aen.*, VI 397, infatti, Proserpina è designata come «domina Ditis», cioè come «regina, sovrana» e in Prudenzio la dea, «Plutonia coniunx», è rappresentata quale comandante delle Furie.⁵⁷² Il *Mythographus Vaticanus III* riconduce l'identificazione Luna-Proserpina alle teorie astronomiche che collocano il pianeta nel più basso dei circoli celesti. Come Proserpina risiede negli Inferi, la parte più interna della Terra, così la Luna è il meno elevato e il più umile fra i pianeti. Per questa sua vicinanza, l'astro notturno esercita sul nostro mondo un'influenza più intensa di tutte le altre stelle. La Luna è regina dell'elemento umido e delle acque e, attraverso le sue fasi, determina la crescita o il deperimento di tutti gli esseri terrestri.⁵⁷³ I primi commenti alla *Commedia* sembrano aver presente tutto questo complesso di teorie. Per Benvenuto la Luna è intesa poeticamente quale regina dell'Inferno poiché è il pianeta che domina tutto il mondo inferiore, in ragione della sua «vicinanza», della sua «velocità» e perché è *significatrix omnium planetarum superiorum*, poiché raccoglie e diffonde sulla Terra tutti gli influssi astrali che provengono dai pianeti superiori.⁵⁷⁴ Il 'pianeta' selenico segna il confine tra due mondi: quello mortale, soggetto agli influssi terrestri, e quello eterno fatto di etere puro e luminoso. Marziano Capella scrive che la porzione di spazio compresa tra il pianeta e la zona dell'aria è soggetta al dominio di Plutone e la Luna che presiede a questa zona è chiamata Proserpina.⁵⁷⁵ Macrobio la definisce «auctor et conditrix» degli esseri mortali ed essa occupa lo spazio di confine tra la vita e la morte.⁵⁷⁶ La Luna nell'Inferno dantesco, pertanto, assume a ragione i panni oscuri e orrendi della regina degli Inferi pagana e i suoi influssi possono essere potenzialmente negativi, come ricorda Virgilio nella bolgia degli indovini (canto XX, 124-129).

Nelle successive due cantiche il satellite risplende incarnandosi nei panni della vergine Diana, anche se la figura della dea che Dante disegna pone in primo piano l'identificazione con il luminare notturno. La rappresentazione canonica della divinità come vergine cacciatrice, infatti, e il patrimonio di *fabulae* ad essa collegate, non trovano nel poema grande spazio.⁵⁷⁷ Se si escludono le rapide allusioni al mito di Elice-Callisto, trasformata in Orsa e poi in costellazione per aver ceduto alle lusinghe di Giove (*Purg.*, XXV 130-132; *Par.*, XXXI 32-33), la Diana che il poeta presenta

⁵⁶⁹ Francesco Torraca nel commento *ad loc.*

⁵⁷⁰ Carlo Steiner; Isidoro del Lungo; G.A. Scartazzini e G. Vandelli; Carlo Grabher; Manfredi Porena; Natalino Sapegno; Charles S. Singleton; Nicola Fosca. I commenti sono stati consultati dal sito: Dartmouth Dante project.

⁵⁷¹ Nel racconto esiodeo Ecate è figlia di Asteria, sorella di Leto/Latona, ed è quindi cugina di Apollo e Artemide. Alla dea Zeus concede che abbia poteri sui tre domini della terra, del cielo e del mare. Il racconto testimonia che già in epoca arcaica Ecate è considerata quale dea 'tergemina' connessa con le divinità astrali. Cfr. HES., *Th.*, 404-452.

⁵⁷² PRUD. *Contr. Symm.* I, 355-382.

⁵⁷³ *Mythographus Vaticanus*, III 7, 1-2.

⁵⁷⁴ BENVENUTO DA IMOLA, *ad loc.*

⁵⁷⁵ MART. CAP., *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, II 161.

⁵⁷⁶ MACR., *Comm. somn.*, I 11, 6-7.

⁵⁷⁷ «È curioso», scrive Padoan, come «la figurazione della dea cacciatrice e il motivo delle punizioni da lei inflitte alle ninfe che avessero ceduto all'amore» siano stati scarsamente tenuti in considerazione dal poeta, soprattutto se confrontati alla diffusione che tali temi avevano avuto nella letteratura antica e medievale. Cfr. G. PADOAN, voce *Diana*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1976, vol. II, pp. 426-427.

nella *Commedia* è lontana dal ritratto della vergine inflessibile e vendicativa tramandato dalla poesia classica e medievale e assai diffuso nella poesia amorosa del tempo.⁵⁷⁸

La prima attestazione della figura della dea assimilata all'astro notturno si ha in *Purg.*, XX 124-132:

Noi eravam partiti già da esso,
 e brigavam di soverchiar la strada
 tanto quanto al poder n'era permesso,
 quand'io senti, come cosa che cada,
 tremar lo monte; onde mi prese un gelo
 qual prender suol colui ch'a morte vada.
 Certo non si scoteo sì forte Delo,
 pria che Latona in lei facesse 'l nido
 a parturir li due occhi del cielo.

Terminato l'incontro con Ugo Capeto, Dante e Virgilio riprendono il cammino allorché un terremoto inaspettato scuote la montagna del Purgatorio. L'evento sismico è paragonato dal poeta a quelli che avevano luogo, secondo alcuni racconti mitici, nell'isola di Delo prima del parto di Latona. Ricorrendo alla perifrasi «occhi del cielo», Dante rende operativa l'assimilazione del Sole e della Luna con Apollo e Diana, ricordandone il momento della nascita presso l'isola greca. L'immagine metaforica dei pianeti come occhi celesti è assai frequente in ambito classico e cristiano⁵⁷⁹ e trova fondamento nella loro funzione più importante: quella di illuminare il mondo, consentendo la visione agli esseri viventi.⁵⁸⁰ Nel passo in esame il poeta, in una sola terzina, sono ricordati i racconti separati della nascita dei due gemelli e quello dei fenomeni sismici cui era soggetta l'isola. Se il primo di essi non ha posto problemi agli esegeti, il ricordo di presunti terremoti a Delo ha suscitato parecchi interrogativi. Le fonti dantesche più probabili citate per il passo, infatti, il IV libro delle *Metamorfosi* ovidiane⁵⁸¹ e i vv. 73-77 del III libro⁵⁸² dell'*Eneide*, ricordano l'instabilità dell'isola ma non menzionano i fenomeni sismici che l'avrebbero colpita prima dell'arrivo della Titanide. Per questa ragione, i commenti moderni o non prendono in esame la notizia oppure la riportano riferendosi ad una non meglio identificata «leggenda riportata dagli antichi».⁵⁸³ Gli antichi esegeti, viceversa, in blocco compatto riferiscono l'immagine dei terremoti

⁵⁷⁸ Per lo studio della figura della dea nella tradizione letteraria: G. BARBERI SQUAROTTI, *Diana*, in *Il mito nella letteratura italiana. V/2. Percorsi. L'avventura dei personaggi*, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 127-162; E. GAMBIN, *Trivia nelle tre corone. I volti di Diana nelle opere di Dante, Petrarca, Boccaccio*, Padova, Il Poligrafo, 2009, pp. 53-93.

⁵⁷⁹ Virgilio, ad esempio, parla di «clarissima mundi | lumina» in *Georg.*, I 5-6; mentre Ovidio e Ambrogio definiscono il Sole «mundi oculus». *OV., Met.*, IV, 228; *AMBR., Hex.*, IV, VI, I, 2.

⁵⁸⁰ Cfr. FRANCESCO DA BUTI: «È notevolmente l'autore li chiama occhi: imperò che come l'occhio è istrumento per lo quale l'animale vede; così lo Sole e la Luna sono du' istrumenti per li quali tutti li occhi delli animali vedeno: imperò che sono la luce del mondo, e niuno vede se non per mezzo de la luce».

⁵⁸¹ Nel VI libro delle *Metamorfosi* Ovidio descrive le peregrinazioni di Latona prima e dopo il parto. Ai vv. 333-334 si accenna alla condizione dell'isola di Delo, costretta a vagare in balia delle onde e si ricorda che la dea diede alla luce i suoi figli appoggiata ad una palma. Appena qualche verso più indietro le tracotanti parole di Niobe ricordano l'infelice condizione della Titanide che non fu accolta «nec caelo nec humo nec aquis» (v. 188). La figlia di Tantalo continua poi riportando il dialogo fra la pietosa isola e Latona aggiungendo, come ultima nota di disprezzo, che Delo le fornì solo un rifugio instabile.

⁵⁸² La versione virgiliana racconta che fu Apollo ad ancorare l'instabile Delo alle isole di Micono e Giaro come ricompensa per aver dato ospitalità alla madre.

⁵⁸³ Cfr. BOSCO-REGGIO: «secondo il mito, l'isoletta di Delo, una delle Cicladi nell'Egeo meridionale, era stata fatta scaturire dalle onde da Nettuno e vagava per il mare. Ma il galleggiare, sia pure con gli scotimenti di una tempesta, non sembra paragonabile allo scotimento di un terremoto: pare perciò probabile che Dante credesse ad un vero e proprio terremoto, da cui Delo sarebbe stata sconvolta. A conferma di ciò stanno gli antichi commentatori, che riferiscono una leggenda che narrava come, prima del diluvio universale, Delo venisse sovente scossa da terremoti». Unica eccezione: V. FERRARO, *Dante e la tradizione dei terremoti a Delo*, «Studi Latini e Italiani. Università La Sapienza, Dipartimento

violenti cui l'isola sarebbe stata soggetta perché riconoscono la fonte presente al poeta, ossia il commento serviano all'*Eneide*. Nel commento ai versi virgiliani, infatti, Servio spiega come l'instabilità fosse in realtà dovuta ai terremoti e che Diana è nata prima poiché, secondo il mito, è arrivata prima la notte, il cui astro è la Luna, e poi il giorno.⁵⁸⁴ L'utilizzo da parte di Dante della versione alternativa fornita da Servio assolve a una precisa funzione strutturale. La scelta dell'immagine dell'isola vessata dai terremoti si rivela, cioè, piena di significato perché, secondo l'interpretazione di Scott,⁵⁸⁵ l'evento tellurico che scuote la montagna assume un chiaro valore cristologico e vuole ricordare al lettore il sisma avvenuto alla morte di Gesù.⁵⁸⁶ Il terremoto del mito pagano, quindi, potrebbe essere stato scelto da Dante quale imperfetta prefigurazione della rivelazione cristiana e quale simbolo della liberazione dell'uomo e dell'inizio della salvezza. Attraverso una estrema condensazione di immagini, pertanto, e tramite il ricorso al patrimonio mitico, Dante riassume i due momenti principali della vita di Cristo. La terzina ricorda sia il momento della Crocifissione sia la Natività attraverso l'immagine dei due «occhi del cielo» partoriti da Latona nel «nido» di Delo. La Titanide verrebbe quasi ad essere prefigurazione pagana della Vergine che partorisce il Cristo-Sol *Iustitiae*.

Diana è caratterizzata dalla prerogativa della polionimia, ovvero il poter essere designata attraverso più epiteti, perché come sostiene Usener, la condizione di pienezza della divinità si esprime nella pluralità dei nomi.⁵⁸⁷ Uno degli appellativi utilizzato nel poema, nel canto XXIX del *Purgatorio*, è quello di 'Delia', dall'isola natale. Attraverso una doppia *comparatio*, i fasci luminosi e di differenti colori dei candelabri che Dante contempla nella processione mistica sono paragonati a quelli dell'arcobaleno, fenomeno determinato dal Sole, o a quelli degli aloni lunari:

e vidi le fiammelle andar davante,
 lasciando dietro a sé l'aere dipinto,
 e di tratti pennelli avean sembante;
 sì che li sopra rimanea distinto
 di sette liste, tutte in quei colori
 onde fa l'arco il Sole e Delia il cinto.
 (*Purg.*, XXIX 73-78)

A prima vista l'immagine della comparazione sembra dividersi in due membri non perfettamente simmetrici. Solo la Luna-Delia, infatti, sembra essere tratteggiata nella sua personificazione divina mentre il Sole sembra comparire semplicemente come pianeta. Tale impressione è determinata dal fatto che come corrispondente dell'epiteto Delia ci si sarebbe aspettati di trovare Delio,⁵⁸⁸ Febo, Apollo o, in caso contrario, come termine corrispondente del Sole, Luna. L'inventiva poetica dantesca, invece, pone le due immagini su un doppio registro che non è mai esplicitato bensì mescolato. A ben guardare infatti, l'opposizione permane anche in questo caso poiché in figura di chiasmo, «l'arco il Sole e Delia il cinto», i due fratelli sono rappresentati attraverso i loro attributi maschili e femminili. Con un gioco semantico, il termine «arco» usato per indicare il fenomeno meteorologico dell'arcobaleno richiama in modo evidente l'arma principale assegnata ad Apollo. Sua sorella, invece, che pure annovera lo strumento fra i suoi attributi, è ricordata attraverso la sua cintura, il «cinto», termine che racchiude al suo interno sia il riferimento al fenomeno meteorologico sia il richiamo alla casta femminilità della dea (e ricorda, in

di *Lingue e Culture d'Italia*», VI (1992), pp. 69-74.

⁵⁸⁴ SERV., *Comm. Verg. Aen.*, III 73.

⁵⁸⁵ J.A. SCOTT, *Dante's miraculous mountainquake («Purg.» 20.128)*, «Electronic Bulletin of the Dante Society of America» (23 October 1996).

⁵⁸⁶ *Mt.* 27, 51. Fenomeno ricordato in *Par.*, VII 48 «per lei tremò la terra e 'l ciel s'aperse».

⁵⁸⁷ H. USENER, *I nomi degli dei. Saggio di teoria della formazione dei concetti religiosi*, Brescia, Morcelliana, 2008, p. 370.

⁵⁸⁸ Così infatti appaiono in *Epist.* VI, 2 dove Delio rappresenta il Papa e Delia l'imperatore: «Cur Apostolicae Monarchiae similiter invidere non libet, ut si Delia geminatur in coelo, geminetur et Delius?».

un gioco di assonanze e di rimandi, anche il monte Cinto a lei sacro). L'immagine dell'alone lunare, ritorna in *Par.*, X (vv. 67-69) per descrivere lo splendore della «quarta famiglia» che si dispone in cerchio attorno a Dante e Beatrice:

così cinger la figlia di Latona
vedem talvolta, quando l'aere è pregno,
sì che ritenga il fil che fa la zona.

Il termine «pregno», in questo caso, rimanda all'azione fecondatrice che il pianeta diffonde su tutto il creato. L'utilizzo del riflessivo «cinger(si)» richiama invece alla mente il «cinto» di Delia in *Purg.*, XXIX 78 mentre, con una accorta *variatio*, l'accessorio femminile della dea è in questo caso chiamato «zona».⁵⁸⁹

La 'figlia di Latona' è ammirata per l'ultima volta da Dante quando, giunto nella costellazione dei Gemelli, egli rivolge lo sguardo in basso per contemplare il cammino percorso attraverso le sfere celesti:

Vidi la figlia di Latona incensa
senza quell'ombra che mi fu cagione
per che già la credetti rara e densa.
(*Par.*, XXII 139-141)

Dalla sua postazione privilegiata il poeta può osservare il corpo lunare nella sua reale, luminosa essenza. In esso non si scorgono più quelle macchie che facevano pensare ad una imperfezione del satellite (ricordata attraverso il ricorso alla teoria averroistica del 'raro e denso') o ad una sua possibile connivenza col peccato (rappresentata dalla perifrasi di *Inf.* XX, 125 «Caino e le spine»). La Luna che il pellegrino contempla in Paradiso, in altre parole, risplende al massimo della sua luminosità preannunciando l'ingresso dell'ultima incarnazione lunare del poema, quella di Trivia:

Quale ne' plenilunii sereni
Trivia ride tra le ninfe etterne
che dipingon lo ciel per tutti i seni,
vid'i' sopra migliaia di lucerne
un sol che tutte quante l'accendea,
come fa 'l nostro le viste superne;
e per la viva luce trasparea
la lucente sustanza tanto chiara
nel viso mio, che non la sostenea
(*Par.*, XXIII 25-33)

Il bagliore della Luna, personificata con Trivia, non offusca la visione delle altre stelle, immaginate come sue ninfe e compagne mentre «dipingono», cioè diffondono, il loro splendore in ogni luogo del cielo. Allo stesso modo, Cristo-Sole non oscura la luminosità delle anime ma le accende con la propria luce proprio come il luminare maggiore fa con le stelle dell'ottava sfera.⁵⁹⁰ Nella splendida immagine Dante poeta ricorda non solo la canonica assimilazione Cristo/Sole ma arriva a significare il miracolo della sua luce attraverso il paragone ben più raro con la Luna. In tutta la tradizione cristiana, infatti, è il luminare maggiore ad essere simbolo di Cristo, a partire

⁵⁸⁹ FRANCESCO DA BUTI: «zona è vocabulo in Grammatica che viene a dire cintura».

⁵⁹⁰ Cfr. *Conv.*, II XIII 15: «E lo cielo del Sole si può comparare all'Arismetrica per due propietadi: l'una si è che del suo lume tutte l'altre stelle s'informano; l'altra si è che l'occhio nol può mirare»; *Par.*, XX 1-6. Cfr. Francesco da Buti: «cioè le stelle che sono in cielo, che tutte àno splendore dal Sole: tutti li corpi celesti riceveno lo splendore, che rendono, dal Sole, siccome corpi lucidi; e chiama le stelle *viste*: imperò che si vedeno».

dall'espressione del profeta Malachia 'sol iustitiae'.⁵⁹¹ Come il Sole sorge quotidianamente, scrive Ambrogio, così il mistico Sole di giustizia sorge per tutti e per tutti ha sofferto ed è risorto.⁵⁹² Al contrario la Luna/Selene, nella sua entità femminile e maternamente accogliente e per via della luce ricevuta dal Sole, è identificata alternativamente o con la vergine Maria o con la Chiesa. L'accostamento Trivia-Cristo messo in atto da Dante, pertanto, si rivela più raro di quello canonico che lega Cristo al Sole. Aversano ha creduto di ritrovare l'autorizzazione per tale 'audacia' nel rapporto intertestuale che Dante stabilisce con il testo virgiliano.⁵⁹³ Più probabile, forse, rintracciare la liceità dell'assimilazione in ambito cristiano e, nello specifico, nelle parole di Ambrogio quando scrive che «annuntiavit luna mysterium Christi». ⁵⁹⁴ Si comprende perciò come il Cristo/Sole diviene, sul piano mistico, il corrispondente della Luna reale, personificata con Trivia e rappresentata nel momento del massimo splendore del plenilunio. Dante, supera anche in questo caso i modelli classici di Virgilio e Orazio,⁵⁹⁵ umanizzando la personificazione dell'astro e delle stelle attraverso i verbi «ride» e «dipingon». Trivia e le sue ninfe sono ritratte quasi con forme umane e il quadro descritto riesce a dare nuova linfa alla assimilazione astro-mito canonizzata dai poeti classici. L'epiteto Trivia, modellato sul greco Τριῶδιτις, 'dei trivi', è direttamente collegato al satellite già in età arcaica. Iacomo della Lana scrive che la Luna è Trivia «perchè ha tre movimenti, l'uno lo diurno, lo secondo nel suo differente, lo terzo nel suo epiciclo». Nei commenti, però, è riportata anche l'altra spiegazione che ricollega il nome ai tre domini in cui si diffonde il potere della trinità lunare, in questo caso assimilata alla *tergemina Hecate* virgiliana. cito Francesco da Buti «per tre potestati ch'ella àe: imperò ch'ella si chiama Luna in cielo, Diana nelle selve, Proserpina nello inferno».⁵⁹⁶

La massima luce della Luna dantesca, quindi, si incarna in ultimo nel volto ridente di Trivia, la divinità lunare più suggestiva di tutta la *Commedia* e il satellite e le personificazioni ad esso collegate, sembrano partecipare allo stesso processo di salvazione di Dante pellegrino. Da Proserpina a Diana, da Delia a Trivia: l'astro notturno sembra rischiararsi man mano che ci si avvicina alla fonte di luce divina.

CHISENA Anna Gabriella (Università di Firenze)
Dottorato di afferenza: Filologia e letteratura italiana
Tutor: Donatella Coppini

Titolo della ricerca in corso: *Edizione critica e commento degli Astronomica di Basilio da Parma*
Il lavoro di tesi concerne l'edizione critica del poema latino astrologico-astronomico di Basilio da Parma, con il commento e l'analisi del ricco apparato iconografico che correda l'opera.

Parole chiave: astronomia, Umanesimo latino, edizione critica.

⁵⁹¹ *Mal.* 3.20.

⁵⁹² AMBR., *Expos. psalm.*, CXVIII 8, 57.

⁵⁹³ M. AVERSANO, *Cultura e immagine*, cit., pp. 15-22.

⁵⁹⁴ AMBR., *Hex.* IV VI 8, 32.

⁵⁹⁵ HOR., *Epod.*, XV 1-2: «nox erat et caelo fulgebat Luna sereno | inter minora sidera»; *Carm.* I, 12, 47-48: «velut inter ignis | luna minores». Ma è altresì presente il ricordo del biblico: «quasi stella matutina in medio nebulae et quasi luna plena in diebus suis lucet», *Eccli.* L, 6.

⁵⁹⁶ Francesco da Buti.