

## Recensioni

JÓZSEF NAGY

„Per le note di questa *comedia*, lettore, ti giuro...”.

### Il linguaggio autoriflessivo in Dante\*

János Kelemen, „*Komédiámat hívom tanúmul*”. Az önreflexió  
nyelve Danténál

ELTE Eötvös, Budapest, 2015, pp.253.

Il nuovo volume di János Kelemen costituisce una sintesi monumentale dell'attività fin'ora svolta dello studioso ungherese di fama mondiale, ed è indubbiamente uno dei maggiori risultati della dantistica ungherese e internazionale.

Il libro è diviso in tre parti, coi seguenti titoli: (I.) „Il linguaggio autoriflessivo in Dante”; (II.) „Lectura Dantis”; (III.) „Filosofia, storia, teologia”. Di queste parti – per l'evidente limite di spazio a disposizione – presento brevemente alcuni temi e analisi caratteristici.

Nella parte prima, nel capitolo „Le modalità dell'autoreferenzialità” uno dei paragrafi cruciali comprende l'analisi (appunto, sotto quest'aspetto) della *Commedia*. Secondo una tesi preliminare di Kelemen „data l'importanza eccezionale del problema dell'allegoria [nella *Commedia*], ogni luogo del poema che tratta la natura dell'allegoria, o che – in senso generale – riflette sui diversi livelli semantici del testo, deve essere riferito all'*Epistola a Can Grande della Scala* [oltre, ovviamente, al *Convivio*], e – analogamente all'*Epistola* in questione – dobbiamo considerare questi luoghi testuali come commenti dell'opera” (p.31). Ciò vale sia per la spiegazione – da parte di Beatrice – dell'ordine morale del Paradiso (*Paradiso*

---

\* This paper was supported by the János Bolyai Research Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences.

IV 25-60) e per il pronostico della grande estensione del testo/itinerario da affrontare (*Inferno* IV 146-147), che per la segnalazione in anticipo del termine del testo (*Paradiso* XXXIII 106). Come anche Baranski l'ha osservato, Dante si preoccupa continuamente del lettore (cfr. p.33). La famosa subordinata della *Monarchia* („sicut in *Paradiso Comedie* iam dixi” [*Monarchia*, I/XII/2]) è evidentemente un esempio ulteriore dell'autoreferenzialità nel corpus dantesco (a parte d'essere uno dei luoghi più discussi nella filologia dantesca): la frase che precede questa – sulla libertà come maggior dono di Dio – è in completa concordanza coi versi 19-22 di *Paradiso* V (cfr. pp.39-40).

Nel capitolo su „La figura dell'autore”, e precisamente nel paragrafo sul „Dante protagonista e Dante poeta” Kelemen ribadisce che l'Alighieri nella *Commedia* rilevava la propria autorità in parte perchè ha sviluppato fino alle conseguenze estreme la tradizione della poesia trobadorica, e anche perchè – come tra l'altro Franco Suitner lo sottolineava – Dante, volendo indirizzare la propria opera principale al pubblico più vasto possibile, applicava le forme più „moderne” della narrazione, che accomunano la *Commedia* al genere del romanzo medievale (cfr. p.49). Due conclusioni importanti di Kelemen – sulla distinzione/identità di Dante autore e Dante protagonista – sono i seguenti: „(1.) L'eroe chiamato Dante, che fa un viaggio nel mondo, non è e non è stato mai una persona reale, invece è il protagonista fittizio della *narrazione* letta da noi. È lui che viene chiamato pel nome da Beatrice – nel corso della sua prima apparizione –, ed è lui cui nome (in un unico luogo del poema) «di necessità [...] si registra»” (p.51),<sup>1</sup> e quest'ultimo momento segnala un caso davvero

---

<sup>1</sup> Le citazioni dalla *Divina Commedia* sono della seguente edizione: Dante Alighieri, *Tutte le opere* (a cura di Italo Borzi, Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro), Newton Compton, Roma, 2005.

eccezionale (cfr. *Purgatorio* XXX 55-72). „(2.) Il poeta chiamato Dante è altrettanto un abitante del mondo fittizio della *narrazione*. È colui che è riconosciuto – per le sue *canzoni* – da Casella o da Buonagiunta come un seguace del dolce stil nuovo, e che ai nostri occhi tenta di creare un linguaggio nuovo per narrare l’esperienza dell’*ineffabile/indicibile*” (p.51). Tale raddoppiamento provoca un gioco complesso con riguardo all’identità: il narratore „*apparentemente* parla di se stesso, ma in realtà parla di un altro in sè [ossia del protagonista], che non possiede ancora la propria esperienza [del narratore], e che, in qualità di *eroe*, rappresenta qualcosa di diverso [rispetto al narratore]” (p.51). Nel paragrafo sull’„Autobiografismo e l’identità della personalità” l’autore dichiara che „l’«io» presente nella *Divina Commedia* corrisponde ad una scoperta storica, giacchè segnala un punto cruciale nella storia della personalità – almeno nello sviluppo occidentale di essa – e documenta la prima formulazione chiara della questione dell’identità propria della persona” (p.56). Kelemen esamina tale tematica nella *Commedia* partendo proprio da queste tesi.

Un ulteriore punto importante riguarda il tema della conversione (analizzato nei dettagli già previamente l’edizione del presente volume da Kelemen). La riflessione di Kelemen pure in questo caso tocca un argomento polemico nell’esegesi dantesca: com’è noto, per un lungo periodo Dante è stato considerato fondamentalmente tomista, e John Freccero era tra i primi a notare che nella stesura della *Commedia* è stata l’influenza *agostoniana* – con particolare riguardo al motivo della *conversione morale* di Agostino – ad essere decisiva (cfr. pp.62-67). Anche al tema dell’*allegoria della navigazione* – cruciale nella *Commedia* – Kelemen dedica ampio spazio, giungendo all’analisi del canto di Ulisse (*Inferno* XXVI), affermando tra l’altro il seguente nella propria conclusione:

che Ulisse sia il sosia di Dante è da intendere in modo che „Ulisse è «una metà» o un «io» di Dante. E in questa relazione è incluso pure il rapporto tra le due fasi dell'opera dantesca. Ulisse è il Dante del *Convivio*” (p.90). Tutto ciò è stato formulato da Freccero nel modo seguente: Ulisse rappresenta un momento della vita del pellegrino, a cui Kelemen aggiunge che „se il *Convivio* [allegoricamente] è il naufragio, allora la *Divina Commedia* è la salvezza, ossia [quest'ultima] è «l'opera della redenzione» nel senso che in essa si compie l'immensa ambizione poetica di Dante” (p.90).

Nel capitolo su „La fama e l'arte”, secondo l'osservazione acuta di Kelemen l'Alighieri, riconoscendo d'essere un superbo, connette tale peccato con lo spirito artistico (in particolare in *Purgatorio* XIII 136-141), e con ciò ribadisce la propria appartenenza alla comunità degli artisti. Secondo la parafrasi analitica dello studioso ungherese „l'autore della *Divina Commedia* è uno di quelli, che – per mezzo delle proprie opere eccellenti – con pieno diritto hanno ottenuto la gloria, indipendentemente dal fatto che loro stessi sono eccessivamente assetati di fama” (p.112). In stretta connessione con ciò Kelemen – citando alcuni luoghi autoreferenziali per eccellenza, come per es. *Purgatorio* XXXIII 136-141 – rileva che l'Alighieri concepiva la propria opera maestra decisamente appartenente alla tradizione *scritta* (cfr. pp.116-118). È evidentemente un luogo autoreferenziale, costituente una delle indicazioni esegetiche più importanti della *Commedia* (interpretata inadeguatamente da vari studiosi) il seguente: „O voi ch'avete li'intelletti sani /mirate la dottrina che s'asconde /sotto 'l velame de li versi strani” (*Inferno* IX 61-63). Con tutta probabilità tale imperativo ermeneutico (riformulato pure in *Purgatorio* VIII 19-21) ribadisce che il messaggio autentico della *Commedia* possa e debba essere compreso da un cerchio ristretto di lettori (cfr. pp.125-127). Ciò risulta ancora più

evidente in *Paradiso* II 1-13 („O voi che siete in piccioletta barca, /disiderosi d’ascoltar [...] /tornate a riveder li vostri liti [...]”): il *Paradiso* è definitivamente comprensibile solo per gli esegeti più eccellenti (cfr. pp.130-133).

Secondo l’interpretazione di Kelemen, l’Alighieri ha formato per se l’immagine del lettore modello (nel processo della stesura della *Commedia*) partendo fondamentalmente dalle proprie esperienze di lettore. Nella lettura intensiva di opere classiche – oltre a quelle filosofiche e teologiche – Dante poteva avere diverse motivazioni, tra le quali possiamo indubbiamente identificare l’esercizio della mnemotecnica, la consolazione in senso filosofico (sotto l’effetto di Severino Boezio), e l’immenso desiderio di sapere (cfr. pp.133-135).

Un susseguente tema favorito di Kelemen è l’analisi dell’ineffabile/indicibile, a cui dedica praticamente l’intero capitolo VI del volume. In gran parte si tratta dello sviluppo – da parte di Kelemen – delle tesi già espresse nel suo *Il poeta dello Spirito Santo*.<sup>2</sup> Prendendo solo alcuni esempi dell’analisi complessa di questo tema, è particolarmente interessante il paragrafo sui „Due tipi dell’ineffabile”, definibili in base all’auto-commento di Dante nel *Convivio* alla canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*: „e quest’è l’una ineffabilitade di quello che io per tema ho preso; e consequentemente narro l’altra, quando dico: *Lo suo parlare*. [...] E questa è l’altra ineffabilitade; cioè che la lingua non è di quello che lo ’ntelletto vede compiutamente seguace”.<sup>3</sup> Secondo la parafrasi sintetica di Kelemen di queste tesi „se l’uomo intende afferrare

---

<sup>2</sup> Kelemen, *A Szentlélek poétája*, Kávé, Budapest, 1999, pp.63-77.

<sup>3</sup> Alighieri, *Convivio*, III/III/14-15, in Alighieri, *Opere minori*, Tomo I/Parte II (a cura di Cesare Vasoli e Domenico De Robertis), Ricciardi, Milano-Napoli, 1988, versione on-line (p.39):

[http://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/alighieri/convivio\\_edizione\\_vasoli\\_de\\_robertis/pdf/conviv\\_p.pdf](http://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/alighieri/convivio_edizione_vasoli_de_robertis/pdf/conviv_p.pdf)

ed esprimere certe verità per mezzo della ragione e del linguaggio, sarà ostacolato da certi limiti sia dal punto di vista soggettivo che da quello oggettivo, giacchè nè le capacità psicologiche dell'individuo, nè le capacità umane in genere sono sufficienti per effettuare ciò. Dal lato oggettivo, ossia dal punto di vista dei limiti imposti dalla «natura universale», la causa dell'insufficienza della ragione è costituita dal fatto che essa, per conoscere le cose, ha bisogno della fantasia, ossia della facoltà sensitiva, che le rende accessibile il visibile [...]. Nonostante ciò la fantasia non può aiutare la ragione ad elevarsi a determinate cose superiori (per esempio alle sostanze separate dalla materia). Allo stesso tempo però, indipendentemente da questa debolezza della facoltà conoscitiva, il linguaggio stesso ha dei limiti: dalla sua natura consegue che per mezzo di esso è impossibile esprimere tutte le verità. Di modo che la capacità umana dell'espressione resta necessariamente dietro rispetto al pensiero" (p.147).

L'ineffabile (ossia il *sermo deficit*) e il misticismo sono strettamente connessi, e l'Alighieri formula poeticamente ciò tra l'altro nei seguenti versi: „Trasumanar significar per verba /non si poria; però l'esemplo basti /a cui esperienza grazia serba" (*Paradiso* I 70-72). Come spiega Kelemen, questi versi formulano il paradosso caratteristico dell'intera opera, ossia quello dell'espressione dell'ineffabile. „Mentre la voce narrante dice che non esistono parole per la descrizione del salto qualitativo nel trasumano, in realtà narra e *include nelle parole* tale salto. E qui il paradosso dell'espressione dell'ineffabile è da intendere letteralmente, se vogliamo comprendere l'intenzione di Dante e il suo programma poetico realizzato coscientemente. Tale programma è quello di passare oltre e di arricchire il linguaggio a nostra disposizione con dei mezzi che sono adatti per la comunicazione del suo messaggio del tutto nuovo. Nel *funzionamento* effettivo e nel *far*

*funzionare* effettivamente – da parte di Dante – il *linguaggio*: in ciò si mostra il carattere sperimentale della sua poetica, rivolta alla modificazione del linguaggio e al rimedio del *sermo deficiit*” (p.151). Il titolo del paragrafo successivo in sé esprime una tesi-chiave del volume: „L'allegoria è l'espressione dell'ineffabile” (cfr. pp.152-155).

Nel paragrafo su „Il problema dell'allegoria e la costruzione strutturale del *Paradiso*” Kelemen cita *Paradiso* IV 40-48, in cui Dante rende esplicita la necessità di usare delle allegorie per esprimere l'ordine celeste, e aggiunge: queste terzine chiariscono che Dante nell'*Epistola a Cangrande* davvero si riferiva all'*allegoria teologica*, e citando la *Sacra Scrittura* ha stabilito che le apparenti posizioni delle anime nelle stelle costituiscono delle allegorie che sono analoghe a quelle bibliche. „La *Sacra Scrittura* parla a noi in allegorie perchè deve adattarsi alla nostra ragione e alla nostra capacità percettiva. Deve *scendere* al nostro livello” (p.157), e ciò in senso stretto potrebbe riguardare l'espressione, ma nel contesto presente riguarda piuttosto il problema della *comprensione*. Ossia non si tratta qui di un problema *poetico* – con riguardo alle possibilità d'espressione –, ma piuttosto del problema *ermeneutico*, tenendo presente che questi due non sono in contrasto tra loro, anzi nell'opera dell'Alighieri questi due approcci si completano a vicenda: abbiamo bisogno degli stessi mezzi per l'espressione e per la comprensione. „L'allegoria è uno strumento sia dell'interpretazione che dell'espressione poetica, almeno al livello elevato rappresentato dal «sacro poema». [L'allegoria] come strumento dell'intepretazione rende possibile la ricezione di una ragione superiore, e come strumento poetico rende possibile l'espressione di un senso del resto indicibile” (p.157).

Della seconda parte del volume sono sicuramente da accennare alcuni momenti delle riflessioni analitiche di

Kelemen su „Il problema della giustizia” (in connessione alla *lectura* di *Paradiso* XVIII-XX: pp.174-190). Com'è noto, in questi canti l'Aquila è una figura-chiave. La sua immagine (assieme alla scrittura celeste *DIL*) è un'evidenza del fatto che „nostra giustizia /effetto sia del ciel che tu ingemme” (*Paradiso* XVIII 116-117), ossia che la giustizia nel suo senso primordiale è di natura divina, quindi è in *questo* senso che „essa figura sull'iscrizione dell'Inferno, esprimendo che Dio creando l'Inferno ha obbedito ai requisiti della giustizia («GIUSTIZIA MOSSE IL MIO ALTO FATTORE»; *Inferno* III 4). In altri termini, [Dio] ha creato il luogo, dove – applicando il principio della giustizia distributiva della premiazione e della punizione –, rigorosamente rispettando la norma «dente per dente», colpisce i peccatori con la punizione, in corrispondenza alla misura dei peccati commessi” (p.178). L'Alighieri in questo modo ha distinto la giustizia in vigore nell'Inferno dalla giustizia codificata (positiva) e anche dalla giustizia del sovrano virtuoso in senso politico (p.178).<sup>4</sup>

Evidentemente l'episodio dell'Aquila ha per tema principale la giustizia nel senso della *virtù del sovrano*, di modo che i canti XVIII-XIX del *Paradiso* costituiscono due canti eccellentemente politici della *Commedia* (come anche i canti VI – su Giustiniano – e VIII – su Carlo Martello – del *Paradiso*). È pure evidente che l'„M” nel cielo sia il monogramma della Monarchia terrena, e l'Aquila che si forma da essa sia proprio l'Aquila di Roma: già Giustiniano aveva espresso chiaramente

---

<sup>4</sup> Qui si deve aggiungere che nonostante la distinzione (ribadita qui da Kelemen) della giustizia infernale da quella del diritto positivo, in realtà il *contrappasso* – in funzione della condanna eterna – nell'Inferno (come anche le punizioni purificatorie del Purgatorio) hanno per *modello* la teoria giuridica tomistica-medievale, riconducibile ovviamente a determinate interpretazioni del *Corpus Juris* e dell'*Etica Nicomachea*. Sul tema vedi il volume recente di Claudia Di Fonzo: *Dante tra diritto, teologia ed esegesi antica*, Edises, Napoli, 2012.

che l'Aquila fosse il simbolo sia dell'Impero che della giustizia, giacchè „mal segue quello /sempre chi la giustizia e lui diparte” (*Paradiso* VI 104-105). Il discorso dell'Aquila ha due momenti cruciali: „il primo costituisce una risposta alla disperazione di Dante-protagonista nei confronti della sorte ultraterrena delle anime buone che non conoscevano Cristo (*Paradiso* XIX 67-90), il secondo è la presentazione – in forma di esempi – dei peccatori contro la giustizia e di quelli che hanno avuto dei meriti in connessione ad essa. L'elencazione degli esempi negativi comincia con [...] Papa Giovanni XXII (*Paradiso* XVIII 124-136), poi si continua con l'invettiva contro i re ingiusti (*Paradiso* XIX 106-148)” (p.179). Gli esempi positivi sono quelle anime che costituiscono il corpo dell'Aquila in profilo (*Paradiso* XX 31-72), ossia Davide (l'occhio dell'Aquila) e cinque anime ulteriori, che formano l'arco del ciglio dell'Aquila, tra i quali ultimi ci sono anche due pagani – come esempi eccezionali per essere partecipi della grazia divina –, l'imperatore romano Traiano e l'eroe troiano Rifeo (cfr. p.179, p.183). Al discorso dell'Aquila Kelemen ritorna pure – nell'ambito di un'analisi semantica – nel paragrafo III del capitolo V della parte III del volume („Il «credere a qualcuno» e il «credere in qualcosa» nel discorso dell'Aquila”: pp.240-242).

Per terminare la presente recensione, oltre all'analisi accurata dell'*epistemologia della fede* (che costituisce, appunto, il tema dell'accennato capitolo V), vale la pena di menzionare almeno due ulteriori capitoli della parte conclusiva del volume. Nel capitolo I (della parte III) si esaminano „La proibizione, i limiti e l'espulsione” (pp.193-201), mentre il capitolo III („Dante e Averroè, Goethe e Hegel”: pp.223-234) costituisce un'eccellente disquisizione comparativa dell'opera principale dell'Alighieri innanzitutto col *Faust* di Goethe, prendendo appunto in considerazione l'influenza filosofica di

Averroè (nel caso di Dante) e quella di Hegel (nel caso di Goethe).

Per concludere, si deve sottolineare che il nuovo volume dantesco di Kelemen è sicuramente uno strumento essenziale – prevalentemente nell'ambito dell'insegnamento universitario a livello MA e PhD – per lo studio della letteratura e della filosofia medievale. Si auspica anche l'edizione italiana e inglese.