

DANTE FÜZETEK
A Magyar Dantisztikai Társaság Folyóirata

QUADERNI DANTESCHI
Periodico della Società Dantesca Ungherese



Áron Kiadó
Budapest 2018

DANTE FÜZETEK

QUADERNI DANTESCHI

A MAGYAR DANTISZTIKAI
TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

PERIODICO DELLA SOCIETÀ
DANTESCA UNGHERESE

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITATO DI REDAZIONE

GIUSEPPE FRASSO

HOFFMANN BÉLA

ARNALDO DANTE MARIANACCI

ANTONIO SCIACOVELLI

MÁTYUS NORBERT

FELELŐS SZERKESZTŐ / REDATTORE

NAGY JÓZSEF

FŐSZERKESZTŐ / REDATTORE CAPO

KELEMEN JÁNOS

ISSN 1787–6907

Minden jog fenntartva, beleértve a sokszorosítás, a nyilvános előadás, a rádió és tévéadás jogát, az egyes tanulmányokra is.

Tutti i diritti riservati, inclusi i diritti con riguardo alla riproduzione, alla lettura pubblica, alla trasmissione radiofonica e televisiva, anche nel caso dei singoli studi.

MAGYAR DANTISZTIKAI TÁRSASÁG
1088 BUDAPEST, MÚZEUM KRT. 4/C

SOMMARIO – TARTALOM

Autocommento e autoriflessione in Dante

**Atti del Convegno internazionale organizzato
dall'Accademia d'Ungheria in Roma,
in collaborazione con la Società Dantesca Ungherese
e la Northern European Dante Network
Roma, 10-11 dicembre 2015**

JÁNOS KELEMEN: Introduzione 1

I. Dante: Poesia e autoriflessione

JOHN C. BARNES: Dante intemperato	3
Riassunto	19
MASSIMO VERDICCHIO: Ira e immaginativa in Dante e Virgilio: <i>Purgatorio</i> XVII, 1-45	20
Abstract	28
MORANA ČALE: Ancora sulle vicende interpretative della "pargoletta"	29
Riassunto	59
LUIGI TASSONI: Pound lettore di Dante	61
Riassunto	74
BÉLA HOFFMANN: Memoria e atto creativo. Il ruolo, la collocazione, le connotazioni di significato e le questioni connesse all'attività creativa poetica, nel II canto dell' <i>Inferno</i>	75
Riassunto	92
TIBOR SZABÓ: È Dante l'autore del <i>Fiore</i> ? Contributo all'attribuzione di tipo morale e autoreferenziale	93
Riassunto	109

II. *Studi comparativi danteschi*

CECILE LE LAY: La confessione delle colpe nella <i>Commedia</i> : due esempi di “auto-meta-riflessione” (<i>Inferno</i> V e <i>Purgatorio</i> XXX-XXXI)	111
Riassunto	128
JÁNOS KELEMEN, <i>Purgatorio</i> XXX, 55: Autoreferenza, apostrofe e metalepsi	129
Riassunto	135
ÉVA VÍGH: «Agnello, nemico ai lupi che li danno guerra». Riflessioni dantesche e bestiari medievali	136
Riassunto	149
RAFFAELE CAMPANELLA: La Chiesa di oggi di fronte a Dante	150
Riassunto	161

III. *Filologia dantesca, intertestualità*

ÜLAR PLOOM: Sulla poetica della “se/stessità” e dell’“auto(meta)commento” nella <i>Divina Commedia</i>	163
Riassunto	182
JÓZSEF NAGY: Elementi autoriflessivi in <i>Inferno</i> XI	184
Riassunto	193

IV. *Dante filosofo e teologo*

MÁRTON KAPOS: Autoespressione ed autocontrollo nella concezione d'amore di Dante	194
Riassunto	211
NOEMI GHETTI: Antonio Gramsci, filologo e originale critico dantesco	212
Riassunto	225

MASSIMO SERIACOPI: Dante e il problema dell'uso dell'intelletto: <i>Inferno</i> XXVI, 19-24	226
Riassunto	233
IMRE MADARÁSZ: Riflessioni e autoriflessioni sulla missione e sull'immortalità del poeta nel canto XV dell' <i>Inferno</i>	234
Riassunto	240
MARINO A. BALDUCCI: Ugolino e il male assoluto. La discussione demonologica sul dinamismo del negativo in <i>Inferno</i> XXXIII	241
Riassunto	259
I relatori del Convegno	261
Appendice A	263
Appendice B	264

JÁNOS KELEMEN

Introduzione

Negli ultimi tempi gli studi dedicati agli aspetti autoreferenziali e autoriflessivi dei testi sono sempre più messi in risalto nel campo della filosofia e della storia letteraria, come anche nelle discussioni teoretiche sulle opere d'arte visuali. Simili tendenze si osservano negli studi danteschi. Era sempre ben conosciuto che Dante aveva una forte propensione per commentare i suoi testi e riflettere continuamente sulla propria opera. Oggi si può aggiungere che l'autoriflessione è uno dei tratti fondamentali della sua poesia, uno strumento impiegato da lui in modo sistematico. Da ciò segue che i luoghi in cui Dante commenta e interpreta se stesso possono essere considerati come utili punti di riferimento per compiere il nostro lavoro interpretativo. Nel caso delle opere di Dante il processo della storia degli effetti comincia proprio con le autointerpretazioni del poeta.

I partecipanti del convegno *Autocommento e autoriflessione in Dante*, organizzata dall'Accademia d'Ungheria in Roma in collaborazione con la Società Dantesca Ungherese e il Northern European Dante Network (Roma, 10-11 dicembre del 2015), prendevano lo spunto da tale tesi nel tentativo di contribuire alla creazione di nuove possibilità di leggere Dante.

I. *Dante: Poesia e autoriflessione*

JOHN C. BARNES
Dante intemperato

In un contributo recente ho esaminato alla luce dei sette vizi capitali l'immagine di sé che Dante ci presenta nei suoi scritti.¹ Pur riconoscendo, però, che la superbia e l'ira non sono necessariamente peccaminose, in quella sede — anche per ragioni di compattezza — ho dato troppo poca attenzione alle sfumature etiche di quelle due disposizioni. Perciò qui mi propongo di considerare frontalmente la consistenza dei relativi capi d'accusa che il poeta si rivolge o ci lascia indovinare.

Metto a fuoco in primo luogo l'iracondia, prendendo le mosse dalla definizione che per interposto personaggio Dante offre del relativo peccatore (*Purg.* XVII, 121–23). Ponendo nel primo piano gli elementi di *ingiuria*, di *vendetta* e di *male altrui*, questa può sembrare una concezione piuttosto limitata dell'ira; sennonché quanto dice Virgilio quadra bene con la teoria tradizionale. Già Aristotele avrebbe dichiarato che l'ira coinvolge la ragione come rivelatrice di un'ingiuria,² e che essa è accompagnata dal piacere derivante dall'attesa della vendetta, equivalente della punizione (*male altrui*).³ Da questi e da altri consimili germi crebbe la nozione dell'ira che Dante ricevette da San Tommaso, secondo cui una reazione irosa è

¹ J. C. Barnes, *Deadly Sins in Dante's Autobiography*. Esprimo qui la mia gratitudine nei confronti dell'amico Andrea Robiglio, esperto di filosofia tomistica, il quale, con la consueta generosità, dopo aver letto una prima versione del presente contributo ha poi suggerito alcuni benefici ritocchi.

² *Problemata* XXVIII, 3, presumibilmente nella traduzione di Bartolomeo da Messina, citata da San Tommaso d'Aquino, in S. Thomae Aquinatis *Summa theologiae*, IaIIae, q. 46, art. 4, ad 1. In ciò che segue la *Summa* viene indicata mediante la sigla *Sth*.

³ *Rhetorica* II, 2, 1378a34–1378b3; *Ethica nicomachea* (da ora in poi *En*) VII, 6, 49a32–49a34.

provocata da un penoso danno subito, e il rimedio contro tale dispiacere è la vendetta, la punizione, il meritato danno inflitto all'altro (*Sth IaIIae*, q. 46, art. 6, ad 3; q. 48, art. 1, resp.; q. 46, art. 5, obj. 3; q. 47, art. 1, resp.; *IaIIae*, q. 158, art. 5, ad 3; q. 158, art. 8, resp.).

Né l'Aquinate né lo Stagirita, però, considerano l'ira invariabilmente illecita. Com'è risaputo, per Aristotele la virtù s'identifica con la disposizione a scegliere il giusto mezzo tra due estremi. Nella fattispecie, adirarsi è inevitabile (*En* II, 4, 06a3–06a4) e di certe cose è addirittura doveroso che ci si adiri (*En* III, 3, 11a30–11a31), ma, benché sia inaccettabile adirarsi troppo o troppo poco, è lodevole adirarsi nella giusta misura, la quale si definisce con riferimento all'oggetto della vendetta (la persona o le persone), alle circostanze, al momento, alla facilità, violenza e durata dell'ira.⁴ Insomma, è umano essere addolorati dall'ira e trovar dolce la vendetta (*En* III, 11, 17a6).

San Tommaso non fu da meno nel riconoscere i lati positivi dell'ira. Se Aristotele aveva già veduto un elemento razionale in quella forma di *incontinenzia*, il Doctor Angelicus sviluppò quell'elemento, distinguendo tra passioni da un lato ed *habitus* morali — virtuosi o viziosi — dall'altro (a rigor di termini le passioni sono moralmente neutre).⁵ Secondo Tommaso la ragione accompagna l'ira in quanto valuta sia l'*iniuria* sia il bisogno di rappresaglia (*Sth IaIIae*, q. 46, art. 4, ad 1). È anche vero, però, che *ira*, *inter ceteras passiones, manifestius impedit iudicium rationis* (q. 48, art. 3, resp.), sicché essa *et cum ratione est, et impedit rationem* (q. 48, art. 4, resp.). Ma adirarsi in sintonia con i principi della ragione è lodevole (*Sth IaIIae*, q. 158, art. 1, resp.). Il lodevole desiderio di vendicarsi di un'*iniuria* secondo l'ordine della ragione si chiama *ira per zelum*, mentre se in qualunque modo il proposito è contrario all'ordine della ragione, è vizioso e si chiama *ira per vitium*: esso può allontanarsi da quell'ordine cercando di punire chi non lo meriti, di punire più del meritato, o in modo

⁴ Cfr. inoltre *En* II, 4, 05b26–05b28 e 05b32–06a1; II, 7, 08a4–08a8; IV, 11, 25b31–26a11.

⁵ *Sth IaIIae*, q. 45, art. 1, ad 1; q. 59, art. 1, ad 2.

illegale, o senza la dovuta intenzione, *qui est conservatio iustitiae et correctio culpaе*. Inoltre, il *motus irae* non deve essere immoderatamente feroce, *nec interius nec exterius* (q. 158, art. 2, resp.). D'altra parte, non si dimentichi che è peccaminosa ogni assenza di legittima ira quando quest'ultima è richiesta (q. 158, art. 8, resp.).

È chiaro che anche per Dante l'ira poteva essere lodevole: altrimenti non si sarebbe permesso di attribuire accessi di rabbia ad anime beate quali Folchetto, Beatrice e soprattutto San Pietro (*Par.* XXVII, 13–15). Il fanese Iacopo del Cassero commenta con equanimità che Azzo VIII marchese d'Este, che lo fece assassinare *in grembo a li Antenori*, lo *avea in iralassai piú là che dritto non volea* (*Purg.* V, 77–78); e all'uscita dei viandanti dalla terza cornice viene pronunciata la sentenza "*Beati/pacifici*", *che son sanz'ira mala!* (*Purg.* XVII, 68–69).⁶ Per quanto riguarda l'*ira mala* stessa, gli esempi forniti dal sistema dell'aldilà ci dicono ben poco: dell'iracondia terrena del *fiorentino spirito bizzarro* del quinto cerchio dell'inferno non ci è dato sapere nulla, e lo stesso dicasi del ben piú dignitoso Marco Lombardo che s'incontra su quella terza cornice del purgatorio. Né sorprende il fatto che il relativo *fren* — gli *exempla* dell'iracondia (*Purg.* XVII, 19–39) — non ci dia nessun aiuto nel distinguere tra *ira per zelum* e *ira per vitium*. Progne, come esempio di vendetta eccessiva ed irrazionale è così eclatante che lo stesso Ovidio ne scrive *fas nefasque/confusura ruit poenaeque in imagine tota est* (*Metamorfosi* VI, 585–86). Pure la disperata suicida Amata è resa biasimevole dalla fonte stessa, in questo caso Virgilio, che la dice *multaque per maestum demens effata furorem* (*Eneide* XII, 601). Forse l'*exemplum* piú eccessivo ed irrazionale di tutti è quello della vendetta progettata dal macedone Aman, che intese eradicare la stirpe di Israele dall'intero impero persiano perché un suo membro, Mardocheo, gli aveva negato l'omaggio dovutogli per la sua posizione superiore a corte. Insomma, pare non esserci motivo di credere che la concezione dantesca dell'ira si differenzi da quella dell'Aquinate.

Sembrerebbe che Dante riconosca un elemento di irascibilità

⁶ Cfr. *Inf.* XII, 49: *Oh cieca cupidigia e ira folle...*

peccaminosa nel proprio carattere, quand'anche esso venga comunicato in modo assai indiretto. In primo luogo, Dante personaggio è così severamente infastidito dal *fummo* di quella terza cornice da dover tenere gli occhi continuamente chiusi, senza vedere neanche di sfuggita il suo importantissimo interlocutore. Si può obiettare che tale reazione fisica è normalissima per una persona presente *in corpore* (mentre né Virgilio né perfino l'ex peccatore Marco Lombardo sembrano avere problemi di sorta); ma ciò non toglie alla circostanza una potenziale valenza come strumento di comunicazione letteraria. L'avvenimento si può paragonare agl'incontri coi superbi, dove il protagonista s'inchina insieme ai purganti, e coi lussuriosi, dove egli ha il terrore folle del fuoco che deve attraversare; in quei due casi viene confermato oltre ogni dubbio che il viandante stesso è colpevole del peccato in questione. Nel caso della terza cornice la conferma, se c'è, è molto meno sicura, ma pare a me che esista. Dopo che il protagonista ha visto gli *exempla* della mansuetudine (la *ferza*), Virgilio li applica a lui come individuo, cosa che non trova riscontro su nessuna delle altre sei cornici:

Ciò che vedesti fu perché non scuse
d'aprir lo core a l'acque de la pace
che da l'eterno fonte son diffuse.

(*Purg. XV*, 130–32)

A mio parere, se il discente ha bisogno di aprire il cuore alla pace in questo senso, vuol dire che Dante ammette davvero l'*iracundia* come uno dei suoi peccati.

Si rinvencono tracce di un'ira attiva di Dante nelle sue opere? Non gliene mancarono potenziali cagioni, almeno nel senso moderno: come ben sappiamo, egli fu profondamente malcontento dello stato morale, intellettuale, politico e religioso del mondo in cui visse. Ma sembra che un brano come la lunga invettiva che occupa la seconda metà di *Purgatorio* VI, contro Italiani, papato, imperatore e Firenze, qualora d'ira si trattasse, vada letto come espressione di *ira per zelum* e quindi giudicato lodevole; nel senso aristotelico tale ira vi si

potrebbe riconoscere in quanto la vendetta risiederebbe proprio nella scrittura, tramite cui il poeta cerca di contribuire al restauro della giustizia.

Ci sono però due punti — due soli punti — in cui a mio avviso trapela una dantesca *ira per vitium*. Mi riferisco al paio di invettive del canto XXXIII dell'*Inferno*, contro Pisa e contro i Genovesi. Nella prima (vv. 79–84), in risposta al trattamento dei figli del conte Ugolino da parte di un manipolo di cittadini potenti, il poeta esprime il desiderio che l'intera popolazione della città venga annegata. Nella seconda (vv. 151–53), con il movente dell'aver incontrato un peccatore genovese fra i traditori, Dante propone che l'intera popolazione della città, aliena da ogni buona abitudine e piena di ogni vizio, sia estirpata dalla faccia della terra.

Ma, intanto, si tratta qui proprio di ira? Non mancano gli elementi di base giusta la formulazione dantesca (*ingiuria, vendetta, male altrui*), e la forma dell'espressione è quanto mai appassionata. Dato che Dante non può personalmente spostare le due isolette dell'arcipelago toscano o eliminare i Genovesi, si mette nella posizione dell'*ut flectat*, del persuadere affinché quegli obiettivi siano realizzati. Così ha bisogno di eccitare le emozioni del lettore ed a tal fine di essere o parere egli stesso eccitato: come aveva scritto Orazio, *si vis me flere, dolendum est/primum ipsi tibi* (*De arte poetica*, vv. 102–03). Così Dante adotta senz'altro la retorica dell'ira, con quelle interiezioni (*Ahi*), quelle apostrofi (*Pisa, Genovesi*), quei bruschi congiuntivi iussivi (*muovasi, faccian*), quella domanda retorica rivolta ai Genovesi, quella precisione delle punizioni immaginate, quel lessico spregiativo (*vituperio, diversi*) in netto contrasto col lirismo associato alle popolazioni disonorate (*le genti/del bel paese là dove il sí suona*), quei casi di dicolon (*la Capraia e la Gorgona; diversi/d'ogne costume e pien d'ogne magagna*), il secondo con antitesi e *traductio*, e via di seguito. L'intento iroso sembra innegabile.

Sarebbe ragionevole, però, obiettare che qui Dante non agisce, che non fa altro che scrivere. Sennonché San Tommaso fece osservazioni precise in proposito. Secondo lui (*Sth* IaIIae, q. 71, art. 6, sed contra),

sufficit auctoritas Augustini per stabilire che il peccato è giustamente definito come *dictum vel factum vel concupitum contra legem aeternam*. Il peccato nasce come desiderio e si sviluppa come espressione verbale che manifesta il pensiero, quindi come atto che completa il ciclo peccaminoso. L'atto è meramente un effetto collaterale della disposizione dell'anima, già peccaminosa. Una delle *inordinationes* dell'espressione verbale dell'ira consiste nel prorompere in *verba iniuriosa*, che si chiama *contumelia* (linguaggio offensivo) — o bestemmia se rivolto a Dio. Tra le *filiae* dell'ira si elenca il *tumor mentis*, inteso come un certo gonfiamento o temerario sforzo di vendicarsi.⁷ Sebbene il Santo si limiti a considerare il linguaggio parlato (*in ore*), non sembra illecito applicare il suo ragionamento anche alla scrittura. Nel qual caso a prima vista parrebbe che le terzine sotto esame ci espongano un Dante colpevole di ira, di *contumelia* e di *tumor mentis*.

Attenzione però: non dice l'Aquinate (*Sth IaIIae*, q. 47, art. 1, resp.) che la cagione dell'ira di una persona sia sempre una cosa fatta contro quella persona medesima? Se fosse così Dante non sarebbe la parte lesa dall'azione dei potenti pisani o di Branca Doria. Ma su questo punto il dubbio si scioglie facilmente, anzi viene sciolto da San Tommaso stesso, secondo cui ci arrabbiamo contro chi faccia male a terzi nella misura in cui quei terzi sono accomunati con noi da consanguineità, amicizia o semplice umanità (*Sth IaIIae*, q. 47, art. 1, ad 2 e ad 3). Quindi Dante ha le carte in regola se si arrabbia per il trattamento dei figli del conte Ugolino e per il tradimento di *donno Michel Zanche* da parte di Branca Doria: ha sofferto il danno di quelle ingiustizie come appassionato amante della giustizia.

Un'ulteriore questione riguarda i relativi pesi di *iniuria* e *vindicta*: la vendetta che Dante propone, qualora fosse eseguita, sarebbe proporzionata? Sarebbe — per dirla con San Tommaso — eseguita *secundum rationem rectam* (*Sth IIaIIae*, q. 158, art. 1, resp.)? Il Santo ribadisce a diverse riprese la necessità della moderazione (*Sth IaIIae*, q. 46, art. 6, resp.; *IIaIIae*, q. 158, art. 1, resp.). Se la punizione è

⁷ *Sth IaIIae*, q. 72, art. 7, resp., ad 2 e ad 3; *IIaIIae*, q. 158, art. 7, resp. e ad 3.

eccessiva non si tratta piú di ira bensí di crudeltà (*Sth* IIaIIae, q. 157, art. 1, ad 3). Prima, però, conviene chiarire l'entità dell'*iniuria* sofferta da Dante. Bisogna rendersi conto che i responsabili delle sorti di Michel Zanche e dei figli di Ugolino non sono i soli autori di quell'*iniuria*:⁸ se le apostrofi sono indirizzate a *Pisa [...]*, *novella Tebe* (v. 89), *vituperio* delle popolazioni d'Italia, e ai *Genovesi, uomini diversi/d'ogne costume e pien d'ogne magagna*, quei colpevoli rappresentano tutta una categoria. Certo, Tebe era per gli antichi la città delle massime nequizie; ma perché Dante accusa gli abitanti di quelle due città italiane di essere cosí straordinariamente iniqui? Altrove nei suoi scritti si rinvergono pochissimi elementi di prova: il genovese papa Adriano V sarà stato avaro ma se ne ravvide, mentre sua nipote Alagia è detta *buona* (*Purg.* XIX, 143). I Pisani, è vero, sono anche ravvisati come *volpi sí piene di froda,/che non temono ingegno che le occúpi* (*Purg.* XIV, 53–54), ma accanto ad anime nere come l'arcivescovo Ruggieri e l'ormai pluricitato Michel Zanche Dante ci presenta Pisani piú simpatici quali *lo buon Marzucco forte*, il figlio Gano (*Purg.* VI, 17–18) e soprattutto Nino Visconti nonché la di lui figlia Giovanna, sicuramente *buona* come Alagia se il padre le affida il compito di dedicargli i suoi *suffragia* (*Purg.* VIII, 70–72). Anche su questa base allargata, dunque, le punizioni che Dante promuove sembrano eccessive e infettate da crudeltà.

San Tommaso ebbe la sua da dire sull'eliminazione di intere popolazioni. Quando pecca un'intera comunità — dice — la vendetta va eseguita sul gruppo intero o su un notevole segmento di esso. Ma quando si può sperare che il gruppo venga corretto, una severa vendetta va limitata a pochi individui chiave, affinché mediante la punizione di essi gli altri conoscano il timore. In casi in cui una sola parte della comunità ha peccato, dovrebbe essere possibile separare i malvagi dai buoni e fare di quelli l'oggetto della punizione; ma se ciò risulta impossibile senza la rovina spirituale degli altri, allora l'intera

⁸ Se cosí fosse, le due proposte di vendetta dantesche non differirebbero piú di tanto dalle mire del già citato Aman, solo che l'ira di quest'ultimo è cagionata da uno sfregio che non comporta nessun danno fisico né tantomeno omicidio.

comunità va risparmiata e la severità va mitigata (*Sth IIaIIae*, q. 108, art. 1, ad 5). Così Tommaso è ben più mite del Dante dei passi sotto esame, e dal punto di vista tomista l'ira che il poeta vi esprime rimane eccessiva, quindi peccaminosa.

Commentando il *muovasi la Capraia...* del primo di questi brani, la compianta Chiavacci Leonardi scrive:

Il movimento è biblico: è infatti propria della Scrittura la punizione divina su città intere, per colpe dei loro abitanti. [...] L'esclamazione ha funzione altamente retorica, di monito profetico, ricordando come Dio punisce i popoli per le loro atrocità, commesse collettivamente [...]. Essa fa così chiaramente intendere che non di un singolo fatto privato qui si tratta, ma di un male che investiva tutta la società civile del tempo, quell'odio crudele tra le fazioni che Dante, la cui vita ne portava il segno, non si stanca di denunciare.⁹

Qualcosa di simile la studiosa scrive a proposito del secondo brano (p. 1002). E ha certamente ragione: il vero bersaglio delle due invettive è il *pubblico e pauroso disordine* (ivi) delle città,¹⁰ ed è presente pure un forte elemento veterotestamentario. Con una differenza però: tutte le relative profezie bibliche invocano a chiare lettere il Signore (Isaia XIII, 6; Geremia XLIX, 14; Ezechiele XXVI, 1; Abdia, v. 4; Naum I, 14). Ma nei due brani danteschi, all'Onnipotente non è concesso il benché minimo spazio, almeno sotto forma di accenno esplicito: ovviamente si può intuire che se il desiderio espresso da Dante verrà esaudito, sarà per volontà divina. Sennonché nelle due invettive l'unica volontà in mostra è quella del poeta, forse per effetto di *ira per vitium*. Sembra istruttivo il confronto con certi passi affini ma caratterizzati da maggior pacatezza (*Purg.* VI, 118–20; XX, 94–96; *Par.* XXVII, 57).

Ci si può sempre ripiegare sull'idea che Dante non fa altro che scrivere, e che perciò la sua vendetta rimane lungi dal varcare i limiti del proporzionato. Ma date l'enormità del desiderio espresso, la

⁹ Dante Alighieri, *Commedia* (a c. di A. M. Chiavacci Leonardi), I, 993.

¹⁰ Tra cui anche Firenze retta dai Neri. Da notare che Dante, su cui pendeva l'infamia dell'esilio, dovette percepire la propria posizione come sotto un'ingiuria permanente.

veemenza della sua formulazione e l'assenza di qualsiasi accenno al legittimo autore della sua eventuale traduzione in atto, sono tentato di concludere che qui Dante intende lasciar trapelare una scintilla della sua presunta ira peccaminosa. Altrimenti non ce ne offre alcun esempio. Ma se qui di *ira per vitium* si tratta davvero, è bene intonata al contesto, e non solo per l'eccezionale nequizia dei peccatori incontrati. In questo Cocito — ma soprattutto nella Tolomea — si verificano situazioni sorprendenti di sempre crescente eccezionalità, che culminano nella spietata rottura della promessa fatta a frate Alberigo e nella straordinaria condanna istantanea (perciò largamente *ante mortem* e clamorosamente anti-dottrinale) dei traditori degli ospiti.

Per Dante come per Aristotele e per San Tommaso l'*ira per vitium* ha il suo contrario nella mansuetudine (*En* IV, 5, 25b26–25b28; *Sth* IIaIIae, q. 157, art. 1, ad 3; art. 2, resp.; *Conv.* IV, xvii, 5). E nel sistema dell'Aquinata la mansuetudine fa parte della *temperantia* (*Sth* IIaIIae, q. 143, art. 1, ad 2). Questo ha in comune con l'umiltà, un'altra delle *partes [...] potentiales* ovvero *virtutes secundariae* della *temperantia* (*Sth* IIaIIae, q. 143, art. 1, resp. e ad 2). Più precisamente, secondo Cicerone approvato dal Doctor Communis, l'umiltà fa parte della modestia (*Sth* IIaIIae, q. 160, art. 2, resp.). Mentre sia per Cicerone sia per San Tommaso la modestia fa senz'altro parte della *temperantia* (*ibidem*, art. 1, resp.). Sposto dunque l'attenzione alla seconda manifestazione della *temperantia* che ci riguarda, cioè all'umiltà, o piuttosto al suo contrario, la superbia.

Sulla scia di Aristotele (*En* IV, 3), San Tommaso definisce la superbia come l'aver pretese più elevate di quanto il pretendente valga (*Sth* IIaIIae, q. 162, art. 1, resp. e ad 2). Essa va dunque distinta dalla magnanimità, dove c'è sempre orgoglio (virtuoso) ma il valore del pretendente è proporzionato alle sue pretese (*Sth* IIaIIae, q. 129, art. 3, resp.; q. 161, art. 1, ad 3).¹¹ Così l'orgoglio è peccaminoso

¹¹ Cfr. *Conv.* IV, xvii, 5. Fondamentale per la magnanimità in Dante e nella tradizione

soltanto laddove non è governato dalla ragione ed è perciò fuor di sintonia con la realtà.

Il Virgilio dantesco, pur dicendo sostanzialmente la stessa cosa, si riferisce al relativo peccatore e considera la situazione da un altro punto di vista (*Purg.* XVII, 115–17). Egli pone l'accento non solo sull'ambita *eccellenza* (ovviamente estrinseca, non intrinseca: desiderio di rispetto, onori, ricchezze, fama e così via) ma anche sull'inferiorità dei *vicin*. Pure San Tommaso, d'altronde, aveva concesso spazio al contesto sociale (*Sth IIaIIae*, q. 162, art. 3, ad 2 e ad 4).

Sappiamo benissimo che Dante si accusa di superbia peccaminosa, se non attraverso la sua partecipazione come personaggio al comportamento dei superbi del suo *Purgatorio* (XI, 73, 78, 118–19; XII, 1–2, 8–9) o per via del peso inequagliato del P di cui viene alleggerito all'uscita dalla medesima cornice (XII, 115–20), almeno tramite le parole che in seguito rivolgerà a Sapia (*Purg.* XIII, 133–38). Ma il poeta ci offre la possibilità di osservare la propria superbia peccaminosa in azione? Il suo orgoglio si avverte abbastanza spesso, ma in rapporto ai passi in questione è lecito discutere se Dante *per voluntatem tendit supra id quod est* (*Sth IIaIIae*, q. 162, art. 1, resp.).

Si consideri a mo' d'esempio il suo orgoglio come poeta che si pone tra coloro *qui dulcius subtiliusque poetati vulgariter sunt* (*Dve* I, x, 2), che possiedono la *scientia et ingenium* che li autorizzano ad esprimersi nell'*optima loquela* (*ibidem*, II, i, 8) e a cimentarsi con la canzone (*ibidem*, II, vi, 3). Più tardi accennerà alla propria futura grandezza: *forse è nato/chi l'uno e l'altro caccerà del nido* (*Purg.* XI, 98–99); *l' nome mio ancor molto non suona* (*ibidem*, XIV, 21); *in sul fonte/del mio battesimo prenderò l' cappello* (*Par.* XXV, 8–9);¹² *io fui sesto tra cotanto senno* (*Inf.* IV, 102). In luoghi come questi Dante può sembrare

anteriore J. A. Scott, *Dante magnanimo*, specialmente *Inferno* X: Farinata 'magnanimo' (pp. 9–45) e Dante magnanimo (pp. 239–345).

¹² Di solito s'intende questo *cappello* come la corona d'alloro di poeta: ma cfr. C. Villa, *Corona, mitria, alloro e cappello*, secondo cui (pp. 198–200) si tratterebbe del *pileum libertatis* della tradizione classica, segno della rinnovata libertà, ovvero nel caso dantesco di rinnovata accoglienza da parte del Comune di Firenze.

arrogante, ma, dato il giudizio pressoché universale, a lui contemporaneo e seriore, sulle qualità della sua opera, è difficile dargli torto sostenendo che egli vagheggi *excellentiam in excessu ad rationem rectam* (*Sth IIallae*, q. 162, art. 1, ad 2).

È interessante che il Virgilio dantesco sottolinei il fattore *esser suo vicin soppresso*, in quanto in un certo senso Dante stesso indulge in tale soppressione, o meglio, abbassamento (*Conv.* I, iv, 3; I, xi, 6; III, xiii, 4; IV, xxv, 4). L'Alighieri si distanzia da coloro che si dedicano ad un mestiere (*popolari persone*) ed in genere dalla vasta maggioranza che vive seguendo istinto e passioni, per stabilirsi tra i pochissimi la cui vita è illuminata e guidata dalla ragione. Anche qui, però, è difficile ravvisare un implicito autobiografismo che esuli da *id quod est*: sebbene il poeta si presenti certamente come peccatore, conviene supporre che per lo più egli abbia vissuto la sua vita *secondo ragione*.

Una delle massime espressioni dell'orgoglio di Dante si legge nella lettera del 1315 all'ignoto amico fiorentino in cui commenta l'offerta del Comune di un rientro in patria eventualmente condizionato dal pagamento di una multa e dalla sottomissione ad una cerimonia nel Battistero analoga al rito liturgico della pubblica penitenza.¹³ Il riscontro dell'Alighieri è un'eloquente testimonianza della sua *tempra morale*:

Estne ista revocatio gratiosa qua Dantes Alagherii revocatur ad patriam, per trilustrum fere perpressus exilium? Hocne meruit innocentia manifesta quibuslibet? Hoc sudor et labor continuatus in studio? Absit a viro phylosophie domestico temeraria tantum cordis humilitas, ut more cuiusdam Cioli et aliorum infamium quasi victus ipse se patiat offerri! Absit a viro predicante iustitiam ut perpressus iniurias, iniuriam inferentibus, velut benemerentibus, pecuniam suam solvat!

Non est hec via redeundi ad patriam, pater mi; sed si alia per vos ante, deinde per alios invenitur, que fame Dantisque honori non deroget, illam non lentis passibus acceptabo; quod si per nullam talem Florentia introitur, nunquam Florentiam introibo. Quidni? Nonne solis astrorumque specula ubique conspiciam? Nonne dulcissimas veritates potero speculari ubique sub celo, ni prius inglorium, ymo ignominiosum populo Florentino, civitati me reddam? Quippe nec panis deficiet. (Epistola XII, 3–4)

¹³ Su particolari e contesto di quell'offerta cfr. ora T. Ricklin, '*more cuiusdam Cioli*', pp. 141–47.

In questa foresta di congiuntivi iussivi e di domande retoriche condite da anafora, antifrasi, antitesi, *polyptoton* e *replicatio*, entro la quale si nomina ben due volte (ovviamente *di necessità*: *Purg.* XXX, 63; cfr. *Conv.* I, ii, 3), il poeta mette in evidenza non solo la sua innocenza politica, manifesta a chiunque, ma anche la sua familiarità con la filosofia, acquisita mediante sudore e continuo impegno nello studio. Come predicatore della giustizia gli pare naturale voler tutelare la sua fama e il suo onore. In ciò sembra conformarsi al magnanimo di aristotelica memoria che pretende, ed ha il diritto di pretendere, la massima stima degli altri (*En* IV, 3, 23b2), mentre chi pretende meno di quanto gli è dovuto è povero di spirito (ivi, 23b10–23b11); pure San Tommaso aveva sentenziato che un eccesso di umiltà è *male* (*Sth* IIaIIae, q. 161, art. 1, ad 1).¹⁴ Rimarrebbe, però, da considerare se l'autore della dodicesima epistola sia tanto *dignus* quanto pretende di esserlo; ma siccome nel 1315 era già diffuso ed apprezzato almeno *l'Inferno*, si può accordargli il diritto di chiamarsi familiare della filosofia e predicatore della giustizia.

Un parere analogo va forse espresso a proposito di un passo dell'ultima (se dantesca) epistola.¹⁵ Nell'iniziale dedica l'autore rivendica il suo diritto di definirsi amico di un magnifico signore quale messer Cangrande della Scala, vicario generale dell'Impero, scrivendo, fra l'altro:

Habet imperitia vulgi sine discretione iudicium; et quemadmodum solem pedalis magnitudinis arbitratur, sic et circa mores vana credulitate decipitur. Nos autem, quibus optimum quod est in nobis noscere datum est, gregum vestigia sectari non decet, quin ymo suis erroribus obviare tenemur. Nam intellectu atque ratione degentes, divina quadam libertate dotati, nullis consuetudinibus astringuntur; nec

¹⁴ Pare che per Tommaso l'umiltà sia chiamata, in teoria, a regolare i rapporti tra uomo e Dio, mentre la magnanimità deve regolare quelli tra uomo e uomo. Per cui, essere umili nella relazione con i nostri simili è una stortura e rischia di confondere dimensioni diverse.

¹⁵ Sebbene la questione dell'autenticità dell'*Epistola a Cangrande* sia notoriamente controversa, i più ormai concordano nel considerare di genuina provenienza dantesca almeno la parte che si suol etichettare nuncupatoria (paragrafi 1–4).

mirum, cum non ipsi legibus, sed ipsis leges potius dirigantur. (Epistola XIII, 2)

Qui non solo lo scrittore si colloca in una minoranza che vive secondo intelletto e ragione, con corrispettiva sprezzante denigrazione del volgo: asserisce di far parte di una categoria dotata di una certa libertà divina per cui la classe legislativa non è disciplinata dalle leggi. Forse ciò non offende la sola sensibilità moderna; o forse per un pelo l'autore la fa franca: quella libertà divina si può identificare con il *libero voler* (*Purg.* XVI, 76) che è *lo maggior don che Dio per sua larghezza/fesse creando* (*Par.* V, 19–20), mentre lo scrittore si ferma a corto dell'affermare che gli individui come lui siano al di sopra della legge: può voler dire che i rari individui come lui non deviano mai dalla legalità. Ancora qui allora, non è chiaro che Dante si presenti come superbo *per vitium*.

Si può additare un punto in cui — a prima vista — Dante ci offre sicuramente un assaggio della sua superbia peccaminosa, del suo desiderare *excellentiam in excessu ad rationem rectam*. Mi riferisco al brano dove, avendo appena imparato da Cacciaguida di essere discendente di un cavaliere imperiale crociato e martire (*Par.* XV, 91–94, 139–48), il protagonista della *Commedia* prova un accesso di orgoglio nella momentanea illusione che la nobiltà del trisnonno conferisca nobiltà anche su di lui (*Par.* XVI, 1–6). Orgoglio che incontra l'immediata disapprovazione di Beatrice (vv. 10–15). È risaputo che Dante meditò a lungo sulla nobiltà, a svantaggio della *nobiltà di sangue*, soprattutto nel quarto trattato del *Convivio*, dove sentenzia che *la stirpe non fa le singulari persone nobili, ma le singulari persone fanno nobile la stirpe* (*Conv.* IV, xx, 5; cfr. *Mon.* II, iii, 4). Nel cielo di Marte il poeta si prende in giro in modo delizioso, ma apparentemente in rapporto ad un reale elemento di *inordinata praesumptio alios superandi* (*Sth* IIaIIae, q. 162, art. 3, ad 2). Sennonché si tratta qui di Dante personaggio, che nella terza cantica non può peccare, essendone reso incapace dall'esperienza purgatoriale, che lo ha lasciato *puro* (*Purg.* XXXIII, 145) e *privold'impedimento* (*Par.* I, 139–

40).¹⁶ È solo dopo la fine del viaggio attraverso l'aldilà che avrà bisogno dell'aiuto celestiale per non ricadere nel peccato (*Par.* XXXI, 88–90; XXXIII, 34–37). Così siamo costretti a inferire che quella *praesumptio*, piuttosto che peccaminosa, altro non è che una perdonabile debolezza.

Rimangono dunque sprovvisti di ogni dimostrazione attiva della conclamata superbia di Dante? Non necessariamente. Va considerata la possibilità che quei due presunti casi di *ira per vitium* che si sono identificati sopra — le due diatribe dell'XXXIII dell'*Inferno* contro Pisa e contro i Genovesi — siano anche casi di superbia peccaminosa. Intanto, secondo un filone della storia intellettuale, la superbia è la fonte di tutti gli altri vizi:

superbia [...]
di cui il savio dice
ched è capo e radice
del male e del peccato.¹⁷

La Superbia è capo de' Vizî e partecipe di tutti i peccati.¹⁸

Pure San Tommaso è d'accordo (*Sth* IIallae, q. 132, art. 4, resp. e ad 1; q. 162, art. 2, resp.; q. 162, art. 6, resp. e art. 7, resp.). Non solo. Spesso s'incontra l'idea di un legame particolare tra superbia ed ira, come per esempio nell'opinione del poeta inglese W. H. Auden:

[Man] becomes actually guilty of anger because he is first of all guilty of the sin of pride, of which anger is one of many possible manifestations.

Because every human being sees the world from a unique perspective, he can, and does, choose to regard himself as its centre. The sin of anger is one of our reactions to any threat [...] to our fancy that our existence is more important than the existence of anybody or anything else.¹⁹

¹⁶ Dell'osservazione ringrazio Maria Teresa Mašlanka-Soro.

¹⁷ B. Latini, *Il Tesoretto*, vv. 2612–15. Il *savio* citato sarebbe l'autore dell'*Ecclesiastico* (10. 15).

¹⁸ B. Giamboni, *Il Libro de' vizî e delle virtù*, cap. 27.

¹⁹ W. H. Auden, *Anger*, p.80.

Un filosofo neo-aristotelico ha sviluppato l'idea:

It seems that anger differs fundamentally from the other vices [...]. For whether or not it is vicious would seem to depend on the presence or absence of another vice, namely, that of some form of vicious pride. [...] Anger, like pride, concerns the relation between self and other, so in righteous anger we have got the relation right, in sinful anger we err in our own favour.²⁰

Anche per chi non voglia intraprendere un'indagine psicologica della stima che Dante poté avere di sé, non è implausibile che quei due scoppi d'ira contro repubbliche marinare, con la loro sostituzione della volontà del poeta a quella della divinità, siano anche espressioni di orgoglio, e quindi di superbia peccaminosa.

Per San Tommaso il principale campo d'azione della *temperantia* è quello dell'esperienza tattile (*Sth IIaIIae*, q. 151, art. 3, ad 1; cfr. q. 141, art. 3, resp.). I corrispondenti peccati sono la golosità e la lussuria, in quanto il tatto riguarda cibo, bevande e rapporto carnale (*Sth IIaIIae*, q. 141, art. 4, resp.). È solo per estensione che le *partes potentiales* della *temperantia* abbracciano, come s'è visto sopra, esperienze non tattili, tra cui superbia ed ira (*Sth IIaIIae*, q. 143, art. 1, resp.). Da ciò consegue che la presente indagine si è ristretta entro due zone decisamente secondarie della *temperantia* — con l'attenuante, però, che allo scritto citato nella prima di queste mie pagine ho già affidato una discussione di *gula* e *luxuria* come eventuali aspetti della versione di sé che Dante offre al suo lettore. In parole povere, ho proposto lí che la golosità non ci entra affatto mentre c'è molto da dire su Dante lussurioso, anzi, che la lussuria è uno dei peccati che l'Alighieri piú palesemente si attribuisce. Per concludere qui, dunque, rimango nella ristretta zona di quelle due *partes potentiales* della *temperantia*: osservo che superbo *per vitium* il poeta si dichiara senz'altro; sostengo che intende comunicare anche una sua

²⁰ G. Taylor, *Deadly Vices*, pp. 84–85.

disposizione all'ira peccaminosa; e avanzo la tesi che di quei vizi in azione intenda profferire un unico chiaro esempio — unico seppur bivalente e bicipite —, quello del XXXIII dell'*Inferno*.

Bibliografia

Alighieri, Dante, *Commedia* (a c. di A. M. Chiavacci Leonardi), 3 voll., Mondadori, Milano, 1991–97.

Alighieri, Dante, *Convivio* (a c. di G. Fioravanti e C. Giunta), in D. Alighieri, *Opere* (ed. diretta da M. Santagata), 3 voll., Mondadori, Milano, 2011–, II, 3–805.

Alighieri, Dante, *De vulgari eloquentia* (a c. di M. Tavoni), in D. Alighieri, *Opere*, cit., I, 1065–1547.

Alighieri, Dante, *Epistole* (a c. di C. Villa), in D. Alighieri, *Opere*, cit., II, 1417–1592.

Aristotele, *Ethica nicomachea, nell'anonima revisione della traduzione di R. Grosseteste* (a c. di R. A. Gauthier) = vol. IV di *Aristoteles latinus*, XXVI, 1–3, 5 voll., Brill/Desclée De Brouwer, Leiden/Bruxelles, 1972–74.

—, *Rhetorica*, trad. W. van Moerbeke (a c. di B. Schneider) = *Aristoteles latinus*, XXXI, 1–2, Brill, Leiden, 1978.

Auden, W. H., *Anger*, in *The Seven Deadly Sins* (a c. di R. Mortimer) [1962], Akadine Press, Pleasantville, NY, 2002, pp. 77–87.

Barnes, J. C., *Deadly Sins in Dante's Autobiography*, in *Dante and the Seven Deadly Sins* (a c. di J. C. Barnes e D. O'Connell), Four Courts Press, Dublino, 2017, pp. 319–41.

Giamboni, B., *Il Libro de' vizî e delle virtudi*, in *Il Libro de' vizî e delle virtudi e Il Trattato di virtú e di vizî* (a c. di C. Segre), Einaudi, Torino, 1968, pp. 1–120

Latini, B., *Il Tesoretto*, in *Poeti del Duecento* (a c. di G. Contini), 2 voll., Ricciardi, Milano–Napoli, 1960, II, 175–277

Ricklin, T., 'more cuiusdam Cioli et aliorum infamium': *On Dante's Refusal to Return Home and How He Became Florentine Again*, in *Images of*

- Shame. Infamy, Defamation and the Ethics of Oeconomia* (a c. di C. Behrmann), De Gruyter, Berlino–Boston, 2016, pp. 141–59
- Scott, J. A., *Dante magnanimo. Studi sulla Commedia*, Olschki, Firenze, 1967
- S. Thomae Aquinatis, *Summa theologiae* (a c. di P. Caramello), 3 voll., Marietti, Torino–Roma, 1952–62
- Taylor, G., *Deadly Vices*, Clarendon Press, Oxford, 2006
- Villa, C., *Corona, mitria, alloro e cappello: per Par. XXV, nel suo La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, SISMEL–Galluzzo, Firenze, 2009, pp. 183–200.

JOHN C. BARNES
Dante intemperato
– Riassunto –

Dopo una fase introduttiva il contributo si avvia postulando la presenza nei canti XV–XVI del *Purgatorio* una confessione da parte di Dante del peccato dell'iracondia. Molto meno ambigua è la parallela confessione del peccato della superbia nei canti XI–XIII. Tenendo presente, però, che sia ira che superbia — due facce dell'intemperanza — hanno anche un lato non peccaminoso, anzi degno di lode, ci si chiede in seguito se siano riconoscibili nelle opere del poeta casi concreti delle sue due mancanze di temperanza: vale a dire che si esamina l'ira e la superbia di Dante, espresse nei suoi scritti *sub specie autobiographiae*, cercando, mediante una crivellazione a maglie fini, di distinguere tra il virtuoso ed il peccaminoso alla luce di quanto scritto in proposito da autorità pertinenti, e in primo luogo da San Tommaso d'Aquino.

MASSIMO VERDICCHIO

Ira e Immaginativa in Dante e Virgilio in *Purgatorio* 17: 1-45.

Dante tratta dell'ira in *Purgatorio* 16 ma è nel canto 17 nell'apostrofe al lettore che chiede di ricordare, semmai si fosse trovato nelle Alpi circondato dalla nebbia, al punto di essere cieco come una talpa, così potrà immaginare come, quando i vapori cominciarono a disperdersi e la luce del sole a filtrare tra la nebbia, lui vide la luce del sole che stava per calare e uscì dalla nebbia seguendo le orme di Virgilio. Ma è solo nella seconda apostrofe che Dante stabilisce un rapporto tra la memoria, l'immaginativa e l'ira. L'immaginativa è come l'ira dato che sono ambedue possibili da una percezione limitata. Mille trombe potrebbero suonare e l'uomo non se ne accorgerebbe: "O imaginativa che ne rube/ tal volta sí di fuor, ch'om non s'accorge/ perché d'intorno suonin mille tube" (*Purgatorio*, 17:13-15). Quando non dipende direttamente dai sensi, l'immaginativa può essere mossa da una luce che viene dal cielo, è arbitraria o fortuita; può essere aiutata dalla memoria, o da una volontà che la dirige in basso. Allo stesso modo, l'ira può scaturire dai sensi, può essere spontanea o può essere provocata dalla memoria. In questi casi, l'uomo preso dall'ira o il poeta preso dall'immaginazione sono come circondati e isolati da una nube a meno che non trovino uno spiraglio di luce che li aiuti ad uscirne. Gli esempi d'ira che Dante fornisce servono da autocommento non solo alla questione dell'ira ma riguardano anche il rapporto tra Dante e Virgilio, che ci viene indicato dal modo in cui Dante, "pareggiando" i suoi passi con quelli fidi di Virgilio, "uscì" fuori dalla nube dell'ira.

Il primo esempio viene dalla letteratura classica, ed è la storia di Procne e Filomela dalla sesta *Metamorfosi* di Ovidio. L'esempio viene ricordato grazie ad una traccia che lascia nella mente di Dante sotto forma di "uccel": "De l'empiezza di lei che mutò forma/ ne l'uccel ch'a cantar più si diletta,/ ne l'immagine mia apparve l'orma" (*Purgatorio*, 17: 19-21). Si tratta della storia, ben conosciuta, di Procne e della sua vendetta sul marito Tereo il quale si era innamorato

pazzamente della sorella Filomela al punto di sacrificare tutto pur di possederla. Tereo la tiene prigioniera e le taglia la lingua in modo che non possa rivelare il suo misfatto mentre continua a violentarla. Nel frattempo Procne crede che la sorella sia morta fino al giorno quando riceve un tappeto ricamato da Filomela che racconta tutte le sevizie sofferte da Tereo. Quando Procne si avvede del tradimento del marito si vendica uccidendo il figlio Itys, che gli somiglia, e glielo da in pasto. Alla fine, le due sorelle sono trasformate in uccelli e così anche Tereo, che a sua volta vorrebbe vendicarsi di loro, viene cambiato in pavone. La storia di Procne lascia una semplice traccia nella memoria di Dante, ma poi sta al lettore di leggersi il resto della storia in Ovidio. La storia di Procne genera anche un simile sentimento d'ira nel poeta e prende tutta la sua attenzione.

Il secondo esempio è la storia di Ester dell'Antico Testamento. Si tratta della storia di Aman, ministro di Assuero, che irato contro Mardocheo, zio della regina Ester, vuole ucciderlo insieme agli altri ebrei del regno. Quando la regina viene a saperlo rivela tutta la sua malignità e il suo inganno al marito Assuero che fa condannare Aman ad essere crocefisso. È proprio il crocefisso che lascia la traccia nella memoria del poeta che gli fa ricordare la mala ira di Aman (Vedi *Purgatorio*, 17: 25-30).

Il terzo esempio proviene dall'*Eneide* (12: 596-607) e tratta dell'episodio di Amata la regina dei Latini che credendo che Turno sia morto e che sua figlia Lavinia andrà sicuramente in sposa ad Enea, si crede la sola responsabile dei mali dei Latini e s'impicca con le sue stesse vesti. Lavinia, insieme alle altre donne Latine, ne lamenta la morte graffiandosi il viso e i vestiti. Però diversamente dagli esempi precedenti l'episodio non lascia una traccia nella memoria di Dante, mentre chi appare è solo "una fanciulla," Lavinia, che sfoga la sua ira per il suicidio inutile della madre:

surse in mia vision una fanciulla
piangendo forte, e dicea: "O regina,
perché per ira hai voluto esser nulla?
Ancisa t'hai per non perder Lavinia;
or m'hai perduta! Io son essa che lutto,

madre, a la tua pria ch'a l'altrui ruina".
(*Purgatorio*, 17: 34-39)

Questo terzo esempio è diverso dai precedenti perché il rimprovero di Lavinia non è nel poema di Virgilio e non avrebbe potuto lasciare una traccia nella memoria del poeta. Il brano è l'invenzione di Dante, un prodotto della sua immaginazione che, per questo, non ha riscontro in quella del lettore. Nell'*Eneide* troviamo solo la descrizione della colpa di Amata e della sua pazzia in reazione agli eventi tragici di cui si crede responsabile (*Eneide* 12, 595-603):

Quando scoprí di lontano marciare alle case il nemico, e vide assalite le mura e fiaccole ai tetti volare, non schiere di Rutuli a opporsi, non di Turno i guerrier, la regina infelice, il giovane morto in battaglia credette, e sconvolta nell'animo da improvviso dolore, sé causa proclama e colpevole e principio dei mali, parla come una pazza nell'angoscioso furore; e di sua mano straccia il manto purpureo e, a morire, nodo d'orribile morte, a un'alta trave lo lega.

Lavinia non parla mai, si lamenta solo insieme alle altre donne Latine (*Eneide* 12, 604-607):

Or quando il suicidio riserpero le disperate Latine, la figlia per prima, Lavinia, i fiorenti capelli, le rosee guance maltratta poi tutta intorno la folla dell'altre smania: di pianti suona la vasta dimora.

Nell'esempio di Dante, invece, Lavinia acquista una voce per esprimere la sua ira alla morte inutile della madre, ma dato che l'esempio non esiste nell'*Eneide* dobbiamo supporre che l'ira di Lavinia è anche l'ira di Dante, che mette in questione l'ira di Amata ed il suo suicidio, e, per esteso, anche di Virgilio e della sua ira.

Per capire meglio le intenzioni di Dante bisogna andare al testo dell'*Eneide* e capire da dove proviene l'ira di Amata. Si vede così che lei non è la responsabile dell'ira e della sua pazzia. Le origini sono con Giunone, la dea nemica dei Troiani e dei futuri Romani che saranno responsabili per la futura distruzione di Cartagine, città a lei cara. L'altra ragione del suo odio per i Troiani, non meno importante, viene dal fatto che Paride nel giudicare il pomo d'oro

alla dea più bella scelse Venere invece di lei. Non potendo però vendicarsi pienamente sui Troiani che sono destinati a compiere il loro destino, Giunone cerca, quanto più possibile, di prolungare i tempi della loro vittoria. Decide così di creare caos e ostilità tra i Troiani e i Latini, e sceglie, per eseguire i suoi piani, la Furia Aletto che è la personificazione dell'ira. È questa che s'impadronisce dello spirito di Amata che insieme alle altre donne Latine si ribellano contro i Troiani e contro l'editto del re Latino, suo marito, che, interpretando la volontà degli dei, aveva riconosciuto Enea come alleato e gli aveva promesso la figlia Lavinia. Amata, con le altre donne, si rifugia con Lavinia nelle colline circostanti lontano dalle mire del re. Poi nelle vesti della Sacerdotessa Calybe, Aletto si reca da Turno, al quale Lavinia era stata promessa in sposa, e gli infonde l'odio e l'ira per i Troiani. Così ha inizio la guerra tra i Latini e i Troiani che occupa tutta la seconda parte dell'*Eneide*.

L'origine dell'ira e la vera responsabile della guerra è Giunone che Dante fa denunciare a Virgilio, nel primo canto dell'*Inferno*, insieme alle altre divinità romane, come: "li dei falsi e bugiardi" (*Inferno*, 1: 72). Ma a ben vedere il vero responsabile è Virgilio, o la sua immaginazione, perché se l'odio di Giunone per i Troiani era già un mito, è lui che inventa l'ira di Giunone per dare tutta la colpa della guerra ad Amata, e per esentare i Troiani, allo scopo di celebrare e glorificare Augusto e il suo Impero. Nel caso di Virgilio potremmo dire che ciò che muove la sua immaginazione è un desiderio di gloria e di potere. Quindi, possiamo intendere la domanda che Lavinia rivolge alla madre Amata come la domanda che Dante rivolge a Virgilio, che è poi la stessa che Virgilio rivolge a Giunone nel primo libro dell'*Eneide*, quando le chiede il perché della sua ira: "[perché] così grandi nell'animo dei celesti le ire!" [Tantaene animis irae caelestibus irae?] (*Eneide* 1: 11). La domanda di Virgilio, però, è retorica dato che l'ira di Giunone e degli dei dipende dalla sua immaginazione e dalla sua volontà. Ma è retorica anche la domanda di Dante che conosce benissimo le ragioni di Virgilio.

Gli studiosi dell'*Eneide* hanno cercato di rispondere a questo interrogativo ed alle ragioni della pazzia di Amata. Paul F. Burke,

per esempio, definisce il ruolo della regina dei Latini come un capro espiatorio che si assume tutta la colpa della guerra e della rovina dei Latini:¹

Nel riesaminare questo aspetto della regina dei Latini, vorrei dimostrare che il ruolo di Amata nell'*Eneide* è essenzialmente quello di un capro espiatorio, cioè che la descrizione che Virgilio ne fa come l'agente di Giunone e della Furia [Aletto] le permette di prendere su di sé la parte più grande di responsabilità per l'empia guerra nel Lazio, facendo sí che il re Latinus, Lavinia ed il popolo dei Latini ne rimanessero relativamente senza colpa.

Burke descrive Amata come un' aspetto essenziale della soluzione di Virgilio nel comporre la seconda parte dell'*Eneide*:

Di sicuro, una delle difficoltà di Virgilio nel comporre la seconda parte dell'*Eneide* era quella della guerra nel Lazio come un atto di pazzia blasfema contro il Fato e la volontà di Giove senza far sí che i Latini, che sono ovviamente i responsabili della guerra (dato che Enea non può essere visto come un guerrafondaio) appaiano come indegni alleati e co-fondatori del nuo stato Romano. Amata fa parte della soluzione di Virgilio a questo dilemma. (Burke 28)

L'ira di Amata e la sua pazzia fanno parte della strategia poetica di Virgilio di far cadere tutta la colpa sulla regina e su Turno, al fine di esonerare sia i Latini sia Enea e i Troiani, i futuri Romani, da qualsiasi colpa. Il rimprovero di Lavinia alla madre è ironico perché la sua pazzia e la sua morte sono serviti allo scopo encomiastico di Virgilio. Ma le parole di Lavinia, sono anche un autocommento indiretto sull'uso dell'immaginazione di Virgilio, e dell'ira come espediente poetico per salvaguardare i propri interessi di poeta dell'Impero.

L'episodio di Amata è un esempio della poetica compromessa di Virgilio evidente in tutta l'*Eneide* ma soprattutto nella seconda parte dopo il Libro Sesto che celebra i grandi Romani del passato. Nel caso di Virgilio, l'immaginativa e l'ira si equivalgono dato che sono ambedue al servizio di una poetica politicamente compromessa.

¹ Burke (1976), p.24.

Amata, come dice bene Burke, diviene il caproespiatorio di tutto quello che c'è di male nell'*Eneide*, liberando così Enea e i Troiani da ogni responsabilità per la guerra:

Amata, in un certo qual modo, rappresenta l'irreligiosità e la follia che Virgilio spesso associa con la guerra nel Lazio iniziata dalla "saeva Juno" tramite l'intervento della Furia Aletto. Insieme a Turno e alla sua insistenza di un suo diritto alla mano di Lavinia, ad Amata le viene dato da Virgilio il peso maggiore della colpa per una guerra senza senso che la sua morte rimuove dal popolo del Lazio (Burke 28).

Dato che né Latinus, "l'eroe eponimo della razza Latina," poteva essere selezionato come un "pazzo sacrilego," né Lavinia la madre della futura linea dei re Romani, "poteva essere macchiata di colpa". (Burke 28) Latinus viene caratterizzato come un uomo essenzialmente "inutile" che né resiste né partecipa alla condotta della guerra, così come Lavinia viene rappresentata come una figura "passiva e senza colore che non prende mai parte negli eventi. È la madre che la nasconde nei campi per far sì che non sposi Enea" (Burke 29).

Però Amata non è sola. Lei condivide con Turno il dubbio onore di essere stati i responsabili della guerra tra i Latini e i Troiani. Spinto da Aletto che gli ricorda che il nuovo arrivato gli vuole rubare Lavinia, Turno è l'altra vittima di Virgilio. Nel primo canto dell'*Inferno*, Virgilio lo enumera tra i guerrieri che morirono per la salute dell'Italia: "Di quella umile Italia fia salute/ Per cui morì la vergine Cammilla,/ "Eurialo e Turno e Niso di ferute." (*Inferno*, I: 106-108) Come l'ho fatto notare altrove la presenza di Turno tra gli amici inseparabili Eurialo e Nino è ironica perché Turno muore per la salute dell'Italia solo perché la sua morte segna la fine della guerra; ma la sua morte è, allo stesso tempo, problematica.² Studiosi di Virgilio sono concordi nel vedere la morte di Turno come un omicidio e come l'atto finale di Virgilio che, nel lasciare la sua opera incompleta, s'identifica con le parole che mette in bocca a Turno che "indignato" si avvia al regno dei morti: "Con un fremito

² Verdicchio (2013), pp.51-68.

s'abbandonò allora il corpo, e la vita gemendo fuggì angosciata fra le ombre" (*Vitaeque cum gemitu fugit indignata sub umbras*). (*Eneide* 12: 951-952)

L'episodio dell'uccisione di Turno è senz'altro controverso. Come sappiamo, una volta sconfitto, Turno chiede ad Enea di essere graziato della vita. Turno gli ricorda che Enea ha ormai vinto, Lavinia è sua e la sua morte non può recargli nessun vantaggio. Enea esita ma poi, vedendo sul petto di Turno il balteo dell'amico Pallante, lo uccide in giusta vendetta per la morte di Pallante. Gli studiosi, però, sono divisi su come interpretare questa "giusta vendetta" di Enea ma recentemente la critica è unanime nel vedere nell'uccisione di Turno una scusa per mettere fine alla loro rivalità, una volta per tutte. Anche perché è proprio Virgilio che col terminare, improvvisamente, il poema a questo punto, ci dà ragione che si tratta proprio di una scusa: cioè che Virgilio stesso si sia sdegnato di dover far apparire Enea, ancora una volta, come l'eroe magnanimo e la figura di Augusto. Ne è prova la descrizione di Virgilio quando Enea decide di uccidere Turno:

Enea, come con gli occhi, ricordo d'atroce dolore, toccò
quell'insegna, *acceso di furia e nell'ira terribile*: "Tu
dunque, vestito delle spoglie dei miei, mi sfuggirai dalle
mani? Pallante con questo mio colpo, Pallante t'immola,
e si vendica nel tuo sangue assassino!" Così gridando,
gli immerge nel petto la spada senza pietà.

(*Eneide* 12: 944-951, mio corsivo)

La maggior parte degli studiosi di Virgilio, anche se in dubbio sulle intenzioni di Enea sono concordi nel dichiarare che in questa scena Virgilio non lo descrive più come pio e magnanimo, come nel resto del poema, ma "acceso di furia" e pieno "d'ira terribile", una descrizione insolita per l'immagine che Virgilio ha creato di Enea in tutto il poema. Come suggerisce Putnam, "è chiaro che Virgilio non lo mette in buona luce".³ L'episodio è ancora più calzante quando

³ Putnam (2011), p.185.

gli storici ci avvertono che proprio in quei tempi Augusto aveva rilasciato un editto dove si dichiarava, precisamente, che bisognava dimostrare magnanimità verso il nemico e verso i vinti; quello che ci saremmo dovuti aspettare da Enea. (vedi Putnam) L'uccisione di Turno va contro tutte le regole della *pietas* dettate da Augusto, e mette Enea, come figura di Augusto, in cattiva luce se non in contraddizione con la *pietas* che si è sempre associata con la sua persona. Anche se l'episodio è ricalcato su quello omerico del duello di Achille ed Ettore, le differenze sono notevoli perché Ettore, diversamente da Turno, era destinato a morire mentre Turno, non lo era. (Putnam 185).

I primi quarantacinque versi di *Purg.* 17 sono una riflessione sulle conseguenze del rapporto tra ira e immaginazione nell'*Eneide* di Virgilio. Nel leggere l'*Eneide*, accettiamo la parola dell'autore e accusiamo Amata di mala ira e di essere la causa dei tragici avvenimenti della guerra del Lazio. L'intervento di Dante che dà la parola a Lavinia smaschera la finzione di Virgilio e ci aiuta ad uscire dalla nebbia dell'ira creata dalla sua immaginazione. Ma l'episodio finale dell'uccisione di Turno rivela anche un altro aspetto della poesia di Virgilio. Nel mostrare Enea in preda alla furia ed all'ira, Virgilio mette in questione la sua stessa finzione di un Enea pio e magnanimo. Con questo ultimo atto di giustizia poetica, Virgilio si autore-dime lasciando il poema incompleto, destinandolo alle fiamme.

Bibliografia

- Burke, Paul F., "Virgil's Amata", *Vergilius*, 22 (1976), 24-29.
- Putnam, Michael, C. J., *Virgil's Aeneid. Interpretation and Influence*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 1995.
- Putnam, Michael, C. J., *The Humanness of Heroes. Studies in the Conclusion of Virgil's Aeneid*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2011.
- Verdicchio, Massimo, *Leggere Dante Leggere*, Puntoacapo, Pasturana (AL), 2013.

Virgilio, *Eneide* (traduzione di Rosa Calzecchi Onesti), Einaudi, Torino, 1967 e 1989.

MASSIMO VERDICCHIO

Ira e Imaginativa in Dante e Virgilio in *Purgatorio* 17: 1-45.

– Abstract –

In the paper I analyze the first forty-five lines of *Purgatory* 17 which deals with Dante's discussion of Wrath and its relation to Imagination. I focus, in particular, on the poetic implications of wrath in the *Aeneid*. I aim to show that for Dante, Amata's and Turnus' wrath, which decide the war in the Latium, are Virgil's fiction, namely, the result of his imagination, to free Aeneas and the Trojans from any responsibility for the war, and to ingratiate himself with the Emperor Augustus.

Ancora sulle vicende interpretative della “pargoletta”

La parola “pargoletta”, con tale suffisso alterativo e al femminile, ricorre nell'intera opera dantesca soltanto quattro volte: nel capoverso del primo e nel secondo verso del terzo fra i tre componimenti raggruppati da Barbi in modo da formare la sequenza delle cosiddette rime per la pargoletta;¹ nel verso conclusivo della petrosa *Io son venuto al punto della rota*, e dunque fuori del detto microciclo; e infine (sempre fuori del ciclo, il quale, designato appunto con la sineddoche eponima della “pargoletta”, ora si fa oggetto di riferimento metatestuale), nel *Purgatorio XXXI*, 60, dove, messa in bocca a una Beatrice ormai composta dei ricordi della figura celebrata dal prosimetro giovanile e delle perentorie dimensioni allegoriche della teologia, tale paroletta (“pargoletta”) compare in uno dei discorsi di biasimo che la donna risuscitata (in senso poetico) e divinamente investita di autorevolezza rivolge al pellegrino oltremondano per imporgli una salutare penitenza. La forma diminutiva della paroletta, che si aggiunge alla già forte nota semantica di piccolezza implicata dalla “pargoletta”, non ha certo reso minore l'attenzione dedicatale dalla critica dantesca. Se è lecito parlare di un effetto dovuto all'impressione della minore età della “pargoletta”, che si estende ai componimenti i quali prendono la loro denominazione collettiva dal termine in questione – e non per la mera ripercussione dei suoi duplici connotati di cosa bisognosa di patrocinio, ma piuttosto in virtù di un generalizzato schema teleologico che regge il modo in cui i dantisti concepiscono ogni rapporto fra i singoli componimenti danteschi e la totalità dell'*opus* di cui questi fanno parte² – non sorprende se alla sequenza della

¹ I numeri relativi ai tre componimenti sono LXXXVII, LXXXVIII e LXXXIX nell'edizione curata da Barbi (Firenze, Bemporad, 1921); 34, 35 e 36 in quella curata da Contini (Einaudi, Torino, 1995 [1939]); 22, 23 e 24 in quella di De Robertis (Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, Le Lettere, Firenze, 2002); 31, 32 e 33 nell'edizione curata da Giunta (Mondadori, Milano, 2014).

² È il principio proclamato da Teodolinda Barolini nel testo introduttivo all'edizione

pargoletta raramente viene consentita una considerazione almeno relativamente autonoma; al contrario, le due ballate e il sonetto in questione vengono assiduamente letti dalla prospettiva del 'giudizio finale' edenico, intesa come punto d'approdo critico di Dante stesso. Come il viandante purgatoriale, nel suo obbligo di ubbidire la sentenza militante di Beatrice legittimata da "colà dove si puote ciò che si vuole", chi interpreta le rime, e non esclusivamente quelle per la pargoletta, pare vincolato dalle stesse leggi incontrovertibili ad applicare i criteri dell'ideologia in vigore nel "sacrato poema" a tutti gli scritti che da esso vengono commentati, implicitamente o meno.³

delle *Rime giovanili* e della *Vita Nuova*, a cura di Teodolinda Barolini, note di Manuele Gragnolati, Rizzoli, Milano, 2009, a p.5. A tale linea di condotta, tuttavia solo in riferimento al commento delle *Rime*, obietta Furio Brugnolo, "Le Rime", in *Leggere Dante oggi. I testi, l'esegesi. Atti del Convegno-seminario di Roma 25-27 ottobre 2010*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Salerno Ed., Roma, 2012, pp.57-79, cfr. pp.72-73. Stranamente, dopo aver sostenuto la dominante funzionalità delle *Rime* al futuro poema, la stessa Barolini protesta contro l'idea di Picone seguace di Contini, secondo cui i componimenti inclusi in altri due sistemi testuali "organici" e cronologicamente posteriori, che sono la *Vita Nuova* e il *Convivio*, non sarebbero più estrapolabili dalle rispettive raccolte in base alla distinzione binaria "'dentro' vs 'fuori', raccolto/organico vs frammento/estragante", distinzione che comporta una netta preferenza per il primo elemento di ciascuna coppia (cfr. Teodolinda Barolini, *Critical Philology and Dante's "Rime", "Philology"*, I (2015), pp.91-114, a p.95, traduzione mia). Ovviamente, il problema della gerarchia opposizionale citata da Barolini non è facile da sciogliere in maniera univoca, poiché è la stessa studiosa che, nel giro di pochi anni, come appena segnalato, applica tale schema binario sulle *Rime* rispetto al poema, e in un altro cerca di rovesciarlo a favore del "frammento", giustamente, a mio avviso, denunciando l'apocrifia e fantasmatica ipostasi di un presunto "libro delle canzoni di Dante" con cui, sulla scorta dell'edizione derobertisiana del 2002, la dantistica recente si lusinga di poter riscattare la natura "estragante" delle rime non incluse nei due prosimetri (cfr. *ibid.*, p.92 e sgg.).

³ A differenza della *Vita nova* e del *Convivio*, il commento è strutturalmente integrato al testo del poema, cfr. a proposito Angelo Jacomuzzi ("La 'pargoletta' in 'Purgatorio' (XXXI, 58-60)", in *Id.*, *L'Imago al Cerchio, e altri studi sulla "Divina Commedia"*, Franco Angeli, Milano, 1995, pp.231-249, a p. 231) e il suo rinvio al *Discorso su Dante* di Osip Mandelstam. Poiché si costruisce autoriflessivamente come allegoria "dei teologi", il discorso della *Commedia* presume la perfetta coincidenza dei giudizi che vi sono espressi con la verità, quindi implicando la piena adesione da parte dell'autore empirico. Chiaramente, è un effetto della performatività che risulta da complesse strategie di legittimazione sottese al testo. A proposito della costruzione dell'autorità

Le rime in cui la “pargoletta” fa la sua prima apparizione, non meno delle altre, pertanto risultano riportate alla coerenza di uno sviluppo unidirezionale della poetica dantesca, le cui stesse deviazioni temporanee servirebbero appunto a favorire l'attualizzazione di quella che John Freccero definisce poetica della conversione.⁴ Il processo della conversione etico-religiosa e conoscitiva, destinato a culminare con l'acquisizione dell'assoluta identità fra conoscenza e verità in seguito alla fusione risolutiva fra Dante personaggio approdato al cospetto divino e Dante narratore del Poema, sarebbe dunque esteso, da principio dell'inchiesta finzionale, a cifra globale del percorso poetico ed intellettuale dantesco. Di conseguenza, il verdetto della Beatrice finzionale della *Commedia*, deprecando la figura della “pargoletta” in modo da renderla facilmente associabile alla Medusa, alla “femmina balba” e alle altre “sirene” del poema,⁵ sanzionerebbe retrospettivamente una valutazione negativa delle rime ad essa dedicate:

Ben ti dovevi, per lo primo strale
de le cose fallaci, levar suso
di retro a me che non era più tale.
Non ti dovea gravar le penne in giuso
ad aspettar più colpo, o pargoletta
o altra novità con sì breve uso.⁶ (*Purg.* XXXI, 55–60)

autoriale da parte di Dante, cfr. Albert Russell Ascoli, *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge, C.U.P., Cambridge, 2008.

⁴ Cfr. John Freccero, *Dante: The Poetics of Conversion*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1986.

⁵ Cfr. John Freccero, *Dante: The Poetics of Conversion*, cit., p.129 e sgg.; Joseph Anthony Mazzeo, *A Note on the “Sirens” of “Purgatorio” XXXI, 45*, “*Studies in Philology*”, LV (1988), 3, pp.457-463; John A. Scott, *Beatrice’s Reproaches in Eden: Which “School” Had Dante Followed?*, “*Dante Studies*”, 109 (1991), pp.1-23; Furio Brugnolo, “... *esta bella pargoletta*”. *L’amore ‘giovane’ nella lirica italiana antica e in Dante*, “*Deutsches Dante-Jahrbuch*”, LXXXIX (2014), 1, pp.55–82; Raffaele Pinto, *Gli anni e la poetica dell’esilio (1302-1307): periodizzazione*, “*Tenzione*”, 16 (2015), pp.31-70, a pp.32, 55, 57.

⁶ Ricordo il commento di Chiavacci Leonardi: “la maggioranza dei codici ha *vanità*; e così l’edizione del ’21. Il Petrocchi ha restituito la lezione che gli sembra più autorevole e sicura. *vanità* (cosa vana) ha dalla sua il miglior rapporto con *cose fallaci* che precede e con il *breve uso* (godimento effimero) che segue, oltre al richiamo biblico *vanitas*

Il rimprovero di quanto “Dante” avrebbe dovuto fare gli viene diretto da una posizione di “suso”. Nondimeno, come avrebbe potuto quel Dante terreno elevare le sue “penne” – le sue ali-forze intellettuali; ma anche la diversità della sua scrittura, in cui adoperò, letteralmente, varie “penne”, teso com'era, e come rimane tuttora, a sperimentare “novità” così facilmente squalificabili, dal punto di vista privilegiato dell'ortodossia di Beatrice, come “vanità” – al di sopra della variabile condizione umana (cfr. *De vulgari eloquentia* I, IX, 6) di “giuso” in cui scrisse quei versi, e a cui del resto sarà costretto a ritornare? Contro la tendenza della dantistica a immedesimarsi con la proterva saggezza di Beatrice-ammiraglio e Minerva,⁷ vale la pena

vanitatum omnia vanitas' (Eccl. 1,2). *novità* può essere comunque accolto nel senso di 'nuova esperienza', che attrae il giovane inesperto. Molti, fin dagli antichi, hanno pensato che con questa *altra vanità*, o *novità*, Dante intenda alludere a cosa diversa dagli amori rappresentati dalla *pargoletta*, cioè altre passioni umane, quali quella per la gloria, o la filosofia" (Dante, *Commedia*, vol. II, *Purgatorio*, con il commento a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori ("I Meridiani"), Milano, 1991-1997, *ad loc.*). "L'importanza della *cosa nova* nel *Purgatorio* è tale da giustificare pienamente la scelta di Petrocchi di restituire la lezione 'novità' sostituendola a 'vanità' nel verso 60 del canto XXXI del *Purgatorio* [...]. Formulato così, il rimprovero di Beatrice entra in risonanza con il viaggio della vita, il 'vedere interciso da novo obietto', e ci ricorda che fu lei l'estrema *cosa nova* del pellegrino. [...] *Novità* è un modo temporale – un modo profondamente agostiniano – di dire *vanità*" ecc. (Teodolinda Barolini, *La Commedia senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, trad. Roberta Antognini, Feltrinelli, Milano, 2003 [1992], p.147). I due luoghi a cui Barolini rimanda (*Purgatorio* X, 94 e *Paradiso* XXIX, 80 e 79), collegandoli al frammento del canto XXXI del *Purgatorio* citato sopra, mostrano come la nozione del nuovo sia estranea a Dio e agli angeli, mentre contraddistingue la temporalità umana. Infatti, Dio vede tutto in una co-presenza continua e simultanea, e gli angeli vedono unicamente Dio, partecipando così alla sua conoscenza del "vero" (*Paradiso* XXIX, 83) nella sua totalità; negli umani, invece, la visione del vero dipende dal loro "concetto diviso", cioè apprendimento temporalmente dislocato fra la memoria delle cose passate e l'esperienza di quelle nuove, per cui la loro conoscenza, frammentaria e discontinua, è necessariamente retta dall'"amor de l'apparenza" (*Paradiso* XXIX, 87).

⁷ Malgrado l'ampiezza dello spazio concesso all'analisi dei peccati e del rimorso di Dante, vi rimane, secondo Dronke, qualche cosa di deliberatamente segreto ed elusivo, cfr. Peter Dronke, *Dante and the Medieval Latin Traditions*, C.U.P., Cambridge-New York, 1988 [1986], p.79. Mentre Dronke è propenso a riconoscere nella "pargoletta" biasimata da Beatrice proprio le tre rime "per la pargoletta" (cfr. *ivi*; è l'antica soluzione contemplata dall'*Ottimo commento*, cfr. Sara Sturm-Maddox, *The*

di ricordare l'avvertenza con cui Angelo Jacomuzzi previene i lettori dell'opportunità di distinguere fra “[l]e *Rime* prima e le *Rime* dopo la *Commedia*”:

[...] e non sarà possibile [...] interpretare, come spesso avviene, il testo del poema, là dove occorrono echi, citazioni o rinvii, alla luce di quelli anteriori; né tanto meno servirsi acriticamente del testo del poema come interpretazione autentica di quel che l'antico testo intendeva dire e significare, sull'asse della continuità e dello sviluppo. Sarà piuttosto necessario prendere atto dei mutamenti di prospettiva e di linguaggio che l'evento della *Commedia* determina e significa, nell'itinerario complessivo di una biografia e di un'opera che sappiamo segnato, già prima del poema, di incertezze e di svolte che sono rivelate dagli stessi aggiustamenti ermeneutici che l'autore, interprete e allegorista di se stesso, ci fornisce.⁸

“Rime Petrose” and the Purgatorial Palinode, “*Studies in Philology*”, LXXXIV (1987), 2, pp.119-133, a pp.120-121, accolta anche da Andrea Battistini, *Lo stile della Medusa. I processi di pietrificazione in “Io son venuto al punto de la rota”*, “*Lecture Classensi*”, 26 (1997), pp.93-110, a p.97, altri critici sono dell'avviso che la menzione purgatoriale del motivo si riferisca piuttosto alle petrose, richiamando l'ultimo verso di *Io son venuto al punto de la rota* (cfr. Robert M. Durling e Ronald L. Martinez, *Time and the Crystal. Studies in Dante’s “Rime Petrose”*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford, 1990, p.5; Marco Veglia, *Beatrice e Medusa dalle ‘petrose’ alla Commedia*, “*Tenzone*” 11 (2010), pp.123-156, a p.138); altri invece, come Marti e Hollander, sostengono che vi sia compresa tutta la gamma di esperienze dello sviamento, da quelle autobiografiche con donne reali, a quelle allegoriche che fanno equivalere la “pargoletta”, la “donna pietra”, la donna gentile e la Filosofia (cfr. Sara Sturm-Maddox, *The “Rime Petrose” ...*, cit., p.121); la stessa Sturm-Maddox condivide tale opinione, insistendo tuttavia sul carattere letterario-poetico e non storico-autobiografico del rinvio (cfr. *ibid.*, p.126).

⁸ Angelo Jacomuzzi, “La ‘pargoletta’ in ‘Purgatorio’ (XXXI, 58-60)”, cit., p.232. È da rilevare il fatto che per Jacomuzzi, almeno a livello retorico, non conta l'originale idea dell'autore, bensì “quel che l'antico testo intendeva dire e significare”, concetto antropomorfo affine alla cosiddetta *intentio operis* che Umberto Eco ipotizzava quale struttura “profonda” – e dunque ipoteticamente fissa e indipendente dai contesti di lettura posteriori – del testo (cfr. Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Bompiani, 1990). Questa prima avvertenza, “cronologica e insieme ermeneutica” (Jacomuzzi, *ivi*), che “[u]n'indagine sul rapporto tra l'universo mentale e verbale delle *Rime* e quello della *Commedia*” (*ivi*) dovrebbe osservare, è seguita da una seconda, che si riferisce al luogo preciso del *Purgatorio* in cui Dante sostiene la prova del muro di fuoco, oltre la quale il pellegrino si lascia alle spalle il proprio attaccamento all'intera produzione, sua e altrui, della lirica amorosa erotica: “Non solo, dunque, le *Rime* prima o dopo la *Commedia*; ma anche al di qua e al di là del muro di fuoco, prima o

Lo stesso Dante “interprete e allegorista di se stesso” registra – soprattutto nelle *Rime* – i propri travimenti, le proprie contraddizioni e scissioni, che altro non sono se non moltiplicazioni sperimentali dei sensi della scrittura. La tensione costante verso il ritrovamento, o l'invenzione, di una misura universale atta ad assicurare l'unità dei fenomeni disparati e mutevoli, a servire da cardine a un mondo umano instabile e variabile (cfr. *DVE*, I, IX, 9) – un efficace linguaggio comune, “un sole nuovo” (*Convivio* I, XIII, 12), un senso sovrano, Dio, “l'amor che move il sole e le altre stelle” (*Par.* XXXIII, 145), tutti sinonimi di un anelato concetto-perno, che vengono a equivalersi nella straordinaria interpretazione della *Commedia* offerta da Philippe Sollers⁹ – non istituisce, almeno per quello che concerne le *Rime* e con grande dispiacere di tanti esegeti, un'istanza affidabile che possa assumere la funzione di interno arbitro categorico sul “vero” statuto delle singole parti dell'*opus* dantesco nell'ambito di un presunto giudizio definitivo che l'autore se ne fosse fatto. Al contrario, la ricerca di un segno unitario che Dante si prefigge è, secondo Sollers, appunto l'indizio dell'eterna circolarità del percorso dantesco fra due poli mitici: l'oscillazione fra l'ansia dell'identità suprema (coincidenza di significante e significato, evento istantaneo la cui “vista nova”, *Par.* XXXIII, 136, prende la forma di “un fulgore” che percuote la mente, *Par.* XXXIII, 140) e lo svanire di quel “perfetto” nel “defettivo” (v. 105) della selva di sensi oscuri; fra lo Stesso (origine e fine, trasparenza assoluta, significato stabilmente adeguato al significante) e l'Altro (movimento inarrestabile, mutamento pluralizzante del significato, opacità assoluta del significante, alterità radicale della scrittura, rischio di illeggibilità). Fra gli appelli al lettore del poema, Sollers indica come emblematico della scrittura dantesca quello che Spitzer segnalava come *unicum* di tono giullaresco:¹⁰ “O tu che leggi, udirai nuovo

dopo l'incontro con Beatrice” (*ibid.*, p.234).

⁹ Cfr. Philippe Sollers, “Dante et la traversée de l'écriture”, in *Id.*, *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Paris, 1968, pp.14-47.

¹⁰ Cfr. Leo Spitzer, *The Addresses to the Reader in the “Commedia”*, “Italice” XXXII (1955),

ludo" (*Inf.* XXII, 118). Si tratta di un gioco nuovo, di una partita o messinscena che ricomincia sempre daccapo.

Che il gioco di riletture capricciose delle *Rime* – qui ristretto al piccolo campione di quelle per la pargoletta – sia sotto un certo rispetto affine a quello dei diavoli a cui rinvia l'apostrofe infernale appena citata, lo conferma il rimprovero, degno di Catone, mosso a Dante galeotto nei confronti dei propri lettori (non meno che a questi ultimi) da Claudio Giunta, curatore di una delle edizioni più recenti delle *Rime*:

[...] Dante ha il grave torto di sollecitare le congetture brillanti: è pieno di passaggi oscuri, simboli, allusioni misteriose, crittogrammi che aspettano di essere sciolti e risolti. La *Commedia* è, si sa, la riserva ideale per questo genere di caccia. Ma anche certe poesie di Dante sono o hanno l'aria d'essere degli indovinelli, e così vengono trattati dagli studiosi. [...] Di qui il fatto che un buon numero degli interventi sulle *Rime* sono, in effetti, saggi di enigmistica piuttosto che di storia della letteratura. E l'enigmistica finisce sempre per produrre altri enigmi, o soluzioni più profonde e più vere degli enigmi antichi: e dunque altri saggi, comunicazioni ai congressi, tesi di laurea o di dottorato...¹¹

A tale giusta rampogna Dante e Sollers risponderebbero forse che non è colpa loro, né delle *Rime* (né tanto meno della pargoletta), se "l'enigmistica finisce sempre per produrre altri enigmi", ma di un dittatore spietato, Amore, che lo scrittore francese identificava con il linguaggio; direbbero che la "novità con sì breve uso" contro cui si scagliava la Beatrice edenica, qui emulata da Giunta, sarà pure una "vanità" nel contesto sovratemporale e agli occhi delle intelligenze divine, ma che l'interagire coi testi per l'intelletto umano – e quello dantesco non chiede altro che di fare da "esempio [o: essempro] altrui" (*Chi guarderà giammai senza paura* 7) – rappresenta un mistero e una sfida perennemente rinnovabile, per cui anche la novità del libello esordiente continua a vivere una vita sempre nuova. Tale rinnovabilità fa sì che la novità della *Vita Nova* sia, e nel contempo

pp.143-165, a pp.146-147.

¹¹ Claudio Giunta, *Un nuovo commento alle "Rime" di Dante*, "Paragone Letteratura", 81-82-83 (2009), pp.3-26.

non sia, quella stessa della “vista nova” (*Par.* XXXIII, 136) che conclude l'intero opus, o quella del “nuovo ludo” (*Inf.* XXII, 119) a cui si accingono i demoni della bolgia dei barattieri, o quella della “pargoletta bella e nova”; o quella, in ultima analisi, che risulta in “un ammasso di studi per lo più inutili, o perché inutilmente ripetitivi o perché dedicati a questioni irrilevanti o perché, semplicemente, troppo scadenti per servire a qualche cosa”¹² (presumibilmente, è l'elaborazione di quell’“altra novità con sì breve uso” di Beatrice da parte di Giunta), specie quelli costruiti su “un testo, o un verso” isolato in modo irresponsabile, cioè pure “con sì breve uso”, senza curarsi del dovere di “servire a qualche cosa”, cioè alla seria disciplina della “storia della letteratura”, inquadrandovi, per esempio, una coerente “poetica della conversione” sul modello di Freccero, ma guardandosi bene dal convertirla in una poetica della convertibilità.

La sequenza della pargoletta costituisce un perfetto “esempio” del “grave torto” dantesco di proporre al lettore una “disciplina”¹³ opposta a quella auspicata da Giunta, a cominciare dagli stessi criteri di delimitazione. Come già accennato, la pargoletta “pargoletta” lega i tre componimenti eponimi alle rime petrose, ma sintagmaticamente soltanto ad una (*Io son venuto al punto della rota* 72). Se i due cicli si riallacciano a vicenda, è motivo di controversia fra gli interpreti che insistono sui motivi della mancata reciprocità amorosa, della tenera età della donna amata¹⁴ e del richiamo alla qualità pietrificante e

¹² Ivi, come pure i frammenti virgolettati che seguono.

¹³ Mi riferisco all'accezione del termine conferitogli dal *Convivio* IV, VII, 13, come segnala l'articolo di Fernando Salsano dell'*Enciclopedia Dantesca* sul lemma “disciplina”: praticarla significa per Dante farsi “discepolo” e seguire “lo suo maestro” (ivi), vivere come il maestro, poiché “vivere è ne l'uomo ragione usare” (*Convivio*, IV, VII, 11); quindi, leggere (le *Rime* di) Dante può implicare un farsi discepoli del suo “grave torto”.

¹⁴ Cfr. A. Jacomuzzi, *L'Imago al Cerchio*, op. cit., p. 238 e sgg.; Franco Ferrucci, *Plenilunio sulla selva: il “Convivio”, le petrose, la “Commedia”, “Dante Studies”, 119 (2001), pp.67-102, a p.85 e sgg.; Raffaele Pinto, La seconda poetica del disdegno e il “Liber de Causis”, in Grupo Tenzzone, *Amor che movi tua virtù dal cielo*, a cura di Carlos Lopez Cortezo, “La biblioteca de Tenzzone”, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación*

medusea di questa,¹⁵ condivisi da ambedue le sequenze, ed altri che, con vari argomenti, negano ogni continuità fra queste, rilevando la netta differenza fra lo stile in prevalenza dolce delle rime per la pargoletta e l'asperità programmatica delle petrose,¹⁶ nonché l'incongruenza del registro mediocre delle ballate (contraddistinte dalla frequenza di alterazioni cavalcantianamente diminutive di nomi femminili) rispetto a quello alto delle canzoni.¹⁷ Nel novero dei fautori della continuità fra le rime per la pargoletta e quelle per la Donna Pietra, però, altri fattori motivici e stilistici complicano il rapporto bilaterale, producendo nuove diramazioni intricate: all'indifferenza della pargoletta (almeno nella seconda ballata e nel sonetto) fanno eco *Le dolci rime d'Amor ch'io solia* e *Poscia che Amor del tutto mi ha lasciato*, che contemplano la sostenibilità, rispettivamente, della nobiltà e della leggiadria senza il concorso di Amore.¹⁸ D'altro canto, il motivo di Amore come condizione imprescindibile della virtù e del funzionamento del cosmo in genere, mutuato da Ovidio e Cappellano,¹⁹ che la ballata *I' mi son pargoletta bella e nova* condivide con *Donne ch'avete intelletto d'Amore* e *Tanto gentile e tanto onesta pare*, sembra mantenere il nesso fra la ballata e la *Vita nuova*, ma questo viene risolutamente reciso dalla componente della potenza talmente terribile di Amore da minacciare di morte l'io lirico, presente tanto nella ballata quanto nelle canzoni *Amor che movi la tua virtù dal cielo*,

Complutense de Dantología, Madrid, 2011, pp.61–103, a p.77.

¹⁵ Cfr. ad es. Selene Sarteschi, *Notazioni intorno ad "Amor che movi tua virtù dal cielo" e ad altre rime di Dante*, in *Da Guido Guinizelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, a cura di Furio Brugnolo e Gianfelice Peron, Il Poligrafo, Padova, 2004, pp.305-332, a p.327; Enrico Fenzi, *Da Petronilla a Petra, "Il Nome nel testo"*, IV (2002), pp.61-81.

¹⁶ Cfr. V. Pernicone in D. Alighieri, *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di Michele Barbi e Vincenzo Pernicone, Le Monnier, Firenze, 1969, p. 480; il cappello a *I' mi son pargoletta...* di Contini in D. Alighieri, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Einaudi, Torino, 1995 [1939], p.113; Mario Pazzaglia, la voce *Perché ti vedi giovinetta e bella* dell'*Enciclopedia Dantesca*; Robert M. Durling e Ronald L. Martinez, *Time and the Crystal*, op. cit., p.5.

¹⁷ Cfr. Ignazio Baldelli, Raffaello Monterosso, la voce *ballata*, in *Enciclopedia Dantesca*.

¹⁸ Cfr. A. Jacomuzzi, *L'Imago al Cerchio*, op. cit., p.242.

¹⁹ Cfr. *ibid.*, p.243.

Io sento sì d'Amor la gran possanza, ma anche Amor, da che convien pur ch'io mi doglia. La crudeltà rimproverata alla “pargoletta” nella seconda ballata del ciclo, *Perché ti vedi giovinetta e bella*, trova poi riscontro nella ballata *Voi che savete ragionar d'Amore*, la cui “donna disdegnosa” (v. 3) viene identificata con la versione allegorizzata della “donna gentile”-Filosofia nella seconda canzone del *Convivio*, *Amor che ne la mente mi ragiona* 76, come pure, conseguentemente, dal *Convivio* III, IX, 4 e III, XV, 19. Ne risulta quasi una griglia di vicendevoli rimandi²⁰ che sovverte ogni netta delimitazione fra sequenze di rime e rende futile ogni precisa ricostruzione esperienziale. Se l'amore per la pargoletta o quello per Pietra sono dati autobiografici, si tratta della passione per una stessa fanciulla reale? Oppure per due, o forse più fanciulle, come vorrebbe Ferrucci, il quale, citando le testimonianze sul debole che Dante aveva per il fascino femminile fornite da Pietro Alighieri e da Boccaccio, insinua perfino un sospetto di pedofilia?²¹ Se la pargoletta fosse un'unica donna giovane, perché una volta si presenterebbe pienamente consapevole dell'amore che suscita nel soggetto lirico, e un'altra come completamente ignara e aliena all'amore? Se è invece identica alla donna gentile nella (sua) veste allegorica della Filosofia²² assegnatale dalla palinodia del *Convivio*, come mai può avere altrove (cioè, prima di essere soverchiata, nel poema, dalla Teologia) effetti pietrificanti e distruttivi, e addirittura apparentarsi (sempre in

²⁰ Per le varie linee di connessione fra i componimenti menzionati, oltre alle rispettive voci dell'*Enciclopedia Dantesca* e le varie edizioni delle *Rime*, cfr. ad es. Enrico Fenzi, *La canzone di Dante "Amor che movi tua virtù dal cielo" sulla natura di Amore*, in *Omnia in uno. Hommage à Alain-Philippe Segonds*, a cura di Caroline Noiret e Nuccio Ordine, Les Belles Lettres, Paris, 2012, pp.267-296, a p.272 (*idem*: Grupo Tenzone, *Amor che movi tua virtù dal cielo*, a cura di Carlos Lopez Cortezo, “La biblioteca de Tenzone”, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, Madrid, 2011, pp.15-59).

²¹ Cfr. Franco Ferrucci, *Plenilunio sulla selva*, cit., p. 86; per congetture affini, cfr. Furio Brugnolo, “... *esta bella pargoletta*”, cit., pp.76-77.

²² Cfr. ad es. Kenelm Foster e Patrick Boyde, *Dante's Lyric Poetry*, II, Clarendon Press, Oxford, 1967, p.187, come suggerisce Pernicone, la voce *I' mi son pargoletta bella e nuova* dell'*Enciclopedia Dantesca*.

anticipo sulla *Commedia*) alla “femmina balba” (*Purg.* XIX, 7)²³ o alla Medusa, più idonee a raffigurare la concupiscenza, o i falsi beni materiali,²⁴ o magari forme artistiche ispirate ai soli sensi?²⁵ A quale titolo sarebbe dunque riprovata da Beatrice nel Paradiso Terrestre? Una volta scartati da Contini i tentativi di identificazione biografica delle donne dantesche²⁶ (ma non la convinzione della loro origine empirica, tuttora attiva nella formula conciliante di un “autobiografismo allegorico”),²⁷ rimane il problema della natura allegorica della pargoletta, identica o meno a Pietra, di soluzione non facile e comunque non specificata dall'autore come nel caso della donna gentile-Filosofia. I lettori recenti respingono le interpretazioni allegoriche del ciclo in sé, a patto che non dipendano direttamente dal rimprovero di Beatrice, che situa la “pargoletta” nella già accennata concatenazione delle figure simboliche della sensualità sregolata, o di un più generico “falso bene”, magari riferito alla medusea “morta poesi” in senso lato o, come suggerisce Ciccuto, a un'arte pietrificata perché non animata da “superiori acquisti spirituali”.²⁸ Se, in ultima analisi, prescindendo da questioni pertinenti tanto all'identificazione storica quanto alle ipotesi allegorizzanti, la “pargoletta” della sequenza eponima viene intesa

²³ Cfr. a proposito Teresa Caligiure, *La “femmina balba” e la “dolce serena”, “Rivista di Studi Danteschi”,* IV (2004), 2, pp.333-366; Maurizio Palma, *Appunti sulla “femmina balba” (Pg. XIX 1-33), “Tenzzone”,* 5 (2004), pp.127-144.

²⁴ Per i valori simbolici della Medusa in vari commenti storici cfr. il commento Casini-Barbi all'*Inferno* IX, 61, in Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, I, con il commento di T. Casini. Sesta edizione rinnovata e accresciuta per la cura di S. A. Barbi, Sansoni, Firenze, 1938 [1921]).

²⁵ Marcello Ciccuto, *Uno sguardo critico alla lirica delle origini: l'esperienza delle rime 'petrose',* in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, cit., pp.333-340.

²⁶ Cfr. il cappello a *Io son venuto* nell'edizione continiana delle *Rime*, cit., p.149.

²⁷ Franco Ferrucci, *Plenilunio sulla selva*, cit., p.88.

²⁸ Marcello Ciccuto, *Uno sguardo critico alla lirica delle origini*, cit., p.340. Il commento di Pietro Alighieri intende la “pargoletta” del *Purgatorio* XXXI, 59 come poesia (lirica d'amore), e spiega la sua condanna da parte di Beatrice alla luce della tradizione platonica. Poiché tale senso non può comprendere la poesia della *Commedia*, è da presumere che Pietro condividesse l'idea ora avanzata da Ciccuto.

come figura puramente funzionale alla contesa teorico-poetica sul concetto d'amore fra Dante e Cavalcanti, ci si ritrovano di fronte altri effetti del "grave torto" imputato a Dante da Claudio Giunta, in quanto i risvolti cavalcantiani delle rime dantesche si guardano bene dal disperdere definitivamente il vago in cui la polemica dottrinale rimane avvolta, dando avvio ad altri voli dell'immaginazione.²⁹

Ricalcando le orme di Contini, vale la pena di ripensare le conseguenze della sua ben nota tesi secondo cui "nell'uso di *pargoletta* sarà da scorgere una semplice preferenza lessicale",³⁰ volta a liberare la lettura della sequenza da sovrapposizioni ermeneutiche di stampo sia biografico che allegorico, per predisporla ad un apprezzamento della combinatoria stilistico-formale – e implicitamente anche di una sorta di esame autoreferenziale della testualità dantesca – prossima a quell'"atematismo"³¹ da Contini intravisto nelle petrose, ma senza poter onorare la serie della *pargoletta*, o "quel momento di 'transito' poetico",³² della stessa

²⁹ Quella che a Kay sembra una "ricaduta" di Dante, o comunque un segno dell'ambivalenza del poeta nei confronti del "primo amico" (cfr. Tristan Kay, *Dante's Cavalcantian Relapse: The "Pargoletta" Sequence and the Commedia*, "Dante Studies" 131 (2013), pp.73-97, a pp.73 e 92), viene interpretata da Fenzi, con argomenti agonisticamente misticeggianti e vertenti piuttosto su questioni ideologiche che letterarie, come una specie di rivincita neoplatonica da parte di Dante, vittorioso su Cavalcanti e sulla sua "dura analisi fisico-medica del fenomeno amoroso" (Enrico Fenzi, *La canzone di Dante "Amor che movi...", cit.*, p. 295). Dal momento che sarebbe impossibile in questa sede inoltrarsi nella vasta letteratura in merito alle tensioni reali o costruite fra i due poeti, mi limito a segnalare Enrico Malato, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la "Vita nuova" e il "disdegno" di Guido*, Salerno Ed., Roma, 2004 [1997]; il capitolo "Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): *Inferno* 5 in Its Lyric and Autobiographical Context", corredato di una rassegna critica di contributi recenti, in Teodolinda Barolini, *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, Fordham University Press, New York, 2006, pp.70-101; Guglielmo Gorni, *Guido Cavalcanti. Dante e il suo «primo amico»*, Aracne, Roma, 2009; Noemi Ghetti, *L'ombra di Cavalcanti e Dante*, L'Asino d'oro edizioni, Roma, 2010.

³⁰ In *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, cit., p.113.

³¹ Cfr. il cappello a *Io son venuto*: "[...] (nel fondo del suo cuore ogni stilista è un atematico) [...]" (*ibid.*, p.150). Nel cappello a *I' mi son pargoletta*, Contini parla del "contenuto astratto" (p.113) della ballata.

³² G. Contini, "Introduzione", *ibid.*, p. LXV.

ammirazione che nel critico suscitava lo sperimentalismo tecnico inerente al “secondo trovare oscuro”³³ del ciclo aspro. “Così *I’ mi son pargoletta* si converte in una prosopopea trionfante della donna”,³⁴ dice Contini, prima di respingere l’idea di “qualcuno” sull’“opportunità d’un’interpretazione allegorica secondo la quale la pargoletta sarebbe la Retorica”.³⁵ Eppure, tale interpretazione di Federzoni, oggi accantonata, oltre alla protesta non tanto infruttuosa contro il bando sull’allegoria, forniva anche un’osservazione giusta circa la natura di quella “prosopopea”:

Sopprimiamo il senso allegorico; e dovremo anche far dire a Dante che Iddio volle accompagnare questa creatura alle altre donne, la qual cosa per Beatrice o per una qualsiasi, non importava certo esprimere, non potendo avere che un senso superfluo, cioè che Iddio l’avesse voluta mettere al mondo fra le altre donne. Gli dovremo anche far dire che le sue bellezze non possono essere conosciute se non da chi le studi per piacere ad altri [*sic*], il qual pensiero non mi pare veramente un pensiero [...].³⁶ Ma soprattutto dovremo rinunciare a capire come le idee contenute nelle due prime stanze [della ballata *I’ mi son*] fossero state *lette* da lui nella vista della Diva apparsagli [...]. Il fatto poi dell’essere stato qui adoperato il verbo *leggere* non credo neppure che possa considerarsi casuale; credo anzi che Dante lo abbia cercato e voluto ad arte per fare, con l’idea del leggere, accorto ognuno del senso vero di questa sua brava allegoria.³⁷

Anche se non sembra rendere palese, come voleva Federzoni, il senso allegorico assegnato con disinvoltura alla “pargoletta” dal critico, il richiamo all’“idea del leggere” certamente mette a fuoco un aspetto importante della prosopopea che domina la ballata: la presentazione di sé da parte della “pargoletta” sembra, di primo acchito, portare in scena un personaggio femminile parlante, ma tale illusione viene poi dispersa dall’avvertimento, nel verso 18, che la

³³ G. Contini, cappello a *Io son venuto*, in *Rime*, cit., p.149.

³⁴ G. Contini, cappello a *I’ mi son pargoletta*, cit., p.113.

³⁵ *Ibid.*, pp.113-114.

³⁶ Chiaramente, lo scarso peso di tale pensiero deriva dalla parafrasi dubbiamente logica, ma grammaticalmente possibile (con *piacer* come predicato di una finale implicita), che Federzoni fa del v. 17.

³⁷ Giovanni Federzoni, *Una ballata di Dante in lode della Retorica*, Seconda edizione, Zanichelli, Bologna, 1905, p.12.

fittizia apparizione della sua persona drammatico-lirica consiste *letteralmente* di segni grafici offerti alla lettura “altrui”. È strano che, pur sottolineando il verbo 'leggere', Federzoni non ne avvalori il senso letterale, bensì lo prenda in senso metaforico, attribuendogli l'accezione di evidenza trasparente: leggendo quelle “parole” nello sguardo della figura femminile, secondo Federzoni, si capirebbe subito la sua identità allegorica con la Retorica. Lo stesso rilievo dato al verbo 'leggere', seguito da un'analoga soppressione del senso letterale a favore della metaforizzazione, questa volta nell'ambito di un'interpretazione del tutto diversa, si riscontra in un saggio recente di Kay.³⁸ Il critico sottolinea il fatto che le letture precedenti (salvo quella di Federzoni, sfuggitagli) intendono i 17 versi del discorso diretto come pronunciati a voce dalla pargoletta, mentre sono invece letti e cioè, secondo Kay, arbitrariamente proiettati negli occhi della figura femminile dall'io lirico in quanto affetto dalla “patologia lirica” del suo desiderio, in modo da rivestire, erroneamente, la seduttrice “pargoletta” degli attributi che, si presume, spettano solo a Beatrice. In tal caso, la falsità della “pargoletta” come miraggio di angioletta e frutto di fraintendimento da parte di Dante corrisponderebbe più puntualmente al rimprovero purgatoriale di Beatrice; sennonché, la stessa possibilità, insinuata da tale lettura di *I' mi son*, che la rappresentazione dissimuli la vera natura della cosa rappresentata, si ripercuote necessariamente anche sulle valenze di Beatrice. Per Kay, dunque, l'espressione “Queste parole si leggon” indicherebbe metaforicamente l'agnizione fuorviante della giovane donna da parte dell'io lirico, che la scambia per un fantasma della sua mente. Ma la lettera del verso 18 reca una forma passivante, senza specificarne l'io lirico (né tantomeno Dante) quale complemento d'agente; le parole del discorso virgolettato – e quindi segmento esposto a uno scrutinio particolare all'interno della ballata – in effetti “si leggon” tali e quali sempre e da chiunque di noi, compreso Kay. Prima di poter essere attribuite a un personaggio, o a un'allegoria da esso rappresentata, o alla fervida immaginazione di

³⁸ Cfr. Tristan Kay, *Dante's Cavalcantian Relapse*, cit., p.80.

non solo giovane, epiteto già sottinteso dalla mia denominazione, ma inedita, “non mai vista, e quindi da far meraviglia”⁴² con “le bellezze” del mio luogo di origine, che è il linguaggio: nel v. 4 lo identificherò col cielo, ma sarebbe da precisare che il cielo da cui provengo è quello di Venere, cioè della Retorica (cfr. *Convivio* II, XIII, 13-14) preposta alla produzione lirica. Sostengo che la mia apparizione ha un fine preciso: mostrare “altrui” – a chi mi legge – le meraviglie soprane del linguaggio che presiede alla poesia.'

Vv. 4-5. 'Sembro un'inviata da Dio ai lettori mortali (“altrui”, v. 2), ma il mio itinerario è decisamente circolare: non ho un messaggio univoco da trasmettere né un compito da assolvere una volta per tutte, bensì sono destinata a tornare nel cielo, dopo aver fatto gustare ai destinatari terreni le meraviglie – plurali – dell'universo linguistico e letterario che li trascende. Quelle meraviglie, di cui io sono esempio, persistono oltre le singole occasioni della mia vicenda fra i lettori storici: non si consumano, magari si arricchiscono di apporti interpretativi. Pertanto tornerò a muovermi nella trascendente zona intertestuale, continuando a procurare godimento, indefinitamente differito, a un altro gruppo di indeterminati destinatari sovrastorici (indicati con lo stesso termine “altrui”, v. 5, anche se non nella stessa posizione-rima) – Dio, angeli, beati; “io”, singola ballata, modifico il quadro della sfera dei codici poetici.'

Vv. 6-7. 'Acconsentire a leggere me, testo letterario, sotto le condizioni specifiche della mia letterarietà, cioè con le mie virgolette invisibili che mi estraggono dal discorso referenziale e pratico (virgolette delle quali quelle visibili, che incorniciano la presente prosopopea di me stessa come testo letterario, sono un'incarnazione grafica), è indispensabile per capire come funzioni il linguaggio, ovvero come le parole producano quello che si intende per realtà o “mondo” (v. 13). È un'esperienza di innamoramento riservata, si sottintende, a quelli predisposti dalla loro gentilezza intellettuale,

⁴² Giunta accoglie tale modo di intendere di Barbi – Pernicone e De Robertis, cfr. D. Alighieri, *Rime*, ed. commentata a cura di Claudio Giunta, Mondadori, Milano, 2014, p.298.

che pure compie un percorso circolare, dato che una sorta di prescienza “[d]’amor” è richiesta per acquisirne conoscenza: se si trascura la mia materiale superficie visiva di testo per accingersi a carpire un contenuto estraneo all’amore della lettura, si perde l’opportunità di cogliere come l’amore venga generato da se stesso e perché la cosa amata dipenda dalle parole d’amore.’

Vv. 8-10. 'Per avvedersi dunque del rapporto tra parola e mondo, bisogna imparare ad apprezzare il testo letterario per quello che è: cosa non naturale eppure richiesta e voluta dalla Natura, un'aggiunta alla Natura eppure non superflua a questa, elemento non necessario alla Natura ma in grado di contenerla, sdoppiarla, trascenderla. Il mio autore non è semplicemente l'individuo che mi scrisse: come farà spiegare in seguito egli stesso dal suo doppio epico, la sua scrittura ubbidisce al dettato di un ente superiore – Dio, Amore, dio del linguaggio e della scrittura (cfr. *Purg.* XXIV, 52-54). Sono nulla e tutto: creata come un'altra poesia che faccia compagnia alla schiera di donne-poesie preesistenti, e insieme dotata di tutti i loro pregi, senza esserne una tautologia.'

Vv. 11-14. 'Approfondisco la mia disamina di tali pregi, dovuti a spazi e forze che superano ogni occorrenza singola: i miei occhi – la metafora antropomorfa della capacità del mio corpo visivo di testo di agire sulla mente del lettore, facendole costruire la mia anima, cioè il mio senso, a partire dalle parole di cui sono fatta – ricevono costantemente riflessi e impulsi dall'attività del linguaggio e della poesia; per quanto io paia riprendere motivi e formule scontati, le mie qualità sono perennemente “mai viste, eccezionali”,⁴³ poiché nessuna ripetizione, nel regno dell'amore-linguaggio, produce esiti identici al modello, in quanto con la sua sola comparsa contravviene all'unicità di quest'ultimo. Anzi, nell'ambito del mio stesso discorso diretto di prosopopea, ribadisco sia il carattere plurimo delle “mie bellezze”, sia la loro, e la mia, straordinaria novità – o modernità assoluta, come direbbe Rimbaud⁴⁴ – che scaturisce dal mio essere

⁴³ Dal commento di C. Giunta, nell'edizione delle *Rime* da lui curata, cit., p.300.

⁴⁴ Cfr. Arthur Rimbaud, *Adieu*, in *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Préface de

soggetta a una continua sperimentazione, della quale il merito non spetta interamente ad alcun individuo particolare. Sarò sempre inedita e sorprendente anche perché, malgrado le apparenze, sono e non sono di questo mondo; gli mostro le mie bellezze plurali come se ne facessero parte, ma in fondo non gli appartengo, lo oltrepasso, gli sono altra, e la mia sede si trova al di là della barriera costituita da queste virgolette.'

Vv. 15-18. 'La questione della conoscenza adeguata alla letteratura pare sottintendere, ancora una volta, un moto circolare: al testo letterario ha accesso soltanto chi si lascia pervadere dal dettato dell'Altro – dell'amore-linguaggio-scrittura – qualora si trovi davanti alla bellezza di un artefatto che, senza il suo concorso, non sarebbe potuto entrare a far parte della poesia lirica. All'amore-linguaggio, che agisce attraverso la letteratura, non si può veramente prender parte riconducendo l'operare del testo (di me, pargoletta ballata, che faccio da ponte fra cielo e terra) – operare che sembra mio, ma che è retto da Amore – alla conoscibilità di questo mondo (si ricordi che "Le mie bellezze sono al mondo nove", v. 13, nuove radicalmente, sempre di nuovo) e decidendo in anticipo sull'identità delle cose significate. È richiesta dunque una particolare sensibilità nei confronti dell'Altro, e non soltanto dell'Amore come forza non ridicibile al soggetto conoscente, ma addirittura dell'alterità *altrui* in generale. Il mio riferimento all'altro infatti si ripete qui per la terza volta, senza mai avere un significato identico: il primo "altrui" (v. 2) verteva sui lettori mortali, il secondo "altrui" (v. 5), rimosso dalla posizione di rima, riguarda quelli immortali, e il terzo "altrui" (v. 17), di nuovo in posizione di rima, si riferisce all'oggetto-causa della lettura, il quale irradia una bellezza non esclusivamente propria, oggetto che forse sono io, pargoletta ballata, ma potrebbe esserlo qualsiasi cosa che innesti il moto dell'amore nel soggetto della lettura. La lettura è un processo di rimando continuo all'altro: io, pargoletta-testo, esisto, circolando, rivolgendomi sempre agli altri, a quegli altri che in me, per mezzo di me, cercano altro, diversità,

tramutazione, molteplicità, moto continuo, e non riconferma delle loro preve certezze basate sull'esperienza del "mondo".'

Vv. 18-19. Come già accennato, "[q]ueste parole" appena lette "si leggon" da tutti e sempre nello sguardo dell'enunciatrice – ma anche: nel suo aspetto, in quella sua fisionomia di testo che ci fa vedere. Nei versi chiave che dichiarano *testuale* la natura del discorso diretto della "pargoletta", questa viene definita "angioletta", e la sua udienza determinata come plurale ("ci è apparita", v. 19), in una situazione analoga a quella di *Tanto gentile e tanto onesta pare*, dove pure la donna è scesa a mostrare miracolo a un destinatario collettivo: la lettura e i suoi esiti non sono, a quanto pare, riservati a uno o più privilegiati. Il testo della ballata qui gioca su un paradosso attinto al potere dell'amore-linguaggio-scrittura: chiuse le virgolette, la prosopopea della ballata sembra conclusa, inducendoci a immaginare che le sue parole fossero state quelle di una viva creatura femminile. Ma è sempre, anche oltre le virgolette, la ballata a parlare di se stessa, salvo che ora lo fa con un'altra voce – voce che è un'altra metafora del testo letto da 'noi', voce che, nel successivo verso 20, verrà ascritta a un io lirico, pure facente parte della ballata.

Vv. 20-21. Quest'altro 'io' (che cioè non è più quello della pargoletta-ballata) "per veder lei", per poter leggere le parole della pargoletta-ballata (oppure: per averla vista, o vedendola, con valore causale?), la fissò con lo sguardo – come, d'altronde, continuiamo a fare anche 'noi' a cui l'"angioletta [...] è apparita" (v. 19) – e ora si sente minacciato di morte. La causa precisa per cui l'io rischia di perdere la vita rimane incerta: il "ne" (v. 21) si riferisce all'angioletta, o alla sola vista di lei? In tal caso, la provenienza celeste della figura sarebbe stata una menzogna della pargoletta, e la sua designazione come "angioletta" frutto di un'illusione da parte dell'"io". Ma il "ne" potrebbe riferirsi alla proposizione relativa (che cioè andrebbe letta così: 'rischio di perder la vita perché la fissai con lo sguardo per vederla', oppure 'vedendola, nel momento di vederla'), e la morte (dell'"io", ma forse anche di una "vita" più generica, se "perder" si intendesse come transitivo) conseguirebbe appunto dalla fissità dello sguardo con cui l'"io" irrigidirebbe quel libero fluttuare del testo-

pargoletta fra cielo e terra. Ora, chi è questo “io” protagonista dell'esperienza di lettura, fermo a scrutare, fino a immobilizzarla, l'enigmatica angioletta, la quale crea il miraggio di donna che pronuncia parole, mentre queste non possono che esser lette (cfr. v. 18)? Non c'è ragione plausibile che ci imponga di identificare l'“io” con chi scrive (né con chi, tra le virgolette virtuali e all'interno della finzione lirica, 'scrive' sia quelle parole virgolettate che queste in apparenza non virgolettate, né tantomeno con l'autore), poiché la sua attività corrisponde puntualmente alla 'nostra', a quella di chiunque legga “[q]ueste parole”. Anche ammesso che l'“io” che guarda negli occhi ~~(del)~~ la pargoletta-testo venga, come vuole Giunta, identificato con “l'io del poeta-protagonista”⁴⁵ – idea su cui poggia l'intera codificazione storico-critica del discorso lirico e che presuppone la rimozione della differenza fra la rappresentazione verbale e l'ente rappresentato – , una volta che il testo è stato scritto e messo in circolazione (nel mondo e, insieme, fra cielo e terra), lo scrivente ne viene escluso e può prendervi parte sotto condizioni uguali per tutti i lettori. Come già accennato, se la pargoletta è la ballata stessa (e lo fa credere il riferimento alle sue parole in quanto lette nei suoi occhi da un agente non specificato né quantificabile),⁴⁶ quel mirare attento, quel fissare il suo “viso”, è una condizione imprescindibile della lettura in quanto tale. Allora, se l'“io” è sineddoche esemplare dei lettori debitamente attenti in generale (possibilità accennata da *Perché ti vedi giovinetta e bella*, v. 9, e resa esplicita dal sonetto finale del ciclo, *Chi guarderà già mai senza paura*, vv. 5-11), ogni singolo lettore correrebbe lo stesso rischio di “perder la vita” (propria o del testo, resta da appurare). Ma che cosa comporterebbe tale perdita? È

⁴⁵ Dal commento di C. Giunta, nell'edizione delle *Rime* da lui curata, cit., p.300.

⁴⁶ Senza pretendere di trovarci conferme per la presente ipotesi sul coinvolgimento della prosopopea in un'allegoresi metatestuale, pare tuttavia opportuno rammentare la ben nota insistenza da parte di Contini sul netto distacco fra il vissuto autoriale e la testualità, come marchio non soltanto delle *Rime* dantesche, ma della poetica stilnovista: “[...] l'intera esperienza dello stilnovista è spersonalizzata, si trasferisce in un ordine universale: persa qualsiasi memoria delle occasioni, cristallizza immediatamente” (G. Contini, “Introduzione alle *Rime* di Dante”, in *Id., Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Einaudi, Torino, 2001 [1970], pp.3-20, a p.10 e sgg.).

inutile chiederci se questa sia solo un'iperbole che indichi l'impatto subito dall'io-autore-amante ("poeta-protagonista", per dirla con Giunta), trasformatosi in un io-lettore, a causa della visione-lettura, aumentato dalla perplessità di quello per la travolgente novità⁴⁷ della pargoletta-ballata, o un serio pericolo di morte di stampo cavalcantiano; ma nell'ambito di un testo, si tratta pur sempre di una vita di carta, come di carta è lo stesso "io" che si dispera. Comunque, dopo i due punti che chiudono questa sequenza, ci sarebbe da aspettarsi una spiegazione meno ambigua.

Vv. 22-24. La perdita letterale della vita dell'"io" – di quella vita che l'"io" può vivere in un testo – non avviene, ed è appunto la letteralità della sua vita testuale che ne garantisce la sopravvivenza. La "ferita" inflittagli da Amore, dio tremendo e qui non nominato ("un", v. 23), attraverso lo scambio di sguardi fra la "pargoletta"-ballata e l'"io" (il quale fa parte di quella), lascerà quest'ultimo in uno stato permanente di pianto e inquietudine, e quindi tuttora in vita (su carta). Ora i motivi per cui l'io prova angoscia per la "ferita" recatagli da quell'"un" cominciano a profilarsi: ~~in~~ negli occhi della pargoletta, che si presume essere creatura di quell'io (o persona a referente umano-femminile, o personaggio, o semplicemente la serie di "queste parole"), l'io vede delusa la propria convinzione tanto di potersi rispecchiare, trovandovi quanto credeva di averci messo, quanto di immobilizzare la "vita" del testo a forza di "mir[ar]lo fiso". Quello che l'"angioletta" ora mette in mostra non corrisponde più, o non corrisponde affatto, al piano di lavoro pigmalionico che l'io scrivente si era presumibilmente prefissato, e che ora cerca di fissare *après coup*, dato che negli occhi di lei non scorge il proprio riflesso. Vi

⁴⁷ Pur mettendo in rilievo la "soluzione retorica [...] atipica" e il "contenuto altrettanto originale" (Claudio Giunta, cappello a *I' mi son*, nell'edizione da lui curata delle *Rime*, cit., p.296) della ballata, che userebbe la voce femminile in modo inedito rispetto sia all'eredità del contrasto e della tenzone, sia al genere del *Frauenlied*, Giunta non mette in rapporto tali aspetti del componimento con il motivo della novità che vi ricorre due volte (vv. 1 e 13) e che, nella presente proposta, si legge come autoreferenziale; stranamente, al contrario, il critico li considera innovativi per il fatto che al convenzionale "*personaggio*" di donna sostituirebbero "una persona" femminile (*ibid.*), ma non precisa quale sarebbe la differenza fra i rispettivi concetti.

vede al contrario “un” altro, Amore, che gli fa desiderare il possesso di quanto non ha mai potuto possedere in maniera esclusiva – del senso della ballata, letteralmente venuto da altrove e destinato a dirigersi altrove, governato da “un” altro. Poiché il presunto “poeta-protagonista” – preteso autore della “pargoletta”, delle cui “parole” è irrimediabilmente, sin dal momento della stesura, diventato lettore, pari a tutti noi a cui “è apparsa” – vede usurpato il “viso” della ballata dalla forza trascendente della scrittura sottrattasi al suo controllo, la mancata appropriazione, o destituzione percepita come “ferita”, non è una mera offesa casuale alla vanità autoriale: è una frattura che spacca il soggetto – scrivente o leggente, ad ogni modo aspirante a identità e integrità umane – in modo da farlo differire dalla parola che lo rappresenta, “io”, facendogli affrontare così non la prospettiva di morte definitiva, ma addirittura di una morte senza fine, permanentemente in atto. Il segno “io” è ormai la tomba⁴⁸ di chi voleva riconoscersi: respinto alla fine della ballata (ridotto a “una specie di didascalia dell'autore-amante”)⁴⁹ dalla prosopopea prepotente del testo, sdoppiato in persona bandita dal componimento e in un “io” che non le somiglia, anzi duplicato dall’“io” del testo, non può che continuare a rammaricarsene di continuo, senza mai appagare il desiderio suscitato da quell’“un” che lo soppianta. Ma la tensione fra il soggetto lirico-grammaticale che si lamenta e la sua morte non porterà mai a un evento tragico, né il soggetto è da deplorare: sono sempre “parole” che “si leggon” (v. 18) in modo da “mostrare altrui” (v. 2) “bellezze” (vv. 8 e 13) “al mondo nove” (v. 13), “per piacer altrui” (v. 17).⁵⁰

⁴⁸ Per i concetti relativi alla scomparsa del soggetto nella scrittura/lettura, associati dalla presente interpretazione metatestuale ai motivi della ballata, mi limito a rimandare a Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967, pp.100-101; Paul de Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Haven (CT), 1979, p.36 e sgg.; *passim*.

⁴⁹ C. Giunta, cappello a *I' mi son*, in *Rime*, cit., p.295.

⁵⁰ Con quest'ultima citazione, conformemente alle interpretazioni autorizzate dai commenti recenti, intendo 'in virtù della bella forma della pargoletta-ballata'; nondimeno, il modo in cui queste “parole [...] si leggon” da Federzoni (“le sue bellezze non possono essere conosciute se non da chi le studi per piacere ad altri”, *Una*

La specularità asimmetrica che in *I' mi son pargoletta bella e nova* complica i rapporti fra l'io e se stesso, fra l'io che guarda (cioè l'io dell'ultima stanza) e l'io che si guarda (cioè l'io della pargoletta-ballata delle prime tre stanze), fra la prosopopea virgolettata della ballata e quella sottintesa della sua totalità,⁵¹ fra il proprio e l'altrui, fra scrittura e lettura, si protrae quasi di necessità: la seconda ballata del piccolo ciclo, *Perché ti vedi giovinetta e bella*, come doppio di *I' mi son*, si fa interpellare in seconda persona, forma speculare per eccellenza, dall'io del presunto "poeta-protagonista", che nel testo riesce a presentarsi soltanto in casi obliqui e come riflesso menomato del testo.

Perché ti vedi giovinetta e bella,
 Tanto che svegli ne la mente Amore,
 Pres'hai orgoglio e durezza nel core.
 Orgogliosa se' fatta e per me dura,
 Po' che d'ancider me, lasso, ti prove: 5
 Credo che 'l facci per esser sicura
 Se la virtù d'Amore a morte move.
 Ma perché preso più ch'altro mi trove,
 Non hai rispetto alcun del mi' dolore.
 Possi tu spermentar lo suo valore. 10

La seconda persona singolare prosegue dunque il gioco dello specchio infranto: il "tu" a cui si rivolge l'io ad un tempo è e non è quella stessa pargoletta della ballata precedente. Da un canto, che sia identica con quella, lo suggerisce la denominazione del gruppo delle "rime per la pargoletta", denominazione ovviamente "altrui",

ballata di Dante, cit., p.12) procura un esempio di come la ripetizione dello stesso lessema ("altrui"), con cui la pargoletta paradossalmente designa se stessa, produca un'alterità inarrestabile, tentando il lettore ad intendere il sintagma, qui estratto dal contesto originale, diversamente, ad es.: 'a seconda di quanto piaccia ad Amore / a Dio / al linguaggio / alla scrittura'; 'per il puro piacere di alterità'; 'per dar piacere ad altri di letture eterodosse'; 'per amore dei testi letterari che ci tentano a reinterpretarli'; ecc.

⁵¹ Tengo a ribadire il presupposto secondo cui ogni testo letterario, e non soltanto nell'ambito della letteratura immaginativa, enuncia tra virgolette invisibili, sicché il suo intero enunciato è pertanto da ritenere prosopopea di tale testo, cioè discorso scritto di un ente inanimato che si presenta in veste antropomorfica.

posteriore alla redazione, e desunta dalla vicinanza semantica e morfologica (“giovinetta” al posto della “pargoletta” assente); ma, dall'altro, è un'altra ballata, distinta da quella e notevolmente diversa. Questa “pargoletta”, almeno in apparenza, non emette personalmente parole da leggere, ma sembra capitalizzare tacitamente i pregi dell'autopresentazione della consorella, traendone motivo di alterigia, per cui perde ogni attributo angelico; inoltre, non va dimenticato che “[q]ueste parole [...] si leggon” (*I' mi son* 18) e quindi sono sempre della ballata (che ci permettiamo di qualificare come prosopopea implicita del testo), seppur travestite dal “tu” speculare che la ballata si fa rivolgere dall'io limitato a soli casi obliqui. A differenza della pargoletta-angioletta, poi, oltre a essersi montata la testa, questa “pargoletta” non è un medium passivo che presti il suo “viso” (occhi o aspetto) ad Amore, ma viene presentata come sperimentatrice spassionata e implacabile, in grado di manipolare la potenza d'Amore; pertanto, il rischio di morte che grava sull'io, che nella prima ballata emanava (forse) anche dalla fissità dello sguardo con cui cercava di bloccare il moto e la vita della pargoletta, o più esplicitamente dalla forza impersonale di “un” – Amore – che si ripercuoteva sulla forma passivante del verbo chiave (“si leggon”), ora emana da un altro avversario, questa volta impersonato dalla pargoletta (in quanto “giovinetta” unisce “pargoletta” e “nova”) orgogliosa e dura.

Vv. 1-3. 'Tu, pargoletta-ballata, hai assunto – almeno ai miei occhi, che questa volta costituiscono l'unica testimonianza di come tu sia – una tale autoconsapevolezza (a te attribuita da me che ti antropomorfizzo) delle “bellezze” e del “piacer” che ti rendono veicolo privilegiato di Amore, da resistere, nel tuo “core” – sede dell'anima-senso – ad ogni tentativo mio o altrui di penetrare in quella che presumo essere la tua essenza (“core”).'

Vv. 4-5. 'Ho l'impressione che tu sia diventata dura “per me” – impenetrabile da me, ma anche tale, presuntuosa e crudele, secondo me; sei tu personalmente (nella persona che io attribuisco alla tua natura testuale) che deliberatamente cerchi di provocare la mia morte.'

Vv. 6-7. 'Credo – immagino; sono convinto – che tu abbia un disegno, un'intenzione, un progetto da laboratorio (da me inventati: un testo non può averne)⁵² in cui io sia tua cavia, e tu padrona di Amore, non più suo mezzo o sua mediatrice.'

Vv. 8-10. 'Ancora: ti attribuisco ("Credo", v. 6) un'indifferenza crudele, quasi una volontà spietatamente compiaciuta (anche se tu, testo, non sei veramente una persona viva che possa avere una volontà) di deludere la mia speranza – sì, proprio mia, di lettore singolo, essendo io la tua vittima suprema – di rispecchiarmi, con i miei sentimenti umani, in te come persona viva, nonché di farmeli ricambiare da te. Possa tu provare la mia stessa esperienza di dolore, o patire l'altrui indifferenza, o vederti frustrata per l'altrui impenetrabilità, o morire pietrificata per amore – come a dire: possa tu divenire una donna in carne ed ossa (auspicio non poco allettante ai tanti critici curiosi di ricostruire l'identità referenziale della pargoletta). Ma il mio malaugurio rasenta il ridicolo. Per quanto il soggetto scrivente o leggente si accanisca a piegare il testo al proprio bisogno di comunicazione e scambio interumano, il testo letterario non è suscettibile di sensazioni umane, né è disposto ad arrendere il contenuto del proprio "core" di fronte all'assedio del lettore, eppure conserva un fascino di seduzione quasi umano, anzi quasi femminile, che gli permette di attrarre e respingere il desiderio inappagabile di interpretarne il "viso" (*I' mi son* 18) per svelarne il "core" (*Perché ti vedi* 3).'

Il carattere meduseo del "mirar fiso" (*I' mi son* 20), proiettato sulla "pargoletta" della prima ballata, pare ora riversarsi su questa illusione di dialogo, che col testo-giovinetta disumana intrattiene l'"io", il quale, come già accennato, non appare mai in tale forma-soggetto all'interno della presente ballata *Perché ti vedi giovinetta...*, come a segnalare la perdita di ogni individuale umana sostanza

⁵² Nel commento di Giunta, l'inizio del v. 6 si intende come "formula asseverativa, senza sfumatura di dubbio: cioè non 'ipotizzo che', 'forse (lo fa) perché', bensì 'ritengo che', 'certo (lo fa) perché', come altrove in Dante [...] e, prima, in provenzale" (in *Rime*, a cura di C. Giunta, cit., p.304): ma le certezze filologiche sul significato esatto di parole in casi precedenti non precludono ribaltamenti interpretativi.

attiva ("vita", *I' mi son* 21), ormai alienata, scissa e ridotta, in seguito allo scambio di ruoli, a pronome-oggetto vicariale. Duro nei confronti del soggetto umano, il testo non soltanto opera la sua menomazione appropriandosi questa volta delle 'micidiali' capacità di Amore-Dio-linguaggio-scrittura, ma si assume addirittura le azioni e i meriti che riguardano la sperimentazione, la quale, invece che opera del soggetto scrivente, diviene prerogativa della ballata. Letteralmente intenta a verificare la dottrina cavalcantiana ("Se la virtù d'Amore a morte move", v. 7),⁵³ la "giovinetta" è "nova" (v. 1), cioè sperimentatrice, sia sul piano tecnico-formale, mettendo a prova la forma speculare del tu⁵⁴ (pronome parimenti implicito e relegato a casi obliqui) con cui si fa apostrofare, sia su quello delle risorse motiviche dello Stilnovo, permettendosi di avviare la metamorfosi di un'"angioletta" mediatrice divina in agente superba e calcolatrice ("germe pallido d'una petrosa")⁵⁵ e la conseguente incertezza circa il ruolo e la portata di Amore: se previamente era Amore a farsi gioco della vita del soggetto tramite le bellezze e gli occhi della fanciulla innocente, ora è la "giovinetta" ad acquistare superiorità perfino rispetto ad Amore, le cui risorse usa a piacimento. Quest'ultimo suo intervento, nei termini della presente lettura che osa portare avanti congetture ricavate dal meccanismo di trasformazione messo in atto dallo stesso autore, la pargoletta-giovinetta, che si "cristallizza"⁵⁶ identificandosi con la ballata, sperimenta la difesa della propria incolumità di testo contro l'agguato dell'avidio lettore, approfittando della natura di Amore per farsi dura, chiusa e restia a mostrargli il presunto fondo o "core" del suo senso. Paradossalmente, proprio in tal modo contraddice l'accusa implicita di essere pietra pietrificante e

⁵³ Cfr. ad es. il commento di Giunta a *Chi guarderà giammai senza paura*, in *Rime*, a cura di C. Giunta, cit., p.306 e p.308.

⁵⁴ Il procedimento con cui il componimento personificato si fa dare del tu dall'io lirico-autoriale è già stato sperimentato nel sonetto a Meuccio, a cui si è accennato come a uno dei precedenti che paiono autorizzare la lettura presente (cfr. il cappello a *Sonetto, se Meuccio t'è mostrato*, in *Rime*, a cura di G. Contini, cit., p.53).

⁵⁵ Dal cappello di Contini, in *Rime*, a cura di G. Contini, cit., p. 117, cit. anche in *Rime*, a cura di C. Giunta, cit., p.303.

⁵⁶ G. Contini, "Introduzione alle *Rime* di Dante", cit., p.10.

riesce a resistere alla pietrificazione.

Uno statuto di lirica davvero “paradossale e quasi blasfema”, anzi di “*unicum* all'interno del repertorio poetico duecentesco”,⁵⁷ spetterebbe invece, secondo Giunta, al sonetto conclusivo del ciclo, *Chi guarderà giammai senza paura*, caso di straordinaria “contaminazione tra sacro e profano”,⁵⁸ con cui il motivo del soggetto morente per amore profano esibisce, alquanto scandalosamente, un'analogia con il supplizio del Redentore. Poiché tale gesto audace, certamente più audace della metamorfosi della donna in testo poetico ipotizzato in questa sede, è inequivocabilmente una consapevole trovata di Dante, ci si trova portati a dubitare della preta serietà, aliena da ogni uso giocoso o “nuovo ludo”, incline a coltivare la memoria pietrificata di esperienze poetiche proprie e altrui, che all'autore, almeno quello della *Vita Nuova*, attribuiva Contini.⁵⁹ Se il legame fra amore e morte serba un ricordo cavalcantiano così forte, non di meno è dovuto al modello di Cavalcanti un possibile “esercizio di parodia scritturale”,⁶⁰ che forse si cela dietro il sonetto sulla pargoletta:

⁵⁷ Cappello a *Chi guarderà giammai* in *Rime*, a c. di C. Giunta, cit., p.306 e p.307.

⁵⁸ Ivi, p.307. Come avverte il commentatore, come fonti dell'accostamento alla Passione del sacrificio dell'io-“esempio” (così l'edizione di Giunta) vengono individuati i Vangeli di Giovanni e di Luca da Franco Mancini, *Saggi e sondaggi. Letteratura Italiana e Cultura Religiosa*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1993, pp.121-122.

⁵⁹ “Mai in lui un sospetto di scetticismo. Ci sono scherzi anche nella sua opera, ma remotissimi dai centri dell'ispirazione. In fondo, una serietà terribile: tutte le ‘imitazioni’ sono lasciate depositare fino all'ultimo, giungono alle estreme conseguenze (alcuni frutti della lettura dei Siciliani dureranno indelebili nelle *Rime*), ma non deviano mai verso l'amplificazione un po' cinica da cui può uscire la parodia. In realtà, la tecnica è in lui una cosa dell'ordine sacrale, è la via del suo esercizio ascetico, indistinguibile dall'ansia di perfezione” (G. Contini, “Introduzione alle *Rime* di Dante”, cit., p.6). Come fa notare Maurizio Perugi, Contini limita il registro comico di Dante ai soli componimenti giovanili, precedenti il prosimetro (cfr. M. Perugi, “Un'idea delle *Rime* di Dante”, in D. A., *Rime*, a cura di G. Contini, cit., pp.VI-LI, a p. XXVII), opinione non condivisa da Perugi: “In generale, l'abbondanza di riscontri sembra alludere a un rapporto di contemporaneità [...] e insomma a una simultanea gestione, in separate sedi, di stile comico e stile tragico, cioè immanente al capitolo stilnovistico” (*ibid.*, p.XII).

⁶⁰ Maurizio Perugi, “Un'idea delle *Rime* di Dante”, cit., p.XIV.

Chi guarderà già mai senza paura
 Ne li occhi d'esta bella pargoletta,
 Che m'hanno concio sì che non s'aspetta
 Per me se non la morte, che m'è dura?

5

Vedete quanto è forte mia ventura,
 Che fu tra l'altre la mia vita eletta
 Per dare essempro altrui ch'uom non si metta
 In rischio di mirar la sua figura.

Destinata mi fu questa finita,
 Da ch'un uom convenia esser disfatto,

10

Perch'altri fosse di pericol tratto;
 E però, lasso, fu' io così ratto
 In trarre a me l' contrario de la vita
 Come virtù di stella margherita.

Vv. 1-4. 'Chi oserà mai più mirar "fiso" il "viso" di un testo letterario personificato, ballata o sonetto che sia, chi correrà il mio stesso rischio di lasciarsi ammaliare dalle sue bellezze, dalle varie novità completamente inattese, e senza poter impadronirsi di qualsiasi certezza sul contenuto del suo "core", una volta che avrà capito in che stato pietoso di disumanizzazione, in pratica di morte, quel testo ha ridotto il suo stesso autore che, rileggendolo, se ne trova scacciato e sprovvisto di ogni potere (cosa dura da sopportare per uno che ha fatto di tutto al fine di dar vita a quella creatura ingrata e ribelle)? Chi? La mia sembra una domanda retorica che sottintende per risposta *nessuno*; ma come immaginare dei lettori tanto saggi da arrendersi davanti a tale presunto pericolo prima di aver soddisfatto la loro curiosità e magari i loro appetiti analitici? Chiaramente, la risposta non può essere che *tutti*, tutti i lettori, poeti o critici, dilettanti o professionisti.'

Vv. 5-8. 'Cari lettori, compiangete la mia sorte infelice, il tragico destino della morte dell'autore (che non perde l'occasione di presentarsi come eletto), prescelto, come Cristo, a perire (ma implicitamente, anche predestinato a risorgere) per redimere in anticipo il vostro peccato, la vostra follia di prestare attenzione al bel corpo del testo. Vi domanderete però in che cosa consista precisamente la mia sofferenza, il mio supplizio, quale male mi abbia

effettivamente procurato l'aver scrutato la figura della pargoletta-testo? È un male simbolico, perché nulla nel testo vive in carne ed ossa. Perché allora tanti lamenti e tanta autocommiserazione se il suo autore con la sua autorità – o il lettore che vuole rispecchiarsi o vedersi rispecchiata la bramata realtà – vi resta sepolto sotto i ruderi di un pronome personale che può designare chiunque; se viene eliminato dal testo per dare via libera ad Amore, o agli esperimenti che la figura del testo allestirà nei suoi incontri con gli occhi di altri lettori?'

Vv. 9-11. 'La scomparsa mia, o di un soggetto umano qualunque, dal testo letterario è predestinata; continuo a recitare la parte di martire in modo magari un po' sacrilego, ma questa autoironia – perché è a mio danno che si insinua qui il paragone col Salvatore – ha per scopo, forse, di farvi ridimensionare, sorridendo, il dramma immaginario della morte dell'autore, la minaccia del linguaggio che ci parla, il vizio di voler ad ogni costo carpire il segreto del "core" del testo.'

Vv. 12-14. 'Povero me (vi faccio ridere forse con questa mia autocompassione travestita da Passione; e forse lo faccio apposta), sono giustamente punito. Avevo tentato, come ogni autore o lettore avrebbe fatto, di pietrificare il testo, usandolo come una perla per attrarre su di me la forza delle stelle, ma ho conseguito proprio il contrario: ben mi sta il destino di pietrificato a mia volta.'

Contini sottolineava che *Perché ti vedi* e *Chi guarderà* condividono "il punto di vista [...] soggettivo, in cui il poeta constata la durezza della donna".⁶¹ Quello che cambia nel passaggio dalla ballata al sonetto è l'interlocutore apostrofato: la "donna" insensibile e capricciosa, che non può e non vuole esaudire le pretese dell'io, cede il posto a un voi, che siamo noi – noi a cui ("ci", *I' mi son* 19) la "pargoletta" appare tuttora con la sua enigmatica "figura" (*Chi guarderà* 8) – che l'io cerca di commuovere, sempre in vano, e quasi indurre ad adorarlo come un Messia, immolatosi per proteggerci dall'arrischiarci a leggere i testi letterari e sperimentare quanto siano

⁶¹ Dal cappello a *Perché ti vedi*, in *Rime*, a cura di G. Contini, cit., p.117.

duri da capire, impenetrabili alla nostra brama di possederne il senso e irriducibili alla nostra immagine. Dopo le variazioni sul tema della morte per amore delle due ballate, ora i lamenti ripetuti, l'allargamento dell'udienza apostrofata, l'incommensurabilità e il narcisismo del paragone citazionale del sonetto, nel loro accumularsi, basterebbero a destare il sospetto di parodia. Parodia di che cosa? Covata dall'autore, o inventata dalla presente lettura? Quand'anche fosse possibile stabilire quanta parte avesse potuto averci Dante autore, la "pargoletta" dura e testarda, complice della forza d'Amore, non ci permetterebbe di determinare se la sua meta fosse la poetica di Cavalcanti, o la sua "polemica antifigurativa",⁶² o lo stesso Stilnovo compresa la produzione di Dante, o il soggetto lirico dello stesso Dante; se il suo 'vero' intento fosse una contestazione polemica delle idee rivali o uno svago ludico sul proprio conto. Negatoci il "core" del testo, ci resta il "rischio di mirar la sua figura"; e se di tale "figura" qualcosa chiede di esser preso sul serio, è la lettera che, senza darci la chiave del senso 'giusto' né infonderci "vertù di stella", ci si pone davanti come specchio sperimentale, "viso" che ricambia la pietrificazione operata dal nostro modo di "mirar". Nell'esperimento presente, l'"un" che abbiamo visto nelle "parole [che] si leggon" a seconda di come il nostro sguardo si rifrangano contro la loro superficie quasi minerale, mette in scena la parodia della vigente resistenza a un tipo di lettura ritenuta troppo disumana.

MORANA ČALE

Ancora sulle vicende interpretative della "pargoletta"

– Riassunto –

Oltre ai vari scritti danteschi, dai prosimetri alle epistole, i quali, data la loro natura di autoriferimenti metatestuali, vanno considerati autocommenti a pieno titolo, seppure tendenti a fornire ai posteri

⁶² Cfr. Mauro Scarabelli, *"Una figura della donna mia". Un episodio di polemica antifigurativa nelle "Rime" di Guido Cavalcanti*, *Italianistica*, XXXVIII (2009), 2, pp.21-37.

ulteriori fonti di problemi esegetici piuttosto che appianare la via d'accesso alla «vera sentenza», tale statuto va, sotto un certo rispetto, assegnato pure al cospicuo gruppo di occorrenze autocitazionali, spesso con enigmatici effetti palinodici, nell'ambito dell'opera dantesca. L'intervento intende contribuire al dibattito intorno alle dimensioni autoriflessive – in senso lato, cioè relative sia alla mutevole “persona” di Dante autore, soggetto discorsivo e personaggio, sia all'autoreferenzialità dei testi danteschi – dell'insistente ricomparsa della «pargoletta», interrogando le numerose interpretazioni delle due ballate e del sonetto che formano il cosiddetto ciclo delle rime per la pargoletta. Per lo più esaminato alla luce dei vv. 55-60 del *Purgatorio* XXXI, il ciclo in questione si presta a due prevalenti modi di lettura, uno imperniato su congetture riguardo al referente biografico del personaggio della pargoletta, e l'altro in chiave allegorica. La proposta qui avanzata esamina invece la possibilità di considerare il ciclo per la pargoletta come uno degli esempi di testi lirici danteschi che presuppongono la propria leggibilità metatestuale, quale variante performativa, equiparata, o magari opposta, sia alle interpretazioni biografiche, sia a quelle allegorico-constative.

LUIGI TASSONI

**«A continuous purgatorial process at work»:
Pound lettore di Dante**

Nel saggio introduttivo per l'edizione londinese del 1948 di *Selected Poems by Ezra Pound*,¹ Thomas S. Eliot dedica un'attenzione particolare alla scrittura critica del poeta e maestro, e al suo modo di insistere sulla «vastità di lavoro "consapevole"»,² necessario al formarsi di un linguaggio personale messo così alla prova nell'impegno dell'interpretazione testuale. In questa cornice solo apparentemente elementare dovremo saper collocare la saggistica di Pound che si confronta con l'opera di Dante: il poeta è certamente un critico *sui generis* e intuitivamente dotato di un approccio *sui generis*, del tutto legittimo fra i percorsi di metodo che si distinguono nello speciale capitolo intitolato alla critica degli scrittori contemporanei. Ovvero consistente in una pratica interpretativa che, come ha fatto notare lo stesso Eliot, per troppo tempo è stata confinata in un angusto girone o nella morsa approntata tanto da filologi ignoranti di poesia quanto da poeti ignoranti di filologia. Sappiamo da tempo che è molto più vantaggioso imparare a considerare uno spazio appartenente di fatto all'esercizio della critica e attraversato da metodi talvolta estemporanei, talvolta intuitivi, ma fondamentalmente per noi ricchi di informazioni su quello strano coinvolgimento, intessuto di reciprocità, intersezioni, incidenze, di un poeta a lavoro sul testo di un altro poeta, e, come avviene per Pound, niente affatto propenso a tollerare le frequenti genericità e i luoghi comuni di comodo che purtroppo abbondano nelle storie letterarie e nella critica. Da questo originale esercizio di intertestualità, che si dimostra spesso un autentico corpo a corpo con il testo "altro", sono scaturite proposte senz'altro utili alle metodologie contemporanee.³

¹ Ezra Pound, *Selected Poems*, Faber & Faber, London, 1948.

² Thomas S. Eliot, *Prefazione*, in E. Pound, *Le poesie scelte*, trad. it. di A. Rizzardi, Mondadori, Milano, 1960, p.26.

³ Cfr. Luigi Tassoni, *La critica degli scrittori*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. XI, *La*

A poco porterebbe oggi quell'acribia intransigente che sottopose a una crudele *deminutio* la passione per Dante di un Pound critico-lettore, come a poco o nulla avrebbe portato adattarla a canoni interpretativi francamente meno informati di quelli poundiani, ormai serenamente accettati per scrittori come Mandel'stam o Borges, tanto per mantenerci a un livello prossimo alla poesia di Pound. Rileggere oggi le pagine di Samuel Beckett, pensate guardando con un occhio a Dante e uno a Joyce, ci riporta decisamente sul senso proficuo della collaborazione fra testi e della necessità poundiana di una lettura rivolta al formarsi della consapevolezza del linguaggio in sé, in relazione differenziale e interlocutoria con il proprio percorso di scoperta della parola, a partire per di più dal magistrale ipotesto di Dante, tentazione eccezionalmente postillata dallo stesso Beckett riguardo alle pagine medievali di Pound e alla sua attività critica a tutto campo, e definita con una battuta significativa: «is a most terrific organon». ⁴ Il fatto è che il percorso critico della mente poundiana, *criticus additus poetae*, è indissociabile dalle strategie di scrittore consapevole del suo stesso testo poetico, come rilevava Eliot nel saggio già menzionato. Ma il medesimo *double-bind* critico nel caso delle considerazioni su Dante muove indirettamente alla costruzione di un'intelligenza contemporanea, e più direttamente porta ad analizzare in Dante una condizione di base del tragico, che Beckett indica, nel 1929, per Joyce come «continuous purgatorial process at work», ⁵ con riferimento al «circolo vizioso dell'umanità», e però più da vicino da adottare come chiave dell'intera vicenda critica di un poeta come Ezra Pound. Un poeta che attraversa e incentiva il rilievo del testo dantesco, e quello

critica letteraria dal Due al Novecento, coordinato da P. Orvieto, Salerno editrice, Roma, 2003, pp.1227-1270. E per il nostro tema cfr. il mio *I silenzi di Dante*, Patron editore, Bologna, 2016, pp.111-164.

⁴ Samuel Beckett, *Ex Catherza*, in *Christmas*, 1934; ora in ID., *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, edited by R. Cohn, Grove Press, New York, 1984, p.78.

⁵ *Disjecta* cit., p.33: «There is a continuous purgatorial process at work, in the sense that the vicious circle of humanity is being achieved, and this achievement depends on the recurrent predomination of one or two broad qualities».

di altri suoi compagni di strada, come elemento originario del processo inarrestabile e purgatorio della poesia contemporanea, portata a non dannarsi e a non sublimarsi, ma a interagire simbioticamente con i livelli del tragico dantesco, sperimentati dal poeta moderno nel vivo della parola e del verso.

Una tale poetica critica parte da una congettura molto cara alla cultura anglo-americana, individuabile nella percezione intuitiva e certo arbitraria di un medievalismo come epoca visionaria, ma eticamente orientata a comprendere il miracolo del linguaggio di Dante, della costruzione del racconto, del disporsi di un macrotesto di livelli e valori, che la poesia e la civiltà non conoscevano prima e che si proiettano proficuamente fino a noi. Ecco perché anche per Beckett la scrittura critica di Pound (e particolarmente quella di *Make it New*, 1934)⁶ va considerata come antesigano «paean on the “mediterranean sanity”»,⁷ con l’emozionata partecipazione per una sorta di medievalismo in senso originario, della provenienza di fondamenti di un’inconciliabilità irrisolta, rintracciabili nell’uomo del presente. E parallelamente a Eliot che indaga sull’immaginazione visiva di Dante, «in quanto egli visse in un’epoca in cui la gente aveva ancora delle visioni», e sull’allegoria come «disposizione mentale»,⁸ per Pound il medievalismo, di cui parla in apertura di un lungo saggio su Cavalcanti,⁹ designa in sostanza la tangibilità morale e fisica, mentale e pratica, visionaria e storica, dell’incidenza del male. Per cui il corpo non è il male,¹⁰ così come non lo è l’immaginazione di quei poeti medievali italiani che «introdussero in poesia qualcosa che non si trovava, o almeno non si trovava in grado

⁶ Ezra Pound, *Make it New*, Faber & Faber, London, 1934.

⁷ *Disjecta* cit., p.79.

⁸ Thomas S. Eliot, *Scritti su Dante* (a cura di R. Sanesi), Bompiani, Milano, 2001, p.24.

⁹ Ezra Pound, *Cavalcanti (1910-1931)*, in ID., *Dante dalle carte Scheiwiller* (a cura di C. Bologna e L. Fabiani), Marsilio, Venezia, 2015, pp.89-153. Per tutte le questioni specifiche, relative anche alla ricezione della critica poundiana in ambito italiano, rimando al pregnantissimo saggio introduttivo firmato da Corrado Bologna e Lorenzo Fabiani, *Il «Dante» di Ezra Pound: breve storia di un libro sognato* (pp.VII-XLIII).

¹⁰ Ivi, p.91.

così rilevante e sviluppato, nella poesia dei trovatori».¹¹ Qui Pound modernizza il linguaggio stilnovista, per giunta reputando che Cavalcanti si mostri «assai più “moderno” del suo giovane amico Dante Alighieri, *qui etait diablement dans les idées reçues*»,¹² e avvicina la funzione innovativa dell'immagine al proprio desiderio di emblemizzare e capire dinamicamente l'immagine stessa. Proprio l'attenzione di Pound al valore dell'immagine non statica, non fissa, non centralmente allegorica, sposta oltre confine, e in un certo senso svecchia, l'allegorismo come rappresentazione della corrispondenza certa fra immagine e interpretazione, così come fra referente e concetto, ponendosi il poeta quei legittimi dubbi che gli consentono di abilitare l'immagine tardosimbolista rispetto all'immagine allegorica.

Nel far ciò imputa ai commentatori di Dante la mancanza di un'intuizione, per lui decisiva, quella di «voler richiamare alla mente del lettore associazioni di cose che non formano allegorie esatte», come scrive nel 1912.¹³ In un altro saggio, compreso in *The Spirit of Romance*,¹⁴ 1910, a proposito della *Commedia* non dissimula la sua insoddisfazione per l'interpretazione allegorica, insufficiente per le aspettative del lettore moderno, e indica una pericolosa fissità di natura semiotica, diremmo noi più precisamente, raggiunta per ipotesi nella corrispondenza fra visività e concettualità. Perciò cade in un efficace lapsus quando descrive l'inizio del viaggio dantesco e parla di «Dante impaurito da certe fiere simboliche»; e precisa:

Non vi è dubbio che Dante concepisse l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso come reali stati e non come luoghi. (...)

Leggendo la *Commedia* conviene quindi considerare le descrizioni dantesche delle azioni e delle condizioni delle ombre come descrizioni di stati mentali in cui gli

¹¹ Ivi, p.90.

¹² Ibidem.

¹³ Ezra Pound, *Introduzione a «Sonetti e ballate di Guido Cavalcanti»* (1912), in ID., *Opere scelte* (a cura di M. de Rachewiltz), introduzione di A. Tagliaferri, Mondadori, Milano, 1970, p.1019.

¹⁴ Ezra Pound, *The Spirit of Romance*, J. M. Dent & Sons, London, 1910.

uomini erano in vita e nei quali sono destinati a rimanere dopo morti.¹⁵

Questa provocatoria presa di posizione, schierata a favore di una considerazione delle azioni e non (tanto) dei luoghi della *Commedia*, associando stati mentali ad azioni umane equivalenti, deriva a Pound da una consapevole sperimentazione di poetica, elaborata nel proprio testo con la convinzione della corrispondenza fra materia verbale fonoritmica ed effetti di senso, inscindibili del resto nella cornice di quell'intuizione simbolista e tardosimbolista a lui molto cara. Scrive nel già citato saggio del 1912:

io credo in un ritmo fondamentale e assoluto, così come credo in un assoluto simbolo e metafora. La percezione dell'intelletto si manifesta nella parola, quella delle emozioni nella cadenza. È soltanto quando il ritmo perfetto è congiunto alla parola perfetta che la doppia visione può essere registrata.¹⁶

Il fatto che ci troviamo in presenza di una ben individuata poetica critica è ulteriormente dimostrato nell'articolato saggio su *Ulysses*, in cui si parla di superamento dei confini dell'epica, di riscoperta delle figure infernali («per la prima volta dopo il 1321»), di rovesciamento che porta le furie mitologiche nella realtà: «Queste corrispondenze fanno parte del medievalismo di Joyce (...), una impalcatura, un mezzo per costruire, che è giustificato dal risultato».¹⁷

Per Eliot vale soprattutto la statura di chi, come Dante, è capace di costruire una completa scala di valori dal negativo al positivo, dal sordido alla bellezza, in quanto «l'ordine delle emozioni, per cui l'allegoria è la necessaria impalcatura, è completo: dalla più sensibile alla più intellettuale e spirituale. Dante dà una concreta immaginazione della più sfuggente e ineffabile».¹⁸ Ciò che in Eliot è

¹⁵ Dante dalla carte Scheiwiller, cit., p.37.

¹⁶ Introduzione a «Sonetti e ballate di Guido Cavalcanti, cit., p.1019.

¹⁷ Ezra Pound, *Ulysses*, in ID., *Opere scelte*, cit., p.1166-1167. Originariamente il saggio costituiva la *Letter from Paris* (22 maggio 1922), in *The Dial*, New York, LXXII, 6, giugno 1922.

¹⁸ Thomas S. Eliot, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Mc Thuen & Co., London, 1920; trad. it. di L. Anceschi, *Il bosco sacro. Saggi di poesia e critica*, Mursia,

raggiungimento di una verifica morale attraverso la rappresentazione, di visualizzazione attraverso l'immagine, per Pound va ulteriormente messo alla prova con attenzione in dettaglio rivolta alla funzione del linguaggio, al potenziale della parola, alla traccia della cadenza versale, come il poeta più volte scrive. Meglio comprendiamo in questo senso quanto ha intuito Hugh Kenner, ovvero che «Eliot (...) tende ad assimilare Dante alla propria poesia attraverso la "situazione"; Pound, invece, attraverso la "frase"». ¹⁹ Ma c'è qualcos'altro, come vedremo, che ci porta a distinguere più decisamente gli orientamenti di questi due lettori d'eccezione.

La complessità dei poeti toscani, annotata da Pound, che «sgambettano allegramente per il complicato universo tomista con una precisione inconsistente che stupisce chi non sia abituato a qualcosa di più complesso della nostra civiltà moderna», ²⁰ il metodo degli epiteti che devono necessariamente suggerire un'immagine chiara, ²¹ e «lo spirito alto e austero che si muove dietro» i versi di Dante, ²² conducono essenzialmente alla medesima considerazione: Pound intende la lettura dell'opera di Dante, del verso di Dante, della parola, dell'enunciazione in prosa, come concreto tentativo (e tentazione per un poeta non italofono) di «gustare il significato preciso delle parole», e far sì che questa provvisoria traccia soggettiva si proietti sull'*immaginazione oggettiva*, perché tangibile intellettualmente, della visione dantesca seguita con pazienza nel corso del disegno testuale. Scrive infatti:

Il culto provenzale era stato culto delle emozioni; e insieme a quello vi era stato un certo studio, quasi inconscio, della psicologia delle emozioni: il culto toscano è culto delle armonie della mente. Per chi gusti questa forma di immaginazione oggettiva e questo tipo di visione non vi è poesia che abbia incanto altrettanto durevole e, se così si può dire, altrettanto indistruttibile.

Milano 1971, p.186.

¹⁹ Hugh Kenner, *Dante tra Pound e Eliot* (trad. it. di L. Caretti), in *Dante dalla carte Scheiwiller*, cit., p.5.

²⁰ *Dante dalla carte Scheiwiller*, cit., p.14.

²¹ Ivi, p.15.

²² Ivi, p.22.

La miglior poesia di quest'epoca piace proprio per la sua verità, per la sua sottigliezza, e per la sua raffinata esattezza. (...)

Tutta la nostra possibilità di gustar quell'epoca dipende dalla nostra possibilità di intendere il significato preciso delle parole (...).²³

Dunque, appartiene a Pound, e per questo la critica dantesca non può che riconoscere un debito *ab origine* nei suoi confronti, l'intuitiva decostruzione dell'allegorismo concettuale, e di altre concettualità che hanno innescato storici e paradossali luoghi comuni, e pregiudizi, se non addirittura formule interpretative pigre e di comodo, non rimosse nei secoli. Il commento poundiano introduttivo alla *Vita nova*, descritta da Eliot «come una mescolanza di biografia e allegoria»,²⁴ si differenzia sostanzialmente, prendendo un'altra piega interpretativa, dall'intuizione di Eliot che precisa: «Se abbiamo quel senso di realtà morale e intellettuale che possedeva Dante, una forma espressiva come la *Vita nova* non potrà essere classificata né come "verità" né come "realtà romanzata"». ²⁵ Scrive Pound in *The Spirit of Romance*:

E così egli comincia il racconto di Amore rivelatore, di Amore porta e via dell'intelletto, di Amore infinito «che move il sole e l'altre stelle». La narrazione è semplice, senza sfavillio d'incidenti: la vista di Beatrice bambina in sanguigno, di Beatrice donna in bianco; un saluto sorridente, un saluto trattenuto, la morte di un amico comune, la morte di Folco Portinari presagio di sventura prossima, ché la morte di queste vaghe personalità in qualche modo presagisce la morte di Beatrice stessa. Non vi è azione in sé, ma riflessa nel cuore di Dante (...).²⁶

Ciò che sotto l'acuta lente di lettura eliotiana appare come il «sistema organizzativo dantesco della sensibilità, il contrasto tra amore carnale alto e basso, il passaggio da una Beatrice viva a quella morta, che poi diventa il culto della Vergine»,²⁷ per la poetica critica di Pound deve rientrare nel ritmo del racconto "semplice". È questo

²³ *Dante dalla carte Scheiwiller* cit., p.25.

²⁴ Thomas S. Eliot, *Scritti su Dante*, cit., p.56.

²⁵ Ivi, p.57.

²⁶ *Dante dalla carte Scheiwiller* cit., p.29.

²⁷ *Scritti su Dante*, cit., p.60.

che il poeta ripensa con una gradazione di raffigurazioni in sequenza centrate su Beatrice, e in conclusione sposta l'attenzione su un riflesso, quello che porta Dante come filtro non oggettivo degli avvenimenti, e tuttavia tanto «padrone di armonie delicate», come si legge un po' oltre il brano su citato, da dar voce a qualcosa che travalica l'«azione in sé». La *Vita nova* è per Pound «disadorna» perché «priva di similitudini strane e forzate». ²⁸ E così si spiega il perché della precisione della visione di Dante, tale perché, dice il poeta americano, «proviene appunto dalla volontà di riprodurre esattamente ciò che egli ha chiaramente veduto». ²⁹

Visionario e visivo allo stesso tempo, questo Dante di Pound è anche essenziale e preciso perché obbedisce alla necessità di raffigurarselo come produttore (moderno) di un immaginario ben delineato, che non lascia alcuna opportunità al superfluo, e intende l'immagine come significativa di uno stato in sé, non indiretta, non ornata o «ricamata» dalle eventuali pretese dell'intelligenza dantesca. Contro il pericolo dell'ornamento superfluo che pregiudica la funzione del linguaggio Pound reagisce, o meglio insorge, a proposito di Petrarca, questa volta a paragone con Cavalcanti del quale segnala naturalmente l'essenzialità delle figure: la «forte espressione metamorfica o "pittoresca" esiste con lo scopo di esprimere o interpretare un significato preciso». ³⁰ E all'opposto riduce Petrarca a poco credibile ripetitore di ornamenti, ripresi e ricollocati nel proprio libro (intuendo per fortuna la funzione della ripetizione a più livelli, che anima il *Canzoniere*). L'ingiustificata e superficiale offensiva antipetrarchesca (e di un Petrarca fuori dai massimi sistemi originari dello stilnovismo dolce ed essenziale che Pound predilige) in effetti poggia per converso sull'impressione di massima economia dell'enunciazione dantesca soprattutto, anche se non esclusivamente, nella *Commedia*, che consente al lettore d'oggi di sospettare in Pound un'incondizionata ammirazione per un poeta

²⁸ *Dante dalla carte Scheiwiller* cit., p.35.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Dante dalla carte Scheiwiller* cit., p.95.

che, pur essendosi dedicato a un'elaborazione così complessa, articolata e con ripercussioni di senso che vanno molto al di là delle azioni da raccontare, mantiene salda la riconoscibilità della sua misura. In questa chiave persino la rima dantesca ha il pregio di disegnare un percorso di continuità che, secondo Pound, non può essere né distolto né distorto. Scrive significativamente nel saggio sull'*Inferno*, del 1934: «la rima di Dante non è che un filo più resistente nell'armatura del tessuto che impedisca al tutto di deformarsi e sdipanarsi al di fuori della sua accuratissima linea (si confronti il tipo di tessitura di qualsiasi stoffa di lusso per pantaloni)».³¹

Sono queste doti di coerenza e continuità nel discorso che si misura e si adegua ai diversi livelli della visione, e poi questa regia uniforme di un complesso stratificarsi di discordanze, gli elementi sensibili restituiti al poeta dei *Cantos* mediante la descrizione dell'immagine sufficientemente efficiente che egli si fa delle tre cantiche partitamente. Tant'è che vede l'*Inferno* percorso da «una mordente satira contro l'inutile, inquieto, tumultuoso affannarsi dell'umanità»;³² il *Purgatorio* meno «vigoroso» della precedente cantica, giacché qui «Dante (...) si prend[e] il lusso di spiegar troppo»;³³ e il *Paradiso* filtrato da una citazione dal *Fedro* di Platone, riguardante le anime che videro «sopra di noi l'essere vero».³⁴

A questa laicizzazione della visione del *Paradiso*, del tutto differente da quella proposta da Eliot, si associa l'annotazione sul carattere ancora una volta continuo dell'elemento luminoso: «La vigoria della luce solare nel *Paradiso* non ha confronti in arte, nemmeno nel disegno di Blake, *When the morning stars sang together*. Tale qualità è propria della cantica nella sua integrità, ed è quindi difficile ad illustrarsi per citazioni frammentarie».³⁵ Sottolineo volutamente lo

³¹ Ezra Pound, *Inferno* (1934), in *Criterion*, aprile 1954; trad. it. di N. D'Agostino in ID., *Dante dalla carte Scheiwiller* cit., p.167.

³² *Dante dalla carte Scheiwiller* cit., p.42.

³³ Ivi, p.48.

³⁴ Ivi, p.50.

³⁵ Ezra Pound, *Dante*, trad. it. di S. Baldi, in *Dante dalla carte Scheiwiller* cit., p.62.

sguardo d'insieme preferito nella lettura da Pound, che fa trapelare la sua attenzione alla coerenza d'insieme del percorso dantesco come modello per la scrittura, modello che sembrerebbe quasi essere danneggiato dal frammentarsi della citazione, dallo specificarsi in parti o ridursi in particolari, sia pure di indubbia suggestione narrativa. A questa tentazione non cede la poetica critica poundiana *sub specie Dantis*, nel corso del lungo sodalizio e delle numerose pagine dedicate sì a uno scrittore emblematico, ma nel senso di una condizione ben precisa e più direttamente esemplata nel resoconto finale della *Commedia*. Pound ricostruisce infine una sorta di progressione o parabola della propria poetica critica che pretende sia creduta *per fede* analogamente al racconto-ricordo di Dante, e specialmente al culmine della visione di fronte all'accecante e inspiegabile potenza della luce divina. Dunque, la *Divina Commedia* non è un poema epico ma lirica, «la tremenda lirica del soggettivo Dante», ed è «un intero ciclo di sacre rappresentazioni», e della *Commedia* il poeta critico non può che ammettere di aver illustrato solo alcuni aspetti riguardo alla sua bellezza, e per questo chiede al suo lettore di essere creduto per fede, in modo omologo e consequenziale al fatto che «ogni critica sincera della massima poesia deve risolversi in una specie di professione di fede».³⁶ (Ricordo incidentalmente che un lettore del tutto differente da Pound, qual è Borges, in una delle ultime interviste ha parlato fra l'altro di «visione volontaria» della *Commedia*, ovvero di «una visione per fede poetica».)³⁷ Da par suo Pound colloca l'opera di Dante fra quelle «opere d'arte che son come chiavi, o parole d'ordine» e «danno l'accesso a una conoscenza più profonda, a una più intima percezione della bellezza».³⁸

Ecco perché alla funzione dell'allegoria Pound non concede la stessa paradigmatica attenzione che ha grande rilievo nell'interpretazione di Eliot. Perché questa bellezza dantesca, che

³⁶ Ivi, p.66 (per tutte le citazioni del periodo).

³⁷ Jorge Luis Borges, *La fede poetica di Dante*, in *Il Giornale*, 19 luglio 1981; ora in ID., *Altro che storie*, Società Europea di Edizioni, Il Giornale, Milano, 2018, p.29.

³⁸ Ezra Pound, *Dante*, cit., p.67.

promana e via via si eleva a partire dai bassi materiali del livore e della sozzura fino a mutarsi progressivamente in indicibile impressione luminosa, raggiunge il suo apice nell'insieme della rappresentazione visiva o nel discorso della visione, e mantiene i suoi equilibri ineludibili per il poeta novecentesco, prolungandosi in quell'interprete che saprà continuarne il lavoro. Proprio di consapevolezza del poeta (che legge ed elegge il proprio ipotesto come spazio sperimentale per il proprio immaginario) Pound aveva parlato a proposito di Joyce, in modo certo fortemente introspettivo e direttamente coinvolto, secondo un'intenzione ottimamente sintetizzata dal brano seguente:

La migliore critica di qualsiasi opera, e, a mio avviso, l'unica critica di qualsiasi opera d'arte che possa avere una validità perenne o soltanto abbastanza durevole, viene compiuta dallo scrittore o dall'artista che continuerà il lavoro creativo dell'autore criticato; e non potrà venire, non potrà mai venire compiuta dai giovanotti che generalizzano intorno all'autore.³⁹

Immaginiamo, ora, i *Cantos* come un'articolata mappa di frammenti in relazione reciproca motivata o occasionale, disposti secondo i grandi periodi tematici esplorati da Pound, connessi in un insieme strutturato per ipotesi casuali e progressive, come nel corso di un viaggio nel quale è lo spettatore a parlare del modo in cui gli eventi transitano intorno e dentro di lui. Al centro di ogni altro interesse vi è per Pound l'impegno che gli fa sentire Dante, e con lui i poeti medievali, particolarmente familiari. Potremmo riassumerne la consistenza con un eloquente passaggio dell'introduzione di Mary de Rachewiltz alla raccolta dei *Cantos*, comprendente anche i tentativi, gli abbozzi, i progetti, posti al limite di una sorta di progressione consapevole dell'intelligenza tragica contemporanea:

Il naufragio dell'individuo, l'incalzare della massa, invece di portarlo a nascondersi nella speranza di sottrarsi all'ingranaggio, alla classica guisa dello scrittore in cui «il piacere della scrittura supera l'obbligo della profezia», gli gonfiava il petto e lo faceva

³⁹ *Ulysses*, cit., p.1167.

urlare a pieni polmoni.⁴⁰

Anche se in un modo così estroverso che non sapremmo riconoscere in Dante, questo specifico tratto la dice lunga sull'intenzione poundiana di comprendere il linguaggio del suo maggior poeta considerandolo una sorta di macroipotesto formale e concettuale, un inesauribile serbatoio per l'autorappresentazione da parte del poeta moderno, «consapevole» del suo ruolo di lettore in maniera interessata e funzionale a una diretta relazione intertestuale. Acutamente Corrado Bologna e Lorenzo Fabiani concludono il loro saggio introduttivo al libro su Dante, che Ezra Pound di fatto scrisse per saggi sparsi e che è stato ricostruito postumo, con un rinvio al «poeta che deve inventare una propria lingua per tentare di *scrivere, di nuovo, il Paradiso*».⁴¹ E citano il significativo *incipit* delle *Notes for CXVII* nei *Cantos*, un breve abbozzo che riporto qui per intero:

I have tried write Paradise
Do not move,
Let the wind speak
That is Paradise

Let the Gods forgive what
I have made
May those I have loved try to forgive
What I have made⁴²

Ora, per rendere concreta la profezia di questa annotazione autoreferenziale, bisogna ricordare che i *Cantos*, occasionali e allo stesso tempo sequenziali, si propongono al lettore con una forza centrifuga che sembra nascondere il comune fulcro originario dell'insieme. Ma è suggestione destinata a svanire quando si coglie la permanenza di quella forza centripeta costituita dall'idea della

⁴⁰ Ezra Pound, *I Cantos* (a cura di M. de Rachewiltz), Mondadori, Milano, 1985, p.XVI.

⁴¹ Corrado Bologna, Lorenzo Fabiani, *Il «Dante» di Ezra Pound: breve storia di un libro sognato*, in Ezra Pound, *Dante dalle carte Scheiwiller*, cit., p.XXXVII.

⁴² Cfr. *Cantos*, cit. p.1493: «Ho provato a scrivere il Paradiso/ Non ti muovere,/ Lascia parlare il vento/ Così è il Paradiso// Lascia che gli Dei perdonino quel che/ ho costruito/ Chi ho amato cerchi di perdonare/ quello che ho costruito».

“rappresentazione sacra” e al contempo laica di una contemporaneità in continua lotta con la propria storia di vizi e sogni, lo stesso motore essenziale e primario della *Commedia*. Così che si comprende più agevolmente che la poetica sequenziale e interattiva dei *Cantos* somiglia a un percorso in cui il grido profetico, per ricordare ancora le parole della figlia Mary, sfocia nel «continuous purgatorial process at work», di cui parla Beckett, e che vale come dimensione e suggello di un’intera poetica critica, purgatoriale e senza redenzione, di chi tenta sì di scrivere il Paradiso, ma sa, con Dante, che l’impresa è al fondo irraggiungibile, che è forse solo intuibile, o percepibile come radiazione luminosa, da lontano.

Bibliografia

- Beckett, Samuel, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment* (edited by R. Cohn), Grove Press, New York, 1984.
- Borges, Jorge Luis, *Altro che storie*, Società Europea di Edizioni, Il Giornale, Milano, 2018.
- Eliot, Thomas S., *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Mc Thuen & Co., London, 1920;
- Eliot, Thomas S., *Il bosco sacro. Saggi di poesia e critica* (trad. it. di L. Anceschi), Mursia, Milano 1971.
- Eliot, Thomas S., *Scritti su Dante* (a cura di R. Sanesi), Bompiani, Milano, 2001.
- Pound, Ezra, *The Spirit of Romance*, J. M. Dent & Sons, London, 1910.
- Pound, Ezra, *Make it New*, Faber & Faber, London, 1934.
- Pound, Ezra, *Selected Poems*, Faber & Faber, London, 1948.
- Pound, Ezra, *Le poesie scelte*, trad. it. di A. Rizzardi, Mondadori, Milano, 1960.
- Pound, Ezra, *Opere scelte* (a cura di M. de Rachewiltz), introduzione di A. Tagliaferri, Mondadori, Milano, 1970.
- Pound, Ezra, *I Cantos* (a cura di M. de Rachewiltz), Mondadori, Milano, 1985.

- Pound, Ezra, *Dante dalla carte Scheiwiller* (a cura di C. Bologna e L. Fabiani), Marsilio, Venezia, 2015.
- Tassoni, Luigi, *La critica degli scrittori*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. XI, *La critica letteraria dal Due al Novecento*, coordinato da P. Orvieto, Salerno editrice, Roma, 2003.
- Tassoni, Luigi, *I silenzi di Dante*, Pàtron editore, Bologna, 2016, pp. 111-164.

LUIGI TASSONI

**«A continuous purgatorial process at work»:
Pound lettore di Dante
– Riassunto –**

L'impegno poundiano per la conoscenza, l'interpretazione e la traduzione del mondo medievale nella ricezione dantesca si concentra in una serie di saggi elaborati dal poeta americano in un arco cronologico molto ampio, a partire dal primo decennio del Novecento. Risolto l'annoso pregiudizio che ha gravato per troppo tempo sulla critica degli scrittori, questo studio parte dal confronto della posizione di Pound rispetto ad altri illustri esempi di dantismo anglo-americano esercitato proprio dagli scrittori, e affronta gli elementi portanti della critica del poeta americano *sub specie Dantis*, e da qui estesi a una più generale poetica critica. Fra essi, in particolare: i livelli del tragico contemporaneo, la reinterpretazione dell'allegoria, la *Commedia* come espressione di stati più che di luoghi, e come «sacra rappresentazione», la necessaria cornice dei poeti toscani, la precisione della parola, l'immagine visualizzata delle tre cantiche, l'autorappresentazione del poeta moderno come lettore.

BÉLA HOFFMANN

Memoria e atto creativo

*Il ruolo, la collocazione, le connotazioni di significato
e le questioni connesse all'attività creativa poetica,
nel II canto dell'Inferno¹*

1. Introduzione

La problematica centrale segnalata nel titolo è costituita dall'invocazione e dai versi che la precedono (*Inf.* II 3-9) nonché – in connessione con tutto questo – dalle soluzioni non del tutto univoche che la critica letteraria ci offre relativamente ai termini di *mente*, *memoria*, *Muse* e *alto ingegno*. Il saggio cerca una risposta alla domanda se le autoriflessioni del narratore concernenti il processo creativo siano in armonia con i processi creativi reali dell'autore, ovvero se le *autoriflessioni* del narratore miranti a descrivere il processo creativo non siano presenti piuttosto nella veste di *pseudo-autoriflessioni*. Ecco perché il saggio analizza in modo particolare le questioni concernenti le connessioni tra memoria e scrittura. A questo punto leggiamo il passo in questione:

3. [...] e io sol uno
4. m'apparecchiava a sostener la guerra
5. sì del cammino e sì de la pietate,
6. che ritrarrà la *mente* che non erra.
7. O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
8. o *mente* che scrivesti ciò ch'io vidi,
9. qui si parrà la tua nobilitate.

Come si vede, il verso 6, che è ancora parte della seconda terzina, sospende la narrazione, interrompe la descrizione retrospettiva e sposta l'attenzione del lettore dall'eroe e dal passato, verso il narratore e il presente del processo di creazione dell'opera,

¹ Questo saggio non è altro che lo sviluppare più particolareggiato e sfumato di uno sottocapitolo dello scritto *Il secondo canto dell'Inferno* pubblicato sui *Quaderni Danteschi* (2013: 1-62) insieme con il coautore Norbert Mátyus. A questo fatto deve essere ascritta la presenza di alcuni passi testuali del tutto identici (Cfr. jooweb.org.hu/dantisztfika/quaderni/index.php/en/6-2010).

separando così chiaramente le figure e le funzioni di *viaggiatore* e *narratore*. La prospettiva cambia: la scena del conflitto interiore vissuto dall'eroe ma per il lettore ancora imminente, lascia il posto alle problematiche del processo creativo, alla *difficile lotta per la lingua poetica*; perché si tratta di una lotta, o almeno di un secondo fronte in cui il protagonista non è più il pellegrino.

Il narratore – volendo giustamente creare l'illusione della realtà – avverte subito che il suo resoconto non è invenzione, né risultato della finzione poetica (cfr. Chiavacci Leonardi 2011: 46), ma descrizione fedele di eventi reali: in qualità di protagonista li ha infatti già vissuti, ha già percorso il cammino che conduceva a Dio, ora bisognerà portare a termine il compito, anzi obbedire all'imperativo categorico (come tanti gli ricorderanno durante il viaggio, per esempio Beatrice in *Purg.* XXXII, 100 -108 e *Purg.* XXXIII, 52-54, Cacciaguida in *Par.* XVII, 127-142, San Pietro in *Par.* XXVI, 64-66) di riprodurre *fedelmente e giustamente* ciò che la memoria ha saputo conservare. Tutto ciò verrà poi confermato da Dante narratore nel canto XXXIII del *Paradiso* (67-76) quando si rivolgerà alla Luce chiedendole aiuto perché la sua mente sia in grado di concepire e conservare la propria visione e, perché il suo discorso poetico sia tanto efficace da poter trasportare alla futura gente sia pur una favilla della gloria di Dio (*Par.* XXXIII. 72). Qui e in altri passi del testo si afferma senza dubbio, almeno secondo la *fictio*, che la scrittura gli sta davanti quale dovere e ne è però condizione l'esistenza della memoria: senza di essa la parola non può realizzarsi. Questo è pur vero, ma ciononostante ci si affretta a fissare che *la parola poetica, la resa in parole degli eventi non è data da e per se stessa nella memoria*. La situazione è analoga a quella della *Vita Nova* in cui „il libro della memoria” non aveva il senso della scrittura, bensì solo del suo argomento. Il narratore, limitandosi al solo assemblarne (trascriverne) la sentenza, segnala già, volente o nolente, a *livello dichiarativo* che la scrittura si realizzerà quale risultato dell'elaborazione linguistico-poetica dei ricordi, di un lavoro continuo che li interessa, per conquistare la parola poetica, ovvero che la cosiddetta *trascrizione* non sia in nessun modo un *copiare*,

poiché l'essenza dei ricordi non potrebbe essere anteriore in nessun modo alla parola nata per iscritto.

A questo punto dobbiamo subito ricordare che l'eletto a cui è concesso di compiere il viaggio ultraterreno, altro non è che un *poeta*. Non un essere qualsiasi in possesso di una *memoria assoluta*, ma colui che è in grado, per così dire, di far parlare la memoria grazie alla forza creatrice della lingua, che possiede l'alto ingegno (in senso etimologico da *in* e *genius*), vale a dire la capacità di creare. Dunque, la via che procede dalla memoria fino alla scrittura non è diretta, una semplice *copiatura*, una *riproduzione*, ma indiretta: in essa *la memoria stessa deve essere creata dalla parola poetica*, mentre secondo il narratore è forma oggettivata nel regno ultraterreno della parola divina, conservata dalla memoria che deve essere restaurata nella parola poetica. Non c'è nessun dubbio che in Dante la memoria che sta realizzandosi per mezzo della parola poetica non nasce, per così dire, dal nulla (in senso moderno). Ma perché la strutturazione in capitoli delle pagine del „libro della memoria“ non è mai definitiva, la conferma della loro esistenza e del loro carattere ispiratore sarà data solo nella *forma strutturata e creata dalla parola poetica*.

Così siamo sempre di fronte a una duplicità: se da una parte, secondo la *fictio*, è stato Dio a scegliere Dante quale interprete umano della sua giustizia oggettivata nel sistema ultraterreno, così che è lecito parlare della *Commedia* come di un *resoconto fissato nella memoria* del Viandante, d'altra parte, se l'elezione di Dante è dovuta al suo essere *poeta*, la memoria va interpretata come creata da parte della parola poetica.

2. Posto e senso dell'invocazione

È significativo che troviamo l'invocazione e la dichiarazione concernenti le eventuali difficoltà dell'argomento non all'inizio dell'opera, nel prologo, ma all'inizio del secondo canto, anch'esso introduttivo, sebbene l'indicazione implicita dell'argomento poetico – come ricorda Bellomo – abbia luogo „sotto forma di consiglio di Virgilio“ (Bellomo 2013: 19). Dopo un *incipit* relativamente lungo (*Canto primo*) ci si trova già „in medias res“ di un testo poetico

iniziato dalla scrittura. Siamo già passati per la scelta linguistica del volgare, della metrica, della “santa trinità” delle terzine e la narrazione ha già intrapreso la sua regolare concatenazione, grazie all’ordine specifico ed unico delle rime. L’esistenza del testo poetico di per se stessa, conferma *realmente* che fino a questo punto in nessun modo si può parlare di una mancata ispirazione. Ma questo fatto sembra confutato dalla parola del narratore. Così si crea una contraddizione tra l’esistenza reale della parola poetica presente nel primo canto e l’imperfezione della memoria del narratore. Mentre da una parte sembra più che logico che il fine dell’invocazione nel secondo canto non debba non esser indirizzato a mantenere lo stato ispirato nel processo creativo, d’altra parte l’invocazione confessa, nel senso della *fictio*, l’imperfezione della parola del narratore, la mancanza di armonia tra memoria e parola poetica. Si può constatare dunque che *il problema della connessione tra memoria e scrittura che percorre tutta la Commedia, viene esposto già all’inizio dell’opera*. La nostra riflessione cerca dunque ancora una risposta a *perché* l’invocazione trovi il suo posto all’inizio del secondo canto.

A nostro avviso, tutto questo è spiegabile con le argomentazioni seguenti: ammettiamo che sarebbe sufficiente alludere al fatto che l’invocazione ha luogo prima dell’inizio di un pellegrinaggio infernale e della rappresentazione offerta ai lettori di un mondo anteriore all’esperienza umana, che così segnala, in modo formale, le difficoltà del pellegrinaggio avvenire della scrittura stessa. Ma c’è di più, esiste *un motivo di natura poetica*, a proposito del quale rinviamo a un passo che si allaccia all’opera dantesca, ovvero a un’*auto-riflessione* d’autore, che ha la forma della promessa posta in chiusura della *Vita Nova*: il narratore si impegna a ritornare a parlare di Beatrice soltanto quando ne potrà parlare degnamente, vale a dire quando sarà in grado di rinnovare la forma della sua poesia. A posteriori possiamo affermare che egli *lo fa ora in un genere del tutto nuovo, in un linguaggio ricchissimo grazie al plurilinguismo proprio della Commedia, con un argomento nuovissimo*. Ed ecco che il primo canto, in cui il narratore si accinge a trattare il periodo di vita anteriore al viaggio ultraterreno, *rievoca in modo implicito le remore e i motivi di un*

continuo procrastinare il mantenimento della promessa come anche – in altri termini – la mancanza stessa dell’ispirazione nel tempo intercorso. Dante rievoca, suggerisce, ma non spiega né interpreta. Nelle parole con cui il Viandante qualifica Virgilio che gli appare di fronte, chiamandolo *maestro* e *autore prediletto*, risulta subito chiaro che Dante personaggio è il *poeta* a cui *la parola vera e ornata del maestro* non è più arrivata con chiarezza. D’altro canto, il Viandante non fa domande a proposito della donna che lo aspetterà nel paradiso terrestre. Non gli viene nemmeno in mente che possa trattarsi della stessa Beatrice che aveva ispirato la sua poesia. Insomma, diventa evidente che in un certo periodo della sua attività poetica, Dante avesse dimenticato sia Virgilio che Beatrice. *In quest’oblio si manifestano sia l’affievolirsi della forza della memoria, sia l’esaurirsi delle due fonti dell’ispirazione poetica.* Tanto più perché questi due nomi si presentano quali metonimie, come argomenta Bellomo (Bellomo 2013: L-LI), ovvero stanno chiaramente in luogo della poesia. Che tutto questo sia stato così *prima e fino a questo punto*, è la scrittura, la prassi attuale a documentarlo. L’eroe che tempo addietro viveva come in preda al sonno, ora non trova, nella sua qualità di narratore privo di memoria, la parola conveniente a segnalare *il momento decisivo* in cui ha imboccato la via dello smarrimento. Impegnandosi a mantenere la sua promessa, il narratore che sta già stendendo la *Commedia*, in possesso di questa sua esperienza acquisita *ora come ora*, si rivolge alle Muse, per la memoria e per la parola.

Quest’esperienza acquisita viene dimostrata dal fatto che *i tentativi eseguiti dal narratore per illuminare (rievocare e raccontare) il perché e il carattere della sua entrata nella selva oscura* ogni tanto cercano di *farsi avanti* nelle prime terzine. Questo fenomeno lascia le sue tracce – in armonia con la validità della frase – anche nei versi composti da parole mono- o bisillabe, *nel ritmo e nell’articolazione*: ‘Ah quanto a dir qual era è cosa dura’. È inoltre significativo che nel testo da interpretare appaiano di tanto in tanto le radici (e i fonemi) *dir, dri, ri*: *Ah quanto a dir qual era è cosa dura; dirò de l’altre cose ch’io v’ho scorte; Io non so ben ridir com’io v’entrai...* Non solo quando si menzionano – a livello dichiarativo – la difficoltà o l’impossibilità di parlare, ma

anche quando *non a questo proposito* il narratore ha l'intenzione di pronunciar parola; anche in questi casi il corpo fonico delle parole contiene e conserva *implicitamente* le radici e i fonemi sopra accennati: *diritta*, *smarrita*, *dritto*, *rinova*. Infine il verbo *dire*, *decomponendosi nei suoi elementi*, si nasconde nelle parole segnalate che rendono, per così dire, acusticamente e visivamente anche la "*sconfitta*" della narrazione (Hoffmann 2005: 73-74). Con lo smarrimento della *diritta* via scende un'ombra sulla possibilità di *narrare cosa siano in essenza* la *diritta* via e l'oscurità, e con *diritta* (rima interna) pare che anche *smarrita* sia *in rima*. Tutto questo vuole chiarire come nella voce narrante si senta un'altra voce, quella dell'autore (o lettore implicito), è a dire che il testo assume *una sua natura soggettiva* (Kovács 1999: 11-66).

Nel primo canto la dissonanza tra la presenza reale della parola poetica creata dal testo e il carattere manchevole della memoria del narratore, considerando il punto di osservazione della *fictio*, si presenta come un *ricordo di qualcosa*, ovvero dello smarrimento di cui *non siamo in nessun modo in grado di ricordarci, alla stessa maniera del parlare di qualcosa che non riusciamo a fare perché ci manca la parola*. Dunque le auto-riflessioni del narratore, concernenti le difficoltà del dire, vengono confermate eppure – nonostante tutto questo – nel frattempo diventano argomento di un testo poetico vero e proprio, in qualità di parola rappresentata. Comunque sia, all'inizio della narrazione la mancanza della memoria e della parola, ovvero la mancanza della loro connessione, prescrive la necessità dell'invocazione da parte del narratore.

3. L'opinione della critica dantesca

Ora ci occuperemo dell'invocazione e dei versi che la precedono, perché problematica centrale di questa relazione, e soprattutto delle *questioni interpretative del termine* mente: una volta risolte, sapremo *cosa affermano da un lato il narratore, dall'altro la Commedia come testo letterario*. Si cerca dunque la risposta alla questione se la scrittura non sia altro che copia del „libro della memoria“, vale a dire se la scrittura sia un ricordarsi di tutto ciò che è fissato nella memoria o se

la memoria possa essere creata solo grazie alla scrittura. Si deve, dunque, affrontare l'interpretazione del termine *mente* per dare una risposta all'eventuale connessione tra memoria e scrittura (creazione artistica).

Il narratore autoriale dichiara, dunque, che il suo racconto non è un'invenzione, non è risultato di una *fictio* poetica, bensì un resoconto conservato dalla memoria di eventi realmente accaduti. Di conseguenza, nella maggioranza dei commenti il termine *mente* assume il significato di *memoria*, talvolta anche per i versi sesto e ottavo (cfr. Chiavacci Leonardi 2011: 46-47; in parte Vandelli 1987: 13). La memoria dunque, incaricata di custodire il vero, occupa nella *fictio* dantesca il posto centrale. Possiamo accettarlo in prima istanza, ma comunque questa riduzione della *mente* al senso di *memoria* sembra arbitraria, sia perché il narratore usa il termine *mente* e non *memoria*, che perché la parola *memoria* ha nel testo una presenza quantitativamente notevole. Non c'è dubbio che la *mente* sia *mente* appunto perché ha la capacità di ricordare, e che senza di essa la mente, come termine generico, sarebbe inconcepibile. Ma il potere del ricordare non abbraccia tutto il campo delle funzioni e delle capacità della mente. Dato che *il vero* conservato dalla memoria può manifestarsi solo grazie alla scrittura, il problema della memoria e della creazione artistica può essere risolto da questi critici se nell'atto creativo fanno rientrare organicamente la memoria, il processo della rimembranza. Anche se in Dante la creazione artistica non proviene dal nulla, da questo fatto non consegue che *il vero* – secondo alcuni critici – *non sia il risultato dell'opera artistica, ma che sia l'opera letteraria il risultato del vero, di una vera memoria*. Se il significato di *mente* si restringe a quello di *memoria*, sia nel verso ottavo che nel sesto, s'ignora la capacità della mente di poter creare connessioni colme di senso, lavorando su tutto ciò che è stato fissato nella memoria. In questo caso si tralascia che quest'attività della mente *non è la memoria propriamente detta*, anche se la sistematizzazione dei ricordi non è possibile, è ovvio, senza la memoria. Ma di questo parleremo più avanti. Ad ogni modo quando Giacalone, partendo dalla *fictio*, interpreta l'invocazione, tralascia questa funzione duplice della

mente che in tutti e due i casi identifica con la nozione di memoria. Al tempo stesso la richiesta fatta alle Muse si restringe al compimento della memoria. In altre parole, il critico non concepisce *l'alto ingegno* quale capacità creativa del poeta, ma solo come sapere delle Muse, ovvero come memoria del sapere che esse possiedono, la cui mediazione il narratore considera proprio compito, quando dice: "O alto ingegno delle muse, aiutami!" (Giacalone 2005: 96-97). Così, volente o nolente, si accentua la concezione di una scrittura "sotto dettatura". Si elimina il fatto che lo stato ispirato non sia una conferma della sola potenzialità delle capacità creative, ma che il possesso di queste capacità creative pure costituisca le condizioni in cui l'ispirazione ha modo di nascere.

D'altra parte *l'Inferno* che ora deve essere percorso dalla memoria del narratore non equivale alla sola rievocazione delle parole dei vari personaggi poiché la sua struttura e il sistema dei peccati si presentano di necessità come oggettivazioni della parola e della verità di Dio, come parola incorporata e chiusa in un sistema severo, che aspetta di essere ritradotta o, per meglio dire, creata in una forma linguistico-poetica. Anche se non è contestabile che nel verso ottavo siamo davanti alla capacità della mente di poter accumulare gli eventi del passato e che nel sesto si manifesti la capacità di rievocarli, ovvero di *ricordarsi dei ricordi*, non abbiamo ancora una risposta alla domanda se il risultato di questo *vero* sia la scrittura conforme al vero, e di conseguenza *in che modo* la memoria potrebbe possedere l'atto creativo. Non è un caso che la Corti cerchi di dare la sua risposta dicendo, a proposito della *Vita Nova*, che „accade cioè che memoria e immaginazione poetica si sovrappongano e addirittura arrivino a fondersi” e che „il libello non è trascritto da un'autentica memoria esistenziale, ma da una memoria che si innesta sulla immaginazione e sulla poetica dell'autore” (Corti 1993: 41). Come si vede anche la Corti mette in gioco il termine *memoria*, il cui significato si sposta verso l'atto creativo, se si argomenta che la memoria poetica si differenzia da quella intesa in senso tradizionale. Questo è vero, ma nonostante ciò si cerca di definire in qualche modo l'immaginazione dell'autore e la sua visione poetica, che ci

sembra di trovare sotto il senso dell'*alto ingegno*, nella seconda parte *interessata* dell'invocazione che si riferisce a un'attività creativa di alto grado. In questo caso sarebbe realmente l'*alto ingegno* ad avere un ruolo attivo – e non la pur indispensabile memoria – nella creazione dell'opera poetica come naturalmente della memoria stessa.

Ma poiché il sapere umano e del vero nella visione del mondo di Dante vengono dedotti da Dio come suoi doni, nella finzione poetica l'*alto ingegno*, la capacità di creare sono del poeta, ma solo come dono gli è propria: questa capacità serve a captare l'ispirazione. In questo senso Ohly parla del ruolo creativo della memoria (Ohly 1985: 144) affermando che "la memoria è qui il *medium* attraverso il quale il numinoso può introdursi nella lingua". Come si vede, anche in questo caso è la memoria permeata dall'ispirazione divina a divenire una proficua forza poetica, mentre la scrittura come lingua poetica pare essere il risultato di una specie di riproduzione e dunque l'*alto ingegno* neanche qui assume la veste di forza poetica attiva. Ad ogni modo riteniamo l'osservazione acuta di Ohly che rileva come il fine della richiesta alle Muse per avere memoria e parola, sostanzialmente ha la funzione di sottolineare che „ciò che va detto viene annunciato in nome della istanza più alta." (Ohly 1985: 145) In altre parole diremmo che la grandezza e la verità della propria poesia, Dante le fa "firmare" da Dio, quando afferma che nonostante sia lui stesso a scrivere, pure tutto ciò che scrive proviene da Dio: Dante non fa altro che trasmetterNe la parola. Questo dono viene elargito da Dio al *poeta cristiano*. Solo così la *Commedia* potrà essere poesia di assoluta grandezza agli occhi dei lettori: un'opera che piace a Dio stesso.

4. La nostra interpretazione del passo preso in esame

Prima di entrare nei particolari vogliamo qui affermare il carattere perentorio di alcune nostre conclusioni: il termine *mente* non equivale del tutto alla *memoria*, nel senso che nel processo dell'incisione del ricordo e del suo emergere in superficie, non potremmo parlarne in mancanza della sua ragion d'essere, ovvero della memoria stessa. Inoltre, nel concetto di mente entra la

possibilità della riflessione sulla propria memoria come argomento, nel senso della capacità di un pensiero linguistico-poetico, ovvero della *padronanza dell'alto ingegno che, essendo ispirato, crea la memoria di un viaggio ultraterreno fittizio procedendo tra i legami di una severa forma poetica dotata di sonorità*. È ovvio che il *come* di tutto questo sarà in armonia con l'ordine e sistema dei tre regni ultraterreni, anch'essi severamente stabiliti da Dio, non quale copia, bensì quale risultato della creazione poetica. Potremmo dire che il narratore, quando enfatizza il carattere reale e vero del suo resoconto, quando cioè pare rievocare l'esperienza vissuta, vorrebbe "celare" il fatto che la memoria, per quanto riguarda i temi esposti, può essere solo in parte fonte dell'ispirazione, in quanto la citazione delle opere classiche e degli scritti sacri, quali fonti del vero e delle esperienze, appariranno anche nel nuovo testo e anzi, per dirla con Lotman, saranno incorporati in esso (Lotman 2002: 32-33). Sotto questo aspetto non bisogna dimenticare che nella tradizione poetica medievale i testi dei poeti antichi dettavano la norma, anche nel senso che erano ritenuti detentori della verità e dell'asaggiatezza, pertanto degni di essere citati e imitati: *In tale prospettiva la citazione dei classici può essere interpretata come rievocazione di una parola autorevole e al tempo stesso riscrittura dell'originale, essenziale per la creazione della nuova poesia* (Baroncini 2002: 155). Di conseguenza in questi casi non si tratta di semplici citazioni, se lo scopo delle reminiscenze è la creazione dell'autorità di testi nuovi che, conservando – negando o affermando – le verità dei testi pagani, le integrano, le inverano, come si vede nel caso di Bonaventura citato da Baroncini (2002: 164) e nella riflessione di Panofsky: *Ogni volta che nel maturo e tardo Medio Evo un'opera d'arte prende in prestito uno schema da un modello classico, a questo schema si attribuisce quasi sempre un significato non classico, solitamente cristiano* (1971: 105). Nel caso di Dante basterà citare – tra gli innumerevoli esempi – il canto XXV dell'*Inferno*, dove il narratore – usando la figura retorica dell'*aemulatio* – fa tacere i suoi modelli, Lucano e Ovidio (cfr. Draskóczy 2012: 152-214). Il ruolo delle citazioni presi dai Vangeli va però visto nell'"estendere le loro verità sul testo poetico, autenticandolo al tempo stesso.

Inoltre la memoria può essere considerata un punto di partenza solo nella prospettiva della *fictio*, perché in verità essa va intesa come punto d'arrivo. Ecco a riguardo il pensiero di Gadamer: *Il significato che si forma linguisticamente nel testo poetico, non viene semplicemente 'fissato' nella scrittura, ma viene appunto creato attraverso la scrittura. Solo alla parola resuscitata (pronunciata o letta) va assegnata l'esistenza dell'opera d'arte. Ma la parola si trasfigura solo attraverso la scrittura, ed è questa la sua verità* (Gadamer 1994: 124). Questo tentativo di „occultamento“, gli scopi del quale possono essere ascritti anche alle intenzioni didattiche e pratico-etiche della *Commedia*, va comunque esaminato in connessione con il termine *mente*, due volte usato nei versi 6 e 8. La duplicità della funzione ovvero del significato della *mente*, per cui essa si manifesta da una parte come il luogo e la condizione della nascita della memoria, dall'altra come la capacità e il mezzo per la creazione e *ricreazione* di ciò che è conservato dalla memoria, viene rispettata dal testo in entrambe le occorrenze del termine. *Overo il termine mente, se viene interpretato in questo modo e non ristretto al termine memoria, sarà in grado di diventare portatore al tempo stesso sia dell'aspetto della memoria capace di destare l'autenticità del reale ed eventuale fonte dell'intenzione anteriore all'opera, base della fictio letteraria, sia delle capacità dell'alto ingegno quale potenziale forza creativa poetica nei cui confronti la memoria come argomento della scrittura si manifesta quale risultato dell'ispirazione, intenzione che si realizza nel testo stesso.* A questo fatto va ascritto che le riflessioni del narratore concernenti la stesura dell'opera da una parte si presentano come pseudo-autoriflessioni (documentazione della memoria di un viaggio ultraterreno realmente compiuto) dall'altra però emergono come auto-riflessioni vere e proprie quando si ritenga che la base dell'opera è costituita dall'immaginazione creativa. A questo proposito, seguendo la traccia individuata da Ferrucci (Ferrucci 1990: 38) noteremo che “nel canto XVII c'è una riflessione importante: „ O immaginativa che ne rube / tal volta sì di fuor, ch'om non s'accorge / perché dintorno suonin mille tube, // chi move te, se 'l senso non ti porge? (13-16). La risposta: „Moveti lume che nel ciel s'informa / per sé o per voler che giù lo scorge” (17-18).

5. *Le Muse e la memoria*

L'invocazione segnala che la forza creativa del narratore pronto a proseguire il racconto si rivolge alle muse sia per riavere in modo assoluto la memoria sia per captare l'ispirazione indispensabile a poter creare la parola poetica, perché il rapporto tra le muse e il libro della memoria non è svanito, in quanto „secondo i miti greci fu Zeus a fecondare Mnemosine (Memoria) e così nacquero le muse (Biedermann 1989: 275). Le muse sono dunque eredi insieme di Dio e della Memoria. A questo punto non è superfluo ricordare che il narratore non si rivolge alla musa della commedia (Thaleia), a quelle della poesia lirica (Euterphé) o della tragedia (Melphome), ma a tutte e nove, pre-proiettando in questo modo il carattere universale dell'argomento della *Commedia*, e anche la futura presenza dello stile e del plurilinguismo. L'*alto ingegno*, cioè la capacità intellettuale ricevuta dall'alto (secondo la tradizione medievale sono i gemelli ad avere appunto questa capacità) e invocata in secondo luogo suggerisce la necessità di uno sforzo individuale per catturare l'ispirazione indispensabile alla creazione della parola poetica. L'attributo *alto* che qui, a questo punto della lettura porta il senso di una mente che sia in grado di ricordare e sistemare gli elementi in una forma poetica (Chiavacci Leonardi 2011: 47), se esaminato partendo dall'opera già compiuta si dovrà intendere nel suo significato primario (*alto*), vale a dire come dono divino ricevuto dall'*Alto*.

A noi pare che nel verso 6 il termine accentui soprattutto il richiamo, in forma poetica, alla memoria del viaggio e delle vicissitudini sperimentate, come segnalato anche dal verbo al futuro (*ritrarrà*): così con l'uso della *mente* viene sottolineato il processo creativo. Condizione necessaria a che ciò avvenga è l'esistenza del *libro della memoria che fa parte della mente*. Insomma, il significato del termine si sposta verso l'accezione secondo cui la mente coglie le esperienze con la parola poetica. Nel verso 8 il termine *mente* allude alla *scrittura intesa metaforicamente*, cioè al *libro della memoria*, come dimostra anche la frase che segue l'occorrenza del termine, *che*

scrivesti ciò ch'io vidi, frase che è stata più volte notata, per esempio da Maria Corti che ricorda a proposito: „Dante usa spesso mente per memoria” (Corti 1993: 40). Il verso sesto allude alla lettura del “libro della memoria” ma analogicamente a ciò che Mercuri (Mercuri 2000: 130) dice a proposito della *Vita Nova*, in quanto il termine *lettura* (da *leggere* ovvero *legere*) corrisponde etimologicamente al significato dei verbi *scegliere*, *selezionare*. Il significato di *mente* qui si sposta per cogliere, mediante la parola poetica, la *memoria*. L’invocazione viene non a caso *pronunciata dopo tutto questo*, nel verso 7, quando il poeta-narratore ha appunto bisogno delle Muse, cioè dell’ispirazione, del proprio alto ingegno, insomma dell’attuazione del proprio intelletto creativo. Ma poiché il grado di perfezione di questa memoria potrà essere misurato solo sulla scrittura resa esteriore, fatto cui allude anche il parallelismo delle parole *ritrarrà* e *parrà* messe al futuro, il termine *mente*, oltre ad abbracciare la capacità di ricordare, abbraccia anche l’atto creativo che *avrà per risultato la memoria creata dalla scrittura*. Poiché si è dinanzi a due verbi al futuro e perché si è dentro il processo di creazione, la memoria che è precisa, conforme al vero, non “andrà a vuoto.” (Mercuri 2000: 131) Procedere non errando (*non erra*) è possibile solo grazie alla scrittura dovuta all’*alto ingegno* ovvero al processo intellettuale quale seconda funzione della mente in grado di scegliere, selezionare. Questa sua funzione, come è già stato menzionato, non è la memoria concepita nel senso quotidiano della parola.

6. L’aspetto creativo della memoria

Tutto ciò di cui si è trattato sinora ci conduce alla domanda di come interpretare il sintagma *mente che non erra*. Tralasciando ora l’affermazione pur accettabile che qui si tratti di una memoria conforme al vero, poniamo l’accento sul *come* si manifesta quel dato vero, nonché appunto *sulla memoria che si realizza insieme con il processo creativo o in qualità di esso, che sotto questo aspetto può essere considerata come colei che detta alla scrittura, ovvero una ulteriore fonte ispiratrice*. Ciò avviene perché la riflessione sugli elementi della memoria diventa anch’essa subito e inevitabilmente memoria, memoria poetica, altrimenti la scrittura

non sarebbe in grado di procedere. In questo senso è appunto la memoria a partorire senza sosta la lingua poetica. Per precisare tutto questo, vi si aggiunge che si parla della memoria che si sta creando grazie alla scrittura in cui il senso testuale si realizza in modo che la parola, il verso, la terzina sono costretti a ricordarsi di ogni elemento che li ha preceduti tra i legami della metrica, della sonorità e del ritmo, nella qualità di una severa *retenzio*.

D'altra parte, poiché questo tipo di memoria rimane fino alla fine parte organica del processo creativo, della scrittura, si può intravederla quale severa *protenzio* husserliana, memoria che procede in avanti, la cui direzione è regolata da un sistema di rime che anch'esse procedono in avanti. Nel verso *ritrarrà la mente che non erra* la qualificazione *non erra* segnala *il modo della scrittura* secondo cui la narrazione deve procedere incorporata in una severa struttura poetica, stretta dal sistema di rime della terzina che si costruiscono una dopo l'altra formando una catena. La memoria potrà essere raccolta solo una volta legata dalle leggi dell'alto ingegno, concernenti la metrica, il ritmo e così via. L'*alto ingegno* (il *pensare poetico*) è in grado di riconoscere come propria – poiché essa è nata in esso pur giungendo dall'esterno – la parola ispirata che quale memoria sarà non solo il punto di partenza del processo creativo, ma fino alla fine l'accompagnerà diventandone, in questo senso, il *dettatore*. È questo tipo di memoria che crea e in fin dei conti, poiché identica al processo creativo come principio creatore di forma del discorso poetico, creerà la memoria intesa nel senso della *fictio*, che può essere ritenuta metaforicamente una qualsiasi trascrizione o riscrittura del " libro della memoria", ma in nessun modo una sua copia. Forse così diventa più concreto ciò che la Corti dice a proposito della memoria permeata dell'immaginazione autoriale. (Che l'alto ingegno, alla stregua di un dono, caratterizzi il narratore, possiamo provarlo riferendoci al famoso episodio del canto X dell'*Inferno*, dove il padre di Guido Cavalcanti, usando proprio questo termine che allude all'*altezza d'ingegno* di Dante grazie alla quale l'amico del figlio percorre i cerchi infernali, chiede conto al pellegrino dell'assenza di suo figlio, anch'egli similmente dotato di

tale *altezza d'ingegno* ovvero di talento poetico).

In un'opera letteraria quale memoria crea il testo ogni tanto ricorda se stesso, ovvero il passato di cui ha fatto parte. A questo punto ci piacerebbe portare un esempio. Quando si parla dell'accettazione della donazione di Costantino da parte di Papa Silvestro, si allude allo smarrimento della Chiesa, al fatto che il pontefice, senza accorgersene, fosse divenuto "prigioniero" a causa della donazione. Tutto ciò rievoca nella memoria del lettore il Viandante che in un certo periodo della sua vita ha vissuto come in preda al sonno, così che la selva l'ha fatto "suo prigioniero" con le sue promesse. Tutto questo diventa realistico grazie al fonosimbolismo dei fonemi striduli „r” che rievocano l'esperienza dell'uomo smarritosi nella selva, che incede spezzando rametti secchi (ché la dritta via era smarrita), e di cui non ci si può non ricordare quando si legge il verso 117 del canto XIX dell'Inferno (*che da te prese il primo ricco padre*) in cui le quattro parole in sequenza che presentano i suoni *r* e *p* si ripetono relativamente quattro e tre volte: *prese, ricco, primo, padre*.

Le nostre riflessioni non hanno la minima intenzione di minimizzare l'enorme ruolo che Dante dedica alla memoria, che ha un'enorme importanza nella stesura di un'opera così grandiosa come la *Commedia*, in cui si sono dovute organizzare, in una struttura poetica simmetrica, conoscenze enormi, conservando la totalità della *memoria rerum et verborum*, tenendo sempre presente l'enorme quantità di figure che dovevano apparire in modo adeguato alla scala graduale di peccati e di virtù (per cui si v. Antonelli 2011: 35-44). Senza questa memoria grandiosa, che già Boccaccio (Boccaccio 1830: 20) aveva esaltato, non leggeremmo oggi la *Commedia*. E questo è tanto più sorprendente poiché durante l'esilio Dante, non di rado privo delle circostanze ideali per scrivere, probabilmente era costretto a conservare nella sua memoria canti interi o parti di essi, prima di affidarli alla stesura vera e propria. Comunque sia, mi sento di condividere le conclusioni di Weinrich che, dopo aver documentato in modo del tutto autentico il ruolo della memoria nella stesura della *Commedia*, risponde così alla domanda che si era

posta come ipotesi di lavoro: "Risulta dunque confermata l'affermazione precedente, secondo cui la struttura poetica della *Divina Commedia* è sommamente mnemofila? Vale piuttosto il contrario: la struttura mnemofila della *Divina Commedia* è sommamente poetica." Come si vede, anche Weinrich prende posizione per una struttura creata dalla poesia.

Ciò che ci sembra dissonante è l'enunciato seguente: *una struttura poetica può essere creata solo da una memoria poetica e non da una memoria privata di questo suo attributo*. Pare che in Weinrich la memoria senza attributo si riferisca alla fonte d'ispirazione della *Commedia* mentre, a nostro avviso, *la memoria poetica* conferma già la presenza dello stato d'ispirazione entro il processo creativo in cui il testo si ricorda del passato dal quale proviene. Del suo passato, ovvero dei versi, delle sonorità, di rime, terzine, dell'essenza concettuale dei passi che non devono essere perduti di vista se si vuole procedere. Dunque, è questa la memoria presente dappertutto che, sempre come ispirazione linguistica, spinge più in là il processo creativo. *Questa memoria specificamente poetica non può non essere presente nel processo creativo se dell'opera già terminata si parla come di memoria creata*.

Bibliografia

- Antonelli, R., „*Memoria rerum et memoria verborum. La costruzione della Divina Commedia*”. *Criticón* (Toulouse), 87-88-89, 2003, pp.35-45.
- Baroncini, D., *Dante e la retorica dell'oblio*, *Leitmotiv*, 2001/1, pp.9-19.
- D. Baronici, D., *Citazione e memoria classica in Dante*, *Leitmotiv*, 2002/2, pp.153-164.
- S. Bellomo, S., *Premessa, Introduzione, Note*. In Dante Alighieri, *Inferno* (a. c. di Saverio Bellomo), Einaudi, Torino, 2013.
- H. Biedermann, H., *Szimbólumlexikon*. Corvina, Budapest, 1996.
- Boccaccio, G., *Vita di Dante*, in *Rime profane e sacre di Dante Alighieri*, Vol. V., Firenze, 1830.
- A. M. Chiavacci Leonardi, A.M. (a. c.), Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Mondadori, Milano, 2011.
- M. Corti, M., *Percorsi dell'invenzione*, Einaudi, Torino, 1993.

- E. Draskóczy, E., *A „soha nem látott átvaltozasok” éneke: metamorfozis, imitatio és aemulatio a Pokol XXV. énekében, Quaderni Danteschi*, 8. (2012), 152-214.
- Ferrucci, F., *Il poema del desiderio*, Leonardo Editore s.r. l., Milano, 1990.
- H. G. Gadamer, H.G., *A szó igazságáról*. In *A szép aktualitása*. T-TWINS Kiadó, Budapest, 1994.
- G. Giacalone, G., *Inferno*, in *La Divina Commedia*, Zanichelli, Bologna, 2003.
- Hoffmann, B.–Mátyus, N., *A pokol II. éneke*. In *Quaderni Danteschi*, 2013.
- Hoffmann, B., *La parola poetica*, in AMBRA, Udine–Szombathely, 2005.
- Kovács, Á., *A költői beszédmod diszkurzív elmélete*. In Kovács Árpád, Nagy István (szerk.), *A szótól a szövegig és tovább...*, Argumentum, Budapest, 1999.
- Lotman, J., (2002: 32–33.): *A szöveg három funkciója*. In: *Kultúra és intellektus. Jurij Lotman válogatott tanulmányai a szöveg, a kultúra és a történelem szemiotikája köréből*, Argumentum, Budapest, 2002.
- Mercuri, R., *Significati del giubileo nell'opera di Dante*. In estratto dal volume *Dante e il Giubileo (atti del Convegno, 29-30 novembre 1999, a.c. di Enzo Esposto)*, Olschki, Firenze, 2000.
- Ohly, F., *Annotazioni di un filologo sulla memoria*. in *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*. Il Mulino, Bologna, 1985.
- Panofsky, E., *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Feltrinelli, Milano, 1971.
- Rahner, K.–Vorgrimler, H., *Teológiai Kiszótár*, Szent István Társulat, Budapest, 1980.
- Vandelli, G., (commento), in Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Hoepli, Milano, 1987.
- Weinrich, H., *La memoria di Dante*, Firenze, 1994.

BÉLA HOFFMANN

Memoria e atto creativo

*Il ruolo, la collocazione, le connotazioni di significato
e le questioni connesse all'attività creativa poetica,
nel II canto dell'Inferno*

- Riassunto -

Mettendo in rilievo quanto il primo canto della Commedia renda chiaro l'oblio sia di Virgilio, che di Beatrice - nomi che si presentano quali metonimie e che stanno in luogo della poesia, come argomenta Bellomo -, ovvero sia l'affievolirsi della forza della memoria, che l'esaurirsi delle due fonti dell'ispirazione poetica, l'A. mette tutto ciò in relazione con il posto e il ruolo dell'invocazione del secondo canto. Dopo aver passato in rassegna le interpretazioni ramificanti del termine di mente, memoria, alto ingegno, parti rilevanti dell'invocazione, l'A. cerca di chiarire la relazione tra la parola poetica e il vero, ovvero il come e il carattere dell'aspetto creativo della memoria in Dante, sottolineando che una struttura poetica può essere creata solo da una memoria poetica e non da una memoria privata di questo suo attributo. Vale a dire che la memoria poetica conferma già la presenza dello stato d'ispirazione entro il processo creativo in cui il testo si ricorda del passato dal quale proviene. Del suo passato, ovvero dei versi, delle sonorità, di rime, terzine, dell'essenza concettuale dei passi che non devono essere perduti di vista se si vuole procedere. Dunque, è questa la memoria presente dappertutto che, sempre come ispirazione linguistica, spinge più in là il processo creativo. Dunque se dell'opera già terminata si parla come di memoria creata, allora questa memoria specificamente poetica non può non essere presente nel processo creativo.

TIBOR SZABÓ

È Dante l'autore del *Fiore*?

Contributo all'attribuzione di tipo morale e autoreferenziale

Nella critica letteraria artistica è diffusa l'opinione che bisogna attribuire a Dante Alighieri il ciclo di sonette intitolato *Il fiore*.¹ Secondo i sostenitori di tale convinzione (come per esempio Gianfranco Contini) sia la lingua e il lessico fiorentino, sia lo stile e sia la poetica e le rime (cioè le cosiddette „prove interne“) darebbero credito a una tale attribuzione. *Il fiore* sarebbe, dunque, un'opera del giovane Dante che era sotto l'influenza del *Roman de la Rose* di lingua francese, è una certa ritraduzione, un suo rifacimento. Altri studiosi (come Michele Barbi o Ernesto Giacomo Parodi) sostengono la tesi che – per molti aspetti – questa opera non poteva essere scritta dal poeta fiorentino perché ci sono altrettante „prove esterne“ che non convalidano questa attribuzione. Il dantista rinomato, Enrico Malato scrisse che „delicata è la cosiddetta questione del *Fiore*...“² ed enumera i nomi degli studiosi che sostengono e degli studiosi che negano la tesi che fosse stato Dante a scrivere *Il fiore*. Un altro dantista di fama, Guglielmo Gorni scrive nel 2008 che l'attribuzione a Dante è „ancor oggi contestata“.³ Recentemente Pasquale Stoppelli sostiene che nella storia di tutte le letterature del mondo non esiste altra opera anonima a cui, a pari del *Fiore*, la critica filologica abbia attribuito tanti possibili autori. Questo testo è stato riconosciuto a Brunetto Latini, Rustico Filippi, Cecco Angiolieri, Folgore da San Gimignano, Antonio Pucci Dante da Maiano ed altri. Ma è Dante Alighieri che ha tirato di più l'attenzione dei filologi. Stoppelli sostiene che *Il fiore* potrebbe essere „quasi un centone“ e usa per questa sua tesi molti argomenti filologici.⁴ Malgrado l'ipotesi che

¹ Nelle opere complete degli ultimi tempi si trovano sia *Il fiore*, sia il *Detto d'amore*, anche se qualche volta solo in appendice come nel caso del volume curato nel 1993 da Luigi Blasucci: Dante Alighieri, *Tutte le opere*, 1993. Sansoni, Firenze, p.735-789.

² Enrico Malato: *Dante*, 1999. Salerno ed., Roma, p.138.

³ Guglielmo Gorni: *Dante. Storia di un visionario*, Laterza, Roma-Bari, 2008, p.42.

⁴ Pasquale Stoppelli: *Dante e la paternità del Fiore*, Salerno ed., Roma, 2011.

sarebbe stato Dante l'autore di queste serie di sonetti, noi vogliamo sottoporre il testo a un esame insolito, non tradizionale, cioè di carattere morale ed autoreferenziale.

1. *La morale in Dante*

Se volessimo ricordare brevemente l'essenza teorico-filosofico delle opere di Dante, possiamo costatare che Dante –uno dei poeti maggiori della cultura italiana ed europea – fu anche un pensatore filosofico e morale. Non per caso, lo studioso autorevole Erich Auerbach ritenne molto importante a far capire e far studiare anche il lato morale, il „sistema etico“ delle sue opere giovanili, come anche *La Divina Commedia*.⁵ Siamo d'accordo anche con Fredi Chiappelli secondo il quale la „*Vita* fu indubbiamente la parola-centro del sistema tematico di Dante“.⁶ Questo vuol dire che la “vita”, “vivere la vita”, “il metodo di vivere” furono molto importanti per il poeta, e per questa ragione noi riteniamo che dalle sue opere si può ricostruire anche una sua concezione filosofica ed etica. Anzi, siamo convinti che è proprio la morale che ricongiunge gli aspetti più diversi (poetici, filosofici, antropologici, politici, astrologici, teologici ecc.) di tutta la sua opera. Si può vedere da questo punto di vista che Dante – come l'abbiamo conosciuto fino adesso – fu un esempio tipico della morale positiva per l'umanità.

L'importanza di Dante può essere giudicata secondo il suo genio artistico-poetico, ma nello stesso tempo nelle sue opere si trovano principi morali di vita che ci lasciano pensare non solo a un poeta eccezionale bensì a un uomo quotidiano, empirico di grande statura e di elevatezza morale. Dalle sue opere sia in prosa che in versi ci siamo di fronte a un uomo di carattere schietto e fermo, di una condotta stabile. Esaminando le sue opere si può vedere che lui è

⁵ Erich Auerbach: *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano, 2005, p.96-119. Auerbach scrive sull'*ethos* del „cor gentile“ (idem. p.43.), e dice che „nella struttura del grande poema sono elaborati e fusi tre sistemi, che corrispondono nell'ordine divino: uno fisico, uno etico e uno storico-politico.“ Idem. p.91.

⁶ In: Dante Alighieri: *Vita nuova. Rime*, (a cura di Fredi Chiappelli), Milano, Mursia, 2001, p.18.

sempre presente nelle sue opere sia come viaggiatore, sia come autore, sia come personaggio rievocato o in un altro modo. Possiamo seguire ogni tanto le vicende della sua vita sentimentale o spirituale e anche il suo modo di pensare. Sappiamo che si sentiva attratto della filosofia dei classici e dei contemporanei come pure della teologia della sua epoca e riflettò proprio i valori morali e religiosi di quelle tendenze a lui care. *Moralità e autoreferenzialità in questo senso si suppongono*: gli scritti di Dante (in questo caso le sue poesie) sono *moralmente autoreferenziali*, cioè fanno vedere la vera moralità di Dante.

In questo saggio noi vogliamo vedere se l'immagine che conserviamo del poeta fiorentino e conosciuta finora coincida o meno a quella del *Fiore*. Vuol dire se si potesse sostenere l'attribuzione del *Fiore* a Dante o meno. E un punto cardinale secondo la nostra tesi è se ci si fosse o no un riferimento alla sua persona o a un suo qualsiasi scritto che era stato sempre un momento che avrebbe aiutato l'identificazione delle sue opere. L'autoreferenzialità è, dunque, un tratto caratteristico delle sue opere che non è indipendente dalla sua moralità e dalla sua personalità. Questi riferimenti si trovano sia nel *Convivio*, sia nella *Monarchia* o sia nella *Commedia*, e a vicenda, come vedremo più avanti. Ma in nessuna di queste opere sia teoriche che poetiche si possono trovare alcuna traccia di un qualsiasi accenno al *Fiore*. Come è possibile? Dante voleva dimenticare questo ciclo di sonette erotico o addirittura osceno? Non voleva più identificarsi con un simile tipo di poesia? Ovvero semplicemente non fu lui a scriverlo? O appartenne alla sua "vita anteriore", alla sua "vita vecchia" non "nuova"?

Prima di rispondere a questi punti interrogativi bisognerebbe far vedere come si presenta Dante e la sua morale nelle sue altre opere. Noi vogliamo limitarci qui solo ai tratti caratteristici delle poesie di questo periodo e non ci occupiamo della moralità dei suoi saggi (che abbiamo fatto già in altre sede⁷) e accenniamo solo casualmente –

⁷ Cfr. il mio libro intitolato: *Dante életbölcsélete (La saggezza della vita in Dante)*, Hungarovox, Budapest, 2008.

quando sarebbe necessario – alla *Commedia*.

1.1. *Aspetti morali della Vita nuova*

Per dare un giudizio approfondito su questo argomento di discussione, prima di tutto bisogna vedere quali furono gli aspetti morali della *Vita nuova* per poterli paragonare a quelli delle altre opere e poesie del periodo giovanile del poeta e in questo caso soprattutto a quelli del *Fiore*. Si potrebbe o no contribuire con *prove concrete* all'identificazione dell'autore di questo poema in base a tale analisi?

Come si potrebbe caratterizzare le sonette del *Fiore*? Di che cosa si trattano? La trama è – secondo noi – assai semplice: l'Amante vuole in ogni modo – aiutato dai consigli della Vecchia – arrivare ad amare Bell-Accoglienza, il protagonista, ma viene impedito dalla Gelosia, dalla Vergogna, dalla Paura e da altri „personaggi”. Tutta la storia si svolge in un ambiente talvolta giocoso, allegro, talvolta tragico (l'assassinio di Mala-Bocca, CXXX.), talvolta elegiaco, ogni tanto volgare anzi osceno.

Per il giovane Dante, l'amore, doveva essere un argomento molto familiare. Parecchi studiosi sostengono che per lui le „donne gentili” non erano affatto troppo spiacevoli, anzi. Si ricordano gli episodi della sua giovinezza quando conobbe molte donne e presumibilmente ebbe anche molti rapporti amorosi. Anche lo stesso Dante ne parla direttamente nelle sue poesie. Rievoca, per esempio, l'episodio con Lisetta, la „pietosa donna”. „Io venni a tanto per la vista di questa donna, che li miei occhi si cominciarono a dilettere troppo di vederla” fino al punto che „molte volte ne pensava sì come di persona che troppo mi piacesse” (La vita nuova, XXXVI-XXXIX.). Anche lei, per Dante, è stata una „donna gentile” (XXXVIII.), anzi „gentilissima donna”. (XXXVIII.) Ma gli viene subito anche un dubbio: „Deo, che pensiero è questo, che in così vile modo vuole consolare me e non mi lascia quasi altro pensare?”. Qui comincia una „battaglia” tra il „vergognoso” cuore e l'anima di Dante ed è chiaro che il „vile modo” di avere una donna non gli piaceva affatto. Lui resiste al „desiderio malvagio e vana tentazione” di una donna.

Anche perché condivide pienamente la concezione di Guido Guinizelli secondo la quale il sentimento d'amore è sempre in stretto rapporto con la nobiltà dell'anima.⁸

E subito, all'inizio della sua vita (questa volta già „nuova“) fu colpito dalle frecce del Dio d'Amore nella persona di Beatrice: „ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi“. (II.) Diventò ad un tratto innamoratissimo della „gentilissima donna“ (XIV.), cioè della „gentilissima Beatrice“ (V.), „distruggitrice di tutti li vizi e regina de le vertudi“. (X.) Per questo incontro con l'amata donna, il protagonista e l'autore della *Vita Nuova*, (cioè sicuramente e senza dubbio: Dante) sentiva una „beatitudine, la quale – dice – molte volte passava e redundava la mia capacitate“. (XI.) La felicità era per lui il sinonimo dell'amore che però non si presentò nelle sue poesie in forma corporale ma escusivamente „in quelle parole che lodano la donna mia“. (XVIII.) Ma comincia a sperimentare anche che l'amore viene sempre accompagnato da sofferenze e dice: „Tutti li miei pensier parlan d'Amore“. (XIII.) Dopo la perdita del suo amore, cioè Beatrice, cerca nuove vie e trova un'altra „donna gentile, bella, giovane e savia, e apparita forse per voluntade d'Amore, acciò che la mia vita si riposi“. (XXXVIII.) Nel Paradiso, poi, Beatrice lo rimprovera quei „desiri d'amore“ che si presentarono nell'anima di Dante dopo la sua morte prematura vedendo questa nuova „donna gentile“. Proprio in questa parte della *Vita nuova* (nella vita di Dante uomo quotidiano) fa una distinzione tra „appetito cuore e la ragione anima“. D'ora in poi, esiste per lui solo l'amore platonico, celeste e la Filosofia.

1.2. Le rime e la sua morale

Nelle poesie delle *Rime* Dante continua a sviluppare la sua idea sull'amore ma con sfumature alquanto diverse dalla *Vita nuova*. Le poesie scritte in diversi periodi della vita del poeta ogni tanto fanno vedere i suoi stati d'animo variabili a secondo degli avvenimenti

⁸ Cfr. Bruno Nardi: *La filosofia dell'amore nei rimatori italiani de Duecento e in Dante*, in: Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Bari, 1942, p.39.

della sua vita. Nella prima parte delle *Rime* Dante vuole conoscere se stesso attraverso le vicende dell'amore, nella seconda si trovano poesie allegoriche, e anche altre poesie di tono morale cupo ispirato dall'esilio.

Questo „diario spirituale” dunque, gli serve per conoscere meglio se stesso e ritrovarsi negli episodi dell'amore anche empirico. Cercava il „disio verace, u' rado fin si pone, / che mosse di valore o di bieltate”. (XL.) La parola „desiderio” („il disio amoroso”) ritorna spesso in questi sonetti e confessa che „sol per voi servir la vita bramo”. (L.) Essendo ancora giovane, Dante sa bene che solo il desiderio amoroso „sol può tutt'allegrezza dare”. (LXII.) Ma egli è consapevole che accanto alla felicità che può dargli l'amore, esso è sempre seguito anche di amarezza se l'amore non sia condiviso: „certanamente a mia coscienza pare, / chi non è amato, s'elli è amadore, / che 'n cor porti dolor senza pareggio.” (XLII.) Ciononostante, il poeta è sempre attirato dagli occhi di una nuova, altra donna (LXV.):

De gli occhi de la mia donna si move
un lume sì gentil, che dove appare
si veggion cose ch'uom non può ritrare
per loro altezza e per lor esser nove:
e de' suoi razzi sovra 'l meo cor piove
tanta paura, che mi fa tremare...

Questi versi e rime sono del tempo della *Vita nuova* ma altro tipo e un po' diverso sentimento e moralità sono presenti in questi sonetti, poco paragonabili a quelli del *Fiore*. Gli amori di Dante per Fioretta, Violetta e Pargoletta e per altre donne (come anche sua moglie⁹) gli davano, certamente, una soddisfazione amorosa come dice lui stesso nei suoi sonetti, nelle sue ballate e canzoni ma il tono è completamente diverso. Lode, per esempio, la bellezza di Pargoletta

⁹ La moglie di Dante è quasi assente nelle sue opere, fatto che certi studiosi gli rimproverano. Cfr. anche il mio libro: *Megkezdett öröklét. Dante a XX. századi Magyarországon (Eternità iniziata. Dante nell'Ungheria del Novecento)*, Balassi, Budapest, 2003.

„bella e nova” che dice di se stesso: „chi mi vede e non se ne innamora / d’amor non avrà mai intelletto, ché non mi fu in piacer alcun disdetto...”. (LXXXVII.) Ma il dolore d’amare ritorna sempre nell’anima del poeta:

Io sento sì d’Amor la gran possanza,
ch’io non posso durare
lungamente a siffire, ond’io mi doglio [...]

Un’altra tappa delle sue *Rime* è la *tenzone con Forese Donati* che ha ancora un tono tutto diverso da quelle rime ricordate fino adesso. Qui Dante si serve di locuzioni alquanto popolari ed ogni tanto anche erotiche (come „sanno a lor donne buon cognati stare” LXXVIII.). Ma questi sonetti, nati poco dopo la morte di Beatrice, e in un clima sentimentale confuso, non possono essere paragonati ai sonetti osceni del *Fiore*, come vedremo. E i sonetti che iniziano con la canzone intitolata *Poscia ch’Amor* appartengono già al ciclo delle rime allegoriche dove i problemi morali sono posti da Dante su un livello moralmente ancora più alto e più sublime. *Questi principi etici sono autoreferenziali*, cioè riflettono i sentimenti amorosi di Dante empirico, quotidiano.

2. L’autoriflessione in Dante

Il noto dantista ungherese, János Kelemen, indaga già da molto tempo l’autoreferenzialità nelle opere sia poetiche che scientifiche di Dante.¹⁰ Secondo lui, tutta l’opera di Dante oltre di essere anche moralmente ben fondata, ha un carattere inconfondibile, cioè egli faceva sempre riferimento a un episodio della sua vita (come per esempio la battaglia di Campaldino), a una poesia o a un amore vissuto con grande passione (Lisetta e altre „donne gentili”) e qualche episodio della sua epoca (come l’episodio di Paolo e Francesca), ma Dante non trascurò di richiamare l’attenzione del

¹⁰ János Kelemen: „Komédiámat hívom tanúmul”. Az önreflexió nyelve Danténál, („Per le note di questa comedia, lettore ti giuro”. Il linguaggio dell’autoriflessione in Dante), ELTE Eötvös, Budapest, 2015.

lettore a un suo saggio (come il famoso: „sicut in Paradiso *Comedie iam dixi*” della Monarchia, I. XII.). Nella *Commedia* ricorda una poesia della *Vita nuova* („*Donne ch'avete intelletto d'amore*”, *Vita nuova*, XIX.), il *Convivio* ripete il prosimetro della *Vita nuova* e dice di voler cambiare tono: „vo' che sia, più virilmente si trattasse che ne la *Vita nuova*...”. (I, I.)

Nel *Convivio* Dante menziona la sua intenzione di scrivere un „libello ch'io intendo di fare, Dio concedente, di Volgare Eloquenza.” (I. V.) Poi, ci sono alcune ripetizioni in certe sue poesie (per esempio il *Veltro*) o in altri scritti e saggi. Molte volte parla dei suoi viaggi, anzi di se stesso. Per esempio nel *Convivio* parla del suo esilio: „Poi che fu piacere de li cittadini de la bellissima e famosissima figlia di Roma, Fiorenza, di gittarmi fuori del suo dolce seno...” (I. III.) Nel *Purgatorio* Dante ripete la seconda canzone del *Convivio* („*Amor che ne la mente mi ragiona*”). E potremmo ancora citarne molti altri esempi dove Dante si riferisce o a se stesso, o alla sua opera. È indubbio che in Dante l'autoreferenzialità è un tratto intermittente che aiuta anche l'identificazione delle sue opere. E nel *Fiore* questo tratto caratteristico con ci si trova.¹¹

Ma perché parliamo tanto – accanto alla morale ed insieme con essa – dell'autoreferenzialità in Dante? La risposta ne è che ambedue costituiscono nelle opere di Dante, autore conseguente e logico, un'intera rete. Tanto che se un qualsiasi scritto non avesse questo aspetto tipico delle opere di Dante, esso non può essere considerato una sua propria opera.

Anzi, noi sosteniamo la tesi che indubbiamente la morale è un aspetto dell'autoreferenzialità. Giorgio Inglese ha ragione di dire che l'obiezione alla paternità dantesca del *Fiore* è quasi sempre di tipo

¹¹ Nel dibattito sul *Fiore* del Convegno di Roma John C. Barnes fece l'obiezione che l'opera in questione è una „traduzione” (che è vero) del *Roman de la Rose*, ciò spiegherebbe la mancata autoreferenzialità. Questo è giusto, ma è altrettanto degno di attenzione il fatto che nessuno tra i contemporanei o anche più tardi (Dante compreso) ha mai citato quest'opera (o almeno l'esistenza di tale opera) fino alla sua scoperta alla fine dell'Ottocento.

morale.¹² Solo che *secondo la nostra tesi la morale in Dante fa parte dell'autoriflessione*. Dante Alighieri è assolutamente conseguente a seguire principi morali di un'etica tipica a lui dove si trovano i valori fondamentali della cristianità (la fede, la speranza e l'amore) e altri valori positivi (come la sapienza o la pace) e non l'avarizia, la cupidigia, l'ipocrisia o la lussuria. Questi ultimi vengono sempre condannati da lui in ogni sue opere. Dunque, un'opera che vorrebbe essere attribuita a Dante *deve* (e non *dovrebbe*) adempire a questa condizione fondamentale.

3. Chi ha scritto Il fiore?

Nello specchio di queste osservazioni come dobbiamo giudicare i sonetti del *Fiore*, la sua essenza morale e la sua composizione riguardante l'autoreferenzialità? Come si svolge la trama del tema centrale? E come veniva scoperta quest'opera? Da quando è che fa parte dell'*oeuvre* dantesca? Tante sono le questioni a questo proposito...E perché si pone questa domanda nella dantistica senza sosta: *Chi ha scritto Il fiore?*¹³

Tutta la „storia“ amorosa del *Fiore* è descritta in 232 sonette su quartine ABBA e terzine CDCDCD. Il manoscritto del testo viene conservato a Montpellier insieme con il *Detto d'Amore* e rilegato al *Roman de la Rose*. La rilegatura dei tre testi risale all'inizio del Quattrocento. Dunque, questo fatto dà occasione a credere che il testo sia nato in Francia, fatto che viene rafforzato anche dal linguaggio del *Fiore*, pieno di francesismi. Il testo dei sonetti è stato scoperto alla fine dell'Ottocento e pubblicato nel 1881 da Ferdinand Castets. Fino a questa data nessuno ne sapeva niente.

4. Punti interrogativi dell'attribuzione a Dante

Pare, dunque, certo che il testo del *Fiore* fosse stato una certa ritraduzione, una variante del *Roman de la Rose* francese. E per questa

¹² Giorgio Inglese: *Vita di Dante. Una biografia possibile*, Carocci, Roma, 2015.

¹³ Cfr. John C. Barnes: *Uno, nessuno, tanti. Il Fiore attribuibile a chi?*, in: *The „Fiore“ in Context: Dante, France, Tuscany* (a cura di Z.G. Baranski and P. Boyde), University of Notre Dame Press, Notre Dame-London, 1997.

ragione, molti studiosi sono incerti, diffidenti o addirittura negatori di attribuire quest'opera a Dante Alighieri. Quali sono i punti che anche secondo noi mettono in dubbio tale attribuzione?

4.1. *Il contenuto in dubbio*

Un primo punto interrogativo per la paternità dantesca sarebbe il contenuto di queste serie di sonetti, cioè la descrizione della conquista carnale di una donna cioè l'amore fisico, contenuto morale molto diverso dalle sue altre opere. Considerando solo questo aspetto del *Fiore* viene il dubbio se ci fosse stato veramente Dante a scriverlo. Poi, già la tematica, l'ambiente e pure il linguaggio fanno pensare a un'opera scritta in Francia. Questo sarebbe un altro aspetto della questione e punto interrogativo (fino adesso rimasto aperto) se Dante fosse andato, sì o no in Francia. Nel sonetto numero CXII., l'autore del *Fiore* dice nelle vesti del „re dei barattieri“, di nome Falsembiante:

Co' buoni mastri divin ne feci guerra;
perché questo sermone predicaro
al popolo a Parigi...

Chi è che parla in questi versi? Dante, il fiorentino o l'autore dei sonetti? O questo sarebbe solo un sofisma del barattiere? Questo riconfermerebbe la tesi di Boccaccio („non esente da fantasie“ – dice Gorni) che Dante sia andato in Francia, a Parigi? Se *Il fiore* fosse un'opera dantesca, allora la critica letteraria prenderebbe sul serio questi versi come testimonianza del suo viaggio a Parigi. Perché è solo una congettura, un'ipotesi fino ad oggi? La risposta pare essere abbastanza chiara: perché oltre Boccaccio e questi versi, non ci sono altri documenti affidabili che confermerebbero questo episodio della sua vita. Può questo essere considerato un riferimento alla sua vita? Dipende dalla data presupposta del suo viaggio.¹⁴

¹⁴ Se fosse stato a Parigi (come suppongono Barbi o Petrocchi e che trova poco probabile Mazzucchi), questo viaggio quando sarebbe stato accaduto? Tra il 1309 e 1310 o molto prima verso gli anni '80 del Duecento? Come potrebbe alludere a un

Un altro problema morale e religioso molto serio a proposito del *Fiore* concernante il contenuto etico è se Dante avesse creduto in Dio o meno? In tutte le sue opere Dante si presenta come credente praticante e non ci sono dati contrari a questo aspetto fondamentale dell'anima dantesca. Nel sonetto CXVII., però, l'autore del *Fiore* pone una questione e l'altro ci risponde in questo modo:

...Or non credi tu 'n Cristo?
I' non, chéd e' sarà pover e tristo
colu' che viverà di lealtate.

Chi è che parla qui? Sarebbe Dante Alighieri? Per il poeta fiorentino di nome Dante Alighieri la fede e l'amore in Dio, la lealtà e l'onore sarebbero stati momenti trascurabili? Anche se *Il fiore* fosse una traduzione del *Roman de la Rose*, come avrebbe potuto scrivere questi versi come suoi? Il messaggio di questi versi come potrebbe essere adeguarsi al pensiero conosciuto finora di Dante Alighieri, „fiorentini natione, non moribus“?

4.2. „Ser Durante, chi era costui?“

Questa domanda, fatta da Guglielmo Gorni nel suo libro, è completamente giustificata.¹⁵ Anche perché la critica letteraria ci ritorna sempre cercando di darne una spiegazione. Si tratta del fatto che nel *Fiore* il nome „Durante“ si trova addirittura due volte. A giusto titolo si pone la domanda se il nome fosse stato o no un'atto dell'autoreferenzialità? La risposta a questa domanda potrebbe essere un punto cardinale dell'identificazione. Gorni lo ritiene „l'autore-protagonista“ che si firma „Durante“ quando in un sonetto si legge: „Ch'e' pur convien ch'i' soccorra Durante“. (LXXXII.) Ma anche lui è incerto, dicendo che „non è facile trovare a Firenze un altro Durante“. ¹⁶ Per quanto riguarda l'altro sonetto dove si trova

viaggio l'autore del *Fiore* se questo soggiorno avesse avuto luogo molto più tardi?

¹⁵ Guglielmo Gorni: *Dante*, ed. cit. p.41-68.

¹⁶ Altri studiosi contestano giustamente questa identificazione. Cfr. per esempio Pasquale Stoppelli: *Dante e la paternità del Fiore*, Salerno ed., Roma, 2011.

questo nome: „Così avvenne al buon di ser Durante” (CCII.) pone molti altri punti interrogativi. Il „ser Durante” avrebbe dovuto essere un notaio identificato da Nicola Zingarelli con altri notai della città di Firenze. Così, la paternità dantesca è una „procedura rischiosa” – sostiene Gorni. Tanto più che – come dice Enrico Malato nella sua monografia – „non risulta che Dante abbia mai usato la forma estesa del suo nome, Durante, che per altro era abbastanza comune nel Duecento”.¹⁷ Anche Gianfranco Contini tira una conclusione simile: „l’identificazione ulteriore di Durante nell’Alighieri, fin qui meramente possibile, abbisogna dunque di ulteriori prove”.¹⁸ È dello stesso parere anche John C. Barnes: „È dunque almeno probabile che il poeta del *Fiore* si chiamasse Durante, ma anche in tale caso non sarebbe per nulla ovvio che questo fosse uno pseudonimo proprio dell’Alighieri”.¹⁹ Insomma, anche gli autorevoli conoscitori dell’opera dantesca sono incerti ad accettare il nome „Durante” come una prova sicura dell’autoreferenzialità da parte di Dante, come autore del *Fiore*.

4.3. La mancata autoreferenzialità nel *Fiore*

Si può vedere nelle sue opere che Dante non fece quasi niente senza uno scopo preciso, o per puro caso. Così, l’autoreferenzialità è stata sempre presente in Dante e da questo punto di vista non si può trovare *nessuna incongruenza o inconseguenza* nelle sue opere. Ma nel *Fiore* non c’è neanche un rinvio che referirebbe – almeno indirettamente – alle sue altre opere o viceversa, metodo che era per lui altrimenti usuale. Pure Gorni parla in questo contesto del „silenzio di Dante”.²⁰ Non si possono trovare da nessun altro poeta contemporaneo almeno un accenno che confermerebbe tale ipotesi. „Nessuno, in Toscana, ne sapesse niente” – scrive Guglielmo Gorni²¹

¹⁷ Enrico Malato: *Dante*, ed.. cit. p.142.

¹⁸ Gianfranco Contini: *Il fiore*, in *Enciclopedia Dantesca*, Treccani, Roma, 1970, vol II, p.895-901.

¹⁹ John C, Barnes: *Uno, nessuno, tanti. Il Fiore attribuibile a chi?*, ed. cit. p.339.

²⁰ Guglielmo Gorni: *Dante*, ed. cit. p.50.

²¹ Guglielmo Gorni: *Dante*, ed. cit. p.57.

Dunque, *Il fiore* anche se scritto in un linguaggio simile al fiorentino (però pieno di gallicismi come fa vedere Stoppelli nel 2011 testualmente e filologicamente in forma esattissimo) non risulta essere un'opera presente negli ambienti fiorentini. Questo è un fatto strano che dovrebbe farci riflettere sopra in modo ancora più approfondito.

L'autoreferenzialità – secondo noi – è *ab ovo* esclusa dall'opera (non solo per il fatto di essere una variante del *Roman de la Rose*). Si tratta del fatto che la composizione stessa dell'opera non permette, anzi esclude in massima l'aspetto fondamentale e caratteristico di ogni opera dantesca, cioè l'autoreferenzialità. Nel *Fiore* ogni singola persona può essere identificato con un carattere morale dato. I „protagonisti” (cioè le persone fittive), come per esempio il simulatore e l'ipocrata Falsembiante, il bramoso e il desideroso Amante, la Vecchia che insegna a far l'amore fisico a Bell-accoglienza e a vendere se stesso per denaro (e che sostiene che „Castitate i' ma' non lascieroe / in femina...” CCXIX.) sarebbero i prototipi dell'ideale morale ed etico di Dante? Non crediamo perché tutto questo contrasta la convinzione dell'uomo Dante ed è completamente *estraneo* al pensiero dantesco. Non è neanche chiaro se ci fosse almeno un carattere e valore morale che sarebbero vicini alla moralità di Dante. Non si sa veramente con quale persona identifica se stesso (con la Vecchia mezzana – che parla molto a lungo del mestiere d'amore fisico – certamente no). Quando, molte volte si legge nel testo che „io...” chi è che parla (Dante? o un altro autore?) e nel nome di chi? Durante l'atto sessuale è Dante Alighieri che sarebbe il testimone? Secondo la nostra opinione ciò sarebbe un'assurdità che non potrebbe mai coincidere con l'immagine formata finora su Dante. È per questo noi supponiamo che anche da questo punto di vista *Il fiore* non può essere in alcun modo l'opera di Dante.²²

²² Guglielmo Gorni vuole risolvere questa lacuna di autoreferenzialità del *Fiore* e del *Detto d'amore* così che „preferisco credere che *Fiore* e *Detto* siano l'opera rifiutata di un Dante che ha scelto poi altra strada, stendendo su quelle scritture giovanili una cortina impenetrabile di rifiuto e di silenzio, piuttosto che considerarli due capolavori irrelati,

4.4. Altre mancanze

Mancano altri due tratti caratteristici fondamentali delle opere dantesche. La prima è che nei sonetti del *Fiore* non si trovano alcune tracce della saggezza. Il Dante noto finora nelle sue opere si serviva sempre di frasi, di massimi e di versi filosofici e etici di forma aforistica. Per citarne una famosa dall'*Inferno* (V. 121-123.):

...Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
nella miseria...

Un altro esempio preso dal *Paradiso* (XVI. 7-9):

Ben se' tu manto che tosto raccorce;
sì che, non s'appon di dì in dìe,
lo tempo va dintorno con le force.

In quest'opera mancano completamente questi aforismi che provengono dalle esperienze multiformi vissute dal poeta fiorentino. Si potrebbe spiegare con l'età giovanissima di Dante questa lacuna completa (o scarsa presenza) di questa saggezza? Non possiamo immaginare un giovane Dante di personalità così immatura e poco preparato moralmente che poi diventerà l'autore della *Commedia*.

E cosa manca ancora in quest'opera? Uno dei tratti caratteristici di quasi tutte le opere di Dante è che in esse si trovano descrizioni naturali o esperienze sociali usate come paragoni che aiutino a meglio capire l'essenza del contenuto dei singoli versi. Le frasi che hanno questo caratteristico, per esempio nella *Commedia*, cominciano così: „E come...” e segue una descrizione di un fenomeno naturale o sociale che servono da comparazione (il mare, i pastori o il vecchio sarto ecc.), e poi segue una proposizione che esprimerebbe il

res nullius a tutti gli effetti, opera di un Durante fiorentino poi sparito”. Cfr. Gorni.: *Dante*, ed. cit. p.64. Ma ciò non sarebbe la vita di Dante in romanzo? Restano, dunque, le prove concrete per quelli che sostengono la paternità dantesca, altrimenti subentrano le credenze, gli ipotesi e le storielle.

contenuto del poema o del testo poetico o scientifico. Per usarne una dell'Inferno (V. 46-49.): „E come i gru van cantando lor lai, /facendo in aere di sè lunga riga, / così vidi venir, traendo guai, / ombre portate dalla detta briga...”). Questo metodo stilistico (*forse* ad eccezione di un solo esempio LVI.) manca quasi totalmente nei sonetti del *Fiore*.

Anzi, anche la tipologia geografica del poema è diversa dai suoi altri scritti: Firenze, la Toscana o altri paesaggi molto cari a Dante si trovano di rado in quest'opera, al contrario rievoca città e paesaggi normanni o francesi.

5. *L'immoralità de Il Fiore*

La prova decisiva per noi per quanto riguarda l'identificazione dell'opera è che la *moralità autoreferenziale* che si trova in quest'opera non si può in nessun modo applicarsi e adattarsi a quella manifestata da Dante in altre sue opere.

Il poeta fiorentino descrive sempre se stesso nelle sue opere non solo teoriche ma anche poetiche: cioè gli episodi della sua vita, i suoi principi morali e filosofici. In quest'opera, nel *Fiore* si trovano o no i valori fondamentali religiosi come la fede, la speranza, l'amore, la pace o la „sapienza”? Non lo crediamo perché non abbiamo trovato nessuna traccia di questi valori morali. Ma al contrario: sono presenti l'ipocrisia, l'avarizia, la cupidigia, la lussuria come valori „positivi” secondo l'autore del *Fiore*. Sarebbe lui questo autore che si chiama Dante Alighieri? Lui che rifiutò sempre questi vizi? Questa sarebbe la scala morale di Dante? Ci sono, poi, descrizioni dettagliate dell'atto fisico d'amore (CLXXXVIII.) che dal punto di vista morale sono *troppo dirette*. Si trovano, poi, parole volgari e triviali (come per esempio la „puttana”) e parolacce grossolane (per esempio „gropbone”) e altre nel *Fiore*, per non parlare dell'atto finale che – *speriamo* – non sia di Dante Alighieri. Qui bisogna assolutamente citare questi versi (CCXXIX: e CCXXX) per poter paragonare l'autore del *Fiore* e l'immagine che conserviamo di Dante.

Tant'andai giorno e notte caminando,
 Col mi' bordon che non era ferrato,
 Che 'ntra' duo be' pilastri fu' arivato:
 Molto s'andò il mi' cuor riconfortando.
 Dritt'a l'erlique venni apressimando,
 E manteneute mi fu' inginoc[chiato
 Per adorar quel [bel] corpo beato;
 Po' venni la coverta solevando.
 E poi provai sed i' potea il bordone,
 In quella balestrieria ch'i' v'ò detto,
 Metterlo dentro tutto di randone;
 Ma i' non potti, ch'ell'era sì stretto
 L'entrata, che 'l fatto andò in falligione.
 La prima volta i' vi fu' ben distretto.
 Pe-più volte falli' a-lui ficcare,
 Perciò che 'n nulla guisa vi capea;
 E-lla scarsella c[h]'al bordon pendea,
 Tuttor di sotto la facea urtare,
 Credendo il bordon me' far entrare;
 Ma già nessuna cosa mi valea.
 Ma a la fine i' pur tanto scotea
 Ched i' pur lo facea oltre passare:
 Sì ch'io allora il fior tutto sfog[i]ai...

Sarebbero questi i tratti caratteristici morali della poesia dantesca e dello stesso poeta? Non lo crediamo. Sarebbe questo lo stile elavato caratteristico a Dante? Sarebbe questo il „volgare *illustre*“? Questi versi (e anche gli altri simili di questo poema) *non possono in alcun modo andare d'accordo con l'immagine che conserviamo di Dante*. E se alcuni studiosi di Dante avesse avuto o anche oggi continuasse ad trovare argomenti per identificare Dante come autore del *Fiore*, noi, secondo le tesi morali, autoreferenziali ed altre da noi presentate *non possiamo riconfermare, e perciò non possiamo accettare tale attribuzione*.²³

E un'ultima osservazione. Nel caso del *Fiore* non si tratta solo dell'identificazione o no del poema, ma anche dell'immagine che conserviamo del poeta fiorentino. Se fosse vero che sarebbe stato lui

²³ Pasquale Stoppelli sostiene che un autore di secondo piano come l'autore del *Fiore* può risultare anche interessante, ma guardata dall'altezza di Dante risulta irrimediabilmente inadeguata.

a scrivere queste serie di poesie così di bassa moralità, anzi immorali come si spiegherebbero le altre opere dove Dante si presenta come un tipo, un esempio della vera moralità, di un personaggio schietto e umano? Identificando *Il fiore* come una sua opera, ciò vuol dire che Dante non può essere e rimanere più il modello morale sublime, ma dobbiamo formare una tutt'altra immagine di lui. Questo varrebbe dire che Dante fosse stato un uomo fallibile, caduco e moralmente fragile come qualsiasi suoi contemporanei.

Può darsi. Ma Dante, con un carattere *così* quotidiano e volgare come ci si presenterebbe nel *Fiore* come avrebbe potuto scrivere *La vita nuova* o la *Commedia*? Ciò vorrebbe dire che l'immagine e lo stesso poeta di nome Dante, arrivato ai cieli e al paradiso, ricadrebbe attraverso il purgatorio all'inferno terrestre quotidiano.

E allora si potrebbe porre non questa domanda: „Chi è l'autore del *Fiore*?“, ma una tutt'altra – ancora maggiore – questione: CHI ERA DANTE ALIGHIERI?

TIBOR SZABÓ

È Dante l'autore del *Fiore*?

Contributo all'attribuzione di tipo morale e autoreferenziale

– Riassunto –

Anche oggi l'attribuzione del *Fiore* al giovane Dante Alighieri è contestata: ci sono studiosi *per* e ci sono altri *contro* a tale attribuzione. Analizzando il lato morale dell'opera dantesca, si può vedere una divergenza tra i principi morali delle opere come la *Vita Nuova* e *Il Fiore*. Dalle sue opere sia in prosa che in versi ci siamo di fronte a un uomo di carattere schietto e fermo, di una condotta stabile. Esaminando le sue opere si può vedere che lui è sempre presente nelle sue opere sia come viaggiatore, sia come autore, sia come personaggio rievocato o in un altro modo. Gli scritti di Dante sono *moralmente autoreferenziali*, cioè fanno vedere la vera moralità di Dante. Ma in nessuna delle sue opere sia teoriche che poetiche si

possono trovare alcuna traccia di un qualsiasi accenno al *Fiore*. Come è possibile? Dante voleva dimenticare questo ciclo di sonette erotico o addirittura osceno? Paragonando la morale del *Fiore* agli altri scritti (e la mancanza dell'autoreferenzialità) *non possiamo riconfermare, e perciò non possiamo accettare l'attribuzione a Dante.*

II. *Studi comparativi danteschi*

CÉCILE LE LAY

La confessione delle colpe nella *Commedia*: due esempi di autoriflessione (*Inferno V e Purgatorio XXX-XXXI*)»

Introduzione

Volendo identificare quale forma narrativa possa offrire il materiale più immediato per illustrare il modo in cui Dante sviluppa elementi di riflessione su sé stesso nel *poema sacro*, ci si può ancora riferire alle osservazioni di Niccolò Mineo che, in un periodo in cui «le teorizzazioni narratologiche fondate su livelli massimi di astrazione» rischiavano di mostrarsi «a tale distanza dal concreto del singolo testo da risultare inadeguate a fornire effettivi supporti alla conoscenza e alla comprensione»,¹ proponeva di definire in modo pragmatico e sintetico il commento come «l'atto del prender coscienza da parte del narratore dei dati della storia e della loro rappresentazione». Egli definisce quindi il commento come una forma della narrazione distinta dalla diegesi, dalla descrizione e dalla mimesi, proprio perché «il suo contenuto è dato dalla riflessione del narratore sui dati» di queste altre tre forme.² Notiamo che i termini “commento” e “riflessione” vengono esplicitamente equiparati.

Nel caso della *Commedia*, lo sdoppiamento tra l'io protagonista e l'io narratore costituisce fin dall'inizio una delle caratteristiche principali del testo poetico: vengono di fatto moltiplicate le occasioni di autocommento o autoriflessione. Si è pertanto deciso di analizzare due esempi particolari e complementari in cui la riflessione del poeta-narratore ha per oggetto il modo in cui le parole

¹ Niccolò Mineo, «Il “commento” come forma della narrazione nella *Divina Commedia*», in Id., *Dante: un sogno di armonia terrena*, Tirrenia Stampatori, Torino, 2005, p.275-283 (cit. p.276).

² Niccolò Mineo, «Il “commento” ...», p.276 e p.278.

dell'interlocutore si riflettono sul protagonista: proponiamo di chiamare autoriflessione questo tipo particolare di riflessione sdoppiata. Sono due dialoghi che provocano una presa di coscienza già di per sé travolgente poiché alla fine di ogni scena assistiamo allo svenimento di Dante: il dialogo con Francesca nell'inferno (*Inf.* V) e quello con Beatrice in cima al purgatorio (*Purg.* XXX-XXXI).

Rispetto all'approccio classificatorio di Mineo, questo studio tratterà di due casi ibridi in quanto non solo la forma narrativa detta "commento" servirà a render conto della riflessione di Dante, ma anche quella che più se ne dovrebbe allontanare, cioè la mimesi (nel nostro caso il dialogo). Per sottolineare l'ibridismo dell'oggetto di analisi, si è quindi scelto il termine autoriflessione.

D'altra parte, sul piano teologico, nel primo dialogo viene alla coscienza del protagonista un nodo particolarmente sensibile che potrebbe già evocare l'*attritio*, o *imperfecta contritio* (in cui il dolore dei peccati nasce più dal timore della dannazione che dall'amore di Dio³), mentre nel secondo, con l'aiuto di Beatrice si approfondisce l'autoriflessione fino alla *confessio*, alla *perfecta contritio* e all'*assolutio* dei peccati materializzata dall'immersione nel Lete.

Tuttavia, prima di valicare la porta del purgatorio il protagonista ha dovuto salire tre gradini ben differenziati (ma di interpretazione controversa⁴) e chiedere umilmente al ministro divino di aprirla con le sue due chiavi. Si tratta dell'angelo che gli ha impresso sulla fronte le sette P con l'ordine di cancellarle lungo le cornici (*Purg.* IX). Le tre parti che tradizionalmente compongono il sacramento della penitenza (*contritio*, *confessio* e *satisfactio*) vengono quindi rispettate anche se possono essere variamente identificate. Come spiega infatti Tommaso d'Aquino,

³ Anche se certi concetti vengono già discussi all'epoca di Dante, occorre evitare di anticipare il famoso conflitto tra "attrizionisti" e "contrizionisti" scoppiato nel periodo del Concilio Tridentino: vedi Henri Dondaine, *L'attrition suffisante*, Vrin, Paris, 1943.

⁴ Vedi i diversi commenti *ad locum* sul sito del *Dartmouth Dante Project*: <https://dante.dartmouth.edu/>, in particolare le osservazioni di Robert Hollander del 2007, che meriteranno di essere riprese in un articolo più approfondito sul sacramento della penitenza in Dante.

Requiritur ex parte poenitentis, primo quidem, voluntas recompensandi, quod fit per contritionem; secundo, quod se subiiciat arbitrio sacerdotis loco Dei, quod fit in confessione; tertio, quod recompenset secundum arbitrium ministri Dei, quod fit in satisfactione. Et ideo contritio, confessio et satisfactio ponuntur partes poenitentiae.⁵

Quel che risulta invece interessante osservare è che questi elementi sembrano essere stati suddivisi, anticipati e dilatati lungo i primi due regni dell'aldilà, e in particolare nei dialoghi che si prenderanno ora in esame.

Si vuole pertanto verificare come l'autoriflessione in queste due scene permetta di vivacizzare gli aspetti dottrinali della penitenza, in un'epoca che aveva visto, nel 1215, la conferma ufficiale dell'obbligo, per tutti i fedeli maturi, di confessarsi a un prete almeno una volta all'anno (canone 21 *Omnis utriusque* del Concilio Lateranense IV),⁶ con l'aggiunta qualche decennio dopo (1274) della necessità di manifestare una "ferma volontà" di non ricadere nello stesso peccato per ricevere l'assoluzione (Concilio Lionese II).⁷

Presenteremo separatamente le due scene indicate, individuando gli elementi pertinenti a questa ricerca nell'ordine di apparizione.

1. *Dante di fronte a Francesca*

Innanzitutto, va ricordata la caratteristica principale dei dialoghi nella *Commedia*: la loro intensità. Intensità che dipende dalla

⁵ «Da parte del penitente si richiede: primo, la volontà di risarcire, il che si ha con la contrizione; secondo, la sottomissione all'arbitrio del sacerdote il quale fa le veci di Dio, il che avviene nella confessione; terzo, il risarcimento secondo l'arbitrio del ministro di Dio, il che si ha nella soddisfazione. Ecco perché contrizione, confessione e soddisfazione vengono considerate parti della penitenza»: S. Thomae de Aquino, *Summa Theologiae*, III, q. 90, a. 2 (traduzione a cura dei Domenicani italiani, testo latino consultabile in www.corpusthomaticum.org).

⁶ Albert Michel, «Pénitence. Du IV^e Concile du Latran à la Réforme», in *Dictionnaire de théologie catholique*, tome XII, Letouzey et Ané, Paris, 1933, col. 948-953.

⁷ Si veda a proposito dell'influsso di queste decisioni conciliari sulla poesia in lingua d'oc il volume recente: Gianluca Valenti, *La liturgia del «trobar». Assimilazione e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitane medievali*, De Gruyter, Berlin-Boston, 2014, p.183-242.

straordinaria unicità di ogni incontro nell'aldilà, essendo il protagonista ancora vivo e destinato a tornare nel mondo dei vivi. Le anime che se ne accorgono sono spesso curiose di scoprire la sua identità, e gli scambi vertono sempre su fatti o punti di riflessione essenziali.

Come abbiamo detto, i due brani scelti per analizzare l'autoriflessione in Dante si collocano ai due estremi del percorso penitenziale del protagonista: quello con Francesca costituisce il primo dialogo con un'anima dannata (Virgilio in quanto anima del limbo rimane un caso a parte), e quello con Beatrice concluderà la serie purgatoriale, aprendo l'accesso alla fase di ascensione nelle sfere celesti.

Rispetto allo studio di Contini, in cui la rassegna dei diversi incontri che coinvolgono il personaggio-poeta comincia dall'incontro con Francesca e si chiude su quelli con Guinizzelli e Arnaut Daniel, ultime anime purganti della cornice dei lussuriosi,⁸ questa scelta permette di paragonare due donne che implicano vita e letteratura senza soluzione di continuità.⁹

Nel canto V dell'*Inferno*, Dante si accorge da solo del tipo di peccato che viene punito con la bufera infernale, prima di chiedere altri chiarimenti a Virgilio:

La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta.

Quando giugnon davanti a la ruina,
quivi le strida, il compianto, il lamento;
bestemmian quivi la virtù divina.

Intesi ch'a così fatto tormento
enno dannati i peccator carnali,
che la ragion sommettono al talento

(*Inferno* V, 31-39).

⁸ Gianfranco Contini, *Dante come personaggio-poeta*, lettura del 1957 poi riprodotta nell'*Approdo letterario*, gennaio-marzo 1958, ora in Id., *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino, 21976, p.42-62.

⁹ «Tappa della quale è superfluo cercar di distinguere se sia più letteraria o vitale»: Gianfranco Contini, *Dante come personaggio-poeta...*, p.48.

Dopo aver notato un gruppo di anime che si spostano in fila come le gru invece che a schiere come gli storni, si rivolge a Virgilio, il quale gliene nomina una a una, elencando nomi famosi sia di personaggi storici, sia mitologici e d'invenzione letteraria come l'ultimo citato, Tristano. Il narratore sottolinea l'immediato turbamento (*pietà* o compassione) che colpisce il protagonista al sentire il nome di queste anime morte per amore:

Poscia ch'io ebbi 'l mio dottore udito
nomar le donne antiche e ' cavalieri,
pietà mi giunse, e fui quasi smarrito
(*Inferno* V, 70-72).

La durata dell'ellissi temporale non viene specificata, ma il verso successivo inizia col verbo *cominciare* («I' cominciai...») che potrebbe in un certo senso alludere alla svolta della *Vita nuova*, avvenuta dopo un lungo tempo di sospensione dell'ispirazione:

E però propuosi di prendere per materia de lo mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima; e pensando molto a ciò, pareami avere impresa troppo alta materia quanto a me, sì che non ardia di *cominciare*; e così dimorai alquanti dì con disiderio di dire e con paura di *cominciare*.¹⁰

In questo caso, Dante si rivolge a Virgilio per esprimergli il suo desiderio di parlare ai due che ha notato per il loro modo di spostarsi insieme, e non lo chiama *Maestro*, ma *Poeta*:

I' cominciai: «Poeta, volontieri
parlerei a quei due che 'nsieme vanno,
e paion sì al vento esser leggieri»
(*Inferno* V, 73-75).

La risposta di Virgilio indica la modalità con la quale dovrà rivolgersi a loro: la richiesta dovrà essere fatta invocando proprio

¹⁰ Dante Alighieri, *Vita nuova*, XVIII, 9 [X, 11: ed. Guglielmo Gorni] (corsivo aggiunto da noi nelle citazioni).

l'amore che li conduce. Di fatto, Dante non userà il termine amore in questa prima sua apostrofe alle anime dell'aldilà, ma un aggettivo della tradizione cortese derivato dal termine che indica l'effetto principale dell'innamoramento, l'*affanno*:

Sì tosto come il vento a noi li piega,
mossi la voce: «O anime *affannate*,
venite a noi parlar, s'altri nol niega!»
(*Inferno* V, 79-81)

La richiesta molto garbata accenna in modo chiaro alla condizione da tenere presente, cioè al rispetto della volontà divina («s'altri nol niega!»), proposizione condizionale che sarà trasformata in una condizionale irreali da Francesca, che maschera nella digressione cortese la condizione effettiva di questi rinnegatori dell'amicizia divina:

se fosse amico il re de l'universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace,
poi c'hai pietà del nostro mal perverso
(*Inferno* V, 91-93)

Il narratore aveva già usato certi termini tipicamente cortesi e stilnovistici, come *disio* e *dolce*, per descrivere la delicatezza con la quale le anime si sono piegate al suo desiderio.¹¹

La parte centrale del discorso di Francesca riprenderà i termini stessi della tradizione lirica per dimostrare il carattere ineluttabile della passione amorosa, con tre terzine anaforicamente costruite sulla ripetizione iniziale della parola Amore, che indica l'entità astratta personificata a cui far indossare la responsabilità dell'innamoramento, e quindi in questo caso la colpa e la morte stessa degli innamorati. La triplice ripetizione costituisce un'eco degradata dell'Amore trinitario che regge il paradiso.

L'*auctoritas* appena velata dei maggiori teorici dell'amor cortese

¹¹ «Quali colombe dal *disio* chiamate / con l'ali alzate e ferme al *dolce* nido / vegnon per l'aere, dal voler portate» (*Inf.* V, 82-84).

riconosciuti all'epoca, come Andrea Cappellano e Guinizzelli, sembra scagionare la giovane innamorata: in realtà la seconda parte del dialogo permetterà di chiarire le rispettive responsabilità. Le allusioni letterarie mettono comunque implicitamente in causa il Dante della *Vita nuova*, già dalla prima risposta di Francesca.

Appena lei finisce di parlare, il turbamento del protagonista viene presentato con elementi più marcati che insistono in vario modo sulla sua durata. Rimane così a lungo prostrato che Virgilio deve intervenire per scuoterlo con la domanda «Che pense?» (*Inferno* V, 111), ma passa di nuovo un certo tempo prima della risposta. La congiunzione temporale *quando* non lo specifica ma lo lascia intuire, e viene ripreso lo stesso verbo cominciare:

Quand' io intesi quell' anime offense,
china' il viso, e tanto il tenni basso,
fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?».

Quando rispuosi, *cominciai*: «Oh lasso,
quanti *dolci* pensier, quanto *disio*
menò costoro al doloroso *passo!*»
(*Inferno* V, 109-114).

I termini *dolce* e *disio* sono passati dal paragone scelto dal narratore al discorso messo in bocca al protagonista, come per sottolineare la progressiva presa di coscienza.

Altro tempo deve essere trascorso prima che si decidesse a proseguire il dialogo con Francesca, come possiamo intuire dalla scelta del narratore di introdurre il discorso con tre verbi diversi (di cui l'ultimo è di nuovo il significativo *cominciare*) che sembrano rispecchiare la fatica a trovare le parole:

Poi *mi rivolsi* a loro e *parla'* io,
e *cominciai*: «Francesca, i tuoi martiri
a lagrimar mi fanno tristo e pio»
(*Inferno* V, 115-117)

La scelta della parole diventa particolarmente pregnante poiché gli stessi termini *dolci* e *disiri* sono ripetuti dal protagonista, ma nella

formulazione della domanda rivolta a Francesca per capire le circostanze più precise che hanno spinto lei e Paolo al *doloroso passo* (infrazione mortale che anticipa l'*alto passo* di Ulisse, pure in rima¹²):

«Ma dimmi: al tempo d'i *dolci* sospiri,
a che e come concedette amore
che conosceste i dubbiosi *disiri*?»
(*Inferno* V, 118-120)

La risposta di Francesca è risaputa. Lei e Paolo stavano leggendo un racconto amoroso in disparte, e probabilmente la scena si riproduce più volte nonostante questo isolamento fosse sconsigliato, se non proibito. E fu talmente forte la loro immedesimazione con i protagonisti del racconto che il momento del bacio tra Lancillotto e la regina Ginevra venne impulsivamente imitato da loro:

«Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante»
(*Inferno* V, 133-138)

Il racconto di Francesca finisce con due osservazioni lapidarie ed ellittiche (come nella prima risposta): la famosa reticenza finale («quel giorno più non vi leggemmo avante»); e l'altra precedente: «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse», che deve aver colpito nel segno l'animo di Dante. La responsabilità del poeta viene non solo paragonata ma assimilata alla funzione d'intermediario rappresentata da Galeotto.

Questa volta il turbamento del protagonista è tale da farlo svenire. Il narratore riprende la famosa scena di Tristano che perse conoscenza quando gli fu detto della vela nera e credette di non

¹² *Inferno* XXVI, 132.

riveder più Isotta.¹³ Il verbo cadere è raddoppiato a chiusura del canto, con un poliptoto rinforzato dall'allitterazione del verso e rallentato dal ritmo binario che permette di rendere l'effetto fisico della caduta:

Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangèa; sì che di pietade
io venni men così com' io morisse.
E caddi come corpo morto cade
(*Inferno* V, 139-142)

Le conseguenze estreme dell'amor cortese concepito come passione irresistibile non vengono messe in scena senza offrire al protagonista gli elementi per capire il ruolo del libero arbitrio e il nesso con la propria attività poetica. Dante sviene ma, a differenza di Francesca o di Tristano, egli potrà rialzarsi per proseguire il viaggio penitenziale e catartico attraverso l'inferno e il purgatorio. Questa possibilità che si apre per lui corrisponde proprio allo spazio lasciato aperto dall'autore stesso grazie a quella che abbiamo definito autoriflessione. Questo violento impatto con un peccato che lo riguarda in prima persona si traduce in un nuovo risveglio della coscienza (dopo quello iniziale accaduto nella *selva oscura* e il grido «*Miserere!*» lanciato all'ombra di Virgilio).

Paradossalmente lo svenimento "taglia corto", inibisce ogni aggiunta di commento narrativo; eppure esprime in modo altamente drammatico ed efficace il manifestarsi dell'autoriflessione. Esso si configura come un preludio del pentimento che permette quell'*attritio* che Tommaso d'Aquino definisce come tappa verso la *contritio perfecta*. Secondo Tommaso d'Aquino, infatti,

attritio dicitur accessum ad perfectam contritionem: unde in corporalibus dicuntur *attrita* quae aliquo modo diminuta sunt, sed non perfecte; sed *contritio* dicitur quando omnes partes tritae sunt simul per divisionem ad minima. Et ideo significat *attritio* in

¹³ Il verso di Dante potrebbe addirittura riecheggiare il passo della *Tavola Ritonda*, al cap. XLVII: «il grande dolore e la mortale novella seccò a Tristano ogni virtù e sentimento... e cadde come corpo morto».

spiritualibus quamdam displicentiam de peccatis commissis, sed non perfectam: *contritio* autem perfectam.¹⁴

Quindi lo svenimento è già parte integrante del percorso penitenziale che giungerà fino al rinnovo spirituale materializzato dal passaggio nei due fiumi del paradiso terrestre.

2. *Dante di fronte a Beatrice*

Saltando tutte le tappe intermedie della discesa lungo i gironi infernali e dell'ascensione delle cornici purgatoriali, ci proiettiamo nel paradiso terrestre per accedere al momento chiave di tutta la *Commedia*: l'apparizione di Beatrice con il pentimento del protagonista che viene portato a compimento attraverso fasi ben precise, rese di nuovo possibili grazie all'autoriflessione di Dante (*Purgatorio* XXX-XXXI).

In mezzo alle acclamazioni gridate sia dalle figure bibliche che circondano il carro sia dagli angeli sorti su di esso, finalmente appare la donna amata scomparsa dieci anni prima. Il lungo paragone temporale con il quale il narratore prosegue il racconto, apparentemente oggettivato dal verbo introduttivo «Io vidi» (*Purgatorio* XXX, 22), viene focalizzato sul protagonista come se fossero scomparsi tutti gli astanti: «donna m'apparve» (v. 32). *Apparire* non è un verbo soggettivante, poiché viene usato nel senso oggettivo di «rendersi visibile» e non nel senso soggettivo di «sembrare», esattamente come il verbo *parere* nei versi iniziali della famosa poesia della *Vita nuova*, «Tanto gentile e tanto onesta *pare* / la donna mia quando altrui saluta».

¹⁴ «L'*attrizione* sta a indicare una tappa verso la contrizione perfetta: cosicché anche per gli esseri corporei si parla di cose tritate (*attrita*) quando esse sono sminuzzate in qualche modo, ma non perfettamente: mentre si parla di *contrizione* (ossia di triturazione) quando tutti i pezzi sono ridotti in parti minutissime. Ecco perché in campo spirituale *attrizione* significa un certo dispiacere dei peccati commessi, però non perfetto: la *contrizione* indica quello perfetto»: S. Thomae de Aquino, *Summa Theologiae, Supplementum*, q. 1, a. 2, sol. 2. Vedi anche Albert Michel, «Pénitence. Du IV^e Concile du Latran à la Réforme»..., col. 987-989.

Tuttavia la prospettiva sembra invertita rispetto alla svolta della poesia giovanile: nella *Vita nuova* il miracolo di un'apparizione evidente a tutti veniva affermato come prova di un rapporto amoroso ormai liberato dalle contraddizioni del codice cortese. Qui la donna sembra manifestarsi esclusivamente per lui. Già prima, tutta la processione si era fermata nel punto preciso in cui il protagonista si era avvicinato alla riva del Lete ancora invalicabile per lui (alla fine del canto precedente).

Ormai il narratore si concentra sulle reazioni del protagonista a quel tanto atteso apparire di Beatrice. Reazioni che vengono immediatamente paragonate a quelle legate alle prime apparizioni, dall'infanzia alla giovinezza. Sembra venga riportata alla memoria ancora esitante del protagonista un'intera vita spesa all'insegna della sua musa.

La scomparsa traumatizzante di Virgilio, sottolineata dalla quintupla ripetizione del nome nella narrazione, viene aggirata con una specie di preterizione poiché vengono espresse le parole angosciate che il protagonista non ha potuto ma avrebbe voluto rivolgergli:

per dicere a Virgilio: «Men che dramma
di sangue m'è rimaso che non tremi:
conosco i segni de l'antica fiamma»
(*Purgatorio* XXX, 46-48)

Sono l'esplicitazione (*cognosco* indica un riconoscimento) di quello che il narratore aveva detto dello spirito del protagonista al momento dell'apparire di Beatrice (pur non ancora riconosciuta con la vista): «d'antico amor senti la gran potenza» (v. 39).

Col terrore provocato dalla presenza dell'amata, e col dolore per la scomparsa della guida che aveva assunto una funzione sia materna sia paterna, Dante torna a piangere come di fronte all'orrore del baratro infernale, mentre si trova proprio nel luogo più rimpianto dopo il peccato originale, cioè nel paradiso terrestre:

né quantunque perdeo l'antica matre,

valse a le guance nette di rugiada
che, lagrimando, non tornasser atre
(*Purgatorio* XXX, 52-54)

Queste lagrime non hanno però lo stesso valore di quelle che gli saranno chieste come prova di una sincera e compiuta *contritio*, cioè come prezzo da pagare (chiamato *scotto*, o *pedaggio* da Beatrice) per attraversare il Lete e bere la sua acqua, quell'acqua capace di cancellare il ricordo del male commesso.

Interviene quindi la donna in modo perentorio e diretto, con l'apostrofe iniziale «Dante», un *hapax* entro l'intero corpus dantesco, e la triplice ripetizione del verbo piangere di cui due volte al modo imperativo negativo, unico raddoppio di tutta la *Commedia*:

«Dante, perché Virgilio se ne vada,
non pianger anco, non piangere ancora;
ché pianger ti conven per altra spada»
(*Purgatorio* XXX, 55-57)

La parola conclusiva *spada* a fine verso evoca la *Lettera agli Ebrei* di Paolo, annunciando il lungo e faticoso lavoro di chiarimento che verrà richiesto al protagonista:

Vivus est enim Dei sermo et efficac et penetrabilior omni gladio ancipiti et pertingens usque ad divisionem animae ac spiritus conpagum quoque et medullarum et discretor cogitationum et intentionum cordis ; et non est ulla creatura invisibilis in conspectu eius omnia autem nuda et aperta sunt oculis eius ad quem nobis sermo.¹⁵

Il paragone guerresco illustra la percezione con la quale Dante vede Beatrice alzar lo sguardo verso di lui da oltre il fiume, ma alle prime parole pungenti se ne aggiungono presto altre definite *più calde* nel senso di *più severe*:

¹⁵ «Infatti la parola di Dio è viva, efficace e più tagliente di ogni spada a doppio taglio; essa penetra fino al punto di divisione dell'anima e dello spirito, delle giunture e delle midolla e scruta i sentimenti e i pensieri del cuore. Non v'è creatura che possa nascondersi davanti a lui, ma tutto è nudo e scoperto agli occhi suoi e a lui noi dobbiamo rendere conto» (*Lettera agli Ebrei* 4, 12-13).

«Guardaci ben! Ben sem, ben sem Beatrice.
Come degnasti d'accedere al monte?
non sapei tu che qui è l'uom felice?»
(*Purgatorio* XXX, 73-75)

Parlare di felicità ad uno che sta piangendo sembra proprio disumano, ma la reazione del protagonista conferma la giustezza dell'accusa:

Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte;
ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba,
tanta vergogna mi gravò la fronte
(*Purgatorio* XXX, 76-78)

La coscienza di Dante non gli permette di guardare la propria immagine senza vergognarsi, ma la vergogna si manifesta già come un vero atto di pentimento.

Il passo successivo, molto sofferto come si deduce dalla lunga similitudine scelta per spiegarne tutte le tappe al lettore (*Purgatorio* XXX, 85-99), viene però facilitato dall'intervento degli angeli, i quali si mettono a cantare la prima parte di un salmo («*In te, Domine, speravi*») che esprime la fiducia nella protezione e misericordia divina. Viene detto dal narratore che questa specie di intermezzo cantato ha dato modo al protagonista di intendere la loro compassione, più che se avessero chiesto ragione a Beatrice della sua durezza (94-96).

La dolorosa oppressione finalmente si scioglie in sospiri e pianti:

lo gel che m'era intorno al cor ristretto,
spirito e acqua fessi, e con angoscia
de la bocca e de li occhi uscì del petto
(*Purgatorio* XXX, 97-99)

Tuttavia non basta per ottenere il perdono un tale pianto, anche se rivelatore di una contrizione del cuore così realisticamente dettagliata con il lungo paragone della neve e del gelo. Come per il

sacramento della penitenza, oltre alla *contritio cordis* ci vuole infatti la *confessio oris*, la confessione con la bocca di fronte ad una persona che fa le veci di Dio (come la donna beata in questo caso).

Beatrice non si lascia quindi intenerire dagli angeli, anzi, si rivolge a loro come se dovesse convincerli insieme all'imputato. In realtà, la lunga requisitoria riguarda innanzitutto il protagonista, che viene così coinvolto in modo indiretto fino alla fine del canto, prima di essere direttamente interpellato all'inizio del canto successivo, con un'accusa più incisiva e decisiva, simile ad un attacco frontale di punta dopo l'attacco indiretto di taglio.

Ricordiamo rapidamente la prima descrizione fatta agli angeli: Beatrice ripercorre tutta la parabola discendente della vita di Dante: una nascita sotto i migliori auspici, i primi passi sulla retta via sostenuti dalla presenza della *gentilissima*, poi il traviamiento appena venne a mancare lei. L'attrazione dei falsi beni diventò così forte per lui da non poter più essere contraddetta da altri argomenti se non dal fatto di vedere in faccia i dannati, e le pene inflitte loro.

Il canto successivo prosegue senza soluzione di continuità con altre parole di Beatrice, non più rivolte agli angeli ma direttamente a Dante. Sono poche, ma incisive, poiché ormai si tratta di ottenere la confessione dell'imputato, come in tribunale (e nel sacramento della penitenza).

Prima di poter formulare il breve sì di risposta, il protagonista viene descritto di nuovo in tutte le fasi di un lungo travaglio interiore: il ruolo di Beatrice viene particolarmente messo in evidenza. Mentre incalza con domande stringenti, la beata non si lascia impressionare dalla reazione di Dante che, apparentemente prostrato dalla lunga accusa, sembra incapace di proferire una sola parola. Tra una domanda e l'altra, il protagonista continua a tentare di rispondere finché scoppia di nuovo in pianto, allentando la troppa tensione. A questo punto riesce finalmente ad esprimersi, con una breve confessione che rispecchia i termini stessi dell'accusa (Beatrice aveva detto: «volse i passi suoi per via non vera», *Purgatorio* XXX, 130-132):

Piangendo dissi: «Le presenti cose
col falso lor piacer volser miei passi,
tosto che 'l vostro viso si nascose»
(*Purgatorio* XXXI, 34-36)

Finalmente la colpa è stata confessata! Tuttavia Beatrice prosegue con severi ammonimenti: Dante doveva difendersi dagli strali, essendo un adulto e non più un fanciullo inesperto. Il protagonista sembra preso in fallo come un ragazzino e tiene gli occhi bassi, ma l'ultima fase della presa di coscienza consiste nel poter finalmente guardare la donna: la stessa Beatrice gli chiede esplicitamente di alzare lo sguardo.

La fatica e la resistenza vengono descritte con un nuovo lungo paragone (che allude ad una difficoltà maggiore di quella per strappare una varietà di quercia particolarmente ricca di radici, il cerro), ma finalmente Dante riesce a rialzare la testa per guardarla in faccia. Viene ancora in mente il significato della *contritio* come sbriciolamento del legame che tiene unito il peccatore al suo peccato:

Le mot *contritio*, broiement, indique, par une métaphore saisissante, l'état du pécheur qui «abandonne complètement toute affection pour le péché, que son propre sentiment retenait à la manière d'une solide continuité».¹⁶

Giova rammentare in questo contesto che «initium omnis peccati est superbia»,¹⁷ e che la quercia rappresenta proprio il simbolo dell'uomo superbo.

L'ultima inquadratura segue lo sguardo di Dante che vede Beatrice rivolta verso il grifone, e la scopre di una bellezza tale che riesce più di qualsiasi altro discorso a fargli sentire un profondo rimorso della

¹⁶ «La parola *contritio*, sbriciolamento, indica con una metafora impressionante lo stato del peccatore che “abbandona totalmente l'affetto del peccato, col quale conservava coerenza e solidità nel suo sentire”»: Albert Michel, «Pénitence. Du IV^e Concile du Latran à la Réforme» ..., col. 978 (con citazione di Tommaso d'Aquino tratta dalla *Summa Theologiae, Supplementum*, q. 1, a. 1: «homo totaliter affectum peccati dimittat, per quem quandam continuitatem et soliditatem in sensu suo habebat»).

¹⁷ «La radice di ogni peccato è la superbia»: *Ecclesiastico*, X, 15 (citato da Tommaso d'Aquino nella *Summa Theologiae, Supplementum*, q. 1, a. 1).

colpa e a fargli odiare tutte le precedenti attrazioni fallaci. La violenza del rimorso finisce col fargli perdere i sensi, come alla fine del canto di Francesca:

Di penter sì mi punse ivi l'ortica,
che di tutte altre cose qual mi torse
più nel suo amor, più mi si fé nemica.
Tanta riconoscenza il cor mi morse,
ch'io caddi vinto; e quale allora femmi,
salsi colei che la cagion mi porse
(*Purgatorio XXXI, 85-90*)

Conclusione

Grazie all'insistenza di Beatrice, mitigata dall'intervento degli angeli, la scena centrale di tutta la *Commedia* ha quindi condotto il protagonista fino alla chiara coscienza del proprio peccato senza soccombere alla disperazione. Questo modo di porre domande incalzanti senza lasciar tregua, fino all'esplicitazione degli accorgimenti per non farsi ingannare un'altra volta, oltrepassano tuttavia l'obiettivo di una stretta osservanza del pur esigente decreto del II Concilio di Lione, che obbligava il penitente ad esprimere una ferma volontà di non ricadere nello stesso errore per ottenere l'assoluzione.

Dal primo svenimento di fronte alla pena di Francesca, seguito dalla discesa nei vari cerchi infernali, dal momento liturgico preciso del sacramento della penitenza all'entrata del purgatorio, e dal condividere le pene delle anime purganti sui sette gironi, Dante giunge al cuore del suo percorso penitenziale.

Non solo il dialogo serrato ma anche il canto del salmo e la visione diretta della bellezza di Beatrice hanno completato l'autoriflessione di Dante portandola fino alla *contritio perfecta*, che si è manifestata come odio per tutto quello che l'aveva allontanato dal Bene (o Bello) supremo. Grazie a questo lungo travaglio liberatorio, la vergogna iniziale che gli aveva impedito di specchiarsi serenamente nell'acqua del fiume, rivelando una coscienza gravata dal rimorso ma non

ancora ben chiarita, si è finalmente trasformata in un dolore all'altezza della colpa, cioè così acuto da provocare un nuovo svenimento.

Una tale teatralizzazione poetica, con le varie riflessioni del narratore sulle intime percezioni del protagonista, va quindi ben oltre la semplice illustrazione della dottrina penitenziale dell'epoca. Come afferma infatti François Livi:

L'immaginazione poetica, quando non è in contraddizione con il dato rivelato, si configura, senza perdere la sua specificità letteraria, come un'ulteriore possibilità di conoscenza teologica.¹⁸

Bibliografia

Contini, Gianfranco, *Dante come personaggio-poeta*, lettura del 1957 poi riprodotta nell'*Approdo letterario*, gennaio-marzo 1958, ora in ID., *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino, 21976, p.42-62.

Dartmouth Dante Project: <https://dante.dartmouth.edu/>

Dondaine, Henri, *L'attrition suffisante*, Vrin, Paris, 1943.

Livi, François, *Dante e la teologia: l'immaginazione poetica nella «Divina Commedia» come interpretazione del dogma*, Leonardo da Vinci, Roma, 2008.

Michel, Albert, «Pénitence. Du IV^e Concile du Latran à la Réforme», in *Dictionnaire de théologie catholique*, tome XII, Letouzey et Ané, Paris, 1933, col. 948-953.

Mineo, Niccolò, «Il "commento" come forma della narrazione nella *Divina Commedia*», in ID., *Dante: un sogno di armonia terrena*, Tirrenia Stampatori, Torino, 2005, p.275-283.

Valenti, Gianluca, *La liturgia del «trobar». Assimilazione e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitane medievali*, De Gruyter, Berlin-Boston, 2014, p.183-242.

¹⁸ François Livi, *Dante e la teologia: l'immaginazione poetica nella «Divina Commedia» come interpretazione del dogma*, Leonardo da Vinci, Roma, 2008, p.25.

CÉCILE LE LAY

**La confessione delle colpe nella *Commedia*:
due esempi di autoriflessione
(*Inferno* V e *Purgatorio* XXX-XXXI)»
– Riassunto –**

La forma dialogica si presenta nella *Commedia* come una modalità espressiva particolarmente adatta ad accreditare presso il lettore un commento o una riflessione di Dante su se stesso in senso autocritico. Il dialogo viene a volte scelto come modalità privilegiata per incrementare la capacità autocritica del poeta-protagonista, fino a liberare la sua coscienza dalle colpe più pesanti. Si propone di chiamare autoriflessione il processo riflessivo svolto in questi casi. Due dialoghi sono particolarmente significativi da questo punto di vista: quello con Francesca (*Inf.* V) e quello con Beatrice in cima al purgatorio (*Purg.* XXX-XXXI). Lo studio delle loro similitudini e delle loro specificità permette di illustrare come la poesia dantesca riesca a superare, quanto a profondità della riflessione ed impatto della rappresentazione, perfino le direttive penitenziali più recenti ed esigenti dell'epoca.

***Purgatorio* XXX, 55: Autoreferenza, apostrofe e metalepsi**

Uno dei tratti caratteristici della *Divina Commedia*, che spicca agli occhi del lettore a prima vista, è come l'autore tenda a mettersi in evidenza, e di quale autorità egli si investa. Tale caratteristica distingue la *Commedia* dalla tradizione epica dell'antichità e del medio evo, compresa l'*Eneide*, che Dante considera il suo principale modello. Il narratore di una epopea classica, rimanendo in secondo piano, non ambisce che a descrivere e a immortalare le grandi azioni dei suoi eroi. Egli si presenta come uno che non inventa storie, ma racconta fatti veramente *accaduti*.

Ma all'epoca di Dante erano giunte a maturazione anche altre tradizioni. Basti ricordare Chrétien de Troyes, il quale, nei prologhi dei suoi romanzi, disegna di sé quasi un profilo d'autore, e mette molta cura nel rivelare che il narratore è proprio lui. La stessa cosa si scopre nelle opere del suo epigono, Wolfram von Eschenbach.

Dante è un seguace di questa nuova tradizione della letteratura cortese, il che si mostra anche nel fatto che egli ne riprende molti elementi tematici. Naturalmente, il momento decisivo sta nel modo in cui lui, seguendo le orme degli scrittori dei romanzi cortesi, rimarca il suo ruolo di autore.

La tradizione del romanzo medievale fu rinnovata da Dante in un punto unico, ma decisivo: egli si presenta nella veste non solo di autore, ma anche di protagonista della sua propria opera. Ciò vuol dire che, stando alla finzione, il narratore racconta la storia di sé stesso. Tale fatto ha un significato più grande di quanto si possa immaginare, giacché esso segnala e, al tempo stesso, provoca e registra una svolta decisiva nella storia della soggettività, dell'individualità e della personalità. Ma limitiamoci solo al piano narrativo. La relazione complessa che corre fra eroe e narratore, cioè il loro essere, al tempo stesso, identici e diversi, deve spingerci a determinare con molta cautela di chi e di quale di queste figure, volta a volta, si tratta. Questa è la ragione per cui la critica dantesca distingue, da molto tempo e con tanta cura, Dante poeta da Dante

protagonista.

Un racconto in prima persona si predispone naturalmente a marcare una tale distinzione. Dante certo non è il primo – come lui stesso sa bene – a ritenere lecito «lo parlare di sé» (*Convivio*, I, ii). Il suo caso è tuttavia particolare, per il fatto che due diversi livelli narrativi appartengono, strutturalmente, l'uno al poeta e l'altro al protagonista. Ciò si vede già nella *Vita nuova*. Il libello racconta infatti due storie fra loro intrecciate: la storia d'amore di Dante e la storia della poesia di Dante. Quest'ultima, in una certa misura, non è altro che la storia del libro stesso. Dante, da poeta, è il protagonista del libro, nella misura stessa in cui egli è anche il protagonista della storia amorosa.

La struttura della *Divina Commedia* ci offre mezzi più numerosi, e soprattutto più complessi, per prendere atto che il poema, oltre ad essere la storia di Dante protagonista e di Dante poeta, è, al tempo stesso, anche la storia della sua propria genesi, la quale viene raccontata per mezzo di una molteplicità di operazioni autoreferenziali (autocommenti, rimandi interni al testo, ecc.). Vi sono molti indizi che ci aiutano a sbrogliare o a dipanare la matassa. In che modo e in che veste i personaggi dei singoli episodi interpellano Dante, e in che modo e in che veste Dante indirizza loro la sua parola, ci offre un segnale forte. Per esempio, è indubbio che Beatrice si rivolge a Dante come *protagonista*, quando lo chiama col suo nome nel momento in cui essi si incontrano nel paradiso terrestre (*Purgatorio*, XXX, 55). Ed è altrettanto indubbio che è *il poeta* chi ella interPELLa, quando lo esorta a considerare e a far manifesta la sua visione (*Purgatorio*, XXXII, 104; XXXIII, 52-57). Da un altro punto di vista, non è superfluo osservare che, anche in questo caso, Dante *poeta* è il *protagonista*. Va solo precisato che egli, *da poeta*, è protagonista di un'altra storia, distinta da quella del viaggiatore, e perciò si situa in corrispondenza di un altro livello narrativo.

Nei testi della *Commedia* delle edizioni e ristampe moderne, il nome di Dante ricorre unicamente nel luogo summenzionato, dove Beatrice gli rivolge la parola per la prima volta:

«Dante, perché Virgilio se ne vada,
non pianger anco, non piangere ancora!
Ché pianger ti conven per altra spada.»
[...]
In su la sponda del carro sinistra,
quando mi volsi al suon del nome mio,
che di necessità qui si registra,
vidi la donna [...]

(*Purgatorio* XXX, 55-64)

Boccaccio è il primo ad aver riconosciuto l'importanza che, nella *Commedia*, ha il proferimento del nome di Dante, nonché il fatto che qui è proprio Beatrice a farlo. Nelle sue *Esposizioni*, egli commenta il verso 55, sottolineando che Dante credeva che il suo nome gli fosse stato imposto non a caso, ma per disposizione divina. E la prova di tutto ciò sta nel fatto che è proprio Beatrice, il simbolo della sacra teologia, a pronunciarlo.

a conferma di ciò, si fa a lei Dante appellare in quella parte del XXX canto del *Purgatorio*, nella quale essa, parlandogli, gli dice: *Dante, perché Virgilio se ne vada*.¹

Si può dar per certo che questa osservazione di Boccaccio vale non per il Dante rappresentato nel testo, ma per il Dante persona reale, il quale, come si sa, era molto consapevole della sua grande vocazione, e di essere chiamato a compiere una missione eccezionale.

A questo punto, potremmo magari pensare che Beatrice *parli fuori*, quasi che ella si rivolga ad una persona che è collocata in un posto esterno al poema, ossia a Dante come persona reale, l'autore del testo che stiamo leggendo. Niente affatto, il viaggiatore, il poeta, l'autore portano lo stesso nome. Tali atti del "parlare fuori" sono indizi di una trasgressione, di una violazione dei confini. Il personaggio valica il confine tra due mondi, e passa dal mondo fittizio a quello reale. Per un momento, dunque, i due mondi si intersecano.

Tale impressione è confermata, un po' più avanti, da un altro verso

¹ In *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio* (a cura di V. Branca), vol. VI: *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* (a cura di G. Padoan), Mondadori, Milano, 1965 (*Accessus*, 9).

che ci dice appositamente che il nome del poeta è stato proferito davvero. Dante si volge *al suon del suo nome*, e mentre sta compilando proprio il testo che leggiamo, registra il nome “*qui*”. Si può discutere perché lo registri “di necessità”. (Il richiamarsi alla necessità sembra essere una scusa per prevenire l'accusa di immodestia, ed è comunque un segno di quanto il fatto sia insolito o addirittura eccezionale.) Ma ciò che in questa sede più importa è che Dante registra il suo nome “*qui*”, cioè nel mondo reale. Compiendo questo atto egli esce dalla finzione, e valica il confine tra il mondo virtuale del poema e il mondo reale.

Analoghi sono forse i casi in cui Dante apostrofa, anzi *describe*, il suo lettore, esortandolo, ad esempio, a sedersi disciplinato nel suo banco e a stare attento:

Or ti riman, lettor, sovra 'l tuo banco,
dietro pensando a ciò che si preliba
(*Paradiso X*, 22-23)

Per usare un termine classico, che è stato recentemente reintrodotta nella narratologia da Gérard Genette, tali intersezioni fra mondi diversi possono considerarsi delle *metalepsi*.²

È ragionevole distinguere fra le *metalepsi esteriori*, cioè le soglie di confine tra finzione e realtà, dalle *metalepsi interiori*, cioè le soglie di confine tra i singoli livelli gerarchici all'interno della narrazione.

Un esempio evidente di *metalepsi esteriore* è la scena del film *The Purple Rose of Cairo*, quando Woody Allen esce dallo schermo e scende tra gli spettatori sbalorditi che siedono nella sala cinematografica. D'altronde, questa scena famosissima mostra anche che le *metalepsi esteriori* non possono essere prese alla lettera. Il trapassare dalla finzione al mondo attuale è, in sé stesso, una finzione, e così abbiamo sempre a che fare con una figura retorica. Cosa che vale anche per l'episodio dell'incontro di Dante con Beatrice, a patto che l'apostrofe di lei venga considerata proprio

² Cfr. G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p.244, nonché Id., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, Paris, 2004.

come una metalepsi.

La figura della metalepsi, che è assai frequente nella letteratura postmoderna, mette decisamente in discussione le convenzioni narrative. Proprio per questo il suo uso è fortemente autoreferenziale. Ed è facile comprenderne il perché. La trasgressione come tale si riferisce a sé stessa, in quanto dirige la nostra attenzione a vedere quali confini sono stati violati, invitando il lettore a scoprire in che modo i mondi, delineati nel testo, sono costruiti, e in che relazione essi stanno l'uno con l'altro.

È possibile interpretare l'apostrofe di Beatrice verso Dante come una metalepsi? Se rispondiamo di sì, allora dobbiamo parlare di una metalepsi esteriore, benché i teorici di narratologia non ammettano – cosa, del resto, difficile da immaginare – che una soglia metaleptica di confine sia possibile in una storia che viene raccontata in prima persona. Vi sono comunque eccezioni e casi che ci fanno riflettere. Prendiamo, ad esempio, un luogo di *À la recherche du temps perdu*, laddove, dopo duemila pagine di testo, appare all'improvviso il nome dell'autore: Marcel. Qui è lo stesso Proust, l'autore del libro, che entra nel testo, creando una relazione ambigua di identità e di differenza tra sé stesso e il narratore. Se tale occorrenza del nome dell'autore è una metalepsi esteriore, come sembra essere, allora la pronuncia del nome di Dante nella *Divina Commedia* lo è ugualmente.

In ogni caso, il raddoppiamento della figura di Dante produce una struttura narrativa in cui si fa possibile, e a volte anche si realizza, una violazione del confine tra i diversi livelli della finzione.

Malgrado nelle edizioni moderne della *Divina Commedia* il nome del suo autore registri, di fatto, un'unica occorrenza, i codici antichi ne testimoniano una seconda: nel canto XXVI del *Paradiso*, dove Dante s'incontra con il primo uomo, Adamo, e «l'anima primaia» indovina il suo pensiero:

Indi spirò: «Sanz'esserme proferta
da te, la voglia tua discerno meglio
che tu qualunque cosa t'è più certa»
(*Paradiso* XXVI, 103-105)

A differenza delle edizioni moderne, i codici antichi contengono una lezione secondo la quale nel verso 104 qui sopra, invece di «da te» sta «Dante»: «Sanz'essermi proferta, / Dante, la voglia tua discerno meglio [...]».

Dunque, in base a questa lettura, Boccaccio registra due occorrenze del nome di Dante, e il fatto che, oltre a Beatrice, anche Adamo lo nomini (o che egli si faccia nominare da Adamo), può essere spiegato in un modo che – io credo – incide sull'interpretazione di tutta la *Commedia*:

L'altra persona, alla quale nominar si fa, è Adamo, nostro primo padre, al quale fu concesso da Dio di nominare tutte le cose create; e perché si crede lui averle degnamente nominate, volle Dante, essendo da lui nominato, mostrare che degnamente quel nome imposto gli fosse, con la testimonianza di Adamo; la qual cosa fa nel canto XXVI del Paradiso, là dove Adamo gli dice: *Dante, la voglia tua discerno meglio etc.*³

È un problema secondario, che in questa sede possiamo ignorare, quale lezione del verso 104 sia quella “corretta”. Ciò che qui ci interessa è questo: al di là che si prenda per buona la lezione dei codici antichi del verso in questione, o che si creda che occorra restaurarne la lezione antica, come pretende Carlo Ossola,⁴ il commento di Boccaccio è geniale.

Si produce un'illuminante connessione di senso se, sulla scia di Boccaccio, mettiamo in rapporto la pronuncia del nome di Dante, da parte di Adamo, con Adamo il *nomothete*. Qui, il nome di Dante è proferito nel contesto di un dialogo circa la genesi e la natura del linguaggio, il quale fu creato proprio da Adamo. Il contesto è, dunque, quello dei problemi che rientrano nell'ambito della filosofia del linguaggio, problemi ai quali Dante, già in questo canto e in

³ G. Boccaccio, *op. cit.*, p.10.

⁴ Ossola, sottolineando giustamente l'importanza della lezione in questione, cui si era ispirato Boccaccio, scrive: «occorre restaurare, nel testo della *Divina Commedia*, un verso testimoniato dai codici antichi e più autorevoli e propugnato da Boccaccio nelle sue *Esposizioni*». Cfr. C. Ossola, *Introduzione alla Divina Commedia*, Marsilio, Venezia, 2012, p.10.

molti altri luoghi della sua opera, dedica un'ampia trattazione.

Il nome di Dante diventa così un nome "naturale" o "originale" ed entra di diritto a far parte del vocabolario di quella lingua perfetta che il poeta, con la sua poesia, intendeva risuscitare o costruire.

Non voglio tirare la corda, e non credo che, in questo secondo caso, si debba insistere troppo sull'interpretare l'occorrenza del nome di Dante nel segno della figura della metalepsi. Resta comunque vero che la seconda occorrenza ha una valenza fortemente autoreferenziale.

JÁNOS KELEMEN

Purgatorio XXX, 55: Autoreferenza, apostrofe e metalepsi
– Riassunto –

Nella Commedia viene attivato un intero sistema dei mezzi di autoriferimento. Oltre alle autoreferenze evidenti, come sono gli autocommenti, le autocitazioni o le esplicitazioni della poetica dell'opera stessa, molte figure retoriche sono utilizzate anche in senso autoreferenziale. Per esempio le apostrofe rivolte al lettore in molti casi sono espressioni del dirigersi del testo a se stesso. L'occorrenza del nome di Dante nel Purgatori XXX può essere interpretato e come un segno linguistico autoreferenziale e come un caso di metalepsi.

ÉVA VÍGH

«Agnello, nimico ai lupi che li danno guerra».
(Auto)riflessioni dantesche e bestiari medievali

Negli ultimi tempi i titoli ammiccanti di pubblicazioni sul bestiario dantesco, schedature, repertori o interpretazioni e contributi specifici, segnalano la costante intenzione di recupero più o meno sistematico del simbolismo animale nella *Commedia*.¹ Il ruolo e l'interpretazione degli animali e della „bestialità” in rapporto con il poema mostrano un panorama alquanto vario alla cui classificazione ed approccio tematico e metodologico si potrebbe dedicare un intero libro.² L'interesse particolare per gli animali della *Commedia* è motivato anche dal fatto che il simbolismo animale in Dante si inserisce organicamente nella rappresentazione poetica dei fenomeni naturali e nella cosmologia del poeta. Dante, infatti, vede e fa vedere tutte le creature dell'universo in ordine cosmico, e quest'ordine della natura corrisponde al principio e alla forma che, essendo una legge divina immutabile, rende tutto l'universo simile a Dio:

[...] Le cose tutte quante
hanno ordine tra loro, e questo è forma
che l'universo a Dio fa simigliante.

[...]
Ne l'ordine ch'io dico sono accline
tutte nature, per diverse sorti,
più al principio loro e men vicine.

(*Pd* I, 103-111)

Gli animali creati da Dio sono ovunque presenti nell'immaginario

¹ Le ricerche relative a questo intervento sono state eseguite nell'ambito di MTA-SZTE Antiquity and Renaissance: Sources and Reception Research Group (TK2016-126).

² Per i vari approcci di ricerca cfr. G. Crimi, *Dante e il mondo animale dal Positivismo ad oggi*, in **Dante e il mondo animale*, a cura di G. Crimi-L. Marcozzi, Carocci, Roma, 2013, pp.14-33; G. Ledda, *La Commedia e il bestiario dell'Aldilà: osservazioni sugli animali del Purgatorio*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di A. Cottignoli-D. Domini-G. Gruppioni, Longo, Ravenna, 2008, pp.139-159.

colto e popolare: la straordinaria complessità dei rapporti fra animale e uomo, infatti, sin da millenni è riverberata nella scrittura, nei messaggi di filosofi, poeti ed artisti con special riguardo all'insegnamento morale. A Dante bastava leggere Giobbe per farsi una ragione della sapienza divina che si manifesta anche in forma animale: «Interroga pure le bestie, perché ti ammaestrino, gli uccelli del cielo, perché ti informino, i rettili della terra, perché ti istruiscano o i pesci del mare perché te lo facciano sapere. Chi non sa fra tutti questi esseri, chi la mano del signore ha fatto questo?» (Giobbe, 12, 7-10). Non esiste genere letterario sin dall'antichità greco-latina che, tra mito e realtà, non abbia emblemizzato gli animali osservandone le qualità e le attitudini particolari per astrarne le proprietà in messaggi universali. La diversità degli animali³ combacia con l'idea di Dante in quanto le bestie reali o fantastiche sono presenti con un approccio poetico-moraleggiante o descrittivo a seconda delle intenzioni del poeta che mirava ora all'espressività, ora al richiamo o all'ammonimento morale. Quando ripercorriamo pur brevemente gli elementi zoonimi e zoomorfi, o rintracciamo i rapporti fra i simboli animali e la loro rappresentazione nella *Commedia*, occorre affrontare anche le tante implicazioni intellettuali, poetiche e spirituali che evidentemente incisero sulla cosmologia di Dante.

Osservando gli animali (belve, uccelli, rettili, animali mansueti e feroci o figure mostruose), scolpiti, dipinti sui capitelli, negli archi e sulle pareti, attorno ai portali e agli altari dei cattedrali e delle chiese

³ A proposito degli animali della *Commedia*, a tutt'oggi manca un'opera di carattere complessivo benché i saggi pubblicati negli ultimi decenni segnalino la complessità e le difficoltà del lavoro. Nei repertori redatti per esplorare le presenze animali, zoonime o zoomorfe della *Commedia* figurano un centinaio di animali reali o fantastici. Per il primo repertorio ancora oggi valido rinvio a R. Thayer Holbrook, *Dante and the Animal Kingdom*, The Columbia University Press–Macmillan, New York–London 1902, accessibile anche in edizioni anastatiche (p. es.: Kessinger Publishing, Whitefish, 2006) ed anche in forma elettronica; G. Celli-A. Venturelli, *Gli animali nella Divina Commedia (tra fantasia e realtà)*, in *Dante e la scienza*, a cura di P. Boyde-V. Russo, Longo, Ravenna, 1995, pp.109-117. Per un lavoro che offre un repertorio ipertestuale cfr. V. Mouchet, *Il "Bestiario" di Dante e di Petrarca. Repertorio ipertestuale delle occorrenze zoonime nella Commedia e nei Rerum Vulgarium, Spolia*, Roma, 2008.

medievali,⁴ non ci sorprende se le stesse figure animalesche, descritte o miniate popolano anche tante pagine della produzione letteraria di quei tempi. Fra tutti i testi emergono i bestiari, per lo più miniati e tanto cari ai predicatori e agli artisti come strumento retorico, i quali invece di una descrizione più o meno precisa, si concentravano sul messaggio morale. Essi, seguendo l'esempio del *Fisiologo*, composto originariamente in greco fra i secoli II-IV e pervenutoci in varie versioni e traduzioni, tramandano i riferimenti simbolici della Bibbia misti con le conoscenze naturali e fanno comprendere realtà sacre e mistiche in rapporto con il mondo animale. (Vedi l'illustrazione No. 1 nell'Appendice A.)

L'epoca d'oro dei bestiari risale ai secoli XII-XIII,⁵ quando le proprietà degli animali, avvolte in significati simbolici, esprimevano insegnamenti morali per l'educazione spirituale dei credenti. I bestiari, pur basandosi su conoscenze naturali ed enciclopediche, facevano parte di una cosmografia ben precisa: la natura, essendo lo specchio della rivelazione divina, corrispondeva a una realtà superiore in cui gli animali venivano intesi come significanti delle realtà allegorico-morali. E per questo i bestiari non esprimevano un'attenzione particolare per i fattori naturalistici, ma solo nella misura in cui il comportamento, le abitudini e le loro proprietà accentuavano una conoscenza superiore. Il genere didascalico dei bestiari (insieme agli erbari ed ai lapidari) tramanda agli utenti

⁴ Per i volumi più rilevanti degli ultimi anni, editi in Italia sul rapporto fra bestiari ed arti figurative cfr. F. Mezzalana, *Bestie e bestiari. La rappresentazione degli animali dalla preistoria al Rinascimento*, Allemandi, Torino, 2002; A. Cottino -A. D'Agliano, *Bestie. Animali reali e fantastici nell'arte europea dal Medioevo al primo Novecento*, Silvana, Milano, 2011; L. Frigerio, *Bestiario medievale. Animali simbolici nell'arte cristiana*, Ancora, Milano, 2014.

⁵ Per la storia, la ricezione e la classificazione cronologica dei bestiari cfr. F. McCulloch, *Medieval Latin and French Bestiaries*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1960; R. Baxter, *Bestiaries and their Users in the Middle Ages*, Sutton Publishing, Stroud, 1998; B. Van Den Abeele (éd.), *Bestiaires médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles*, Université Catholique de Louvain, Louvain-La-Neuve, 2005; W. B. Clark, *A Medieval Book of Beasts. The second-family Bestiary: commentary, art, text and translation*, The Boydell Press, Woodbridge, 2006; M. Pastoureaux, *Bestiaires du Moyen Âge*, Éditions du Seuil, Paris, 2011.

associazioni simboliche in cui vengono mescolati senza alcuna distinzione animali reali e fantastici, bestie composite. Anzi, in base alla testimonianza del *Liber monstrorum*,⁶ diffuso intorno al secolo IX, anche gli esseri strani ed orrendi, i mostri appunto, potevano arricchire le interpretazioni moralistiche.⁷

Le enciclopedie, che trattavano anche il mondo animale più o meno dettagliatamente, a loro volta attingevano abbondantemente alle opere dei naturalisti antichi. I libri di Aristotele sugli animali, la *Storia naturale* di Plinio il Vecchio, la *Natura degli animali* di Eliano costituivano le fonti classiche offrendo nozioni naturalistiche strettamente intrecciate a leggende, miti e credenze popolari. L'«ardente spiro» (*Pd. X*, 130) di Sant'Isidoro di Siviglia, padre delle enciclopedie medievali con le celeberrime *Etymologiae*, e quello di Beda il Venerabile con il *De natura rerum*, o Alberto Magno, teologo e naturalista (*Pd. X*, 98), autore del *De animalibus* erano autorità ineludibili delle interpretazioni animali nel Medioevo. Dante conosceva e assimilava secondo la propria immaginazione poetica anche le grandi compilazioni redatte sulle orme di Plinio ed Isidoro, come il *De rerum naturis* di Rabano Mauro, il *De rerum proprietatibus* di Bartolomeo Anglico, o il *De natura rerum* di Alessandro Neckam, per non parlare del *Trésor* di Brunetto Latini.⁸ Quest'ultimo, «lo mio maestro» (*Inf. XV*, 97) dedica un intero libro agli animali e ne tratta le proprietà secondo il metodo degli enciclopedisti.

⁶ Rinvio alla nuova edizione critica a cura di F. Porsia, *Liber monstrorum*, Liguori, Napoli, 2012. I mostri dell'Inferno hanno mosso anche la fantasia degli studiosi, fra cui: G. Luciani, *Les Monstres dans "La Divine Comédie"*, Lettres Modernes, Paris, 1975; C. Livanos, *Dante's Monsters: Nature and Evil in the „Commedia"*, in «*Dante Studies*», CXXVII (2009), pp.81-92. L'immagine dei mostri in Dante e nel Medioevo è percorsa da: **I monstra nell'Inferno dantesco: tradizioni e simbologie*. Atti del 33° Convegno storico internazionale, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1997.

⁷ Dante poteva prendere impulso per la rappresentazione dell'orribile anche dall'«ardente spiro» (*Pd. X*, 130) di Sant'Isidoro di Siviglia che nelle *Etymologiae* (XI, 3) elenca tutte le varianti dei mostri.

⁸ Per Dante ed il pensiero enciclopedico cfr. i capp. *Poetry and the Encyclopedia e Imagination and Knowledge*, in G. Mazzotta, *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*, Princeton University Press, Princeton, 1993, pp.15-33, pp.116-134.

L'elenco succitato, ben lungi dall'essere completo, rivela la tipologia delle fonti diffuse nei tempi e nell'ambito culturale di Dante, un elenco che va necessariamente collegato anche alle descrizioni di viaggio intessute di visioni e misticismo, nonché piene di riferimenti zoologici. Vanno inoltre presi in considerazione i numerosi componimenti lirici più o meno coevi al nostro poeta che, con il loro simbolismo zoomorfo, trasmettono uno sfondo cosmologico-ideale anche alla poesia dantesca. Dal punto di vista delle visioni e le descrizioni tanto care a Dante, vanno ricordati gli emblemi zoomorfi dei siciliani, la poesia di Chiaro Davanzati e Dino Frescobaldi con le loro figure animali, le comparazioni animali del *Mare amoroso*, e gli animali descritti nel corso del viaggio del *Detto del gatto lupesco*, testi che offrivano tutta una serie di figure retoriche zoomorfe e di riferimenti alla fauna reale ed immaginaria.

Le opere e gli autori appena elencati sono importanti anche perché la raffigurazione del mondo animale in Dante non era dovuta tanto all'osservazione della natura, quanto piuttosto alle sue letture spirituali ed alle conoscenze letterarie. Le descrizioni e le figure animali allo stesso tempo non venivano applicate da Dante in modo servile e diretto, ma egli le adattava sempre magistralmente al messaggio poetico-concettuale.⁹ Lo spessore polisemico degli animali, che compaiono nella *Commedia* in numero elevato e con ruoli diversificati, offre senza dubbio un complesso e istruttivo percorso analitico in cui conviene tener presenti il senso allegorico, il realismo naturalistico e l'immaginario millenario.

La citazione riportata nel titolo di questo intervento («agnello, nemico ai lupi che li danno guerra») si riferisce a uno degli animali più frequentemente citati in testi cristiani e cristologici, l'agnello, anzi il riferimento include un altro animale, il lupo, il suo antico nemico.

⁹ Rinvia ad un tipico esempio ideato da Dante, quello del grifone che, pur conservando le caratteristiche millenarie, venne perfettamente plasmato a seconda dell'intento ideologico-poetico del poeta. Cfr. É. Vigh, «La doppia fiera»: *La lettura del grifone tra Medioevo ed età moderna*, in *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*: Atti del convegno di Madrid (a cura di C. Cattermole, C.-De Aldama-C.-Giordano), Ediciones de La Discreta, Madrid, 2014, pp.341-358.

Considerando l'agnello, la cui figura anche come momento autoriflessivo è il filo conduttore di questo percorso simbolico, ci troviamo di fronte ad una simbologia alquanto complessa se teniamo presenti gli ovini (pecore, ariete, montone) in genere. Gran parte dei bestiari, infatti, a seconda dell'estensione della voce, dedica tre capitoli agli ovini: uno per la pecora (animale bonario, placido ma anche stolido), uno per l'ariete (di carattere collerico, combattivo e vigoroso), e uno per l'agnello (dolce, puro ed innocente).

Ma limitandoci ora prevalentemente alle caratteristiche dell'agnello, prima di seguire le descrizioni dei bestiari e delle enciclopedie, conviene innanzitutto consultare la Bibbia siccome quest'animale viene evocato in tante citazioni bibliche. L'agnello, la primizia del gregge, fin dalle origini viene collegato a Cristo, ed è un simbolo cristiano, anzi cristologico in senso assoluto:¹⁰ il simbolo dell'agnello-Cristo, che si riferisce alla Passione del Salvatore, è l'innocente perseguitato anche nelle antiche profezie.¹¹ Inoltre il rapporto fra agnello-lupo simboleggia il costante pericolo a cui erano esposti i discepoli di Gesù.¹² Dante nel poema fa riferimento alla tradizione cristologica dell'agnello quando sente le voci di preghiera degli iracondi:

Io sentia voci, e ciascuna pareva
pregar per pace e per misericordia
l'Agnel di Dio che le peccata leva.
Pur 'Agnus Dei' eran le loro essordia;
una parola in tutte era e un modo,
sì che pareva tra esse ogne concordia.
(Pg XVI, 16-21)

L'agnello per natura e per età rappresenta virtù apprezzabili nei fedeli, mentre in contesto etico si tratta di moralità che in generale

¹⁰ Non è il caso di citare tutte le occorrenze dell'agnello nella Bibbia, basti segnalare Io I, 29 («Ecco l'agnello di Dio, ecco colui che toglie il peccato del mondo») per accentuarne la tipologia.

¹¹ Cfr. Is 53,7

¹² Matteo 10, 16 («Ecco: io vi mando come pecore in mezzo ai lupi»).

segnalano innocenza e mansuetudine. Dante, parlando dell'agnello, oltre al contesto biblico, doveva aver pensato a un *topos* millenario relativo alla proprietà degli animali, per dirla con uno dei testi più diffusi dell'enciclopedismo duecentesco, l'opera omonima di Bartolomeo Anglico.¹³ L'agnello nei bestiari moralizzati, essendo mite, discreto, mansueto e paziente, viene contrapposto alla superbia e all'arroganza, peccati che l'uomo deve deporre se vuole vivere nella speranza della beatitudine. Il poeta ebbe una buona conoscenza anche delle favole esopiche¹⁴ in cui l'agnello e il lupo hanno un posto preminente in diverse favole. Sebbene Dante non abbia potuto avere dimestichezza con l'Esopo classico che leggiamo oggi, ma leggeva una delle tante versioni medievali (Fedro, il *Romulus* o qualunque altra redazione medievale) in cui fu tramandato il *corpus* esopico,¹⁵ è certo che non mancava alla sua cultura la tradizione millenaria della favolistica la quale, a seconda delle situazioni, poteva dargli ispirazioni sul mondo animale e sui rapporti zoomorfi.

Non è superfluo menzionare il fatto che Dante conosceva molto bene la polivalenza simbolica degli ovini. Nel *Convivio*, parlando di colui «che è cieco del lume della discrezione» e non riesce a far differenza fra il bene e il male, lo paragona alle pecore. Infatti, «se una pecora si gitasse da una ripa di mille passi, tutte l'altre andrebbero dietro; e se una pecora per alcuna cagione al passar d'una strada salta, tutte le altre saltano, eziandio nulla veggendo da saltare». Poi Dante aggiunge di aver visto saltare in pozzo il gregge «per una che dentro vi saltò» nonostante le grida dei pastori.¹⁶ Nella *Commedia* troviamo, infatti, non pochi riferimenti alle pecore il cui comportamento piuttosto semplice e stolto è l'esempio dell'animale

¹³ Bartholomaeus Anglicus, *De genuinis rerum coelestium, terrestrium et inferarum proprietatibus libri XVIII*, apud Wolfgangum Richterum, Francforti, 1601, 18, 3.

¹⁴ Ricordo il canto XXIII dell'*Inferno*: Volt'era in su la favola d'Isopo / lo mio pensier [...] / dov' el parlò de la rana e del topo; (vv. 4,6).

¹⁵ Dante nel *Convivio* parla di un «Esopo poeta» (IV, 30, 4), quindi verosimilmente pensava a Fedro che aveva trasportato in rima il favolista frigio. Per le conoscenze di Dante sulla favola esopica cfr. un recente studio: L. Marcozzi, *Dante ed Esopo*, in *Dante e il mondo animale dal Positivismo ad oggi*, cit., pp.131-149.

¹⁶ Dante, *Convivio*, I, 11.

privo di ragione contrapposto alla dignità umana, capace di combattere le passioni (cupidigia): «Se mala cupidigia altro vi grida, / uomini siate e non pecore matte» (*Pd.* V, 79-80). Dante si riferisce alle pecorelle/agnelli anche in un contesto che questa volta non ha niente a che fare con il simbolismo animale bensì arricchisce la lunga serie dei paragoni animaleschi. Conviene citare il passo perché, da una parte, documenta la varietà poetica della presenza degli animali, mentre dall'altra dimostra ancora una volta l'osservazione acuta di Dante nei confronti della natura. Il poeta, giungendo ai piedi del monte del Purgatorio, incontra la schiera delle anime scomunicate:

Come le pecorelle escon del chiuso
a una, a due, a tre, e l'altre stanno
timidette atterrando l'occhio e 'l muso;
e ciò che fa la prima, e l'altre fanno,
addossandosi a lei, s'ella s'arresta,
semplici e quete, e lo 'mperché non sanno;
sì vid'io muovere a venir la testa
di quella mandra fortunata allotta,
pudica in faccia e ne l'andare onesta.

(*Pg* III, 79-87)

Le pecorelle, pur dimostrando i segni dell'inconsapevolezza e dello spirito gregario, che in un altro contesto, come abbiamo visto, denoterebbero la loro stoltezza, in questo caso accentuano la calma serena del paesaggio e la forza di una descrizione pittorica invero singolare. I versi di Dante, che descrivono il gregge e il comportamento timido ed obbediente delle pecorelle, ricordano anche un altro luogo testuale del *Paradiso*: sempre in rapporto con la città di Firenze si tratta dell'invidia dei fiorentini che coniano i fiorini d'oro con il giglio corrompendo i fedeli e trasformando il clero in lupo:

produce e spande il maladetto fiore
ch'ha disviate le pecore e li agni,
però che fatto ha lupo del pastore.

(*Pd* IX, 130-132)

Come abbiamo potuto constatare anche da questi pochi esempi, il poeta ebbe una buona conoscenza degli animali, e utilizzava le loro proprietà e la loro natura generalmente polivalente in accordo con la finalità del messaggio poetico.

I versi dedicati al discorso sulla speranza, in cui il poeta paragona se stesso all'agnello in mezzo ai lupi feroci all'inizio del canto XXV del *Paradiso*, si collocano fra le terzine in cui leggiamo una delle affermazioni più orgogliose di Dante relative alla propria fama ed autocoscienza. Egli si stima degno dell'incoronazione poetica, dopo aver composto fra tante fatiche, il «poema sacro» grazie al quale spera di poter vincere la crudeltà dei suoi nemici ed avversari politici, e che possa tornare «con altra voce omai» a Firenze, nel Battistero di S. Giovanni per l'incoronazione poetica. Dopo il 1315 Dante non poteva più covare tale speranza: l'*Epistola XII* all'amico fiorentino testimonia dell'impossibilità di un ritorno degno di Dante. Essendo, infatti, innocente e uno studioso di fama e di valore, e non certo un malfattore, egli non era disposto a pagare la multa, l'*oblatio*, e tanto meno a partecipare ad un corteo umiliante per poter avere l'amnistia offerta dall'«ingrato popolo maligno» (*Inf. XV*, 61). Alla luce di quanto detto, il desiderio di gloria in forma di corona d'alloro non poteva esprimere che la convinzione della propria grandezza:

Se mai continga che 'l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra,
sì che m'ha fatto per molti anni macro,
vinca la crudeltà che fuor mi serra
del bello ovile ov' io dormi' agnello,
nimico ai lupi che li danno guerra;
con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta, e in sul fronte
del mio battesimo prenderò 'l cappello;
(*Pd XXV*, 1-9)

È noto inoltre che nel 1319-1320, il professore bolognese Giovanni Del Virgilio offerse a Dante l'incoronazione nella città di Bologna esortando il poeta a dedicarsi alla poesia latina invece che a quella volgare ritenuta meno nobile. Nella prima delle due ecloghe,

altrettanto conosciuta, Dante risponde in eleganti esametri al letterato bolognese dicendo che spera di poter porre sui capelli ormai bianchi la corona d'alloro per la sua *Commedia* quando sarà tornato a Firenze, sulle rive dell'Arno. La speranza del ritorno e la preferenza per la città natale sono idee costantemente presenti negli scritti del poeta, quindi la testimonianza dell'*Ecloga* sembra la traduzione latina dei versi iniziali del canto XXV del *Paradiso*.

L'iconografia posteriore rappresenta Dante quasi sempre con la corona d'alloro sulla fronte ritenendolo degno di quest'onorificenza e riferendo con molta probabilità ai versi del canto XXV e anche a quelli del canto I, sempre del *Paradiso* (cfr. vv. 22-33) in cui il poeta chiede il sostegno di Apollo («delfica deità») perché egli possa coronarsi delle foglie «del tuo diletto legno» giudicandosi degno di quel riconoscimento per i suoi meriti di poeta. L'orgoglio fiducioso del poeta, manifestato sia nell'*Ecloga* che nei canti I e XXV, invece sembra contraddire al paragone utilizzato nei versi succitati in cui Dante fa assomigliare se stesso all'animale più umile e pacifico fra tutti nel bestiario di Cristo. Ricordo solo che nell'*Epistola VIII* ai Cardinali d'Italia, Dante scrive in questi termini delle proprie condizioni: «Per fermo io son la più vile pecorella del gregge di Cristo; e certo a me la povertà non consente di vestir alcuna dignità di pastore».¹⁷

Nei versi succitati, Dante paragona Firenze all'ovile in cui da giovane, come cittadino-agnello poteva vivere («io dormi'») tranquillamente finché i nemici politici e gli avversari, che facevano guerra a mo' di lupi, lo espulsero crudelmente e gli tenevano chiuse le porte della città.¹⁸ Il verbo 'dormire', inoltre, ha una duplice valenza in questo contesto. Esso infatti si riferisce sia alla prima giovinezza del poeta quando poteva vivere senza timore nella sua città, sia allo stato di innocenza. Dante descrive la situazione più comune nelle favole, nei bestiari e in tanti riferimenti letterari per

¹⁷ Cfr. Dante, *Epist.* VIII.

¹⁸ Gli stessi pensieri vengono formulati anche nel *Convivio* in cui Dante confessa che «desidero con tutto lo cuore di riposare l'animo stancato e terminare lo tempo che m'è dato» (cfr. I, III).

caratterizzare il luogo e il rapporto fra l'agnello mansueto e il lupo rapace. L'ovile, pur essendo un ricovero del gregge, può rivelarsi fatale a causa dei lupi rapaci ed astuti che continuamente «li danno guerra» e minacciano la tranquillità e il sonno dei cittadini onesti. Il bell'ovile, la bella città natale del poeta, come oggetto del desiderio costante di ritorno, non era più un posto sicuro per un agnello come Dante che si era procurato molti nemici. Espulso dall'ovile non gli resta che la speranza di poterci tornare un giorno, canuto e con il tono di voce cambiato.

I nemici di Dante, paragonati ai lupi, possono essere interpretati molto bene anche tramite i bestiari moralizzati. Il lupo, infatti, ritenuto dalle descrizioni medievali un animale avaro e insidioso che si procura sempre più prede di quante gliene servano per la sopravvivenza, viene spesso apparentato ai potenti signori che spogliano la gente per cupidigia. Cito dalla caratterizzazione del lupo dal *Bestiario moralizzato* che parla di una bestia che «de modo, de volere e de natura» è il nemico in assoluto:

ké forza e rape, tanto è scelerato,
subitamente l'anime devora;
non se reteine, tanto è svergognato,
de tentare l[a] umana natura; [...]
però folle è ki tene sua amistate.¹⁹

(Vedi l'illustrazione No. 2 nell'Appendice A.)

Il lupo in tal modo ha le stesse caratteristiche dei nemici fiorentini, descritti dal poeta per bocca di Brunetto Latini «gent'avara, invidiosa e superba» (*Inf.* XV, 68) dai quali Dante deve tenersi lontano. Anche in altri luoghi del poema, Dante paragona i fiorentini ai lupi: «la maladetta e sventurata fossa» dell'Arno quanto più scende dai monti verso Firenze, la gente «tanto più trova di cani farsi lupi» (*Pg.* XIV, 50). Il lupo era identificato con il malvagio, con la figura dell'uomo corrotto e moralmente abominevole. Tutte le occorrenze del lupo, per

¹⁹ *Bestiario moralizzato di Gubbio*, XXVI. Il lupo, in *Bestiari medievali* (a cura di L. Morini), Einaudi, Torino, 1996, p.506.

non parlare della lupa, nella *Commedia* corrispondono alla simbologia di cupidigia, avarizia e malvagità senza alcuna connotazione positiva. Se, inoltre, consideriamo il fatto che la cupidigia si associa a tanti altri vizi («Molti son li animali a cui s'ammoglià», *Inf.* I, 100), è evidente che questo peccato viene ritenuto da Dante pericolosissimo anche nella società dei suoi tempi.

La bestia riappare anche nel canto XX del *Purgatorio* dove le anime avere, piangendo, si purificano del male:

Maladetta sie tu, antica lupa,
che più che tutte l'altre bestie hai preda
per la tua fame senza fine cupa!

(Pg XX, 10-12)

Il rabbioso «maladetto lupo» (*Inf.* VII, 8), è identificato anche con Pluto, custode del quarto cerchio dove sono puniti gli avari (e i prodighi). Nel canto XXVII del *Paradiso* è S. Pietro stesso a fare un'invettiva contro gli ecclesiastici che «in vesta di pastor lupi rapaci / si veggion di qua su per tutti i paschi» (*Pd.* XXVII, 55-56). Vorrei ricordare con quanta frequenza i bestiari e la Bibbia alludono al perfido ed astuto lupo che per procurarsi la preda preferita, l'agnello, si avvicina all'ovile nel senso del vento, e spesso si traveste con una pelle di pecora a mo' dei falsi profeti.²⁰

Considerando i ben noti rapporti fra agnello e lupo, nel verso citato nel titolo ci può sorprendere il posto dell'aggettivo 'nimico' che normalmente accompagna il lupo, bestia rapace che tradizionalmente è ritenuta il nemico in assoluto dell'agnello indifeso. Dante invece, pur paragonando la propria figura a un animale tanto mansueto e pacifico, con l'aggettivo „nimico” conduce il lettore verso un contesto politico-civile in cui, malgrado la mansuetudine del filosofo-poeta, questa volta è lui stesso a dichiararsi nemico di tutti coloro che sconvolgono la pace e

²⁰ Cfr. *Mat.*, VII, 15; *Act. Apost.*, XX, 29. Tra i tanti bestiari ed enciclopedie in cui compare questo comportamento del lupo cfr. Bartholomaeus Anglicus, *cit.*, p. 1090; *Bestiario Valdese*, a cura di A.M. Raugei, Olschki, Firenze, 1984, p.283.

l'esistenza dei cittadini. In questa constatazione, a mio avviso, vi è un fondamentale rovesciamento della contrapposizione abitualmente percepita con cui il poeta comunica la propria posizione e funzione in un mondo di lupi. L'inversione del termine 'nimico' in tal modo può essere un singolare esempio per l'autoriflessione di Dante in quanto il poeta si identifica con l'agnello, simbolo per eccellenza dell'innocenza e del sacrificio che deve esporsi all'inimicizia degli animali feroci. Ma allo stesso tempo, nonostante le sue condizioni subalterne e la sua debolezza di fronte a nemici così forti, potenti e rapaci, si fa passare per nemico della bestialità e della violenza a cui sono esposti gli agnelli.

Dante accentua il proprio sentimento di ripugnanza ed ostilità davanti ai conflitti civili ed al malgoverno, per non parlare dei nemici personali del poeta e del nemico in assoluto, il diavolo nelle sue più diverse forme di manifestazione in tutto il poema. La *Commedia*, con varie gradazioni di tono, è piena di allusioni e descrizioni, ora appena accennate, ora decisamente dettagliate relative alle tante ostilità che l'uomo in generale e Dante personalmente deve affrontare in veste di agnello.²¹ I paragoni zoomorfi e l'ambiente semantico legato alla sfera animale (ovile-Firenze, agnello-Dante, lupi-nemici) fanno parte di un decisivo discorso autoriflessivo in quanto il poeta, consapevole della rapacità e dell'ingordigia dei nemici, è altrettanto convinto di non dover abbandonare – né in veste di cittadino, né come poeta-filosofo – la battaglia finale contro la malvagità.

²¹ Per il tema dell'inimicizia nella *Commedia* cfr. la voce *Nemico* di Emilio Pasquini nell'*Enciclopedia dantesca*, IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1973. Si veda inoltre a proposito del tema il n. 4 di Griseldaonline: P. Vecchi Galli, *Inimicizie letterarie: Dante, Petrarca*: <http://www.griseldaonline.it/temi/il-nemico/inimicizie-letterarie-dante-petrarca-vecchi-galli.html>.

ÉVA VÍGH

«Agnello, nimico ai lupi che li danno guerra».
(Auto)riflessioni dantesche e bestiarî medievali
– Riassunto –

Negli ultimi tempi i titoli ammiccanti di pubblicazioni sul bestiario dantesco, schedature, repertori o interpretazioni e contributi specifici segnalano la costante intenzione del recupero più o meno sistematico del simbolismo animale nella *Commedia*. L'intervento mira ad interpretare la presenza e il significato dell'agnello raggruppando i luoghi testuali e contestuali e mettendo l'accento del discorso zoologico sulla sintonia tra la concezione dantesca e le nozioni dei bestiarî medievali. Le riflessioni del poeta fra *topoi* antichi e cristiani, ricavate in questo caso prevalentemente dal *Paradiso*, lo dimostrano un acuto osservatore della natura, utente e interprete dei bestiarî. La polivalenza simbolica dell'agnello inoltre rendeva possibile a Dante eseguire un autocommento immaginandosi nei panni dell'agnello, in una condizione politica subalterna di fronte ai lupi rapaci, eppure forte e cosciente del proprio ruolo di poeta e di intellettuale.

RAFFAELE CAMPANELLA
La Chiesa di oggi di fronte a Dante

1. Chissà se Dante, che pure amava proiettarsi nel futuro, avrebbe mai immaginato che 600 anni dopo la sua morte un grande papa, Benedetto XV (1914-1922), avrebbe dedicato a lui ed alla sua *Commedia* nientemeno che un' enciclica, ossia un documento di altissimo valore simbolico che il pontefice utilizza per valorizzare temi e personaggi di particolare rilevanza per la Chiesa.

Proprio a lui che non aveva esitato a cacciare nell'inferno alcuni suoi predecessori, accusandoli di simonia e bollandoli con epiteti pesantissimi; a lui che aveva scritto quella "Monarchia", posta dalla Curia all'Indice per vari secoli e votata al rogo da un principe della Chiesa; a lui che aveva condannato a pene infamanti prelati, ecclesiastici, membri di ordini religiosi; a lui che aveva dato della prostituta alla Curia romana per essersi lasciata asservire dal re di Francia.

Ma forse non si sarebbe stupito più di tanto perché, avendo un altissimo concetto di sé, lo avrebbe ritenuto un risarcimento dovuto per una ingiusta condanna a 20 lunghi anni di esilio - condanna alla cui radice c'era quell'odiato Bonifacio VIII "principe de'novi farisei" - ed un meritato riconoscimento postumo non solo all'elevatezza poetica ma anche alla fondatezza teologica e morale del suo poema.

Del resto, da devoto figlio della Chiesa, egli aveva sempre avuto cura di distinguere nettamente fra sacralità della "Sposa di Dio", reverenza per le "Somme Chiavi" e severa condanna dei comportamenti peccaminosi delle persone chiamate a vestire "il gran manto". Per Dante quanto più alta è la funzione sacerdotale tanto più irreprensibile deve essere la condotta dei ministri di Dio. Le punizioni che egli infligge agli ecclesiastici indegni assumono per lui il valore di "exempla" della giustizia divina, come esemplari sono i premi che nell'aldilà egli assegna agli uomini di Chiesa che hanno bene operato: dai papi dei primi secoli del cristianesimo (Lino, Cleto, Sisto, Pio) ai fondatori di grandi ordini religiosi (Agostino,

Benedetto, Francesco, Domenico) agli spiriti sapienti (Alberto Magno, Tommaso, Bonaventura ecc) ai mistici ed ai contemplativi (Bernardo, Pier Damiani). Del resto, perfino trattandosi dell'odiato papa Caetani, egli non aveva mancato di esprimere con veemenza la sua più viva riprovazione per lo "schiaffo di Anagni", ritenendolo un gravissimo oltraggio inferto al vicario di Cristo dai mandatari del re di Francia.

Anche se indirizzata "Ai diletti figli, professori ed alunni degli Istituti Letterari e di alta cultura del mondo cattolico" l'enciclica di Benedetto XV "In Praeclara Summorum" era rivolta in realtà a tutta la Chiesa e, al di là di essa, ai laici e a tutti coloro che nel mondo intero celebravano Dante nella particolare circostanza del VI centenario della sua scomparsa.

Nel coro di tributi resi al poeta fiorentino – dice Benedetto XV - il mondo cattolico deve non solo far sentire la sua voce insieme a quella degli altri, ma ha il diritto di "presiedere" a tutte le celebrazioni, perchè spetta "alla Chiesa che gli fu madre il diritto di chiamare suo l'Alighieri" e spetta alla Chiesa mostrare "l'intima unione di Dante con la Cattedra di Pietro".¹

In aggiunta alla sua "singolare grandezza" ed al suo "eccelso genio, che è vanto e decoro dell'umanità" il poeta fiorentino – prosegue il papa - è anche un esempio di autentica professione di fede cattolica. Infatti, discepolo del principe della Scolastica, Tommaso d'Aquino, egli attinse largamente alla Sacra Scrittura ed ai Padri della Chiesa e trasse "poderoso slancio d'ispirazione" dalla fede divina. La sua Commedia, meritatamente chiamata divina, "ad altro fine non mira se non a glorificare la giustizia e la provvidenza di Dio". In essa risplendono i dogmi fondamentali del cattolicesimo: la maestà della Trinità, la redenzione del genere umano tramite Cristo, la grandezza della Vergine, la gloria dei santi. Anche se la scienza ha poi dimostrato che l'impalcatura astronomica della Commedia era infondata, resta intatto l'assunto di fondo del poema che "l'universoè opera del cenno creatore e conservatore di Dio

¹ Benedetto XV – Enciclica *In Praeclara Summorum* del 30.4.1921 – par. 2.

onnipotente".²

Papa Benedetto non si nasconde che Dante ha inveito "con oltraggiosa acrimonia" contro pontefici del suo tempo, ma attribuisce questo atteggiamento all'amarezza dell'esilio ed al disgusto del poeta per il riprovevole comportamento di molti ecclesiastici: disgusto - aggiunge il papa - condiviso da altri "uomini insigni per santità" della stessa epoca. Tuttavia, in queste critiche Dante, mosso da "animo devoto alla Chiesa", ha sempre avuto cura di distinguere la condanna dei comportamenti dei singoli individui dal rispetto dovuto alla sacralità della funzione pontificia, per cui egli non venne mai meno "al rispetto dovuto alla Chiesa e alla reverenza per le Somme Chiavi".

Benedetto XV addita il poeta fiorentino come fonte di insegnamenti utili per il cristiano moderno:

Gli insegnamenti lasciatici da Dante in tutte le sue opere, ma specialmente nel triplice carne, possono servire quale validissima guida per gli uomini del nostro tempo.³

La Commedia diventa così un "vero tesoro di dottrina cattolica" che va letta anche come strumento che aiuti il credente ad alimentare la sua fede. Dante deve essere considerato dal cristiano moderno un poeta che ha

cantato con accenti quasi divini gli ideali cristiani, dei quali contemplava con tutta l'anima la bellezza e lo splendore, comprendendoli mirabilmente e dei quali egli stesso viveva.⁴

Il pontefice non esita a definire Dante "il cantore e l'araldo più eloquente del pensiero cristiano" e rivolge a tutti una calorosa esortazione a leggerne le opere con amore, dal momento che esse sono fonte di luce e strumento di rafforzamento nella fede:

Quanto più vi dedicherete a lui con amore, tanto più la luce della verità illuminerà le

² Ib. par. 8.

³ Ib. par. 9.

⁴ Ib. par. 16.

vostre anime, e più saldamente resterete fedeli e devoti alla santa Fede.⁵ (5)

L'enciclica di Benedetto XV merita qualche osservazione.

La prima riguarda le citazioni dantesche contenute nell'enciclica.

E' singolare che delle otto citazioni nessuna provenga dalla Commedia e ben cinque siano state tratte dalla Monarchia, ossia dall'opera del poeta fiorentino che maggiori oppositori aveva trovato negli ambienti ecclesiastici di quel tempo, oppositori di cui il domenicano Guido Vernani era diventato uno dei corifei con il suo "De Reprobatione Monarchiae Compositae a Dante".

La seconda osservazione riguarda il contesto storico in cui l'enciclica fu emanata.

Dopo decenni di "guerra fredda" fra lo Stato italiano e la Santa Sede per i fatti di Porta Pia, comincia a crearsi, durante il pontificato di Benedetto XV, il clima propizio per una equa soluzione della "questione romana". E' questo papa, infatti, a revocare nel 1919 il "non expedit", che dal 1874 impediva ai cattolici di partecipare alla vita politica italiana, ed a favorire la nascita di un partito dei cattolici, che con un ecclesiastico, don Luigi Sturzo, prende la forma di "Partito Popolare italiano". Due anni dopo un'altra importante iniziativa veniva lanciata per il pieno reinserimento del mondo cattolico nella vita culturale ed accademica del paese: la creazione a Milano dell'Università Cattolica del Sacro Cuore da parte di un altro uomo di chiesa, il francescano Agostino Gemelli.

In questo panorama - che vede spesso contrapposti in campo politico e culturale cattolici, socialisti, liberali, massoni, mentre all'orizzonte comincia a profilarsi il fascismo - Benedetto XV sembra voler dire agli ambienti culturali cattolici: riprendiamoci Dante che è nostro e non lasciamolo in mano ai nostri oppositori, che ne danno una lettura distorta e cercano di appropriarselo in chiave laica, spesso anticlericale.

Ciò appariva tanto più necessario, dal momento che, proprio in occasione delle celebrazioni per il VI centenario della morte del

⁵ Ib. par. 20.

poeta, era stato pubblicato un saggio di notevole spessore critico, "La Poesia di Dante", nel quale un grande alfiere del pensiero laico-liberale, il filosofo Benedetto Croce (1866-1952), invitava a leggere la Commedia guardando soprattutto alla sua poesia, senza troppo preoccuparsi degli aspetti allegorici, morali, filosofici e teologici:

Leggere Dante proprio come tutti i lettori ingenui lo leggono ed hanno ragione di leggerlo, poco badando all'altro mondo, pochissimo alle partizioni morali, nient'affatto alle allegorie, e molto godendo delle rappresentazioni poetiche, in cui tutta la sua multiforme passione si condensa, si purifica e si esprime.⁶

La preoccupazione di Benedetto XV di riportare sulla "retta via" la lettura del poema sacro emerge altresì quando egli afferma che quelli che riducono tutta la sostanza religiosa della Commedia ad una vaga ideologia che non ha base di verità "misconoscono certo nel Poeta ciò che è caratteristico e fondamento di tutti gli altri suoi pregi". E per non lasciare dubbi sul proprio pensiero il pontefice formula l'auspicio che Dante diventi per gli studenti cattolici un maestro di dottrina cristiana, dal momento che nella stesura della Commedia egli

non ebbe altro scopo che <sollevare i mortali dallo stato di miseria>, cioè del peccato, e <di condurli allo stato di beatitudine>, cioè della grazia divina.⁷ (7)

2. In un ambiente politico-culturale molto diverso vede la luce un altro importante documento pontificio su Dante: la Lettera Apostolica "Altissimi Cantus", con la quale Paolo VI (1963-1978) rendeva un omaggio convinto ed appassionato al poeta fiorentino, in occasione delle celebrazioni del VII centenario della nascita.

La "questione romana" - risolta nel 1929 con la firma dei Patti Lateranensi, ripresi anche dalla Costituzione repubblicana del 1947 - è ormai un lontano ricordo. Il papato non solo gode di ampio prestigio ma fa sentire la sua influenza nella vita del paese, favorito

⁶ Benedetto Croce, *La Poesia di Dante*, Laterza, Bari, 1956, p.67.

⁷ *In Praeclara Summorum*, par. 19.

dal fatto che la Democrazia Cristiana, erede del Partito Popolare, si è collocata fin dall'immediato dopoguerra al centro della vita politica dell'Italia e governa come partito di maggioranza insieme ad altre formazioni minori. Molti ambienti, tuttavia, hanno un diverso orientamento politico, filosofico e culturale per l'influenza non secondaria che esercitano nella società la cultura marxista e quella laico-liberale.

Le mutate circostanze politico-culturali non alterano, tuttavia, l'impostazione di fondo che il papato intende dare al suo rapporto con Dante. Anzi, la figura del poeta fiorentino, pur eccelsa e straordinaria, viene inserita nella lunga sequenza dei poeti cristiani che da Sant'Ambrogio a San Giovanni della Croce fino ai poeti più recenti "che sarebbe lungo nominare ad uno ad uno", hanno onorato la Chiesa ed esaltato poeticamente il messaggio cristiano.

La piena appartenenza di Dante alla Chiesa ed al cattolicesimo, - già orgogliosamente rivendicata da Benedetto XV - viene da Paolo VI rafforzata con una più circostanziata motivazione. Per noi cattolici - dice Paolo VI - non si tratta di esibire Dante come un trofeo, ma di riaffermare lo strettissimo legame che unisce il poeta fiorentino alla religione cattolica ed alla cattedra di Pietro:

Dante Alighieri è nostro per un diritto speciale: nostro, cioè della religione cattolica, perché tutto spira amore a Cristo; nostro, perché amò molto la Chiesa, di cui cantò gli onori; nostro, perché riconobbe e venerò nel Romano Pontefice il Vicario di Cristo in terra.⁸

Da questa appartenenza derivano per papa Montini speciali obblighi per i cattolici:

Dante è nostro.....per ricordare a noi stessi il dovere di riconoscerlo tale e di esplorare nella sua opera le ricchezze inestimabili della forza e del senso del pensiero cristiano, convinti come siamo che solo chi scava nelle segrete profondità dell'animo religioso del sommo poeta può comprendere a fondo e gustare con pari piacere i meravigliosi tesori spirituali nascosti nel poema.⁹

⁸ Paolo VI, *Lettera Apostolica "Altissimi Cantus"* del 7.12.1965, par.9.

⁹ *Ib.* par. 12.

Il pontefice si lancia poi in una vera e propria esegesi della Commedia, di cui mette in luce il fine pratico e catartico, il carattere ecumenico e altamente rappresentativo delle vicissitudini dell'intero genere umano, la straordinaria dimensione poetica insieme a quella politica, filosofica, teologica, religiosa, il tutto nella cornice del pensiero cristiano.

A Dante sono tributati i più alti onori ed elogi. Egli è il "signore dell'altissimo canto", poiché si rivelò teologo dalla mente sublime. Egli è "l'astro luminosissimo a cui volgere lo sguardo e a cui.....chiedere di orientarci verso <il diletto monte>". Egli ha unito nella Commedia tutti i generi poetici, tutti i sentimenti e tutti i toni: "Dolci e bellicosi, tristi e lieti, pieni di sprezzo e di ammirazione, esprimenti ira, terrore, paura, amore, preghiera, adorazione, dolce riso, estasi". Egli è "l'altissimo poeta" che va da tutti onorato perchè riguarda tutti: egli è "onore del nome cattolico, cantore ecumenico, educatore del genere umano". Verso di lui lo stesso Romano Pontefice manifesta una "singolare venerazione", perchè egli ha "cantato in modo mirabile la <verità che tanto ci sublima>": la sua Commedia non è soltanto "tempio di poesia, che è tempio di fede", ma anche "tempio di sapienza e d'amore, di una sapienza che spira amore e di un amore ripieno di sapienza".

Naturalmente, non mancano anche qui gli accenni polemici alle interpretazioni di quanti vorrebbero separare poesia e teologia, con evidente allusione a quella parte della critica dantesca che, anche dopo la morte di Croce, si muoveva ancora nel solco del filosofo abruzzese, che aveva derubricato a "romanzo teologico" le parti dottrinali della Commedia nelle quali, secondo lui, sarebbe assente la vera poesia.¹⁰(10)

Per papa Montini, invece, non ci sono dubbi: poesia e teologia costituiscono una cosa sola, formano una "mutua alleanza" non diversamente da quanto fanno "le ossa e la carne nel corpo umano", in modo tale che "se l'uno viene a mancare anche l'altro non può

¹⁰ *La Poesia di Dante*, ed.. cit., p.58.

sostenersi; la bellezza consiste infatti nel loro accordo”.

Paolo VI accenna anche al pensiero politico di Dante che - al di là del problema di stampo medievale dei rapporti fra impero e papato - sfocia nell’auspicio di una monarchia universale come rimedio per combattere la “cupiditas” e far trionfare la giustizia. Secondo papa Montini, l’esigenza di una potestà sovranazionale che faccia vigere un’unica legge a tutela della pace e della concordia dei popoli, non è affatto un presagio utopistico del poeta fiorentino

dal momento che ha trovato nella nostra epoca una certa attuazione nell’Organizzazione delle Nazioni Unite, con estensione e beneficio che tendono a riguardare i popoli del mondo intero.¹¹

Ma le onoranze tributate al sommo poeta non si concludono qui.

Paolo VI vuole manifestare anche con gesti concreti la “singolare venerazione” che nutre per Dante. Mentre Benedetto XV aveva promosso il restauro a Ravenna della Basilica di S.Francesco adiacente alla tomba di Dante, egli decide l’istituzione di una cattedra di studi danteschi presso l’Università Cattolica di Milano, fa apporre una croce d’oro sulla lastra della tomba di Dante e fa dono di una corona d’oro col monogramma di Cristo a quel “bel San Giovanni” che con tanta intensità il poeta sognava un giorno di rivedere. Quest’ultimo gesto appare particolarmente significativo, perché esso viene fatto “con gran concorso di Padri del Concilio Ecumenico Vaticano II” (il Concilio durato oltre 3 anni si concluse il giorno dopo la firma della Lettera Apostolica), quasi a voler sottolineare la piena adesione di tutta la Chiesa, di cui il Concilio è la massima espressione, a questa azione di (ri)appropriazione di Dante in chiave cattolica.

3. Non diversamente si sta muovendo la Chiesa in questi ultimi anni, in vista delle celebrazioni che avranno luogo nel 2021 nella ricorrenza del VII centenario della morte di Dante.

E’ significativo, infatti, che proprio il presidente del Pontificio

¹¹ *Altissimi Cantus*, par. 37.

Consiglio per la Cultura della Santa Sede – nella specie il Cardinale Gianfranco Ravasi, grande teologo, uomo di vasta cultura e prolifico scrittore – abbia assunto la presidenza della Casa di Dante di Roma ed abbia ricordato nella cerimonia di insediamento (marzo 2012) non solo i documenti su Dante emanati da Benedetto XV e da Paolo VI, ma anche una serie di citazioni della *Commedia*, tratte dagli scritti e dai discorsi di un altro grande papa, Benedetto XVI: volendo con ciò ribadire che “la Santa Sede ha mostrato più volte il suo desiderio di tenere la figura di Dante Alighieri come punto di riferimento culturale e religioso, ha sottolineato il profondo rapporto tra il Poeta fiorentino e il credo cattolico” e messo in luce “ il filo conduttore che lega l’interesse per Dante alla Santa Sede, e quindi alla Chiesa”.¹² Interesse che si è concretato, fra l’altro, nella costituzione presso il Pontificio Consiglio per la Cultura di un Comitato Scientifico Organizzativo per la realizzazione, in vista del prossimo Centenario dantesco, di un programma di eventi ed iniziative atti a celebrare e fare memoria del Sommo Poeta. In tal modo la Santa Sede intende non solo manifestare “il desiderio di essere protagonista del Centenario Dantesco” ma ribadire “la volontà della Chiesa di proporre Dante come emblema del patrimonio culturale non solo della Chiesa ma di tutta l’umanità”.¹³

4. Accanto a questi rilevanti gesti di alto valore simbolico compiuti verso il poeta fiorentino dalle più alte gerarchie ecclesiastiche un caso degno di particolare attenzione è costituito dall’elevazione al soglio pontificio di papa Bergoglio (marzo 2013).

Un papa venuto “dalla fine del mondo”, ossia da quell’emisfero australe che Dante aveva intravisto nella *Commedia* (14),¹⁴ nato ed educato in un paese, l’Argentina, che con Dante ha intessuto, attraverso varie generazioni, una “relazione particolare”, che ha

¹² Pontificio Consiglio della Cultura, *La Dritta via tra la Chiesa e Dante Alighieri* (marzo 2012, par. 1).

¹³ Pontificio Consiglio della Cultura, *Centenario Dantesco*, Comitato Scientifico Organizzativo.

¹⁴ *Inf.* XXVI, 127-129; *Purg.* I, 23-24.

avuto il punto più alto nella persona e nell'opera di Borges.¹⁵(15) Un papa che, come professore di letteratura, conosce bene Dante e la Commedia e che in un'intervista al Direttore della rivista dei gesuiti, *Civiltà Cattolica*, ha indicato il poeta fiorentino come uno dei suoi autori preferiti (16).¹⁶ Ma soprattutto un papa che nella sua vita e nel suo magistero sembra incarnare l'ideale di pontefice che Dante vagheggiava e della cui azione si sarebbe sicuramente rallegrato.

Già l'aver assunto il nome di Francesco - caso unico nella storia dei papi - fa subito pensare a quello che Dante ha scritto con tanta passione nel *Paradiso* a proposito del "poverello d'Assisi", vera incarnazione di quella "Imitatio Christi", a cui ogni cristiano e ogni ecclesiastico dovrebbe mirare.

I modi umili e semplici che hanno caratterizzato, fin dall'inizio del pontificato, l'azione pastorale di papa Francesco, uniti al rifiuto di ogni pompa e beneficio legati al suo ministero, sembrano riecheggiare quel "conservo sono teco e con li altri ad una podestate" con cui papa Adriano rifiuta nel *Purgatorio* ogni gesto di deferenza da parte del poeta-pellegrino, ricordando che di fronte a Dio siamo tutti uguali.¹⁷

E quando papa Francesco insiste sulla misericordia di Dio - misericordia da lui richiamata nello stemma papale ("miserando et eligendo") ed estesa a tutto il popolo di Dio con la recente proclamazione di un "Giubileo della Misericordia" - il pensiero non può non andare ai celebri versi danteschi a proposito della salvezza in extremis di Manfredi:

Orribil furon li peccati miei;
ma la bontà infinita ha sì gran braccia,
che prende ciò che si rivolge a lei¹⁸

¹⁵ Raffaele Campanella, *Dante, Borges e l'Argentina*, in *Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri*, Fabrizio Serra Ed., Pisa, no. X, 2013, pp.173-181.

¹⁶ *Civiltà Cattolica*, no. 3918 (19.9.2013).

¹⁷ *Purg.* XIX, 134-135.

¹⁸ *Purg.* III, 121-123.

E ancora, quando papa Francesco dice di volere “una Chiesa povera per i poveri”, come non pensare ad alcuni passaggi della *Commedia*, primo fra tutti quel duro monito messo in bocca a San Benedetto?

Pier cominciò sanz’oro e sanz’argento
e io con orazione e con digiuno,
e Francesco umilmente il suo convento?¹⁹

E quando papa Francesco si leva con forza contro l’idolatria del denaro nel XXI secolo come non rammentare la terribile accusa del poeta ?

Fatto v’avete Dio d’oro e d’argento:
e che altro è da voi a l’idolatre,
se non ch’elli uno, e voi ne orate cento?²⁰

E ancora, quando nella recente enciclica “*Laudato si’*” papa Francesco denuncia la scomparsa dell’umiltà nel mondo di oggi e mette in guardia contro il ricorrente “sogno prometeico di dominio sul mondo” dell’uomo moderno²¹ non sembra di ascoltare il pressante richiamo all’umiltà ed alla precarietà delle umane vicende contenuto in uno dei più bei canti della *Commedia*?

Non è il mondan romore altro ch’un fiato
di vento, ch’or vien quinci e or vien quindi,
e muta nome perché muta lato

.....

La vostra nominanza è color d’erba,
che viene e va, e quei la discolora
per cui ella esce dalla terra acerba²²

Infine, quando papa Francesco, rompendo ogni rituale, coglie

¹⁹ *Par.* XXII, 88-90.

²⁰ *Inf.* XIX,112-114.

²¹ Francesco, *Enciclica “Laudato si’”* del 24.5.2015, par. 116.

²² *Purg.* XI,100-102; 115-117.

l'occasione della presentazione degli auguri natalizi per stilare un elenco delle "malattie e tentazioni" della Curia romana - fra le quali include l'accumulo di beni, il profitto mondano, la ricerca del potere²³ - non si può fare a meno di ricordare i frequenti moniti del poeta fiorentino sulla corruzione della Curia, riassunti nell'immagine del carro della Chiesa assalito da un drago ed abitato da un mostro dalle sette teste, tale da suscitare l'ira celeste da cui scende una voce che esclama dolente:

O navicella mia, com' mal se'carca!²⁴

Se è vero quanto scrive un illustre scrittore argentino (che papa Bergoglio ha ben conosciuto in vita e che stima molto), J.L.Borges, che la Commedia è una "lettura infinita", siamo certi che, in occasione del prossimo centenario dantesco, papa Francesco saprà trovare nella figura e nell'opera del poeta fiorentino efficacissimi spunti di ispirazione per continuare ad indicare la "diritta via" all'umanità smarrita e confusa del XXI secolo.

RAFFAELE CAMPANELLA
La Chiesa di oggi di fronte a Dante
– Riassunto –

In contrasto con la lettura della Commedia in chiave puramente estetica, propugnata da Croce e dai suoi seguaci, l'enciclica "In Preaclaris Summorum", emanata da papa Benedetto XV, in occasione delle celebrazioni per il VI Centenario della morte del poeta, ha dato l'avvio da parte della Chiesa ad un'azione di (ri)appropriazione di Dante in chiave cattolica. Tale azione è stata portata avanti con la

²³ Comunicato Sala Stampa Santa Sede, 22.12.2014.

²⁴ *Purg.* XXXII, 129.

lettera apostolica di Paolo VI "Altissimi Cantus", diffusa per il VII centenario della nascita di Dante, e prosegue in questi anni mediante l'istituzione presso il Consiglio Pontificio per la Cultura di un Comitato Scientifico Organizzativo in vista delle celebrazioni del prossimo Centenario dantesco. In questo quadro un caso a sé costituisce l'elevazione al soglio pontificio del cardinale Bergoglio. Un papa che non solo conosce ed ama Dante, ma che con il suo stile di vita, semplice e modesto, e con la sua azione volta a presentare al mondo una Chiesa misericordiosa e "povera per i poveri" sembra incarnare il profilo del pontefice che il poeta fiorentino vagheggiava.

III. *Filologia dantesca, intertestualità*

ÜLAR PLOOM

Sulla poetica della “se/stessità” e dell’“auto(meta)commento” nella *Divina Commedia**

1. Per Aristotele (il Filosofo tanto per Dante quanto per tanti altri intellettuali medievali) il pensiero che pensa sé stesso è uno stato divino:

Ora, il pensiero che è pensiero per sé, ha come oggetto ciò che è di per sé più eccellente, e il pensiero che è tale in massimo grado ha per oggetto ciò che è eccellente in massimo grado. *L'intelligenza pensa se stessa* [corsivo mio Ü.P.], cogliendosi come intelligibile: infatti, essa diventa intelligibile intuendo e pensando sé, cosicché l'intelligenza e l'intelligibile coincidono. L'intelligenza è, infatti, ciò che è capace di cogliere l'intelligibile e la sostanza, ed è in atto quando li possiede. Pertanto, più ancora che quella capacità, è questo possesso ciò che di divino ha l'intelligenza; e l'attività contemplativa è ciò che c'è di più piacevole e di più eccellente.¹

Aristotele aggiunge che talvolta anche gli uomini si trovano in un tale stato di beatitudine. In tal caso l'intelletto umano, come quello divino, non pensa il pensato ma diventa pensiero di pensiero.²

Sembra che a Dante l'idea aristotelica del pensiero che pensa sé stesso fosse ben nota. Nel IV trattato del *Convivio*, quando commenta la canzone *Le dolci rime d'amor ch'ì solia*, in particolare nei versi 18–20,³ il poeta spiega che il signore che dimora negli occhi della sua donna è la verità e che la donna in questione è la filosofia:

* Ringrazio i miei colleghi Carla Montrucchio e Federico Pelle per osservazioni e correzioni di lingua e contenuto.

¹ Aristotele, *Metafisica* Λ, 1072b. Traduzione di Giovanni Reale.

² *cit.*, 1075a.

³ E, cominciando, chiamo quel signore
ch'a la mia donna ne li occhi dimora,
per ch'ella di sé stessa s'innamora.

[Q]uando dico “E, cominciando, chiamo quel signore, chiamo la veritate che sia meco, la quale è quello signore che ne li occhi, cioè ne le dimostrazioni de la filosofia dimora [...]”.

Ma a noi interessa soprattutto quello che segue. Commentando la riga “per ch’ella di sé stessa s’innamora”, v. 20, Dante spiega:

[...] però che essa filosofia, che è [...] amoroso uso di sapienza, sé medesima riguarda, quando apparisce la bellezza de li occhi suoi a lei; che altro non è a dire, se non che *l’anima filosofante non solamente contempla essa veritate, ma ancora contempla lo suo contemplare medesimo e la bellezza di quello (corsivo mio Ü.P.)*, rivolgendosi sovra sé stessa e di sé stessa innamorando per la bellezza del suo primo guardare”. (*Convivio*, IV, II)

Dunque, nel *Convivio*, Dante sulla scia di Aristotele⁴, esprime l’idea della beatitudine filosofica che, oltre che nel contemplare la verità, consiste nel contemplare la propria contemplazione, di cui “s’innamora per la sua bellezza”.

Eppure, compiendo il suo viaggio conoscitivo nel *Paradiso*, l’obiettivo finale di Dante sembra essere quello di vedere Dio e intendere quello che si vede, e non tanto la bellezza della contemplazione della propria contemplazione. Infatti, come dicono Bosco e Reggio nella loro introduzione al Canto XXXIII del *Paradiso*, Dante “fino all’ultimo vuole volare ‘con le proprie penne’” (Bosco e Reggio 2002: 583), cioè intendere prima di tutto. Perciò prima bisogna vedere e intendere, poi amare” (*ibid.*: 584).⁵ Tuttavia, come sappiamo dall’ultima terzina dell’opera, l’amore necessariamente segue l’atto di vedere e capire, solo che si rivolge a Dio, il primo motore e amore “che move il sole e l’altre stelle” (*Par.* XXXIII, 145). Dunque, sembra che l’oggetto della contemplazione paradisiaca sia cambiato rispetto a quello che era stato detto nel *Convivio* riguardo alla beatitudine filosofica. Sembra che l’interesse di Dante sia

⁴ Infatti, poco prima del brano citato, Dante menziona Aristotele riguardo al modo di presentare la verità.

⁵ Bosco e Reggio riferiscono ai versi 109–111 del *Paradiso* XXVIII: “Quinci si può veder come si fonda/ l’esser beato nell’atto che vede, non in quel ch’ama, che poscia seconda”.

concentrato tutto sulla sua contemplazione del divino e sulla partecipazione a questo stato beato.

Nell'ultimo canto del *Paradiso*, prima di arrivare lui stesso alla contemplazione finale, quella della verità divina, di cui anche lui stesso partecipa in Cristo (come noi tutti), Dante esprime l'idea dell'autocontemplazione propria della Santissima Trinità (separatamente dall'universo creato):

O luce eterna che sola in te sidi,
sola l'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami e arridi!

(*Pd* XXXIII, 124–126)⁶

Bruscagli e Giudizi interpretano quest'“operazione” divina così: Dio è luce eterna [...] che sola si comprende e mentre si comprende (questo è Padre che pensa se stesso nel Figlio) ed è compresa (questo è Figlio, pensato dal Padre) genera amore (lo Spirito Santo) e si compiace sorridendo di questo amore (2011: 974).⁷ Ma come detto, Dante vuole partecipare sia con la vista che con la ragione di questo grande Convivio divino di autointendimento. Un folle volo! Forse perché così era stato promesso da San Paolo, quel Vas d'Elezione: “[M]a un giorno saremo a faccia a faccia dinanzi a Dio. Ora lo conosco solo in parte, ma un giorno lo conoscerò come lui mi conosce” (1 Cor 13:12). Un giorno sì, quando dopo la morte ci è dato di arrivare. Ma Dante, che sulla scia di Aristotele dichiara nel *Convivio* (I, 1) che “Tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere”, ci vuole arrivare ancora vivo, nella sua visione, proprio come Paolo, in corpo o in visione, non importa tantissimo (2 Cor 12: 2–4). Proviamo a vedere, di seguito, che cosa succede con la contemplazione dantesca del divino e se si realizza o no anche qualche cosa che possa essere qualificata come autocontemplazione, un modo di pensare il proprio pensiero.

⁶ Si segue il testo dell'edizione Einaudi, 2002, di Pasquini e Quaglio.

⁷ Nonostante alcune piccole differenze nelle spiegazioni di diversi commentatori, l'idea dell'autocontemplazione divina non cambia.

1.1. Se Dante, nella *Commedia*, volesse seguire l'insegnamento aristotelico per raggiungere la felicità suprema, dovrebbe aspirare a contemplare il divino, ma anche a contemplare il proprio contemplare in questo atto. In realtà Dante, secondo me, non dichiara in nessuna parte della *Commedia* di voler contemplare la propria contemplazione del divino. Ad esempio, nella sua ultima visione non si immerge in sé stesso ma in Cristo. Ma nello stesso tempo vuole, comunque, capire come l'uomo partecipa del divino tramite Cristo. Dunque cerca di contemplarsi in Cristo.

Quella circolazion che sí concetta
pareva in te come lume riflesso,
da li occhi miei alquanto circunspetta,
dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta de la nostra effige:
per che 'l mio viso in lei tutto era messo.
(*Pd XXXIII, 127–132*)

Dante vuole intendere questa partecipazione dell'uomo (nella sua unica natura, quella umana) alla doppia natura di Cristo (umana e divina) che partecipa sia dell'umano che della Santissima Trinità. Tecnicamente Dante lo esprime così:

vedere voleva come si convenne
l'imgo al cerchio e come vi s'indova (*ibid.* 137–138)

È proprio nell'equazione poetica delle cose non equabili (in termini traduttologici "la traduzione dell'intraducibile") che si esprime la grandezza della poetica dantesca. Il viso in carne umana (di tutti gli uomini e di Cristo) "si commisura" con il cerchio geometrico e perfetto del cerchio del Cristo divino che si riflette da quello di Dio Padre, mentre il terzo cerchio, quello dello Spirito Santo, è dalle altre due che si riflette.

Ma siamo testimoni anche di un altro enigma, simmetrico a quello appena discusso, per cui anche Dante dimostra di avere "due nature": una contemplante che vuole intendere, e l'altra che pure

vuole intendere, descrivendo e commentando l'intendimento dell'altro. È la misura dell'intendimento del mistero che separa le due istanze e che costituisce, proprio per questo, l'architrave della poetica dantesca. Dante il contemplante riesce a intendere la propria contemplazione del divino e umano, ma non "con le proprie penne", da protagonista, ma per l'opera del divino, in un momento lampante:

se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.
(*Pd XXXIII, 140-141*)

Dante, da narratore, non riesce a immaginare l'immaginazione momentanea del suo protagonista:

A l'alta fantasia qui mancò possa;
(*ibid. 142*)

Questa riga è intrigante. Non si capisce bene a chi si riferisca esattamente, se al Dante contemplante o al Dante narrante che lo deve registrare. Alcuni commentatori dicono che la sconfitta della fantasia equivale alla rinuncia della conoscenza intellettuale (ad esempio Quaglio e Pasquino, 2002: 584). Brusaglia e Giudizi (2011: 974) dicono che Dio viene ora inteso come pura luce invece che come immagini. Bosco e Reggio, riferendosi a Mario Casella, propongono che "la fantasia di Dante che aiutava l'intelletto, mediando il sensibile e l'intelligibile, non poté andare oltre e perciò la visione cessò" (Bosco e Reggio, *cit.*: 598).

Secondo me dobbiamo, come detto, tenere separati Dante contemplante e Dante narrante. Il non poter percepire quello che per la grazia divina è concesso al suo personaggio, distingue il regime sensoriale e intellettuale di Dante narratore. Dante narratore non può fare quello che ha fatto Dante personaggio meramente per ragioni temporali. L'intenzione divina e quella umana (almeno in vita) si distinguono proprio sull'asse temporale. Secondo San Tommaso, Dio è un potere semplice che nella sua esistenza è pure

l'Intelletto Divino:⁸ conosce tutto, sia le cose che sé stesso, direttamente nella loro e nella sua essenza in un atto unico. Vuol dire che non c'è una distinzione temporale tra vedere e intendere. Invece l'uomo si conosce come conosce gli altri oggetti, non per le loro essenze ma per le somiglianze.⁹ Il suo intendimento si svolge nel tempo. Dante dice che capisce (cioè capisce Dante contemplante) grazie a Dio. In che cosa consista l'aiuto di Dio nel processo intellettuale di Dante contemplante, non lo possiamo mai sapere. Forse in quell'atto supremo Dante non ha bisogno dei *phantasmata* (immagini sensibili) in base ai quali si creano le somiglianze? Allora la sua visione sarebbe un fotografare "cieco" senza nessuna qualificazione, non qualche cosa *come* qualche cosa. Ma forse non dobbiamo pensarne come di un vedere, ma piuttosto come di un sentire.

Appena cessa questa momentanea visione di Dante contemplante – che in realtà sarebbe dovuta accadere fuori dal tempo, se fosse stato un atto unico –, e Dante protagonista rientra nel tempo, mettendosi a disposizione di colui che lo pensa, ovvero Dante narrante, c'è un buco nella sua memoria, in cui quest'ultimo non può guardare, anche se gli preme tanto.¹⁰ Allora non gli resta che constatare:

A l'alta fantasia qui mancò possa;
(*ibid.* 142)

Ripeto intenzionalmente questa riga. È una constatazione di Dante narratore al passato remoto ("mancò"), eppure il marcatore deittico "qui" riduce la distanza tra il vedere/intendere e la riflessione/commento di questo fatto. Per questo Dante narrante, che deve riflettere le percezioni di Dante percipiente – allora comunque si svolgono un'autoriflessione e un'autocommento *post factum* –, agisce

⁸ *ST I*, 77, 2; 79, 2.

⁹ *ST*, I, 87, 1.

¹⁰ A differenza degli angeli che non staccano mai lo sguardo da Dio e perciò non devono avere memoria (Dante stesso l'afferma nel *Paradiso*, XXXIX, 43–48), l'uomo non ne può fare a meno.

come uno che scuote l'altro, che lo trova come uscito di sonno, e gli chiede: "Ma tu dove sei?" E lui gli risponde, con un sobbalzo: "Ma non so. Ho visto e inteso qualche cosa, ma non lo ricordo. Era, comunque, bellissimo. Tanto bello che me ne sono innamorato". E Dante narratore registra così quel sentire del suo protagonista:

Ma già volgeva il mio disio e 'l *velle*,
sí come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle.
(Pd XXXIII, 143–145)

1.2. La barriera temporale tra il visto e il ricordato, Dante narratore l'avverte molto in anticipo, già all'inizio della terza Cantica, dicendo che a questo momento dello scrivere non è capace di esprimere quello che aveva visto:

Nel ciel che piú de la sua luce prende
fu' io, e vidi cose che ridire
né sa né può chi di là sù discende;
(Pd I, 4–6)

In primo luogo notiamo un contrasto tra l'uso dei tempi. C'è il passato remoto ("fui", "vidi") che si distacca nettamente dai due tipi di presente. Il presente nella prima riga esprime universalità. Ma almeno una parte di quelle cose che Dante, da protagonista, vide sono "cose fuori del tempo". Dunque quel presente esprime, in qualche modo, anche un "presente atemporale". Nello stesso tempo i due presenti sono connessi. Non a caso Dante usa il prefisso ripetitivo, cioè temporale **ri-** nel "**ri-dire**".¹¹ Quasi come se le avesse dette nella sua mente essendo ancora "là". Ma torneremo sulla "poetica del **ri**" più in avanti.

Vedere, intendere, memorizzare per narrare: tutto si svolge nel tempo. L'intervallo, seppur minimo, tra un momento e l'altro è tempo. Dante esprime la soggettività del tempo con un paragone

¹¹ Rimando al passo del Convivio sopracitato dove Dante dice: "[...] però che essa filosofia, che è [...] amoroso uso di sapienza, sé medesima riguarda [...]".

maestoso:

Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque a la 'mpresa
che fé Nettuno ammira l'ombra d'Argo.
(Pd XXXIII, 94–96)

È intrigante, invece, la questione del punto. Così come il punto luminoso, che rappresenta Dio, sta fuori dallo spazio perché non ha coordinate, anche “il punto nel tempo” sembra essere qualche cosa che rimane fuori dal tempo. Forse per questo anche la constatazione di Dante narratore (nell'episodio finale) della realizzazione felice di Dante personaggio (che ebbe capito la partecipazione umana nella doppia natura di Cristo per la sola grazia divina in un momento folgorante) è brevissima. Sembra che per Dante quel momento folgorante rimanesse fuori dal tempo.

Ma come ho già analizzato in alcuni altri saggi¹², è proprio in mezzo al XXXIII capitolo, e non alla fine, che la poetica dantesca arriva all'apice in un presente liminare di cui ci interessa, in questa sede, l'aspetto autoriflessivo e autocontemplativo. Prima di arrivare a questo punto davvero liminale, si può dire che ci sia uno stato di preparazione che si esprime linguisticamente con l'imperfetto:

Bernardo m'accennava, e sorrdeia,
perch' io guardassi suso; ma io era
già per me stesso tal qual ei volea:
ché la mia vista, venendo sincera,
e più e più intrava per lo raggio
de l'alta luce che da sé è vera.
(Pd XXXIII, 48–51)

È solo una preparazione, perché qui l'autoriflessione si svolge nel passato e si presenta come un autocommento.

In seguito, Dante avverte, come aveva già fatto all'inizio della Cantica, che la difettosa memoria non gli permette di parlare del

¹² Cfr ad esempio Ploom 2010: 334–336; Ploom 2015: 229–231.

visto. Nell'espressione linguistica c'è ancora il distacco tra il passato remoto del vedere e il presente del parlare, eppure la distanza comincia a svanire:

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.
(*Ibid.* 55-57)

“Quinci” è un dimostrativo ambivalente, sia spaziale che temporale. In più, il passato del vedere (“il mio veder fu maggio”) si trasforma in un vedere presente (“che sognando vede”) nelle righe successive:

Qual'è colui che sognando vede,
che dopo 'l sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mente non riede,
cotal son io, ch'è quasi tutta cessa
mia visione, e ancor mi distilla
nel core il dolce che nacque da essa.
(*Pd XXXIII*, 58-64)

Il vedere del personaggio in qualche modo confluisce nel (ri)vedere del ... di chi? È difficile definire quest'istanza. Non è né il narratore né il commentatore, ma qualcuno che riflette il proprio vedere. Il luogo della visione non è più un 'lì', ma un punto vago, perché non viene usato nessun deittico. Perciò non si capisce bene dove si svolga questo vedere rispetto a quello. Quello del contemplante rimane, apparentemente, tra quell'ambiguo “da quinci innanzi” e “fu”. Ma quello del narratore che riflette? In questi versi Dante non dice “cotal fu' io” (v 61), come dice “Nel cielo che più de la sua luce prende/ fu' io” *Par.* I, 4-6. Dove si ancora questo “cotal son io”? Sembra che Dante registri il proprio stato, al momento di pensare indietro allo stato di sé stesso contemplante, ora che, anche se “quasi tutta cessa la [sua] visione”, prova una grande dolcezza.¹³ Si tratta di

¹³ Nei saggi precedenti l'ho interpretato diversamente.

una metalessi e di un'autoriflessione, una "sestessità" in pieno diritto, ben percepibile ed esprimibile. Solo che il luogo e il momento di essa rimangono alquanto vaghi. Forse la visione di lì è diventata un qui?

Osserviamo anche in questi versi quel misterioso raddoppiamento del prefisso **ri**. Aggiungo poi che il **ri** si effettua in modo quasi impercettibile nelle terzine seguenti tramite un altro elemento ripetitivo, implicito ma dicente:

Così la neve al sol si disigilla;
così al vento ne le foglie *levi*
si perdea la sentenza di Sibilla.
O somma luce che tanto di *levi*
da' concetti mortali, a la mia mente
ri-presta un poco di quel che *parevi*,
(*ibid.* 64-69)

Quel triplo **vi**, una specie di pseudodeittico, è un ricordo del momento che Dante vorrebbe rappresentare (meglio: **ri**-presentare) e in realtà non fa esplicitamente perché non ha altri mezzi se non quelli poetici. Nel ripetuto **vi** si concretizza l'autoreferenzialità che si esprime con la poetica generale del *ri*.

Secondo me questo passo avrebbe potuto essere il finale, perché qui Dante narratore e Dante protagonista diventano uno e si effettua una contemplazione della propria contemplazione, una percezione della propria percezione. Ma come detto prima, Dante non poteva tentare di contemplarsi in Dio. Certo, anche in questo brano Dante si rivolge alla somma luce divina, chiedendo la forza di appalesare, anche minimamente, "a la futura gente" (*ibid.* 72.) lo sforzo di descrivere la propria visione finale. Nel triplo **vi**, da un lato, si rispecchia la poetica della Trinità che Dante usa in tutta l'opera (infatti, la terza rima contiene l'unità divina nell'unica rima di tre vocaboli diversi che riferiscono le tre divine persone in separazione), dall'altro lato in questo vago **vi**, si uniscono anche tutte le istanze di Dante stesso che in tal modo, per così dire, riesce a partecipare della divinità.

2. Riflessione e autoriflessione si svolgono nella cultura. Anche la cultura stessa si autoriflette, eseguita nei diversi periodi in modi diversi. La riflessione culturale ha diverse tipologie, perciò vorrei soffermarmi su alcune considerazioni di Juri Lotman riguardo ai due tipi di orientamento culturale. Mi riferisco a due lavori scritti nel 1970 e 1973: *Saggi sulla tipologia della cultura* e *Di due modelli della comunicazione nel sistema culturale*. Una delle tesi di Lotman è che accanto alla comunicazione tra l'emittente e il ricevente c'è anche autocomunicazione. Questo tipo di comunicazione diventa dominante quando il rapporto emittente-ricevente si realizza in ambedue le istanze all'interno di un solo gruppo (ceto, etnia, umanità, ecc). Lotman sostiene che autocomunicazione prevale nei testi folklorici (il 'testo' qui viene inteso in senso più lato) dove non si distingue chiaramente tra presentatore e pubblico (ad esempio quando si canta insieme) e nei testi medievali. In quest'ottica, nel caso di Dante, l'emittente non è solo Dante ma la voce della comunità cristiana che si autocomunica tramite la *Commedia*. In questo senso, la strategia testuale prevede che anche il commento diventi autocommento a un metalivello, cioè un autometacommento. Ma procediamo alla parte empirica per chiarire quest'idea. Parto dall'*incipit* dell'opera dantesca.

2.1. Comincerei con alcune osservazioni sulla funzione di Dante commentatore nei riguardi di Dante personaggio. Per questo discerno, analiticamente, la funzione di Dante narratore e Dante commentatore. Ovviamente nel testo le due funzioni sono intrecciate. Il primo narra le azioni del suo personaggio (l'io narrato), e il secondo – per via di una metalessi, esorbitando_ dal piano narrativo – commenta o le azioni dell'io narrato, o le vicende del suo tempo (Firenze, papato, impero, ecc). Commenta anche se stesso come narratore. In questo senso possiamo distinguere due gradi: l'autocommento di primo grado (impiegato su di sé come protagonista) e l'autocommento di secondo grado (impiegato su di sé come narratore che narra le vicende dell'io personaggio).

Per fare un qualsiasi commento ci occorre un distacco, una riflessione. Infatti, "riflessione" deve essere vista in due accezioni. Può semplicemente essere un rispecchiarsi senza senso. Nell'altra accezione, la riflessione viene vista come interpretazione di una cosa sotto qualche profilo, su qualche *ground* (come sappiamo dalla semiotica di Peirce¹⁴). Pensare sé stesso su un *ground*, lo vediamo anche in Dante all'inizio della sua opera.

Analizziamone ulteriormente il meccanismo linguistico-semiotico. È chiaro che l'autocommento richiede l'autoriflessione come prima istanza. Nell'ottica di Peirce si tratta di una combinazione dell'iconico e dell'indessicale con un minimo di interpretante. Un'immagine di qualcuno che si trova da qualche parte viene indicato da quel qualcuno con "io", implicito nella locuzione "mi ritrovai":

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.

(If I, 1-3)

Eppure l'autoriflessione nel senso di interpretazione si effettua quando "mi ritrovai" viene confrontato con "nostra vita": allora l'io narrato si deposita sul piano genericamente umano-cristiano, come uno tra tanti altri in una situazione simile: "nostra vita" che in qualche modo interpreta "mi ritrovai". Come tale, il lettore (modello), quello medioevale, deve per un attimo staccarsi dal piano discorsivo e narrativo per interpretare il nesso tra i due dimostrativi.

Ma c'è di più. Nei lavori di Lotman già accennati si parla oltre che dell'autocomunicazione culturale anche dell'autocomunicazione individuale. Lotman lo spiega con la presenza di due canali di comunicazione, quello tra "io" e "lui", ovviamente, ma anche quello tra "io" e "io". E non si tratta solo di un mezzo mnemonico che si trova spesso nelle riflessioni scritte, ma di un mezzo

¹⁴ Cfr. ad esempio CP 2. 228.

dell'arricchimento dell'informazione nel messaggio. Nella sua esposizione Lotman distingue tra due messaggi e due codici. In un testo viene inserito un altro testo che diventa il codice per questo testo. Nel nostro caso, "nostra vita" diventa quel secondo codice. Ma neanche questo esaurisce il pensiero lotmaniano. Un altro codice supplementare viene introdotto nel testo nella lingua naturale grazie ai mezzi poetici da un intreccio di ritmi diversi, iterazioni e simili. Dunque c'è una specie di semantizzazione di elementi apparentemente asemantici.

Torniamo per un attimo alla prima terzina:

Nel mezzo del cammin di *nostra* vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.

Casualmente o no, i due nessi fonetici in "nostra" e "ritrovai" sono simili. Poi nelle prime tre righe si ripete la sillaba *ri*: una volta come prefisso nel "ri-trovai", e due volte all'interno delle parole apparentemente allotricie: di-ri-tta e smar-ri-ta. E chi oserebbe trovarci un qualche legame semantico? Ma il *ri* come marcatore dello sdoppiamento almeno non contraddice l'idea già espressa: quella di lettura di una cosa già fatta o forse anche ri-fatta. 'Io' come 'gli altri'. Io non sono unico, io ripeto l'esperienza umana. Ma forse c'è anche una ripetizione dell'esperienza individuale? Così come la *Commedia* e una cosa "ridetta" – "ri-dire/ né sa né può chi di là sù discende" (*Par.* I, 4–6) – così anche "ri-trovai" potrebbe accennare a una possibile ripetizione del ciclo conoscitivo, finito il beato momento della contemplazione divina che si esprime alla fine dell'opera.

2.2. In realtà, nella prima terzina appena vista, non si tratta ancora di un autocommento esplicito, perché spetta al lettore intenderlo, anche se quest'ultimo è fornito di indizi e/o marcatori per compiere l'operazione. L'elemento "nostra" è già un marcatore evidente. Non sembra essere quello dell'io narrato, ma dell'io narrante e forse, a pensarci bene, già di un io-commentante. Ma seguiamo con

l'insegnamento di Genette sulla distanza tra il punto del narrare e il punto del percepire¹⁵, per analizzare meglio il rapporto tra io narrante e io narrato. Vediamo che nella locuzione "selva oscura" l'epiteto "oscura" può appartenere a Dante protagonista ("O come è oscuro in questo posto!"), e così ci avviciniamo al livello mimetico, lasciando quello diegetico. Da un "noi" generico si salta al livello personale. Ovviamente non è così semplice. Potremmo leggere "oscura" in chiave di commento morale. Se lo leggiamo come percezione del personaggio, narrato da Dante narrante, abbiamo l'accento sul mimetico, se lo intendiamo, invece, come commento di Dante commentatore, si rafforza l'accento morale. È difficile e anche non consigliabile leggerlo solo su un piano, soprattutto se pensiamo che c'è un ponte tra "oscura" e "diritta" e "smarrita". Dunque, sostengo che l'autoriflessione s'incontra nella *Commedia* sin dall'*incipit* e che serve sia come commento che come autocommento. Analiticamente Dante autore si serve sul piano testuale sia di Dante narratore che di Dante commentatore.

2.3. Vediamo ora che cosa succede sul piano metatestuale. Il primo esempio prende sotto osservazione come Dante da io-narrante può narrare le vicende di sé stesso, un io-narrato.

Autoriflessione e autocommento (nei confronti di Dante-narratore o Dante-poeta o Dante-speculatore), li abbiamo all'inizio del Canto II dell'*Inferno*:

O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
qui si parrà la tua nobilitate.

(*If* II, 7-9)

Li vediamo in "o mente che scrivesti ciò ch'io vidi". Innanzitutto il distacco si vede dalla distanza verbale: Dante invoca l'aiuto delle Muse perché la sua mente possa ricordare quello che una volta ha registrato: "che scrivesti". Come ha scritto la mente? Con immagini.

¹⁵ Genette 1990: 162.

Dante (protagonista ovviamente) ha visto e ha memorizzato, ma non è la stessa cosa. Le immagini interne devono essere ancora visualizzate tramite la lingua nella lingua. Tra “vedere” e “rivedere” (cioè ‘intendere’) c’è di mezzo quel **ri**, come è stato già discusso nella prima parte del saggio. Bisogna che la mente sappia, oltre che vedere, anche trascrivere quello che ha visto. Ma vale anche il contrario: la mente deve sapere vedere le cose, quelle cose. Non è, dunque, solo questione di memoria, ma anche di ingegno, la “nobilitate dell’ingegno”, un’ingegneria sia immaginaria che verbale.

Poco dopo, ai versi 31–33 occorre il primo autocommento esplicito di Dante-personaggio:

“[...]

Ma io, perché venirmi? o chi ‘l concede?

Io non Enea, io non Paulo sono;

me degno a ciò né io né altri ‘l crede.”

(*If* II, 31–33)

Apparentemente si tratta di un’autoriflessione, forse anche di un autocommento, a livello testuale, di Dante personaggio. Almeno così sembra dalle prime due righe, ma arrivando alla terza (“me degno a ciò né io né altri ‘l crede”), si penserebbe che si abbia una specie di metalessi e che il detto si alzi al livello metatestuale. Sembra, dunque, che Dante commentatore commenti l’autoriflessione e l’autocommento del proprio personaggio. E che diventi una specie di autometacommento.

Vediamo un attimo anche la scelta di questi due esempi, i due modelli per Dante conoscitore. È chiaro che Enea rappresenta il mondo pagano, virgiliano, antecristiano, e Paolo quello evangelico-cristiano. Ma c’è un’altra differenza: se Enea è un protagonista, Paolo, oltre che essere protagonista, è anche quello che ne parla, che testimonia, che ricorda e trascrive il suo rapimento (2 Cor 12: 2–4).

L’autoriflessione nel testo dantesco si trasforma in commento e autocommento su metalivello, cioè autometacommento. Questo potrebbe essere raffigurato semplicemente nel modo seguente:

(autometacommento)
commento di Dante-commentatore
↓
autoriflessione e autocommento di Dante- personaggio

MODELLO 1

Ma si verifica anche il modello opposto: qualcuno degli altri personaggi può commentare Dante personaggio e anche questi commenti spesso hanno la tendenza a diventare autometacommenti:

commento del personaggio X
(in funzione di autometacommento)
↓
azioni o idee di Dante-personaggio

MODELLO 2

Ad esempio Virgilio dice a Catone in riferimento a Dante personaggio nel Canto I del *Purgatorio*:

“Or ti piaccia gradir la sua venuta,
libertà va cercando”[.]
(Pg I, 70-71)

Chi dice questo? Virgilio, certo. Virgilio commenta Dante che tramite Virgilio commenta sé stesso. “Sono io”, dice Dante tramite Virgilio, “colui che cerca, come Catone Uticensis, la libertà.” In questo senso si tratta di un autometacommento mediato, un autocommento di secondo grado, se vogliamo.

Ovviamente non è sempre possibile distinguere tra il meta-commento e l'autometacommento, ad esempio nella situazione in cui Beatrice dice a Dante-protagonista:

“Secondo mio infallibile avviso,
come giusta vendetta giustamente

punita fosse, l'ha in pensier miso;
ma io ti solverò tosto la mente[;]
(Pd VII, 19–23)

Siamo all'inizio del Canto VII del *Paradiso*. Dante protagonista pensa tra sé e sé a proposito della cosiddetta "vendetta giusta" che Dio ebbe sugli ebrei per la morte di suo Figlio (riferito da Giustiniano nel Canto VI). È il paradosso dell'agire divino: far sacrificare il proprio Figlio e poi vendicarlo. Certo, possiamo interpretare le parole di Beatrice come un commento sull'incomprensione di tutti i cristiani che non si fidano di Dio o non capiscono le sue azioni. Ma lo possiamo leggere anche in chiave di autometacommento: così Dante-personaggio diventa uno dei dubbiosi: "Vedete" – dice Dante di sé stesso – "io dubitavo che Dio potesse fare una simile cosa: lasciare crocifiggere suo Figlio da quelli che poi distruggerà, finché mi sono ricordato che bisogna fidarsi di Dio, come ci insegna la fede rivelata."

In questa chiave quasi tutti gli insegnamenti di Virgilio e di Beatrice possono essere visti come la realizzazione di una specie di *intellectus agens* che unendosi con la mente passiva di Dante protagonista forma un *intellectus possibilis*. Virgilio e Beatrice, ciascuno a modo suo, una come la mente illuminata di ragione e l'altra come la mente illuminata di fede "pensano" Dante protagonista, il suo pensiero, che così diventerà l'oggetto del loro pensiero. Anche questo è un pensiero che si pensa. Lo stesso dispositivo è applicabile anche nei riguardi di San Bernardo quando raccomanda Dante pellegrino alla Vergine nell'ultimo canto del *Paradiso*:

Or questi, che da l'infima lacuna
de l'universo infin qui ha vedute
la vite spirtali ad una a una,
supplica a te, per grazia, di virtute
tanto, che possa con li occhi levarsi
piú alto verso l'ultima salute.
(Pr XXXIII, 22–26)

Dante protagonista, che aspira alla visione beatifica, e i suoi meriti vengono lodati tramite San Bernardo, il che fa parte della strategia narrativa di Dante autore. Anche questo potrebbe essere visto come autometacommento dei propri meriti. È un distacco da sé stesso mediato tramite San Bernardo.

Ovviamente il rischio di questo tipo di analisi è che in quest'ottica moltissimi personaggi della *Commedia* potrebbero avere la funzione di autometacommento. Penso che sul piano collettivo, quello dell'autoriflessione della cultura medievale, è proprio così. Sul piano individuale le cose si complicano. Bisogna analizzare tutti i casi separatamente. In molti casi, però, si potrebbe arrivare a conclusioni diverse, a seconda della chiave di lettura.

3. In conclusione direi che questo saggio ha tentato di studiare la "poetica della se/stessità" su tre piani intrecciati nella *Commedia*: quello individuale, quello socioculturale e quello divino. Si è constatato che sin dall'inizio dell'opera i primi due s'intrecciano per via di frequentissime autoriflessioni e autocommenti che hanno la tendenza a diventare autometacommenti a livello metatestuale. Quanto al piano divino, l'autocontemplazione dovrebbe essere e rimanere completamente separata, una "sestessità" che è uguale a "stessità". Dante, comunque, esegue "il folle volo" nella sua intenzione di parteciparvi. Così facendo, trae la "sestessità" divina, il fuori tempo divino, nel tempo, nella storia umana, di cui partecipa, grazie al suo intelletto e alla sua fantasia, seguendo gli esempi culturali di Enea e di San Paolo. Eppure non arriva a vedere e capire il mistero umano e divino in un atto unico, eccetto un momento superumano che rimane nell'interstizio tra il passato remoto ed il presente. Collegando i tempi della percezione umana, si ha come risultato la "se/stessità". La "poetica della se/stessità" si rispecchia nell'intrigante "poetica del **ri**" che abbiamo analizzato solo brevemente ma che meriterebbe una ricerca approfondita. Forse in un solo episodio (*Par.* XXXIII, 55ss) Dante poeta realizza la sua idea dell'"anima filosofante", espressa nel *Convivio*, quella di contemplare amorosamente la propria contemplazione, raggiungendo una specie

di “sestessità” immediata, quasi fuori dal tempo, proprio con mezzi poetici. Per quanto riguarda l’episodio finale, in cui Dante personaggio intende miracolosamente come la figura astratta di Cristo si traduce nelle sembianze umane (ed il contrario), Dante narratore lo registra solo *post factum* con un autocommento distaccato. Tuttavia non raggiunge l’immediatezza riuscita prima, nonostante la contemporaneità, espressa con l’imperfetto in “ma già volgeva il mio disio e ’l velle [...] l’amor che move il sole e l’altre stelle”.

Bibliografia

- Alighieri, Dante [1982–1986] 1999–2000. *Commedia. Inferno, Purgatorio, Paradiso*. A cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, 3 voll., Garzanti, Milano.
- Alighieri, Dante 1993. *Tutte le opere: Divina Commedia, Vita Nuova, Rime, Convivio, De vulgari eloquentia, Monarchia, Egloghe, Epistole, Quaestio de aqua et terra*. Introduzione di Italo Borzi, commenti a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro. Newton Compton, Roma.
- Alighieri, Dante 2002. *La Divina Commedia. Paradiso*. Con pagine critiche a cura di Umberto Boschi e Giovanni Reggio. Le Monnier, Firenze.
- Alighieri, Dante 2011. *Commedia*. A cura di Riccardo Brusca e Gloria Giudizi. Zanichelli, Bologna.
- Aquinas, Thomas 1947. *ST = The Summa Theologica of Saint Thomas Aquinas*. Translated by Fathers of the English Dominican Province. Revised by D.J. Sullivan, vol. 1.1. – William Benton (Publisher), Encyclopaedia Britannica, Chicago, 1952–1959. (30th printing 1988).
- Genette, Gérard 1990. *Narrative Discourse Revisited*. Translated by Jane E. Lewin. Cornell University Press, Ithaca, New York.
- Lotman, Yuriy M. 2010 [1970]. “Artiklid kultuuritüpoloogias”. – *Id.*, *Kultuuritüpoloogias*. Tartu Ülikooli Kirjastus, pp.25–123, Tartu.
- Lotman, Yuriy M. 1990 [1973] “Autocommunication: ‘I’ and ‘Other’ as

- addresses. – *Id.*, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Translated by Ann Shukman, introduction by Umberto Eco. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- Peirce, Charles Sanders 1974. *CP = Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Eds. Ch. Hartshorne, P. Weiss. The Belknap Press of Harvard University Press. (Third printing), Cambridge (Mass.).
- Ploom, Ülar 2010. “Alcune osservazioni sullo spazio poetico nella *Commedia*: interpretazione e traduzione” – Éva Vígih (a cura di), *Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario*. Atti del Convegno Internazionale, 24–26 Giugno 2010, Accademia d’Ungheria in Roma, pp.327–337.
- Ploom, Ülar 2015. *From the infernal abyss to the abisso dell’eterno consiglio: on Dante’s rhetoric of space and non-space in the context of (intellectual) freedom*, in Zygmunt G. Barański, Andreas Kablitz and Ülar Ploom (ed.s), *I luoghi nostri: Dante’s Natural and Cultural Spaces*, Tallinn University Press, Tallinn, pp.206–234.

Sitografia

- Aristotele 1993. *Metafisica*. Introduzione, traduzione, note e apparati di Giovanni Reale, appendice bibliografica di Roberto Radice. Testo greco a fronte. Rusconi, Milano.

ÜLAR PLOOM

Sulla poetica della “se/stessità” e dell’“auto(meta)commento” nella *Divina Commedia* – Riassunto –

Il pensiero che pensa sé stesso è per Aristotele uno stato divino. Talvolta anche persone umane si trovano in un tale stato beato. („Metafisica“ 1072b). Dante esprime questo concetto come la massima felicità filosofica nel „Convivio“ (IV, II). Eppure nella concezione aristotelica il pensiero che pensa sé stesso è un pensiero doppio, c’è il pensiero attivo e il pensiero passivo. Alla fine della

„Commedia“ Dante esprime l'idea della „séstessità“ come il sommo essere beato e divino („Paradiso“ XXXIII, 124-126).

Sul piano individuale e umano „séstessità“ come autoriflessione si manifesta sin dall'*incipit*. Il soggetto si sdoppia in un io percepiente e un io narratore. L'ideale però per Dante lungo tutto il percorso conoscitivo sembra essere tutt'altro: perdere di vista sé stesso e vedere Dio. La domanda è se e sotto quali circostanze ci riesce. L'*explicit* della Commedia sembra dimostrare su livello del percevente che Dante sacrifica parte del suo pensiero (quello attivo) a favore della mente divina, diventando solo oggetto dell'operare divino. Comunque, nel contesto di questo Convegno, vorrei studiare il meccanismo e le funzioni dell'autoriflessione e dell'autocommento nella „Commedia“ adoperate nelle situazioni di carattere retorico che funzionano come „testi nel testo“, ad esempio quella accentrata intorno alla domanda retorica: „Ma io, perché venirivi? o chi 'l concede?“ („Inferno“ II, v 31). A chi appartiene questa domanda? A chi è rivolta?

Elementi autoriflessivi in *Inferno XI*

1. I temi principali del canto

La scena principale del canto XI (costituendo una continuità coi canti IX e X) è collocata nella città di Dite, nel sesto cerchio dell'Inferno, dove nelle tombe roventi sono punite le anime *eretiche*. Qui Virgilio presenta a Dante la struttura morale-architettonica dell'Inferno. Nel presente canto il dialogo tra Dante e Virgilio (che in realtà è un elemento genuinamente autoriflessivo da parte di Dante-autore) può essere paragonato alla *disputatio* della Scolastica, nella quale il ruolo del Maestro è evidentemente quello di Virgilio. Secondo la spiegazione di Virgilio il peccato è una specie di *iniuria* (*ingiustizia*), è la trasgressione della legge umana e di quella divina, che può essere realizzata per mezzo della violenza o della frode.

Per quanto riguarda la struttura morale dell'Inferno Giuseppe Mazzotta ribadisce che tale suddivisione sia riconducibile all'*Etica Nicomachea*.¹ Quando Dante prega Virgilio di spiegare i peccati dell'eresia e dell'usura, tale spiegazione delinea l'estetica di Dante, nella quale l'usura in fin dei conti è la caricatura dell'arte, contraria sia coi risultati delle arti (rivolte alla trasformazione della natura), sia con la natura stessa.² Secondo l'intepretazione di Giuseppe Mazzotta in *Inferno XI* l'usura è in fin dei conti il contrario di *poiesis*; l'usura impedisce l'esercizio dell'*arte come virtù morale* (riconducibile anche alla *Fisica* d'Aristotele), che da una parte – al livello dell'azione – è affine alla *prudenza*, d'altra parte è determinata dall'*intelletto pratico*.³ In senso generico si può constatare che il canto XI, comparato con gli altri canti, indubbiamente ha un tono poetico aspro, ma si può ammettere che per l'analisi del peccato potenziale dell'uomo, come

¹ cfr. *Inferno XI*, 80-81.

² cfr. *Inferno XI*, 109-111.

³ cfr. Mazzotta, *Conclusioni*, in *La poesia della natura nella Divina Commedia* (a cura di Giuseppe Ledda), Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, Ravenna, 2009, pp.159-160.

anche della punizione e penitenza ad esso connesse sia *questo* il registro adeguato.⁴

2. Alcuni motivi- e personaggi-chiave

Gli eventi descritti in *Inferno* XI spesso sono stati caratterizzati come una *digressione*, ma in realtà – per mezzo della spiegazione di Virgilio – qui si legge una relazione scientifica sull’ordine gerarchico infernale dei delitti e delle pene. Secondo l’espressione di Anna M. Chiavacci Leonardi qui è in vigore un *espediente narrativo*, che – rispetto al dinamismo degli altri canti – dà al presente canto una certa staticità, di modo che persino tra gli studiosi che non avevano accettato la distinzione crociana tra struttura e poesia si è diffusa la concezione secondo la quale il canto XI avesse un carattere piuttosto „funzionale” che „artistico”: in base a tale approccio la funzione del canto dovrebbe esaurirsi nella preparazione del lettore a tutto ciò che – leggendo – vedrà nelle parti susseguenti dell’*Inferno*. E per molti la rilevanza del canto consiste nel fatto di aiutarci a ricostruire la filosofia di Dante.⁵

Dando uno sguardo alla topografia dell’*Inferno* è da sottolineare che come tutte le cose create direttamente da Dio, anche questa topografia è *simbolica*: gli esseri umani, pur non comprendendo il mistero della creazione, hanno l’obbligo di interpretare le tracce „scritte” della creazione nel „libro dell’universo”, potendo avere in questo modo – per mezzo dei messaggi della *vox Dei* – un’immagine di Dio. La struttura topografica dell’*Inferno* è riconducibile innanzitutto al canto VI dell’*Eneide* virgiliano: la discesa agli inferi qui descritta è ripresa da Dante completata da elementi biblici.⁶ Non può essere casuale che al principio del canto XI Dante ribadisce il *Deus artifex*, il Dio che si manifesta con dei simboli per mezzo della creazione e della Sacra Scrittura. Gli uomini – seguendo le

⁴ cfr. Giuseppe Giacalone (commento e analisi critica di), *La Divina Commedia di Dante Alighieri, Inferno*, Zanichelli, Bologna, 2005, p.250.

⁵ cfr. Zygmunt G. Baranski, *Canto XI*, in *Lectura Dantis Turicensis* (a c. di Georges Güntert e Michelangelo Picone), Franco Cesati, Firenze, 2000, p.151.

⁶ cfr. Baranski, *op. cit.*, pp.153-154.

convenzioni dell'ermeneutica biblica tali segni divini – non verranno a conoscenza meramente della beatitudine e della dannazione in senso morale (tenendo presente che la struttura dell'Inferno rispecchia i modi della trasgressione delle leggi di Dio), ma – in senso anagogico – potranno avere anche un'idea dell'eternità.

Il canto XI dell'*Inferno* è rilevante dal punto di vista dell'autoriflessione anche perchè in esso ci sono vari riferimenti ai dibattiti teoretici sull'interpretazione nei secoli XII-XIII, che avevano per posizioni-limite da una parte la riserva della *tradizione simbolico-esegetica*, dall'altra parte gli argomenti formulati da certi aristotelici (in seguito alla diffusione di alcune opere d'Aristotele) a favore della *necessità dell'approccio logico-razionale* anche nell'esegesi testuale. Le tre sequenze del discorso del Maestro (*Inferno* XI, 16-66, 76-90 e 97-111), come elementi autoriflessivi per eccellenza nella *Commedia*, sono generalmente considerate dagli studiosi come parti di un discorso unitario, mentre in realtà nella seconda e nella terza parte Virgilio reagisce alle domande di Dante. A differenza delle interpretazioni diffuse, secondo Baranski la prima parte del discorso virgiliano costituisce un'unità completa di per sè: il suo scopo è la spiegazione della struttura dei cerchi infernali ancora da percorrere dal pellegrino e dal suo Maestro, rischiarando pure quella logica morale in base alla quale un gruppo determinato di peccatori si trovi nel basso Inferno. Il sistema etico in questione è riconducibile ad un luogo del *De officiis* di Cicerone (I XIII 41), che è parafrasato da Dante nei versi 22-27:

D'ogne malizia, ch'odio in cielo acquista
ingiuria è 'l fine, ed ogni fin cotale
o con forza o con frode altrui contrista.

Poco più tardi Dante-protagonista, inaspettatamente, questiona (ovviamente in senso autoriflessivo) l'adeguatezza del ragionamento del proprio Maestro pagano,⁷ domandandogli sul rapporto etico e

⁷ cfr. *op. cit.*, p.157.

teorico-penale tra i peccati già visti e quelli che seguiranno.⁸ Virgilio risponde irritato alle domande del discepolo (costituendo, tale risposta, un ulteriore elemento autoriflessivo),⁹ innanzitutto perchè non è capace di contemperare facilmente le proprie risposte date a quest'ultime domande col ragionamento anteriore sul basso Inferno. Si vede chiaramente che nei commenti di Baranski e di altri (e nello stesso testo dantesco) si ribadisce che sia la facoltà ermeneutica che la competenza d'azione di Virgilio-protagonista sono *limitate*. Il Maestro si richiama alla fonte d'autorità suppostamente ultima, cioè all'*Etica Nicomachea* (VII I 1145):

Non ti rimembra di quelle parole
con le quai la tua Etica pertratta
le tre disposizion che 'l ciel non vole,
incontenenza, malizia e la matta
bestialitate? e come incontenenza
men Dio offende e men biasimo accatta?
(Inferno XI, 79-84)

Baranski ribadisce che la risposta di Virgilio è adeguata solo a prima vista: il Maestro è in grado di porre nella stessa categoria i peccatori dei cerchi II-V (coloro „che la ragion sottomettono al talento“; *Inferno* V, 39), dando a loro l'etichetta dell'*incontenenza*, ma con l'allusione all'*Etica Nicomachea* formula anche dei problemi logici. Innanzitutto è problematico definire in che modo si relazionano tra loro la *malizia* ciceroniana che si estende per tutto il basso Inferno¹⁰ con quella aristotelica,¹¹ la quale ultima – con l'eccezione della „matta bestialidade“ – si estende solo ad una parte degli ultimi tre cerchi. È altrettanto problematico definire quali cerchi possano corrispondere alla „malizia“ e alla „matta bestialidade“.¹² L'incontinenza basata sull'impeto ovviamente solo rispetto all'*eresia* degli abitanti di Dite può essere considerata come

⁸ cfr. *Inferno* XI, 73-75.

⁹ cfr. *Inferno* XI, 76-78, 97-98, 101, 102.

¹⁰ cfr. *Inferno* XI, 22.

¹¹ cfr. *Inferno* XI, 82.

¹² cfr. Baranski, *op. cit.*, pp.155-157.

un peccato meno grave, giacchè in fin dei conti l'incontinenza è il fondamento di tutti i peccati. In mancanza di penitenza i peccatori incontinenti si trovano nei cerchi II-V (cioè nei canti V-VIII) dell'*Inferno*, mentre gli incontinenti penitenti si trovano in alcuni luoghi del *Purgatorio*, nella terza cornice con gli iracondi (XV, 85; XVI, 24; XVII, 121-123), nel quinto cerchio con gli avari e i prodighi (XIX, 70-XX, 1-123), nel sesto cerchio con i golosi (XXV, 109-XXVII, 57). Come Fausto Montanari e Antonino Pagliaro l'hanno dimostrato, la concezione dantesca dell'eresia è parte essenziale della sua teoria del diritto, giacchè l'Alighieri ha distinto nettamente la mancanza o debolezza di volontà dall'azione consciamente maliziosa: e proprio in base a tale distinzione gli incontinenti si trovano fuori di Dite.¹³

La spiegazione di Virgilio – giacchè non è in grado d'armonizzare i principi d'Aristotele con quelli di Cicerone – reca in sè una contraddizione, e in base a tutto ciò per Dante protagonista diventa evidente che in fin dei conti Dio tratta tutti i peccati in modo individuale. Baranski (opponendosi alla corrente dominante dell'esegesi dantesca) afferma che nel canto XI Dante-autore ribadisce pure le *inconsistenze logiche* ritrovabili nell'ordine morale e nella concezione di punizione della *Commedia*. Virgilio, analizzando il regno della dannazione e (di nuovo per i suoi limiti di comprensione e d'azione) commette degli errori sia fattuali, sia d'omissione. Guardando alcune omissioni, Virgilio non accenna che l'ordine dei *sette peccati capitali* sia *determinante* in connessione alla struttura dell'alto Inferno: questa manchevolezza dimostra che il poeta pagano sia incapace di apprezzare i fondamenti della fede cristiana. Virgilio non parla neanche dell'eresia, che è un peccato genuinamente cristiano, e non accenna neanche le relazioni tra i peccati di lingua e la struttura di Malebolge. Nel suo compelsso la descrizione virgiliana dell'VIII cerchio lascia molto da desiderare. Con una tale presentazione della spiegazione di Virgilio Dante ci

¹³ cfr. Ciotti, *Incontinenza e incontinenti*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1984, (d'ora in poi *EDA*) vol. III, pp.415-417.

indica i limiti del modo di ragionare dell'antichità e di Virgilio stesso: il Maestro (nel contesto dei dibattiti esegetici contemporanei rievocati da Dante) teoricamente è portavoce dell'*aristotelismo cristiano*, e rivelando le sue mancanze nella propria argomentazione diventa palese che l'Alighieri sia un seguace dell'*epistemologia simbolico-esegetica*,¹⁴ con la riserva che giacchè nella *Commedia* Virgilio pure esprime le idee di Dante, i dialoghi tra Dante e Virgilio sono espressioni delle lotte spirituali interne (o i dialoghi autoriflessivi) di Dante-autore.

Osservando l'epistemologia dell'Alighieri si può stabilire che Dante sostiene per l'intera *Commedia* la propria critica nei confronti del razionalismo, e pure nella parte rimanente del presente canto – secondo vari aspetti – difende la posizione simbolico-esegetica. Ciò è dimostrato, dunque, dal discorso critico esposto in forma dialogica sull'usura,¹⁵ cui trattazione accentuata secondo Baranski è da considerare arbitraria e senza precedenti nel canto. Per Baranski (formulando in questo modo una posizione sotto certi aspetti diversa da quella di Mazzotta) il discorso autoriflessivo di Dante sull'usura in realtà è un *pretesto* per poter parlare pure di altri argomenti. La risposta di Virgilio può essere divisa in due parti: la prima (*Inferno* XI, 97-105) costituisce una tesi generale, mentre quella seconda (*Inferno* XI, 106-111) costituisce una tesi specifica sull'usura. Come Ovidio Capitani lo ribadisce, nella spiegazione di Virgilio è un momento essenziale quello di dividere gli abitanti del VII cerchio in tre parti: i violenti contro il prossimo, contro se stessi e contro Dio o la natura; tra questi ultimi si trovano – in qualità di violenti contro la natura – gli abitanti di Sodoma e di Caorsa (Cahors della Francia meridionale), che erano stigmatizzati anche come „usurai”.¹⁶ Il fatto che Dante ritenga importante la condanna del peccato di usura, riconferma la sua familiarità coi dibattiti contemporanei.

¹⁴ cfr. Baranski, *op. cit.*, pp.158-159.

¹⁵ cfr. *Inferno* XI, 94-111.

¹⁶ cfr.: „Dal sangue nostro Caorsini e Guaschi /s'apparecchian di bere...”; *Paradiso* XXVII, 58-59.

Come è stato già accennato, Virgilio nella propria spiegazione si basa sull'autorità di Aristotele, quando definisce il rapporto tra Dio e la sua creazione, inoltre quello tra l'uomo e le proprie opere:

«Filosofia», mi disse, «a chi la 'ntende,
nota, non pure in una sola parte,
come natura lo suo corso prende
dal divino 'ntelletto e da sua arte;
e se tu ben la tua Fisica note,
tu troverai, non dopo molte carte,
che l'arte vostra quella, quanto pote,
segue, come 'l maestro fa 'l discente;
sì che vostr' arte a Dio quasi è nepote. [...]»
(*Inferno XI*, 97-105)

Charles S. Singleton sottolinea che in questa spiegazione di Virgilio sono evidenti i riferimenti latini ad Aristotele,¹⁷ ed è palese il rilevamento implicito – da parte di Dante – del concetto di *arte*, come anche quello di *Deus artifex*, che è riconducibile ad una visione piuttosto neoplatonica che aristotelica: l'*arte* è ciò che unisce Dio, la natura e l'umanità. Per mezzo dell'allusione implicita al *Deus artifex* la conclusione del canto mostra un parallelo con la propria introduzione: la preferenza dantesca per la tradizione simbolico-esegetica nel canto presente quasi imprigiona la „Filosofia“. Nella prima metà della propria risposta, è come se Virgilio volesse sostituire l'aristotelismo col simbolismo, il quale ultimo (secondo la posizione autoriflessiva dantesca) è più adatto – rispetto al discorso scientifico-razionale – alla disquisizione su temi ultraterreni. Nella seconda metà della propria risposta questa intenzione di Virgilio (ossia qui di Dante-autore) è ormai esplicita: per chiarire in che modo l'usura offende la bontà di Dio, dice il seguente (come in parte è stato già citato):

[...] se tu ti rechi a mente
lo Genesi dal principio, convene

¹⁷ Qui si deve intendere anche il Commento di Tommaso d'Aquino alla *Fisica: In VIII libros Phisycorum Aristotelis Expositio* II lect. IV, XIII; cfr. Capitani, *Usura*, in *EDA*, vol. V, p.852.

prender sua vita e avanzar la gente;
e perché l'usuriere altra via tene,
per sé natura e per la sua seguace
dispregia, poi ch'in altro pon la spene.
(*Inferno* XI, 106-111)

Virgilio esprime, dunque, che per la comprensione dell'ordine dell'aldilà bisogna rivolgerci alla *vox Dei*. L'usura che agisce contro la natura è criticata da Virgilio/Dante non in base a degli argomenti aristotelici, ma basandosi sulla tradizione simbolico-esegetica, specificamente sulla Bibbia.¹⁸

Il canto XI si conclude con una specie di professione di fede (ovviamente di carattere autoriflessivo), al cui centro sta da una parte che l'aristotelismo deve essere valutato in un contesto neoplatonico, dall'altra parte (coi riferimenti all'*Antico Testamento*) che Virgilio sia stato capace di delineare la struttura dell'Inferno solo con delle mancanze notevoli, giacché nella propria spiegazione non ha rivelato il rapporto che sussiste per un lato tra la costruzione dell'Inferno, per l'altro lato tra i Dieci Comandamenti, i Sette peccati capitali, la tipologia cristiana delle punizioni e i peccati linguistici. Di modo che Virgilio (ossia Dante in nome di Virgilio) non ha parlato di alcuni fattori e relazioni che sono degli elementi costitutivi in senso organico della concezione dantesca dell'Inferno. Evidentemente è *al di là* della competenza di Virgilio-protagonista (la figura allegorica anche della razionalità) la comprensione dell'Inferno (dantesco). Condivido la tesi di Baranski secondo la quale dal punto di vista di Dante, per la comprensione del ordine divino (in tutte le regioni, in questo caso nell'Inferno), la razionalità sia evidentemente insufficiente; in *Inferno* XI (e anteriormente in *Inferno* VIII e IX) Dante ha delle possibilità per dimostrare i limiti di Virgilio (cioè della ragione) nella comprensione, di modo che in questi canti Virgilio-protagonista – secondo la rappresentazione autoriflessiva dantesca – non è capace di compiere completamente e senza riserve la propria funzione di guida.

¹⁸ cfr. Baranski, *op. cit.*, pp.160-162.

Per concludere, ripetiamo: l'Inferno (analogamente al Purgatorio e al Paradiso), giacchè è il risultato della *potenza creativa* di Dio, in fin dei conti è incomprendibile per la ragione umana. Dante ha dato una sintesi dei dibattiti esegetici contemporanei e delle proprie convinzioni nell'ambito di una poesia sperimentale di grande impatto, con rilevanti elementi autoriflessivi. A livello retorico il canto XI può essere considerato come una *digressione*, ma in tale traviasamento Dante è stato capace di formulare nel proprio linguaggio poetico autoriflessivo delle tesi che promuovevano delle modificazioni paradigmatiche a livello artistico e scientifico.¹⁹

Bibliografia

- Alighieri, Dante, *Tutte le opere* (a cura di Italo Borzi, Giovanni Fallani, Nicola Maggi), Newton Compton, Roma, 2005.
- Baranski, Zygmunt G., *Canto XI*, in Güntert–Picone 2000, pp.151-164.
- Capitani, Ovidio, *Usura*, in *EDA*, vol. V, 1984, pp.852-853.
- Ciotti, Andrea, *Incontinenza e incontinenti*, in *EDA*, vol. III (1984), pp.415-417.
- Enciclopedia dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, voll. III, V, Roma, 1984 (*EDA*).
- Giacalone, Giuseppe (commento e analisi di), *La Divina Commedia di Dante Alighieri, Inferno*, Zanichelli, Bologna, 2005.
- Güntert, Georges–Picone, Michelangelo (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis, Inferno*, Franco Cesati, Firenze, 2000.
- Mazzotta, Giuseppe, *Conclusioni*, in *La poesia della natura nella Divina Commedia* (a cura di Giuseppe Ledda), Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, Ravenna, 2009, pp.157-166.

¹⁹ cfr. Baranski, *op. cit.*, p.163.

JÓZSEF NAGY
Il canto XI dell'*Inferno*
– Riassunto –

Nel presente studio l'autore analizza il canto XI dell'*Inferno* (con particolare riguardo ai seguenti temi-chiave: la struttura dell'*Inferno*, incontinenza e usura), sottolineando il suo carattere eccezionale – in quanto Canto meta-narrativo e meta-etico, con rilevanti elementi autorflessivi –, identificando i suoi possibili intertesti e ribadendo la particolare importanza del commento di Tommaso d'Aquino all'*Etica Nicomachea* di Aristotele nell'opera dantesca, basandosi ampiamente sull'esegesi di vari dantisti di rilievo come tra l'altro Baranski, Mazzotta, Giacalone, e Capitani.

IV. *Dante filosofo e teologo*

MÁRTON KAPOSI

Autoespressione ed autocontrollo nella concezione d'amore del giovane Dante

Dante, molto coscientemente, cercò di porre i fondamenti di una nuova poesia d'amore che sarebbero stati più moderni di quelli dei suoi precursori e contemporanei. All'inizio della sua carriera di poeta, le circostanze ideologiche ed artistiche gli furono molto favorevoli, ma questa situazione non gli rese assolutamente più leggere le sue aspirazioni all'innovazione, anche se è vero che fu opportuno per lui il fatto che la convenzione mitologica e la poesia contemporanea avesse già nel medioevo messo in risalto il soggetto non volgarmente amoroso, il che „generò il matrimonio dell'umanesimo e soggettività” in cui si uniscono le dimensioni erotica e la spirituale.¹ Tuttavia, l'impresa di Dante non fu semplice e agevole, perché i celebri preparatori e cultori del dolce stil nuovo – Lentini, Guinizelli e Cavalcanti – avevano già scritto le loro famose poesie d'amore sulla base di una *arte poetica* ben ponderata: perciò, non fu facile superare i loro risultati.² Questi poeti sottolineavano meglio dei teorici dell'amore antichi e medioevali (Ovidio, Capellano) il fatto che l'amore in sostanza e normalmente non è un peccato, ma neanche un gioco o un'avventura, né tantomeno una forma di divertimento di cui si possono stabilire le regole ed imparare i rituali. Quando gli stilnovisti rappresentano la complessità, la contraddittorietà, anzi, la crudeltà dell'amore, tuttavia ritengono e qualificano l'amore come nascita personale e raffinata manifestazione *sui generis* delle emozioni umane, che determinano non soltanto la *sorte* dell'uomo (la sua felicità, le sue sofferenze, o

¹ Cfr. Winthrop Wetherbee, *Platonism and Poetry in the Twelfth Century*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1972, p.143.

² Cfr. Bruno Nardi, *La filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante*, in: *Id., Dante e la cultura medievale*, Laterza, Bari, 1942, pp.4-34.

anche la sua morte), ma possono modificare, anzi trasformare, le sue virtù e tutta la sua *personalità*.

Dante, dunque, ha già dovuto avere rispetto per Guinizelli ma esprimere diversamente in che senso siano uniti „l'amore" e „il gentil cor", ed ambedue con il „fin d'amor", ed ha dovuto anche rifiutare gli argomenti di Cavalcanti per non accettare il fatto che l'amore sarebbe collocato esclusivamente nell'*anima sensitiva* e costituirebbe soltanto la *prima attualità* di questo grado dell'anima umana: e cioè, come scrisse Cavalcanti, sarebbe „non razionale – ma che sente". Dante, che mirò a rinnovare la poesia d'amore e volle innanzitutto metterne in rilievo il suo carattere, la qualità *umana* e la forma *individuale* che gli sono proprie, prima di tutto dovette risolvere certi problemi filosofici e psicologici di *contenuto*, e soltanto come conseguenza di questi risultati teorici poté effettuare certi cambiamenti poetici. Dante fu quindi costretto a ripensare, quasi anche indipendentemente dalla poesia, che cosa era veramente la *sostanza dell'amore umano*, poiché la riuscita della sua impresa poetica dipendeva dalla novità ideologica del contenuto. Anche il successo e la ricezione della poesia rinnovata dipendeva dalla novità del contenuto, perché i lettori che conobbero l'amore solamente per il loro *buon senso*, soltanto attraverso un'idea convincente avrebbero potuto considerare che cosa sia „l'intelletto d'amore".

Dante, nella sua lirica o nelle sue rappresentazioni epiche, si preoccupava sempre di evitare, le descrizioni naturalistiche e le raffigurazioni artificiali dei sentimenti amorosi in modo autosufficiente: cioè, da un lato, evitava lo sfogo e l'esuberanza e, dall'altro, la stilizzazione convenzionale dei sentimenti e degli atteggiamenti. Lui non avrebbe voluto utilizzare nella sua spiegazione la forma dell'amore secondo la psicologia aristoteliana sempliciatamente intesa (come in certo modo fece Cavalcanti). Dante non lega l'amore esclusivamente all'*anima sensitiva* ma, per chiarire meglio la cosa, ritiene che anche a tale idea originale contribuiscano certi elementi platonici, alcuni commentari di Aristotele e certe osservazioni mediche di Galeno, e constata che l'amore umano – in parte – deriva anche dall'*anima intelletiva*: in un

certo modo, è anche *ragionevole* e gode dell'influsso anche di uno spirito in qualche modo *universale* (morale, religione). Nell'amore umano, oltre alle emozioni e alla *vis cogitativa*, vi è anche una virtù intellettuale, perché – come dimostrò Galeno – il cuore è connesso con il *cervello* e, per il reciproco effetto delle parti del corpo umano, anche l'intelletto influisce sulle emozioni: e tale constatazione si ritrova anche in Avicenna.³ Rispettando queste osservazioni teoriche, Dante incominciò a convincersi che l'uomo *ragionando ama*. L'amore umano, benché sia *spontaneo*, non è totalmente privo dell'influsso dell'anima intellettuale, e lui più volte menziona nella *Vita nuova* (cap. II, IV) il fatto che Amor gli „commandava secondo 'l consiglio de la ragione”.⁴

Nel suo programma poetico di rinnovamento, Dante vorrebbe innanzitutto sottolineare il fatto che l'amore non è separabile dalla *sostanza* dell'uomo e perciò bisogna promuovere di seguito la sua umanizzazione, „transumanare” la sua anima, cioè non soltanto stimare la forza elementare dei sentimenti ma, nello stesso tempo e più decisamente, anche trasformarli in elementi più culturali: e, naturalmente, a tale azione, a tale ingentilimento può prendere parte, in un certo modo, anche la *ragione*.

Da questo riconoscimento teorico consegue anche il suo *programma poetico*: è possibile esprimere il mondo intrinseco dell'uomo quasi direttamente nelle opere poetiche, ma con questa trasformazione artistica non è lecito indebolire il vigore delle emozioni rappresentate e renderle impersonali. Dante, partendo da questo pensiero, assume come fonte della materia vissuta della sua lirica il *proprio complesso di sentimenti* (le sue poesie scritte prima sono le basi della *Vita nuova*), e lo fa probabilmente per quel tacito pensiero riconosciuto poi più tardi da Michel de Montaigne: mi sono conosciuto meglio da solo e

³ Cfr. Bruno Nardi, *op. cit.*, pp.9-14.

⁴ Dante Alighieri, *Vita nuova*, IV, 2, in: *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, tomo I, *Vita nuova, Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, introduzione di Enrico Malato, Salerno Ed., Roma, 2015, p.96.

mi posso analizzare in qualsiasi tempo.⁵ Ma questo metodo propose un uomo *sincero* che distingue le sue emozioni reali da quelle finte, e poi qualifica le vere dal punto di vista morale e religioso. La poesia dantesca riflette questa distinzione: tanto il processo della creazione, pieno di lotte e di meditazioni quanto il risultato si inseriscono come presentazione dei *diversi* modi dell'amore, moralmente accettabili, dubbiosi o rifiutabili. Lui fa tutto questo come un poeta dotto e naturalmente non a livello del pensiero quotidiano ma piuttosto con un ragionamento formale che non è ancora una formazione artistica. (Paul Ricoeur ha determinato questo atto formativo, nella sua concezione della triplice mimesi, come la *seconda mimesi* che segue la formazione semplice linguistica e precede quella artistica).⁶ Questo eletto e già preparato, anche intellettualmente formato dal complesso delle emozioni e delle cose vissute, sottolinea Dante, e, in certa misura, anche l'importanza *personale* è in esso inclusa. Tale anima amorosa è, da un lato, un'indiretta esistenza di una persona aperta adatta a ricevere certe positività mediante la bellezza e, dall'altro, è pronta a dare un'animazione, un incitamento ad una altra persona, ad aiutarla a perfezionarsi: e questa possibilità di perfezionamento promette la felicità. Secondo questa concezione dell'amore, anche l'ambizione rende già felice l'amante e anche il „servizio“ della donna lo beatifica. Un tale stato dell'anima non può sorgere senza almeno un minimo di coscienza, priva dell'operato e dell'influsso dell'anima intellettuale.

Dante – tramite mediazioni autentiche – già in giovane età avrebbe potuto conoscere, almeno nelle loro linee fondamentali, quelle teorie d'amore e tesi filosofiche dell'anima che spiegarono le due attualizzazioni dell'anima: una a livello dell'anima *sensitiva* (base soltanto dell'amore spontaneo), l'altra a livello dell'anima *intellettuale*, dove funziona anche l'*intelletto possibile* che getta le basi dell'amore cosciente. Naturalmente l'amore – in un certo grado già cosciente – si

⁵ Cfr. Michel de Montaigne, *Essais*, (a cura di Alexandre Micha), Garnier-Flammarion, Paris, 1969, livre I, p. 35, livre III, pp. 283, 284.

⁶ Cfr. Paul Ricoeur, *La triple mimesis*, in Id., *Temps et récit*, I: *L' intrigue et le récit historique*, Éditions du Seuil, Paris, 1983, pp.107-137, pp.146-155.

genera da un reciproco influsso delle due anime e, prima di tutto, l'anima intellettuale garantisce la sua *forma umana*. Cioè, secondo la psicologia di Aristotele, l'anima umana è unitaria, né le manca mai *totalmente* la sua parte intellettuale: così pensa anche Tommaso D'Aquino, e ciò, un po' più tardi, è riconosciuto indirettamente anche da Dante.⁷

La litimitazione dei sentimenti viene ordinata, prima di tutto, da una peculiare forma: la *prudenza* (*fronesis, prudentia*). Questa virtù dell'anima intellettuale è rappresentata nella sua *etica* da Aristotele, che la ritiene una forza che *pondera, qualifica e sceglie l'ottimo per l'uomo*. La prudenza non è un'arte (*tekné, ars*) che forma e crea un certo prodotto, ma una virtù che modifica le *azioni* e le tiene sulla strada della temperanza mentre presuppone nuove possibilità.⁸ Tommaso D'Aquino, probabilmente meglio conosciuto da Dante, in sostanza assume tutto questo e in certa misura completa anche la concezione aristotelica della prudenza, che così diventa più adatta ad aiutare la qualificazione dell'amore individuale. Anche secondo Tommaso si adatta, si conforma alla realtà, pondera anche i casi singolari, regola gli atti dell'individuo, ecc., ma il filosofo cristiano integra questo concetto antico con quello che la prudenza è motivata dalla carità (amore); nel suo funzionamento si modifica, si corregge per i risultati sinora ottenuti ed in esso non manca l'invenzione. Tommaso sottolinea anche ciò: benchè la prudenza sia una virtù intellettuale, allo stesso tempo partecipa anche alla virtù morale.⁹ Ma la prudenza deve appoggiarsi su una teoria e quest'ultima – anche rispetto all'amore idealizzato di Dante – non pare nè una mera filosofia nè la religione cristiana ma sembra costituire una speciale sintesi di esse. La materia di questa teoria, raccolta per l'intelletto possibile, si può formare soltanto per tali categorie, che circoscrivono

⁷ Cfr. Aristotele, *De anima*, (II, 4, 415b). Cfr. W. David Ross, *Aristotle*, Mathuen, London, 1964, pp.129-130. Cfr. Dante, *Convivio*, (II,7, II, 2), in: *Tutte le opere*, (a cura di Italo Borzi), Newton, Roma, 1993, pp.913, 932.

⁸ Aristotele, *Etica Nicomachea*, VI, 5-8, 1140a-1141b.

⁹ Cfr. Tommaso D'Aquino, *Summa theologiae*, lib. II/II, quest., 47., art. 1, 2, 3, 5; quest. 48.

e stabiliscono i valori *ununiversali* che mostrano la perfezione e l'idealità degli esseri (delle persone, delle cose, dei contatti, ecc.), come la bellezza, la castità, la compiacenza, ecc. La prudenza nell'amore ideale funziona secondo l'orientamento e le normative dei questi valori. Così, partendo dall'eredità teorica antica e medievale, Dante potrebbe formare il proprio concetto di amore *umanizzato*, „un amore umanissimo”¹⁰ adatto anche all'elaborazione artistica, per sviluppare una poesia d'amore nitida e casta, in forma moderata ed addolcita.

La prudenza è connessa o almeno influenzata dalle altre parti dell'anima intellettuale. Aristotele inclina a quell'attitudine interpretativa che non isola totalmente la prudenza dalla percezione e dalla ragione intuitiva, ma in un certo senso riconosce le loro connessione e cooperazione. La ragione in tali casi potrebbe scoprire, anche senza una ponderata analisi, la buona morale, perché sulla base della pratica del mondo domina quel principio universale che, abitualmente, la ragione intuitiva è capace di ricavare ma che qui, più o meno senza argomentazione, può assumere il carattere di universale sostanziale. Il filosofo greco potrebbe fare tutto ciò, poiché secondo lui la materia dell'esperienza sta più vicina al concetto, sotto il rapporto del rilievo della sostanza.¹¹ Dante forse prese in considerazione questo fatto quando ritenne l'anima intellettuale una forma che è sotto l'influenza divina perché partecipa allo spirito divino.¹²

Cioè, già Platone spiegò che l'oggetto che evoca l'amore è la *bellezza*, che veramente rappresenta la *perfezione*, e se l'anima appetitiva (sensitiva) non mira a questa compiutezza bisogna limitarla o ispirarla con la ragione.¹³ Capellano ci tranquillizza sul fatto che il desiderio amoroso è un appetito *naturale*, una originaria virtù

¹⁰ Cfr. Salvatore Floro Zenzo, *Da Sofia a Beatrice. Presupposti culturali e fonti teologiche nella Divina Commedia*, Laurenziana, Napoli, 1984, p.40.

¹¹ Cfr. Aristotele, *De anima*, (III, 3, 427b; III, 7, 431a, 432b) – Id., *Etica Nicomachea*, (VI, 9, 1142a; VI, 12, 1143b; VI, 13, 1144b). – W. D. Ross, *Aristotle*, cit., p.148, p.202.

¹² Cfr. Dante, *Convivio*, III, 2; IV, 21. cit., pp.932, 997.

¹³ Cfr. Platone, *Symposion*, 210a-211b; *Phaidros*, 237d-238b, 251a-254e.

dell'uomo, e che dunque sarebbe uno sbaglio soffocarla, o meglio darle una forma civilizzata.¹⁴ Si potrebbe contribuire in una certa misura aristotelica a tali opinioni, secondo le quali (come anche secondo Platone) il desiderio di vedere la bellezza è una permanente ambizione o si ripete molto spesso.¹⁵ L'uomo può frenare l'imbarbarimento di quest'emozione e formarla tramite di una specie di intelletto, con la prudenza aiutata dalla scienza. Dante capì che si possono dire novità sull'amore e scoprirne caratteristiche meno chiare anche fuori ed indipendentemente dalla poesia ma, oltre a ciò, con i mezzi poetici è possibile presentarle con più evidenza e maggiore efficacia. Il filosofo tedesco Gadamer spiega che nelle immagini poetiche ed artistiche si nasconde – come nucleo astratto – un *contenuto di senso*, un certo contenuto razionale (*Sinngehalt*), che perciò esprime e trasmette anche un *sensu conoscitivo* (*Erkenntnisinn*).¹⁶ La nuova immagine dantesca dell'amore esprime anche in generale un nuovo contenuto di senso (*Sinngehalt*) e offre in particolare una nuova idea (*Erkenntnisinn*) tanto della donna amata, quanto dell'amore stesso come complessità di stato d'animo nonché dell'attitudine e della situazione degli amanti. Ma sarebbe un peccato accettare nel pensiero di Dante un tale amore originario, ma moderato, che, infine, risulta falsificato dalle forme schematiche. Perciò Dante adopera con moderazione gli elementi mitologici e i mezzi dei già consumati trovatori.

L'immagine della *persona amata* appare come quella di una donna squisita, la cui figura Dante non paragona agli angeli ma descrive come una ragazza bella, leggera, quasi smaterializzata e ancora modesta, onesta, giusta e intelligente: per usare il termine di Cavalcanti (e poi più tardi Carducci): *donna angelicata*, ma non in senso teologico, quanto piuttosto allegorico e morale. Così eleva Beatrice ad un alto livello, e vuole stabilire per lei uno stato medio

¹⁴ Cfr. Andreas Cappellanus, *De amore*, lib. I-II.

¹⁵ Cfr. Aristotele, *Etica Nicomachea*, (IX, 5, 1167a).

¹⁶ Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode*, Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1990, p.119, p.196.

tra le donne gentili e gli angeli.¹⁷ (Anche la pargoletta gli pare „un’angioletta”). Lui parla molto poco della sua bellezza corporea, ma a maggior ragione delle sue qualità spirituali e, al centro di questa risoluzione, sottolinea invece la bellezza dell’armonia nata tra le virtù morali e la bellezza intellettuale derivata dalle virtù intellettuali, mentre la saggezza di Beatrice viene da lui sottolineata soltanto più tardi, nella *Commedia*. Dante fa attenzione anche alla bellezza corporea di Beatrice, che soltanto con questa e con la sua eminenza morale lo affascina, poiché la sua elevatezza morale intensifica la bellezza corporea, che si esprime prima di tutto nel comportamento garbato della ragazza. La donna amata cioè, secondo Dante, non è una santa né un vero angelo nonostante gli avvicini già nella sua vita terrestre. Lei è al di sopra del livello delle bellissime donne anche per la sua bellezza corporale, anche per quella spirituale (di contenuto morale) e a seguito di tale eminenza è degna dell’esistenza più alta della vita terrestre.

L’amore verso una tale donna, la relazione amorosa con lei si potrebbe fondare su una base di *contemplazione*. La relazione corporea si limita soltanto alla vista delle linee e dei colori del corpo, al godere di un gentile sorriso, e neanche le belle labbra della donna fanno più che soavemente pronunciare qualche bella parola, e dicono un cortese saluto. Tutti questi atti sono espressioni e manifestazioni di una bella anima, di un „gentil’ cor”, che incutono rispetto e offrono una certa gioia all’ammiratore. I più efficaci sono gli occhi (per i loro „spiriti”), perché possono far iniziare anche direttamente un cambiamento spirituale, un miglioramento morale dell’amante. Questo amore platonico, che sembra essere forse più spirituale e più ideale, come quello dello stesso Platone, è capace, preso in senso stretto, di generare una tale *catarsi* che non soltanto purifica l’uomo, ma anche lo trasforma e nobilita: se questo genere d’amore gli apporta anche dolori e sveglia i suoi dubbi, questi infine passano e si

¹⁷ Cfr. Vittore Branca, *Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella 'Vita Nuova'*, in *Studi in onore di Italo Siciliano*, Olschki, Firenze, 1966, pp.127-148. Cfr. Donato Pirovano, *Nota introduttiva*, in Dante Alighieri, *Le opere*, volume 1: *Vita Nuova*, Rime, Salerno Ed., Roma, 2015, pp.18-19.

risolvono, e ciò gli torna a suo favore.

L'ente amante riconosce la superiorità, il più alto grado di perfezione della persona amata, e cerca di diventare degno di lei. Le forme di servizio della sua donna lui procura di rinnovarle e di allontanarsi dalle convenzioni comuni. Sa che lui potrebbe offrirle meno di quel che riceve da lei, ma si sforza, a suo modo, di darle sempre più. Questo processo di apprezzamento passa dall'espressione dell'ammirazione all'elogio, che include in sé almeno la menzione della bellezza corporea e così un certo riconoscimento del valore mondano della femmina. Le emozioni e le autoriflessioni di Dante sono personali, non simulate, e, in questo interno complesso, oltre alle sofferenze, ai vacillamenti ed alle meditazioni, è sempre presente anche un motivo beatificante della bellezza corporea di Beatrice. Dante *sente e pensa* personalmente, questo lo si vede abbastanza bene, ma, allo stesso tempo, non si scopre così chiaramente su come vede Beatrice, però può constatare che lei *esiste* come una persona concreta, di cui si può pensare realmente, non soltanto tramite la finzione.¹⁸ Il poeta cerca di persuadere i suoi lettori, con l'aiuto delle immagini complessive e tramite la lode, misurata ma sublime, che la sua adorata donna incorpora, rappresenta il più alto livello di quell'unità della spirituale e corporale bellezza femminile, la cui percezione e comprensione esige un insieme di gusto raffinato e prudenza flessibile.

Dante, come poeta, soltanto in quel caso può sottolineare allo stesso tempo che l'amore è emozione originaria e *sui generis* appartiene alla natura umana, ha funzione umanizzante, genera piacere e felicità se riesce a garantire a lui stesso che il *suo* amore è *autentico e personale*¹⁹ ma è comprensibile e, a suo modo, *appropriabile* e assimilabile anche per gli *altri*. Perciò lui crea un nuovo genere letterario, il *prosimetro*, proprio perché, secondo lui, tramite la complessità di questo metodo, la complementarità della doppia

¹⁸ Cfr. Donato Pirovano, *op. cit.*, pp.22-23.

¹⁹ Cfr. Marco Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Il Mulino, Bologna, 2011, pp.143-144.

presentazione del suo amore sarà del tutto chiara: cioè: nella sua *reale storia* in prosa ed *elevatamente elaborata* nella poesia viene meglio illuminata – sotto due aspetti – il *suo stesso amore*. Il testo prosaico accoglie nel bel mezzo ed abbraccia la poesia e, mentre da un lato la prepara, dall'altro la interpreta. Il testo *preparatorio* mostra l'amore senza abito artistico, come *fenomeno della vita* umana, ma per il suo valore morale, illuminato anche dalla sublime luce della religione, esprimendo anche un suo intento *formativo* per le esigenze umanistiche, che anzi sono *formabili*. Il testo prosaico *interpretativo*, in generale, *controlla* il frutto poetico e aiuta ad intendere l'intenzione del poeta che è anche un *teorico nascosto*. La prudenza di Dante, nella sua duplice funzione, prima di tutto *chiarisce* qualche cosa di importante dell'amore, talvolta anche indirettamente (per i dubbi, per le devianze, ecc.) e poi, nella poesia e nella sua interpretazione, *accentua* la nuova scoperta di un aspetto dell'amore e, infine, si delinea un ritratto composito dell'amore, con il suo *ideale* ed i suoi *difetti e deviazioni*. La parte più importante è il tratto preparatorio: qui Dante si concentra nel chiarimento dell'essenza dell'amore e presenta senza mistificazioni la necessità della nettezza e della sublimazione dell'erotico amore umano.

L'amore vero, non brutale né deviante, viene delimitato e conservato tramite la *ragione*, che talvolta funziona in modo latitante ed indiretto²⁰, come prudenza di modo spontaneo, ma non manca mai totalmente. È molto caratteristica la differenza tra i giudizi di Guinizelli e Dante sulla *connessione* fra amore autentico ed uomo genuino.

Guinizelli: *Al cor gentil ripara sempre Amore
com' a la selva in la verdura:
nè fe Amore anti che gentil core,
nè gentil core anti ch' Amor natura,
ch' adesso com fu 'l sole,
sì tosto lo spendore fu lucente
nè fu davanti il sole.*

²⁰ Cfr. Marco Grimaldi, *Note*, in Dante Alighieri, *Le opere*, volume 1., *Vita Nuova*, Rime, cit., pp.400-401.

Dante: *Amore e 'l gentil cor sono una cosa,
sì come il saggio in suo dittare pone,
e così esser l' un sanza l' altro osa
com' alma razional sanza ragione.*

L'amore, secondo Guinizelli, è spontaneo, e può essere espresso con ritratti naturali mentre, a parere di Dante, se l'amore ha un simile andamento, lui allude anche alla sua prudenza, e soltanto quest'ultima pare essere un' amore intellettuale.

Dante narra nella *Vita nuova* la formazione del suo amore per Beatrice e le sue importantissime tappe, mentre la sua continuazione fittizia è da lui menzionata nella *Divina commedia*. Le altre sue poesie d'amore ci offrono piuttosto un punto di riferimento al fatto che la complessità e la tonalità intellettuale dell'amore, rappresentata nella *Vita nuova*, era da lui ritenuta *sempre* fondamentale. In alcune sue poesie – non in quelle simboliche – lui rappresenta amori *diversi* da quello intero e ideale, e così accade che separi la bellezza dalla virtù (*Due donne in cima...*). Un'altra volta esalta soltanto la bellezza naturale, come quella di Pargoletta, che è soltanto bella e godereccia. Lui, quando incontra soltanto la crudeltà dell'amore soffre e si meraviglia perché non può comprenderla (*Rime di Pietra*). Ma poi, più tardi – come dopo travimenti amorosi – Beatrice lo ammonisce e lui gradisce questo rimprovero. Ma l'amore sincero, umano, ma non legale, lo valuta come comprensibile e lo giustifica con Paolo e Francesca, tanto che per pietà „cadde come corpo morto”. Ma, allo stesso tempo, Semiramis, Cleopatra o Tristan e altri – come veri peccati in amore – non risvegliano condoglianze nel poeta. (DC, Inf., V.)

Nella *Vita nuova* Dante è presente e agisce in quattro qualità: come uomo giovane sente amore (*amante*); come uomo colto medita sull'amore e cerca la sua sostanza (*scienziato*); come poeta scrive i suoi versi (*artista*); e come critico controlla, giudica e corregge tutto questo (*critico*). Con i termini ben trovati di Benedetto Croce, Dante agisce anche come „artifex additus artificii” e anche come „philosophus

additus artificii” e homini.²¹ Naturalmente, questi suoi ruoli s’intrecciano, si formano a vicenda, ma la consapevolezza e l’intenzione di precisare l’essenza dell’amore e di raffinare la sua rappresentazione poetica si afferma sempre.

Quando descrive il suo comportamento ed esprime i suoi pensieri, tiene sempre presente come sbagliava e come si poteva correggere. Queste sue correzioni molto coscienti e sincere le mantiene tanto nell’atteggiamento dell’uomo amoroso, quanto nell’attitudine poetica. Prima, come poeta, cerca di nascondere il suo vero amore, fa finta di dissimularlo e si nasconde – anche due volte – sotto la difesa della „donna dello schermo”. (Cap. V-VII; IX-X.) Lui ritiene il suo sincero amore un affare personale e perciò rinuncia anche alla pietà. (Cap. XIII.) Ma quando intravede che non può abitualmente servire la sua donna e invano accetta il suo saluto, *cambia* il suo atteggiamento poetico, si eleva al di sopra degli eventi casuali (incontri, saluti, sorrisi, ecc.), arriva ad un livello più alto di contemplazione ed esprime il suo amore in modo più indiretto: non canta dei propri piaceri e dolori, ma *esalta* la sua donna. Ripensa che

«poi che è tanta beatitudine in quelle parole che lodano la mia donna, perché altro parlare è stato lo mio?» E però propuosi diprendere per materia del mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima.(Cap. XVIII.)²²

In questo modo potrebbe esprimere e dichiarare meglio anche la nobiltà e la sublimità dell’amore. Dante, come si vede, con questi ripensamenti corregge non soltanto il suo atteggiamento poetico ma, sotto un certo aspetto, perfeziona anche la sua concezione dell’amore, poichè sottolinea il carattere non egoistico dell’amore vero, sostanzialmente umano. Un’altra caratteristica dell’amore veramente umano, cioè l’elemento davvero *personale*, Dante la mostra nella descrizione di un altro suo cambiamento correttivo, in quanto dopo una tentazione e un vacillamento rettifica la sua inesattezza

²¹ Cfr. Benedetto Croce, *Breviario di estetica*, in: Id., *Nuovi saggi di estetica*, (2. ed.), Laterza, Bari, 1926, p.79.

²² Dante, *Vita nuova*, (XVIII, 8-9), ed. cit., p.156.

morale e intellettuale, rafforza tutta la sua personalità per un amore già in miglior misura. Quando una donna gentile e pietosa gli piace sempre più, in lui si dibattono il cuore e la ragione ma infine vince quest'ultima. Prima nascono soltanto i dubbi:

E quando io ave' consentito ciò, e io mi ripensava sí come da la ragione mosso, e dicea fra me medesimo: «Deo, che pensiero è questo, che in cosí vil modo vuole consolare me, e non mi lascia quasi altro pensare?»

(Cap. XXXVIII.)²³

Poi nacque la risoluzione:

Allora cominciai a pensare di lei [Beatrice], e ricordandandomi di lei secondo l'ordine del tempo passato, lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentere de lo desiderio a cui sí vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanzia de la ragione: e discacciato questo cotale malvagio desiderio, sí si rivolsero tutti li miei pensamenti a la loro gentilissima Beatrice.

(Cap. XXXIX.)²⁴

Le meditazioni e riflessioni non sono mere confessioni, ma hanno anche la funzione di mettere in chiaro – anche in generale, *teoreticamente* – quali sono le vie false di giungere a vero amore. (Cap. XIII.) Lui con certi ripensamenti corregge non soltanto il suo *comportamento* di uomo amoroso, non soltanto la sua *concezione* dell'amore, ma anche il suo *atteggiamento* di poeta. Con il suo miglioramento personale (un uomo che ama sinceramente) lui offre anche un'illustrazione autentica, nella suggestiva forma artistica, del funzionamento positivo e della conseguenza elevatrice dell'amore, preso nel senso profondo.

Dante, come poeta cosciente e colto, potrebbe diventare anche esigente lettore delle sue produzioni, e con certi pensieri interviene nella loro formazione o correzione anche artistiche. Ripensando al fatto che all'epoca di Dante l'arte non aveva un'autonomia relativa come più tardi, i programmi e le convenzioni determinavano in gran

²³ Dante, *Vita nuova*, (XXXVIII, 2), cit., pp.268-269.

²⁴ Dante, *Vita nuova*, (XXXIX, 2), cit., pp.273-274.

misura la creazione delle opere. Benché Dante cercasse di rifiutare e di negligenza questa risoluzione dei loro mezzi, non rinunciò totalmente al loro effetto positivo ed utilizzabile. La scolastica, che accentua il ruolo positivo della *ragione*, si appoggia all' aspirazione dantesca di adoperare il ruolo considerativo e limitativo della prudenza nella constatazione di quale profilo abbia l'amore intero e vero, cioè la materia della sua poesia d'amore. Soltanto una valutazione *cosciente* può convincere del fatto che solo l'anima generosa sente il vero amore, perché i suoi dolori la purificano e l'anima *netta* può essere beata. Una simile anima conduce alla *catarsi* e promuove la beatitudine anche degli altri. Così Beatrice è capace di ingentilire non soltanto il suo servo ma – in altro modo – anche gli altri:

*E quando trova alcun che degno sia
di veder lei, quei prova sua vertute,
ché li avvien, ciò che li dona, in salute,
e sì l'umilia, ch'ogni offesa oblia.
Ancor l'ha Dio per maggior grazia dato
che non pò mal finir chi l'ha parlato.*

Ma occorre ricordare che l'amore lo dobbiamo anche *intendere* con intelletto (avere „intelletto d'amore"), non soltanto sentirlo e goderlo, ma anche comprendere, oltre alla sua *sostanza*, anche le sue *deformazioni*, come il fatto che i piaceri volgari e meramente sensitivi che possono accompagnarlo abbassano l'amore. La *ragione* mette l'amore sulla buona via, anzi, lo eleva.

Anche nel *preliminare concetto* d'amore di Dante, cioè nella presentazione della materia che non ha ancora forma poetica o è posteriormente estratta dalle poesie (*Sinngehalt*), sono già strettamente connessi gli elementi empirici e mentali. L'operazione della *prudenza* distintiva e selettiva è principalmente *regolativa*, sebbene non si limiti alla *regolazione* ma, secondariamente, ha un ruolo anche di *costituzione* e di creazione. Ma, prima di tutto, l'individuo cosciente intende la sua umanità, cerca di limitare la sua naturalezza, prova a cambiare la sua sociabilità deformata (escludere

le emozioni finte e manierate). Se l'amore è un complesso di emozioni originarie ed elementari dell'uomo, allora nel suo sviluppo, degno dell'uomo, all'infuori delle *virtù morali* agiscono anche le *virtù intellettuali*. E queste virtù intellettuali quasi compongono e costituiscono non soltanto l'immagine poetica in forma artistica ma – tacitamente, con primario aiuto della prudenza – fondano anche il suo *modello*, il concetto dell'uomo amoroso, anche se non ideale, ma almeno altamente umano (con *gentil cor'* e con *intelletto d'amore*), che come elemento esemplare cerca la bellezza e vuole anche rappresentare la bellezza, *visibile presenza della perfezione*.

Nella rappresentazione artistica, invece, non la fronesi (*prudentia*) ma la *techné* (*ars poetica*) fa la parte principale e, cioè, è parzialmente regolativa ma prima di tutto *costitutiva* nelle poesie; nella prosa interpretativa invece, si limita a mostrare l'articolazione tematica delle poesie, a dimostrare la struttura dei versi, la loro unità completa che non costituisce soltanto un' esigenza retorica ma è anche un valore estetico, che in questo modo aiuta l'intendimento delle poesie, connesso al loro godimento.

La poesia d'amore di Dante sviluppò e colse il meglio della rappresentazione dell'amore – meno quelle dell'antichità e più quelle del medioevo – e nella sua sintesi mise in rilievo certe loro caratteristiche che, così sottolineate, danno un nuovo e marcante profilo di questa poesia d'amore. La sua concezione si delinea chiaramente anche nel campo di un insieme dei rilevanti *concetti*, che riguardano sia le persone (sull'amata e amante), che il modo e le manifestazioni dell'amore stesso (sull'emozione e comportamento). Dante favorì la secolarizzazione dell'amore essenzialmente poiché lo rappresentò come intimamente umano e sostanzialmente personale: ritenne importante anche la comprensione come una delle sue componenti, e non esclude neanche il ruolo betificante dalle funzioni fondamentali dell'amore. Approfondisce la sincerità dell'artista e amplia la coscienza poetica, riconosce la *complessità* e l'*umanità* del vero amore (amore „transumanato“, „umanissimo“), degno di rappresentazione artistica, poi cerca le funzioni della *ragione*, tanto nel proprio amore personale (meraviglia, servizio, laudazione),

quanto nella sua elaborazione poetica. Nell'amore, perché è umano, la *prudenza* è quella virtù intellettuale che partecipa anche alla virtù, e così elegge e controlla i sentimenti e i desideri, gli appetiti della bellezza e l'avvicinamento molto discreto alla donna amata. Nella creazione poetica la *ragione* controlla la rappresentazione, cioè esclude i falsi sentimenti, i desideri lascivi. Dopo la nascita dell'opera d'arte, *la ragione* illumina la sua struttura (nerbo logico della bellezza) e spiega l'insegnamento ai lettori degni. Dante ritiene più importante la sincerità, la castità e il carattere personale dei sentimenti e dei desideri della materia elaborata, ed anche la comprensibilità del contenuto umano delle poesie e le loro possibilità catartiche. Perciò rafforza l'umanità e la nobiltà dell'amore in generale, incivilisce la forma artistica, controlla che la sua impresa si sia realizzata o meno, e si corregge da vari punti di vista.

Bibliografia

- Alighieri, Dante, *Tutte le opere*, (a cura di Italo Borzi et al.), Newton Compton, Roma, 1993.
- Alighieri, Dante, *Le Opere*, vol. I, *Vita Nuova. Rime*, a cura di Donato Pirovano, Marco Grimaldi, introduzione di Enrico Malato, Salerno Ed., Roma, 2015.
- Aquinas, Thomas, *Summa theologiae*, lib. II/II, Lethielleux, Paris, 1882.
- Aristoteles, *Etica Nicomachea*, (ed. O. Apelt) Teubner, Leipzig, 1912.
- Aristoteles, *De anima*, (ed. D. Ross), Oxford Classical Texts, Oxford, 1966.
- Branca, Vittore, *Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella 'Vita Nuova'*, in *Studi in onore di Italo Siciliano*, Olschki, Firenze, 1966.
- Cappellanus, Andreas, *De amore libri tres*, (ed. E. Trojel), Fink, München, 1972.
- Carducci, Giosue, *Delle rime di Dante*, in *Prose di Giosue Carducci MDCCCLIX–MCMIII*, edizione definitiva, Zanichelli, Bologna, 1941, pp.27-143.
- Carlo Cordiè (a cura di), *Dolce stil nuovo*, Bianchi–Giovini, Milano, 1942.

- Croce, Benedetto, *Breviario di estetica*, in Id., *Nuovi saggi di estetica*, Laterza, Bari, 1926.
- Di Zenzo, Salvatore Floro, *Da Sofia a Beatrice. Presupposti culturali e fonti teologiche nella Divina Commedia*, Laurenziana, Napoli, 1984.
- Gadamer, Hans-Georg, *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode*, Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1990.
- Grimaldi, Marco, *Note*, in Dante Alighieri, *Le opere*, volume 1., *Vita Nuova, Rime*, introduzione di Enrico Malato, Salerno Ed., Roma, 2015.
- Malato, Enrico, *Nuove prospettive degli studi danteschi*, Salerno Ed., Roma, 2004.
- Malato, Enrico (2006a), *Amor cortese e amor cristiano da Andrea Cappellano a Dante*, in Id., *Studi su Dante*, Bertinocello, Roma, 2006.
- Malato, Enrico (2006b), *La 'bellezza' nella poesia di Dante*, in Id., *Studi su Dante*, Bertinocello, Roma, 2006.
- Montaigne, Michel Eyquem de, *Essais*, (a cura di Alexandre Micha), Garnier-Flammarion, Paris, 1969, livre I, III.
- Nardi, Bruno, *La filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante*, in Id., *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Bari, 1942.
- Pirovano, Donato, *Nota introduttiva*, in Dante Alighieri, *Le opere*, volume 1: *Vita Nuova, Rime*, Salerno Ed., Roma, 2015.
- Platon, *Symposion, Phaidros*. In *Ouvres Complètes*, Les Belles Lettres, Paris, 1920–1959.
- Ricoeur, Paul, *La triple mimesis*, in Id., *Temps et récit*, I: *L' intrigue et le récit historique*, Éditions du Seuil, Paris, 1983.
- Ross, David, *Aristotle*, Methuen, London, 1964.
- Santagata, Marco, *L'io e il mondo*, Il Mulino, Bologna, 2011.
- Wetherbee, Winthrop, *Platonism and Poetry in the Twelfth Century*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1972.

MÁRTON KAPOSI
**Autoespressione ed autocontrollo
nella concezione d'amore del giovane Dante**
– Riassunto –

La concezione d'amore di Dante – che si attua nella sua poesia e che è espressa nelle sue opere teoretiche – da una parte è una sintesi di certi modi di vedere medievali, ma dall'altra è anche un approfondimento e un superamento di essa. Le sue novità si esprimono soprattutto sul campo della rappresentazione del carattere più personale delle emozioni e nel modo delle sue riflessioni più consapevoli. Per risultato di tutto questo si esprime, si manifesta più evidentemente, oltre alla forza elementare e alle conseguenze complessi dell'amore, anche il suo carattere globale e totalizzante di tutta la personalità, e la sostanza sui generis umana. Nella lirica di Dante predomina l'accentuazione degli influssi arricchenti della personalità, mentre nelle opere epiche e in alcune considerazioni teoretiche si trattano piuttosto le forme e le contraddizioni dell'accettazione sociale dell'amore. La molteplicità e la diversità delle anime amorose e delle sue varie situazioni rappresentate nelle opere dantesche ci offrono un'adatta base per palesare che lui tanto come poeta e quanto come scienziato cercò di rafforzare, di far sviluppare il carattere genuino e il contenuto umano dell'amore, e per questa sua intenzione lo si può tenere uno dei precursori del neoplatonismo rinascimentale.

NOEMI GHETTI

Antonio Gramsci, filologo e originale critico dantesco

Ringrazio la Società Dantesca Ungherese, e in particolare il Presidente János Kelemen e il Segretario József Nagy, per avermi invitata a partecipare al Convegno nella prestigiosa sede romana dell'Accademia d'Ungheria, sebbene l'argomento della mia relazione risponda al tema proposto solo indirettamente. Non di autocommento e autoriflessione in Dante infatti tratterò, ma del commento e dell'originale riflessione sul Canto X dell'*Inferno* di Antonio Gramsci, il grande pensatore e politico italiano che il 4 giugno 1928 fu condannato a oltre 20 anni di detenzione dal Tribunale speciale fascista perché, secondo l'ordine di Mussolini, «per vent'anni si *doveva* impedire a quel cervello di funzionare». Meno noto è infatti che Gramsci, lo scrittore italiano oggi più tradotto al mondo con Dante e Machiavelli, ebbe una raffinata formazione di linguista e di filologo dantesco. Ci occuperemo quindi di quella che lo stesso Gramsci, illustrando il suo proposito alla cognata Tatiana Schucht nella lettera dal carcere di Turi del 26 agosto 1929, definiva «nota dantesca», inviandole poi il 20 settembre 1931, il «famigerato schema» di quanto aveva già scritto in cella.¹ Tra gli scritti specificamente letterari dei *Quaderni del carcere*, la nota sul X Canto dell'*Inferno*² è uno dei meno conosciuti, e rappresenta, nel panorama degli studi danteschi, un *unicum* assoluto per l'originalità dell'approccio critico. Allo stesso tempo si rivela una chiave di accesso preziosa alla complessa vicenda non solo intellettuale, ma

¹ A. Gramsci, *Lettere dal carcere* (a cura di Antonio A. Santucci), Sellerio, Palermo 1996, pp.280-281 e pp.466-467. Successivamente citato con la sigla LC, seguita dall'indicazione delle pagine.

² A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975 (1977²), 4, pp.516-530. Successivamente citato con la sigla Q, seguita dal numero del Quaderno e dall'indicazione delle pagine. Si segnala altresì la grande *Edizione Nazionale degli Scritti di Antonio Gramsci*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, articolata nelle sezioni *Scritti 1910-1926*; *Quaderni del carcere 1929-1935*; *Epistolario 1906-1937*, dal 2007 in corso di pubblicazione, a cui si rinvia per approfondimenti.

anche umana e politica di Antonio Gramsci.

Programmata nel piano di lavoro della prima pagina dei *Quaderni*, la nota sviluppa il quinto dei sedici «argomenti principali» che il detenuto politico matricola n. 7047 elenca non appena – dopo reiterate domande – ha ottenuto carta, penna, e un tavolino per scrivere fatto costruire a proprie spese. È l'8 febbraio 1929, e con limpida grafia Gramsci scrive: «Cavalcante Cavalcanti: la sua posizione nella struttura e nell'arte della Divina Commedia», dove il termine 'struttura' sostituisce, significativamente, il termine 'economia' cancellato con un deciso tratto di penna.

Rilevante è il contesto storico in cui si collocano l'ideazione e poi la stesura della nota: il proposito di scrivere sul Canto degli eretici è enunciato proprio nei giorni in cui Mussolini si appresta a ratificare i Patti lateranensi che Gramsci, dal 1924 al 1927 Segretario del PCd'I, considera la «capitolazione» dello Stato italiano alla Chiesa.³ Il lungo saggio sarà poi sviluppato in più riprese nel *Quaderno 4* (§§ 78-87) nell'arco del cruciale biennio 1930-1932, dopo la "svolta" totalitaria di Stalin e la drammatica rottura con i compagni del collettivo comunista del carcere, ai quali il leader sardo andava illustrando il progetto politico di una costituente democratica «di transizione», che unisse le forze antifasciste. Va inoltre sottolineato che, caso unico attestato durante la detenzione, grazie alla complicata rete epistolare che, attraverso la cognata Tatiana Schucht e l'amico economista Piero Sraffa, dal carcere di Turi passando per Cambridge raggiunge Mosca, la stesura della nota è attentamente seguita e personalmente commentata – in raggelante contrappunto – da Palmiro Togliatti, «ex compagno ed amico», che vive a Mosca. E questo accade paradossalmente proprio nel periodo in cui la figura di Gramsci, dallo stesso Togliatti canonizzata e ridotta ad icona al congresso di Colonia dell'aprile 1931, per un biennio e fino alla gravissima crisi di salute del prigioniero è fatta letteralmente sparire dalla scena politica sovietica.

Promettente allievo del glottologo Matteo Bartoli, ai tempi

³ A. Gramsci, Q 16, pp.1865-1874.

dell'università Gramsci era stato anche allievo prediletto di Umberto Cosmo, insegnante e punto di riferimento, oltre che di Togliatti e Sraffa, di numerosi altri intellettuali italiani, fino a Norberto Bobbio. Chiamando a giudice lo stimato professore al quale, in qualità di «specialista in danterie» e forse anche di testimone *super partes*, chiede a Tatiana di far pervenire lo «schema» della nota dantesca, Gramsci mette in discussione la celebre interpretazione di Benedetto Croce, che egli giudica «estetizzante», e fuorviante nell'astrattezza del metodo critico adottato. Il filosofo, scindendo struttura e poesia, letteratura e vita, nega l'unità del Canto, mettendone in risalto la figura di Farinata e lasciando nell'ombra, nell'economia complessiva, il significato e il senso dell'apparizione di Cavalcante tra gli eretici. Gramsci dimostra invece con ricchezza di argomentazioni di forma e di contenuto – che secondo l'insegnamento di Francesco De Sanctis sono aspetti assolutamente inscindibili dell'opera letteraria – come il vero protagonista dell'episodio sia Cavalcante, padre di Guido Cavalcanti e consuocero di Farinata. È il primo passo dell'articolata critica gramsciana a Croce, il «papa laico» della cultura italiana, che sarà successivamente sviluppata nel *Quaderno 10*. È anche l'originale interpretazione gramsciana del motto «torniamo al De Sanctis», in quegli anni formulato dal filosofo del regime fascista Giovanni Gentile.

De Sanctis, il grande critico letterario ottocentesco che con i propri allievi aveva partecipato sulle barricate di Napoli ai moti insurrezionali del 1848, era prediletto da Gramsci proprio per l'esemplare interazione tra attività intellettuale e prassi politica, fondamento del suo metodo di ricerca.

Nella già citata lettera del 26 agosto 1929 Gramsci già annunciava a Tatiana Schucht: «Su questo canto di Dante ho fatto una piccola scoperta che credo interessante e che verrebbe a correggere in parte una tesi troppo assoluta di B. Croce sulla *Divina Commedia*». Il «famigerato schema» in quattro punti, inviato a Tatiana il 20 settembre 1931, riassume la prima sezione, allora già scritta, della «nota dantesca» dei *Quaderni*, la più importante sul piano critico (Q 4, §§77-84). I tre paragrafi seguenti, aggiunti successivamente, sono

invece preziosi per ricostruire le reazioni suscitate dalla lettura dello schema fuori del carcere, e soprattutto la sanguinosa per quanto indiretta dialettica con Togliatti, che da Mosca fa arrivare al detenuto, attraverso Sraffa e Tatiana, i propri gelidi commenti. Della lettera inviata a Tatiana, da recapitare al professor Cosmo per un autorevole parere, che prontamente Sraffa provvede a trascrivere per Togliatti, riporto le parti principali:

Carissima Tatiana,

ti scriverò brevemente sulle cose personali, perché oggi voglio cercare di compilare lo schema sul canto X da inviare, per averne dei consigli dal mio vecchio professore d'Università; se non lo faccio oggi non lo farò più. [...] Cercherò di riassumerti adesso il famigerato schema. Cavalcante e Farinata. – 1. Il De Sanctis nel suo Saggio su Farinata nota l'asprezza che caratterizza il decimo canto dell'Inferno dantesco per il fatto che Farinata dopo essere stato rappresentato eroicamente nella prima parte dell'episodio, diventa nell'ultima parte un pedagogo, cioè, per dirla con termini crociani, Farinata da poesia diventa struttura. Il decimo canto tradizionalmente è il canto di Farinata, perciò l'asprezza notata dal De Sanctis è sempre parsa plausibile. Io sostengo che nel decimo canto sono rappresentati due drammi, quello di Farinata e quello di Cavalcante e non il solo dramma di Farinata. – 2. È strano che l'ermeneutica dantesca, pur così minuziosa e bizantina non abbia mai notato che Cavalcante è il vero punito tra gli epicurei delle arche infuocate, dico il punito con punizione immediata e personale e che a tale punizione Farinata partecipa strettamente, ma anche in questo caso «avendo il cielo in gran dispetto». La legge del contrappasso in Cavalcante e in Farinata è questa: per avere voluto vedere nel futuro essi (teoricamente) sono privati della conoscenza delle cose terrene per un tempo determinato, cioè essi vivono in un *cono d'ombra*⁴ dal centro del quale vedono nel passato oltre un certo limite e vedono nel futuro oltre un altrettanto limite. Quando Dante si avvicina a loro, la posizione di Cavalcante e di Farinata è questa: essi vedono nel passato Guido vivo, ma lo vedono morto nel futuro. Ma nel momento dato, Guido è morto o vivo? Si capisce la differenza tra Cavalcante e Farinata. Farinata sentendo parlar fiorentino ridiventa l'uomo di parte, l'eroe ghibellino; Cavalcante invece non pensa che a Guido e al sentir parlare fiorentino si solleva per sapere se Guido è vivo o morto in quel momento (essi possono essere informati dai nuovi giunti). Il dramma diretto di Cavalcante è rapidissimo, ma di una intensità indicibile. Egli subito domanda di Guido e spera che egli sia con Dante, ma quando da parte del poeta [...] sente «ebbe» (il verbo al passato),

⁴ Corsivo mio. L'espressione, assieme all'impianto critico gramsciano della nota, sarà ripresa nel saggio di G. Contini, *Cavalcanti in Dante* (in *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino, 1970, pp.143-144), nel quale tuttavia Gramsci non è citato.

dopo un grido straziante «supin ricadde e piú non parve fuora». – 3. Nella prima parte dell'episodio il «disdegno di Guido» divenne il centro delle ricerche di tutti i fabbricanti di ipotesi e di contributi, così nella seconda parte, la previsione di Farinata sull'esilio di Dante assorbì l'attenzione. A me pare che l'importanza della seconda parte consista specialmente nel fatto che essa illumina il dramma di Cavalcante, dà tutti gli elementi essenziali perché il lettore lo riviva. Sarebbe perciò una *poesia dell'ineffabile, dell'inespresso*?⁵ Non credo. Dante non rinuncia a rappresentare il dramma direttamente, perché questo è appunto il suo modo di rappresentarlo. Si tratta di un «modo d'espressione» e penso che i «modi d'espressione» possono mutare nel tempo così come muta la lingua propriamente detta. [...] Del resto che il trattato di Farinata sia strettamente legato al dramma di Cavalcante lo dice lo stesso Dante quando conclude «Or direte dunque a quel caduto, che il suo nato è coi vivi ancor congiunto» [...] – 4. Mi pare che questa interpretazione leda in modo vitale la tesi del Croce su la poesia e la struttura della Divina Commedia. Senza la struttura non ci sarebbe la poesia e quindi anche la struttura ha un valor di poesia.⁶

Farinata è il capo ghibellino di parte, la sua mente è occupata solo dalla politica, dalle sanguinose lotte civili che hanno dilaniato l'amata Firenze, ma – Gramsci sottolinea – è totalmente insensibile agli affetti privati, al dramma paterno del consuocero Cavalcante che si consuma sotto i suoi occhi nella medesima tomba scoperchiata, e anche al «disastro familiare della figlia». E acutamente egli osserva che Dante suggerisce ma non rappresenta il dramma, fornendo al lettore soltanto tre elementi: 1. Cavalcante appare umile, abbattuto, inginocchiato, non dritto come Farinata, e interroga Dante dubitosamente; 2. Dante è indifferente, usa il verbo che si riferisce a Guido al passato (*ebbe*); 3. Cavalcante coglie questa reticenza, e in un crescendo di angoscia pone a Dante le tre celebri domande:

«Come?
dicesti "elli ebbe"? non viv'elli ancora?
non fiere li occhi suoi lo dolce lume?»
(*Inferno* X, 67-69)

⁵ Corsivo mio. Locuzioni coniate da Luigi Russo per parlare delle cd. «rinunzie descrittive» dantesche nella *Commedia*.

⁶ A. Gramsci, *LC*, pp.466-467.

«Tutta la tenerezza paterna» – Gramsci dall’oscura cella scrive pensando ai figli lontani –, si esprime nella terza domanda come «godimento della luce» che, al pari dei morti, i dannati del «cieco carcere» hanno perduto. E poiché Dante indugia a rispondere, Cavalcante «si stravolge nel sembiante, il dorso si piega, e cade supino per non riapparire più». «Farinata invece non si scuote. Guido è il marito di sua figlia, ma questo sentimento non ha in lui potere in quel momento»: di nuovo Gramsci evidenzia il dato familiare assente nelle terzine. E alla sequenza in tre movimenti che scandisce la scomparsa di Cavalcante, corrisponde la sequenza dei tre “non” di Farinata: «non muta aspetto, non mosse collo, non piega costa».

Gramsci, che come critico teatrale dell’«Avanti!» fu il primo in Italia a lanciare Pirandello, mostra la sua attitudine drammaturgica a far vivere i personaggi sotto i nostri occhi: «Dal palcoscenico il dialogo deve suscitare immagini viventi, con tutta la loro concretezza storica di espressione» aveva scritto nel 1916 in una recensione teatrale sull’*Avanti!*.⁷

L’incontro, egli sottolinea, occupa esattamente il centro del canto, e si svolge in un breve giro di versi, come in una scena fulminante. Lo strazio di quell’«ebbe» altissimo di Cavalcante costituisce per Gramsci la chiave di volta dell’intero episodio, assai più del dibattuto «disdegno» di Guido. Disdegno che egli peraltro considera, con opzione minoritaria nella critica dantesca, senz’altro riferito a Virgilio, il poeta latino nel Medioevo considerato in virtù dell’*Ecloga IV* e dell’*Eneide* profeta del cristianesimo, che Dante nel I Canto dell’*Inferno* gli ha contrapposto come solo suo «maestro» e «autore».

Ma il capo ghibellino non è più altero come prima. Alle domande di Dante che, «rimasto colpito dalla scomparsa [...] si sente in colpa dinanzi a Cavalcante» e lo interroga, Farinata – le parole sono riprese da De Sanctis – «dopo essere stato *poesia*, diventa *struttura*». E fattosi «cicerone», illustra a Dante il particolare tipo di pena che costituisce

⁷ Edoardo Sanguineti, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali* (A cura di Erminio Risso), Feltrinelli, Milano, 2000, p.2010.

il contrappasso degli eretici irriducibili, di coloro «che l'anima col corpo morta fanno». Capovolgendo l'estetica crociana, Gramsci conclude che dove non c'è struttura coerente, non c'è neppure poesia.

In Cavalcante Gramsci evidenzia l'immagine, opposta a quella di Farinata, di un uomo in cui impegno intellettuale e prassi politica si integrano con gli affetti privati, che ne costituiscono il solido fondamento, denunciando la scissione tra militanza politica e vita privata – dominante anche nel materialismo storico comunista – che impone il sacrificio delle passioni e degli affetti più cari. Già il 6 marzo 1924 Antonio Gramsci scriveva da Vienna all'amata Iulca Schucht, la bella violinista incontrata agli inizi del settembre del 1922 a Serebrianj Bor,⁸ e allora in attesa del primo figlio Delio:

Poi ho conosciuto la classe operaia di una città industriale e ho capito ciò che veramente significavano le cose di Marx che avevo letto prima per curiosità intellettuale. Mi sono appassionato così alla vita, per la lotta, per la classe operaia. Ma quante volte mi sono domandato se legarsi a una massa era possibile quando non si era mai voluto bene a nessuno, neppure ai propri parenti, se era possibile amare una collettività, se non si erano amate profondamente delle singole creature umane. [...] Non avrebbe ciò isterilito e ridotto a un puro fatto intellettuale, a un puro calcolo matematico la mia qualità di rivoluzionario? Ho pensato molto a tutto ciò e ci ho ripensato in questi giorni, [Iulca], perché ho molto pensato a te, che sei entrata nella mia vita e mi hai dato l'amore e mi hai dato ciò che mi era sempre mancato e mi faceva spesso cattivo e torbido.⁹

Nello stesso periodo in cui scrive la nota dantesca, spingendosi nella traduzione degli scritti giovanili di Marx, i meno noti, fino alla decisiva *Lettera al padre* del 10 novembre 1837, Antonio Gramsci svolge la propria indagine sulle radici teoriche del marxismo e sulla fatale cristallizzazione del materialismo storico nel determinismo

⁸ Trad. *Foresta d'argento*. Località di soggiorno e cura vicino a Mosca, riservata alla nomenclatura bolscevica, ove Gramsci fu ricoverato nell'agosto 1922 e conobbe Eugenia Schucht, la sorella maggiore di Iulca, ivi degente da tre anni. Sul soggiorno russo di Gramsci vd. Noemi Ghetti, *La cartolina di Gramsci. A Mosca, tra politica e amori, 1922-1924*, Donzelli, Roma, 2016.

⁹ Antonio Gramsci, *Lettere (1908-1926)* (a cura di A. A. Santucci), Einaudi, Torino, 1992, pp.271-273.

economicistico di struttura e sovrastruttura, con la perdita delle istanze umanistiche da cui il pensiero di Marx aveva preso le mosse.¹⁰ Il tema della previsione del futuro, col contrappasso della impossibilità, nel «cieco carcere», di vedere il presente, fondamentale per l'interpretazione del Canto, gli offre spunto a interessanti riflessioni sia per quanto riguarda la visione provvidenzialistica cristiana che quella economicista marxista della storia.

Il protagonista del canto, colui nel quale la punizione divina è in atto, è dunque Cavalcante: l'originale interpretazione gramsciana del nesso popolare tra cecità fisica e preveggenza era già presente in un articolo di cronaca pubblicato il 18 aprile 1918 sull'«Avanti!», *Il cieco Tiresia*. Ne cito poche righe:

Il decimo canto dell'Inferno dantesco, la fortuna che esso ha avuto nella critica e nella diffusione, è dipendente da questa esperienza. Farinata e Cavalcante sono puniti dell'aver voluto troppo vedere nell'al di là, uscendo fuori dalla disciplina cattolica: sono puniti con la non conoscenza del presente. Ma il dramma di questa punizione è sfuggito alla critica. Farinata è ammirato per il plastico atteggiarsi della sua fierezza, per il suo giganteggiare nell'orrore infernale. Cavalcante è trascurato [...] Dramma difficile, complicato, che per essere compreso ha bisogno di riflessione e ragionamento; che agghiaccia d'orrore per la sua rapidità e intensità, ma dopo esame critico.¹¹

Interessante è la correlazione già allora istituita da Gramsci tra «l'aver voluto troppo vedere nell'al di là, uscendo fuori dalla dottrina

¹⁰ Per l'edizione tedesca della lettera si veda Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke, Ergänzungband*, Berlin, 1968, Erster Teil, pp.3-12. Vd. Noemi Ghetti, *Gramsci nel cieco carcere degli eretici*, L'Asino d'oro edizioni, Roma, 2014, pp.116-122 e 161-165, con l'elaborazione critica della *Lettera al padre* del giovane Marx da parte dello psichiatra Massimo Fagioli, che in *Bambino donna e trasformazione dell'uomo* (L'Asino d'oro edizioni, Roma 2013, pp.118-119) fu il primo a evidenziarne l'importanza cruciale per lo studio della genesi del pensiero di Marx, individuando la causa del fallimento del materialismo storico nell'abbandono da parte di Marx della critica dell'alienazione religiosa iniziata da Feuerbach. Con fatale ritorno nelle braccia di Hegel.

¹¹ *Il cieco Tiresia*, «Avanti!» 18 aprile 1918, in Antonio Gramsci, *Sotto la Mole: 1916-1920*, Einaudi, Torino 1960, p.237.

cattolica» degli eretici e il contrappasso della «non conoscenza del presente». Una passione della conoscenza, che ci suggerisce l'analogia con il peccato originale di Eva di avere colto il frutto proibito dell'albero, appunto, "della conoscenza del bene e del male", punito da Dio con la cacciata dal Paradiso terrestre. Ma soprattutto con il canto XXVI dell'*Inferno* in cui Ulisse, spinto dall'ardore di fare conoscenza «de li vizi umani e del valore», viene travolto dal gorgo per la fraudolenta «orazion picciola» con cui ha sedotto i compagni ad uscire dalle Colonne d'Ercole. Perché conoscenza significa, soprattutto, libertà di pensiero (in greco *airesis*, da cui 'eresia'), rifiuto del dogma della predestinazione e dell'inconoscibilità di quanto non è percepibile ai sensi fisici. Significa infine la rivoluzionaria possibilità trasformatrice di incidere nel futuro, sottraendolo alla ripetizione dello storicamente già dato.¹²

Nella nota dei *Quaderni* l'analisi gramsciana del Canto si articola e si approfondisce. Come nelle didascalie di un dramma di Bernard Shaw, Gramsci nota che la «spiegazione» di Farinata che segue alla scomparsa di Cavalcante «dà al lettore gli elementi perché questo dramma sia ricostruito, e questi elementi sono dati dalla struttura». Ciò avrebbe dovuto, egli osserva, portare a una considerazione più esatta dell'episodio. Ed «è strano» che gli eruditi non abbiano mai usato il canto per stabilire la data esatta della morte di Guido, elemento essenziale alla comprensione del dramma di Cavalcante e del Canto stesso. Il primo a fissarne la data – Gramsci sottolinea – fu Isidoro del Lungo alla fine dell'Ottocento,¹³ senza tuttavia mettere il dato in connessione con il Canto.

L'«asprezza» dell'atmosfera notata da De Sanctis diventa in Gramsci «stranezza», che consiste appunto nell'assenza del dato cruciale. Gianfranco Contini, che pur non citandola ha evidentemente letto la nota gramsciana, nel saggio sopra citato

¹² Vd. Noemi Ghetti, *Amore e conoscenza nella poesia italiana delle origini*, in *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*, a cura di Carlotta Cattermole, Clelia de Adalma e Chiara Giordano, Ediciones de La Discreta, Madrid, 2014, pp.507-526.

¹³ Isidoro del Lungo, *Dino Compagni e la sua Cronica*, Le Monnier, Firenze, 1879-87, vol. I, pp.187-88; vol. II, p.98.

parlerà di «evasività».¹⁴ Evasività della inquietante e a ben vedere feroce messa in scena ideata da Dante: Guido Cavalcanti, già morto quando Dante scriveva questo canto, nella Pasqua del 1300 in cui è collocata l'azione delle *Commedia* era ancora vivo. Ma dal «cono d'ombra» («angolo morto» in Contini) in cui si trova, il padre non può sapere che lo è, sebbene ancora per poco tempo ancora. Dante, non sappiamo se in qualità di personaggio o piuttosto per lucida determinazione di uomo, esita a confermarglielo. La «reticenza» di Dante nei confronti di Cavalcanti, che Contini definisce «ferrea» al pari dei «silenzii», delle «ostilità» e delle «ambiguità», copre un dramma di cui, come Gramsci scrive, il protagonista e autore della *Commedia* «si sente» colpevole. Esiliato da Firenze a Sarzana per ragioni politiche il 24 giugno 1300, con un bando che recava la firma anche di Dante in veste di priore del Comune, poco più che quarantenne il poeta stilnovista si ammalò gravemente di malaria. Il bando fu revocato dai nuovi priori «per ragioni di stanza e aria inferma», sebbene Dante in una lettera si dissociasse dal provvedimento, come ricorda il cronista Leonardo Bruni; Guido morì pochi giorni dopo il rientro a Firenze, a fine agosto del 1300.¹⁵

Allo stesso modo l'importanza dei rapporti interumani, in particolare quello con le donne, come in questo Canto spesso sacrificate o assenti dalla scena culturale e politica, diventa centrale nel commento gramsciano che, ancora attraverso il nesso della cecità, esaminata nella rappresentazione di miti tragici nella pittura pompeiana, si popola di riferimenti a figure femminili, vittime sacrificali – ed è un'ulteriore suggestione sottesa alle immagini evocate – dello scontro tra Oriente ed Occidente: Cassandra, Medea, Ifigenia.

¹⁴ Per il dissidio poetico, teorico e umano tra il Sommo Poeta e il suo maestro di stilnovismo, rinvio a Noemi Ghetti, *L'ombra di Cavalcanti e Dante*, L'Asino d'oro edizioni, Roma, 2011.

¹⁵ La testimonianza è dell'umanista Leonardo Bruni, ricavata da un passo di una lettera perduta di Dante che egli poté leggere. Vd. Dante Alighieri, *Opere*, Società Dantesca Italiana, Firenze, 1960, p.413.

Privato della possibilità di vedere la vita reale che si svolge fuori della cella, Gramsci come il cieco Tiresia vede l'invisibile, mette a nudo il mondo degli affetti, degli odi e degli amori, celato sotto i versi danteschi. Ma, per analogie sempre più profonde, rivela anche il proprio.

Come accennato, Gramsci nota più volte che dal Canto risulta esclusa la menzione della figlia di Farinata, andata sposa giovanissima a Guido Cavalcanti, figlio di Cavalcante, per ratificare la pacificazione della città di Firenze dilaniata dalle lotte delle fazioni. E nelle sue parole aleggia, innominata, l'immagine di Iulca, la sposa russa e madre dei suoi due figli. Sofferente per la stretta sorveglianza a cui è sottoposta dal partito a Mosca, e proprio in quel periodo ricoverata a Soči in un sanatorio per malattie mentali, la compagna è seguita dal carcere di Turi con lettere piene di apprensione e affetto. È questa, mi permetto di suggerire, la geniale ricreazione gramsciana della «poetica dell'inespresso» di Luigi Russo, considerata con attenzione nella «nota dantesca» assieme alle «rinunce descrittive» caratteristiche del *Paradiso*.

Concludendo, l'analisi di Gramsci del canto degli eretici è un modello assolutamente nuovo di critica letteraria, lontano dai canoni estetizzanti dell'idealismo crociano ma anche dagli aridi dettami del realismo socialista, che si andavano affermando in quegli anni. Perché il materialismo storico, al pari del cristianesimo, non ha fatto alcuna ricerca sulla realtà umana che considerasse, al di là della soddisfazione dei bisogni materiali, le esigenze di realizzazione affettiva e di identità di ogni essere umano.

Nell'originale interpretazione, affetti privati, passione politica, ricerca teorica e battaglia culturale sono fusi nella scrittura in una straordinaria *praxis* del carcere che, mentre la solitudine si radicalizza per l'abbandono da parte dei compagni di lotta, si fa sempre più universale. Come nel canto X dell'*Inferno*, di cui Gramsci per primo evidenzia l'unità poetica scoprendone la chiave interpretativa nascosta, tragedia politica e drammi privati si intrecciano fittamente anche nello straordinario commento dei *Quaderni*, che lascia intravedere, sotto il mortale dissidio tra

Cavalcanti e Dante, l'analogia con lo storico scontro del prigioniero con Palmiro Togliatti: il segretario del PCI che nel dopoguerra promosse l'amnistia dei reati commessi durante il fascismo, l'inserimento del Concordato con la Chiesa nella Costituzione italiana, l'avvio della pluridecennale politica del compromesso storico tra cattolici e comunisti. E che, non ultimo, dette il decisivo assenso all'invasione dei carri armati sovietici a Budapest del 1956.

Nell'enigmatica trama dei celebri versi è infatti celato, ma all'acuto sguardo di Gramsci non sfugge, lo scontro di Dante, protagonista e autore della *Commedia*, con il suo maestro e «primo amico» Guido Cavalcanti, poeta d'amore e come scrive Boccaccio «ottimo filosofo naturale». Colui che nel decennale sodalizio giovanile fu eccellente maestro di poesia d'amore in volgare, è ora rinnegato soprattutto perché reo di non avere apprezzato la conversione alla «romanitas» e al latino di Dante. L'inedita analisi trova riscontro nei giudizi su Guido Cavalcanti e Dante annotati contemporaneamente nel piano per la storia degli intellettuali italiani disegnato nel *Quaderno 7*. Guido Cavalcanti vi è ricordato come il migliore interprete di quella civiltà eretica comunale del Duecento, che «se indeboliva nelle masse l'ossequio all'autorità ecclesiastica, diventava nei pochi un aperto distacco dalla "romanitas"». Di più, originale studioso della questione della lingua, Gramsci considera il poeta stilnovista come «massimo fra quegli intellettuali» consapevoli della «discontinuità storica» col pensiero teocratico medievale, che scegliendo il volgare come nuova lingua della poesia, «pretendono di essere colti senza leggere Virgilio».¹⁶

Gramsci risale così alle origini della secolare egemonia cattolica, avviando la fondamentale ricerca dei *Quaderni* sulla «questione della lingua» italiana, che proprio con il *De vulgari eloquentia* di Dante ebbe inizio. E mentre definisce l'originale disegno per la storia degli intellettuali italiani, pone le basi per l'elaborazione dell'idea di una egemonia culturale per un nuovo umanesimo come lotta non delle armi, ma del pensiero e della parola, che nell'attuale società sempre

¹⁶ Q 7, pp.905-906.

più multi-etnica, multiculturale e multireligiosa sia laico elemento di confronto e di scambio democratico tra vita politica e società civile.

Bibliografia

- Alighieri, Dante, *Opere*, Società Dantesca Italiana, Firenze, 1960.
- Contini, Gianfranco, *Cavalcanti in Dante*, in *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino, 1970.
- Del Lungo, Isidoro, *Dino Compagni e la sua Cronica*, Le Monnier, Firenze, 1879-87.
- Fagioli, Massimo, *Bambino donna e trasformazione dell'uomo*, L'Asino d'oro edizioni, Roma, 2013.
- Ghetti, Noemi, *L'ombra di Cavalcanti e Dante*, L'Asino d'oro edizioni, Roma, 2011.
- Id., *Amore e conoscenza nella poesia italiana delle origini*, in *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri* (a cura di Carlotta Cattermole, Clelia de Adalma e Chiara Giordano), Ediciones de La Discreta, Madrid, 2014.
- Id., *Gramsci nel cieco carcere degli eretici*, L'Asino d'oro edizioni, Roma, 2014.
- Id., *La cartolina di Gramsci. A Mosca, tra politica e amori, 1822-1924*, Donzelli, Roma, 2016.
- Gramsci, Antonio, *Sotto la Mole: 1916-1920*, Einaudi, Torino, 1960.
- Id., *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino, 1975 (1977²).
- Id., *Edizione Nazionale degli Scritti. Sezioni Scritti 1910-1926, Quaderni del carcere 1929-1935; Epistolario 1906-1937*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma (in corso dal 2007).
- Id., *Lettere (1908-1926)* (a cura di A. A. Santucci), Einaudi, Torino, 1992.
- Id., *Lettere dal carcere* (a cura di Antonio A. Santucci), Sellerio, Palermo, 1996.
- Marx, Karl-Engels, Friedrich, *Werke, Ergänzungband, Erster Teil*, Berlin, 1968.

Sanguineti, Edoardo, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali* (a cura di Erminio Risso), Feltrinelli, Milano, 2000.

NOEMI GHETTI

Antonio Gramsci, filologo e originale critico dantesco

– Riassunto –

Contestualizzazione storica e analisi critica della «nota dantesca» sul canto X dell'*Inferno* dei *Quaderni del carcere* di Antonio Gramsci, che il leader politico scrisse negli anni 1931-1932, quando la sua figura era stata ormai ridotta ad icona nel congresso di Colonia del 1930 da Palmiro Togliatti. Mentre l'ex compagno ed amico attraverso un complicato triangolo epistolare controlla da Mosca quanto il detenuto va elaborando in cella, Gramsci chiamando a giudice e testimone il vecchio professore di università Umberto Cosmo, grazie alla sua formazione di linguista e letterato propone un'interpretazione originale del Canto degli eretici. L'intenzione esplicita è di mettere in discussione il metodo critico «estetizzante» di Benedetto Croce, critico sempre più vicino alle posizioni del regime, che scindendo struttura da poesia, impedisce la comprensione globale del significato politico ed umano dell'episodio di Farinata e Cavalcante, in cui la figura del padre di Guido, l'ex maestro e amico di ricerca poetica di Dante, costituisce appunto la chiave di ogni possibilità interpretativa dello scontro tra concezione religiosa e laica della poesia d'amore, con cui la letteratura volgare nacque nel Duecento. Ed è il cardine di un nuovo disegno della storia degli intellettuali italiani che percorre i *Quaderni*, alla luce della secolare egemonia cattolica che ha nel «poema sacro» il suo inizio.

Dante e il problema dell'uso dell'intelletto: *Inferno* XXVI 19-24

Attraverso una riflessione registrata nel corso della *factio* del viaggio e del suo resoconto, Dante ci fornisce uno stimolante esempio di auto-esegesi (spiegando al lettore, in filigrana, le proprie volontà provvidenzialmente educative), nonché di meditazione costruttiva inerente al proprio percorso esistenziale.

Mi riferisco all'episodio narrato riguardo alla vista che il pellegrino avrebbe avuto dell'ottava bolgia di Malebolge: di fronte alla precisa manifestazione del divino che percepisce in corrispondenza a un nuovo esempio di disposizione verso il male, il poeta si sente, unica volta nel regno della frode, non solo toccato nell'intimo, ma "chiamato in causa" riguardo ai doni avuti dalla Provvidenza e al loro corretto utilizzo a servizio, e non a detrimento, della compagine umana.

Riportiamo il testo di *Inferno* XXVI 19-24 secondo l'edizione approntata da Antonio Lanza:¹ *Allor mi dolfi, e ora mi ridoglio/ quando drizzo la mente a cciò ch'i' vidi,/ e più lo 'ngegno affreno ch'i' non sogliolo/ perch'e' non corra che virtù nol guidi;/ sì che, se stella bona o miglior cosa/ m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi.*

Se indubbiamente in ogni caso è straziante rendersi conto di come il male corrompa e stravolga la nobiltà di fondo della natura umana, alla visione in particolare delle anime imprigionate per l'eternità in una fiamma, in una specie di "lingua di fuoco" (per contrappasso rispetto al distorto uso della lingua che fecero) che le vela e le costringe a vagare doloranti per il fondo della bolgia in un incessante movimento monomaniacale, si genera un'amara duplice constatazione: da una parte si valuta quali conseguenze comporta, in corrispondenza al caos morale e sociale generato nel mondo terreno, l'azione maliziosa in campo politico (che rivela di essere una distorsione e un abuso dell'intelletto e della *prudencia* e prevede di

¹ Dante Alighieri, *La Commedia. Nuovo testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini* (a cura di Antonio Lanza), De Rubéis, Anzio (RM), 1996², pp.220-221.

indirizzarsi contro la compagine sociale: il che a tutti gli effetti sarebbe potuta diventare caratteristica dominante nell'agire del dottissimo *exul immeritus*); d'altra parte si riflette con reverenziale timore sul perverso uso del *verbum* che, distorto in malizioso strumento di vantaggio personale o comunque di parte, diventa elemento socialmente disgregatore e fautore di caos, invece di concorrere all'armonizzazione del creato con il Creatore.

Dunque, la risultante è un'emozione traumatica, allora per il pellegrino come ora per l'autore che rievoca e riflette sulla sorte di questa categoria di succubi del male e su quanto tale disposizione al male possa attrarre verso sé chi ancora popola il mondo terreno, contribuendo a preservare e diffondere una "spirale negativa" di caos, odi, violenze, frodi.

Se non si indirizza con umiltà verso il bene il dono dell'intelletto e dell'eloquio ricevuto (come tale va riconosciuto) in funzione di elemento di distinzione tra uomini e creature inferiori, e lo si utilizza consapevolmente e maliziosamente per il sovvertimento delle corrette regole del vivere civile, si contravviene al duplice fine provvidenziale dell'uomo, naturale e soprannaturale.

Dante è perfettamente cosciente, e lo sta rivelando a chi legge, dell'eccezionalità del proprio potenziale intellettuale ed elocutivo, delle possibilità di prevaricazione e di frode da parte sua attuabili, e quindi delle proprie responsabilità: alla descrizione della penosa condizione alla quale soggiacciono coloro che volgono la scintilla di sapienza divina che c'è nell'essenza umana in ardore di frode viene così premesso un promemoria.

Diventa un invidiare a se stessi il gran dono intellettuale il non indirizzare il proprio libero arbitrio alla concomitanza con il volere e con il progetto divino, che prevede tra l'altro la comprensione e l'attuazione di un senso d'altruismo e di solidarietà.

La considerazione di Dio delle nostre scelte non è certo eludibile, una volta rapportati alla prospettiva dell'eterno e dell'assoluto, con terrene scaltrezze, come dimostrerà con feroce amarezza l'episodio narrato nel canto successivo, ed è bene che il cristiano, durante il proprio percorso esistenziale, rifletta attentamente su questo dato;

altrimenti, il rischio è quello di cadere preda dell'asservimento strumentale alla *regio dissimilitudinis*, a quella dimensione oscura e disumana dell'infernalità della quale inevitabilmente si finirà per far parte.

In effetti è il senso del rapporto tra l'Uomo e Dio, la necessità di concordanza dell'umano con il divino, che qui viene riproposto: ciò che per libera razionale scelta conduce alla disarmonia comporta il disconoscimento dei benefici dell'Amore divino, secondo il pensiero medievale e dantesco; la mancanza del completo attingimento di una vera, completa virtù della *prudentia* comporta una (in definitiva) irrazionale "invidia a se stessi" rispetto al *ben* ricevuto.

Ecco quindi la motivazione profonda dell'allarmata riflessione (autoesegetica, perché ci fornisce la chiave di lettura di questo episodio, ma anche di nodi fondanti dell'intero poema) dell'autore in questo preciso punto dell'opera, che ben si ricollega, in filigrana, all'investitura profetica e "missionaria" che verrà delineata da Cacciaguida nel canto XVII e ribadita da san Pietro nel canto XXVII del *Paradiso*; verrà spiegato che l'*ingegno* (con precisa ripresa del termine, e del senso assegnatogli, da *Inferno* X 59) non va utilizzato in modo distorto, a livello di visione infernale; e precisato quale deve essere il corretto uso di esso, a livello di realtà paradisiaca.

Diventa di estremo interesse anche considerare come hanno reagito i commentatori coevi a Dante di fronte a questo passo, perché coloro che si sono soffermati sulla questione riconoscendole importanza dimostrano una omogeneità davvero indicativa: da Iacomo della Lana, a Guido da Pisa, a Pietro Alighieri,² a Francesco da Buti, per arrivare all'Anonimo Fiorentino, al Barzizza, al Vellutello e al

² Nella terza redazione del commento, la cui edizione critica è stata curata da Massimiliano Chiamenti (Pietro Alighieri, *Comentum super poema Comedie Dantis*, Arizona Centre for Medieval and Renaissance Studies, Tempe (Ar.), 2002, p.146), il figlio del poeta annota che "hic auctor ad moralitatem etiam nostram visa, idest contemplata, tali pena quod intendit refrenare suum ingenium admodo arrendando, seu orando et consulendo ita ne de levi, propter aliquam apparentiam et eloquentiam in male consulendo et suadendo incidit motus", chiamando poi in causa Boezio e il *De consolatione Philosophiae*, Sallustio, l'*Ecclesiaste* e il libro dei *Proverbi* di Salomone.

Castelvetro; ma, in particolare, dato che registra una sfumatura di rimorso che il viandante avrebbe provato riguardo ad errori di tipologia affine a quelli puniti nella bolgia, e dato che discetta molto dettagliatamente del passo, mi pare che valga la pena di riportare le osservazioni di Benvenuto da Imola, che sostiene:

autor [...] antequam manifestet istam poenam praemittit magnam utilitatem quam consecutus est statim ex ipse sola visione poenae prima facie [...]; multi fuerunt, et continuo sunt viri valentissimi excellentis ingenii apti nati a natura ad omne nobile opus, et tamen non exercent suam providentiam, solertiam et sagacitatem nisi circa fraudes et malitia. Ideo autor, qui cognoscebat in se ingenium mirabile, visa dolorosa poena istorum ardentium velut in fornace, recordatus quod aliquando usus fuerat male opera ingenii sui, indoluit et proposuit sibi cavere de caetero a similibus astutiis. Dicit ergo: «[...] Ah! Sancte Deus, quantum donum recepi, et quam male meritus sum? Certe numquam amplius ero ingratus beneficii recepti, *quand'io drizzo la mente*, idest, reflecto memoriam, *a ciò ch'io vidi*, idest, omnibus ignibus quod vidi in octava bulgia, et [...] doctus exemplo istorum plus refraeno ingenium quam sim solitus in juventute, *perché non corra che virtù nol guidi*, scilicet, virtus prudentiae, quae docet hominem recte agere [...]. Et assignat causam sui dicti, dicens: *sì ch'io stesso nol m'invidi*, idest, non invideam mihi ipsi, scilicet dolens de felicitate mea mihi gratis data; unde dicit: [...] si habeo subtile ingenium a natura vel a Deo, quales sunt communiter mercurials, nollem privare me ipsum tali gratia».

Singolare il modo in cui tali osservazioni vengono rielaborate in un volgarizzamento inedito del commento di Benvenuto da me rintracciato alcuni anni fa all'interno di un codice laurenziano, segnato Pluteo 40.37:³ l'anonimo volgarizzatore annota che l'autore, dicendo *e più lo 'ngegno affreno ch'io non soglio*, intende *non farò ciò che io so fare*, precisando poi di séguito che egli vuol dire: *Io voglio sì regolare el mio ingegno che io non venga in tale felicità che io me n'abbi poi a dolore, come quelli de' quali fa mencione in questo capitolo e nell'altro, i quali per loro sottile ingegno furono in questa vita molto felici, e ora si dolgono, ch'e' sepono tanto adoperare astutamente*.

Risultano davvero stimolanti, alcune di queste osservazioni formulate dall'esegeta trecentesco, poiché riecheggiano da vicino la

³ Ora in Massimo Seriacopi, *Un volgarizzamento inedito del commento alla «Commedia» di Benvenuto da Imola*, FirenzeLibri, Firenze, 2008, p.95.

cultura specificamente medievale cui si ispira l'autore e la sua "sorgente mentale", ravvisabile già nuclearmente, ad esempio, nella *Summa* tomistica, II II q. 36 aa. 1-4 e q. 158 a. 1, dove si discetta dell'invidia rivolta verso se stessi qualora si faccia malvagio uso dell'ingegno che ci è stato donato.

Nell'Ottocento già Romani proponeva riflessioni riconducibili a tale linea esegetica, ribadita nel Novecento da D'Ovidio, dal commento di Porena, da Forti, dal commento di Sapegno e da quello di Mattalia.

Scriveva Romani che qui l'autore mostrava di meditare su precisi "peccati politici" in cui avrebbe potuto scivolare durante l'esilio; intendeva dunque, giunto sul margine dell'ottava bolgia, di trovarsi di fronte ai "suoi pari", reso così cosciente di poter divenire un giorno

uno di loro, perché si conosce per uomo d'ingegno, e perché la fortuna lo fece ministro primieramente della sua patria, poi di molti Re, e Duchi, e Signorotti d'Italia, ond'era nell'occasione di abusare del bene dell'intelletto [...]; qui più che in altro luogo dell'Inferno conosce Dante il bisogno, e mostra la sua premura di mettersi alla difesa contro le tentazioni, e contro i pericoli; perché dal vincere la passione predominante deve cominciare non pure la conversione dei peccatori, ma la sicurezza degli stessi giusti.⁴

Nel corso del Novecento seguono direttive simili gli altri studiosi summenzionati, e in particolare Forti precisa che ci troviamo di fronte alla

compunta commozione di chi contempla orribili conseguenze di un rischio che è nella stessa natura razionale dell'uomo e lo espone alla caduta attraverso la perversione di un dono dello spirito che Dante sa di possedere: sotto questo aspetto la riflessione supera certo il limite politico in cui lo si confinava nel passato, ma oltrepassa anche il riferimento puntuale ad Ulisse e al peccato di *curiositas*, oppure di ribellione, che il viaggio oceanico rappresenterebbe: essa è comprensiva del destino di tutti i frodolenti,⁵

⁴ La «*Divina Commedia*» di Dante Allighieri spiegata al popolo da Matteo Romani, arciprete di Campegine, G. Davolio, Reggio, 1858-1861, p.171.

⁵ Fiorenzo Forti, *Magnanimitade. Studi su un tema dantesco*, Patron, Bologna, 1977, p.75.

mentre Sapegno sottolinea come qui

il rapporto fra il poeta e i dannati torna ad umanizzarsi; la situazione morale si fa più complessa e il giudizio si definisce drammaticamente, per via di contrasti che incidono a fondo nella segreta coscienza dello scrittore. In questa atmosfera di alta tragedia e di drammatica meditazione morale si colloca, e deve essere inteso, anche l'episodio di Ulisse,⁶

e osservazioni interessanti fornisce anche Mattalia quando sostiene che di fronte all'uso cinico e spregiudicato di un'acuta intelligenza naturale al quale conseguono effetti socialmente devastanti s'impone con particolare urgenza il severo governo morale di tale intelligenza,

col relativo e non meno severo governo della lingua [...]. Dante è indomabilmente fiducioso nella forza d'urto del vero e, s'aggiunga, della propria personalità. Di qui l'idea della prudenza come correlativo realistico dell'intelligenza ma anche come freno morale a non varcare il limite, e la distinzione tra saviezza e astuzia formulata in *Conv.* IV 27.⁷

Siamo quindi di fronte allo scontro tra il contingente e il metafisico, scontro che, per diversità di forze, non può che portare al fallimento del tentativo di sconfinamento indebito e anacronistico del primo nella dimensione del secondo, per passione naturale istintivamente e incautamente attuata, non per sfida o atto di superbia (niente infatti, nel testo dantesco e nel tono della narrazione, può autorizzare a interpretare in questo senso).

Va comunque sottolineato quanta complessità costitutiva informa di sé la "creatura poetica" (frutto anche di approfondite meditazioni sulle dispute teologiche del tempo); destinato all'inappagamento, nonché a una dura condanna ultraterrena per le astuzie ideate e attuate a pro di sé e della propria fazione, non è tuttavia privo di ammirevoli virtù, e tra queste proprio di due che accompagnano e

⁶ La «*Divina Commedia*» (a cura di Natalino Sapegno), *Inferno*, La Nuova Italia, Firenze, 1955, p.196.

⁷ La «*Divina Commedia*» (a cura di Daniele Mattalia), Rizzoli, Milano, 1957, p.162.

completano la prudenza: infatti Ulisse disprezza le azioni limitatamente umane, che non possono appagare la sua brama di conoscenza, arrivando perfino alla rinuncia agli affetti terreni più cari pur di potersi rivolgere a beni superiori, a quel *quid* profondamente desiderato dal suo animo in quanto essere umano; questo particolare tipo di “pellegrino” affronta con fermezza pericoli di morte, sa distaccarsi dagli allettamenti terreni, sa sacrificarsi e tendere verso i fini più nobili.

Ben altro percorso terrà però il suo “simile” Dante Alighieri, dotato di cristiane virtù e indirizzato verso il bene dell’intera umanità.

Per concludere, possiamo quindi notare come alle esigenze della *fictio* si intrecciano strettamente le considerazioni inerenti al governo morale dell’intelletto (derivanti dall’*experientia* degli esiti negativi di un distorto e antisociale uso di tale dote) che l’autore fornisce sia come chiave interpretativa del proprio dettato sia come ammaestramento per se stesso e per il genere umano del quale si fa rappresentante e istitutore “designato dal cielo”.

Bibliografia

La «Divina Commedia» di Dante Alighieri spiegata al popolo da Matteo Romani, arciprete di Campegine, G. Davolio, Reggio, 1858-1861.

Alighieri, Dante, *La «Divina Commedia»* (a cura di Natalino Sapegno), La Nuova Italia, Firenze, 1955.

Alighieri, Dante, *La «Divina Commedia»* (a cura di Daniele Mattalia), Rizzoli, Milano, 1957.

Alighieri, Dante, *La Commedia. Nuovo testo critico secondo i più antiche manoscritti fiorentini* (a cura di Antonio Lanza), De Rubeis, Anzio (RM), 2006².

Alighieri, Pietro, *Comentum super poema Comedie Dantis* (a cura di Massimiliano Chiamenti), Arizona Centre for Medieval and Renaissance Studies, Tempe, Arizona, 2002.

Forti, Fiorenzo, *Magnanimitade. Studi su un tema dantesco*, Patron, Bologna.

Seriacopi, Massimo, *Un volgarizzamento inedito del commento alla «Commedia» di Benvenuto da Imola*, FirenzeLibri, Firenze, 2008.

Seriacopi, Massimo, *L'Ulisse di Dante Alighieri e altri studi sulla «Commedia»*. Aracne, Roma, 2013.

MASSIMO SERIACOPI

**Dante e il problema dell'uso dell'intelletto: *Inferno* XXVI 19-24
– Riassunto –**

L'intervento vuole focalizzare il fatto che parlare della riflessione che l'Alighieri registra di avere formulato in veste di pellegrino nella dimensione ultraterrena, e sulla quale sostiene di meditare anche mentre trascrive l'esperienza del viaggio effettuato nella dimensione infernale, significa confrontarsi con un preciso intento non solo auto-esegetico, ma anche inerente alla meditazione su un personale percorso esistenziale collegato alla ricerca delle finalità da Dio preposte all'uomo. Dante mostra così di volerle conoscere e perseguire specialmente di fronte all'esperienza dell'ottava bolgia, quando deve porsi il problema del corretto uso di quell'intelletto e di quella facoltà della parola dei quali si ritiene non comunemente, e per un preciso fine provvidenzialmente educativo, dotato.

IMRE MADARÁSZ

Riflessioni e autoriflessioni sulla missione e sull'immortalità del poeta nel canto XV dell' *Inferno*

La *Divina Commedia* può essere definita anche come il poema dell'immortalità, e per varie ragioni. Non solo per l'eternità della sua poesia e per la fede nell'immortalità dell'anima sulla quale si fonda l'intero mondo dantesco con la „topografia” dei tre regni ultraterreni in opposizione con „li eresiarche” che „l'anima col corpo morta fanno”.¹

Il „poema sacro” ha però anche un'altra idea di eternità. Dall'antichità classica in poi nessuno prima di Dante professò con tale convinzione la fede nell'immortalità dei poeti e delle opere poetiche, la concezione oraziana del „non omnis moriar” e del „monumentum aere prennius”, insomma che la fama e la gloria procurano al poeta una vita eterna già in questo mondo, fra i mortali.

Le due „fedi”, „le due immortalità” in nessun'altra parte della *Commedia* si presentano, si incontrano (e in un certo senso, si scontrano) con tale vigore poetico come nel canto XV dell' *Inferno*, nel canto di Brunetto Latini.

Sulla figura di questo insigne letterato erudito del Duecento e soprattutto sui suoi rapporti con Dante vi è una letteratura critica abbondante – e discordante. Infatti mentre alcuni studiosi (basandosi proprio sul testo dantesco, come vedremo) danno per certo un rapporto di maestro e discepolo fra Brunetto e Dante, altri mettono in discussione tale legame personale fra di loro.²

¹ *Inf.*, IX, 127 e X, 15.

² Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, Laterza, Bari, 1921, pp.87–88. Ernesto G. Parodi, *Poesia e storia nella Divina Commedia*, Perrella, Napoli, 1920, pp.281–289. Fausto Montanari, *Il mondo di Dante*, Edindustria Editoriale, Roma, 1966, pp.79–83. Indro Montanelli, *Dante e il suo secolo*, Rizzoli, Milano, 1964, pp.212–216. Giorgio Petrocchi, *Vita di Dante*, Laterza, Roma–Bari, 2001, p.17. Giorgio Petrocchi, *L'Inferno di Dante*, Rizzoli, Milano, 1978, pp.134–135. Cesare Marchi, *Dante*, Rizzoli, Milano, 1985, pp.226–227. Enrico Malato, *Dante*, Salerno Ed., Roma, 1999, pp.27–29, 346, 40–44 ecc. Giuseppe De Feo-Gennaro Savarese, *Antologia della critica dantesca*, D'Anna, Messina-Firenze, 1966, pp.129–133. Sergio Romagnoli, *Antologia dantesca*, Fratelli Fabbri, Milano, 1978, pp.40–44.

L'affetto e la riverenza filiali con i quali Dante parla di e con Brunetto Latini sono tanto più sorprendenti e significativi se si prende in considerazione il luogo dove, vale a dire i peccatori fra i quali, i due poeti si incontrano con Brunetto „Latino“. Ci troviamo nel terzo girone del settimo cerchio, fra i sodomiti: l'omosessualità era considerata una colpa assai diffamante nel medioevo poco tollerante anche nei confronti della lussuria „secondo natura“ (vedasi il canto V, quello di Francesca e Paolo), duramente intollerante nel condannare i peccati carnali „contro natura“. L'atteggiamento non solo tollerante, ma molto rispettoso di Dante nei confronti di un sodomita era e continua a essere tuttora oggetto di interpretazioni assai diverse, dalla negazione mista di moralismo conservatore e pregiudiziale („quel volto paterno e venerato era stato dunque il volto di chi turpemente infrangeva ogni legge divina e umana... quelle stimmate atroci sono impresse sul volto di chi la paternità ha di fatto negato e avvilito in sè stesso“)³ alle forzature interpretative dettate pure da un'ideologia, ma di segno opposto („Dante, infatti, parla della comunità gay come di una 'famiglia', conferendole la legittimità propria di un rilevante gruppo già all'interno della società del tempo... Ma se si tiene conto del tempo coevo all'Alighieri, si scopre la sua forza rivoluzionaria, la sua coraggiosa trasgressività...“)

Dante va, dunque, dichiaratamente controcorrente, ai suoi tempi... e anticipa il futuro“).⁴ L'originalità e il valore straordinario della posizione di Dante in merito consistono nel fatto che egli considera come suo „maestro di immortalità“ un uomo, un *individuo* (questo è fondamentale) stigmatizzato come „perversus“ dalla sua epoca, che lo rappresenta come *individuo* (similmente a se stesso) dignitoso e

Manlio Pastore Stocchi, *Lecture classensi*, Longo, Ravenna, 1970, pp.236–239. Tibor Wlassics, *Dante narratore. Saggi sullo stile della Commedia*, Leo S. Olschki, Firenze, 1975, pp.152.

³ Manlio Pastore Stocchi, *Lecture classensi*, Longo, Ravenna, 1970, pp.238–239. Romagnoli, pp. 42–43.

⁴ Aldo Onorati, *Dante e l'omosessualità. L'amore oltre le fronde*, Anemone Purpurea, Albano (Roma), 2009, pp.23, 77, 90.

fiero a dispetto della pena „biblica“ umiliante e dolorosa:

A ben manifestar le cose nove,
dico che arrivammo ad una landa
che dal suo letto ogne pianta remove.

La dolorosa selva l'è ghirlanda
intorno, come 'l fosso tristo ad essa;
quivi fermammo i passi a randa a randa.

Lo spazzo era una rena arida e spessa,
non d'altra foggia fatta che colei
chef u da' piè di Caton già soppressa.

O vendetta di Dio, quanto tu dei
esser temuta da ciascun che legge
ciò che fu manifesto a li occhi mei!

D'anime nude vidi molte gregge
che piangean tutte assai miseramente,
e pareva posta lor diversa legge.
Supin giacea in terra alcuna gente,
alcuna si sedea tutta raccolta,
e altra andava continuamente.

Quella che giva 'ntorno era più molta,
e quella men che giacëa al tormento,
ma più al duolo avea la lingua sciolta.

Sovra tutto 'l sabbion, d'un cader lento,
piovean di foco dilatate falde,
come di neve in alpe senza vento.

Quali Alessandro in quelle parti calde
d'Indïa vide sopra 'l sïo stuolo
fiamme cadere infino a terra salde,

per ch'ei provide a scalpitar lo suolo
con le sue schiere, acciò che lo vapore
mei si stingueva mentre ch'era solo:

tale scendeva l'eternale ardore;
onde la rena s'accendea, com' esca

sotto focile, a doppiar lo dolore.

Senza riposo mai era la tresca
de le misere mani, or quindi or quinci
escotendo da sé l'arsura fresca.

In perfetta sintonia con la simpatia mista di rispetto con cui Dante poeta-narratore presenta la figura di Brunetto che sfida l'ambiente infernale e si eleva al di sopra di essa, Dante come personaggio si rivolge a lui con grande rispetto: „Siete voi qui, ser Brunetto?“ Il „voi“, raro, anzi eccezionale nella *Commedia* e in tutta la letteratura di quell' epoca (una delle prime occorrenze), straordinario anche perchè, come si è visto nel I canto, Dante si era rivolto perfino a Virgilio, suo „maestro e autore“ dandogli del tu („Or se' tu quel Virgilio...“) Questa riverenza filiale ricambiata da un paterno, affettuoso „tu“ („O figliuol mio, non ti dispiaccia...“ e più tardi di nuovo: „O figliuol...“), oltre ad essere, a livello biografico, un argomento a favore del legame di maestro e discepolo fra i due protagonisti del canto, testimonia un rapporto fra di loro paragonabile, *mutatis mutandis*, a quello fra Virgilio e Dante.

Ma dei „segreti“ e delle interpretazioni del rapporto personale fra Dante e Brunetto è molto più importante (soprattutto dal nostro punto di vista) l'insegnamento che Dante aveva tratto dal suo maestro, dal suo esempio di uomo e di autore e dalla sua opera:

«Se fosse tutto pieno il mio dimando»
rispuosi lui, «voi non sareste ancora
de l'umana natura posto in bando;

ché'n la mente m'è fitta, e or m'accora,
la cara e buona imagine paterna
di voi quando nel mondo ad ora ad ora

m'insegnavate come l'uom s'eterna:
e quant'io l'abbia in grado, mentr'io vivo
convien che ne la mia lingua si scerna [...].»

Alla „domanda“ fondamentale dell'esistenza di ogni grande poeta

„come l'uom s'eterna" Brunetto diede la risposta „nel mondo" e la da anche nel testo del canto, nelle parole riprodotte quasi come un testamento: „...sieti raccomandato il mio Tesoro / nel qual io vivo ancora e più non cheggio." La raccomandazione ha il valore di una massima grazie anche al doppio significato della parola „Tesoro" che indica sia il patrimonio letterario di Brunetto sia il titolo del suo capolavoro (il *Trésor* volgarizzato in *Tesoretto*). E contiene anche una reminiscenza, infatti nell'opera di Brunetto Latini si legge: „Quelli che trattano di gandi cose testimoniano che gloria dona al prode uomo una seconda vita, ciò è a dire, che dopo la sua morte la nominanza che rimane di sue buone opere, mostra che egli sia ancora in vita."⁵

C'è dunque un „parallelismo" fra Dante e Brunetto, e ciò vale anche per la loro gloria, alla loro immortalità. Glorificando ed eternando il suo maestro, Dante glorifica anche sè stesso. Dopo aver raccontato il proprio sviamento nella „selva oscura" e le ragioni del suo viaggio ultraterreno ascolta da Brunetto la profezia della sua fama duratura:

La tua fortuna tanto onor ti serba,
che l'una parte e l'altra avranno fame
di te; ma lungi fia dal becco l'erba.

Attende il proprio destino (l'esilio) con risolutezza simile a quella con la quale Brunetto affronta la propria sorte (il fuoco infernale):

Tanto vogl'io che vi sia manifesto,
pur che mia coscienza non mi garra,
ch'a la Fortuna, come vuol, son presto.

Non è nuova a li orecchi miei tale arra:
però giri Fortuna la sua rota
come le piace, e 'l villan la sua marra.

La parola chiave della profezia di Brunetto è „stella":

⁵ Pastore Stocchi, p.239. Romagnoli, p.43.

Ed elli a me: «Se tu segui tua stella,
non puoi fallire a glorioso porto,
se ben m'accorsi ne la vita bella;

e s'io non fossi sì per tempo morto,
veggendo il cielo a te così benigno,
dato t'avrei a l'opera conforto».

Se pensiamo al significato simbolico religioso e di conseguenza, all'importanza straordinaria della parola „stella” nella *Commedia* („stelle” è la parola con la quale finiscono le tre cantiche), possiamo avere un'idea dei rapporti fra le due „immortalità dantesche”: trascendente e immanente, ultraterrena e terrena.

L'allusione al „cielo... benigno” in rapporto con „l'opera” di Dante è simile al motivo del „poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra” (*Paradiso*, Canto XXV), così come il riferimento alla solitudine di Dante è rapportabile con il canto XVII („averti fatta parte per te stesso”): i dolori della solitudine frutteranno una gloria unica.

Ecco dunque „come l'uom s'eterna”: attraverso la scrittura, attraverso il „tesoro” del libro. Il libro che per alcuni lettori (vedasi il canto V dell' *Inferno*) può essere „Galeotto”, ma per l'autore è un veicolo verso il „glorioso porto” dell'immortalità.

IMRE MADARÁSZ

**Riflessioni e autoriflessioni sulla missione e sull'immortalità del
poeta nel canto XV dell' *Inferno***

– Riassunto –

L'articolo esamina i rapporti fra le due idee di immortalità nella Divina Commedia: quella dell'immortalità dell'anima nell'aldilà e quella dell'immortalità dei poeti e delle opere poetiche in questo mondo dei mortali. Queste due "immortalità" in nessun'altra parte del "poema sacro" si presentano, si incontrano e, in un certo senso, si scontrano con tale vigore poetico come nel canto XV dell'*Inferno*, nell'episodio di Brunetto Latini. Il testo prende in esame l'affetto e la riverenza filiale di Dante nei confronti di Brunetto non ostante il suo peccato severamente condannato nel medioevo, cioè la sodomia, e soprattutto la sua stima nei confronti di colui che considera, per così dire, un maestro di immortalità: "m'insegnavate come l'uom s'eterna". L'insegnamento brunettiano di "eternarsi" attraverso l'opera poetica ("... il mio Tesoro / nel qual io vivo ancora...") può essere interpretato come una forma di autoriflessione di Dante e del suo capolavoro: questa sarà la sua "stella" che lo condurrà nel "glorioso porto" dell'immortalità terrestre.

MARINO ALBERTO BALDUCCI

Ugolino e il male assoluto.

**La discussione demonologica sul dinamismo del negativo
in *Inferno XXXIII****

Chi era Ugolino,¹ il celebre conte di Donoratico protagonista del XXXIII canto, uno dei più popolari della *Divina Commedia*? A prima vista, egli ci appare come un esempio lampante di ambiguo uomo politico. Filoimperiale e ghibellino di famiglia, aveva poi simpatizzato per la causa opposta dei Guelfi, i sostenitori del Papa e del potere governativo ecclesiastico, facendo anche sposare una sua figlia proprio a Giovanni Visconti, fautore indiscusso degli interessi pragmatici di quella Chiesa Romana al culmine della più iniqua sua corruzione che fu cantata e fustigata da Dante.² Eppure il nostro poeta ci mostra Ugolino non solo con simpatia, ma ce lo rende artisticamente come di certo il personaggio pietoso più commovente della *Divina Commedia*. Lui è all'inferno, è nel Cocito, nell'area dei

* Le immagini qui presenti sono tutte di proprietà dell'Archivio CRA-INITS che ne concede liberamente l'uso per questa pubblicazione. Tali immagini simboliche riguardano il progetto educativo "Evocazioni Dantesche. Un viaggio nella Divina Commedia ©" a cui partecipano: Axe Ballet, Compagnia Teatrale Progetto Idra, Andrea Pozzi / Sensory Gate, Marco Rindori. In una pubblicazione del Soroptimist International, con il patrocinio del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, *Evocazioni Dantesche – Inferno XXXIII*, come programma di conferenza-spettacolo dal titolo "Mangiare il futuro o mangiare pensando al futuro", è stato proposto ad Expo Milano 2015 (Padiglione Italia / 8-10 giugno): cfr. *We Italian Soroptimists for EXPO: progetti dei club sulla cultura del cibo e sulle "Tre R – Ridurre, Riutilizzare, Riciclare"*, Presentazione di A. M. Isastia (Università La Sapienza di Roma), Debate, Livorno, 2015, pp.35-56.

¹ Questo nostro intervento critico, di cui qui presentiamo una sintesi, è stato pubblicato nella sua forma originale come volumetto monografico N. 85 nella collana "Bibliotheca Phoenix", Carla Rossi Academy Press, Monsummano Terme – Pistoia, 2016, pp.1-37.

² E. Cristiani, *Per l'accertamento dei più antichi documenti riguardanti i Conti della Gherardesca*, in "Bollettino Storico Pisano", XXIV-XXV, 1955-1956; M. L. Ceccarelli Lemut, *Il conte Ugolino Della Gherardesca: un episodio della storia di Pisa alla fine del Duecento*, Nistri-Lischi, Pisa, 1982, pp.6-18.

traditori politici (sembra), anche se Dante non lo considera tale. No, lui non crede a nostro avviso al tradimento amministrativo di questo nobile uomo, 'gentile' non solo di sangue, ma anche di indole, di cuore puro e magnanimo.

Certo Ugolino — un personaggio disposto a tutto pur di mantenere la pace nella sua amata città, la sua Pisa — sembra davvero come un fratello spirituale di Dante, perché esso di lui condivide politicamente e civilmente il fondamentale ideale 'monarchico', cioè a dire il culto della necessaria unità sostanziale dei cittadini in nome della giustizia e del bene comune. È l'ideale illustrato nel *De monarchia*³ che vuole l'indipendenza assoluta dei due poteri, cioè quello politico (che è quello imperiale) e quello spirituale (che è quello del papa), un ideale che auspica la Chiesa povera, cioè del tutto purificata da ogni interesse mondano e da corruzione di ordine materiale, ma vuole anche un imperatore obbediente spiritualmente al pontefice e dunque ispirato dalla dottrina cristiana della suprema misericordia che incorpora amore e sapienza e la virtù: vale a dire, i 'cibi' essenziali del Veltro,⁴ quel mitico liberatore del mondo evocato all'inizio della *Divina Commedia*. Inoltre il punto di vista dantesco sulla politica ripone fiducia piena nel moderatismo amministrativo della cosa pubblica e chiede la volontà di salvare ad ogni costo la pace nella città, scoraggiando quindi per sempre qualsiasi rivolta faziosa e volendo conciliazioni politiche fra le varie parti dei cittadini di orientamenti diversi, in nome di quella concordia mediana che è sacra e che sola può generare benessere e realizzazione dei più sensati obiettivi comuni. Tale fiducia in questo stesso moderatismo politico porta Ugolino ad un atteggiamento conciliatorio, e dunque a dialogare e poi anche ad aprirsi agli interessi dei suoi nemici, e così a cedere, a incoraggiare la sua città ghibellina a appoggiare molte richieste dei Guelfi più equilibrati. Ciò nonostante, malgrado le sue evidenti simpatie per i fautori del Papa, quando il nipote Nino Visconti esponente dei Guelfi assumerà alcuni chiari atteggiamenti

³ Cfr. III, 15.

⁴ Cfr. *Inf.* I, 100-111.

più rigidi e intransigenti, egli non esiterà a esiliarlo da Pisa in nome del bene comune, come del resto fece anche Dante priore della città di Firenze più tardi, con il suo amico migliore — suo Guido — il Cavalcanti, e sempre in nome degli ideali di pace e della lotta agli estremismi violenti più perniciosi in senso civile.

E poi cosa successe? Quei capi dei ghibellini pisani più forti, il famigerato Ruggieri degli Ubaldini, arcivescovo, e in seguito i maggiorenti Gualandi, Sismondi e Lanfranchi, dopo l'esilio di Nino, il nipote guelfo, furono fatti rientrare nella città da Ugolino. Così, a quel punto, invece di gratitudine, tali signori mostrarono ironicamente a quel conte, un membro del loro stesso partito, la 'ricompensa' del tradimento. Eccoli i traditori politici che nell'inferno, per Dante, meritano tutti i tormenti di quell'immondo lago ghiacciato e cloaca che segna il fondo profondo di ogni sciagura e contaminazione. Qui Ugolino si trova così, come un persecutore. E lo vediamo strumento della giustizia divina a tormentare nei ghiacci quell'esponente più facinoroso di tali dannati, Ruggieri. Lui, Ugolino, è al di sopra dell'altro — come un grottesco 'cappello' — con la sua testa; e poi ne mangia il cranio alla nuca.⁵

Egli divora il suo persecutore: quel prete che non conosce la carità e lo ha imprigionato dentro la torre delle colombe, la Muda, nel centro di Pisa, assieme a loro, ai suoi figli e ai suoi nipoti piccini. Certo, Ruggieri lo ha tradito, come ha tradito quel significato profondo e 'monarchico' (nell'accezione dantesca che abbiamo detto) delle alleanze del conte Ugolino e il senso puro del destreggiarsi fra i punti estremi della politica in nome di un ideale concetto di pace, considerato davvero il bene più grande. (Vedi l'illustrazione No. 1 nell'Appendice B.)

Sì, quel Ruggieri lo ha fatto morire, Ugolino. È il traditore che merita tutto il suo inferno e anche la pena di esser mangiato dalla sua vittima: l'uomo che è poi impazzito lassù, nella torre e che — dopo la morte dei suoi ragazzi e bambini — si è messo cieco a vagare

⁵ Cfr. *Inf.* XXXII, 124-129.

sopra quei corpi e li ha divorati...⁶ per farsi male e per sfogare il suo odio verso i nemici, il suo mondo, la sua città e crudele «novella Tebe», sua Pisa.⁷

Ecco, dentro l'inferno dantesco l'evocazione del morto Ugolino e del suo spettro dannato si mostra appunto attraverso le immagini della tragedia tebana nel virgiliano poema di Stazio. Il libro ottavo di questo si apre così, alla sua fine tremenda e proprio con gli echi degli ultimi versi, dentro la mente del nostro poeta. Dante rievoca allora, nel suo volume infernale, quel Tideo di Calidone e il cannibalismo: lo strazio di Melanippo tebano, il nemico di cui il guerriero morente vuole la testa e poi l'azzanna e ne sfilaccia coi denti il cervello.⁸

Questa è la scena più orrenda e indecorosa di tutta l'opera antica staziana. Segna davvero l'esempio più basso di inciviltà nella storia di quella guerra remota e degli odi che un tempo (ben molto prima che a Pisa) han dilaniato la società degli umani e anche ne hanno indicato il perverso destino. Eccoli il *dedecus*, la *turpitudō*, che è anche il contrario del *decus*, del *decor*, della bellezza ed onore.

Atena giunge a vedere la scena in quel poema di Stazio, a conclusione del canto; e poi lei fugge inorridita.⁹ È disgustata, la dea. Lei nega dunque il gran dono di immortalità all'eroe, quell'eroe suo protetto, il suo Tideo, perché esso si è degradato e ora è ignobile, è come una bestia, completamente umiliato dall'odio e incapacità di controllo di sé. Lui è vera preda delle passioni più basse. E poi va oltre i confini prescritti per l'odio fra umani da leggi divine.¹⁰ Lui è folle. Non uomo. No, non lo è più: è subumano. Lui è spregevole

⁶ Recenti analisi scientifiche sembrano escludere il cannibalismo del conte Ugolino (cfr. F. Mallegni, M. L. Ceccarelli Lemut, *Il conte Ugolino di Donoratico tra antropologia e storia*, Plus, Pisa, 2003; P. Benigni, M. Becattini, *Ugolino della Gherardesca: cronaca di una scoperta annunciata*, in "Archeologia Viva", 2008, n. 128), ma non escludono certo a nostro avviso che Dante abbia creduto — e fermamente — alle dicerie popolari sugli esiti estremi dell'imbestiamento di quel personaggio pisano del suo Poema e dunque al suo nutrirsi dei figli e dei nipoti.

⁷ Cfr. *Inf.* XXIII, 79-90.

⁸ *Tebaide*, VIII, 751-758

⁹ *Ivi*, 758-766.

¹⁰ *Ivi*, IX, 3-4: «rupisse [...] fas odii».

dunque, per quella mente dei greci e dei latini, la mente che è abituata a considerare nel *lògos* il bene più grande, nella ragione e *mesòtes* aristotelica,¹¹ nell'equilibrio interiore che è il nostro tesoro (per loro), quello che può generare l'eroizzazione¹² del transeunte. Sì, quella mente esaltava nell'*ataraxia* e *aponia* ed *apàtheia* il comportamento più sommo, il comportamento ideale:¹³ questa è di certo la fredda imperturbabilità filosofica dell'uomo eccelso, che non si lascia sconvolgere da eventi esterni intorno a lui.

Comunque, ora noi qui, nell'*Inferno* di Dante, non siamo più fra i pagani. Qui siamo nel mondo nuovo, quello che adora la croce e l'ignominia più sporca di quell'orrendo supplizio e brutalità della carne straziata e dell'abbassamento di ogni nostro decoro: abbassamento¹⁴ ed *humilitas*, umiliazione, quella che sempre e comunque è garanzia di scoperte inenarrabili e nuova vita divina di Figli e eredi della Salvezza.

Dante, il pellegrino d'inferno, nel suo guardare i furori del conte Ugolino, non assomiglia di certo ad Atena, la dea della Grecia e della ragione. Dante è il poeta del tempo diverso, un tempo che è folle e che si affida alle forze al di là di ogni nostro controllo, al Mistero fuori di noi.

Sì, ce lo ha detto San Paolo,¹⁵ ce lo ha spiegato precisamente che la sapienza del mondo è stoltezza davanti a Dio che comanda a coloro

¹¹ *Etica nicomachea*, II, 6, 1106b-1107a.

¹² J. Annas, *The Morality of Happiness*, Oxford University Press, New York, 1993; J. M. Cooper, *Reason and Emotion*, Princeton University Press, Princeton (N.J.), 1999; *Pursuits of Wisdom: Six Ways of Life in Ancient Philosophy from Socrates to Plotinus*, Princeton University Press, Princeton (N.J.), 2012.

¹³ S.K. Strange, *The Stoics on the Voluntariness of Passion*, in *Stoicism: Traditions and Transformations*, C.U.P., Cambridge, 2004, p. 37.

¹⁴ Cfr. B. Mondin, *Gesù Cristo salvatore dell'uomo: cristologia storica e sistematica*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna, 1993, pp. 149-150: «In alcuni passi del commento a Giovanni, che è l'opera in cui Agostino dà maggior rilievo al *Deus humilis*, l'umiltà diviene un atteggiamento che accompagna Cristo i tutti i momenti della sua vita terrena. La *humilitas carnis* (incarnazione) prelude all'*humilitas passionis* e questa porta alla *humilitas mortis*, che è la obbrobriosa morte in croce. Pertanto chi vuole diventare discepolo di Cristo deve farsi umile come lui».

¹⁵ I Cor. III, 18-20.

che sono ispirati di fare ciò che talvolta ci appare irrazionale. E allora? Allora qui in questa fossa gelata del lago Cocito il nostro poeta che è pellegrino non inorridisce davanti al cannibale. No, al contrario, lo riconosce, lo guarda. Dante ne ha compassione, perché lui sente profondamente che l'uomo che mangia la testa dell'aguzzino ha invero vissuto il dolore più grande: ha visto uccisi i suoi figli, non li ha potuti aiutare. (Vedi l'illustrazione No. 2 nell'Appendice B.)

Dante, come cristiano, non indietreggia a questo punto. Non ha paura e ribrezzo. Non può: lui che ha imparato a adorare una croce piena di lacrime e sangue ed urina ed escrementi,¹⁶ la croce di un condannato che — nudo, per ore, davanti a tutti — ha aspettato la morte e si è stupito col Padre che lo abbandonava, ha urlato poi come bestia e comunque si è abbandonato e ha pregato — sempre — per gli altri, per la salvezza degli altri che non capivano. No, un cristiano (seppur confuso e perduto dentro il suo buio) non può davvero inorridire davanti al mistero del cannibalismo: lui... che il suo Dio lo ha autorizzato a mangiarlo, nel farsi pane. Questo cristiano e poeta ascolterà senza indugi tutta la storia, quella che i documenti ci testimoniano, e pure certo quell'altra, diversa, che è meramente legata ai sortilegi umanissimi di evocazioni poetiche e che fa breccia nel nostro nero interiore.

Dunque Ugolino risorge dalla sua buca (come si vede alla fine del canto XXXII);¹⁷ lui alza gli occhi e la bocca da quel suo pasto ferale. Ora lui è uomo, non è più cane. Ritorna un'altra volta aldilà di quel buio e pazzia, grazie all'amore, che è poi l'umano interesse di Dante il pellegrino, la sua pietà che è cristiana perché va oltre, attraversa il disgustoso. E quindi il conte e signore di Pisa rivive ancora ed ancora

¹⁶ Cfr. C. M. Conway, *Behold the Man: Jesus and Greco-Roman Masculinity*, O.U.P., Oxford, 2008, p.67; E. Koskenniemi, K. Nisula, J. Toppari, *Wine Mixed with Myrrh (Mark 15.23) and Crurifragium (John 19.31-32): Two Details of the Passion Narratives*, in *Journal for the Study of the New Testament*, n. 27 (4), 2005, pp.379–391; M.R. Licona, *The Resurrection of Jesus: A New Historiographical Approach*, InterVarsity Press, Downers Grove (IL.), 2010, p.304.

¹⁷ Cfr. *Inf.* XXXII, 124-139.

il suo dramma, fra le parole ed il pianto che invoca, ma che non pare sgorgare, senza capire purtroppo che dalla torre anche lui poteva fuggire (se avesse amato davvero) e non lo ha fatto, demente e disperato, irrigidito nell'odio.¹⁸

Nel desiderio di pianto, in quell'alzare la testa e disporre la sua figura in maniera diversa dal traditore politico, il prete Ruggieri, questo dannato e signore di tutti i pisani ci mostra segretamente che occupa un luogo ambiguo dentro l'inferno, ambiguo come il suo stesso programma politico. Sì, Ugolino per Dante (e lo abbiamo detto) non è il traditore di Pisa: lui è tradito difatti dalla città e dal governo, dai Ghibellini più estremi. No, Ugolino è in realtà un personaggio che appare proprio oltre il limite appena dell'Antenora. Invero è un condannato di quella zona seguente del lago infernale: quella che accoglie i traditori degli ospiti, dei commensali. Dunque ci sembra come uno spirito errante di Tolomea certamente, come Alberigo, il frate gaudente che occupa dopo la parte estrema di Inferno XXXIII, in una maniera emblematica.¹⁹ Qui avviene l'inaspettato, perché in questo canto terribile, che è senza dubbio il più tragico della *Divina Commedia* in apparenza,²⁰ tutto finisce sorprendentemente con quella scena del gabbo (Dante che burla, da pellegrino, il frate Alberigo),²¹ un episodio grottesco che è in grado di trasformare l'orrore in una sorta di tragicommedia. (Vedi l'illustrazione No. 3 nell'Appendice B.)

Certo, noi non dobbiamo temere e non dobbiamo sorprenderci. Tutto, anche le cose più orrende, in quella croce e mistero poi mutano i loro segni dentro la Gioia. È resurrezione, è Vita Eterna. Sì, è vero: eccolo il nostro destino inevitabile e bello di diventare immortali. Non c'è tragedia che possa più veramente impaurire, nel

¹⁸ Cfr. *Inf.* XXXIII, 1-9

¹⁹ Cfr. *ivi*, 91-137.

²⁰ Sulla natura antitragica del personaggio di Ugolino si confronti anche: M. Maslanka Soro, *Dante e la tradizione della tragedia antica*, in *Lectura Dantis 2005. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni* (a c. di A. Cerbo), Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli, 2011, pp.625-633.

²¹ *Ivi*, 148-130.

tempo nuovo, in quello cristiano. Il libro della *Passione* ci rappresenta al contempo una suprema tragedia più grande di tutte le altre più note e celebrate dai classici — senz'altro, e da Eschilo a Seneca — perché con essa, all'interno di essa, la vittima è pura, incontaminata da colpe (è senza peccato); eppure, allo stesso tempo, questa suprema tragedia distrugge a un tratto lo spirito tragico e lo risolve nella commedia trionfante del lieto fine che è vita oltre il dualismo di vita e di morte, è Vita Nuova che è eterna, è resurrezione.

Ecco, chi muore poi può risorgere: e questo ci è rivelato. La morte e l'odio ora rompono, nel nostro mondo, nel tempo, una continua energia che ogni volta... è ricreata perennemente da Amore. Questo è il segreto e questo è il messaggio: l'Amore è il solo Assoluto, non certo l'odio od il male. Infatti questa è la Legge, il supremo comandamento (e poi l'unico in fondo)²² che quel Maestro, quel figlio del falegname, ci ha dato. Non lo ha capito Ugolino, purtroppo, a questo punto del suo viaggio spirituale; ma lo han capito i suoi figli, i suoi nipoti. Lui è impietrato. Davvero lui non ha pianto. Si è controllato perfettamente, quando l'uscio del cibo è stato serrato, in quella torre, al mattino, e loro (i loro aguzzini) li hanno lasciati a morire di fame.²³ Ma non è tutto finito, di certo. No, non per quelli, per gli altri là dentro: quei giovani e quei bambini. E il simbolo è chiaro. Loro hanno visto il sole che entrava, il «poco di raggio»;²⁴ ed hanno colto e adorato lo squarcio dentro la torre, la... luce (sì, nonostante!) in quella rovina. Si sono offerti per pane al loro babbo e gli hanno chiesto l'aiuto. Volevano solo quel nulla (che è Tutto): un solo gesto d'amore, eucarestia, uno scambio, scambio d'amore ottimamente descritto in passato da John Freccero nella sua analisi critica.²⁵ Si sono offerti — sì, ospiti a quella tavola, 'pane' per

²² Cfr. *Mt.* XXII, 37-40.

²³ Cfr. *Inf.* XXXIII, 41-69

²⁴ Cfr. *Inf.* XXXIII, 55.

²⁵ *Dante. The Poetics of Conversion*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1986, pp.215-217. Per Freccero comunque Ugolino è condannato da Dante non solo per delle ragioni spirituali, ma anche in quanto considerato un traditore politico.

quella mensa eucaristica²⁶ — ma lui, Ugolino... lui non si è mosso. Lui è riuscito di certo a dare prova di alto coraggio, secondo il punto di vista pagano. Ha esercitato l'autocontrollo e la *mesòtes* aristotelica. Poi, lì, nel centro della sua angoscia, un cedimento alla bestia. E lui si è morso le mani, rabbioso; ma, subito, è diventato di nuovo come una pietra, imperturbabile, quasi lui fosse un antico filosofo ed un magnanimo spettro del limbo.²⁷ È divenuto campione di *ataraxia*, e così ha colto il trionfo più razionale.

Ma che cos'è?... cos'è questo autocontrollo e l'*apàtheia* per un cristiano, per un cristiano che ha visto il crollo di Roma: quella che — retta da leggi giuste perfette e razionali, poi estese a tutto il mondo, all'Impero — era franata e divorata, incendiata, stuprata da tutti gli uomini-bestia, nel quinto secolo? Allora, proprio in quei giorni Agostino, il santo di Ippona, aveva visto Alarico, aveva visto quei templi e gli dei orgogliosi ridotti in cenere, udendo pure le urla; aveva visto quegli uomini e donne e bambini poi uccisi, violati; aveva visto la Bestia laggiù, orgogliosa e trionfante su tutto.²⁸ Ed è così che Agostino capiva quanto, davanti all'Eternità, sia ridicola la nostra boria. Quell'equilibrio mentale (presunto), tutto il distacco e imperturbabilità di ogni chiaro filosofo quieto e razionale non serve a nulla, alla fine. Non può resistere ad una forza più forte — perché selvaggia e sbrigliata — che non conosce catene.

Poveri grandi filosofi, poveri illuminati e presunti sapienti di scuole platoniche, aristoteliche e stoiche e epicuree. Loro non sanno che in quello stato dell'animo — così orgoglioso e vanesio — non fanno che partorire dei mostri della ragione più lucida, più controllata. Nella sua *Civitas Dei* ce lo ha ben detto Agostino: l'*apàtheia*²⁹ è un'illusione e

²⁶ Sul simbolismo neotestamentario di questo episodio si possono confrontare alcuni recenti fondamentali contributi di critica dantesca: P. Boitani, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Il Mulino, Bologna, 1992, pp.60-64; M. Maslanka Soro, *op. cit.*, pp.632-633; E. Raimondi, *Le figure interne di Ugolino*, in *Lecture classensi*, vol. XXV, 1996, pp.93-95.

²⁷ Cfr. *Inf.* IV, 112-114.

²⁸ Cfr. G. Ravegnani, *La caduta dell'Impero romano*, Il Mulino, Bologna, 2012, p.77.

²⁹ Cfr. Sant'Agostino, *De civitate Dei*, XIV, 9, 4.

è senza dubbio il vizio più grande.³⁰ Certo, il filosofo antico imperturbabile solo nasconde nel cuore (di ghiaccio) l'*immanitas*,³¹ che è la ferocia e che è mostruosa. Sì, quell'orgoglio è solo stupido, è Bestia, e poi diventa crudele. Lui, quell'orgoglio, non lo ricambia l'amore; e non dimentica l'odio, non lo trascende, e poi mai certo lo può rivolgere³² in una forza sublime che porti alle stelle. L'orgoglio del 'ghiaccio', cioè la freddezza intellettuale, è come il «fiumicello» del limbo che è duro, che è solido, attraversabile:³³ apparentemente difende il castello lucente, ma non sconfigge quel nero che lo circonda, non esorcizza la furia di Erichtho, la maga oscura, che asservirà il grande saggio Virgilio come famiglia di scellerate operazioni nei rituali di necromanzia.³⁴

Ed Ugolino, davanti all'amore dei figli e dei nipoti, ha compiuto il suo tradimento: è il tradimento di Tolomea, che è tradimento degli ospiti, dei commensali. Rifiuta il 'corpo di Cristo' il conte Ugolino; rifiuta il simbolo del sacrificio per gli altri che è offerta di se e Amore Vero. Si scandalizza Ugolino, per quell'offerta dei suoi ragazzi. Diventa rigido e duro. (Vedi l'illustrazione No. 4 nell'Appendice B.)

E poi lui, impazzito, prende quel 'corpo', quei corpi: perché è domato dal nero più forte di ogni umano e filosofico autocontrollo. Lui dopo mangia i ragazzi. Mangia i bambini (i suoi bambini); e a questo punto... è troppo tardi per ritornare a controllarsi nell'*ataraxia*. L'uomo ha tradito, non è più lui. È perduto l'umano dentro il suo odio. Lui ora accetta l'offerta dei commensali amorosi; ma lui respinge la 'luce del sole', la *caritas*, la Verità, annichilita (apparentemente) nella coscienza. E ora lui sogna, in quel suo inferno e delirio, già di mangiare quell'altro, il traditore degli ideali 'monarchici' equilibrati e spirituali: quel prete corrotto, il ghibellino estremista e opportunista, Ruggieri.³⁵

³⁰ *Ivi*, 6.

³¹ *Ivi*, 4.

³² Cfr. *Rm.* XII, 19-21.

³³ Cfr. *Inf.* IV, 108-109.

³⁴ Cfr. *Inf.* IX, 22-30.

³⁵ Cfr. *Inf.* XXXIII, 70-78.

Ora Ugolino è come un cane. È demonio, non è più uomo.³⁶

A questo punto siamo davanti a un mistero demonologico, quello che è infatti il «vantaggio»³⁷ stranissimo di Tolomea (come ci dice nella seconda parte del canto Alberigo, il frate gaudente che ha fatto uccidere i suoi congiunti alla mensa e se ne è gabbato): quando tradiamo — completamente — quando arriviamo a contaminare del tutto la nostra anima, a fare la scelta della menzogna che nega la Verità dell'Amore, noi non siamo più noi. No, perché infatti noi siamo allora abitati da un nero demonio. Quando il peccato (che è poi errore mentale e comportamentale) ci invade tutti, e dunque ci uccide, uccide il Vero dentro di noi totalmente, come peccato mortale. Comunque sia, in quel momento tremendo, noi siamo in qualche modo protetti dentro l'inferno.³⁸ Sì, sembra ironico; eppure a quel punto l'inferno ci custodisce, ci predispone ad avventure ulteriori.

Il Cristianesimo certo non può concepire il male assoluto; ed oltrepassa così teologicamente il dualismo della cultura pagana. Il bene e il male non sono più due opposti e due assoluti, in perenne e inestinguibile lotta tra loro, nella materia. Infatti solo il contrario del male — che è il Bene — è un assoluto: esso è l'Amore che tutto avvolge e compenetra, dal basso all'alto, finanche dentro quel nostro crimine, il nostro peccare che non lo accetta quel bene amoroso,

³⁶ Per approfondimenti ermeneutici sul carattere antitragico del personaggio di Ugolino, sul suo silenzio rabbioso e bestiale (piuttosto che doloroso, umanamente doloroso), come sul suo travolgente egoismo, si veda: M. Maslanka Soro, *op. cit.*, pp.630-633.

³⁷ Cfr. *Inf.* XXXIII, 124.

³⁸ Del resto l'inferno è generato da amore, dal «primo amore», secondo quanto ci enuncia la porta infernale di Dante (cfr. *Inf.* III, 6), amore perfetto del Padre che vuole la libertà dei suoi figli e quindi consente a loro di fare il male (e dunque di farsi male), se questo è quello che cercano. Si noti che proprio in quegli stessi anni in cui viene scritta la prima parte infernale della *Divina Commedia*, nella Cappella degli Scrovegni di Padova Giotto dipinge il suo capolavoro, con quel *Giudizio Universale* che mostra in quello stesso senso dantesco un inferno, con la sua angoscia e i dolori, come abbracciato da un fuoco che emana proprio dal Cristo risorto: colui che torna nel mondo a giudicare i mortali, nel Tempo (dell'*èschaton*) che è compimento assoluto di tutti i tempi.

coscientemente. E questo Amore ha pietà dei suoi figli dispersi nella concretezza terrestre,³⁹ quando noi al massimo di questa nostra insipienza vogliamo errare. La grazia è sempre infinita e tutto avvolge, a tutto offre possibilità rigeneranti; mentre il peccato è limitato entro gli angusti confini degli atti umani, finiti, e della nostra coscienza individuale anch'essa finita. Il peccato — come ci indica precisamente Tommaso d'Aquino nella sua *Quaestio disputata de malo*, cioè all'interno del suo trattato intorno al male — diminuisce progressivamente la nostra disposizione al bene della grazia (legata alla nostra 'anima razionale' che ci collega al piano divino), ma mai può sopprimere questa, la sua presenza presso di noi, all'interno di noi.⁴⁰

L'inclinazione al male, che nel linguaggio tomistico è detta 'fomite' (un'esca utile a accendere un fuoco), può essere certo totalmente eliminata dalla grazia; ma mai una analoga eliminazione totale potrebbe avvenire in senso contrario, cioè a partire dal male finito riguardo al bene infinito.⁴¹ Il bene di natura, la grazia annidata dentro la nostra materia e vita interiore — che ci lascia liberi di dire 'no' continuamente, ma non si disgusta di tutta l'infedeltà di noi traditori e non ci abbandona — non può mai dunque venire eliminata da alcuna nostra mancanza o peccato mortale.⁴²

Infatti il peccato mortale, come ci dice Tommaso d'Aquino, non può mai essere certo rimesso, nel senso che l'uomo non può provare a purificarlo con i suoi mezzi finiti; ma c'è il potere infinito, la grazia divina. Questa lo può rimettere autonomamente — misteriosamente — per un 'miracolo': sempre, sempre e comunque.

Esaminiamo a questo punto di nuovo il testo dantesco del canto

³⁹ La verità cristica (la Verità dell'Amore) penetra tutte le cose dell'universo; è anche dentro la terra, nel mondo dei morti, dei decomposti fisicamente nella materia (cfr. *Ef.* IV, 7-10; *Fil.* II, 9-10) e condannati a scomparire secondo la carne, per proclamare la liberazione di tutte le anime sempre viventi secondo Dio — vale a dire in base a quella parte divina che è dentro di noi, la *prima materia* o 'quintessenza' — entro lo Spirito (cfr. *I Pt.* III, 19-20; IV, 6).

⁴⁰ Tommaso d'Aquino, *Quaestio disputata de malo*, q. II, a. 12, 63b.

⁴¹ *Ivi*, 64a.

⁴² *Ivi*, a. 15, 101a.

infernale XXXIII e il suo discorso demonologico.⁴³ Secondo Dante, nel nostro animo sembra crearsi una sorta di sdoppiamento. Noi nell'errore cadiamo all'inferno, dentro l'angoscia, il tormento interiore, quell'inquietudine che è poi soltanto la pena di allontanarsi dal Vero, dal Padre e nostra origine bella e gioiosa. Comunque, secondo frate Alberigo (ed anche per il poeta) in questo inferno noi siamo... quasi in 'custodia cautelare'. Ma siamo vivi! È sorprendente: noi siamo ancora fra i vivi, nel mondo della materia concreta, nei nostri corpi, sebbene non siamo più responsabili di quelle azioni terribili che compiremo da quel momento, oltre la soglia di quel peccato mortale, e che saran giudicate dagli uomini e dalla storia come espressione del male assoluto. No, in quel male non siamo certo più noi; perché il corpo a quel punto, come la mente, è posseduto dal diavolo. Tutti i malvagi più radicali (e indemoniati) non sanno quello che fanno — come fu detto a Gerusalemme nell'urlo sopra la croce⁴⁴ — per questo loro (anche loro) devono avere il perdono.

Non siamo noi, dentro il male più grande che è errore, è peccato mortale che uccide ogni rapporto con Dio nella carne, nella coscienza. Non siamo noi: siamo altrove e soffriamo. Dentro quel male è soltanto un demone. Noi dunque, in quell'altrove e nostro incarceramento, sempre vogliamo recuperare un'amicizia perduta, ma non ne siamo coscienti: questo ci sembra mostrare la disquisizione demonologica del canto XXXIII, dentro l'inferno dantesco. Difatti là, nel Cocito, dove si trova Ugolino, assieme agli altri campioni di frode, i traditori, c'è una gran voglia di piangere e quindi sciogliere il ghiaccio del cuore. Tutti quei morti sono umiliati dal loro stesso errore interiore del tradimento. Son tutti in sofferenza e sprofondati nell'acqua: il pianto e lago amarissimo che è congelato. Solo nel centro comunque vi sono lacrime che possono scorrere libere e dare un aiuto. (Vedi l'illustrazione No. 5 nell'Appendice B.)

⁴³ Cfr. *Inf.* XXXIII, 121-156.

⁴⁴ Cfr. *Lc.* XXIII, 34: «Iesus autem dicebat: "Pater, dimitte illis, non enim sciunt quid faciunt"».

Qui ci sorprende il simbolismo del pianto,⁴⁵ perché ci appare colante in continuazione sopra quel corpo che è il più mostruoso di tutto l'inferno: il corpo orrendo del suo imperatore, Lucifero, supremo archetipo del tradimento e dell'angoscia di sofferenza⁴⁶ che ad esso si lega. Lui è lo schiavo del mal volere. Divora i traditori più oscuri, ma anche... piange, lui piange liberamente, nel dilaniare quei miseri schiavi ora giunti sopra quel fondo profondo della voragine nera.⁴⁷

E sono queste lacrime vere, lacrime calde, roventi: scavano il ghiaccio intorno al suo corpo, ci fanno strada. Eccoli il nostro padre fasullo — che è solo un padre adottivo — legato al tempo e alla storia del mondo, all'esistenza, ma non all'*èschaton* e eternità della carne risorta a Vita Nuova, purificata.⁴⁸ Il suo e il nostro dolore (e il nostro errore) ha dunque scopi precisi: è finalizzato ed è orientato. La storia dell'uomo in senso Cristiano non è tempo eterno e cerchio dell'*urobòros*, continuo ritorno (eracliteo, e poi platonico e stoico) di ciò che è sempre lo stesso. La storia ha un fine purificante: il giudizio universale apocalittico e il tempo nuovo, i cieli nuovi, la Gerusalemme Celeste.

⁴⁵ Nel *Discorso 39* di Gregorio di Nazianzo si tratta di 'immersione nelle lacrime' come di una particolarissima forma alternativa di battesimo e, dunque, del segno implicito di un progressivo rinnovamento, di un mutamento interiore. È questo un battesimo impegnativo, continuo, dolente e rattristato, che imita l'umiliazione dei Niniviti e ottiene in fine misericordia.

⁴⁶ Cfr. E. Montanari, *La fatica del cuore: saggio sull'ascesi esicasta*, Jaca Book, Milano, 2003, p.161: «Queste lacrime di cui si dice che sono capaci di "spegnere il fuoco della geenna", sono anche fisicamente diverse dal pianto: in quanto sopraggiunge come una *gratia gratis data* dello Spirito Santo, esse colano, dolci e silenziose, "senza sforzo né contrazione dei muscoli della faccia" e in questo senso più che apparire 'innaturali' esse son dette appartenere alla più profonda natura dell'uomo. Non deve dunque sorprendere se le fonti richi amino, in proposito, l'immagine delle 'lacrime del parto'».

⁴⁷ Cfr. *Inf.* XXXIV, 53-57.

⁴⁸ Lucifero in Dante divora i peccatori come se fosse una macchina e propriamente una maciulla, cioè lo strumento utilizzato a dirompere canapa o lino per separare le fibre tessili da quelle legnose, e dunque scartare quest'ultime. La situazione ci fa ritornare alla mente *Isaia* e la sua visione profetica della sciagura di Gerusalemme idolatra, distrutta dalla tempesta e dagli assedi, ma poi, alla fine, salvata attraverso lo stesso dolore e la punizione che assume un vero compito purificante: cfr. *Is.* XXVIII, 24-29.

Il male non è assoluto, e non è certo il Vero Assoluto secondo il messaggio evangelico. Questo, nel nostro tempo, in ambito teologico cattolico, è stato perfettamente illuminato da Hans Urs von Balthasar.⁴⁹ L'inferno dunque non può essere eterno. L'inferno è eterno secondo la 'falsa vista' del materialismo infernale;⁵⁰ infatti è eterno quanto la storia dei nostri errori, ma quella storia (la nostra storia di uomini vivi nel mondo) per il Cristianesimo dovrà finire oltre il tempo, nell'*èschaton*, nella bellezza dei cieli e della terra davvero eterni. L'eternità è assoluta ed è bene, Bene Assoluto: il male in esso o oltre esso sarebbe diminuzione di assolutezza e dunque non-assolutezza, radice di un falso e pernicioso dualismo, contraddizione teologicamente inaccettabile.

Il male non rappresenta un compimento od un fine. Invece è un mezzo, uno strumento come si è detto involontario, inconsapevole; spinge attraverso il nostro errore dovuto alla libera scelta,⁵¹ e lui conduce nell'ombra la psiche umana verso i fondali più estremi del nostro stesso spazio interiore, e la prepara a conversioni inevitabili e giuste e necessarie.⁵²

⁴⁹ Cfr. H.U. Von Balthasar, *Dare We Hope "That All Men Be Saved"?* with a Short Discourse On Hell, Ignatius Press, San Francisco, 1988; A. L. Pitstick, *Light in Darkness: Hans Urs Von Balthasar and the Catholic Doctrine of Christ's Descent into Hell*, Eerdmans Publishing Co., Grand Rapids - MI, 2007, p.264: «Balthasar's theology of Christ's descent toward a doctrine of universal salvation, whether certain or as a hope. As Balthasar sees it, universal salvation (if actual) will be the result of the utter abandonment the Son undergoes». In questo senso, affermare la non assolutezza del male conduce il teologo svizzero ad associarsi al pensiero di Origene e a riconoscere necessariamente la non eternità dell'inferno, e dunque la necessità della salvezza finale per tutti gli uomini. L'insegnamento di Balthasar, nonostante gli ampi dibattiti e critiche ad esso associati, è stato alla fine integralmente riconosciuto e convalidato in maniera ufficiale da Joseph Ratzinger, come portavoce di Giovanni Paolo II: cfr. J. L. JR. Allen, *The Word From Rome*, in *National Catholic Reporter* 3 (15 - November 28, 2003): «What the pope intended to express by this mark of distinction [i.e., elevation to the cardinalate], and of honor, remains valid, no longer only private individuals but the Church itself, in its official responsibility, tells us that he is right in what he teaches of the faith».

⁵⁰ Cfr. *Inf.* X, 97-108.

⁵¹ Cfr. n. 24.

⁵² Cfr. *Inf.* XXXIV, 1-9.

Virgilio cita Venanzio, introducendo il pellegrino infernale all'ultimo incontro sul lago gelato, quello col falso padre dell'uomo, apparente male assoluto e Lucifero: primo fra tutti i pensieri perfetti (quegli angeli del paradiso) a capovolgersi, a pervertirsi e precipitare. (Vedi l'illustrazione No. 6 nell' Appendice B.)

Certo Lucifero è uno strumento di distruzione ed è sporco⁵³ come la croce dei malfattori, la croce di Cristo dell'inno originario — «Vexilla regis prodeunt/ fulget Crucis mysterium/ quo carne carnis conditor/ suspensus est patibulo»⁵⁴ — ma questa croce, e lo stesso sporco, può anche compiere il grande miracolo e può strappare la preda all'inferno («Praedam tulitque tartari»);⁵⁵ basta accettare umilmente il suo male, l'angoscia, la morte, e sopportarli, abbracciarli per ritrovare al contempo la Strada e la Vita («qua vita mortem pertulit/ et morte vitam reddidit»)⁵⁶.

Virgilio abbraccia⁵⁷ proprio quel mostro, a favore del suo protetto; e lui discende così su quel palo, sopra lo sporco di «pianto e sanguinosa bava»⁵⁸ che fora il ghiaccio, lo apre, scava un fossato, come cintura di quella macchina e bestia («maciulla»⁵⁹ e «vispistrello»⁶⁰), concede transito oltre la superficie gelata, più giù verso il centro del nostro mondo nascosto, interiore, dove si traggono i pesi mortificanti del mal volere. Qui lentamente discende il pellegrino con la sua guida e, in seguito, giunto così sopra il centro del globo, si capovolge faticosamente per risalire.

Tutto è compiuto: la non resistenza a quel male è chiave di volta. Se il male non si sconfigge, con forze umane e razionali, né si può fuggire, bisogna solo accettarlo, mangiarlo, aggrapparsi all'altro da noi (o Virgilio, che è messo di Beatrice)⁶¹ al di là di ogni umano

⁵³ Cfr. *Inf.* XXXIV, 54.

⁵⁴ Venanzio Fortunato, *Vexilla Regis*, 1-4.

⁵⁵ *Ivi*, 24.

⁵⁶ *Ivi*, 31-32.

⁵⁷ Cfr. *Inf.* XXXIV, 70-93.

⁵⁸ Cfr. *Inf.* XXXIV, 54.

⁵⁹ *Ivi*, 56.

⁶⁰ *Ivi*, 49.

⁶¹ Cfr. *Inf.* I, 49-66. Ricordiamo anche in questo senso il profetismo veterotestamentario

egoismo e... risalire, sperando nell'Essere Vero oltre ogni falsa e maligna assolutezza presunta. L'eucarestia, nel suo enorme mistero, incoraggia con scandalo a compiere quanto è più incredibile e assurdo, incoraggia al cannibalismo che è inoltre deicidio. Cristo davvero ci dice: "Mangiatemi". E in questo certo lui afferma che vuole stare con noi, esser dentro di noi al di là delle leggi del giusto e dell'ingiusto, al di là di ogni umana ragione. Lui è folle, senz'altro: è pazzo d'amore.

L'ultimo canto infernale, in questo senso, prepara al nuovo concetto purgatoriale del male e del dolore come strumenti purificanti. E a questo punto riusciamo a passare al di là dell'orrore che ci ha tormentati, orrore satanico. Dentro l'inferno, quel corpo tremendo del falso padre Lucifero noi lo possiamo difatti osservare da un altro punto di vista (da sotto... 'a gambe levate'); e ci fa ridere la posizione grottesca, come trovata fulminea di tragicommedia che ci sorprende in fondo alla scena. Sì, quella croce non ci fa più gran paura. Del resto, lo abbiamo detto che la *Passione* è in fondo tragicommedia.

Ora quel corpo — il corpo di Satana e spettro di quel supposto male assoluto — diventa 'strada' al pellegrino, l'uomo in viaggio che fora l'inferno, che lo trascende, che ci rappresenta. E le sue lacrime poi dentro il buio, le lacrime luciferine, come un ruscello o magari la serpentina ritorta di un *aludèl* per un oro filosofale meraviglioso,⁶² ci condurranno alla luce un'altra volta e a rivedere le stelle.

Bibliografia

Agostino, *De civitate Dei*, XIV, 9, 4.

Allen Jr., John L., *The Word From Rome*, in *National Catholic*

a proposito dei 'misteriosi istruttori' di Verità che i nostri occhi intuiranno e vedranno dopo l'errore, cioè il nostro peccato: quello che obbliga Dio a lasciarci gustare il pane dell'amarrezza, come ci indica nella visione Isaia (XXX, 18-20).

⁶² Il ruscelletto dantesco ha difatti un andare per anse avvolgenti, e ricorda le 'serpentine' dei distillatori (o *aludèl*) per i fumi arroventati di sublimazione metallica nella Grand'Opera: cfr. *Inf.* XXXIV, 132.

- Reporter 3* (15 - November 28), 2003.
- Annas, Julia, *The Morality of Happiness*, Oxford University Press, New York, 1993.
- Balthasar, Hans Urs von, *Dare We Hope "That All Men Be Saved"? with a Short Discourse On Hell*, Ignatius Press, San Francisco, 1988.
- Becattini, Massimo, Benigni, Paola, *Ugolino della Gherardesca: cronaca di una scoperta annunciata*, in "Archeologia Viva", 2008.
- Boitani, Piero, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Il Mulino, Bologna, 1992.
- Ceccarelli Lemut, Maria Luisa, *Il conte Ugolino Della Gherardesca: un episodio della storia di Pisa alla fine del Duecento*, Nistri-Lischi, Pisa, 1982.
- Ceccarelli Lemut, Maria Luisa, Mallegni, Francesco, *Il conte Ugolino di Donoratico tra antropologia e storia*, Plus, Pisa, 2003.
- Conway, Colleen M., *Behold the Man: Jesus and Greco-Roman Masculinity*, Oxford University Press, Oxford, 2008.
- Cooper, John M., *Reason and Emotion*, Princeton University Press, Princeton (N.J.), 1999; *Pursuits of Wisdom: Six Ways of Life in Ancient Philosophy from Socrates to Plotinus*, Princeton University Press, Princeton (N.J.), 2012.
- Cristiani, Emilio, *Per l'accertamento dei più antichi documenti riguardanti i Conti della Gherardesca*, in "Bollettino Storico Pisano", XXIV-XXV, 1955-1956.
- d'Aquino, Tommaso, *Quaestio disputata de malo*, q. II, a. 12, 63b.
- Fortunato, Venanzio, *Vexilla Regis*, 1-4.
- Freccero, John, *Dante. The Poetics of Conversion*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1986.
- Isastia, Anna Maria, *We Italian Suroptimists for EXPO: progetti dei club sulla cultura del cibo e sulle "Tre R – Ridurre, Riutilizzare, Riciclare"* (Università La Sapienza di Roma), Debate, Livorno, 2015.
- Licon, Michael R., *The Resurrection of Jesus: A New Historiographical Approach*, InterVarsity Press, Downers Grove (Il), 2010.
- Koskenniemi, Erkki, Nisula, Kirsi, Toppari, Jorma, *Wine Mixed with Myrrh (Mark 15.23) and Crucifragium (John 19.31-32): Two Details of the Passion Narratives*, in *Journal for the Study of the New Testament*, n.

27 (4), 2005.

- Maslanka Soro, Maria, *Dante e la tradizione della tragedia antica*, in *Lectura Dantis 2005. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, a c. di Cerbo Anna, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli, 2011.
- Mondin, Battista, *Gesù Cristo salvatore dell'uomo: cristologia storica e sistematica*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna, 1993.
- Montanari, Enrico, *La fatica del cuore: saggio sull'ascesi esicasta*, Jaca Book, Milano, 2003.
- Pitstick, Alyssa Lyra, *Light in Darkness: Hans Urs Von Balthasar and the Catholic Doctrine of Christ's Descent into Hell*, Eerdmans Publishing Co, Grand Rapids – MI, 2007.
- Raimondi, Ezio, *Le figure interne di Ugolino*, in *Lecture classensi*, vol. XXV, 1996.
- Ravegnani, Giorgio, *La caduta dell'Impero romano*, Il Mulino, Bologna, 2012.
- Strange, Steven K., *The Stoics on the Voluntariness of Passion*, in *Stoicism: Traditions and Transformations*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.



MARINO ALBERTO BALDUCCI

Ugolino e il male assoluto.

La discussione demonologica sul dinamismo del negativo

in *Inferno XXXIII*

– Riassunto –

Se l'arcivescovo Ruggieri è un vero traditore politico, il suo carnefice, il conte Ugolino, è un personaggio liminare che — spiritualmente parlando — non sembra appartenere all'area dell'Antenora. Ugolino incarna perfettamente l'ideale politico dantesco che mira a generare concordia fra i contendenti di opposte fazioni, in nome del rispetto reciproco e del comune buon senso. È questa l'unione civile,

l'Imperium, che è frutto essenziale di *caritas* e è quello che i facinorosi accecati rifuggono, odiando altri umani. Questa e la *Monarchia* concepita idealmente da Dante. Il conte Ugolino s'incarcerava dentro l'inferno perché ha tradito l'offerta d'amore dei suoi commensali, suoi figli e nipoti, chiudendosi nella cupezza più nera che è disperazione. Così, in qualche modo, in senso spirituale, egli appartiene a un'altra zona del lago: quella seguente, la Tolomea (dove si trovano i traditori degli ospiti). Il male, comunque, non può in assoluto porre radici totalizzanti nella coscienza, non può occupare tutta la psiche. Questo è il messaggio che il nostro Poeta qui affida agli ultimi spettri del suo viaggio infernale, al conte Ugolino, ma forse ancora di più a quel grottesco frate Alberigo che è sempre vivente nel mondo in senso carnale, al tempo della Visione, come del resto succede al suo compagno di pena, il Branca Doria. Dentro l'inferno si trovano immessi i momenti sbagliati del nostro vivere. L'anima allora cade là sotto quando noi siamo occupati da sporchi demòni, che sono errori del nostro pensiero, pensieri sbagliati dentro la nostra coscienza; ma esiste un prima, comunque, e forse... anche un dopo. La Vita scorre dentro la vita: Lei non può accogliere mai una morte definitiva. Il male, come l'inferno e il morire, è percorribile e al fine è travalicabile. Certo, il viaggio continua (e il Pellegrino lo mostra: fisicamente, concretamente), continua oltre l'inferno, che non è certo un confine assoluto, ma che è soltanto la colossale menzogna sull'eternità e sulla presunta assolutezza del male, come si vede per simboli nel successivo canto XXXIV. In questo senso il protagonista della *Divina Commedia*, con la sua storia, è dunque emblema inequivocabile di una siffatta rivelazione intorno alla natura 'dinamica' del negativo. Seguendo la linea indicata da San Tommaso nella sua *Quaestio disputata del malo*, Dante ci mostra pertanto l'infondatezza del male assoluto come un concetto teologico.

I relatori del Convegno in ordine alfabetico

Balducci, Marino Alberto, Università di Stettino.
Barnes, John C., UCD, Dublin.
Cale, Morana, Università di Zagabria.
Campanella, Raffaele, ambasciatore, ricercatore autonomo.
Di Fonzo, Claudia, Università di Trento.
Ghetti, Noemi, Università di Padova.
Hoffmann, Béla, Università dell'Ungheria Occidentale, Szombathely.
Kaposi, Márton, Università ELTE, Budapest.
Kelemen, János, Accademia delle Scienze dell'Ungheria (MTA),
Budapest.
Le Lay, Cécile, Université Jean Moulin, Lyon 3.
Madarász, Imre, Università di Debrecen.
Maslanka-Soro, Maria Teresa, Università Jagellonica, Cracovia.
Mátyus, Norbert, Università Cattolica Pázmány, Piliscsaba.
Nagy, József, Università ELTE, Budapest.
Ploom Ülar, Tallinn University.
Seriacopi, Seriacopi, ricercatore autonomo.
Szabó, Tibor, Università di Szeged.
Szkárosi, Endre, Università ELTE, Budapest.
Tassoni, Luigi, Università di Pécs.
Verdicchio, Massimo, University of Alberta, Canada.
Vígh, Éva, Università di Szeged.
Wrana, Magdalena, Università Jagellonica, Cracovia.

Appendice A



1. Il lupo attacca l'agnello (*Der Naturen Bloeme*) - Koninklijke Bibliotheek (KB, KA 16, Fol. 62r)



2. Il lupo (*The Aberdeen Bestiary*) - Aberdeen University Library, Univ. Lib. MS 24, fol. 16v

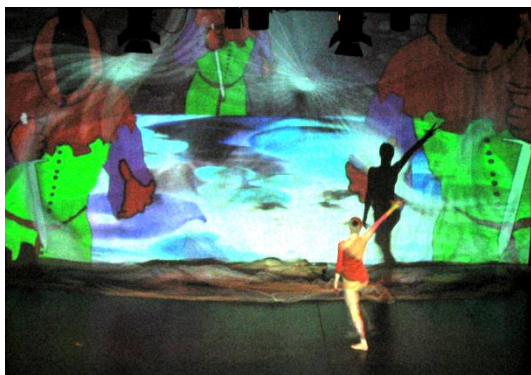
Appendice B



1. Tav. XL : “CRA-INITS Evocazioni Dantesche
(Immagine, Danza, Musica e Parola) ©”
Arte performativa di Arianna Bechini
Crocifissione degli innocenti



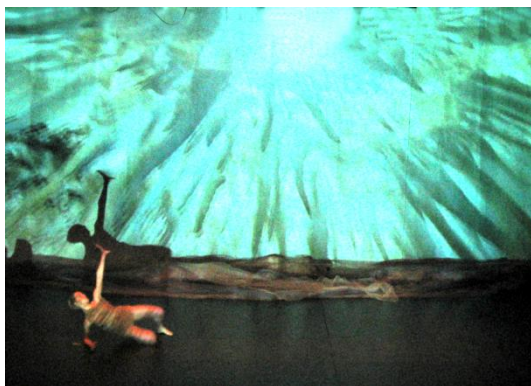
2. Tav. XLI : “CRA-INITS Evocazioni Dantesche
(Immagine, Danza, Musica e Parola) ©”
Arte performativa di Arianna Bechini
Sogno di caccia a San Giuliano



3. Tav. XLII "CRA-INITS Evocazioni Dantesche
(Immagine, Danza, Musica e Parola) ©"
Arte performativa di Arianna Bechini
Banchetto di Frate Alberigo



4. Tav. XLIII : "CRA-INITS Evocazioni Dantesche
(Immagine, Danza, Musica e Parola) ©"
Arte performativa di Arianna Bechini
Ugolino



5. Tav. XLIV : “CRA-INITS Evocazioni Dantesche
(Immagine, Danza, Musica e Parola) ©”
Arte performativa di Arianna Bechini
Occhi di ghiaccio e Tolomea



6. Tav. XLV: “CRA-INITS Evocazioni Dantesche
(Immagine, Danza, Musica e Parola) ©”
Arte performativa di Arianna Bechini
Meccanica luciferina