

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 beszédmód 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.