



RENCONTRES DE L'ARCHET



Publicato in collaborazione con Lexis
Compagnia Editoriale in Torino
prima edizione: giugno 2023
ISBN 9788832028195

DANTE
E LA LETTERATURA
DELL'OCCIDENTE

*Atti delle Rencontres de l'Archet
Morgex, 13-18 settembre 2021*

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

Con il sostegno di:



Fondazione
Compagnia
di San Paolo

© 2023 «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

INDICE

PRESENTAZIONE	p. 8
PARTE I. LEZIONI	
<i>«Vaille moy long estude»: Dante e Christine de Pizan</i> di Paola Cifarelli	p. 10
<i>Una storia dei secoli moderni: la Società Dantesca Italiana</i> di Marcello Ciccuto	p. 26
<i>Dante e la Divina Commedia attraverso il filtro della cultura francese</i> di Jean Balsamo	p. 30
<i>Da Moravia a Fritz Lang: l'Ulisse dantesco nel Mépris di Jean-Luc Godard</i> di Silvia D'Amico	p. 56
<i>La "tentazione" di Francesca: sette secoli di mutazioni</i> di Massimo Castoldi	p. 66
<i>«Qui la morta poesì resurga»: il Purgatorio e la letteratura inglese dal Medioevo ai giorni nostri</i> di Nick Havely	p. 82
<i>Il problema ecdotico della Commedia: uno sguardo retrospettivo</i> di Giorgio Inglese	p. 96

LEZIONI DISPONIBILI IN VERSIONE VIDEO

-  *Dante visto da Petrarca e Boccaccio: tracce di un dialogo tra due progetti culturali*
di Maurizio Fiorilla
-  *Commentare Dante nel Trecento*
di Luca Fiorentini
-  *Dante Transnazionale: storia europea delle Società Dantesche di fine Ottocento*
di Federica Coluzzi
-  *«Parlare e lacrimar vedrai insieme»: Modello Ugolino da Firenze a Dublino*
di Piero Boitani e Emilia Di Rocco
-  *Dallo Stetson all'aragosta: Dante nel Modernismo e nel Postmodernismo*
di Piero Boitani e Emilia Di Rocco

PARTE II. INTERVENTI

- Fonti latine di Paradiso VI, vv. 73-78. Dante, Orazio e la morte di Cleopatra*
di Lorenzo Bartoloni p. 103
- Primi promotori e detrattori dell'opera di Dante: il dialogo tra Guido Novello da Polenta, Cecco d'Ascoli e Jacopo Alighieri*
di Camilla Canonico p. 110
- Didone in Dante e il dibattito sulla natura d'Amore*
di Matteo Cazzato p. 117
- «lo passo / che non lasciò già mai persona viva»: il limitare nell'esegesi dantesca di Pascoli*
di Laura Crippa p. 124
- Anticlaudianus: un modello 'strutturale' della Commedia?*
di Giulia Depoli p. 131
- Echi danteschi nel teatro di Luigi Groto, il Cieco d'Adria. Il caso della Calisto (1583)*
di Marta Fumi p. 138
- «Ed è uno modo quasi d'insetare l'altrui natura»: Dante e la letteratura filosofico-giuridica francescana del XIII secolo*
di Ettore Maria Grandoni p. 144
- Sulla riscrittura del Paradiso nel Triumphus Eternitatis: dall'ineffabilità all'apofasia*
di Laura Marino p. 151
- Forme dialogiche della Commedia. Il rapporto tra Dante e Virgilio*
di Giulia Martini p. 158
- La focalizzazione dantesca tra parola e immagine. Due esempi di analisi a partire dalla Commedia illustrata di Aligi Sassu*
di Luca Padalino p. 165
- Le più antiche vite di Dante*
di Alessia Tommasi p. 174
- Sulle soglie del bosco. Didone tra indulgenza e dannazione (Inf. V 61-62)*
di Raffaele Vitolo p. 180

PARTE III. COMUNICAZIONI E SCHEDE

- Di Odissee seconde, grandi e dantesche*
di Vasiliki Avramidi p. 187
- Appunti su Dante e Pavese*
di Gioele Cristofari p. 192
- Dante sulla scena teatrale di primo Ottocento*
di Matilde Esposito p. 195
- «On a fait du Dante tout ce qu'il n'était pas ou tout ce qu'il était moins»:
Barbey d'Aurevilly lettore di Dante nel XIX secolo*
di Ilaria Giacometti p. 196

<i>La Vita Nuova di Dante attraverso il prisma dell'ultimo laboratorio di Roland Barthes: La Préparation du roman</i> di Tommaso Lombardi	p. 199
<i>Dante, la Commedia e la cultura gesuitica nell'Ottocento</i> di Serena Mauriello	p. 204
<i>The Gaeltacht di Seamus Heaney: una riscrittura di Guido, i' vorrei</i> di Laura Piccina	p. 206
<i>De Sanctis e il Faust come Divina Commedia moderna</i> di Luca Tognocchi	p. 210
<i>Storia della parola cognazione da Dante ai giorni nostri</i> di Elena Tombesi	p. 213
<i>Dante nelle Genealogie del Boccaccio</i> di Alessia Tommasi	p. 216
<i>Dante e Christine De Pizan: Le chemin de longue étude. Sibilla tra Virgilio e Beatrice</i> di Alessia Tommasi	p. 218
<i>La trasumanazione dantesca e un'ipotesi di ricezione in Benvenuto Cellini</i> di Ilenia Viola	p. 220
APPENDICE	
<i>Presentazione dei partecipanti</i>	p. 223

PRESENTAZIONE

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

Fin dalle prime edizioni abbiamo raccolto giudizi lusinghieri sull’iniziativa, che interpreta anche un’esigenza di collegamento fra le scuole di dottorato: come dimostra un’esperienza quasi trentennale, tale proficua e vivace interazione tra varie università ne amplia infatti le prospettive di ricerca, allargando nel contempo la rete di collaborazioni e relazioni della Fondazione con i giovani studiosi, che trovano in essa un importante punto di riferimento nel loro percorso di formazione e nella loro vita professionale.

Grazie al sostegno della Compagnia di San Paolo, dal 2011 è stato possibile inaugurare un nuovo ciclo di seminari, le “*Rencontres de l’Archet*”, così denominate per sottolinearne ulteriormente il carattere di scambio e di confronto, emblematizzato dalla collocazione di frontiera della prestigiosa sede valdostana – la Tour de l’Archet di Morgex – che li accoglie. La vivacità del dialogo che solitamente si sviluppa fra i docenti, i tutor e i dottorandi ci ha indotti, a partire dall’edizione 2012, a raccogliere in una pubblicazione gli Atti del seminario, che comprendono le lezioni (in gran parte rielaborate) tenute dai docenti, ma anche numerosi contributi dei dottorandi, presentati in occasione del seminario o scaturiti proprio dal vivace e fecondo scambio di riflessioni che caratterizza le *Rencontres* e che genera nuovi percorsi di ricerca e approfondimento, condivisi con i docenti che hanno partecipato al seminario e comunque sottoposti a una validazione da parte del nostro Comitato scientifico.

Dato il carattere di *work in progress* dell’iniziativa seminariale, si è ritenuta opportuna una pubblicazione degli atti on-line, onde favorirne un’utilizzazione il più possibile aperta, flessibile e dialogica, in grado di essere anche implementata nel tempo con nuovi materiali e aggiornamenti. In particolare, si ripropone anche in questo volume la formula sperimentata nelle ultime edizioni: ai consueti contributi scritti si affianca infatti la registrazione di alcune lezioni orali, che potranno essere integrate in appendice da bibliografie e altri materiali di approfondimento.

Giulia Radin
Direttrice della Fondazione Sapegno

LEZIONI

«VAILLE MOY LONG ESTUDE»: DANTE E CHRISTINE DE PIZAN

di Paola Cifarelli

In una lettera inviata all'umanista Pierre Col il 2 ottobre 1402 nell'ambito della *Querelle sur le Roman de la Rose*, Christine de Pizan, autrice di origine italiana ma attiva in Francia tra il 1394 e il 1429, esaltava il poema dantesco con queste parole:

Se mieulx vuelz oïr describe paradis et enfer, et par plu subtilz termes plus haultement parlé de theologie, plus prouffitablement, plus poetiquement et de plus grant efficasse, lis le livre que on appelle le Dant, ou le te fais exposer pour ce qu'il est en langue florentine souverainement dicté: la oyras autre propos mieux fondé plus subtilement, ne te desplaïse, et ou tu pourras plus prouffiter que en ton *Romant de la Rose*, et cent fois mieux composé; il n'y a comparaison, ne t'en courouces ja.¹

La *Commedia*, evocata qui con termini molto elogiativi, è contrapposta al *Roman de la Rose*, che G. Contini definiva «la scrittura volgare del basso Medioevo di gran lunga più illustre, naturalmente se escludiamo la *Divina Commedia*»;² è infatti l'opera che dà inizio all'*epos allegorico* in volgare e con cui il poema di Dante intrattiene rapporti complessi.

In questo mio intervento mi propongo di esporre le opinioni di una parte della critica a proposito delle evocazioni dirette e indirette di Dante da parte di Christine, concentrandomi in particolare sul *Livre du Chemin de longue étude*; in un secondo tempo, a partire dalle osservazioni fatte a proposito dell'*Avision Christine*, cercherò di formulare qualche ipotesi sulla distanza che separa il *Livre du chemin de longue étude* dalla *Commedia* nonostante le affinità evidenti di struttura e le citazioni esplicite, in ragione dell'importanza della tematica politica in quest'opera di Christine.

a. *Dante, la prima generazione di umanisti francesi e Christine de Pizan: costruire un'identità poetica originale*

Christine cita la *Commedia* in almeno quattro opere, in gran parte prodotte negli anni della sua partecipazione alla *Querelle sur le Roman de la Rose*.³ oltre alla già menzionata lettera a Pierre Col del 1402 sono presenti riferimenti nel *Livre du chemin de longue étude*, composto nel 1403, nella *Mutacion de Fortune* del 1404, nel *Livre des Faits et Bonnes Moeurs du roi Charles V le Sage*, pure del 1404 e nell'*Avision Christine* del 1405.

Come è noto, la conoscenza delle opere di Dante nel tardo Medioevo francese non è comparabile a quella di Petrarca o Boccaccio, che godettero di una straordinaria fortuna e furono

¹ *Le débat sur le Roman de la Rose*, édition critique, introduction, traductions, notes par E. HICKS, Paris, Champion, 1977, pp. 141-142.

² G. CONTINI, *Un nodo della cultura medievale: la serie Roman de la Rose, Fiore, Commedia* in *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo. Atti del XIV Corso Internazionale d'Alta Cultura*, ed. V. BRANCA, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 509-542, part. p. 509.

³ Su questa disputa letteraria, che coinvolse il teologo Jean Gerson, gli umanisti Pierre Col e Jean de Montreuil e Christine de Pizan, si veda CHRISTINE DE PIZAN, *Le Livre des epistres sur le Rommant de la Rose*, ed. A. VALENTINI, Paris, Classiques Garnier, 2014.

considerati modelli supremi di erudizione e di scrittura. Particolare rilievo si è dato dunque alla testimonianza di Christine de Pizan, considerata eccezionale ma legata essenzialmente alle sue origini italiane. Tuttavia, già nel 1973 Giuseppe Di Stefano invitava ad approfondire le ricerche e a valutare l'ipotesi che questa valutazione sulla (s)fortuna francese di Dante potesse essere dovuta a una lacuna nella ricerca, più che a una realtà dei fatti:

Il est permis de postuler que le silence qui semble entourer le nom de Dante reflète moins un état de fait, une condition historique objective, qu'une situation subjective: que ce silence, en un mot, provient moins du silence des textes que d'une insuffisance des recherches et de la documentation.⁴

Da allora, le ricerche condotte dal gruppo di studiosi legati a Franco Simone, di cui Di Stefano stesso ha fatto parte, hanno permesso di raggranellare qualche testimonianza in più, senza però permettere di affermare che le citazioni di Christine fossero l'albero che nascondeva una foresta.

Gli studi sui cataloghi delle biblioteche principesche⁵ hanno infatti permesso di trovare tracce di codici danteschi nella biblioteca papale ad Avignone,⁶ nelle collezioni dei signori di Anjou, in quelle di Charles de France duca di Guyenne e fratello minore del re Louis XI, in quella di Charles d'Angoulême, marito di Louise de Savoie⁷ e nelle stesse librerie dei duchi di Savoia: una circolazione dunque all'interno di famiglie unite da legami di parentela.

Per parte sua, G. Di Stefano, nell'articolo citato, aggiungeva che all'epoca in cui si situa il primo successo di Petrarca e Boccaccio in Francia, due autori inseriscono nei loro testi allusioni precise a Dante. In particolare, lo studioso attirava dapprima l'attenzione sul fatto che Philippe de Mézières, nel *Songe du Vieil Pelerin* (1389) descriveva il viaggio intorno al mondo fatto durante una visione in forma di sogno allegorico dal protagonista, in cerca di un paese degno di ricevere il conio per la moneta che denota la più alta purezza spirituale; questo viaggio, che in parte si svolge sotto forma di volo, ricorda da vicino il passo di *Par.* XXVII in cui Beatrice invita Dante ad abbassare lo sguardo e ad osservare quanto spazio egli abbia percorso:⁸

Da l'ora ch'io avea guardato prima
i' vidi mosso me per tutto l'arco
che fa dal mezzo al fine il primo clima;

⁴ G. DI STEFANO, *Alain Chartier ambassadeur à Venise* in *Culture et politique en France à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance*, études réunies et présentées par Franco Simone, Torino, Accademia delle Scienze, 1974, pp. 155-168, part. p. 160.

⁵ G. MOMBELLO, *I manoscritti delle opere di Dante, Petrarca e Boccaccio nelle principali librerie francesi del secolo XV* in *Il Boccaccio nella cultura francese*, a cura di C. PELLEGRINI, Firenze, Olschki, 1977, pp. 81-209.

⁶ Roma, BAV, Borghese 365 e Vat. Lat. 3199, l'uno presente a Peñiscola, l'altro appartenuto all'arcivescovo di Aix, A. Nicolai.

⁷ Si tratta della traduzione francese dell'*Inferno* con testo italiano a fronte oggi conservata a Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, L.III.17.

⁸ A questo proposito si vedano anche P.-Y. BADEL, *À propos de la connaissance de Dante en France* in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 23, 1971, p. 334 e R. BROWN-GRANT, *Mirroring the court: clerkly advice to noble men and women in the works of Philippe de Mézières and Christine de Pizan* in *Courtly Literature and Clerical Culture: Selected Papers from the Tenth Triennial Congress of the International Courtly Literature Society*, Universität Tübingen, Deutschland, 28. Juli-3. August, éd. C. HUBER, H. Lähnemann et S. Linden, Tübingen, Attempto, 2002, pp. 39-53.

sì ch'io vedea di là da Gade il varco
folle d'Ulisse, e di qua presso il lito
nel qual si fece Europa dolce carco.

E più mi fora scoperto il sito
di questa aiuola; ma 'l sol procedea
sotto i mie' piedi un segno e più partito (v. 79-87)

Di Stefano segnalava inoltre che nel cap. 39 del *Songe* si legge una dura invettiva contro i Genovesi che riprende alla lettera un passo di *Inf.* XXXIII, v. 151-153:

Ahi Genovesi, uomini diversi	Cette generation genevoise, de toutes
D'ogni costume e pien d'ogni magana	ses voisines appellee perverse, laquelle
Perché non siete voi del mondo spersi?	selon le livre de Dant ⁹ devoit estre du
	monde dispersee. ¹⁰

G. Di Stefano evidenziava infine che un altro poeta contemporaneo di Christine, Alain Chartier (c. 1385-1430), nel *Livre d'Esperance* (1428) ha costruito un lungo dialogo tra due personaggi allegorici, Entendement et Foy, intorno alle cause delle difficoltà in cui si dibatte la mente dell'uomo di fronte ai mali della terra e specificamente alle lotte che dilaniano la Chiesa negli anni del Grande Scisma; alludendo alla dissoluzione del clero, Foy cita Dante in questi termini:

Et tu, Dante, poete de Florence, se tu vivoyes adés, bien auroys matiere de crier contre Costentim, quant, ou tempos de plus observee religion, les osas reprendre, et lui reprouchas en ton Livre qu'il avoit getté en l'Eglise le venin et la poison dont elle seroit desolee et destruite, pour ce qu'il donna premier a l'Eglise les possessions terriennes, que aucuns aultres auctorisiez docteurs lui tournoient a louenge et a merite.¹¹

Un terzo contemporaneo di Christine vale la pena di essere citato, per contestualizzare meglio l'uso che la poetessa fa del personaggio di Dante e della *Commedia*. Si tratta di Laurent de Premierfait, intellettuale che ha operato dapprima alla corte papale di Avignone, poi a Parigi;¹² nella sua traduzione del *De casibus virorum illustrium* di Boccaccio cita Dante amplificando il testo fonte latino con dettagli biografici, mentre il poema dantesco è presentato mettendolo in parallelo con il *Roman de la Rose*:

Cestui poete Dant, qui entre pluseurs volumes nouveaulx et proufitables, estans lors a Paris,

⁹ Su questa variante, da preferire a *Docteurs* o *David*, cfr. G. DI STEFANO, *art. cit.*, pp. 165-166.

¹⁰ PHILIPPE DE MÉZIÈRES, CHANCELLOR OF CYPRUS, *Le Songe du Vieil Pelerin*, edited by G.W. COOPLAND, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, 2 vols, t. I, p. 87.

¹¹ A. CHARTIER, *Le livre de l'espérance*, éd. F. ROUY, Paris, Champion, 1989, p. 56. Su Alain Chartier, cfr. *A companion to Alain Chartier (c. 1385-1430): father of French eloquence*, edited by D. DELOGU, J. E. MCRAE, E. CAYLEY, Leiden-Boston, Brill, 2015 e il fascicolo monotematico della rivista *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 33, 2017.

¹² Su questo umanista francese, cfr. *Un traducteur et un humaniste de l'époque de Charles VI: Laurent de Premierfait*, éd. C. BOZZOLO, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004.

rencontra le noble livre de la Rose en quoy Jehan Clopinel de Meung, homme d'engin celeste, peigny une vraye mapemonde de toutes les choses celestes et terriennes; cestui poete Dant donques, qui de Dieu et de nature avoit receu l'esperit de poetrie, advisa que ou *Livre de la Rose* est souffisamment descript le paradis des bons et l'enfer des mauvais, voutl en langaige florentin, soubz aultre maniere de vers rimoiez, contrefaire au vif le beau Livre de la Rose en ensuyant tel ordre comme fist le divin poete Virgile ou sixiesme livre que l'en nomme vices, et les hommes vicieux les nommand mesmemant par leurs noms. Il, qui estoit nobles et bienmeritz, fut deschaciez de Florence et forsbannis d'illeuc, et mourut finablement en estrange contree. (Paris, Ars. 5193 f. 394v e BnF, fr. 226 f. 268 v^b).

Il modo in cui Laurent de Premierfait considera la *Commedia* differisce però radicalmente da quello di Christine. Le ricerche di Earl Jeffrey Richards e di Kevin Brownlee, negli anni '80 e '90 del Novecento,¹³ hanno fornito un'interessante interpretazione dell'uso che la poetessa francese ha fatto di Dante e della sua opera, rinnovando una prospettiva critica che, di qua e di là dalle Alpi, aveva fino ad allora teso a sottovalutare la consapevolezza che la poetessa aveva del valore poetico del poema.¹⁴

In primo luogo, nel passo tratto dalla lettera a Pierre Col citata precedentemente E. J. Richards sottolinea l'importanza dell'identificazione di Dante come poeta teologo che ha «haultement parlé de theologie, plus prouffitablement, plus poetiquement et de plus grant efficace», in linea con la definizione data da Giovanni del Virgilio nel suo celebre epitaffio *Theologus Dantes*. Se è improbabile che la poetessa conoscesse questo breve testo, è invece certo che la sua sensibilità poetica e la sua cultura le permisero di cogliere chiaramente questo aspetto importante nella sua lettura del poema italiano, come mostra quanto afferma più tardi nel *Livre des Fais et bonnes mœurs du roi Charles V*; nel cap. 68, intitolato *Ci dit de poésie*, la poesia è infatti identificata con ogni narrazione destinata ad avere un senso figurato per facilitare la comprensione della verità e per questo è accostata al parlare per figura delle Scritture, secondo il principio dell'unione profonda di essa con la filosofia e la teologia.¹⁵

Nel passo della lettera di Christine a Pierre Col, l'apprezzamento per le alte qualità poetiche che Dante mostra nel poema «en langue florentine souverainement dictié» permette anche al critico di sottolineare la capacità della poetessa di intuire, a partire dalla sua più alta realizzazione pratica, l'elaborazione teorica che Dante stesso aveva fornito nel *De Vulgari Eloquentia* a proposito dell'importanza della testura formale di un testo in volgare per la perfetta espressione del contenuto.¹⁶

¹³ E.J. RICHARDS, *Christine de Pizan and the question of feminist rhetoric in Teaching Literature through Language*, 22:2, 1983, pp. 15-24; ID., *Christine de Pizan and Dante: a reexamination in Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 222, 1985, pp. 100-111; K. BROWNLEE, *Discourses of the self: Christine de Pizan and the Rose in The Romanic Review*, 79, 1, 1988, pp. 199-221; ID., *Literary genealogy and the problem of the father: Christine de Pizan and Dante in Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 23, 1993, pp. 365-387.

¹⁴ Si veda per esempio l'articolo di R. CESARANI in *Enciclopedia Dantesca, ad vocem* (v. I p. 981).

¹⁵ Sul tema della poesia come filosofia e teologia presso gli umanisti italiani, si veda l'ancora utile E. CURTIUS, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, Paris, PUF, 1956, cap. XI, pp. 248-277.

¹⁶ A proposito di questo trattato, contrariamente all'opinione ben consolidata dalla critica secondo cui la sua ricezione sarebbe stata inerte nei secoli XIV e XV C. BOLOGNA (*Un'ipotesi sulla ricezione del De vulgari eloquentia: il codice Berlinese in La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca: atti del convegno Monselice-Padova, 7-8 maggio 2004*, a cura DI F. BRUGNOLO, Z. L. VERLATO, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 245-256) ha formulato l'ipotesi di una circolazione avignonese del codice Berlin, Staatsbibliothek, Lat. fol. 437, uno dei cinque codici completi giunti fino a noi, suggerendo che l'influenza del trattato dantesco avrebbe potuto essere più significativa di quanto si possa dedurre dal numero di manoscritti conservati; ma indipendentemente dalla supposizione, impossibile da dimostrare, di una conoscenza diretta delle tematiche dantesche sulla poesia volgare da parte di Christine, resta l'importanza della sua sensibilità per la poetica

Quanto al *Chemin de longue étude*, secondo Richards un dato importante per il significato programmatico che i riferimenti a Dante assumono in quest'opera è l'iscrizione all'interno del titolo di una parte del celebre verso del canto I dell'*Inferno* in cui Dante, rivolgendosi a Virgilio, fa menzione del «lungo studio e 'l grande amore» che lo avevano spinto a leggere l'opera della sua futura guida. La traduzione-adattamento di quello stesso passo nel corpo dell'opera rivela il valore della *Commedia* come testo fondatore per la poetica di Christine de Pizan:

«O de li altri poeti onore e lume,
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
che m'ha fatto cercar lo tuo volume

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore.» (*Inf.* I, 22-27)

Dant de Florence recorde
En son livre qu'il composa
U il moult beau stile posa
Quant en la silve fut entrez
Ou tout de paour ert outrez.
Lors que Virgile s'aparau
A lui, dont il fu secouru,
Adont lui dist par grant estude
Ce mot: «*Vaille moi long estude*
Qui m'a fait chercher tes volumes
Par qui esemble accointance eumes.»
(*Chemin de longue étude*, v. 1120-1143)¹⁷

In questo poema narrativo, l'io narrante femminile si addormenta e fa un sogno durante il quale viene guidato dalla Sibilla in un viaggio, prima terreno attraverso vari paesi del mondo, poi celeste nel Parnaso e fino al quinto cielo: al di là, i limiti della condizione umana della protagonista non le consentono di andare. La struttura stessa dell'opera, con il sogno, il viaggio condotto da una guida e l'ascesa al cielo, ha dunque punti in comune con la *Commedia*, ma i rapporti sono molto stretti soprattutto perché nel testo sono inserite varie traduzioni-adattamenti di passi precisi la cui funzione sarebbe quella di contribuire indirettamente alla costruzione dell'io poetico della poetessa in un contesto in cui solo l'identità maschile gode di piena legittimità nel campo della letteratura e della cultura; Dante sarebbe allora il padre poetico che le permette di legittimare pienamente la sua figura di autore costruendo il suo soggetto lirico indipendentemente dalla sua identità femminile a partire dalla valorizzazione della sua nazionalità d'origine, in parziale contrasto con la tradizione francese simbolizzata dal *Roman de la Rose* nella quale pure Christine si iscrive. Questa interpretazione permetterebbe anche di spiegare la ragione per cui Dante viene citato con frequenza negli anni della *Querelle du Roman de la Rose*, che coincidono sia con un momento di confronto diretto con gli umanisti parigini e più generalmente con l'ambiente in cui la piena legittimità del letterato è conferita solo agli uomini, sia con l'epoca in cui Christine cerca di affermarsi non solo come poetessa di cose d'amore (*Cent Ballades*, 1395-1400; *Epistre au dieu d'Amour*, 1399). Riconoscendosi nel lungo percorso di studi che caratterizza il sommo poeta, Christine si forgerebbe dunque un'identità poetica originale nel contesto francese: Dante, con il suo modello positivo, avrebbe la funzione di fornire una

della *Commedia*, confermata dalle citazioni testuali presenti nelle opere composte negli anni della *Querelle du roman de la Rose*.

¹⁷ Anche nei versi 1103-1105 la Sibilla, che accompagna la protagonista nel suo viaggio, spiega che il sentiero che stanno percorrendo ha nome «Lonc Estude / Ou il n'entre personne rude n'il n'y trespasse nulx vilains». Si tratta quindi di un motivo ricorrente nel testo.

sorta di «passeport donnant accès au territoire de la clergie».¹⁸

Nel *Chemin de longue étude* i riferimenti a Dante, che avrebbero quindi uno scopo programmatico, si intrecciano con quelli al *Roman de la Rose*, evidenti sia nell'incontro con i personaggi allegorici nel quinto cielo¹⁹ sia nella conclusione, che riprende l'ultimo verso del poema francese:

<p>Ainsi oi la rose vermeille <i>Atant fu jorz, et je m'esveille</i> (Roman de la Rose, v. 21749-21750)</p>	<p>Ja estoie bas desjuchee, ce me sembloit, quant fus huchee de la mere qui me porta, qu'a l'uis de ma chambre hurta, qui de tant gesir s'esmerveille, <i>car tart estoit, et je m'esveille.</i> (Chemin de longue étude, v. 6393-6398)</p>
---	---

Anche secondo Kevin Brownlee e Dina de Rentii²⁰ i due poemi sarebbero entrambi punti di partenza per la costruzione di una poetica originale, frutto dell'innesto fra la tradizione italiana e quella francese; le due culture, inglobate nell'originale identità letteraria di Christine, costituirebbero la base su cui poggiare per innovare. L'uso complesso della *Commedia* tra identità e differenza sarebbe particolarmente evidente nel personaggio della Sibilla che, nel *Chemin de longue étude*, conduce la protagonista nel viaggio fatto in sogno; se il modello è indubbiamente Virgilio, la modifica significativa dell'identità di genere è l'elemento innovativo:

<p>«Non omo, omo già fui, e li parenti miei furon lombardi, mantoani per patria ambedui.</p> <p>Nacqui <i>sub Iulio</i>, ancor che fosse tardi, e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto al tempo de li dei falsi e bugiardi.</p> <p>Poeta fui, e cantai di quel giusto figliuol d'Anchise che venne di Troia poi che il superbo Ilíon fu combusto (Inf I, 65-75)</p>	<p>Jadis fus femme moult senee De la cité de Cumins nee Qui siet en terre de Romaine Que l'on nomme la grande Champaigne. (Chemin de longue étude, v. 507-511)</p> <p>[...] Celle suis, qui mena jadis Eneas, l'exillé troyen; sans autre conduit ne moyen par mi enfer le convoyay, puis en Ytalie l'avoyay (v. 596-599)</p> <p>[...] En enfer luy monstray son pere Anchises, et l'ame de sa mere (v. 613-614)</p>
---	---

¹⁸ K. BROWNLEE, *Le moi "lyrique" et la généalogie littéraire. Christine de Pizan et Dante dans le Chemin de long estude* in *Musique naturelle: Interpretationen zur französischen Lyrik des Spätmittelalters*, éd. W.-D. STEMPEL, München, Fink, 1995, pp. 105-139 ; D. DE RENTIIS, *Sequere me: Imitatio dans la Divine comédie et dans le Livre du Chemin de long étude* in *The City of Scholars: New approaches to Christine de Pizan*, éd. M. ZIMMERMANN et D. DE RENTIIS, Berlin - New York, De Gruyter, 1994, pp. 31-42.

¹⁹ Cfr. *infra*.

²⁰ Cfr. n. 18.

Contrariamente a Virgilio, modello di stile e autore di studi utili per progredire nell'ambito del *trivium* e *quadrivium*, la Sibilla era però nota per le sue profezie di carattere politico;²¹ sottolineando il suo sapere, che andava anche oltre quello dei maestri autori, e il suo ruolo di consigliera di principi e re romani, Christine de Pizan suggerisce dunque implicitamente che sotto la sua guida lei stessa potrà essere utile ai principi di Francia:

<p>Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore; tu se' solo colui da cu' io tolsi <i>lo bello stilo</i> che m'ha fatto onore (Inf. I, v. 85-87)</p>	<p>Ha! Tres amee et singuliere <i>Amarresse de sapience</i> <i>Du colege de grant science</i> <i>Des femmes qui prophetiserent</i> <i>Par grace divine</i>, et qui erent Du secret de Dieu secretaires, signiffians divers misteres [...]</p> <p>Bien sçay que c'est pour mon desir <i>plus que ce n'est pour mon savoir</i>, car je n'en puis tant avoir que soit mon entendement digne. (Chemin de longue étude, v. 656-679)</p>
--	--

Ricorrendo a un *topos* di umiltà il personaggio femminile del poema, che si sente indegno di fare questo viaggio iniziatico, afferma che la scelta della Sibilla è stata motivata dal suo ardore di apprendere (*mon desir*) più che al suo sapere, perché questo non è molto vasto (*plus que ce n'est pour mon savoir / car je n'en puis tant avoir / que soit mon entendement digne*); tuttavia, giunta in vista del monte Parnaso, per la salita imbocca il sentiero riservato ai letterati. Come nel canto IV dell'*Inferno*, durante questo percorso sono evocati i filosofi antichi²² a cui si aggiunge il padre, Tommaso da Pizzano, che fu medico e astrologo alla corte del re di Francia Carlo V; la figura paterna, che le ha reso possibile l'accesso al sapere, serve a materializzare la tematica della *translatio studii* e si aggiunge a Dante come altro modello positivo per la costruzione dell'identità intellettuale. I poeti, che nella *Commedia* precedono i filosofi, nel poema cristiniano vengono dopo, a indicare la predominanza del sapere sulla poesia:

<p>Poi ch'innalzai un poco più le ciglia, vidi 'l maestro di color che sanno</p>	<p>La le prince de grant science Habitoit sus la haulte motte;</p>
---	---

²¹ Secondo la tradizione leggendaria raccolta da Virgilio stesso, la Sibilla Cumana scriveva i propri responsi su foglie che, disperse dal vento all'aprirsi della caverna in cui erano racchiuse, li rendevano indecifrabili (*Aen.* III 443-452). Per il racconto della discesa agli inferi della Sibilla con Enea, cfr. *Aen.* VI, 236 ss.

²² Come è noto, secondo la tradizione classica i filosofi sono qui i saggi che manifestano la loro superiorità intellettuale attraverso la ricerca appassionata del sapere, fonte di piacer oltre che di saggezza; sono dunque accomunati sotto questa denominazione sia filosofi veri e propri, sia altri personaggi che rispondono a questo modello.

<p>seder tra filosofica famiglia.</p> <p>Tutti lo miran, tutti onor li fanno: quivi vid'io Socrate e Platone, che 'nnanzi a li altri più presso li stanno;</p> <p>Democrito, che 'l mondo a caso pone, Diogenés, Anassagora e Tale, Empedoclès, Eraclito e Zenone;</p> <p>e vidi il buono accoglitore del quale, Diascoride dico; e vidi Orfeo, Tulio e Lino e Seneca morale;</p> <p>Euclide geomètra e Tolomeo, Ipocràte, Avicenna e Galieno, Averois, che 'l gran comento feo</p>	<p>c'ert le philosophe Aristote qui de l'eaue empli son giron. Et peus veoir tout environ Les lieux qui tant son bel et gent, ou la philosophique gent habitoient ou sommeton. Vois Socrates et Platon, Democlite et Diogenés Venoient en ces beaulx lieux nés, Hermés le philosophe grant Du lieu hanter fu moult engrant. Haulces les yeulx et tu verras Ou ja fu Anaxagoras; Empidoclés, Eraclitus Maintes fois s'i sont esbatus. Accoglitore Dyascoride Coste celle eaue qui si ride, Seneque, Thules, Ptholomee Venoient a l'escole amee. Geometre Ypocras, Galien, Avicene entour le lien De la fontaine s'assembloient Ou de science s'affubloient [...] Ton pere meismes y savoit Bien la voye; si la devoit savoir, car bien l'avoit hanteee, dont grant science en ot portee. <i>Chemin de longue étude, v. 1018-1048</i></p>
<p>«Mira colui con quella spada in mano, che vien dinanzi ai tre sì come</p> <p>quelli è Omero poeta sovrano; l'altro è Orazio satiro che vene; Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano <i>Inf. IV, 130-141, 86-90</i></p>	<p>Petit peu plus bas, la ou Virgile, ains que l'on chantast Euvangille, venoit par ces belles herbetes. La s'assembloient les poetes [...] Omer, le poete souverain, qui es arbres cueilli maint raim [...] Ovide et Orace satire, Orpheus [...]</p>

Contrariamente al protagonista della *Commedia*, l'io narrante del *Chemin de longue étude* non avrà accesso al Paradiso: il suo viaggio verticale si fermerà al quinto cielo, per poi invertirsi e continuare con una discesa fino al luogo in cui si trovano cinque personaggi allegorici: Noblesse, Chevalerie, Richesse et Sagesse, presieduti da Raison; qui la richiesta della Terra, in lacrime per la guerra che tormenta gli uomini, suscita una lunga riflessione sulla migliore forma di governo del mondo.

Secondo Richards, l'interruzione del viaggio avrebbe ragioni di carattere letterario legate alla volontà dell'autrice di prendere le distanze dai suoi modelli; secondo K. Brownlee, il personaggio principale, *alter ego* della poetessa pur restando anonimo, sarebbe costretto entro una serie di limiti

che vengono dal suo essere femminile, e quindi indirettamente dalla sua *science* limitata che le impedirebbe di essere un membro a pieno titolo della «haulte escole» (v. 1084) dei filosofi e teologi. Tuttavia, la dimensione politica che la riflessione sulle doti del principe ideale conferisce al *Chemin de longue étude* e la funzione che assume la *Commedia* in un'altra opera di Christine de Pizan, l'*Avision Christine*, suggeriscono una lettura diversa della scelta narrativa di escludere dal viaggio l'ingresso al Paradiso.

b. *Il Chemin de longue étude: un sogno politico*

Come il *Chemin de longue étude*, anche un altro testo di Christine de Pizan, composto in prosa due anni dopo e appartenente al genere del pellegrinaggio allegorico in sogno, si ispira al poema dantesco; l'*Avision Christine* (1405)²³ ha vari punti in comune con il poema precedente: oltre alla cornice del sogno, il personaggio principale è nuovamente un io femminile assimilabile all'autrice e anche in quest'opera la protagonista incontra personaggi allegorici: dapprima Chaos e Nature, poi Francia che racconta la sua storia passata dalle mitiche origini troiane al doloroso tempo presente tormentato dalla guerra, successivamente le ancelle di quest'ultima, Vérité, Justice e Chevalerie tenute prigioniere da Fraude, Avarice, Volupté e infine Opinion e Philosophie. Quanto al rapporto con la *Commedia*, presente in filigrana nella strutturazione del testo, è l'*incipit* a renderlo esplicito, poiché Christine inizia con una traduzione-adattamento del primo verso dell'*Inferno*:

Nel mezzo del cammin di nostra vita (*Inf.* I, 1)

Ja passé avoye la moitié du chemin de mon pelerinage (*Avision*, ed. C. RENO, L. DULAC, p. 11)

Inoltre, anche nell'*Avision* tre fiere ostacolano il cammino dell'io narrante; tra esse c'è Fraude, che viene paragonata al mostro Gerione incontrato da Dante e Virgilio nel basso Inferno, sul confine del cerchio dei violenti (canti XVI, 94-136 e XVII, 1-27 e 79-136), e usato proprio per accedere ai cerchi estremi della frode:

Ha, desloial ennemie de verité, qui cy t'a menee? Ne vid pas en fourme d'orrible serpent a longue queue [Gerione] jadis le tres saige pouete Dant de Florence sus les palus d'enfer quant la le convoia Virgile, si comme en son livre recite? » (*Avision*, p. 30)

Tuttavia, come nel *Chemin de longue étude*, l'itinerario dantesco viene ripreso su scala ridotta: l'io narrativo femminile scende nelle viscere del Chaos e termina il suo viaggio nella torre in cui abita Dame Philosophie. Il progetto sotteso all'*Avision* è infatti molto diverso da quello della *Commedia*, poiché ciò che prevale è il significato politico del viaggio. Questa stessa interpretazione si può applicare al *Chemin de longue étude*, in cui la dimensione filosofica e politica sono molto forti. Piuttosto che giustificare il mancato ingresso al Paradiso con la volontà di distanziarsi letterariamente da Dante o con il limite che viene a Christine dal suo essere femminile, il limite imposto all'ascesa della protagonista e la scelta della Sibilla sarebbero dettate dalla volontà di fare del testo un poema

²³ CHRISTINE DE PIZAN, *Le livre de l'advision Cristine*, ed. C. RENO et L. DULAC, Paris, Champion, 2001. Le citazioni saranno tratte da questa edizione critica di riferimento.

allegorico il cui scopo è politico, non teologico.

Come già detto in precedenza, la dimensione filosofica e politica del poema è ben chiara fin dalla scelta della guida: grazie al suo tradizionale ruolo di consigliera degli uomini di potere, il personaggio della Sibilla permette infatti di situare l'ambito del dibattito nella dimensione della *science* e della speculazione, nonostante la sua genealogia sia tutta letteraria. Il viaggio è allora anche lo strumento che consente all'io narrante di apprendere, attraverso l'esperienza, ciò che le manca del sapere. Infatti la *filles* protagonista del poema apprende sia dal viaggio terreno, che le permette di constatare il disordine e la crisi profonda in cui si trova l'umanità, sia dal viaggio nel firmamento, in cui assiste al dibattito delle quattro entità allegoriche. L'io impara dunque nozioni che le servono per capire il mondo, e non il divino.

Oltre agli aspetti già citati, ci sono altri elementi che possono rafforzare l'interpretazione secondo cui il poema di Christine de Pizan si ispira certo a Dante, ma con un intento politico. La critica ha messo in evidenza l'importanza del prologo, che presenta il poema come un *miroir des princes*; il «grand debat» a cui assisteranno i lettori sarà fonte di riflessione per poter agire nel mondo in modo tale da risolvere i gravi problemi da cui è afflitta la Terra:

Pour vous donner matiere aucunement
de solacier, ay fait presentement
cestui dictié que j'ay en termes mis,
et dessus vous en sont en compromis
les parties d'un debat playdoyé
com vous pourrés ouyr, et envoyé
l'ont devers vous par moy, qui sans pratique
le compteray par maniere poetique
aucunement et com la chose avint ;
car je l'escri et pour ce m'en souvint.
Si soit de vous ottroyé la sentence
d'un grant debat dont plusieurs sont en tence,
car devers vous comme a fontayne vive
des souverains sens m'ont requis que j'arive,
et ilz sont tieulx et de si noble affaire
que l'en doit bien pour eulx quelque riens faire. (*Chemin de longue étude*, v. 35-50)

Un altro elemento narrativo particolarmente interessante è stato messo in evidenza da Rosalind Brown-Grant;²⁴ secondo questa studiosa, dal momento che la morale individuale deve essere alla base del ruolo politico e pubblico di un individuo, in accordo con un principio aristotelico espresso anche da Gilles de Rome nel *De Regimine principum*, negli *specula principis* la condotta nella sfera amorosa è presentata come uno degli elementi chiave per una condotta virtuosa nella sfera politica. Nel *Chemin de longue étude*, l'io narrante femminile si presenta effettivamente come un'amante perfetta, e questo potrebbe essere motivato dalla volontà di esaltare le sue doti per il ruolo di consigliera; nei versi seguenti, la protagonista descrive il sentimento profondo che la univa al marito quando questo era in vita:

²⁴ R. BROWN-GRANT, *Miroir du prince, miroir d'amour: L'Epistre Othea of Christine de Pizan and the Confessio Amantis of John Gower* in *Sur le chemin de longue étude, Actes du colloque d'Orléans, Juillet 1995*, ed. B. RIBÉMONT, Paris, Champion, 1998, pp. 25-44, part. p. 28.

Si avions toute ordenee
 Nostre amour et noz .ii. cuers,
 Trop plus que freres ne seur
 En un seul entier vouloir,
 Fust de joye ou de douloir.
 Sa compaignie m'estoit
 Si plaisant, quant il estoit
 Pres de moy, n'y ert femme en vie
 De tous biens plus assouvie [...]
 Ne onques puis n'oz partie
 Que de lui je fus partie,
 Ne jamais n'atens avoir,
 Tant ait autre sens n'avoir. (*Chemin de longue étude*, v. 86 -108)

Il fatto che, prima dell'inizio del sogno, alla sofferenza privata della narratrice per la propria condizione di vedova sia sovrapposta la descrizione della grave situazione politica in cui versa la Francia rafforza questa interpretazione del progetto sotteso al *Chemin de longue étude*; prima di addormentarsi, infatti, la protagonista medita sulla condizione del mondo:

Si pensoie aux ambicions,
 aux guerres, aux afflictions,
 aux trahisons, aux agais faux
 qui y sont, et aux grans deffaulx
 que l'en fait, dont c'est grant meschefs [...] (v. 323-327)

l'Eglise de Dieu desolee
 est plus qu'onques mais adoulee;
 or en sont ferus les pastours,
 et les brebis vont par destours
 esperses et esperdues,
 dont maintes y a de perdues,
 et ainsi va pis qu'onques mais. (v. 371-377)

Ma è durante il sogno che il modello dei *miroirs des princes* si fa più evidente. Un primo elemento importante è costituito dalla scala con cui sale al cielo è fatta da una materia che si chiama Speculacion, riservata a «gens subtilz»: il viaggio è quindi espressamente connotato come una ricerca intellettuale in cui l'ascesi non corrisponde a una dimensione teologica. Il secondo elemento, ancora più determinante, è il dibattito cui la narratrice assiste nel firmamento a proposito delle qualità ideali del principe, su cui poi sarà incaricata di riferire al re di Francia; viene qui affrontata la questione di chi dovrebbe governare il mondo per rispondere alla richiesta di Terre di essere soccorsa affinché si faccia in modo che «on se gouvernast plus a droit». Il dibattito che ha luogo fra Sagesse, Noblesse, Chevalerie e Richesse alla presenza di Raison affronta la questione del principe ideale; infatti, la migliore forma di governo per Christine de Pizan si identifica in quella di un solo uomo, in grado di mantenere la pace e la giustizia perché essendo unico a regnare, è meno esposto a cadere nel peccato della cupidigia:

[...] la plus grant cause qui soit
au monde, qui l'omme deçoit,
c'est couvoitise de regner
l'un sur l'autre et de gouverner [...]
Si seroit doncques neccessaire,
pour tout le bas monde a paix traire,
qu'un seul homme ou monde regnast
qui toute la terre governast,
en paix la tenist, et feïst
justice de qui meffeïst. (v. 3031-3046)

Resta tuttavia il problema di chi possa incarnare queste virtù negli anni difficili e tormentati in cui il poema è stato composto:

Mais il couvendroit bien enquerre
se point de tel en a sus terre
qui soit souffisient que le monde
gouverne tout seul a la reonde. (v. 3051-3054)

Il ritratto del candidato tracciato da Noblesse potrebbe essere identificato con un principe francese, che può aspirare legittimamente alla corona imperiale innanzi tutto in ragione delle sue origini nobili e antiche:

C'est un prince qui dessendus
est d'empereurs et de ducs;
ne il n'a pas soubz le souleil
de lignee homme son pareil
de hautece, de grant lignage,
*car d'Eneas, qui vint a nage
en Ytalie de la grant Troye,
ainsi com l'istoire l'ottroye,
est dessendus; c'est chose voire;*
et des haulx roys de grant memoire
qui tindrent la possession
de Romme par succession,
de Cesar, le grant conquereur,
et d'Octovien, l'empereur.
Si n'est pas faillis cilz lignages,
*ains aliances et mariages
furent fais de leurs successeurs
a roys et a princes plusieurs:*
tous les empereurs d'Alemaigne,
ceulx de Baviere et de Bahaigne,
de Bresouhich et de Austerriche,
et li plus grant et li plus riche
et de Honguerie et d'Espaigne;

ne fault ja que nul en remaigne:
le roy de France et d'Engleterre
et tous les haulx princes de terre
voire nez l'empereur de Grece. (v. 3109-3135)

Grazie ad esempi illustri, come quello di Carlo Magno, la stirpe reale di Francia si è anche distinta in passato grazie all'amore per il sapere, altra qualità indispensabile per governare; infatti, seguendo una tendenza culturale ben attestata fin dal secolo XIII,²⁵ Christine afferma che l'imperatore avrebbe realizzato la *translatio studii* dalla latinità alla Francia, evocata qui nei versi 5907-5908:

De Charles Maine les histoires
comptent, authentiques et voires,
comment estudiant estoit
es ars liberaulx, et metoit
en ses palais en escriptures
moult noblement les pourtraitures
des sciences; et pour l'amour
qu'ot a science sans demour
l'université fist de Romme
venir a Paris [...] (v. 5899-5908)

La critica ha formulato varie ipotesi molto interessanti circa l'identificazione possibile del principe francese che si nasconderebbe dietro questo ritratto,²⁶ ma ciò che importa maggiormente in questo contesto è che per quanto riguarda le qualità richieste al monarca, il poema di Christine presenta forti analogie con quello che Dante proponeva nel *De Monarchia*. Come aveva già evidenziato Gianni Mombello,²⁷ il primo punto in comune riguarda la constatazione che l'Impero, cioè il governo di un solo principe, è necessario al bene del mondo: ai versi 3041-3046 del *Chemin de longue étude* citati in precedenza corrispondono infatti i par. I, 5-8, del *De Monarchia*; un secondo punto di contatto è rappresentato dalla ferma condanna della cupidigia (v. 3031-3034 del *Chemin de longue étude*), che anche Dante riteneva il più grande ostacolo alla giustizia e quindi ad un governo del mondo fondato sul diritto per poter garantire la pace nel libro I, 11 («il più grande ostacolo alla giustizia è costituito dalla cupidigia [...] eliminata del tutto la cupidigia non v'è più nulla che si opponga alla giustizia [...] per timore della cupidigia che facilmente allontana gli uomini») ²⁸ e più oltre, al capitolo 13 dello stesso libro.²⁹ Infine, per la nobiltà del monarca in virtù della sua ascendenza

²⁵ F. SIMONE, *Introduzione a Culture et politique en France à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance. Atti del convegno internazionale promosso dall'Accademia delle scienze di Torino in collaborazione con la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, 29 marzo-3 aprile 1971*, ed. F. SIMONE, Torino, Accademia delle Scienze, 1974, pp. XXI-XXXI ripercorre tutte le tappe del pensiero francese sulla *translatio studii* da Roma a Parigi a partire dal secolo XIII.

²⁶ Dietro cui si celerebbe Louis d'Orléans, come suggerisce G. OUY, *Ambrogio Migli et les ambitions impériales de Louis d'Orléans* in *Culture et politique en France*, cit., pp. 13-42; G. MOMBELLO, *Quelques aspects de la pensée politique de Christine de Pizan d'après ses œuvres publiées* in *Culture et politique en France*, cit., pp. 43-153 è di parere opposto.

²⁷ G. MOMBELLO, *Quelques aspects de la pensée politique de Christine de Pizan*, cit., pp. 92-93.

²⁸ Dante Alighieri, *Monarchia*, testo introduzione e commento a cura di G. VINAY, Firenze, Sansoni, 1950, p. 60: «Ad evidentiam primi notandum quod iustitie maxime contrariatur cupiditas [...] Remota cupiditate omnino, nihil iustitie restat adversum [...] et hoc metu cupiditatis fieri oportet de facili mentes hominum detorquentis».

²⁹ Ed. VINAY, pp. 84-85: «Siccome, fra gli uomini, il monarca è proprio quello che non può avere o, se mai, può avere [...] soltanto minimi incentivi alla cupidigia (condizione che non si realizza per gli altri principi): e siccome la cupidigia è quella che corrompe il giudizio e sbarrata la via alla giustizia, si ha che il monarca si trova [...] nella disposizione migliore per governare». («Cum ergo Monarcha nullam cupiditatis occasionem habere possit vel saltem minimam inter mortales [...] quid ceteris principibus non contingit, et cupiditas ipsa sola sit corruptiva iudicii et iustitie prepeditiva, consequens

illustre e dei suoi legami matrimoniali, evocati da Christine ai vv. 3115-3118, Dante nel libro II, 2-3 ricordava che Enea, eroe secondo solo a Ettore di Troia,³⁰ ebbe legami matrimoniali che contribuirono a nobilitarlo «da tutte e tre le parti del mondo sia attraverso i suoi antenati sia attraverso le sue spose».³¹

La dimensione politica ha dunque un peso preponderante nel *Livre du chemin de longue étude*, che potrebbe costituire non solo una delle prime attestazioni della diffusione della *Commedia* in Francia, ma anche uno dei primi esempi di lettura critica del *De Monarchia*. Il fatto che l'ascesa al cielo dell'io narrante accompagnato da Sybille si arresti prima dell'accesso al Paradiso si motiva perciò con la volontà di non affrontare questioni teologiche, ma argomenti legati all'attualità di un momento storico particolarmente critico. Alla fine del poema, non sarà infatti raggiunta una posizione condivisa sull'oggetto del dibattito tra le figure allegoriche a proposito del governo del mondo e la protagonista sarà incaricata di portare le riflessioni dei cinque personaggi alla corte di Francia per una ulteriore discussione in vista di una possibile applicazione pratica di questi principi.

c. Conclusione

In alcune delle sue opere degli anni 1400-1405, Christine de Pizan si servì in modo complesso del modello dantesco; soprattutto nel *Chemin de longue étude*, la *Commedia* è utilizzata per costruire il suo io poetico a cavallo tra due culture e per sperimentare una forma di poesia che non sia lirica, ma profondamente impegnata. Tuttavia, nel suo poema la poetessa trova la sua via e la sua originalità tralasciando la dimensione teologica del poema dantesco ed esaltando la tematica filosofica e politica. Sembra dunque lecito poter supporre che all'interno di una struttura generale molto vicina al poema dantesco, Christine inserisca una tematica che Dante tratta soprattutto altrove.

Secondo F. Sanguineti,³² il *De Monarchia* sarebbe quasi una quarta cantica della *Commedia*: Dante, dopo aver indagato tutti i livelli possibili del regno della morte, torna sulla terra e indossa i panni reali e curiali del politico per vigilare sugli interessi del mondo terreno. Il *Livre du chemin de longue étude* potrebbe allora essere letto in questa chiave: la poetessa sceglie di non percorrere i sentieri che conducono alla dimensione ultraterrena, ma di restare a livello della riflessione sul mondo umano.

All'inizio del Quattrocento Dante sembrerebbe quindi aver fornito non solo un importante modello letterario, ma anche spunti di riflessione per affrontare la complessa contingenza storica dovuta alla guerra civile in Francia e al Grande Scisma. Si sa infatti che la *Commedia* fu al centro degli interessi dei prelati riuniti al Concilio di Costanza, che trovarono occasioni di riflessioni sulla

est quod ipse [...] bene dispositus ad regendum esse potest quia inter ceteros iudicium et iustitiam potissime habere potest»).

³⁰ Dante ricorda che nell'*Eneide*, libro VI, parlando del caduto Miseno che «durante la guerra era stato scudiero di Ettore e dopo la morte di questi aveva offerto i suoi servigi a Enea, dice che Miseno aveva seguito un eroe non inferiore, ravvicinando così Enea a quell'Ettore che Omero glorifica sopra tutti gli eroi» («cum de Miseno mortuo loqueretur qui fuerunt Hectoris minister in bello et post mortem Hectoris Eneee ministrum se dederat, dicit ipsum Misenum non inferiora secutum, comparationem faciens de Enea ad Hectorem», *Monarchia*, ed. VINAY, pp. 120-121).

³¹ *Monarchia*, II, 3, ed. VINAY, pp. 122-123: «Quantum vero ad hereditariam, quelibet pars tripartiti orbis tam avis quam coniugibus illum nobilitasse invenitur»; cita poi Assaraco e quelli che regnarono in Frigia, Dardano e Elettra, figlia del re Atlante per gli antenati, mentre per le spose menziona Creusa figlia di Priamo, Didone regina dei Cartaginesi e Lavinia progenitrice degli Albani e dei Romani, *ibid.*, pp. 124-125.

³² D. ALIGHIERI, *Monarchia*. Introduzione, traduzione e note a cura di F. SANGUINETI, Milano, Garzanti, 1985.

tematica, così attuale per loro, della riforma della Chiesa *in capite et in membris*. Gli studi condotti per chiarire le circostanze in cui fu realizzata la traduzione latina del vescovo di Fano Giovanni Bertoldi da Serravalle durante il Concilio hanno permesso di evidenziare il ruolo svolto dal cardinale Amedeo di Saluzzo, i cui rapporti con gli umanisti francesi sono ben noti.³³ Poiché il cardinale fu probabilmente anche all'origine della traduzione latina del *Decameron* che servì a Laurent de Premierfait per la versione francese, e dato che Laurent fu suo segretario ad Avignone per circa dieci anni oltre che frequentatore dell'ambiente intellettuale umanista parigino in cui ebbe luogo la *Querelle du Roman de la Rose*, non è forse azzardato pensare che la prima traduzione *ad verbum* dell'*Inferno*, conservata nel manoscritto Torino, BNU L.III.17 potrebbe essere stata realizzata in quel contesto.³⁴ Se questa ipotesi potesse essere confermata, l'influenza esercitata dal poema dantesco Oltralpe potrebbe forse essere riconsiderata e l'impresa di Christine de Pizan ricollocata in un panorama meno spoglio.

SPUNTI BIBLIOGRAFICI

Opere di Christine de Pizan

CHRISTINE DE PIZAN, *Le chemin de longue étude*. Édition critique du ms. Harley 4431, traduction, présentation et notes par A. TARNOWSKI, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, 4558. Lettres gothiques), 2000.

CHRISTINE DE PIZAN, *Le livre de l'advisio[n] Cristine*, éd. C. RENO et L. DULAC, Paris, Champion (Études christiniennes, 4), 2001.

Le livre de la mutacion de Fortune par Christine de Pisan, publié d'après les manuscrits par S. SOLENTE, Paris, Picard (Société des anciens textes français), 4 t., 1959 (t. 1-2), 1966 (t. 3-4); réimpr.: New York, Johnson Reprint, 1965.

CHRISTINE DE PIZAN, *Le livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, éd. S. SOLENTE, Paris, Champion (Publications pour la Société de l'histoire de France), 1936-1940, 2 t.; réimpr.: Genève, Slatkine, 1977.

CHRISTINE DE PIZAN, JEAN GERSON, JEAN DE MONTREUIL, GONTIER ET PIERRE COL, *Le débat sur le "Roman de la Rose"*. Édition critique, introduction, traductions, notes par E. HICKS, Paris, Champion (Bibliothèque du XV^e siècle, 43), 1977.

Altre opere citate

PHILIPPE DE MÉZIÈRES, CHANCELLOR OF CYPRUS, *Le Songe du Vieil Pelerin*, edited by G.W. COOPLAND, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, 2 vols.

A. CHARTIER, *Le livre de l'espérance*, éd. F. Rouy, Paris, 1989.

³³ G. FERRANTE, *Forme, funzioni e scopi del tradurre Dante. Da Coluccio Salutati a Giovanni da Serravalle (con edizione delle dediche della Translatio Dantis)* in *Annali dell'Istituto italiano per gli studi storici*, XXV, 2010, pp. 147-181; ID., *Il Comentum dantesco*^[1] di Giovanni Bertoldi da Serravalle nella redazione "imperiale" (1417). *Recensio ed edizione critica*, Napoli, Edizioni Libreria Dante & Descartes, 2012; ID., *Suggerzioni dantesche al Concilio di Costanza in Suggerzioni e modelli danteschi tra Medioevo e Umanesimo*, Roma, Casa di Dante, 2021.

³⁴ Mi permetto di rinviare qui al mio lavoro *Entre philologie et histoire : à propos du contexte de production de la première traduction française de l'Enfer de Dante (ms. Torino, BNU, L.III.17)*, in corso di stampa nella rivista «Réforme, Humanisme, Renaissance» 96, 2023/1.

S. MARZANO, *Édition critique du "Des cas des nobles hommes et femmes de Laurent" de Premierfait (1400)*, thèse de doctorat, University of Toronto, 2008.

Studi critici

E. HAUVETTE, *Dante nella poesia francese del rinascimento*. Traduzione di A. AGRESTA, con aggiunte dell'autore, Firenze, Sansoni (Biblioteca critica della letteratura italiana), 1901.

M. MERKEL, *Le chemin de long estude: primo tentativo di imitazione dantesca in Francia*, «*Rassegna nazionale*», 2^e série, 43/ 32, 1921, pp. 189-258.

A. FARINELLI, *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania (Dante e Goethe)*, Torino, Bocca, 1922.

G. MOMBELLO, *Quelques aspects de la pensée politique de Christine de Pizan d'après ses œuvres publiées in Culture et politique en France à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance. Atti del convegno internazionale promosso dall'Accademia delle scienze di Torino in collaborazione con la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, 29 marzo-3 aprile 1971*, éd. F. SIMONE, Torino, Accademia delle scienze, 1974, pp. 43-153.

P.-Y. BADEL, *Le roman de la Rose au XIV^e siècle: étude de la réception de l'œuvre*, Genève, Droz (Publications romanes et françaises, 153), 1980.

EARL J. RICHARDS, *Christine de Pizan and the question of feminist rhetoric in Teaching Literature through Language*, 22:2, 1983, pp. 15-24.

EARL J. RICHARDS, *Christine de Pizan and Dante: a reexamination in Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 222, 1985, pp. 100-111.

K. BROWNLEE, *Discourses of the self: Christine de Pizan and the Rose* «*The Romanic Review*», 79:1, 1988, pp. 199-221.

K. BROWNLEE, *Literary genealogy and the problem of the father: Christine de Pizan and Dante* «*Journal of Medieval and Renaissance Studies*», 23, 1993, pp. 365-387.

A. SLERCA, *Dante, Boccace et le Livre de la Cité des dames de Christine de Pizan in Une femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan*, éd. L. DULAC et B. RIBÉMONT, Orléans, Paradigme (Medievalia, 16), 1995, pp. 221-230.

G. NATHALIE, *L'héritage de Dante dans «Le Chemin de longue étude» de Christine de Pizan. De la connaissance à la reconnaissance in Le Lent brassement des livres, des rites et de la vie. Mélanges offerts à James Dauphiné*, éd. M. LÉONARD et all., Paris, Champion, 2009, pp. 187-202.

UNA STORIA DEI SECOLI MODERNI: LA SOCIETÀ DANTESCA ITALIANA

di Marcello Ciccuto

A una domanda sulle ragioni per cui proprio sul finire dell'Ottocento prese vita l'avventura oramai secolare della Società Dantesca Italiana si potrebbe rispondere sbrigativamente – ma non troppo – richiamandosi al delinearci di una storia identitaria in chiave eminentemente culturale che in quell'iniziativa deve riconoscere uno dei suoi culmini di valore nazionale. Nasceva di fatto questa Società a rappresentare e forse anche sintetizzare un momento di riflessione generazionale, di rielaborazione di pensiero dentro un percorso che negli anni aveva fatto emergere forte l'impulso a fondare non solo la critica dantesca – già ricca e vivace in epoca risorgimentale e pre-risorgimentale – ma anche in generale l'«illustrazione più sicura e precisa della vita e delle opere del grande autore» Dante quale avvisata da Santorre Debenedetti, sulle pagine del «Giornale storico della letteratura italiana», giusto nei termini della necessità di un'intera cultura nazionale che ritrovava nella storia, passata e presente, e nel modello dell'opera dantesca l'impulso a definire i suoi valori più alti e partecipati. Nasceva cioè la Società Dantesca Italiana anche e in particolare entro un quadro che a prima vista si sarebbe potuto dire solo nutrito di 'filologismi' – di «infantili ricerche linguistiche e filologiche» ebbe a scrivere Carlo Dionisotti, puntando il dito contro il frammentismo pure di tradizione ottocentesca e contro la sterile variantistica delle tante 'micrologie' aborrite persino dal Carducci –, dunque nelle parole di Michele Barbi di «vaniloqui fatti in nome del metodo storico o di quello estetico» diventati correnti a cavallo dei due secoli del millennio. Ma non si trattava solo di questo.

L'idea della creazione di una Società che potesse degnamente rappresentare la cultura letteraria italiana a seguito della conseguita Unità nazionale veniva da lontano, né esclusivamente pensata nel recinto di un 'fare critica' tale da rompere i ponti con l'arbitrio del gusto estetizzante *fin-de-siècle* o con gli schematismi del facile allegorismo di matrice tardo-romantica che aveva contribuito in effetti a consolidare proprio quella 'filologia del frammento' – qualificata come «aureo polverio di frammenti», appunto, da Aldo Vallone – le cui innumeri astrazioni tecnicistiche, la variantistica da tanto fulminea quanto improvvida intuizione congetturale si pretendeva di ridurre a letture 'unificanti', giocate nel più dei casi sul piano della delibazione estetica fine a sé stessa. Non fu, ripeto, soltanto questione di aspetti tecnico-filologici. Si avanzò invece, sul finire del secolo, la prospettiva di una "grande italianistica" (Contini), capace di aprir vie sulla traccia ancora raggianti della foscoliana «osservazione diligentissima della storia», quindi del proporre un *organismo* nel quale a esser guida fosse «la ragione come principale fattore di ogni operazione che giovi a un'edizione veramente critica [delle opere dantesche]: conoscenza dell'autore sotto ogni rispetto; dell'*usus scribendi vel dicendi*; oltre che dell'autore stesso e dei suoi tempi, dei copisti; dei modi di trasmissione dell'opera nei vari tempi; e via dicendo». E riconoscimento operativo in fine del variare nel tempo di un testo e di un clima culturale.

La ricostruzione 'totale' degli effetti della tradizione poetico-letteraria, che sarà fondamento mirabile delle proposte della Nuova Filologia aggregata da Michele Barbi al corpo della Società nata in nome dell'Alighieri, guardava a trar vantaggio dal principio della critica desanctisiana per cui «quello solo è bello che è chiaro, e quello che non s'intende non merita di essere inteso», dove la chiarezza si otteneva a conclusione di un percorso di inarrestata acquisizione e quindi valutazione ad

ampio raggio di infiniti testi e ipotesti, di variabili usi linguistici e di tradizioni letterarie, di lingua e di cultura, che saldavano come particolarmente innovativo per i tempi un patto non più alienabile tra filologia e linguistica. Su questo patto venne dunque a fondarsi il progetto attivo di fondazione della Società Dantesca Italiana, chiave di un'intelligenza storica intesa a dissipare «la nebbia del tempo o della nostra ignoranza, al fine di leggere chiaramente parole che, decifrate, possono suscitare lunghi echi nelle anime nostre» (sono ancora parole di Francesco De Sanctis), conoscenza allargata dove diventa necessario e insieme possibile ogni volta riconoscere sensi e principi del lavoro di tutti per l'opera di Dante nel corso del tempo.

Perché è in questo contesto che il 31 luglio 1888 viene sancita la nascita della Società, a dar seguito sicuramente all'invito in tal senso rivolto a tutti gli Italiani dal sindaco di Firenze, marchese Pietro Torrigiani, ma anche a una montante richiesta da parte della cultura nazionale, intesa a trovare specialmente sulla traccia del mito dantesco nazional-risorgimentale un degno corrispettivo alla fondazione di analoghe Società intitolate a Dante, che avevano visto la luce vario tempo prima che prendesse corpo l'iniziativa italiana: mi riferisco naturalmente alla Deutsche Dante-Gesellschaft, che lo slancio del duca di Sassonia-Philaletes aveva fatto sorgere nel settembre del 1865, ma anche alla Oxford Dante Society di poco successiva (1876) e alla Dante Society of America, la cui fondazione è del 1880.

Certo l'iniziativa italiana poteva vantare a suo merito – soprattutto rispetto alle precoci consorelle – il valore civico-politico assunto dal mito dantesco nel corso dell'era romantica e del Risorgimento, coincidente addirittura con l'idea stessa di nazione e il suo senso di individualità storica di un popolo; assieme, fu efficace per la nascita di questo nostro Organismo (che ben ci rappresenta nell'intero mondo) anche un bisogno impellente di storicismo, di concretezza per il pensare storico-culturale di un'intera nazione quale era stato richiamato più volte giusto col nome di Dante da personalità del calibro di Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo, Giacomo Leopardi e Giuseppe Mazzini.

Al Padre della lingua, della letteratura e della patria ci si accorse che si doveva un culto particolare. Non quello ancora incerto e di non facile instaurazione nazionale che aveva presieduto alle celebrazioni ravennati del 1798 – realizzate sotto l'ègida di Vincenzo Monti e Paolo Costa – quanto piuttosto quello susseguente al centenario del 1865: occasione questa che fu correttamente interpretata nei termini della possibilità di trovare una sintesi e una possibilità di svolta 'scientifica' per le tante ma sporadiche iniziative di marca dantesca che nel Paese comunque si svolgevano (per quanto il più delle volte e quando non affidate all'ingegno di letterati e uomini di cultura del livello di quelli appena menzionati, di taglio decisamente dilettesco e alla fine isolate). Le *lecturae Dantis* si facevano da secoli, ma mancava insomma uno spirito unitario tale da renderne riconoscibile il valore e l'efficacia per gli studi in modo 'strutturato', come si direbbe oggi, e appunto altamente storicizzato.

Era necessario quindi che qualcuno di questi ingegni trovasse la forza e la via migliore per legare l'idea di una rinascita 'dantesca' di un intero Paese a un luogo e a progetti che ne fissassero un'immagine di profilo istituzionale, sì, ma che in specie potessero proporre una prospettiva di raccolta a largo raggio di ogni materiale dantesco pubblicato nel mondo, di studio filologicamente ed estesamente approfondito dell'antica tradizione manoscritta e a stampa e dei portati moderni di essa, di ricostruire persino la vicenda della secolare esegesi. La figura del marchese Giovanni Erolì da Narni ebbe allora a giocare un ruolo di qualche rilievo nell'avvio di questo processo: lui che – storico pressoché autodidatta ma autore di tre volumi di una *Miscellanea storico-narnese*, biografo del Gattamelata nonché arcade intraprendente – affrontò le innumerevoli difficoltà di un progetto che un

singolo non avrebbe mai potuto portare a effetto, sfoderando fra le pur molteplici delusioni e gli altrettanti rifiuti una lungimiranza che lo avrebbe portato a trovare la necessaria sponda nell'Accademia della Crusca (e specialmente nella figura del conte Carlo Negroni) che assieme a membri del Comune di Firenze stava già per parte sua facendo fermentare l'idea costitutiva di una società dantesca tutta italiana, e di sede fiorentina in particolare, provvista di un respiro internazionale.

L'idea trovava ascoltatori attenti e partecipi in Firenze anche presso la cattedra dantesca dell'Istituto di Studi Superiori, che a partire dal 1859 teneva il neo-guelfo Giambattista Giuliani, sulla base tuttavia di un'attitudine al facile congetturalismo e alle letture estetizzanti che non potevano se non trovare implacabili avversari proprio nelle figure dei primi studiosi accostati dal Negroni al fine di dare fondamento concreto alla prospettiva di costituzione della Società, *in primis* Giosue Carducci, Graziadio Isaia Ascoli o Pio Rajna. Comunque fosse, e nonostante le prevedibili opposizioni, di sull'impegno congiunto di forze consimili, come pure a seguito delle notizie provenienti da Dresda in merito a una prossima Esposizione dantesca collegata al Congresso Generale dei Filologi in programma per il 1889, Negroni seppe sollecitare a dovere Accademia e Comune fiorentino affinché procedessero a «promuovere sollecitamente la costituzione di una *Società Dantesca Italiana*, per accomunare gli studi di tutti i dotti della Penisola intorno alla *Divina Commedia* e all'altre Opere dell'Alighieri, e per renderli più divulgati e più efficaci», secondo le parole della *Deliberazione presa dalla R. Accademia della Crusca nell'adunanza collegiale del 10 maggio 1887*.

E così avvenne, col patrocinio del Re d'Italia inteso «non come pallida ombra di sovrana protezione ma come lucente vessillo di nazionalità» e che, unito al forte sostegno dichiarato da personalità quali Guido Biagi, Ruggero Bonghi, Giosue Carducci, Giuseppe Chiarini, Alessandro d'Ancona, Isidoro del Lungo, Guido Mazzoni, Ernesto Monaci, Pio Rajna, Giuseppe Rigutini o Pasquale Villari, pose in particolare evidenza il carattere e il valore storico-nazionale della neonata Società Dantesca e del diffuso mito dantesco cui veniva a ispirarsi ogni sua attività. Rapida invero fu anche la costituzione di commissioni incaricate di far partire il lavoro scientifico dell'Ente: quella presieduta da Adolfo Bartoli, Alessandro d'Ancona e Isidoro del Lungo doveva programmare l'edizione critica della *Commedia* innanzitutto (e quindi di tutte le altre opere dantesche); l'altra, contando sulla presenza di altri seppur diversi rappresentanti della vecchia Scuola Storica quali Augusto Franchetti, Guido Biagi ed Enrico Nencioni, si sarebbe dedicata alla creazione di un «Buletto» che raccogliesse ogni notizia di interesse dantesco nonché le segnalazioni in merito alle pubblicazioni che nel nome del Poeta avevano corso nel mondo della dantistica. «Buletto» che vide la luce nel settembre del 1890 ed ebbe presto come 'guida' il giovane Michele Barbi, agli occhi di chiunque il fondatore di un nuovo corso negli studi su Dante e le sue opere. Perché fu grazie a Barbi e all'impressionante gruppo di studiosi riunitosi attorno a lui che fu impressa una svolta in questo campo, specie rispetto alla temperie tardo-romantica che ancora imperava in Italia attraverso le pur fortunate pagine di quel «Giornale Dantesco» – esistente dal 1893 e pubblicato, (anche con titolo leggermente differente dall'originale) fino al 1920 – caratterizzato da una marcata propensione ad affrontare aspetti dell'interpretazione allegorica, teologica, morale della *Commedia* attraverso ricerche non sistematiche, sterili vaniloqui, oscurità di vacui filologismi, insomma le 'pappolate' come le aveva appellate Carducci. In questo clima, dove anche Giovanni Pascoli aveva impresso un suo magistero fatto di 'minerve oscure', di 'ultimi segreti', di 'cose sotto il velame'; dove la *lectura Dantis* tenuta da Gabriele d'Annunzio in Orsanmichele l'8 gennaio 1900 auspicava la rivelazione «di qualche vergine forza ignota», saranno l'acquisizione dei primi nuclei librari per la Biblioteca

societaria, l'impulso ai cicli di *lecturae Dantis* mai interrotti, la pubblicazione del «Bullettino», l'avvio del progetto di edizione critica di tutte le opere dantesche validato dall'insieme degli studiosi che avrebbero dato corpo alla cosiddetta 'Nuova filologia' (e si avvicenderanno su questo prestigioso proscenio, oltre a quello di Barbi, le personalità di Ernesto Giacomo Parodi, Giuseppe Vandelli, Ermenegildo Pistelli, Enrico Rostagno, Mario Casella, Pio Rajna con altri ancora), l'acquisto del Palagio dell'Arte della Lana in Firenze – tuttora sede gloriosa della Società – ma sopra ogni cosa la creazione della rivista «Studi danteschi» nel 1920, a dar voce alle esigenze della più moderna dantistica, che si ispirava all'assioma desanctisiano per cui «quello solo è bello che è chiaro, e quello che non s'intende non merita essere inteso».

In tutto il lavoro della Società Dantesca Italiana a partire da questi fondamenti, sino ai nostri stessi giorni, si sarebbe dunque riconosciuta nel tempo la migliore dantologia, espressa se vogliamo al sommo nell'opera di unica 'edizione critica nazionale' dei capolavori danteschi che, pensata e avviata da Barbi in persona, si è vista proprio nel centenario del 2021 approdare all'unica edizione critica appunto 'nazionale' della *Commedia* per le cure di Giorgio Inglese; oltreché naturalmente nella grande quantità di iniziative che nel corso dei decenni hanno distinto l'operato di chi sotto l'ègida della nostra Società ha portato a compimento studi ed edizioni, ricerche, convegni di respiro internazionale, conferenze, raccolte bibliografiche e molto altro. Un'idea generale di tutto questo laborioso impegno – non certo sunteggiabile in poche pagine – la si potrà avere guardando ai due volumi recentemente pubblicati degli «Studi danteschi»: il volume LXXXV (2020), interamente dedicato a Michele Barbi e alla grande stagione da lui siglata, nell'anno come ho detto di ricorrenza centenaria della fondazione della rivista – 1920-2020 –; e quello successivo, LXXXVI (2021) per il centenario della morte di Dante (1321-2021), dove si sono tirate le fila di tutte le più rilevanti iniziative centenarie – e in particolare di quelle della Società Dantesca Italiana – attraverso l'intervento di alcuni fra i più autorevoli dantisti del mondo.

Rinvio perciò a queste due pubblicazioni chi vorrà avere un quadro, insieme storico, storicizzato e attuale, del lavoro della nostra Società Dantesca Italiana. Che, mi piace ricordarlo ora in chiusura di discorso, non cesserà mai di ispirarsi a principi di tanto obiettiva quanto ampia operosità scientifica, in ragione dell'immagine barbiana del «rendere comune una solida cultura dantesca, o almeno mostrare la necessità d'una tale cultura» come pure dell'esigenza – sottolineata come ho detto da Santorre Debenedetti – di una 'critica totale' (secondo altri definibile 'contestuale'), capace cioè di mettere a frutto ogni dotazione della filologia, della linguistica, della conoscenza storica e della letteratura sulle tracce della foscoliana «osservazione diligentissima della storia»: e del proporre quindi, come osservava lo stesso Barbi, «la ragione come principale fattore in ogni operazione che giovi a un'edizione veramente critica». Come dire, l'ispirazione costante a valori di ricerca di una conoscenza consapevole del mutare dei tempi, della storia, delle opere e degli individui.

DANTE E LA *DIVINA COMMEDIA* ATTRAVERSO IL FILTRO DELLA CULTURA FRANCESE

di Jean Balsamo

Abstract

The study of Dante's Divine Comedy centuries-long reception in France, far from reveal an absence or a misfortune, as it was pretended, will confirm the plurisecular continuity of discourses and practices. But, even when eulogizing Dante and his work, French literati and artists used them both in their own language and in a specific ways to serve French vernacular culture, art and ideology.

Il problema di storia letteraria che costituisce la ricezione di Dante e della sua opera in Francia s'iscrive in una lunga tradizione critica che risale alla metà del secolo XIX. Era legata ad una nuova disciplina, la letteratura comparata, nata dallo sviluppo delle lingue e delle letterature nazionali in Europa. Tale problema ha dato materia a numerosi contributi. È stato trattato in un modo sintetico e sotto forma di studi puntuali, dedicati a momenti ben delimitati (in particolare l'Ottocento).³⁵ Si aggiungono numerosi saggi che trattano dell'interesse per Dante da parte di singoli autori.³⁶ Se esaminato da un punto di vista metodologico, il discorso critico dedicato alla ricezione francese di Dante mette in luce l'importanza di due nozioni sulle quali era stato articolato, quella di «*influence*», da parte della critica francese, quella di «*fortuna*», da parte italiana. Su tale basi, era stato destinato sia all'enfasi, sia al disappunto: da una parte, la convinzione che tale ricezione fosse stata unanime;

³⁵ Un elenco cumulativo di questi studi è stato pubblicato da Stefania VIGNALI, *Bibliografia degli studi su Dante in Francia*, «Studi francesi», LIV, pp. 319-334. Si veda in particolare H. OELSNER, *Dante in Frankreich, bis zum Ende des XVIII Jahrhunderts*, Berlin, Ebering, 1898; A. COUNSON, *Dante en France*, Erlangen, Junge – Paris, Fontemoing, 1906; A. FARINELLI, *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, Milano, Hoepli, 1908; W.H. HAUVETTE, *Dante dans la poésie française de la Renaissance*, in *Études sur la Divine comédie*, Paris, Champion, 1921, pp. 144-187; W.P. FRIEDERICH, *Dante's Fame Abroad 1350-1850. The influence of Dante Alighieri on the Poets and Scholars of Spain, France, England, Germany, Switzerland and the United States: A Survey of the Present State of Scholarship*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950; F. SIMONE, *Di nuovo su Dante e la cultura francese del Rinascimento*, «Studi francesi», 7, 1963, pp. 201-217; ripreso in ID., *Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia*, Milano, Mursia, 1968; D. CECCHETTI, *Dante e il rinascimento francese*, «Lettres classensi», vol. 19, 1990, pp. 35-63; M. PITWOOD, *Dante and the French Romantics*, Genève, Droz, 1985. Si aggiungeranno le osservazioni di E.R. CURTIUS, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, 1956, Paris, PUF, 1991, pp. 543-590, nonché J. BALSAMO, *Quelques remarques sur la réception de la Divine Comédie en France*, «Studi di letteratura francese», XL, 2015, pp. 9-31, e ID., *Aspetti del riferimento a Dante e della citazione dantesca nella letteratura francese: pratica epigrafica e fonte d'invenzione*, in *Dante oltre i confini. La ricezione dell'opera dantesca nelle letterature altre*, a cura di S. MONTI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, pp. 33-44.

³⁶ In particolare, F. BALDENSBERGER, *Dante et Alfred de Vigny*, in *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Paris, Presses françaises, 1934, pp. 685-695; V. LUGLI, *Dante, Balzac, con altri italiani e francesi*, Naples, Edizioni scientifiche italiane, 1952; R. POUILLARD, *Comment Chateaubriand lut Dante*, «Lettres romanes», 19, 1965, p. 335-380; L.G. FOSCOLO, *Victor Hugo e Dante*, «Lettere italiane», 20, 1968, pp. 40-55; E. COSTADURA, *Parmi les ombres. Chateaubriand et Dante*, «Littératures», CXXXIII, 2004, pp. 64-75; P. GALLO, *Su alcune riscritture dantesche in Chateaubriand*, «Il Confronto letterario», XXIX, pp. 321-333; O. VETÖ, *Claudiel et Dante*, «Revue des Lettres modernes», vol. 101-103, 1964, pp. 66-98.

dall'altra il confronto di una realtà diversa, la scoperta del fatto che l'opera di Dante avesse suscitato un interesse minore di quel che si presumeva. Mi limiterò a soli due critici francesi. Il primo è André Pézard, grande specialista di Dante, la cui traduzione della *Commedia* fu pubblicata nella prestigiosa collana della «Bibliothèque de la Pléiade». Nel 1963, pubblicò in un volume collettivo in omaggio a Carlo Pellegrini, un breve saggio intitolato «*Comment Dante conquiert la France aux beaux jours du romantisme*», come Dante aveva conquistato la Francia nei bei tempi del Romanticismo.³⁷ L'altra è la nota Jacqueline Risset, che insegnava la letteratura dantesca a Roma. Anche lei fu una nota traduttrice della *Commedia* (la sua versione viene destinata a sostituire quella di Pézard nella nuova edizione della Pléiade). Nel 1997, qui, nell'ambito della Fondazione Sapegno, reimpiantava quel che considerava come l'«*histoire d'une absence*», la storia di un'assenza. Secondo lei, la prova di tale assenza o indifferenza dei Francesi verso Dante si poteva trovare nel fatto che la *Commedia* non fosse stata iscritta nei programmi dei licei francesi e che non avesse goduto di una specie di assunzione allo statuto di canone scolastico al pari di quel che si era fatto da lungo tempo in Italia.³⁸ Tale rifiuto avrebbe costituito un distinto carattere della cultura francese. Dipingeva l'aridità e la sterilità di un deserto dantesco francese, per meglio mettere in rilievo l'interesse per Dante dimostrato da rari autori nei quali pretendeva trovare i vestigi di una «*mémoire active et directe du texte de Dante*», una memoria attiva e diretta del testo di Dante. Teneva poco conto dell'Ottocento al quale alludeva soltanto in quanto breve momento di un'assenza minore e che, secondo lei, era stato caratterizzato da una specie di «*retournement*», un rovesciamento, cioè non tanto l'incapacità di capire e di accettare il poema di Dante nella sua originalità, quanto la propensione a frammentarlo, a dissimularne certi aspetti, a ridurlo a «*l'imagerie romantique omniprésente de Gustave Doré*», alle troppo popolari immagini romantiche di Gustave Doré, a confonderlo col suo travestimento in chiavi ugoliani.³⁹ Secondo la Risset, al contrario di altre letterature nazionali, l'italiana, l'inglese, l'argentina (si trattava in realtà di autori singoli), la letteratura francese sarebbe stata totalmente sorda alla vera lezione di Dante, alla sola eccezione di Claudel, un poeta cattolico e reazionario che lei menzionava con reticenza se non con riluttanza, e soprattutto di Philippe Sollers e di sé stessa, in quanto traduttrice, studiosa e scrittrice. Attribuiva alla rivista *Tel Quel*, portavoce dell'avanguardia letteraria negli anni Sessanta, nell'occasione del 700^{mo} anno della nascita del poeta, il merito di aver dato alla Francia le «*clés d'une renaissance de la lecture et de la critique dantesque [sic]*» le chiavi per la rinascita della lettura e della critica dantesca.

In ambedue i casi, quello del Pézard e quello della Risset, sia sotto l'aspetto anedddotico e seducente di una metafora di guerra, sia nel modo di una deplorazione che serviva a celebrare i meriti di pochi iniziati, si rivelano i limiti metodologici di tale discorso critico. Pézard e la Risset erano degli italianisti. Il loro discorso era legato ad un'istituzione accademica e esprimeva il punto di vista di una disciplina precisa. Come tale, era basato sull'empatia, e dava sempre la preminenza a Dante, all'oggetto della ricezione e non agli agenti francesi di tale ricezione. In realtà, non era Dante che aveva conquistato la Francia con la sola magia della sua parola. Sono stati, in momenti precisi della storia letteraria, artistica e culturale francese, certi pochi scrittori francesi, tra i quali scrittori di primo ordine, a leggere e rileggere la *Commedia*, per apprezzarla in chiavi personali e secondo nuovi criteri

³⁷ A. PÉZARD, *Comment Dante conquiert la France aux beaux jours du romantisme (1830-1855)*, in *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Torino, S.E.I., 1963, pp. 683-706.

³⁸ J. RISSET, *Dante en France. Histoire d'une absence*, in *L'Italia letteraria e l'Europa*, atti del Convegno di Aosta, 20-23 ottobre 1997, a cura di N. BORSELLINO e B. GERMANO, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 59-71.

³⁹ *Ibid.*, p. 59.

di valutazione, a interpretarla a modo loro e secondo la loro cultura, e a riconoscere a Dante, o piuttosto a assegnargli un'autorità specifica, che valeva non tanto per celebrare in lui un poeta italiano del Trecento ma in quanto permetteva degli usi e degli esperimenti moderni in lingua francese.

Quando si esamina il problema della ricezione di un autore straniero, bisogna ricordarsi precisamente che è straniero, che non appartiene alla lingua e alla cultura che lo ricevono. È la ricezione stessa che è problematica, non il fatto che tale ricezione sia stata reticente, incompleta, oppure falsata. La Francia, ricca della sua tradizione letteraria, era stata un modello per l'Europa colta nel secolo diciottesimo. Nell'Ottocento continuava a pretendersi un tale modello. Non credo che avesse avuto veramente bisogno di Dante a tale scopo, neppure che Dante fosse accettabile o compatibile col suo genio. Forse non era per caso se, già due secoli prima, nel 1631, il pittore Poussin, nel suo quadro *Il Parnasso*, imitato da Raffaele, aveva fatto sparire la figura di Dante, per mettere in evidenza quella di un altro più moderno poeta italiano, Giambattista Marino, attivo alla corte di Francia.⁴⁰

In termini più precisi, e con la solita intelligenza letteraria che lo caratterizzava, Franco Simone, nel 1963, ricordava che «ogni generazione ha letto Dante secondo le proprie necessità e dal poeta ha tratto quanto era utile per la cultura del tempo, onde risolvere i problemi che più urgevano e che, soli erano attuali».⁴¹ La ricezione è il risultato di un trasferimento, si fa sempre attraverso il vaglio di una lingua e di una cultura, ad uno scopo preciso e specifico, iscritto nella storia generale e nella storia particolare delle opere nelle quali tale ricezione è stata operata. Quasi contemporaneamente, Chateaubriand e Pouchkine citavano lo stesso verso della *Commedia* che allude al pane dell'esilio. La citazione ci conferma quanto l'espressione di una verità generale nella sua banalità di proverbio potesse guadagnare in prestigio ed in autorità quando si legava ad un autore illustre, Dante, e nello stesso momento, quanto, usata in contesti diversi, assumeva effetti e portate diversi.⁴²

I

Usi e abusi di Dante

Due esempi contrari dell'uso fatto di Dante per dare una risposta a problemi particolari, nell'emergenza di certe situazioni politiche, sociali o morali francesi, ci sono dati da due autori della stessa generazione, Charles Maurras (1868-1952), giornalista di estrema destra e saggista, teorico politico del nazionalismo e della monarchia, e André Gide (1867-1951), che, tra le due guerre, assunse il personaggio del grande intellettuale e fu laureato dal premio Nobel di letteratura.

Il Dante di Maurras

⁴⁰ Poussin, *Le Parnasse*, Madrid, Museo du Prado, cfr. *Raphaël et l'art français*, catalogo della Mostra, Parigi, Grand Palais, 1984, Paris, Édition de la Réunion des Musées nationaux, 1984, p. 165-166, n° 201. In un disegno preparatorio (*Ibid.*, p. 164, n° 197), il Poussin rappresentava la figura di Dante vicino a quella di Virgilio.

⁴¹ SIMONE, *op. cit.*, p. 168.

⁴² CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'Outre-tombe*, I, 4, ed. M. LEVAILLANT, Paris, Gallimard, 1972, p. 26; POUCHKINE, *La Dame de pique*, trad. J. DERAMAT, Paris, Charpentier, 1964, p. 19.

Nel 1920, Charles Maurras riprese un testo che aveva scritto otto anni prima, nel 1912-1913, la prefazione all'edizione dell'*Inferno* tradotto e commentato da Louise Espinasse-Mongenet.⁴³ In questo saggio, faceva l'elogio della traduttrice e della sua traduzione che considerava «*la plus belle de France*», la più bella in Francia. Un'edizione di lusso del saggio fu pubblicata separatamente nel 1913, sotto il titolo *Note sur Dante*.⁴⁴ Era questo testo, con diverse modifiche, che Maurras ridava alla stampa nel 1920 sotto un nuovo titolo, *Le Conseil de Dante*, il *Consiglio di Dante*. Conobbe diverse altre edizioni, nel 1928, nella collana «Bibliothèque des Grand auteurs», nel 1944, con altri testi di Maurras, nella raccolta dal titolo goethiano *Poésie et Vérité*, e per finire, dopo la morte del Maurras, nelle *Œuvres capitales*. In questa ultima edizione, una nota ricorda che «*ces avertissements dataient de trente ans*», che tali ammonimenti datavano di trenta anni prima. Il testo pubblicato nel 1920 era più completo non solo di quello della prefazione, ma pure delle versioni ulteriori, distaccate sia dalla lode della traduzione che dalle circostanze commemorative e che si limitavano a tre parti dedicate a rintracciare la figura biografica di Dante, quella di Beatrice e a mettere in luce il legame tra poesia e pensiero nella *Commedia*.

Da parte sua, la traduttrice, Louise Espinasse-Mongenet, era stata premiata dall'Accademia francese per il suo lavoro. Nel 1926, fece stampare una piccola raccolta dedicata a Dante, la *Guirlande de neuf leçons sur douze sonnets de Dante*. Maurras scrisse un sonetto encomiastico per il volume, che recava a guisa di epigrafe un verso del poeta: «...*La bella Ciprigna, il folle amore*» (*Par.*, VIII, 2), e sul quale proponeva una sottile variazione, per darci una definizione della poesia amorosa di Dante:

*Haute messagère
D'un ciel enchanté
Par qui l'Aligère
Nous a visités*

*Sa fable étrangère,
Son vers contracté,
Sa grave et légère
Inhumanité,*

*Ange! à votre école
Sont vite surpris
De l'âpre symbole*

*La Lettre et L'esprit
Que règle une folle
Planète Cypris.*

Nel 1933, la Espinasse-Mongenet fu premiata una seconda volta dall'Accademia francese per la sua traduzione del *Purgatorio*. Ma fu solo nel 1965, dopo sua morte, che verrà pubblicata la sua versione

⁴³ C. MAURRAS, *Le Conseil de Dante*, 1920; ripubblicato in *Œuvres capitales*, III, *Essais littéraires*, Paris, Flammarion, 1954, p. 219-240; Dante ALIGHIERI, *L'Enfer*, trad. L. ESPINASSE-MONGENET, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1913.

⁴⁴ C. MAURRAS, *Note sur Dante. A propos de la traduction de Madame L. Espinasse-Mongenet*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1913.

del *Paradiso* in un'edizione bilingue che proponeva le tre cantiche della *Commedia*. Il lavoro editoriale era diretto da Paul Renucci,⁴⁵ allora padrone degli studi italianistici in Francia, autore di un saggio fondamentale dedicato al poeta, *Dante, disciple et juge du monde gréco-latin*.⁴⁶

Sei secoli dopo la morte di Dante, permaneva la sua opera. Secondo il Maurras, la nuova Italia, quella contemporanea, aveva da ricordarsi con gratitudine del suo debito verso di Dante, «*ouvrier principal des hautes parties de l'âme de son pays*», principale artefice delle più eccelse parti dell'anima del suo paese. All'Italia, il poeta aveva insegnato la sua lingua e le aveva imposto le sue idee politiche, quelle della *Monarchia*. Pareva al Maurras che fosse giunto il tempo che recasse un servizio simile alla Francia, non certo dal punto di vista linguistico, ma politico e morale. Stimava tale dono, in quanto sarebbe stato un contraccambio per tutto quel che la Francia avesse da parte sua offerto all'Italia moderna: una specie di «*indemnité philosophique riche de forces et de lumières*», un'indennità filosofica ricca di forze e di lumi.

Nel 1920, per la prima volta in Francia, si preparava la commemorazione ufficiale di Dante, per il sesto centenario della morte. Questa dava spunto a manifestazioni di un eccezionale rilievo. In un certo modo, costituirono l'apice della ricezione di Dante in Francia, mettendo la celebrazione poetica al servizio degli interessi politici. Ottimamente organizzate dai *milieux* diplomatici ed accademici, appoggiate sull'attività di una *lobby* italiana, queste manifestazioni miravano a confermare sul piano culturale il nuovo statuto internazionale dell'Italia dopo la prima guerra e la sua posizione nel campo delle nazioni alleate. Tramite la celebrazione del poeta che aveva creato la sua lingua, l'Italia si vedeva riconoscere la sua influenza spirituale. Inoltre, in Francia, tali manifestazioni miravano a confermare, non solo di fronte al mondo tedesco vinto, ma al mondo anglo-americano vittorioso, la permanenza plurisecolare di uno spirito latino condiviso, capace di guidare il mondo del dopoguerra. In questo contesto politico-culturale e su queste basi ideologiche, la figura e l'opera di Dante assunsero un ruolo particolare, e si elaborò un'ampia produzione dedicata a Dante, traduzioni, saggi, testi di volgarizzamento, che si prolungò per più decenni. Il saggio di Maurras, già concepito per introdurre una traduzione, prendeva un nuovo senso in questo contesto, nel quale il noto pubblicitista lo iscriveva, pure non facendo suoi tutti i presupposti filo-italiani.⁴⁷

In realtà, nella prima edizione, Maurras aveva già precisato la sua ambizione di offrire al lettore più del solo elogio della traduttrice e più di una semplice introduzione alla lettura di Dante attraverso una breve scheda biblio-storiografica. Cercava di fargli capire il beneficio che gli potesse recare la lettura del grande poeta italiano, mettendo in evidenza «*l'esprit de son conseil et l'essence de sa leçon*», lo spirito del suo consiglio e l'essenza della sua lezione. Secondo lui, l'opera del poeta era già da tempo nota in Francia nelle sue traduzioni e nelle menzioni fatte da diversi autori dei quali citava i nomi. Ma né traduttori né autori avevano saputo trasmettere l'energia particolare di Dante per attuare tale lezione. Col pubblicare il suo vecchio saggio dedicato a Dante nell'indomani della strage della Guerra, Maurras pretendeva mettere il capolavoro di Dante a disposizione di «*un peuple nouveau de lecteurs*», di un nuovo popolo di lettori, rivelandogli l'attualità della sua lezione. Riconosceva esplicitamente che questa fosse divenuta più pertinente che mai, che fosse più urgente adoperarla, mentre si annunciavano nuove minacce di guerra dovute alle tensioni esacerbate dalla

⁴⁵ DANTE ALIGHIERI, *La Divine comédie*, trad. L. ESPINASSE-MONGENET, PAUL RENUCCI (dir.), L. COHEN e CL. AMBROISE (ed.), Paris, Les Libraires associés, 1965.

⁴⁶ P. RENUCCI, *Dante, disciple et juge du monde gréco-latin*, Paris, Les Belles-Lettres, 1953.

⁴⁷ Voir D. MUSIEDLAK, *Charles Maurras et l'Italie: histoire d'une passion contrariée*, in O. DARD, M. GRUNEWALD (dir.), *Charles Maurras à l'étranger*, Bern, Peter Lang, 2009, pp. 155-169.

pace di Versailles. La lettura di Dante aveva la sua utilità per aiutare i Francesi a colmare i vuoti e a riparare quel che era stato distrutto sul piano morale. Maurras considerava Dante un «*recteur d'intelligence, excitateur de courage et de volonté*», rettore d'intelligenza, eccitatore di coraggio e di volontà.

Una luce più cupa bagnava il saggio di Maurras, che rivelava affetti più intimi. La prefazione del 1912 era stata scritta coll'aiuto di un amico che gli aveva procurato una breve scheda di storia letteraria. Octave de Barral (1877-1915) «*aimait Dante d'une passion jalouse*», amava Dante di una passione esclusiva. Era stato il mediatore verso Dante, se non l'iniziatore alla *Commedia*. Dietro il saggio di Maurras, si intravedeva uno sfondo di giovani letterati dai gusti raffinati, che consideravano Dante come la chiave di un mondo segreto. Barral portava seco il suo volume di Dante quando fu chiamato alla guerra. Fu ucciso, combattendo, nell'agosto 1915, poco dopo avere scritto al suo amico un'ultima lettera nella quale gli diceva di avere portato a termine un'ultima rilettura della *Commedia*. Il Dante ideale di Maurras era legato al ricordo dell'amico sparito. La morte eroica di Barral al servizio della sua patria simboleggiava la lezione eroica di Dante.

Se ritorniamo all'uso che Maurras fece di Dante, dobbiamo considerarlo come un paradosso, nel senso proprio, ancora più difficile da capire che il paradosso che determina in genere la ricezione di qualsiasi autore straniero in una lingua ed una cultura diverse delle sue. Non si trattava soltanto di introdurre il poema di Dante in Francia per offrire un diletto estetico a pochi letterati; si trattava di proporre l'uso nel progetto di rinnovamento morale che corrispondeva al progetto politico del partito che animava il Maurras, l'Azione francese, un movimento nazionalista e monarchico, mentre Dante non era per niente francese.⁴⁸ Prima di sviluppare il senso della lezione che si proponeva di trarre dalla lettura di Dante, Maurras si premurava di risolvere il paradosso, che non avrebbe mancato di opporgli un lettore critico. Lo concedeva: Certo, Dante era un poeta italiano, vissuto in un tempo remoto, che si esprimeva in una lingua diversa dalla francese. Certo, la relazione di Dante e della Francia era basata su una radicale estraneità: «*Dante n'appartient pas à la race des pères directs de notre esprit et de notre goût*», Dante non appartiene alla stirpe dei padri diretti del nostro spirito e del nostro gusto. I Francesi colti potevano giustamente considerarlo, dal punto di vista loro, quello del classicismo, come un poeta inferiore non solo ad Omero ma bensì a Racine, i due autori prediletti dal Maurras. Ma tutte le reticenze si cancellavano dietro le qualità attribuite alla ricca personalità di Dante:

S'il n'est pas le roi des poètes, comme il faut bien en convenir, la mort dans l'âme, s'il ne préside pas toute la poésie moderne, car Paris, comme Athènes, y précède Florence, c'est peut-être le roi de hommes.

Se egli non è il primo tra i poeti, come dobbiamo concederlo, con la morte nel cuore, se non presiede a tutta la poesia moderna, perché Parigi, come Atene, ci ha il vantaggio su Firenze, invece, è forse il primo tra gli uomini.

Maurras riconosceva a Dante l'autorità di un poeta, ma gli riconosceva soprattutto un'autorità morale, quella di una personalità eccezionale, che si leggeva nella fisionomia severa e imperiosa dei ritratti che si conservano di lui: quella di una «*grande âme*», di un nobile cuore, di un duce, un genio capace

⁴⁸ Sullo sfondo ideologico, cfr. C. CAPITAN PETER, *Charles Maurras et l'idéologie d'Action française*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

di padroneggiare tutti i saperi del suo tempo, un esule che seppe stare fedele alla patria perduta. La sua poesia, nella quale si oppongono tutte le contraddizioni dello stile e degli effetti, era il suo «organe», la sua voce e il suo strumento, il mezzo di espressione, l'arma. Della *Commedia*, Maurras riteneva una concezione biografica, o più esattamente, tra le quattro interpretazioni che ne determinano i diversi sensi, accordava il primato al solo senso storico e letterale. Il poema gli appariva come la testimonianza dei conflitti affrontati dal poeta con nobile cuore. Questo lo induceva a interpretare l'amore di Dante verso Beatrice come l'esperienza decisiva della sua vita e la materia alla quale aveva dato forma un'opera capace di metamorfosare i sentimenti in un principio di perfezione, per trattare tre soggetti in stile tragico: l'amore, la virtù, l'eterna salvezza.

Un'epigrafe introduce il saggio di Maurras: si tratta di una citazione in italiano, della quale la traduzione in francese ad opera della Espinasse-Mongenot era aggiunta in calce. Nel testo, Maurras cita sempre la *Commedia* in italiano, pure facendo l'elogio della traduttrice. Era spinto da diverse ragioni: da una parte, un'implicita diffidenza nei confronti non solo della traduttrice, ma di qualsiasi traduzione di un testo poetico; dall'altra, la coscienza che la lezione di Dante non potesse essere formulata se non nella sua propria lingua. Si aggiungerà il rigore filologico ed il prestigio culturale attribuito a chi si dimostrava capace di padroneggiare la lingua stessa del poeta. I versi citati in epigrafe erano tratti dall'*Inferno*:

E però leva su! Vinci l'ambascia
Con l'animo che vince ogni battaglia,
Se col suo grave corpo non s'accascia!
Più lunga scala convien che si saglia. (*Inferno*, XXIV, 52-55)

Questi versi riassumono in breve tutto il Dante di Maurras. Si trattava di un'esortazione ad alzarsi ed a proseguire l'impresa, a vincersi sé stesso, a ricercare in sé stesso le risorse morali destinate ad essere impiegate nelle grandi battaglie, ad accompagnare un più lungo sforzo. Dante ci appariva un maestro di volontà.

Maurras conosceva la lunga ricezione francese del poema dantesco. Secondo lui, i predecessori non avevano capito niente della *Commedia*, né Voltaire, che la disprezzava, né i romantici, degli anni 1830, tra i quali Victor Hugo, che l'adulavano per cattive ragioni. Il discorso degli uni e degli altri aveva offuscato il senso vero del poema, del quale avevano isolato singoli episodi tragici, senza comprenderne la struttura d'insieme, la diversità di toni, il senso morale. Maurras condannava soprattutto l'abusiva lettura della *Commedia* in chiavi romantiche. Chiamando Dante un Lucrezio cattolico, il cui rigore morale era espresso da una poetica rigorosissima, estranea ad ogni facilità di effetti, ad ogni debolezza, purgata da tutti i vani sogni e di ogni sentimentalismo, lo destinava a dare una «*utile leçon de vérité antiromantique*», un'utile lezione di verità antiromantica ai gusti corrotti dei Francesi. Era questo il vero paradosso dell'interpretazione di Dante che proponeva il Maurras: contraddiceva la *doxa* letteraria sulla quale si era sviluppata da un secolo tutta la ricezione francese della *Commedia*, legata al Romanticismo e che presentava Dante come un precursore dei poeti romantici. Ma nella concezione rigorosamente articolata del Maurras, non c'era contraddizione. Esso poteva definire Dante come «*le plus passionné et le plus volontaire des tous les poètes*», il poeta più appassionato e più determinato da una ferma volontà, congiungendo passione e volontà, immaginazione e rigore. Per Maurras, la passione era una virtù nobile, civile, quella dei classici, non quella sentimentale dei romantici, basata sulla celebrazione dell'io. Pure non privilegiando i sentimenti individuali, la *Commedia* era un'opera di passione e dava la più piena idea dei misteri della

vita affettiva collettiva. Questo la rendeva particolarmente pertinente a guidare gli uomini di un secolo giovane e giovani lettori. La sua lezione di rigore poteva premunirli contro tutti i ciarlatani letterari e politici. La lezione di morale ad uso personale si allargava ad una lezione di alto senso civico. Nel leggere la *Commedia*, sull'esempio datogli dal Maurras e secondo i suoi termini, il giovane lettore avrebbe potuto trasformare un'esperienza estetica e letteraria in un'ascesi capace di renderlo più forte per affrontare i pericoli che si sarebbero presentati nella nuova situazione nata dai dissidi politici:

*Les Français modernes, dont les pères ont été très heureux et qui ont besoin d'être avertis de la gravité d'une épreuve que tout prépare, ne trouveront nulle part ailleurs d'avertissement plus complet ni aussi pressant. Cette leçon de Dante pourra suffire à leur inspirer de la vigilance.*⁴⁹

I moderni Francesi, di cui i padri sono stati felicissimi, hanno bisogno di essere ammoniti della gravità di una prova che tutto sta annunciando. Essi non troveranno in nessun altro un ammonimento più preciso e più imperioso. La lezione di Dante sarà sufficiente a ispirarli a essere vigilanti.

Nel 1936, Maurras fu condannato sul motivo di avere minacciato di morte i deputati francesi che avevano votato l'applicazione di sanzioni contro l'Italia fascista. Mentre stava in carcere, i suoi amici organizzarono la celebrazione del suo giubileo, i cinquant'anni di vita letteraria. In questa occasione gli fu regalata in omaggio una bella copia dell'edizione della *Commedia*, col commento di Bernardino Daniello, pubblicata nel 1568. Il regalo proveniva da una sua ammiratrice italiana, la signora Amalia Mordini (1906-2008), da Barga.⁵⁰ Questa era la nipote del senatore Antonio Mordini, un amico e compagno di Garibaldi, che era stato più volte ministro. La signora Mordini presentava al Maurras l'espressione della sua ammirazione e della sua gratitudine. Si rivendicava compaesana di Gentucca, alla quale Dante alludeva nel *Purgatorio* (XXIV, 38). Ciò facendo, oltre a richiamare la sua origine lucchese, lei provava di avere letto con attenzione il *Conseil de Dante*, nel quale Maurras faceva menzione della protettrice del poeta.⁵¹ Questo regalo ci conferma a modo suo quale era stato il posto di rilievo riconosciuto alla figura prestigiosa di Dante negli scambi politici tra Francia e Italia nella prima metà del secolo scorso e nello stesso tempo quali gli usi (e abusi) ideologici che si potevano fare della sua personalità. Serve pure a rivelare indirettamente la ricezione di Maurras in Italia e il prestigio del quale godeva nei ceti dirigenti italiani.

Dante gay

Non solo tutto opponeva Gide a Maurras, ma quando Gide a turno suo invocava l'autorità di Dante, era per un tutt'altro pretesto. Tale riferimento a Dante serviva nella polemica morale e non letteraria che opponeva Gide al giornalista François Porché, autore di un saggio, *L'Amour qui n'ose pas dire son nom*, che denunciava la frequenza dell'omosessualità nei *milieux* letterati francesi. In una lettera scritta nel mese di gennaio 1928 poi pubblicata nella raccolta autobiografica *Corydon*,⁵²

⁴⁹ C. MAURRAS, *Le Conseil de Dante*, cit., p. 240.

⁵⁰ L'esemplare è stato venduto all'asta, Parigi, Ader, 2 luglio 2021, n° 103. Ringrazio il Prof. Umberto Sereni, sindaco di Barga, per le informazioni che ci ha gentilmente comunicato sulla ricca personalità di Amalia Mordini.

⁵¹ C. MAURRAS, *Le Conseil de Dante*, cit., p. 229.

⁵² Recensione del libro di Porché, «La Nouvelle Revue française», 1° gennaio 1929, pp. 57-65.

Gide cercava di giustificare la pubblicazione delle proprie memorie dal suo vivo. Al Porché che gli opponeva l'argomento della cattiva influenza che certi libri avrebbero esercitato su scelte individuali, rispondeva che per quel che lo toccava, aveva spesso «*plus interrogé la vie que les livres*», aveva fatto domande più spesso alla vita stessa che ai libri. Era evidente che si trattasse di un argomento anti-intellettuale, destinato a confortare la rappresentazione che voleva dare di sé stesso: uno scrittore capace di esprimere con intera sincerità la sua interiorità più intima. Pure, quello scopo etico non impediva a Gide di citare Dante, «*le grand poète justicier*», il grande poeta giustiziere, e di mettere in rilievo l'ignoranza del Porché, a cui poteva essere rimproverato di non avere fatto menzione di Dante tra altri autori dei quali aveva dato i nomi, Boccaccio, Machiavelli l'Aretino, e che, riuniti, avrebbero costituito una cosiddetta «*tradition de l'anathème*», una tradizione maledetta, perché avrebbe trattato con compiacenza dell'omosessualità.⁵³

Gide affermava che aveva letto Dante spesso nella sua gioventù.⁵⁴ Ne aveva tratto una lezione di coraggio, al pari del Maurras. E non era per caso se citava gli stessi versi citati da quello in guisa di epigrafe in testa al suo proprio saggio.⁵⁵ Assicurava che non aveva «*rouvert la Divine Comédie*», riaperto la *Commedia*, dopo queste sue prime e giovanili letture, se non per ritrovare il passo che poteva opporre al Porché: «*Attends! Avec ceux-ci, il sied d'être courtois*», «Disse, 'a costor si vuole esser cortese'» (*Inf.*, XVI, 15). Il verso al quale alludeva e che citava è un ammonimento di Virgilio a Dante quando incontrano dei dannati dei quali il peccato non è ricordato dal poeta, se non in un modo allusivo. Gide citava il verso di Dante in francese nella traduzione del Lamennais,⁵⁶ dalla quale ricopiava inoltre una nota in calce dedicata a Jacopo Rusticucci. Il saggista ricorreva poi a due altre citazioni tratte dal canto precedente. La prima è in italiano: «d'un medesimo peccato al mondo lerci» (XV, 108); differisce leggermente dal testo usuale, che porta «*peccato medesimo*». Gide ne dava poi la traduzione: «*Et tous dans le monde souillés d'un même péché*». La seconda citazione è in francese, e pure lei proveniva dalla traduzione del Lamennais. Si tratta di un ammonimento di Brunetto Latini a Dante: «*Sache, en somme, que tous furent clerks et grands lettrés et de grande renommée*», «In somma sappi che tutti fur cherchi/ e litterati grandi e di gran fama» (*Inf.*, XV, 106-107). Gide la faceva seguire dalla domanda di Dante alla quale Brunetto dava la risposta. Quest'ultima citazione è in italiano: «li suoi compagni più noti e più somme» (XV, 102). Comporta un errore, «*somme*» invece di «*sommi*», che può essere un semplice refuso tipografico. Per finire, Gide citava un lungo passo del commento che Louise Espinasse-Mongenot, la traduttrice della quale il Maurras aveva fatto l'elogio nel suo proprio saggio, aveva dedicato a questo stesso passo della *Commedia*.

Sarebbe certo uno sbaglio interpretare tale costruzione che mescola citazioni in francese e in italiano, più o meno esatte, in chiavi di incompetenza. Al contrario, si tratta di una costruzione abilmente sistemata, che serviva a mettere in evidenza la cultura letteraria del Gide e la sua familiarità col poema di Dante, basata su una precisa conoscenza tanto del testo italiano quanto della sua ricezione francese attraverso le traduzioni e i commenti di Lamennais e della Espinasse-Mongenot, della quale citava altri versi. Tale costruzione era un lavoro da dilettante e non da filologo. Aveva lo scopo di mettere in luce la sprezzatura di un artista capace di organizzare con garbo quel che da altri sarebbe stato una prova di pedanteria. Nello stesso tempo, il lungo intreccio di citazioni in due lingue

⁵³ Cfr. F. ZULLI Jr, *Gide and Dante*, «The French Review», 29, 1955, pp. 9-12.

⁵⁴ A. GIDE, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, p. 1315.

⁵⁵ A. GIDE, *Les Cahiers et les poésies d'André Walter*, Paris, Gallimard, 1952, p. 22.

⁵⁶ *La Divine Comédie traduite et précédée d'une introduction*, in F. LAMENNAIS, *Œuvres posthumes*, éd. E.D. FORGUES, I. Introduction - L'Enfer, Paris, Didier, 1863.

e di commenti serviva a suscitare un effetto di sorpresa, ritardando la presentazione dell'argomento, come se il Gide fosse stato ritroso, spinto da certi scrupoli: sono gli omosessuali, la «*sorte de gens*», la razza di genti alla quale egli aveva fatto allusione nell'inizio della sua risposta a Porché e che finiva pian piano a nominare: «*tels sont les homosexuels que Dante nous présente*», tali sono gli omosessuali che ci presenta Dante. Gide alludeva ai dannati nei canti XV e XVI dell'*Inferno*, nonché le anime peccatrici del canto XXVI del *Purgatorio*, quelle che sono «*sûres un jour de reposer en paix*», «sicure/ d'aver, quando che sia, di pace stato» (*Purg.*, XXVI, 53-54). Ma quel che cercava di porre in evidenza era meno la loro condanna, fosse per gli ultimi una condanna provvisoria, che l'atteggiamento di Dante nei confronti loro, quel che chiama una «*part si belle*», la parte così bella che il poeta avrebbe concesso a loro e la «*courtoisie*», la cortesia che avrebbe dimostrato, sull'ordine di Virgilio. Gide interpretava tale attenzione come se fosse stata una «*extraordinaire indulgence*», una straordinaria indulgenza. Cercava di darne una spiegazione, insistendo su due ragioni: da un lato, il rispetto dovuto a gente di valore, a «*des grands lettrés*» (l'espressione sua era in corsivo nel testo), a dei «litterati grandi»; dall'altro, la convinzione che Virgilio pure lui stesso sarebbe andato a raggiungere questa schiera di dannati.

La conclusione che Gide traeva da questi passi e dall'autorità di Dante, gli serviva per dare una risposta alla domanda che il Porché non aveva saputo o non aveva voluto formulare chiaramente nel suo libro, sul rapporto tra omosessualità e letteratura. Secondo il Gide, i «litterati grandi» omosessuali avrebbero dovuto assumere un dovere letterario: quando parlano di amore, debbono parlare della forma di amore che conoscono, senza travestirla, senza nasconderla, per rompere con una congiura del silenzio che conduceva di solito a fingere di non conoscere quell'amore «*qui n'ose dire son nom*», che non osa dire il suo nome. Gide alludeva forse al Proust, che aveva dissimulato gli amori omosessuali del narratore della *Ricerca del tempo perduto* dietro la finzione della maschera di Albertine. Al contrario, affermava non solo la sua propria sincerità nel trattare dell'omosessualità, ma pure il diritto di proclamare la sua propria omosessualità nelle sue opere e in particolare nel suo *Diario*. Al Porché che temeva che la descrizione degli amori omosessuali fosse un pericolo in quanto dava esempi contagiosi di depravazione ai lettori, Gide rispondeva confutando l'idea che i costumi legati a quella specie di amore «*portent nécessairement préjudice soit à l'individu, soit à la société, soit à l'État*», fossero necessariamente di pregiudizio, sia all'individuo, sia alla società, sia allo Stato. Usando un tono più modesto, per quanto si trattava di lui stesso, pretendeva con finta modestia che l'influenza degli scritti suoi era stata sopravvalutata da critici. Dalla sua lettura della *Commedia*, e in particolare dai canti dell'*Inferno* nei quali Dante descriveva l'eterno castigo di quelli che erano stati dannati per avere peccato contro la natura, Gide traeva un argomento paradossale, sul quale basava una apologia per sé stesso. Dietro il peccatore, poneva la luce sulla persona del «gran letterato» al di là della morale e dei pregiudizi, e giustificava l'omosessualità in quanto sarebbe la condizione favorevole all'espansione del genio letterario. Insomma, poteva giustificare la sua propria persona pubblica di autore che aveva il coraggio di dichiarare la sua propria omosessualità senza temere né il castigo sociale né l'eterna dannazione in un Inferno al quale non credeva più, e chissà, di essere convinto che il semplice fatto di dichiararsi tale faceva di lui un grande scrittore.

Gli usi, buoni o cattivi, che Maurras o Gide avevano potuto fare della *Commedia* furono una conseguenza della lunga ricezione positiva del poema di Dante in Francia. Prolungavano ed aggiornavano altri usi, letterari e non letterari, autorizzati da un lungo discorso comune francese che,

dall'inizio del Cinquecento, portava sulla figura e sull'opera di Dante, e che conobbe un notevole allargamento nel corso nel Ottocento.⁵⁷

II

La Commedia posta in immagini

Il narratore della *Commedia*, appena giunto nell'Empireo, si trovava confrontato al mistero della Santissima Trinità e dell'Incarnazione. Quando veniva per trascrivere la sua visione, il poeta provava il distacco irriducibile tra il ricordo che serbava della sublime esperienza vissuta e la povera parola umana incapace di ripeterla:

Omai sarà più corta mia favella,
pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante
che bagni ancor la lingua a la mammella. (*Par.*, XXXIII, 106-108)

Questo scarto amplificava la distanza che separava il ricordo vissuto dalla realtà divina stessa:

Oh quanto è corto il dire e come fioco
Al mio concetto! E questo, a quel ch'i' vidi,
è tanto, che non basta a dicer 'poco'. (*Par.*, XXXIII, 121-123)

Il poeta, non potendo dire tutto e bene ripeterlo, era costretto a proporre un discorso che riferisse tale esperienza su di un modo narrativo e che ne facesse capire la natura sublime nei limiti stessi dell'espressione umana. Il lettore della *Commedia* non solo capisce il discorso di Dante, ma lo vede, in quanto questo discorso è costituito da un ininterrotto intreccio di voci e di immagini basate su paragoni. Le immagini di questo discorso ne rivelano la straordinaria capacità di toccare l'immaginazione, facendo vedere una successione di vive rappresentazioni. Gli antichi critici chiamavano «*enargeia*», tale capacità visiva di porre un oggetto sotto gli occhi. La fabbrica delle immagini è un componente costitutivo della poetica dantesca, che, tenendo conto dei limiti della parola, cerca di suscitare nel lettore degli affetti tramite la rappresentazione di immagini capaci di parlare al cuore e allo spirito.

Però, definire Dante in quanto sarebbe stato un pittore è solo metaforico, e avvicinare la *Commedia* all'arte di un Fra' Angelico o dei primitivi toscani non è che un'analogia senza portata interpretativa. Dante viveva a Firenze nel Trecento. Era il suo universo visivo, tutto diverso dal nostro, come era basata la sua cultura su una relazione all'immagine e alle figure visive diversa dalle nostre. In realtà, questa sua cultura non era pure visiva ma oratoria, educata dalla memoria e dall'arte della parola. Le sue immagini poetiche erano delle immagini mentali, elaborate dalle arti della memoria, che si iscrivevano in una lunga tradizione.⁵⁸ La prima trasmissione del suo poema, un capolavoro delle arti liberali, si era fatta tramite la parola viva. Il poema non era destinato ad essere posto in

⁵⁷ Su tale discorso, cfr J. BALSAMO, *Quelques remarques sur la réception de la Divine comédie en France*, cit., pp. 16-22.

⁵⁸ Cfr. Fr. YATES, *The Art of Memory*, London, 1966, trad. Francese, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 178-180.

immagini dipinte né trasmesso in immagini eseguite dalla mano di artefici meccanici. Di questi, Dante conosceva i limiti e sprezzava lo statuto sociale e culturale inferiore.

L'illustrazione della *Commedia* è stata una forma tarda, posteriore della sua ricezione, in altri tempi ed in altre culture. Bisogna interpretarla considerandola in tale prospettiva. Certo, la concezione visiva del poema di Dante la permetteva, e forse, di un certo modo, pure la richiedeva. Ma per imporsi, l'illustrazione doveva affrontare un terzo scarto difficile da colmare, tra l'immagine fissa, dipinta o incisa, e la parola viva del poeta, una parola che era già la testimonianza dolorosa della rottura col ricordo delle cose vedute, e il ricordo stesso, la rottura con l'esperienza vissuta. L'immagine dipinta è capace di far vedere, e in questo è una rappresentazione. Invece, si rivela incapace di rendere la dinamica di una rappresentazione continua e la dimensione oratoria e lirica del poema, che si espande intorno alla figura del poeta che sta commentando il suo proprio discorso e che suscita l'emozione del lettore in modo riflessivo, dicendogli la sua propria commozione di fronte allo spettacolo sublime al quale gli è stato concesso di essere partecipe. Certo, l'immagine rappresenta gli oggetti visti dal poeta, ma non è capace di esprimere suo vedere.

Libri illustrati

Le illustrazioni della *Commedia* rispondono a uno scopo preciso: fare capire meglio il poema, o certi aspetti suoi, ponendoli in immagini. La prima elaborazione visiva del poema è stata fatta nei manoscritti miniati. Nei secoli XV e XVI, in Italia, si stampavano edizioni illustrate da incisioni su legno o su rame. Le figure seguivano due tradizioni diverse: d'un lato, la rappresentazione dei siti (Inferno, Purgatorio, Paradiso) nei quali erano impostate le tre cantiche, dall'altro, quella aneddotica di certi episodi scelti. Per quel che riguarda la Francia, nel 1596, l'edizione della prima traduzione della *Commedia*, dovuta al Grangier, non era adornata che da un solo frontespizio allegorico che combinava motivi encomiastici alla gloria del re Enrico IV e un ritratto di Dante incoronato di alloro.

Dal 1750 in poi, in Italia, la *Commedia* suscitò l'interesse dei bibliofili. Venne stampata in edizioni di lusso, cioè in libri illustrati. La bella edizione delle opere complete di Dante, pubblicata a Venezia nel 1757 con una dedica all'imperatrice di Russia si impose per lungo tempo come un punto di riferimento visivo. La *Commedia* si presentava illustrata in 107 incisioni su disegni di Fontebasso, Zompini e Schiavonio.⁵⁹ Fu seguita da diverse edizioni illustrate, tra le quali si potrà annoverare quella stampata a Firenze nel 1817, con una dedica ad Antonio Canova, che testimoniava dell'evoluzione degli stili grafici⁶⁰. In Francia, bisognava aspettare il 1843 per vedere delle illustrazioni nelle traduzioni dell'*Inferno* e della *Vita nuova* a cura della signora Rhéal: si trattava di una ristampa non completa della serie eseguita dall'artista inglese John Flaxman e pubblicata a Roma nel 1802⁶¹. Fu Gustave Doré (1832-1883) che seppe trasformare la *Commedia* in un capolavoro visivo francese, con la pubblicazione dell'*Inferno* nel 1861, in un volume in-folio stampato in 3000 copie

⁵⁹ Voir J. WIEDER, *Die erste Gesamtausgabe von Dantes Opere, 1757-58 und ihre Illustration*, in *Festschrift Otto Schäfer*, ed. M. von Arnim, Stuttgart, 1987, pp. 329-383.

⁶⁰ Dante ALIGHIERI, *La Divina commedia con varie annotazioni e copiosi rami adornata*, Venise, Zatta, 1757-1758; *La Divina commedia*, Firenze, Tipografia dell'Ancora, 1817-1819.

⁶¹ Dante ALIGHIERI, *La Divine Comédie. L'Enfer, Premier cantique illustré par John Flaxman*, Paris, Rue de Bussi, 1843. I disegni di Flaxman, incisi da Reveil, sono stati pubblicati separatamente nel 1847 (Paris, Audot).

che furono presto esaurite (Parigi, Hachette; ristampe nel 1865, 1868, 1872, 1875, 1884, 1891).⁶² Le immagini erano accompagnate dal testo italiano e dalla ristampa della traduzione in prosa dovuta a Pier-Angelo Fiorentino. Si trattava di una delle più importanti imprese editoriali del Doré, che ne aveva concepito il progetto molti anni prima di poterne dare il perfetto esito, assumendone gran parte del finanziamento. Il *Dante* di Doré occupava un posto di rilievo tra i lavori dell'artista, che aveva dato illustrazioni dello stesso genere per le opere di Rabelais (1854), di Balzac, di Cervantes, la Bibbia, le *Favole* del La Fontaine e l'*Orlando furioso*. Dopo l'*Inferno*, Doré si dedicò ad illustrare il *Purgatorio*, che fu stampato nel 1868 (ristampe nel 1872 e nel 1885) e il *Paradiso* (1868). Nel confronto con le illustrazioni dell'*Inferno*, capaci di suscitare effetti pari a quelli della narrazione e di mettere in rilievo le fisionomie dei dannati, quelle delle due altre cantiche erano non solo meno numerose, come se fosse mancata l'ispirazione, ma meno convincenti; si riducevano alla loro perfezione tecnica che non nascondeva la debolezza iconologica. A dispetto questo, l'opera di Doré conobbe un successo europeo: ristampe delle sue illustrazioni furono pubblicate in diversi luoghi, nonché a Milano.

Dopo il 1870, un pittore o un incisore che si fosse proposto di illustrare la *Commedia* doveva necessariamente affrontare il modello datogli dalle immagini concepite dal Doré, che rimangono ancora oggi le più conosciute e le più studiate dell'iconografia dantesca. Per un mezzo secolo, tale modello si rivelò inibitore. La presenza monopolistica del *Dante* di Doré sul mercato editoriale non offriva lo spazio per altri nuovi tentativi di mettere in immagini il poema. Per vedere qualcosa di nuovo, si è dovuto aspettare il periodo tra le due guerre, che fu, in modo generale, particolarmente ricco di iniziative nel campo della grafica. Nel 1922, per il sesto centenario della morte del poeta, l'editore di libri d'arte Beltrand pubblicò una serie di incisioni su legno in chiaroscuro eseguite da Georges Camille, che riproducevano disegni di Botticelli. Tali incisioni accompagnavano una nuova traduzione a cura di Georges Pératé, col testo italiano di fronte.⁶³ Nel 1924, fu pubblicata un'edizione bilingue dell'*Inferno*, nella traduzione di René Gutmann, stampata in rosso e in caratteri gotici, con una prefazione di Gabriele D'Annunzio, e incisioni su legno eseguite dall'artista Hermann Paul.⁶⁴ Nel 1930, un'altra traduzione dell'*Inferno*, a cura dei Martin-Chauffier, era illustrata da una prima serie di disegni di Edy-Légrand⁶⁵. Lo stesso pittore fu l'ideatore nel 1938 delle immagini destinate ad illustrare l'edizione completa della *Commedia* nell'ottima traduzione di André Doderet. Dopo la guerra, nel 1954, Edouard Goerg incise una serie di centotto acqueforti per una ristampa della traduzione dell'*Inferno* dovuta a Louise Espinasse-Mongenot. Dopo quella di Doré, la più nota serie illustrativa della *Commedia*, era senz'altro quella concepita da Salvatore Dalì, del quale cento disegni all'acquarello furono incisi su legno e su rame da Raymond Jacquet e Jean Taricco. Fu pubblicata nel 1959-1963. Ma se il libro fu stampato in Francia, si trattava in realtà di una commissione del governo italiano, affidata ad un pittore catalano, che trasformò le immagini dantesche nelle chiavi del *Surréalisme*. Alle edizioni della *Commedia*, si potrà aggiungere, la traduzione della *Vita nova* a cura

⁶² A. AUDER, *Gustave Doré's illustrations for Dante's Divine Comedy. Innovations, Influence and Reception*, «Studies in Medievalism», 18, 2009-2010, pp. 125-164.

⁶³ Dante ALIGHIERI, *La Divine Comédie*, trad. André Pératé, Paris, J. Beltrand, 1922.

⁶⁴ ID., *L'Enfer, traduction par René Gutmann*, Paris, Léon Pichon, 1924.

⁶⁵ ID., *L'Enfer, traduction nouvelle de S. et L. Martin-Chauffier*, Paris, Editions de la Pléiade, 1930.

di Henri Cochin, pubblicata nel 1907, per la quale il pittore Maurice Denis eseguì trentacinque disegni, incisi a colori, come un manifesto del gusto *art-nouveau*.⁶⁶

Tali illustrazioni accompagnavano edizioni di lusso, che non erano tutte prive di interesse critico e storico-filologico. Quella del Doderet aggiungeva ai tre volumi del testo un volume di documenti introduttivi bene aggiornato. La *mise en image* ad uso dei bibliofili e dei collezionisti d'arte costituiva forse la più novativa caratteristica della ricezione francese moderna del poema di Dante. La *Commedia* era stata probabilmente meno letta che contemplata. Sotto questo aspetto, tale ricezione si iscriveva in una tradizione di bibliofilia, non limitata al solo libro antico ma allargata al così detto *livre d'artiste* o libro da pittore. I suoi risultati artistici si imponevano su tutte le altre iniziative dello stesso genere, non solo in Inghilterra e in Germania, ma pure in Italia.

Le immagini di Edy-Legrand

Se Edy-Legrand non è tra gli artisti più noti del Novecento,⁶⁷ le immagini concepite da lui tra il 1930 e il 1938 per illustrare una traduzione francese della *Commedia* sono tra i migliori tentativi per dare a vedere e a capire in un modo visivo il poema di Dante.⁶⁸ Si distinguono dalle illustrazioni del Doré nella loro impostazione generale, la tecnica, l'impaginazione, la scelta degli episodi rappresentati e, quando il soggetto è comune ai due artisti e deriva dalla stessa invenzione poetica, il trattamento di questo, nell'insieme o nelle minuzie delle fisionomie. Nel canto X dell'*Inferno*, Virgilio si rivolge a Dante che ha sentito una voce apostrofarlo in toscano:

Ed el mi disse: 'Volgiti! che fai?
Vedi là Farinata che s'è dritto:
da la cintola in sù tutto 'l vedrai'. (*Inferno*, X, 31-33)

Il poeta si avvicina poi alla tomba che gli aveva indicata la sua guida. Gustave Doré aveva ritratto l'episodio di Farinata, concentrato dal poeta in questi pochi versi. Aveva raffigurato Dante e Virgilio fermati nel loro progresso, a destra di una tomba aperta a sinistra, dalla quale emerge il dannato, nudo, il dorso appoggiato alla lastra inclinata del coperchio disposto in diagonale. Aveva illuminato la scena posta nel buio, giocando con gli effetti di un vigoroso chiaroscuro: una specie di vapore luminoso usciva dalla tomba, ponendo sui volti del poeta e di Virgilio una pallida sua luce da sotto in su. I visi sono chiusi, come lo è quello di Farinata, il capo dei Ghibellini, rivolto verso di loro, senza parlargli, senza che nessuno scambio tra di loro ne sia suggerito, in un'immobilità alla quale alludeva più avanti il testo («né mosse collo, né piegò sua costa», v. 75).

Benché fosse disposta in senso rovesciato, l'immagine ideata dal Edy-Legrand seguiva il modello offertogli dal Doré, ma era arricchita da altri elementi tratti dal poema. Dante e Virgilio vi

⁶⁶ I disegni di Maurice Denis per illustrare l'opera di Dante si iscrivono in relazione alle sue illustrazioni per l'*Imitation de Jésus Christ* (Paris, Vollard, 1903) e i *Petites fleurs* (Fioretti) di san Francesco (Paris, J. Beltrand, per Ambroise Vollard, 1913).

⁶⁷ Léon Warschawski (1892-1970), detto Edy-Legrand espone nel *Salon* dagli anni 1920 in poi. Ha illustrato una serie di grandi opere letterarie, tra le quali, oltre alla *Commedia*, le *Opere* di Shakespeare. I disegni per la *Commedia* sono stati esposti in una mostra retrospettiva nel 1939, a Ginevra, nel Musée d'Art et d'Histoire.

⁶⁸ Dante ALIGHIERI, *La Divine Comédie, traduction nouvelle d'André Doderet, illustrée de deux cents dessins d'Edy-Legrand*, Paris, Union Latine d'Éditions, 1938.

sono a sinistra, di fronte alla tomba aperta, dalla quale emerge Farinata, il dosso appoggiato contro il coperchio inclinato. Virgilio spinge Dante verso Farinata. Il poeta sembra incerto, sgomentato, segnando un movimento all'indietro. La tomba di Farinata non è isolata come nell'incisione del Doré: affiancata a destra e a sinistra da due tombe aperte, si trova in una serie, quella delle tombe degli altri epicurei. Dalla tomba di destra emerge il busto di un altro dannato, rivolto verso Dante, che lo sta fissando nell'atto di volergli parlare:

Allor surse a la vista scoperchiata
un'ombra, lungo questa, infino al mento. (v. 52-53).

Era Cavalcante Cavalcanti, il padre dell'amico di Dante, di cui le brevi parole interrompono la profezia di Farinata. I detti non sono rappresentati, come non lo sono nell'incisione di Doré. Ma al contrario di Doré, Edy-Legrand suggerisce sulle fisionomie l'emozione di Dante e il dolore di Cavalcanti, insistendo sul patetico della scena, illuminata da una luce che cade dall'alto e che si riflette sulle grandi lastre di marmo inchinate a guisa di specchi.

Sugli stessi soggetti si oppongono non solo due stili personali, ma attraverso le maniere grafiche, due ricezioni del poema. Il Doré rende l'apparizione della damigella che coglie i fiori nel canto XXVIII del *Purgatorio* sotto la forma di un'immagine *galante*, suggestiva, caratterizzata da una maniera chiara, che il canone femminile e il vestito contribuiscono a datare e che ci pare fuori moda. La sdolcinatezza di tale scena fa capire quanto era difficile per l'artista di concepire il *Purgatorio* e più ancora il *Paradiso* con la stessa energia dell'*Inferno*. Al contrario, Edy-Legrand fa la scelta di un vasto paesaggio idilliaco, tagliato da un corso d'acqua. Isolato su una sponda, il poeta contempla sull'altra sponda, una creatura femminile appena segnata, ma della quale il gesto è visibile: alza il viso verso di lui. La disposizione degli alberi, che scandiscono con forti tratti verticali scuri l'insieme del quadro, e i larghi squarci di luce obliqua nei quali svolazzano uccelli, differiscono dal trattamento classico di quel tipo di paesaggio. Doré aveva fatto la scelta di una luce bianca, astratta, che bagnava l'insieme della scena. Certo, gli effetti luminosi imposti dal Edy-Legrand si distaccano dal testo di Dante:

sotto l'ombra perpetua, che mai
raggiar non lascia sole ivi né luna. (v. 32-33),

Sono stati necessari per porre la luce e permettere che la scena si veda, mettendo in rilievo il distacco tra il dire poetico e le necessità tecniche della rappresentazione grafica. Eppure, se i mezzi usati dal pittore sono diversi da quelli del poeta, tutti gli elementi posti insieme da Edy-Legrand contribuiscono a dare a questa scena un aspetto fiabesco e fuori del tempo. Il suo *Paradiso* differisce dall'*Inferno* in quanto è diverso di natura, ma non in quanto sarebbe meno forte di effetti visivi.

Le immagini ideate dal Edy-Legrand non seguono un'ispirazione puntuale, secondo la capacità di ogni canto a suscitare più o meno l'interesse dell'artista. Hanno l'ambizione di illustrare il poema nella sua totalità, sia il *Paradiso* che l'*Inferno*. Oltre un frontespizio posto all'inizio di ciascuna delle tre cantiche, ogni singolo canto è aperto da un frontespizio proprio, nel quale una figura si svolge intorno al numero. Ogni canto è illustrato da un grande disegno a doppia pagina. Le cento figure principali trovano la loro impostazione in larghi spazi aperti, dai piani vigorosamente scanditi da diagonali o forme circolari, spesso animate da numerosi personaggi. I cento frontespizi mettono l'accento su personaggi singoli, per esempio, per quanto riguarda il canto XV del *Paradiso*, la

rappresentazione di Cacciaguida mentre è creato cavaliere dall'imperatore Conrado. La coerenza dell'insieme è rafforzata da una profonda unità stilistica datale da un'artista eclettico, basata sull'uso di una maniera scura: riprodotti in litografia, i disegni sono stati eseguiti a matita grassa e carboncino, lustrati di bianco applicato col pennello. Tale tecnica era adatta per creare un'ambiente, era capace di rendere gli effetti di luce suggeriti dal poeta, tra gli altri, la visione del punto luminoso circondato dalle nove cerchie di fuoco, che corrisponde al nono cielo del canto XXVIII del *Paradiso*. Invece, la scelta del nero e del bianco non permette che di suggerire l'oro e il fuoco, dei colori che appartengono all'immaginario dantesco non meno del nero. Tale scelta non era in grado di rendere il «dolce color d'oriental zaffiro» nel qual è avvolto l'ingresso nel *Purgatorio* (*Purg.*, I, 13).

I disegni di Edy-LeGrand vantano un'eredità pittorica, fatta da riferimenti e si iscrivono in generi rigorosamente determinati. L'artista conosceva i grandi modelli antichi e moderni, tra i quali Goya, il Greco, per il canone delle figure, e soprattutto Michelangelo. Il frontespizio del canto XIII del *Paradiso* integra una variazione sulla figura del Dio creatore dipinto nel centro del soffitto della Cappella Sistina. Il riferimento alle convenzioni di due generi pittorici gli permettono di rendere al meglio il poema di Dante in quanto si trattava di un racconto: da una parte, la pittura di storia, che rappresenta episodi e personaggi, dall'altro, la pittura di paesaggio e in particolare il paesaggio eroico o idilliaco, che descrive un luogo e mette in evidenza un'ambiente, spesso schiacciante, nella quale si spostano Dante e Virgilio, poi Dante solo. A queste risorse formali, si aggiungono quelle procurate dalla ritrattistica (in particolare, nell'*Inferno*, i volti di Dante e dei tre Fiorentini nel canto XVI, o i teschi che urlano del canto XXXIII, nonché nel canto XXV del *Paradiso*) e i temi della pittura religiosa, concentrati nel *Paradiso* (il crocefisso che illustra i canti VII e XXVI). La ripartizione in generi è diversa secondo le cantiche e mette in luce la peculiarità loro: 22 storie, 10 paesaggi, 2 ritratti per l'*Inferno*; 24 storie, 9 paesaggi per il *Purgatorio*; 29 rappresentazioni allegoriche e 4 paesaggi per il *Paradiso*. Non avendo il tempo di esaminare la totalità delle illustrazioni ideate dal Edy-LeGrand, e non volendo farne un'astratta sintesi, sceglierò qui qualche esempio di disegni, per mettere in evidenza l'idea che presiedeva alla composizione e il legame col testo di Dante.

L'argomento del canto VII dell'*Inferno* si svolge nella quarta cerchia, nella quale sono castigati gli avari e prodighi, e nella quinta, quella degli iracondi e degli accidiosi. Il frontespizio disegnato da Edy-LeGrand rappresenta i primi ed illustra con fedeltà i versi da 24 a 35 che descrivono il movimento circolare dei dannati, che urlando, spostano pietre senza tregua. La grande illustrazione a doppia pagina rappresenta la rissa degli iracondi nel fango:

vidi genti fangose in quel pantano,
ignude tutte, con sembiante offeso.
Queste si percotean [...]. (*Inf.*, VII, 110-112)

A sinistra, due coppie di lottatori avvinghiati; nel centro, un lottatore di fronte, innalzato in piedi, dopo avere buttato il suo avversario a terra. Sono circondati da una folla di personaggi secondari, a mezze figure, buttati a terra o che escono dalla palude. Il pittore completa la scena della rissa dal proseguimento della pena imposta ai dannati; vinti, i lottatori sono affogati nel fango ove gridano il loro dolore. Virgilio rivela a Dante quello che sta sotto l'acqua e che non può vedere:

e anche vo' che tu per certo credi,
che sotto l'acqua ha gente che sospira [...]. (117-118)

Il disegno fatto dal Edy-Legrand è tra i più impressionanti e tra i più caricati di riferimenti pittorici. Il dipinto di storia, strutturato da tre linee verticali che ne occupano i tre quarti a sinistra, è scandito da un sottile gioco di variazioni sul nudo maschile di tradizione accademica. La figura di sinistra fa un chiaro riferimento al *Combattimento di Giacobbe con l'Angelo*, di Delacroix, con una chiara allusione ad un celebre dipinto su un argomento dantesco dovuto al pennello Di William Bouguereau, sul quale torneremo.

Invece era difficile rappresentare i dannati nascosti sotto l'acqua. L'artista fa una scelta espressiva: in basso, a destra, nel mezzo di arti smembrati e sparsi, lo schizzo di un solo viso, ridotto ad una bocca aperta e ad un grido. La violenza dell'ambiente è resa da vigorose pennellate che travolgono il nero del cielo con lunghe strisce biancastre.

Il canto successivo prolunga l'episodio degli iracondi dalla figura di Flegiàs, il nocchiero dello Stige. Narra l'attraversare del fiume infernale, l'incontro con Filippo Argenti, l'ostilità dei diavoli nella città di Dite, nella quale si trovano le quattro ultime cerchie dell'inferno. Da questo canto, Delacroix aveva isolato un breve episodio per trarne l'argomento del suo dipinto *La Barca di Dante*, che si collegava al genere della pittura di storia. Gustave Doré aveva illustrato la stessa scena. Le illustrazioni di Edy-Legrand fanno una scelta diversa. Il frontespizio rappresenta tre figure di demoni che trascinano dei dannati. La grande immagine a doppia pagina propone una variazione sulla tradizione del paesaggio eroico e non più della pittura di storia. Edy-Legrand vi seguiva forse le suggestioni di Arnold Boecklin, nel suo dipinto *Toteninsel* (1880). Boecklin, di origine svizzera, era un pittore poco noto e poco stimato in Francia, in quell'epoca, ma di cui l'ecclettismo di Legrand era capace di capire l'originalità.⁶⁹ L'illustrazione sua rappresenta un'architettura colossale, circondata da alte scogliere, una città fortezza dalle muraglie lisce, «mi parean che ferro fosse» (VIII, 78), coronate da «l'alta torre», al capo della quale risplende un alone di luce, «due fiammette che i' vedemmo porre» (v. 3). Una porta si apre su una scalinata di tre gradini che dà sul fiume che bagna la città a guisa di fossato, «alte fosse/ che vallan quella terra sconsolata» (v. 77-78). Sul fiume, passata la torre, arriva dalla destra una barca, che trasporta due personaggi ed il nocchiero, «sotto 'l governo d'un sol galeotto» (v. 17). La barca affonda dal lato del primo personaggio, che l'altro sembra sostenere e proteggere: «Quand'io fui dentro parve carica» (v. 27). La barca va «segando [...] l'acqua» (vv., 29-30). Arriva al livello della porta. Sulla scalinata, una schiera di diavoli frenetici interpella i due personaggi, verso i quali precipita giù dalla muraglia un confuso mucchio di altri demoni alati, «più di mille in su le porte/ dal ciel piovuti» (vv., 82-83). Al contrario di Delacroix e di Doré, il Edy-Legrand non vi ha figurato l'episodio di Filippo Argenti aggrappatosi alla barca e che Dante respinge. Non ha neppure figurato Virgilio quando esce dalla barca per parlamentare coi diavoli affinché permettano loro di passare oltre, né il timore di Dante rimasto solo. Questo timore si confonde con l'effetto d'insieme suggerito dall'illustrazione, una pittura muta, non aneddotica, che rappresenta un paesaggio e l'intervallo tra due distinti episodi narrativi.

Il primo canto del *Purgatorio* si apre sull'invocazione di Dante alle Muse. Il poeta contempla poi le quattro stelle dell'antartico, prima di incontrare Catone, custode del Purgatorio, che gli impone un rito di purificazione. Il frontespizio rappresenta un uomo solo, su una spiaggia, ai piedi di una montagna, il monte del Purgatorio, sul quale sovrasta un angelo armato da una spada, in un cielo da temporale. Le parole dell'invocazione del poeta non potevano essere figurate. Tuttavia, Edy-Legrand ne conserva l'immagine della «navicella», che sposta nel frontespizio del secondo canto, dove

⁶⁹ Cfr. V. BRIÈRE, *Boecklin et la critique française*, in *Arnold Boecklin 1827-1901*, catalogo della mostra, Basilea, Bâle-Stuttgart, Schwabe, 1977, pp. 121-122. Sembra che il Boecklin non abbia preso per soggetto un episodio della *Commedia*.

corrisponde al «vasello», la barca delle anime salvate. L'illustrazione su doppia pagina rappresenta l'episodio centrale a guisa di un dipinto di storia: l'incontro con Catone. A destra, sulla sponda del mare, Dante e Virgilio ascoltano l'eroe romano, che li interroga, seduto su un cornicione di pietra. Virgilio è di statura più alta di Dante; la sua figura diafana è schizzata in pochi tratti che ne mettono in evidenza la natura non corporea, al contrario di Dante, di cui la figura è fatta più spessa. Catone è vestito da una toga e, da Romano, è rappresentato glabro. Il pittore, forse rispettando la veracità storica, non ha ripreso la descrizione fatta da Dante, che insisteva al contrario sulla sua barba e i capelli lunghi:

Lunga la barba e di pel bianco mista
portava, a' suoi capelli simigliante
de' quai cadeva al petto doppia lista [...]. (*Purg.*, I, v. 34-36)

Invece rispettava il testo, rappresentando un lato del viso di Catone illuminato da «li raggi de le quattro luci santi» (v. 36), i più luminosi di una costellazione in forma di croce nel cielo dell'altro emisfero. Delle parole di Catone che interroga quelli che sta confondendo con dannati scappati dall'Inferno, niente è figurato, né della risposta di Virgilio, né del permesso che Catone finisce per concedere ai viaggiatori. La pittura si conferma una poesia muta.

Il discorso teologico è probabilmente irriducibile ad ogni tentativo di figurazione, se non sotto forma allegorica o sulla base delle immagini delle quali si serve per fare capire in modo analogico le verità della fede. Rimane solo all'artista la possibilità di trascrivere, con mezzi propri, gli effetti visivi ricordati dal poeta. Il disegno della doppia pagina del primo canto del *Paradiso* figura Dante che vede la sua Dama mentre contempla il sole. Il disegno pone insieme due evocazioni distinte. La prima descrive la posizione e l'atteggiamento di Beatrice:

Quando Beatrice in sul sinistro fianco
vidi rivolta e riguardar nel sole [...]. (*Par.*, I, 46-47)

Nell'illustrazione, la disposizione delle figure è invertita. Beatrice è volta verso la destra. Non si tratta di un errore del pittore, ma dell'inversione dell'incisione rispetto al disegno originale. Il gesto della dama spinge il poeta a mirare pure lui il sole, del quale non può sopportare lo splendore. È costretto ad abbassare lo sguardo per riportarlo su di essa:

Beatrice tutta ne l'eterne rote
fissa con gli occhi stava: e io in lei
le luci fissi, di là sù rimote [...]. (*Par.*, I, 64-66)

È questo altro sguardo, quello sguardo abbassato, che cade dalle realtà divine sulla Dama che ne è la mediatrice che l'artista mette in evidenza, insistendo sulla relazione tutta spirituale che lega i personaggi, e la sua portata allegorica, suggerita da diverse altre figure leggermente schizzate, che circondano il poeta, angeli ed eletti, che volano in un cielo stellato. Natalino Sapegno aveva dedicato un preciso commento a questi versi, rivelandone l'effetto: «meglio che allegoria, vi è una sorta di piena compenetrazione fra il senso fisico et quello spirituale».⁷⁰ Le illustrazioni di Edy-Legrand

⁷⁰ Dante ALIGHIERI, *La Divina commedia*, a cura di N. SAPEGNO, Milano, Centauria, 2019, p. 771.

insistono sui due piani, con una riserva importante: non figurano una visione interiore, dal punto di vista di Dante mentre mirava Beatrice contemplando la luce divina, ma una visione esterna, quella dell'artista e del lettore, che mirano Dante mentre mira la sua Dama.

Il limite definito dal punto di vista esterno sarà la chiave per interpretare il canto XXV e la sua illustrazione. Il canto è aperto da un prologo lirico, nel quale il poeta rappresenta sé stesso in poeta celebrando il proprio poetare, dal quale aspetta la gloria poetica che gli è stata promessa. Il frontespizio, a prima vista, sembra ridursi ad una figura allegorica. Rappresenta un giovanotto bello quanto un efebo, in preghiera, sopra il quale sovrastano tre angeli, e che illumina il sole; sotto di lui l'iscrizione: «SPERANTIA». Si tratta in realtà di una precisa e doppia figurazione, che illustra da una parte i primi versi, che evocavano un Dante giovane, al quale gli angeli portavano la corona del battesimo, identificata sul disegno col filattere, il nastro recante l'iscrizione, e dall'altra parte i versi che lo descrivevano analogicamente, «come discente ch'al dottor seconda» (*Par.*, XXV, 64), esaminato da san Giacomo sulla virtù di Speranza, quella proprio che Dante dimostrava:

La Chiesa militante alcun figliulo
non ha con più speranza. (*Par.*, XXV, 51-52)

Dopo aver vinto quella prova, che faceva seguito all'interrogazione fattagli da san Pietro sulla natura della fede, nel canto XXIV, il poeta vede una luce abbagliante che accompagna l'arrivo di san Giovanni apostolo. Ne è accecato. Per illustrare il passo, Edy-Legrand ricorre alla ritrattistica: il viso del poeta occupa il pieno spazio di una metà del disegno, a sinistra: un viso smunto e incavato, dagli occhi fissi e spalancati, ciechi ma lucidi di stelle. A destra, la figura di san Giacomo e quella splendente di san Giovanni, accanto a cui, un'aquila, emblema dell'evangelista. È assente la figura di Beatrice, proprio perché il poeta si lamenta di non vedere più:

Ahi quanto ne la mente mi commossi,
quando mi volsi per veder Beatrice,
per non poter veder, benché io fossi
presso di lei, e nel mondo felice! (*Par.*, XXV, 136-139)

Tali immagini accompagnano il testo di Dante, riformulato attraverso una traduzione determinata, quella di Doderet (ma mantengono la loro pertinenza e i loro effetti pure accompagnando qualsiasi traduzione, nonché il testo originale). Possono essere considerate, a modo loro, delle traduzioni, determinate dalla stessa esigenza delle traduzioni in parole: la fedeltà al testo originale, pure essendo parziali e ideate secondo esigenze tecniche particolari. Costituiscono il suggestivo immaginario visivo creato a partire dalla *Commedia*, in un'epoca precisa e nella cultura artistica di questa. Le immagini di Edy-Legrand esprimono l'estetica degli anni 1930, un grande periodo di creazione nelle arti figurative e di interesse per Dante. Meritano di essere riscoperte e contemplate a pare di quelle del Doré.

Nuovi soggetti per i pittori

Nelle edizioni illustrate, le immagini che accompagnano il testo della *Commedia* possono contribuire alla sua leggibilità. Sono, a modo loro, una specie di traduzione e di commento figurato che permette

di ampliare la comprensione del poema, di decifrare i suoi enigmi. Al contrario, i disegni e i dipinti singoli eseguiti sulla base di soggetti danteschi obbediscono ad uno scopo diverso. Sfruttano il poema di Dante a fini strettamente pittorici. Fanno dal poema il pretesto di un'opera originale diversa, che verrà valutata in chiavi distinte, secondo i criteri estetici della tradizione visiva e non di quella letteraria.

Raffaele aveva figurato Dante e Virgilio nel *Parnasso* dipinto su una parete della Camera della Segnatura in Vaticano. Tuttavia, malgrado il prestigio di tale esempio, la *Commedia* non dette spunto nei secoli XVI e XVII ad una tradizione pittorica della quale sarebbe stata la fonte d'invenzione, a differenza di altri poemi antichi o moderni, tra i quali, la *Gerusalemme liberata* in particolare. Ad eccezione di qualche sperimentazione limitata, soprattutto a Firenze, sulle orme del Botticelli, bisognava aspettare la fine del Settecento, per vedere dipinti di argomento dantesco. I primi tentativi moderni originali provengono dall'incontro tra una personalità eccentrica, l'artista di origine svizzera Johann Füssli (1741-1825), ed il poema di Dante, letto dal pittore insieme con le tragedie di Shakespeare e l'epopea di Milton. Durante il suo soggiorno a Londra, Füssli era stato l'intimo del pittore Joshua Reynolds. Questo pure conosceva Dante, benché non avesse a disposizione una traduzione in inglese. Aveva dipinto pochi anni prima un *Conte Ugolino e i figli nel carcere* che commosse profondamente il pittore svizzero, che ne trasse uno studio di fisionomia per un ritratto.⁷¹ Seguendo questo modello, il Füssli dipinse nel 1785 un quadro sul motivo di Paolo et Francesca (Aargau, Kunsthaus). Stabilitosi a Roma per studiare i grandi maestri e in particolare Michelangelo, seppe esprimere la sua comprensione visiva della *Commedia* in termini di sublime e secondo una concezione più monumentale. Un suo disegno è tratto dall'inizio del canto XXXII dell'*Inferno*: Dante, veduto di fronte, le braccia divaricate come se stesse facendo un'invocazione, attraversa il Cocito, seguito da Virgilio, camminando sui capi dei dannati prigionieri nel ghiaccio, lungo una muraglia monumentale che sbarra l'insieme della composizione, e sulla quale pesano i piedi del gigante Anteo.⁷² Negli anni 1778-1779, meditando sul *Parnasso* di Raffaello, Füssli rappresentò un *Dante nello studiolo* (Museo di Weimar). Faceva pendant, nello stesso tempo complementare e antitetico, con un *Raffaello disegnando i progetti degli affreschi ideati per il Vaticano*. L'autore della *Commedia* ci appare sotto l'aspetto di un genio pensoso e malinconico, come se fosse esiliato nel proprio mondo interiore,⁷³ dal quale trascriveva le immagini mentali, al contrario di un Raffaello voluttuoso e estroverso. Nella pittura come nella letteratura Dante era rappresentato come una prefigurazione dell'artista moderno.

L'iniziazione dei pittori alla poesia Dante e la scoperta di quanto poteva offrire loro in materia di soggetti pittorici ebbe il vero suo posto a Roma. Oltre i disegni di Füssli, un esempio ci è dato dagli affreschi di Casino Massimo (1818-1827), crogiolo della pittura romantica tedesca.⁷⁴ Il progetto era stato affidato a Peter Cornelius. Doveva rappresentare scene tratte dai tre principali poemi italiani, la *Commedia*, l'*Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata*. Cornelius ideò per un soffitto una sintesi degli ultimi canti del *Paradiso*. A Cornelius, tornato a Monaco, succedette Philipp Veit, che nel 1818

⁷¹ Il quadro del Reynolds fa parte della collezione Sackville, Swindon, Wiltshire; cfr. Fr. YATES, *Transformations of Dante's 'Ugolino'*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 14, 1951, pp. 108-109.

⁷² Si veda *L'Âge d'or du romantisme allemand. Aquarelles et dessins à l'époque de Goethe*, catalogo della mostra, Paris, Musée de la vie romantique, 2008, Paris, pp. 118-119.

⁷³ Riprodotto in *L'Allemagne romantique 1780-1830. Dessins des musées de Weimar*, catalogo della mostra, Paris, Musée des Beaux-Arts, Paris, 2019, p. 46 et ill. 17.

⁷⁴ Cfr. K. ANDREW, *I Nazareni*, Milano, Fratelli Fabbri, 1967, pp. 15-17.

dipinse un *Paradiso* ispirato da Fra Angelico. Tra il 1827 e il 1829, un terzo pittore, Joseph Koch adornò due pareti da scene tratte dall'*Inferno* (Dante, Virgilio e le tre fiere) e dal Purgatorio (una composizione allegorica che integrava la «navicella delle anime» del canto II). I pittori tedeschi, I Nazareni, seguivano l'interpretazione dantesca del poeta e filologo Schlegel, che già nel 1795 aveva tradotto brani della *Commedia*. Questi era attento alla dimensione religiosa e metafisica del poema, che non considerava come una semplice narrazione né una semplice successione di episodi patetici, bensì come una rappresentazione dell'Universo, globale e allegorica, da interpretare in chiavi cristiane. Però fu solo il Koch a dimostrare un interesse più sostenuto a Dante. Aveva scoperto l'opera del poeta quando frequentava la cerchia di studiosi e di artisti riuniti intorno al teorico dell'arte Carl Ludwig Fernow. Ne trasse più di 210 illustrazioni, tra disegni e incisioni all'acquaforte, che purtroppo non erano destinate ad accompagnare una determinata edizione della *Commedia*.⁷⁵ Rappresentano gli episodi più noti, tra i quali, nel 1802, un *Dante e Virgilio che intravedono Paolo e Francesca*, disegno al tratto semplice di inchiostro bruno, ideato sul modello del *Giudizio* di Michelangelo: in un nugolo confuso di essere volanti, le anime precipitate negli abissi da Minos, Virgilio indica a Dante che cammina al suo lato tenendo un libro, i due personaggi che si stringono fra le braccia.⁷⁶ Qualche anno dopo, nel 1809, Koch dedicò all'episodio di *Paolo e Francesca sorpresi da Gianciotto Malatesta* un'ampia composizione al gesso bianco su tratti di matita, che insisteva sulla rappresentazione delle fisionomie, sul dettaglio gotico dell'architettura e sui vestiti.⁷⁷

Tali esempi ci conducono a relativizzare la novità e l'originalità dell'ispirazione dantesca nella pittura francese dell'Ottocento.⁷⁸ Non è per caso se il primo dipinto francese su un soggetto dantesco sia stata una *Morte di Ugolino* (Museo di Valence), già attribuito al David, e se è stato eseguito a Roma nel 1786. Ma bisognava aspettare una generazione per che si diffondesse la conoscenza del poema e che si vedesse soggetti danteschi trattati dai pittori. La ricezione artistica della *Commedia* in Francia non era ideata come quella tedesca su basi filosofiche e religiose ma seguiva modelli letterari, per inserirsi in una lunga tradizione accademica di altissimo livello, legata ad un'istituzione (l'*Académie des Beaux-arts* e i *Salons*), a generi ben determinati e a valori specifici. Dal 1820 in poi, il ricorrere alla *Commedia* dava la possibilità di rinnovare i soggetti di storia e di allargare la pittura paesaggistica a nuove figure. Il testo di Dante offriva una scelta di episodi che furono presto abbastanza ben noti ai pittori, che seppero farne dei soggetti: *Ugolino*, *Paolo e Francesca*, nonché certi episodi della vita stessa del poeta Dante, a più volte rappresentato.⁷⁹ Tuttavia, tale ispirazione dantesca rimase limitatissima. Non risulta che soggetti tratti dal poema fossero stati proposti per i concorsi dell'Accademia di pittura.⁸⁰ Solo un paio di dipinti ispirati da soggetti danteschi furono

⁷⁵ Cfr. *Koch e Dante*, catalogo della mostra, ed. C. GIZZI, Torre de' Passeri, 1988.

⁷⁶ Cfr. *L'Âge d'or du romantisme allemand*, cit., pp. 174-175, ill. 65.

⁷⁷ *L'Allemagne romantique*, cit., p. 172, ill. 97; cfr. E. COSTADURA e K. ELLERBROCK (dir.), *Dante, ein offenes Buch*, Berlin, 2015, p. 156. Esiste sullo stesso soggetto un disegno meno elaborato (Dresden, Kupferstichkabinett), cfr. *I Nazareni*, cit., p. 92.

⁷⁸ Sulla ricezione pittorica di Dante in Francia, si veda I. DE VASCONCELLOS, *L'inspiration dantesque dans l'art romantique français*, Paris, Picard, 1925, e in una prospettiva allargata F. ULIVI, *Dante e l'arte figurativa*, in U. PARICHI (ed.), *Dante. Celebrazioni del VII centenario della nascita*, Rome, De Luca, 1965, pp. 171-190; A. BRAIDA e Luisa CALÈ (ed.), *Dante on View. The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Routledge, 2007.

⁷⁹ Cfr. I. SOENNECKEN, *Dantes Paolo und Francesca in der Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts. Entstehung und Entwicklung eines 'romantischen' Bildthemas*, Weimar, 2002.

⁸⁰ Cfr. Ph. GRUNHEC, *Les Grands Prix de Peinture. Les concours des prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris, ENSBA, 1983.

esposti nei diversi *Salons*. Erano apprezzati secondo i criteri artistici del tempo, in relazione a generi pittorici precisi, nel confronto con altri soggetti simili tratti dalla mitologia classica e della storia moderna.

Il dipinto più noto su un tale argomento è il *Dante e Virgilio*, o, dal titolo originale, *La barca di Dante*, di Eugène Delacroix, che si trova oggi nel Louvre. Esposto a Parigi per la prima volta nel *Salon* del 1822, suscitò un successo così clamoroso che fu immediatamente comprato per il Museo del Lussemburgo. Con altri italiani, Petrarca, Ariosto, Tasso, ma pure altri autori europei, Shakespeare, Cervantes, e i più moderni Goethe, Byron, Walter Scott, Dante era una delle divinità del Panteon letterario di Delacroix, un pittore colto che non dipendeva dalla struttura accademica.⁸¹ Il pittore aveva letto la *Commedia*, Dante, nella traduzione di Rivarol (1785) e forse in italiano, e ne trasse l'idea di due dipinti importanti. La genesi del primo e i suoi sviluppi sono ben noti. Dopo avere esitato tra diversi passi dell'*Inferno* per il dipinto che prevedeva di esporre nel *Salon*, Delacroix fece la scelta dell'episodio narrato nel canto VIII: la barca condotta da Flegiàs che attraversa lo Stige è il teatro di uno scontro che oppone un eroe, il poeta, ed eroi negativi.⁸² La traduzione di Rivarol, fedele nei limiti di una versione in prosa, dava alla scena un'enfasi di stile tragico che il pittore cercò di imitare:

Mon Guide fut le premier dans la barque; j'y descendis après lui: elle parut fuir sous nos pieds et l'antique proue, étonnée de sa nouvelle charge, traçait dans l'onde un sillon plus profond.

Tandis qu'elle glissait sur l'immobile surface, une Ombre souleva les flots épais devant nous, et me dit: «Ô toi qui viens avant ton heure, quel es-tu?». «Je viens, mais je passe outre, répondis-je; et toi, dis plutôt qui tu es, immonde et laid fantôme!» «Tu le vois, je pleure avec ceux qui pleurent». «Pleure à jamais, m'écriai-je, Ombre maudite, je te reconnais sous ton masque hideux!» Aussitôt l'ombre saisit à deux mains les bords de la nacelle: mais mon guide la repoussant, «Retire-toi, lui dit-il, et va hurler loin de nous!» Jetant ensuite ses bras autour de moi, il m'embrassait et s'écriait: «Béni soit le sein qui t'a conçu! Je loue ton courroux généreux contre cet esprit superbe» [...].⁸³

Tale episodio era già stato illustrato, in particolare dal Schiavonio nell'edizione stampata a Venezia nel 1757. È probabile che il Delacroix abbia conosciuto questa fonte: ne riprese la vigorosa muscolatura del dannato. Ma se ne distingueva dalla composizione, opponendo due personaggi in piedi ad un insieme di corpi travagliati ed avvolti da elementi scatenati. Pure esprimendo la forza e l'energia visiva della poesia di Dante, il pittore francese fece del dipinto tutt'altro che un'illustrazione di un episodio dantesco: vi rappresentò la solitudine dell'eroe muto, come un'allegoria dell'artista moderno.

Il dipinto di Delacroix fu una pietra miliare della ricezione francese di Dante e del suo poema. Baudelaire faceva poche menzioni di Dante nella sua opera poetica e critica. L'*Inferno* non pare essere stato una fonte importante del suo immaginario infernale. In un solo passo alludeva al poeta in un modo reticente:

⁸¹ J. SEZNEC, *Dante et Delacroix*, in C. GRAYSON (ed.), *The World of Dante: Essays on Dante and his Times*, Oxford University Press, 1980, pp. 238-248.

⁸² Cfr. CL. PÉTRY, *Le héros romantique*, in *Delacroix. La naissance d'un nouveau romantisme*, catalogo della mostra, Rouen, 1998, Paris, RMN, 1998, pp. 83-103.

⁸³ DANTE ALIGHIERI, *L'Enfer poème du Dante traduit de l'italien par M. le comte de Rivarol*, Paris – Londres, 1785, p. 107. Cfr. M.A. RUBAT DU MERAC, *À propos de l'Enfer de Dante traduit par Rivarol*, «Cahiers d'études romanes», VI, 1980, pp. 49-68.

*Dante, le premier génie de poète qui se leva sur le moyen-âge (est-ce bien sûr?), fut un admirable peintre de la nature.*⁸⁴

Dante, il primo genio di poeta che si alzò sul Medioevo (ma è ben vero?), fu un ammirevole pittore della natura.

Invece, tutte le altre sue menzioni di Dante che si trovano negli scritti sull'arte si rivolgono al dipinto di Delacroix, al quale si riferiva più volte nelle recensioni che fece dai *Salons* e nella scheda che dedicò al pittore, nel 1846. Ve lo descriveva a lungo, ricordandone la fortuna critica. Illustrava il suo commento con una lunga citazione del passo della *Commedia*, nella traduzione in prosa di Fiorentino, che considerava «*la seule bonne pour les poètes et les littérateurs qui ne savent pas l'italien*», la sola buona per i poeti e i letterati che non conoscono l'italiano.⁸⁵

Diciotto anni più tardi, nel 1840, il Delacroix espose nel *Salon* un altro dipinto tratto dalla *Commedia*, la *Justice de Trajan* (Rouen, Museo delle Belle arti). Il soggetto, meno noto, ricorda un passo del canto X del *Purgatorio* (X, 73-93). Il dipinto non fu ben accolto dalla critica, sconvolta dai colori strepitanti. Fu ricevuto come la rappresentazione maldestra di un semplice soggetto antico, espressione banale del genere della pittura di storia, bensì diversa era l'ambizione del Delacroix, che, in quel periodo, non rispettava più le convenzioni accademiche. Il pittore fu uno dei rari a cimentarsi con un soggetto diverso degli episodi narrativi del solo *Inferno*. Il poeta trascriveva l'episodio di Traiano che vedeva scolpito nel marmo in un bassorilievo:

Esser di marmo candido e addorno
D'intagli sì, che non pur Policlete,
ma la natura li avrebbe scorno. (*Purg.*, X, 31-33)

Il passo di Dante scelto da Delacroix pone in evidenza una dimensione metapoetica. Si tratta non più di una semplice narrazione, ma dell'amplificazione di questa in una sontuosa *ecphrasis*. Una tale figura, che caratterizza il genere epico, fondava nello stesso tempo un paragone tra il poeta e il pittore, o lo scultore. Nel testo di Dante, serviva ad appoggiare la rivendicazione del poeta ad essere capace di esprimere la beltà della creazione, che sorpassa le più belle opere di Policlete, il più famoso artista dell'Antichità. Tale paragone, a sua volta ripreso da Petrarca, suscitò lunghi dibattiti del Cinquecento, in Italia e in Francia. Conobbe una nuova attualità negli anni 1840. Nel suo dipinto, Delacroix dava una risposta da pittore: si sforzava di rappresentare un motivo difficile da illustrare, non un'azione, ma una virtù, la generosità dell'imperatore. Ciò facendo, usando l'immagine, si cimentava con un poeta visionario, che rivendicava la capacità delle sole parole poetiche ad esprimere la Creazione.

Per ideare il suo dipinto, Delacroix fece ricorso al testo italiano e nello stesso tempo ad una nuova traduzione, pubblicata nel 1829, dovuta all'amico suo, Antoni Deschamps. Nella prefazione, il Deschamps aveva posto l'attenzione sull'*ecphrasis* del canto X del *Purgatorio*

⁸⁴ CH. BAUDELAIRE, *L'esprit et le style de Villemain*, in *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1961, p. 784.

⁸⁵ ID., *Eugène Delacroix, ibid.*, pp. 885-900; in particolare, pp. 885, 886, 895, 1691 nota.

*Dante regarde avec admiration sur le flanc de la montagne qui s'élève jusqu'au second cercle, et qui est du marbre blanc le plus pur, des bas reliefs supérieurs aux chefs-d'œuvre de Polyclète.*⁸⁶

Dante guarda con ammirazione sul fianco della montagna che si alza fin alla seconda cerchia, e che è di puro marmo, bassi rilievi più belli dei capolavori di Policlete.

Tale riferimento gli permetteva di fare capire l'arte visiva del poeta, mediante un'analogia con la pittura:

*La manière d'Alighieri a quelque chose d'arrêté, de précis, qui rappelle les figures découpées sur un fond d'or de ce Giovanni da Fiesole, qui semble le peintre du Paradis comme Michel-Ange est celui de l'Enfer.*⁸⁷

La maniera dell'Alighieri a qualcosa di fermo, di preciso, che ricorda le figure stagliate su un fondo d'oro, di tale Giovanni da Fiesole che sembra il pittore del Paradiso, a pare di Michelangelo, quello dell'inferno.

Il passo fu ristampato nel catalogo del *Salon*. Dava la chiave per capire il dipinto di Delacroix, pure sulla base di un malinteso. Deschamps caratterizzava Dante come se fosse stato un primitivo toscano. In realtà, lo scopo che proseguiva il Delacroix non era di riprodurre con fedeltà una maniera dantesca, ma di emulare la forza delle parole del poeta. Non si trattava per lui di ritornare ad uno stile primitivo, e di proporre un *pastiche* di Giovanni da Fiesole, ma di evidenziare tutta l'espressività della pittura moderna. Da questo punto di vista, il dipinto di Delacroix non corrispondeva tanto ad una ricezione allargata della *Commedia* quanto s'inscriveva nella storia e nel progresso della pittura francese. Colla *Barca di Dante*, il Delacroix aveva avuto la volontà di gareggiare con un primo grande rivale, il Géricault, la cui *Zattera della Medusa*, che conobbe un clamoroso successo, era stata considerata come un manifesto romantico della grande pittura di storia. Meno di vent'anni dopo, il «cavallo rosa» dell'imperatore Traiano, dipinto da Delacroix cercava di fare scoppiare le convenzioni della pittura accademica.⁸⁸

Altri pittori francesi cercarono di sfruttare la *Commedia*. Ingres, dopo Delorme, aveva rappresentato *Paolo e Francesca*.⁸⁹ Il soggetto fu imitato da più altri, Cabanel, Coupin, Hesse, Colin, Joseph-Noël Paton, Ary Scheffer. Essi lo trattarono in tre forme distinte, rappresentandone sia l'episodio erotico-narrativo del bacio, sia quello drammatico della morte degli amanti, sia l'evocazione del fantasma o dell'anima volante di Francesca⁹⁰. Nessun di loro seppe andare oltre la rappresentazione storica, per dare all'episodio un patetico e una sensualità più moderna, a parte quel che seppe evidenziare qualche anno dopo il dipinto del pittore italiano Gaetano Previati.⁹¹ Si ricorderanno solo per memoria, i dipinti di argomento dantesco eseguiti da Soulyard (1819), Norblin de La Gourdain (1833), Louis Boulanger (1850), sul tema della morte di Ugolino, nonché il *Dante e Béatrice* di Ary Scheffer (1846), il *Dante e*

⁸⁶ DANTE ALIGHIERI, *La Divine comédie traduite en vers français par M. Antoni Deschamps*, Paris, Gosselin, 1829, ed. F. PIVA, Torino, Rosenberg & Sellier, 2021, p. 162.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 175.

⁸⁸ Cfr. S. GUÉGAN, *A propos d'un cheval rose*, in *Delacroix*, cit., pp. 105-111.

⁸⁹ Paris, Musée de la vie romantique; Musée d'Angers.

⁹⁰ Voir M. EISNER, *The World made Flesh in Inferno 5: Francesca Reading and the Figure of Annunciation*, «Dante Studies», 131, 2013, p. 51-72.

⁹¹ G. PREVIATI, *Paolo e Francesca*, 1887, Bergamo, Accademia Carrara.

Virgilio (Boston, Museum of Fine Arts), di Corot, il *Dante e Virgilio nella cerchia degli invidiosi*, di Flandrin (1836), i grandi componimenti dipinti dal Chenavard per il Panteon à Parigi.⁹² Nel 1861, nello stesso tempo in cui si dava alle stampe l'edizione illustrata della *Commedia*, lo stesso Doré espose nel *Salon* un immenso dipinto (311 x 428 cm) dal titolo *Dante e Virgilio nella nona cerchia dell'Inferno*. Avvolte in una nebbia verdastra, le due gigantesche figure del poeta, vestito di rosso, e di Virgilio, drappeggiato di verde, camminano sul ghiaccio e mirano Ugolino che rode il teschio dell'arcivescovo Ruggieri. I critici ammirarono l'aspetto avvincente della scena, nella quale l'orrore era accentuato da una luce squallida irraggiata dal ghiaccio⁹³. Pure esprimendo la poesia di Dante, il dipinto se ne distaccava suscitando effetti visivi originali. A questi dipinti si potranno aggiungere le sculture, tra le quali l'*Ugolino* di Carpeau e *La Porta dell'Inferno*, ideata da Rodin, di cui 60 disegni furono incisi su legno da Paul Baudier e pubblicati nel 1955 in un'edizione di pregio dell'*Inferno*.⁹⁴

Il solo William Bouguereau, che stava per imporsi come il gran maestro del gusto accademico, seppe allontanarsi degli episodi più noti. Nel 1850, sotto il titolo qualunque di *Dante e Virgilio negli Inferni*, descrisse l'episodio nel quale Gianni Schicchi si gettava sul rivale Capocchio:

Due ombre smorte e nude,
che mordendo correvan di quel modo
che 'l porco quando del porcil si schiude. (*Inf.*, XXX, 25-27)

Il pittore francese si ispirava a un disegno di Flaxman. Ne sviluppò l'invenzione per mettere in evidenza il nudo maschile, del quale allargava le convenzioni grafiche. Théophile Gautier fece il commento del dipinto di Bouguereau nel catalogo del *Salon* e ne lodava la forza e l'asprezza.⁹⁵ Ora, noi ci vediamo soprattutto l'intento provocativo ed ironico che metteva in scena una gioiosa esibizione omosessuale contemplata da Dante e Virgilio in veste di due guardoni, come se il Bouguereau avesse voluto sorpassare il rivale Scheffer che, pochi anni prima, nel 1835, aveva rappresentato i dolci corpi nudi di Paolo e Francesca in estasi, contemplati dagli stessi volti imbronciati di censori.⁹⁶

Tutte queste opere si iscrivevano puntualmente nel contesto dell'arte francese e dei propri dibattiti interni. Illustravano meno un immaginario poetico originale che un riferimento già volgarizzato dalle traduzioni. Erano delle variazioni con mezzi diversi di quelli della poesia, come *prodotti derivati* dalla ricezione di Dante in Francia. L'evoluzione dell'arte francese verso l'impressionismo e l'astrazione rese poi inutile un tale rivolgersi ad una fonte d'invenzione, a episodi narrativi, a figure.

*

* *

Tra la fine del secolo XVIII e la metà del secolo XX, in Francia, il fatto di leggere e di conoscere il testo della *Commedia* ha aperto la via a diversi usi letterari, artistici e ideologici basati su un

⁹² PITWOOD, *Dante and the French Romantics*, cit., p. 90-91.

⁹³ Musée de Bourg-en-Bresse. Cfr. *Gustave Doré 1832-1883*, catalogo della mostra, Strasbourg, Musée d'Art moderne, 1983, pp. 82-84, n° 29.

⁹⁴ DANTE ALIGHIERI, *L'Enfer*, Lyon, Cercle lyonnais du livre, 1955.

⁹⁵ Ora a Parigi, Musée d'Orsay. Cfr. *William Bouguereau*, catalogo della mostra, Paris, Montreal, Hartford, 1984-1985, pp. 145-146, n° 8.

⁹⁶ London, Wallace Collection (versione del 1835); Paris, Musée du Louvre (versione del 1855).

riferimento dantesco e sull'autorità attribuita alla personalità poetica ed etica di Dante. Il fatto di menzionare il nome suo, di alludere alla sua opera, di citare versi scelti in francese o in italiano costituiva una forma di distinzione culturale, della quale seppero giocare scrittori, artisti, intellettuali e il loro pubblico. Tale ricezione era figlia del suo tempo. Dalla seconda metà del secolo XX in poi, se la lettura della *Commedia* è sempre in grado di dilettere pochi letterati, l'opera di Dante non suscita più creazioni originali. È solo un pretesto, sia a traduzioni sia a seminari di studi. In Francia, non si svolge al infuori di una ristretta dimensione accademica e universitaria che ne è l'esito e il quadro istituzionale, nel quale si elabora la propria storia, in un modo, possiamo dire, auto-riflessivo.

DA MORAVIA A FRITZ LANG:
L'ULISSE DANTESCO NEL *MÉPRIS* DI JEAN-LUC GODARD

di Silvia D'Amico

In occasione del memorabile convegno su Ulisse che Piero Boitani organizzò a Roma al Palazzo delle Esposizioni nel 1996, in concomitanza con una storica mostra sulle sculture di Sperlonga, Jacqueline Risset, autrice, tra il resto, di una ben nota traduzione della *Divina Commedia*,⁹⁷ invitata a parlare dell'eroe *polytropos* nelle lettere francesi, diceva :

La présence du mythe d'Ulysse dans la littérature française passe presque toujours, et presque exclusivement, par la figure secondaire du disciple *in fieri*, du fils Télémaque. Comme si l'approche directe du héros primordial restait de quelque façon interdite au pays de la Raison triomphante [...].⁹⁸

La presenza molto discreta, potremmo dire opaca, di Ulisse in Francia, sulla cui motivazione si può continuare a riflettere e a discutere, è senz'altro all'origine anche dell'assenza dell'Ulisse dantesco, sempre sottolineata dagli studiosi. Se l'eroe dell'«orazion picciola» e del «folle volo» si impone nella trama allusiva tanto fitta quanto inevitabile di tutte le riscritture italiane, da Tasso a Foscolo, da Pascoli a Gozzano, da Savinio a Primo Levi,⁹⁹ così come è presente in tante capitali riscritture inglesi e americane da Tennyson a Eliot,¹⁰⁰ la letteratura francese, invece, non sembra rimandare echi delle terzine di Dante ed è difficile riconoscere qualche bagliore della lingua di fuoco delle Malebolge nei versi degli autori d'oltralpe.

Oltre alla sfuggente presenza dell'eroe che ricordava a suo tempo Jacqueline Risset, questa «anomalia» della tradizione francese rispetto alle altre letterature europee, si spiega senz'altro anche con la circolazione «frenata» della *Divina Commedia* in terra di Francia, dove, per vari secoli, si pubblicano di fatto poche traduzioni e pochi commenti del capolavoro dantesco.¹⁰¹

È dunque con una certa sorpresa che possiamo constatare che proprio la citazione del canto XXVI dell'*Inferno* riveste un ruolo decisivo all'interno di uno dei capolavori della cultura francese del Novecento, *Le Mépris* di Jean-Luc Godard, film culto, considerato il manifesto della *Nouvelle*

⁹⁷ Questa famosa traduzione (Garnier-Flammarion 1985, 1990) è stata ripubblicata recentemente: DANTE, *La Divine Comédie*, trad. de l'italien par J. RISSET, édition publiée sous la direction de C. OSSOLA avec la collaboration de J.-P. FERRINI, L. FIORENTINI, I. GALLINARO et P. PORRO, Édition bilingue, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n° 659), Paris, Gallimard, 2021.

⁹⁸ J. RISSET, *Les fils d'Ulysse*, in P. BOITANI, R. AMBROSINI (a cura di), *Ulisse: archeologia dell'uomo moderno*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 187.

⁹⁹ Numerosi sono gli studi sui singoli esempi di allusioni, citazioni, rimandi dell'Ulisse dantesco. Mi limiterò a citare qualche studio collettivo, dove si trovano contributi fondamentali sulle singole riscritture: P. BOITANI, R. Ambrosini (a cura di), *Ulisse: archeologia*, cit.; A.M. BABBI, F. ZARDINI, *Ulisse da Omero a Pascal Quignard*, Verona, Fiorini, 2000; S. NICOSIA, *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, Venezia, Marsilio, 2003; E. STEAD, *Seconde Odyssée. Ulysse de Tennyson à Borges*, Collection Nomina, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2009.

¹⁰⁰ Cfr. P. BOITANI, *Il grande racconto di Ulisse*, Bologna, il Mulino, 2016, in particolare pp. 295-302 e pp. 492-505.

¹⁰¹ F. PIVA, «La (ri)scoperta di Dante in Francia tra secolo dei Lumi e primo Ottocento», *Studi Francesi*, 158 (LIII | II) | 2009, pp. 264-277.

Vague e riconosciuto come modello dai cineasti di tutto il mondo che lo hanno imitato e omaggiato per decenni attraverso allusioni, citazioni e riscritture.

Uscito nelle sale, com'è noto, nel 1963, dopo complesse trattative con i produttori,¹⁰² *Le Mépris*, certamente anche per la presenza di una star planetaria come Brigitte Bardot e dell'eccellente Michel Piccoli, è diventato rapidamente e stabilmente uno dei film con cui maggiormente si è identificata la cultura francese del ventesimo secolo. L'esplicita citazione di Dante all'interno del film, attorno alla quale ho elaborato queste riflessioni,¹⁰³ costituisce un'eccezione notevole e una novità per la storia di

¹⁰² I produttori francesi, italiani e americani riuscirono con difficoltà a risolvere i dissensi con il regista; in particolare Godard rifiutò di accettare le scelte di Carlo Ponte che, considerando il film inguardabile soprattutto a causa dell'utilizzazione di diverse lingue nei dialoghi, aveva deciso di far sparire il plurilinguismo nel doppiaggio della versione italiana, provocando il disconoscimento del film da parte di Godard che rifiutò di firmarlo. Per una ricostruzione della storia del film si veda A. BERGALA, *Godard au travail. Les années 60*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2006, pp. 142-179.

¹⁰³ **La sequenza** si trova al minuto 14.55-16.45 della versione francese del film attualmente in commercio su DVD o su Youtube. Riporto, per comodità di consultazione, la citazione della sequenza, tratta dal numero de *L'Avant-scène* che contiene la sceneggiatura (Mai-Juin 1992, n° 412/413, pp. 24-26):

29. *Salle de projection. Plan rapproché poitrine, Paul tient une cigarette à la main. Il a toujours son chapeau sur la tête. Il tourne la tête de profil puis revient face.*

Francesca (*off*). C'est Pénélope.

Jerry (*off*). I have a theory about the *Odysee*... (30. *Gros plan. Une jeune fille, de profil, maquillée en bleu et en rouge passe la main dans ses cheveux. Derrière elle un mur jaune. Jerry off*) I think Penelope has been unfaithful.

Francesca (*off*). M. Prokosch a une théorie sur l'*Odyssée*... (31. *Même que 29. Francesca off*) Il pense que la femme d'Ulysse était infidèle.

Fritz Lang. O meine Brüder wenn ihr nach hundert tausend/ Gefahren die Grenzen des Occidentes habt erreicht... (32. *Plan poitrine. Un homme barbu, torse nu (Ulysse), se tient à gauche cadre. A droite un clap sur lequel est écrit: "31 C4/Jeremiah Prokosch Produc/ ODYSSEUS/F. Lang R Kuudard". Derrière, un mur rouge. Le clap sort du cadre à droite. Ulysse se tourne de profil droit, bande son arc bleu et lâche sa flèche*) Zögert nicht des Weg der Sonne folgend/die unbewohnten Welten zu ergründen

Francesca (*off*). Ô mes frères, qui à travers cent mille dangers... (33. *Même cadre que 30. La jeune fille, avec un sourire, tourne la tête de gauche à droite*) êtes venus aux confins de l'Occident, ne vous refusez pas à faire connaissance... (34. *Plan rapproché poitrine. Un homme barbu sur fond de mur bleu. Il se tient à droite du cadre, il a la gorge transpercée de part en part par une flèche. De son cou, coule un sang très rouge. La flèche traverse tout le cadre. Francesca off*) en suivant le soleil du monde inhabité.

35. *Le plan débute sur Fritz Lang en plan rapproché, puis travelling arrière et léger panoramique à droite recadrant tous les personnages assis dans la salle de projection, qui se resserre sur Paul pour finir en plan rapproché.*

Fritz Lang. Apprenez (*Départ travelling arrière*) quelle est votre origine, vous n'avez pas été fait pour être [*sic*] mais pour connaître la science et la vertu. (*Léger panoramique recadrage. Plan d'ensemble*).

Francesca (*à la scripte*). Prego Signora (*Fixe*).

Fritz Lang (*à Paul*). Vous connaissez ça? (*Panoramique gauche-droite. Départ travelling avant qui isole Paul*).

Paul. Oui oui, c'est très célèbre, c'est Dante. (*Il se tient le menton et regarde droit devant lui*).

Fritz Lang. Oui.

Paul. Déjà la mort contemplait les étoiles. Et notre joie se métamorphose vite en pleurs... (36. *Plan d'ensemble. Ulysse nage dans une mer bleue, vers un rocher sur lequel il grimpe. A la main il tient un glaive — la caméra suit l'évolution de l'homme par un panoramique*) jusqu'à ce que la mer se fut refermée sur nous.

Voix off. Motore... partito... annonce.

37. *Plan rapproché taille. La scripte et le clapman.*

Scripte. 701 — 3ème !!

Bruit du clap. Ils sortent du cadre pour laisser un plan de mer et de ciel (l'horizon est aux deux tiers), départ panoramique gauche-droite qui rencontre les rochers de la côte. Le panoramique se termine. Une crique de falaises escarpées aux arbres secoués par le vent, une eau très bleue.

Ulisse in Francia: proprio l'interpretazione dantesca del mito si trova infatti al cuore di questo film universalmente riconosciuto.

Per contestualizzare la citazione del ventiseiesimo canto, è utile richiamare qualche elemento sul film.

Caratterizzato fin dai titoli di testa da un'esibita impronta metadiscorsiva, *Le Mépris* è, innanzitutto, un film sul cinema. Racconta infatti, com'è noto, il *tournage* di un film, ed è un esempio del classico tema del cinema nel cinema, esplorato in tanti altri film giustamente famosi come, per esempio, *Lo stato delle cose* di Wenders o *La nuit américaine* di Truffaut.¹⁰⁴

Significativamente, per sottolineare la serietà speculativa e il richiamo «mitico» dell'impresa di Godard, il film di cui si racconta il *tournage* è *Odyseus*, cioè un adattamento dell'*Odissea*, che si immagina girato dal grande Fritz Lang che, nel *Mépris*, interpreta sé stesso nel ruolo del regista.

Il film è diviso in tre parti perfettamente equilibrate, che corrispondono anche a tre luoghi ben distinti: la prima parte si svolge a cinecittà, dove Fritz Lang sta montando le sequenze del film sull'*Odissea*. Il lavoro del regista tedesco non convince il produttore, interpretato dall'attore americano Jack Palance, che decide di ingaggiare un nuovo sceneggiatore, Paul Javal, interpretato da Michel Piccoli, per cercare di adattare il film a dei criteri commerciali; la seconda parte è ambientata nell'appartamento della coppia dei protagonisti, Paul e Camille, Michel Piccoli e Brigitte Bardot, che vivono un momento di crisi coniugale che si rivelerà irreparabile; la terza ed ultima parte si svolge a Capri, dove la *troupe* riprende il *tournage* del film sull'*Odissea*.

Vista l'aura di maestro da cui Godard è stato circondato fin dall'inizio della sua carriera, non solo *Le Mépris* viene considerato il film sul cinema per eccellenza, ma soprattutto è un film che celebra il cinema come mezzo di conoscenza.

In un giudizio famoso perchè spesso citato nei commenti sul *Mépris*, il critico Alain Bergala disse:

Le Mépris est à la fois le spectacle le plus somptueux et un film rigoureusement expérimental. Godard utilise les moyens du cinéma – comme d'autres du microscope électronique ou du bistouri au laser – pour voir quelque chose qui échapperait sans cela à notre échelle de perception ordinaire: comment peut-on passer en une fraction de seconde, entre deux plans, de la méprise au mépris, d'une désynchronisation imperceptible à un renversement des sentiments. Godard se sert du cinéma non pour nous expliquer, comme dans le cinéma des scénaristes, mais pour comprendre en nous donnant à voir. Expérimentateur, il agrandit ce dixième de seconde et ce petit espace entre un homme et une femme à l'échelle du cinémascope et d'un film d'une heure et demie, comme Homère l'avait fait avant lui à l'échelle d'une décennie et de la Méditerranée.¹⁰⁵

38. *Salle de projection. Plan de demi-ensemble. De l'obscurité de la salle ne ressortent que la scripte à gauche éclairée par sa lampe, et le projectionniste dans sa cabine elle aussi éclairée. Fin de la projection, la salle se rallume progressivement.*

¹⁰⁴ Per un'ottima e approfondita introduzione e riflessione sul tema si veda I. CHAMPION, *Le Cinéma dans le Cinéma*, in A. et O. VIRMAUX (sous la direction de), *Dictionnaire du cinéma mondial: mouvements, écoles, courants, tendances et genres*, Paris, Ed. du Rocher, p. 175-185, Truffaut, Godard e Wenders citati a pp. 183-184.

¹⁰⁵ Cf. *Le mépris* de Jean-Luc Godard – Ciné-club de Caen, <https://www.cineclubdecaen.com>godard>mepri>s

Godard vuole presentare il cinema come strumento di conoscenza nuovo e insostituibile per indagare alcuni aspetti della realtà altrimenti impenetrabili. In altri termini, vuole dimostrare che ci sono cose che solo il cinema può rendere conoscibili, ma procede anche a una riflessione su tutte le altre arti che il cinema ha il potere di evocare nella loro valenza espressiva.

In effetti in questo film tutte le arti sono indagate nei loro mezzi espressivi specifici, che vengono riattivati e, per così dire, potenziati, grazie alla macchina da presa.

La scultura, innanzitutto, è presente attraverso le statue che rivestono un ruolo cruciale perché rappresentano gli dei nel film *Odyseus*, quindi il fato, nella sua indifferenza rispetto alle vicende dei mortali. Le sequenze della scena del montaggio mostrano Poseidone, Atena, Omero stesso; una statua è visibile a più riprese nell'appartamento di Paul e Camille, dove rappresenta una sorta di *memento* del destino che opera al di là delle parole dei personaggi. Anche gli attori vengono filmati come statue, e sappiamo che Godard aveva scelto i colori dei costumi in modo che fossero rigorosamente coerenti con i colori delle statue antiche. Il modo di filmare il corpo di Brigitte Bardot, infine, rimanda esplicitamente a una bellezza scolpita, sensuale certamente, secondo il potere tradizionalmente attribuito alla scultura, ma trascesa in una forma di astrazione artistica che vuole essere immediatamente intesa come tale. Nella famosa scena iniziale del dialogo tra marito e moglie a letto, l'uso dei filtri della telecamera crea una luce artificiale che toglie a tutta la scena, e segnatamente al nudo di Brigitte Bardot, ogni forma di realismo e invita lo spettatore a una percezione squisitamente estetica, potremmo dire «tecnica» dei fotogrammi.

Se anche la pittura antica è presente nel film, attraverso la scena in cui Paul sfoglia un libro sulla pittura romana, è però senz'altro l'architettura la forma d'arte che Godard vuole far interagire in modo artisticamente inedito con il linguaggio cinematografico. La villa Malaparte, infatti, è uno dei protagonisti del film, e basta da sola a imporre potentemente il tema del rapporto tra l'uomo e la natura. Il paesaggio è fondamentale nel film per evocare il mito di Ulisse, perché è l'unico elemento che non è cambiato dall'epoca di Omero. Il paesaggio in cui gli attori si muovono, e quindi quello che vedono gli spettatori sullo schermo, è lo stesso che può avere visto e vissuto Ulisse nel tempo sacro del mito. Questa villa che è tutt'uno col paesaggio, esprime da sola, grazie al lavoro del regista, senza bisogno di altri commenti, l'idea del rapporto tra mito e storia dell'uomo, tra passato e presente che si possono fondere e trascendere nella dimensione eterna dell'espressione artistica.

Anche la musica è un elemento che ha contribuito a rendere il film celeberrimo. Il «tema di Camille» è diventato a sua volta un oggetto di culto. Attraverso un'allusione al compositore Jean Delerue, per esempio, François Truffaut, nella *Nuit américaine* rende esplicitamente omaggio a Godard.¹⁰⁶

Le *Mépris*, però, è soprattutto un film che indaga il rapporto tra il cinema e la letteratura. Sappiamo infatti che Godard ha adattato *Il Disprezzo* di Moravia, un romanzo del 1954 che già affrontava il tema del rapporto tra cinema e scrittura. Il protagonista Riccardo Molteni, uno scrittore di teatro appena sposato con una bella e giovane segretaria, Emilia, decide infatti di accettare una proposta di sceneggiatura per un produttore, Battista, che vuole girare un film sull'*Odissea*, di cui sarà regista il tedesco Reinghold. La trama segue due temi fondamentali: da un lato, la crisi della coppia dello sceneggiatore e della moglie, che, sulla falsariga di Ulisse e Penelope, vivono una condizione di separazione che non fa che peggiorare, fino a diventare irrimediabile e addirittura fatale, perché la donna, appena partita dopo aver lasciato il marito per il produttore del film, muore in un

¹⁰⁶ Per un'analisi di questi temi si veda A. BERGALA, *Godard au travail*, cit., pp. 142-179.

incidente stradale; dall'altro, l'impossibilità della scrittura, con la stesura della sceneggiatura del film che non prende forma per ragioni profonde di divergenza attinenti l'interpretazione stessa del mito di Ulisse. Il produttore, il regista e lo sceneggiatore, infatti, hanno una visione inconciliabile del testo di Omero e del mito in generale.

Per il produttore, la trasposizione dell'*Odissea* dovrebbe essere un film d'avventura; per il regista il film dovrebbe invece seguire un'interpretazione psicoanalitica, secondo la quale, nel ritardo del ritorno di Ulisse, si deve leggere un atto mancato, cioè la rimozione di un contenuto inconscio inconfessabile: Ulisse impiegherebbe dieci anni a tornare a Itaca perché in realtà non vorrebbe tornare, non avendo nessun desiderio di ritrovare Penelope;¹⁰⁷ lo sceneggiatore, invece, chiaro alter-ego di Moravia, vorrebbe riuscire a trasporre in immagini la poesia di Omero e la poesia di Dante. Di fronte alla sua incapacità di tradurre la potenza del mito e della poesia in linguaggio cinematografico, il protagonista va in crisi e, come tanti personaggi di Moravia, dimissiona. Prendendo atto dell'impossibilità di essere come Omero e come Dante, Molteni fallisce nell'esercizio di sceneggiatore, ma riesce a esprimere la volontà incontenibile di voler almeno essere sé stesso, cioè un intellettuale capace di vedere la differenza tra le possibili interpretazioni e capace soprattutto di riconoscere la poesia. Il modello omerico, del resto, finisce per imporsi comunque nella scrittura di Moravia.

Il romanzo si chiude infatti, come l'*Odissea*, con una scena di *retrouvailles*, anche se si tratta di un sogno. Lo sceneggiatore fallito, ormai vedovo, afferma nelle ultime righe del romanzo la volontà di ritrovare l'amore della moglie scrivendo un romanzo sul loro matrimonio.

C'è nel romanzo uno scollamento irrimediabile tra realtà e creazione artistica, ma, alla fine, quello che conta, per Moravia e per il suo personaggio, è la scrittura. È nell'atto della creazione che Riccardo Molteni ritrova una sua identità e unità interiore, che non può raggiungere né con la moglie, né con il lavoro al servizio del cinema. Dante è al cuore di questa affermazione dell'identità del personaggio-scrittore, ne è l'elemento decisivo. Vale la pena di rileggere interamente la pagina in cui Moravia cita Dante:

“Forse le differenze non erano poi così grandi”.

Dissi con fermezza, del tutto calmo ormai: “No Rheingold, erano grandissime... può darsi che lei abbia ragione a vedere l'*Odissea* in quel modo... ma io sono convinto, invece, che anche oggi l'*Odissea* può essere fatta come l'ha scritta Omero...”.

La sua è un'ispirazione, Molteni... lei aspira ad un mondo simile a quello di Omero... lei vorrebbe che ci fosse... ma non c'è, purtroppo.”

Dissi conciliante: mettiamola pure così: io aspiro ad un mondo simile... lei, invece, no”.

Ma ci aspiro anch'io, Molteni... chi non ci aspira?... Quando però si tratta di fare un film, non bastano le aspirazioni...”.

Seguì un lungo silenzio. Io guardavo Rheingold e capivo che, pur comprendendo le mie ragioni, egli non era del tutto convinto. Improvvisamente, gli domandai: “Lei senza dubbio conosce il canto di Ulisse, in Dante, Rheingold?”.

¹⁰⁷ Bisogna dire che questo tipo di lettura, che vede nel ritardo di Ulisse un'inconfessabile reticenza, è stata suggerita dagli interpreti di Omero fin dall'antichità, ma nel Novecento diventa predominante nelle riscritture, basti pensare, per esempio, a *Naissance de l'Odyssee* di Giono, oppure a un romanzo come *Pace a Itaca!* di Sándor Márai, che è costruito tutto su questa premessa (di questo romanzo, a mia conoscenza esiste una traduzione francese, *Paix à Ithaque !*, Paris, Ed. In Fine, 1995, ma non è ancora disponibile una traduzione italiana).

“Sì”, egli rispose, un po’ stupito da questa mia domanda, “lo conosco... sebbene non l’abbia del tutto presente”.

“Permette che glielo reciti? Lo so a memoria”.

“Se le fa piacere”.

Non sapevo con precisione perché volessi recitare il passo dantesco; forse, come pensai più tardi, perché mi sembrava la migliore maniera per ripetere a Rheingold certe cose senza rischiare di offenderlo di nuovo. Soggiunsi, mentre il regista si calava nella poltrona, atteggiando il viso ad un’espressione di sopportazione: “In questo canto Dante fa raccontare ad Ulisse la fine sua e dei suoi compagni...”.

“Lo so, Molteni, lo so, reciti pure”.

Mi raccolsi un momento, guardando in basso, e quindi incominciai: “Lo maggior corno de la fiamma antica”, proseguendo via via con voce normale e, per quanto mi era possibile, priva di enfasi. Rheingold, dopo avermi considerato per un momento, con occhi aggrottati, sotto la visiera del suo berrettino di tela, rivolse gli sguardi al mare e non si mosse più. Continuai a recitare, lentamente e con chiarezza. Ma a partire dal verso: “O frati”, dissi, “che per cento milia...”, sentii che, mio malgrado, una improvvisa commozione mi faceva tremare la voce. Pensavo che in quei pochi versi era contenuta non soltanto l’idea che mi facevo del personaggio di Ulisse, ma anche di me stesso e della mia vita come avrebbe dovuto essere e, purtroppo, non era; e capivo che la commozione nasceva dalla chiarezza e bellezza di questa idea in confronto con la mia effettiva impotenza. Tuttavia riuscii a dominare più o meno il fremito della voce e proseguii, senza intoppi, fino all’ultimo verso: “Infin che il mar fu sovra noi richiuso”. Subito, come ebbi finito, mi levai in piedi. Anche Rheingold si alzò dalla sua poltrona.

“Mi permetta, Molteni”, egli disse subito, in fretta, “mi permetta... perché mi ha recitato questo brano di Dante?... per quale motivo? Molto bello, senza dubbio, ma perché?”

Dissi: “questo, Rheingold, è l’Ulisse che avrei voluto fare... così io vedo Ulisse... prima di lasciarla ho voluto confermarglielo in maniera indubitabile... Mi è sembrato di poterlo fare con questo passo di Dante meglio che con le mie parole”.

“Meglio, certamente... ma Dante è Dante: un uomo del medioevo... lei, Molteni, è un uomo moderno...”.

Non risposi, questa volta, e gli tesi la mano. Egli comprese, e soggiunse: “Egualemente, Molteni, mi dispiacerà molto fare a meno della sua collaborazione... mi ero già abituato a lei”.¹⁰⁸

Questo è quello che legge Godard in Moravia.

È noto che Godard aveva espresso un giudizio molto negativo sul romanzo di Moravia, ma proprio per questo considerava una sfida farne la trasposizione cinematografica.¹⁰⁹

Il passo di Dante era senz’altro poco conosciuto in Francia. Una prova sorprendente di quanto poco questo brano fosse presente nell’immaginario francese, è data da un errore madornale del traduttore del 1954, mai corretto nelle riedizioni:

- Je sais Molteni... je sais ... récitez donc.

¹⁰⁸ A. MORAVIA, *Il disprezzo*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 216-218 (prima edizione 1954).

¹⁰⁹ «Le roman de Moravia est un vulgaire et joli roman de gare, plein de sentiments classiques et désuets, en dépit de la modernité des situations», J.-L. GODARD, *Les années Karina*, Paris, Flammarion, 2020, p. 85.

Je me recueillis une minute, les yeux baissés, puis commençai: - *Le plus grand dilemme de la fable antique* – et je continuai su un ton normal, évitant le plus possible l'emphase.¹¹⁰

Questa citazione di Dante utilizzata da Moravia viene quindi ripresa da Godard, e inserita in un film che è tutto costruito su una trama molto sofisticata di allusioni e citazioni, alcune non facili da reperire né da decrittare. Questo gioco di rimandi enigmatici (enigmistici potremmo dire) tra le citazioni è una sorta di scommessa e di patto tra Godard e lo spettatore: vedere un suo film richiede impegno e implica delle competenze. Godard non fa nulla per facilitare la comprensione delle allusioni, accetta il rischio della frustrazione del pubblico, ripagandolo però con la sensazione insostituibile e inebriante, almeno per la sua generazione, di partecipare alla creazione artistica con l'impegno intellettuale, di essere parte integrante del senso del film.

Nel *Mépris* tutto partecipa all'approfondimento del processo allusivo: gli attori stessi, in un film sul cinema, incarnano simboli precisi dei diversi modelli cinematografici e sono scelti per essere delle allusioni viventi. Jack Palance evoca con la sua sola presenza fisica i film di avventura, i western americani; Michel Piccoli rappresenta i film d'autore francese; Brigitte Bardot è la star assoluta che provoca tumulti di folla ovunque appare;¹¹¹ la sua presenza sullo schermo è una continua autocitazione delle sue stesse fotografie su tutte le riviste popolari dell'epoca.

Per finire, Fritz Lang è il personaggio che incarna il cinema come dovrebbe essere nel sogno di Godard, il modello assoluto che non a caso recita il ruolo del regista.

Il personaggio recitato da Fritz Lang rappresenta un omaggio da parte di Godard a quello che considerava il maestro per eccellenza e il suo ideale di cinema. Non a caso, nella sequenza finale, Godard recita la parte del suo assistente nel film nel film e pronuncia lui l'ultima battuta «Silenzio» destinata a diventare a sua volta una citazione più volte ripresa.¹¹²

Nel sistema dei personaggi del *Mépris*, il regista tedesco emigrato a Hollywood incarna un ruolo al di sopra delle parti, non partecipa alle discussioni degli altri personaggi alla pari, al primo grado, si tiene sempre a distanza e interviene solo pronunciando delle sentenze, dei responsi, come un oracolo la cui voce è imparentata *a priori* con la verità, le cui parole rimandano a un senso altro e indiscutibile.

Dal punto di vista del meccanismo delle citazioni, la presenza di Fritz Lang è, oltre che un omaggio all'idea di cinema di Godard, una citazione vivente. Tutto quello che il personaggio dice, infatti, è, al primo grado, «una frase di Fritz Lang», e come tale va interpretata. Ma Godard rende il messaggio più sofisticato perché mette in comunicazione piani diversi del sistema allusivo.

Nella seconda delle tre parti in cui è diviso il film, infatti, quella ambientata nell'appartamento di Paul/ Michel Piccoli e Camille/ Brigitte Bardot, ad un certo punto, Camille legge ad alta voce un brano sulla tragedia classica. Lo spettatore vede dalla copertina ben inquadrata dal regista che si tratta di un libro di Fritz Lang. La citazione si conclude con la frase «Tuer ne peut jamais être une solution».¹¹³

¹¹⁰ A. MORAVIA, *Le Mépris*, Paris, Flammarion, 1989, p. 204 (prima edizione 1955): Il maggior corno diventa «le plus grand dilemme» e la «fiamma antica» diventa «la fable». La traduzione francese, evidentemente, non vuol dire niente... Per essere sfuggito un così lampante controsenso ai correttori, vuole dire che nessuno aveva un'idea del significato della citazione dantesca, e neppure della sua importanza e notorietà per i lettori italiani.

¹¹¹ Cfr. il film documentario di J. ROSIER, *Paparazzi*, 1963.

¹¹² Per esempio nel film *Mulholland drive* di David Lynch che si chiude esplicitamente con la stessa parola.

¹¹³ *L'Avant-scène*, cit., p. 53: «Camille est apparue dans le champ, elle est dans la baignoire à droite, elle lit le livre de Luc Moullet, "Fritz Lang", dans la collection "Cinéastes d'Aujourd'hui" des éditions Seghers. Elle cite.

Quando, alla fine del film, Michel Piccoli e Fritz Lang tornano a piedi dalla spiaggia dove si è svolta la scena del *tournage* alla Villa Malaparte, hanno un'ultima conversazione sul senso dell'*Odissea* e Michel Piccoli afferma che Ulisse, per riconquistare la stima e l'amore di Penelope, ha *dovuto* uccidere i proci. "Leur mort n'est pas une conclusion", asserisce Fritz Lang, mentre la mitica musica di Jean Delerue invade il campo sonoro, così come il paesaggio lussureggiante e selvaggio di Capri invade totalmente lo schermo, trasportando di fatto lo spettatore al di là del tempo storico, nel quadro di per sé "mitico" della natura immutata.

Fritz Lang. Un producteur peut être un ami du metteur en scène. Mais Prokosch n'est pas un vrai producteur, c'est un dictateur. Moi, je trouve idiot de transformer (*Départ panoramique et travelling accompagnant Paul*) le personnage d'Ulysse. Ce n'est pas... un névrosé moderne, c'était un homme simple, astucieux et hardi.

Paul marche à travers les rochers, venant vers la gauche à la rencontre de Fritz Lang qui entre dans le cadre en bas à gauche (plan en plongée).

Paul. Je trouve cette idée intéressante, Ulysse met dix ans à rentrer chez lui, parce qu'en réalité il ne souhaite pas ce retour c'est logique.

Fritz Lang fait en marchant le tour d'une pierre plate et ronde, scellée dans le sol. Paul le suit.

Fritz Lang. C'est logique, mais l'illogique, à elle, contre la logique. Votre Corneille, Préface de Suréna. (*Départ panoramique droite-gauche d'accompagnement, ils s'éloignent par un chemin à gauche*).

Paul. Si Ulysse ne tient pas tellement à précipiter ce retour à Itaque, c'est parce que sa vie avec Pénélope n'est pas heureuse. Ses difficultés datent d'avant le départ d'Ulysse pour Troie. (*Fritz Lang et Paul disparaissent derrière des feuillages qui occupent le premier plan. 153. Plan de feuillages occupant toute l'image. Paul et Fritz Lang qui le suit apparaissent dans l'ombre à travers les branches comme des taches claires venant du fond vers l'avant. Paul off*) S'il avait été heureux, il ne serait pas parti... (*Ils deviennent visibles*) or il profite de la guerre de Troie pour fuir sa femme.

Fritz Lang. Et... (*Départ panoramique haut-bas les accompagnant*) les Prétendants alors, il les a bien tués non ?

Paul. On peut le justifier... (*Paul monte sur un muret au centre du champ autour duquel tourne le chemin*) On peut le justifier par le fait qu'au début Ulysse a dit à Pénélope de se laisser faire la cour et d'accepter des cadeaux. (*Fritz Lang passe sur le chemin devant Paul, fait un signe de désaccord et descend le chemin droite cadre*) Il ne considérait pas les Prétendants comme des amoureux sérieux, il ne voulait pas les chasser par peur du scandale. (*Départ d'un panoramique ascendant qui les suit s'éloignant vers le fond. Paul descend du muret et suit Fritz Lang*) En sachant Pénélope fidèle, Ulysse lui a dit d'être aimable avec les Prétendants... (*Ils disparaissent*)

Camille: "Le problème, selon moi, se ramène à la façon que nous avons de concevoir le monde, conception positive ou négative. La tragédie classique était négative, en cela qu'elle faisait de l'homme la victime de la fatalité, personnifiée par les Dieux et qu'elle le livrait... (*Paul prend une serviette posée à droite cadre, s'essuie la nuque et la repose*) sans espoir à son destin." (*Paul prend à gauche sa cravate et la passe*).

Paul. Pourquoi est-ce que tu dis que c'est la fenêtre ouverte? Y a autre chose.

Camille. "Je le pense... l'homme peut se révolter contre les choses qui sont mauvaises, qui sont fausses, il faut se révolter... (*Paul prend sa chemise à gauche et l'enfile*) lorsqu'on est piégé par des circonstances, par des conventions... (*Paul se lève, il est cadré des genoux aux épaules*) mais je ne crois pas que le meurtre soit une solution, le crime passionnel ne sert à rien. (*Paul se rassoit*) Je suis amoureux d'une femme, elle me trompe, je la tue, alors, que me reste-t-il? J'ai perdu mon amour puisqu'elle morte, si je tue son amant, elle me déteste et je perds son amour. Tuer ne peut jamais être une solution".

Paul arrache le livre des mains de Camille."

dans l'ombre au fond, reste un plan sur des feuillages avec, apparent, un pan du muret. 154. Plan de feuillages sombres et un mur de pierre. Des silhouettes claires apparaissent entre les arbres – plan d'ensemble – qui descendent de gauche à droite. Un panoramique haut-bas suit leur descente) alors je pense qu'à ce moment-là, Pénélope qui dans le fond... dans le fond c'est une femme simple, (Fritz Lang tournent dans un lacet et continuent leur descente mais droite-gauche) elle s'est mise à le mépriser, elle a découvert (Fin panoramique haut-bas) qu'elle avait cessé de l'aimer à cause de la conduite d'Ulysse. Et elle le lui a dit. Et alors Ulysse à ce moment-là s'est aperçu trop tard qu'il avait perdu l'amour de Pénélope à cause de... à cause de sa trop grande prudence. Et le seul moyen de la reconquérir, c'est le meurtre des Prétendants.

Fritz Lang. Leur mort n'est pas une conclusion...

Fritz Lang et Paul continuant à suivre les lacets, se dirigent maintenant vers la droite, ils entraînent le départ d'un travelling et d'un panoramique gauche-droite, qui les délaisse, passe à travers des arbres, puis découvre la mer et au bord de la mer la villa Malaparte. Le cadre de fin est un plan de grand ensemble. A gauche: des feuillages, au centre la villa, sur la terrasse de laquelle marche quelqu'un, à droite: la mer très bleue.

“Tuer n'est jamais une solution”/ “Leur mort n'est pas une conclusion”: le due frasi di Fritz Lang, in esplicita corrispondenza, si fanno eco reciprocamente e hanno l'effetto di potenziarsi a vicenda, così da far risuonare la sentenza finale come un *ex-ergo* dalle chiare intenzioni metapoetiche.

“Leur mort n'est pas une conclusion”... Eppure, il film, come il romanzo di Moravia, finiscono proprio con la morte della protagonista, oggetto di una lunga sequenza: se la morte non è una conclusione, allora qual è la conclusione?

L'ultima celeberrima sequenza del film, dopo la scena dell'incidente stradale di Brigitte Bardot et Jack Palance, è la ripresa del *tournage* del film *Odyseus*. Michel Piccoli saluta Fritz Lang, gli chiede quale scena sta girando, il regista risponde che è la scena del momento in cui Ulisse rivede Itaca per la prima volta (scena che ovviamente non corrisponde al racconto omerico, secondo il quale Ulisse non vede mai Itaca dal mare perchè vi giunge addormentato sulla nave dei Feaci ...). Vediamo quindi tutti gli operatori che si agitano intorno all'attore che interpreta Ulisse mentre guarda l'orizzonte, il mare invade progressivamente e interamente lo schermo, su cui, dopo qualche istante, appare la parola “Fin”.

La conclusione, quindi, visivamente, è il mare. Il film si chiude sul mare, il mare è la fine. “Infin ch'l mar fu sovra noi richiuso”. Difficile, per uno spettatore italiano, non pensare a Dante, soprattutto perchè Godard rende esplicita la citazione finale con un altro chiaro espediente di rimando interno. Alla fine della sequenza girata negli studi di Cinecittà, infatti, nella prima parte del film, Fritz Lang cita il canto XXVI dell'*Inferno* di Dante e Michel Piccoli ne recita l'intero passo finale, come abbiamo visto.¹¹⁴ Immediatamente dopo, lo schermo si riempie della fotografia del mare infinito, esattamente la stessa immagine su cui si chiuderà il film. C'è quindi un effetto di autocitazione interna, il film nel film, *Odyseus* e *Le Mépris* finiscono per sovrapporsi e coincidere. In altri termini, *Odyseus* diventa *Le Mépris*, l'arte diventa realtà nel film e per noi spettatori questo ritorno del film a sé stesso, questa rappresentazione di tempo circolare, si realizza grazie alla citazione dantesca.

“Infin che'l mar fu sovra noi richiuso”. Lo specchio marino, che si chiudeva sull'Ulisse di Dante per decisione divina, “come altrui piacque”, si trasforma in schermo cinematografico. Se il mare si richiude in Dante sentenziando la morte dell'indomito naufrago condannato dal poeta per i mali consigli, la distesa spettrale dell'abisso oceanico in cui si specchiava la montagna bruna del

¹¹⁴ Cf. nota 7.

Purgatorio si trasforma nell'interpretazione cinematografica di Godard in schermo luminoso che riflette l'elemento marino, immutabile ed eterno veicolo del mito fin dal secondo verso dell'*Odissea*.

«Le premier regard d'Ulisse quand il revoie sa patrie», dice Fritz Lang: il nuovo Ulisse cinematografico è ancora di fronte al mare, Itaca è sempre invisibile, la poesia conferma la stessa potenza evocativa e propulsiva.

Dopo Godard sappiamo, quindi, una volta di più, che “la morte non è una conclusione”, in ogni caso non è la conclusione del viaggio di Ulisse, e neanche del segmento mitico del viaggio dantesco. Ancora una volta, Itaca è la conclusione, la patria che non si vede, e forse proprio perché non si vede, come non si stancano di scrivere i poeti attraverso i secoli.¹¹⁵

L'ultimo sguardo, la conclusione, nel film di Godard è il mare “aperto”. “Silenzio” è l'ultima parola di questo film, destinato, come sappiamo, a diventare “mitico” esso stesso, cioè dotato di vita propria, al di là del suo autore, racconto nel racconto che produce senza sosta altri racconti. “Silence!”, dice Godard in persona, nella parte dell'assistente di Lang che, nel film *Odysseus*, ha assegnato significativamente a sé stesso. “Silenzio!” per sottolineare che l'ultima parola della storia è il cinema e che l'ultima parola del mito, in un film, non può che essere un'immagine. “Girare”, interpretare, riscrivere, trasmettere, riflettere sul ritorno: questa è la conclusione. La conclusione di un film sul cinema, quindi, può solo essere una citazione e la citazione finale del film forse più rappresentativo del cinema francese è, mi sembra inequivocabilmente, una citazione dell'Ulisse di Dante.

Un rimando tanto più forte perché, forse, l'unico realmente significativo nella storia di una tradizione culturale che, come diceva Jacqueline Risset a suo tempo, ha visto per secoli nell'eroe omerico soprattutto l'esule con Du Bellay o il padre di Telemaco con Fénelon, negandogli, in fondo, la complessità incontenibile e indicibile del personaggio *polytropos*, che Dante fa esplodere dando al racconto della sua morte la forma di una contraddizione vertiginosa, che ha il potere di cambiare il mito per sempre: Ulisse è all'inferno perché consiglia per il male, ma la sua esortazione alla virtù e alla conoscenza, per quanto usata scientemente per spingere i compagni verso un'avventura suicida, quindi condannabile e condannata,¹¹⁶ rimane quanto di più seducente, perché quanto di più illimitatamente e propriamente umano si possa esprimere. La letteratura francese non riconosce questo Ulisse dantesco, non lo cita e non lo riscrive perché Ulisse non è mai davvero protagonista. Godard, invece, scegliendo la riscrittura del mito di Ulisse come simbolo di quello che il cinema può fare come nuovo mezzo di conoscenza, grazie a Moravia, riscopre Dante e ha l'intuizione di metterlo al centro della sua opera. Così, citate in inglese da un regista tedesco che recita sé stesso nell'adattamento cinematografico francese di un romanzo italiano, le terzine di Dante ispirano un nuovo capolavoro; sono, ancora una volta, al cuore del passaggio dalla parola all'immagine, dalla letteratura al cinema e di un altro ritorno dalla storia al mito.

¹¹⁵ Penso, senza pretese di originalità, alla famosa e bellissima poesia di Kavafis «Itaca». Un'interpretazione recente del mito di Itaca come luogo irraggiungibile e sempre ispirante e di questa poesia di Kavafis, si trova anche nel romanzo recente di D. MENDELSON, *Un'Odissea. Un padre, un figlio e un'epopea*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 192-202 (tit. or. *An Odyssey. A Father, a Son, and an Epic*, 2017).

¹¹⁶ Appassionante e definitiva la lettura di Massimo Cacciari sul tema della colpa di Ulisse: *Il 'peccato' di Ulisse*, «Rivista di studi danteschi», XIII 1, 2013, pp. 24-42.

LA «TENTAZIONE» DI FRANCESCA: SETTE SECOLI DI MUTAZIONI

di Massimo Castoldi

Quando ero da poco laureato e insegnavo in un liceo scientifico in provincia di Milano, mi trovai a interrogare una studentessa del terzo anno sull'episodio di Paolo e Francesca nel quinto canto dell'inferno dantesco. Giunti al punto della lettura del libro «galeotto», la studentessa incominciò a raccontarmi con vari dettagli la scena di Paolo e Francesca intenti alla lettura in uno splendido giardino incantato pieno di piante e di fiori. Sobbalzai e chiesi alla studentessa da quale spazio del suo immaginario giungesse a lei quel giardino, che nei versi di Dante non c'era, richiamandola con una severità, che oggi definirei forse eccessiva, alla lettera dei versi di Dante. La mia valutazione risultò insufficiente.

Ripenso spesso a quella interrogazione. Certamente l'immagine di Paolo «tutto tremante» che baciò la bocca di Francesca e della loro lettura improvvisamente interrotta aveva rapito la fantasia della ragazza, senza alcun dubbio poco studiosa, ma toccata nel suo immaginario dalla suggestione dantesca.

Quando molti anni dopo lessi, nella *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, di Francesca che muoveva il piede dalle «virginee» sue stanze «al secreto giardino», «presso il lago / in mezzo ai fior prosteso»,¹¹⁷ che lì incontrava Paolo e si lasciava con lui trasportare nella lettura solitaria e «senza alcun sospetto», ripensai con benevolenza a quella interrogazione di tanti anni prima. E mi feci tante domande. Silvio Pellico aveva immaginato quel giardino, come la studentessa di terza liceo, guadagnandosi il consenso pieno di tutta l'Italia di primo Ottocento, senza alcun brutto voto, e con la sola legittima perplessità di Ugo Foscolo, che, come scrisse Piero Maroncelli nella sua introduzione biografica a *Le mie prigioni*, aveva ammonito Pellico di gettare «al foco» la sua Francesca e di non revocare «d'inferno i dannati danteschi».¹¹⁸

Non vi sono dubbi che nel caso dell'episodio di Paolo e Francesca l'*intentio auctoris* e l'*intentio operis* divergono profondamente, e che certamente tutte le Francesche che nei secoli si sono presentate nei teatri, nei romanzi, ma anche in molte letture critiche, poco o nulla ci aiutano a intendere Dante, ma costituiscono, invece, un ricchissimo universo letterario, tra il dotto e il popolare, che molto ci racconta dei secoli che ci separano da Dante e degli autori che ne hanno trattato.

Non è mia intenzione fare un inventario delle Francesche che si sono succedute nella storia, anche perché è già stato fatto. L'ha fatto con molta acribia e competenza Ferruccio Farina in un bel volume illustrato, *Francesca da Rimini. Storia di un mito. Letteratura, teatro, arti visive e musica tra XIV e XXI secolo*, uscito a Santarcangelo di Romagna per Maggioli Editore nel 2019.

Posso dire che il canto dell'*Inferno* è conseguenza della vicenda degli amanti, perché ne rappresenta la dannazione, e al tempo stesso ne è premessa, perché ne è la genesi poetica. Dante, tuttavia, non scrisse e non volle scrivere il romanzo, e tanto meno la tragedia, di Paolo e Francesca.

Il tempo immoto della dannazione eterna non consente a Dante alcuna giustificazione, alcuna apertura, alla storia di Paolo e Francesca, che sono condannati senza incertezza e senza esitazione a

¹¹⁷S. PELLICO, *Francesca da Rimini. Tragedia*, Milano, Giovanni Pirota, 1818, p. 33.

¹¹⁸Cfr. ID., *Le mie prigioni* con le *Addizioni* di P. MARONCELLI, a cura di S. SPELLANZON. Introduzione di G. DE RIENZO, Milano, Rizzoli, 2000⁶, p. 37

divenire allegoria del proprio peccato. La loro morte rappresenta quello che già la lunga fila dei morti per amore ha voluto rappresentare: Semiramide, Didone, Cleopatra, Elena di Troia, Achille, Paride, Tristano «e più di mille [...] donne antiche e cavalieri» (*Inf.* v, vv. 52-72).

La loro condanna è una definitiva presa di distanza per Dante da quel misto di amore elevazione e amore passione, che conduce alla perdizione, se non guidato da «lo fedele consiglio de la ragione» (*Vita Nuova*, II, 9).¹¹⁹ Il dialogo a distanza con Guido Cavalcanti, già avviato nella *Vita Nuova*, troverebbe qui il suo compimento.¹²⁰ La «pietade» del poeta personaggio (v. 72: «pietà mi giunse e fui quasi smarrito», vv. 140-141: «sì che di pietade / io venni men così com'io morisse») è dunque rivolta piuttosto a sé stesso, e quindi all'umanità intera, che Dante rappresenta, che ai due dannati, e ciò ne renderebbe anche più comprensibile la perdita dei sensi e il chiudersi della «mente» di fronte alla cognizione e al rifiuto del male: *Inf.* v, v. 142: «E caddi come corpo morto cade»; VI, vv. 1-3: «Al tornar de la mente, che si chiuse / dinanzi a la pietà d'i due cognati, / che di trestizia tutto mi confuse».

Lo scrisse a chiare lettere Michele Barbi, quando, a inizio Novecento, in reazione a un secolo di reinterpretazioni del mito di Francesca, spiegò che «il sentimento fondamentale» del canto è «una grande commiserazione della fragilità della natura umana», che si perde «per un nulla, per la lettura di un libro», è la dimostrazione di «quanto sia facile soggiacere all'impeto della passione amorosa, anche non volendo o quando meno altri se lo aspetti».¹²¹ Appariva chiaro a Barbi che nell'episodio dantesco non c'è quella glorificazione delle leggi naturali, quella esaltazione dell'umano sul divino, quella rivendicazione della donna nell'arte, che l'Ottocento vi avrebbe voluto vedere.

Lo intese molto bene anche Giovanni Pascoli, che colse nel suo saggio dantesco del 1902 *La Mirabile visione* la prossimità tra la «miseria» di Francesca e quella di Didone, entrambe vittime e rese adultere da un'ingannevole passione d'amore. Pascoli sembra dirci con insistenza che Dante condanna, non salva, Francesca e Paolo per il loro adulterio: Francesca madre di «una figlia» e Paolo padre di «due figli»,¹²² commenta, aggiungendo questi due particolari, che ovviamente la vulgata otto-novecentesca del mito ha ignorato. L'esistenza di una figlia di Francesca avrebbe certamente tolto efficacia al suo dramma tutto d'amore e passione, soprattutto di fronte al pubblico borghese dell'Ottocento; ed è per questo stesso motivo che Pascoli insiste sul particolare, scrivendo proprio mentre d'Annunzio portava sulle scene la sua torbida e appassionata *Francesca da Rimini*.

Per fare ulteriore chiarezza, quando Pascoli commenta quella che può sembrare una paradossale dannazione inflitta da Francesca all'uccisore Gianciotto (*Inf.*, v, v. 107, «Caina attende chi a vita ci spense») scrive che «la parte più brutta [...] è del Malatesta, atteso in Caina», ma aggiunge tra parentesi «e a noi non deve parere meritata»,¹²³ come per metterci in guardia dalla tentazione molto

¹¹⁹Cfr. D. ALIGHIERI, *Vita nuova*, a cura di D. DE ROBERTIS, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1980, p. 34.

¹²⁰Sulla questione del canto di Francesca come «critica radicale» a quanto sostenuto da Guido Cavalcanti nella canzone *Donna me prega* non possiamo prescindere almeno dal saggio di G. SASSO, *Dante, Guido e Francesca*, Roma, Viella, 2008; oltre a D. PIROVANO, *Amore e colpa. Dante e Francesca*, Roma, Donzelli, 2021 e M. VOLPI, «*Amor condusse noi*». *Lettura linguistica di Inferno v*, Firenze, Cesati, 2021.

¹²¹M. BARBI, *Dante, vita, opere e fortuna. Con due saggi su Francesca e Farinata*, Sansoni, Firenze, 1933, p. 206.

¹²²G. PASCOLI, *La Mirabile visione. Abbozzo d'una storia della Divina Commedia*, Messina, Muglia, 1902, p. 327. Vd. anche ID., *Scritti danteschi*, in *Prose*, con introduzione di Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 1957², vol. II, t. II, p. 1050.

¹²³*Ibidem*.

forte per noi lettori di riconoscerci in Francesca e nel suo punto di vista, che non è però quello di Dante.

Se Pascoli respinse la proposta di Riccardo Zandonai di scrivere il testo di una *Francesca da Rimini* per musica, è perché non poteva fare proprio lui un'eroina moderna dell'emblematica peccatrice dantesca in una tragedia teatrale di lussuria e di sangue, che era tutt'altro da quello che Dante aveva voluto, pensato e scritto.

Non ipotizzerei pertanto alcuna gara pure «involontaria» a distanza «tra i due grandi poeti» del primo Novecento italiano, Pascoli e d'Annunzio, «nel nome della peccatrice dantesca»,¹²⁴ ma solo che Pascoli non avrebbe mai potuto, data la sua interpretazione tutta allegorica di Francesca, metterla in teatro, compiacendo alla tentazione del pubblico contemporaneo di immedesimarsi in qualche modo con la peccatrice dantesca.

Il dramma di Francesca, per come Dante l'ha presentato, può essere evocato, ma non rappresentato e descritto, anche per l'inconciliabilità tra il tempo storico della vicenda degli amanti e il «senza tempo» assoluto ed eterno dell'episodio di Dante. Ciò fu ben presente anche a Francesco Maria Berio, quando scrisse il libretto per l'*Otello* di Gioacchino Rossini (1816), che fa cantare nel terzo atto, scena prima, a un gondoliere le parole della Francesca di Dante «Nessun maggior dolore / che ricordarsi il tempo felice / nella miseria» (*Inf.*, v, vv. 121-123), mentre Desdemona attende Otello nella sua stanza prima della scena finale del dramma:

Desdemona

Oh come infino al cuore
giungono quei dolci accenti!
(alzasi, e con trasporto si avvicina alla finestra)
Chi sei che così canti?... Ah! tu che rammenti
lo stato mio crudele.

Emilia

È il gondoliero, che cantando inganna
il cammin sulla placida laguna
pensando a' figli mentre il ciel s'imbruna.

Desdemona

Oh lui felice! ah! se potessi anch'io
sperar... vana lusinga!... a inutil pianto
sol mi serbasti ingiusto amor!...¹²⁵

Il canto del gondoliere sembra, infatti, un'evocazione senza tempo che giunge da un mondo lontano e remoto, che non comunica con quello nel quale si svolge la tragedia degli amanti, che pure in quel canto di Dante ha certamente un suo archetipo.

¹²⁴D. CESCOTTI, *Divagazioni attorno a una ghirlanda di violette*, in «*Meravigliosamente un amor mi dstringe*». *Intorno a Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai*, cura di F. FORTUNATO e I. COMISSO, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati. Edizioni Osiride, 2017, p. 20.

¹²⁵[F. M. BERIO DI SALSA], *Otello ossia il Moro di Venezia. Melodramma in tre atti*, Napoli, Stamperia di Matteo Vara, 1839, pp. 24-25.

Insomma la drammatizzazione di Paolo e Francesca è del tutto estranea a Dante, che non ci racconta la loro storia. Né molto ci dissero i primi commentatori a partire dallo stesso Jacopo Alighieri, figlio di Dante, che pure fu col padre a Ravenna, ma si limitò a precisare l'identità storica dei personaggi: Francesca, figlia di Guido il Vecchio da Polenta di Ravenna e Paolo Malatesta da Rimini gli amanti e Giovanni Malatesta, detto «Gianni Isciancato», il marito tradito e uccisore.¹²⁶

Il cosiddetto Ottimo commento alla *Commedia* precisò anche che il matrimonio tra Francesca e Gianciotto era stato contratto per ragioni politiche per pacificare conflitti tra Da Polenta e Malatesta e provò a dare una prima contestualizzazione storica al fatto.¹²⁷

Nessun accenno a tutto questo è nella rievocazione fatta da Francesco Petrarca nel terzo capitolo del *Triumphus Cupidinis*, III, vv. 79-84:

Ecco quei che le carte empion di sogni,
Lancilotto, Tristano, e gli altri erranti,
ove conven che 'l vulgo errante agogni.
Vedi Ginevra, Isolda, e l'altre amanti,
e la coppia d'Arimino, che 'nseme
vanno facendo dolorosi pianti.¹²⁸

Non v'è dubbio che l'inizio della lunga vicenda della drammatizzazione di Francesca risalga, dunque, a Boccaccio, che sicuramente non intendeva assolvere Francesca dal suo peccato, come avvenne secoli dopo, ma soltanto fiorire la narrazione, teatralizzarla.

Trovo molto utile per intendere tutto questo la poco nota prefazione scritta da Luigi Pirandello alla *Francesca da Rimini* di Giovanni Alfredo Cesareo, rappresentata al teatro Biondo di Palermo il 27 febbraio 1905, con la quarantenne Clara Miguët Della Guardia nel ruolo di Francesca, e pubblicata, con numerose annotazioni storiche, l'anno successivo da Remo Sandron.

La prefazione altro non è che la recensione allo spettacolo che Pirandello pubblicò subito nel numero del febbraio 1905 della «Nuova Antologia».¹²⁹

Scrivendo Pirandello che «il fascino che emana dall'amore e dalla morte de' due cognati, dopo la consacrazione eterna che nell'*Inferno* stesso ne fece Dante, è tale che [...] viene quasi irresistibile a ogni poeta la tentazione di cimentarsi in esso», spiega che «il caso non è nuovo nella storia del teatro», basti pensare agli argomenti e ai personaggi che l'epopea omerica offrì ai tre maggiori tragici greci e aggiunge, da classicista, che questa scelta di un soggetto teatrale al secondo grado, risparmiando al poeta «lo sforzo d'una invenzione nuova», lasciava «più fresca e più agile la fantasia per la creazione dei personaggi, per la ricerca degli elementi e dei mezzi più acconci allo sviluppo del dramma: nelle

¹²⁶J. ALIGHIERI, *Chiose all'Inferno*, a cura di S. BELLOMO, Padova, Antenore, 1990, p. 109.

¹²⁷L'ultima forma dell'Ottimo commento: chiose sopra la *Comedia di Dante Alighieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori: Inferno*, edizione critica a cura di C. DI FONZO, Ravenna, Longo, 2008, pp. 91-93.

¹²⁸F. PETRARCA, *Triumphus*, a cura di M. ARIANI, Milano, Mursia, 1988, pp. 146-147.

¹²⁹L. PIRANDELLO, *Prefazione* a G.A. CESAREO, *Francesca da Rimini. Tragedia*, Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron, 1906, pp. 11-23. Il testo di Pirandello era apparso l'anno precedente su rivista in coincidenza con lo spettacolo: L. PIRANDELLO, *La «Francesca da Rimini» di G. A. Cesareo*, «Nuova Antologia», s. IV, vol. CXV (della raccolta CXCIX), 1° febbraio 1905, pp. 496-502. Per i rapporti tra Pirandello e Dante, cfr. A. BARBINA, *Pirandello lettore di Dante*, in *Miscellanea di Studi Danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, a cura di A. PAOLELLA, V. PLACEZZA, G. TURCO, Napoli, Federico & Ardia, 1993, I, pp. 105-127. Per Cesareo, cfr. *Giovanni Alfredo Cesareo: la figura e l'opera dalla Scuola poetica siciliana al Novecento. Atti del Convegno, Società siciliana per la storia patria, Palermo, 28-30 marzo 1988*, a cura di G. SANTANGELO, Palermo, S.T.ASS, 1990.

quali cose il poeta poteva bene dimostrare la sua originalità». ¹³⁰ Riconosce poi, non senza ironia, che questi sono i precetti e i consigli che Goethe «ne' suoi ultimi anni», dettava al giovane allievo Johann Peter Eckermann, e che per ciò avrebbero «un valore molto discutibile», anche se di tale opinabilità non pare affatto convinto. Conosciamo Pirandello e il suo umorismo come «sentimento del contrario» e anche la sua particolare conoscenza di quei precetti, che pubblicò egli stesso, primo in Italia, nel 1896, ¹³¹ nei quali Goethe spiega a Eckermann proprio questo: «Sì, io consiglio finanche soggetti di già trattati. Quante *Ifigene* non son state fatte! E tuttavia son tutte differenti, poiché ognun vede e dispone altrimenti, secondo la propria maniera». ¹³²

Basta sostituire «Ifigenia» con «Francesca» ed emerge l'intenzione di Pirandello di indagare quella teatralità intrinseca nella vicenda di Francesca e di Paolo, che ne favorì la fortuna come soggetto drammatico. La trova giustamente in due «determinazioni di contrarietà», che sono, però, assenti nel testo dantesco. Scrive:

Dove comincia il dramma? La vita, certo, non ha soluzione di continuità: ciascuno di noi può sempre risalire alle cause razionali d'ogni gioja e d'ogni affanno. Ma l'arte non può perdersi in queste ricerche. L'arte ha bisogno d'una linea determinata, armonica, organica, perché ha una sua particolare logica essenziale; e però la linea è data da quelle circostanze o da quegli avvenimenti che determinano nella situazione drammatica la contrarietà.

Nel dramma di Francesca abbiamo due determinazioni di contrarietà: l'una, d'ordine spirituale: l'inganno in cui ella sciaguratamente è caduta e fatta cadere, l'inganno a cui vuol serbarsi fedele; l'altra d'ordine naturale: la deformità e la rozzezza del marito in contrasto con la bellezza e la cortesia del fratello di lui. ¹³³

Né l'una, né l'altra «determinazione di contrarietà» sono presenti nella *Commedia*. Se Dante fa infatti riferimento esplicito alla «bella persona» di Francesca (*Inf.* v, vv. 100-102: «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende, / prese costui de la bella persona / che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende»), evoca soltanto il più soggettivo «piacer» di Paolo (ivi, vv. 103-105: «Amor, ch'a nullo amato amar perdona, / mi prese del costui piacer sì forte, / che, come vedi, ancor non m'abbandona») e nulla dice della deformità e della rozzezza del marito della donna, che anzi non è nemmeno nominato e sappiamo essere l'artefice della morte degli amanti soltanto dalla maledizione che Francesca lancia contro il proprio omicida: «Caina attende chi a vita ci spense» (ivi, v. 107), dannandolo cioè alla regione del basso inferno che accoglie i traditori dei parenti. Tanto meno Dante accenna all'altra «determinazione di contrarietà», ritenuta da Pirandello necessaria al dramma, e cioè all'inganno, nel quale Francesca sarebbe inconsapevolmente caduta: quello di averle fatto credere di essere destinata in sposa a Paolo Malatesta ed essere poi stata fatta sposare al di lui fratello, il turpe Giovanni o Gianciotto.

¹³⁰L. PIRANDELLO, *Prefazione* cit., pp. 11-12.

¹³¹*Ibidem*. Cfr. ID., *Le conversazioni di Goethe. Goethe ed Eckermann*, «La Rassegna settimanale universale», I, 5, 2 febbraio 1896, pp. 1-2, che introduce una scelta delle conversazioni che seguiranno nell'anno in venti puntate. Per la prima edizione J. P. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens: 1823-1832*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1836, I-II; solo più tardi sarebbe uscita l'edizione italiana in volume *Colloqui col Goethe negli ultimi anni della sua vita*, versione, proemio e note di E. DONADONI, Bari, Laterza, 1912-1914, I-II.

¹³²Cfr. G. CORSINOVÌ, *La persistenza e la metamorfosi. Pirandello e Goethe (prima ristampa delle Conversazioni col Goethe di Eckermann tradotte da Pirandello nel 1896)*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1997, p. 81.

¹³³L. PIRANDELLO, *Prefazione* cit., pp. 12-13.

Fu per la prima volta Giovanni Boccaccio nelle sue *Esposizioni sopra la Commedia di Dante* a divagare su particolari esterni alla rappresentazione dantesca e a consegnare ai secoli venturi un Paolo Malatesta «bello e piacevole uomo e costumato molto» e un Gianciotto «sozo della persona e sciancato», e a raccontare dell'«inganno» subito da Francesca Da Polenta, alla quale sarebbe stato fatto credere Paolo Malatesta come il suo vero futuro sposo. Scrive Boccaccio:

e così si credea la buona femmina; di che madonna Francesca incontanente in lui puose l'animo e l'amor suo.

E fatto poi artificiosamente il contratto delle sposalizie, e andatane la donna a Rimino, non s'avvide prima dello 'nganno che essa vide la mattina seguente al dì delle noze levare da lato a sé Gian Ciotto; di che si dee credere che ella, vedendosi ingannata, isdegnasse, né perciò rimovesse dell'animo suo l'amore già postovi verso Polo. Col quale come ella poi si giugnesse, mai non udi' dire se non quello che l'autore ne scrive; il che possibile è che così fosse: ma io credo quello essere più tosto finzione formata sopra quello che era possibile ad essere avvenuto, ché io non credo che l'autore sapesse che così fosse.¹³⁴

Con Boccaccio, grazie all'individuazione della duplice contrarietà d'ordine spirituale e d'ordine naturale, l'allegoria si anima in dramma e si svolge in un tempo storico, ben diverso dall'eterno assoluto della *Commedia*.

Si parlò e si scrisse poco di Paolo e Francesca nei secoli di mezzo. Ricordo soltanto il ritratto che Alessandro Tassoni fa di Paolo Malatesta nella *Secchia rapita* (canto v, ottava 43, vv. 5-8), dove Paolo è a capo di una schiera che va in aiuto dei bolognesi. Ha con sé una catena d'oro, donatagli da Francesca, alla quale appende la spada e

il giovinetto ne la faccia mesta
e ne' pallidi suoi vaghi sembianti
porta quasi scolpita e figurata
la fiamma che l'ardea per la cognata.¹³⁵

La suggestione del dramma dantesco fa sì che Tassoni ritragga Paolo nella sua mestizia e nella sua prodezza in battaglia, senza adottare per lui quel tratto parodistico e comico riservato a quasi tutti gli altri suoi personaggi, ma nulla ancora consentiva al tempo di poter riscattare in alcun modo gli amanti dalla loro eterna dannazione.

Furono gli anni della Rivoluzione francese a liberare il personaggio di Francesca dall'essere allegoria del peccato carnale per farne qualcosa di completamente diverso. Pare che la prima dell'interminabile serie delle moderne Francesche sia stata quella del poemetto *Francesca di Arimino* di Francesco Gianni, pubblicato a Firenze nel 1795 per Giuseppe Luchi. Francesca vi diventa la vittima innocente della violenza e della crudeltà del potere della corte e in quanto tale una sorta di eroina della libertà, nel trionfo dell'Amore, che nei versi conclusivi nemmeno la morte riesce a cancellare, non sciogliendo l'abbraccio dei due amanti:

¹³⁴G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. PADOAN, Milano, Mondadori, 1965, pp. 315-316 («Tutte le opere di Giovanni Boccaccio», a cura di V. BRANCA, VI); cfr. anche N. MATTEINI, *Francesca da Rimini. Storia. Mito. Arte*, Bologna, Cappelli, 1965, pp. 78-79.

¹³⁵A. TASSONI, *La secchia rapita. II Redazione definitiva. Edizione critica*, a cura di O. BESOMI, Padova, Antenore, 1990, p. 151.

De i freddi cadaveri
l'amplesso abborrito
il torvo marito
di nuovo guatò.

Ma vide in sua rabbia
che morte se lega
i sensi, non slega
gli amplessi d'amor.¹³⁶

Forse più interessante per valutare il radicale mutamento della percezione del personaggio dantesco è nel corso dell'Ottocento il saggio di François-René de Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, tradotto in italiano come *Il genio del cristianesimo* (1802). Chateaubriand si sofferma, infatti, sulla «delicatezza» del ritratto dantesco di Francesca e sulla «pietà» ispirata dalla giovane riminese, senza per questo che per lui in alcun modo potesse essere turbata l'inflessibilità del giudizio di Dio. Scrive infatti che «Francesca è punita per non aver saputo resistere al suo amore, e per aver oltraggiato la conjugal fedeltà: l'eterna giustizia della Religione vien qui a contrasto colla compassion che si prova per una debole donna».¹³⁷

Queste parole di «compassion che si prova per una debole donna», sconosciuta a Dante, unite agli spiriti giacobini di libertà e di trionfo dell'amore terreno sulle imposizioni della società, aprivano la strada per la trasfigurazione romantica di Francesca da Rimini, che non solo avrebbe fondato l'atteggiamento assolutorio di Francesca, ingannata e quindi vittima delle consuetudini e delle regole della società di corte, ma avrebbe anche gradualmente trasformato i due amanti da allegorie in personaggi.

Il suo momento di maggiore popolarità si ebbe in Italia con la *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, consacrata per decenni dai consensi del pubblico e della critica.¹³⁸ Fu rappresentata per la prima volta a Milano al teatro Re il 18 agosto 1815, interpretata dalla diciannovenne Carlotta Marchionni.¹³⁹

Ebbe poi più di sessanta edizioni nella prima metà del secolo, dalla prima del 1818 al 1850 e fu tradotta anche in francese, in tedesco e in inglese.

Nel dramma di Pellico sussiste una delle due contrarietà segnalate da Pirandello: quella naturale. Paolo infatti «ha leggiadri, umani, / di generoso cavaliere i sensi», dice a un certo punto Lanciotto, ovvero Gianciotto Malatesta.¹⁴⁰ Francesca non è ingannata e peccatrice, come in

¹³⁶Data la rarità del volume do la trascrizione dell'intero frontespizio dell'esemplare conservato al British Museum: «*Francesca di Arimino / argomento con metro obbligato / proposto in Siena / a Francesco Gianni / dal N. U. il Sig. Cavaliere / Pierantonio Gori / e / dedicato all'ornatissima signora / Teresa Fabbroni / Firenze 1795 / Si trova vendibile presso Giuseppe Luchi / dirimpetto al Fisco*», p. 16. Cfr. F. FARINA, *Francesca da Rimini. Storia di un mito. Letteratura, teatro, arti visive e musica tra XIV e XXI secolo*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, 2019, p. 43.

¹³⁷F.-A. CHATEAUBRIAND, *Genio del cristianesimo o bellezze della religion cristiana*, tradotto dal francese, t. II, parte II. *Poetica del cristianesimo*, Pisa, Tipografia della Società letteraria, 1802, p. 202. Sulla questione, cfr. M.-C. CHAUDONNERET, *Dalla scena "troubadour" all'evocazione dell'Inferno*, in *Sventurati amanti. Il mito di Paolo e Francesca nell'800*, a cura di C. POPPI, Milano, Mazzotta, 1994, p. 20.

¹³⁸Cfr. nota 1.

¹³⁹Cfr. P. GOBBI, *Introduzione a Silvio Pellico, Francesca da Rimini*, Milano, Signorelli, 1951, p. 6.

¹⁴⁰S. PELLICO, *Francesca da Rimini. Tragedia*, cit., p. 5.

Boccaccio, ma è addirittura innocente. I due amanti, infatti, non giungono mai a vivere, nemmeno per un momento, la loro passione; il tradimento non si consuma oltre i tremori del sentimento, i rossori e le lacrime.

Tutto si svolge nel palazzo dei Malatesta a Rimini, nel fedele rispetto di quelle tre unità aristoteliche, che Alessandro Manzoni avrebbe di lì a pochi anni messo in discussione.¹⁴¹

Paolo, quando aveva visto Francesca fanciulla che pregava e piangeva sul sepolcro della madre, se ne era innamorato. Ritrovandosi poi in un giardino, dove Francesca leggeva il libro di Lancillotto, le si unì nella lettura, e per un momento i loro sguardi si incontrarono, senza che la passione si fosse manifestata. Paolo poi, avendo ucciso in battaglia un fratello di Francesca, che per orrore di questo episodio lo teneva lontano, non aveva osato chiederne la mano e si era recato in Asia a combattere. Francesca avrebbe voluto farsi monaca, ma fu data in sposa dal padre a Lanciotto. Al ritorno di Paolo dall'Asia, Francesca non riesce a non tradire i propri sentimenti confessandosi al padre, e quando Paolo decide di ripartire, in un incontro con la fanciulla segretamente amata si svela e si scopre ricambiato, anche se ad ogni costo la giovane vuole mantenersi innocente. Lanciotto li sorprende, si sente tradito e la tragedia si compie con la morte di Francesca, intervenuta a proteggere Paolo, e di Paolo che si lascia trafiggere dalla spada di Lanciotto senza fare più opposizione. Lo stesso Lanciotto si vorrebbe a quel punto uccidere con la sua stessa spada, ma è fermato dal padre di lei.

Per Pellico, dunque, l'innocenza e l'integrità di Francesca diventavano un mito assoluto, addirittura al di qua di ogni inganno, e il dramma si consumava nell'ingiustizia di un'accusa infondata. La peccatrice eterna di Dante era diventata una figura di incorruttibile innocenza, che veniva così implicitamente sottratta anche alla dannazione infernale.

Né Pellico trattenne, sfidando la censura, la tentazione di introdurre nel testo un anacronismo storico dalla forte suggestione risorgimentale, allorché Paolo diventava fiero patriota, quando si proclamava strenuo difensore dell'Italia dallo straniero invasore:

Per chi di stragi si macchiò il mio brando?
Per lo straniero. E non ho patria forse
cui sacro sia de' cittadini il sangue?
Per te, per te che cittadini hai prodi,
Italia mia, combatterò se oltraggio
ti moverà la invidia. E il più gentile
terren non sei di quanti scalda il sole?
D'ogni bell'arte non sei madre, o Italia?
Polve d'eroi non è la polve tua?
Agli avi miei tu valor desti e seggio,
e tutto quanto ho di più caro alberghi!¹⁴²

Dante non era altro ormai che un remoto pretesto.

¹⁴¹Basti il riferimento alla prefazione a *Il Conte di Carmagnola. Tragedia di Alessandro Manzoni*, Milano, Vincenzo Ferrario, 1820, dove è affrontata prevalentemente la questione dell'arbitrarietà delle unità di tempo e di luogo nella tragedia. La prefazione alla prima edizione è trascritta anche in A. MANZONI, *Il conte di Carmagnola*. Premessa di G. LONARDI, a cura di G. SANDRINI, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2004 («Edizione Nazionale ed Europea», III), pp. 179-186.

¹⁴²S. PELLICO, *Francesca da Rimini. Tragedia*, cit., p. 14.

Le riprese ottocentesche del mito dantesco, volte all'idealizzazione dell'amore puro e innocente della fanciulla di Rimini, furono numerose e quasi tutte generate dal testo di Pellico¹⁴³ e favorirono, a livello critico, la contrapposizione desantisiana del 1869 tra lei e Beatrice: Beatrice, costruzione artificiale e fredda, assolutamente inestetica, tipo astratto del femminile, e Francesca, dominata da contrasti tutti umani, e quindi figura dantesca che più di tutte le altre esprime l'identità tra arte e vita e, come tale, «prima donna del mondo moderno».¹⁴⁴ Scriveva De Sanctis:

Beatrice è men che donna, è il puro femminile, è il genere o il tipo, non l'individuo. Perciò voi potete contemplarla, adorarla, intenderla, spiegarvela, ma non l'amate, non la possedete con pura dilettazione estetica, anzi ne state a distanza. [...] Francesca è donna e non altro che donna [...] I suoi lineamenti si trovano già in tutti i concetti della donna prevalenti nelle poesie di quel tempo: amore, gentilezza, purezza, verecondia, leggiadria. Ma questi non sono qui epiteti, ma vere qualità di persona messe in azione, e perciò vive. [...] Quella donna che [Dante] cerca in paradiso, eccola qui, egli l'ha trovata nell'Inferno. Francesca non è il divino, ma l'umano e il terrestre, essere fragile, appassionato, capace di colpa e colpevole, e perciò in tale situazione che tutte le sue facoltà sono messe in movimento, con profondi contrasti che generano irresistibili emozioni. E questo è la vita.

Non ha Francesca alcuna qualità volgare o malvagia, come odio, o rancore, o dispetto, e neppure alcuna speciale qualità buona; sembra che nel suo animo non possa farsi adito altro sentimento che l'amore.¹⁴⁵

Tra François-René de Chateaubriand e Francesco De Sanctis, sulla strada degli entusiasmi prima illuministici e poi risorgimentali, abbiamo assistito a quella che potremmo definire la prima grande mutazione di Francesca, che diventò vitale espressione della natura femminile, vittima dei conflitti tra sentimenti e regole sociali, tra affetti e dovere.

Ben diversa da tutte le altre riscritture di quegli anni, e in quanto tale meritevole di essere ricordata, è la *Francesca da Rimini*, «fantasia drammatica» in due atti del catanese Mario Rapisardi, scritta nel 1869¹⁴⁶. Qui tutto si svolge all'inferno, con tanto di mugghio del vento, gemiti dei dannati e coro dei diavoli. Se Francesca chiede perdono a Dio per la sua passione, Paolo ne rivendica il diritto alla pietà divina. Nel frattempo giunge all'inferno anche Lanciotto ancora dominato da ira, odio, gelosia e sprezzante dei tormenti infernali e viene trascinato via dai diavoli, mentre si annuncia dal cielo l'angelo pronto ad assumere Francesca tra i beati.

Ne nasce un drammatico colloquio tra i due amanti ora destinati ad essere separati per sempre. Paolo sembra gioire della salvezza di Francesca, degna di partecipare in eterno della gloria di Dio, ma Francesca vive il dramma della separazione come qualcosa di insolubile, di impossibile. E così proprio quando sembra allontanarsi con l'angelo verso il cielo, si lascia ripiombare nell'abisso

¹⁴³Per esempio L. BELLACCHI senese, *Francesca di Rimini. Tragedia*, Siena, Onorato Porri, 1824.

¹⁴⁴F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Morano, 1870, I, p. 195.

¹⁴⁵ID., *Francesca da Rimini*, in ID., *Nuovi saggi critici*, Napoli, Morano, 1872, pp. 6-7 (già pubblicato sulla «Nuova Antologia» nel gennaio 1869 col titolo *Francesca da Rimini secondo i critici e secondo l'arte*).

¹⁴⁶Cfr. M. RAPISARDI, *Le ricordanze. Versi* (6ª edizione). *Francesca da Rimini. Fantasia drammatica (1869)* (5ª edizione), Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron, s.d. [post 1900], edizione dalla quale cito.

dell'inferno pur di essere vicina ancora e per sempre all'uomo amato: «Oh, la mia gloria, l'amor mio, la luce, / Tutto il mio cielo in quell'abisso è chiuso!».¹⁴⁷

E mentre confessa a Paolo il suo amore e la bufera riprende il suo sibilo incessante, assistiamo come in una sacra rappresentazione all'ultimo scambio di battute tra il demonio e l'angelo. Il demonio dice «Oh! nostra gloria onnipossente!» e l'angelo, coprendosi il volto, «Oh amore!».¹⁴⁸

Al di là dei risultati poetici, è palese il tono irriverente di Rapisardi verso i dogmi della religione, e la sua intenzione di usare Francesca e Paolo come un esempio di trionfo estremo di un amore tutto terrestre, vivo, carnale sopra ogni altra aspirazione umana, anche se il testo rapisardiano è certamente più dominato da accenti anticlericali, che da una esaltazione della sensualità.

Fu con la *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio che maturò, pur sempre nel solco della trasfigurazione romantica, una seconda mutazione di Francesca, non più innocente e pura, ma regista consapevole di un gioco di seduzione erotica, incarnazione della pulsione sensuale. Gabriele d'Annunzio, infatti, fece propria la «contrarietà» narrata da Boccaccio del matrimonio per procura, ma non tanto per postulare una presunta innocenza della donna, quanto per rilevarne il torbido languore dei sentimenti.

E così assistiamo nel terzo atto, mentre si celebra l'arrivo della primavera, alla lettura galeotta della storia di Lancillotto e Ginevra da parte dei due cognati e al loro abbandonarsi con un lungo bacio alla passione. Per rendere ancora più intenso il dramma dei sensi, d'Annunzio aggiunse anche la figura del traditore Malatestino, terzo fratello di Paolo e di Gianciotto, anch'egli innamorato di Francesca, che tuttavia ne rifiuta le proposte d'amore. Sentendosi respinto, Malatestino rivela a Gianciotto la tresca dei due amanti, provocandone la vendetta.

Il tema era caro a d'Annunzio e già gli aveva ispirato il racconto giovanile *Nell'assenza di Lanciotto*, pubblicato sul «Fanfulla della Domenica» il 20 e il 27 gennaio 1884, e poi inserito nel *Libro delle Vergini*, ma fu nel 1901 che l'autore del *Piacere* si lasciò trasportare dall'idea di scrivere una *Francesca da Rimini* per il teatro, coinvolgendo da subito nel suo progetto Eleonora Duse, che nel maggio 1901 lo accompagnò in un viaggio a Ravenna e a Rimini, con lo scopo di trarre suggestione e ispirazione dai luoghi.

Una caratteristica, che è anche un pregio, che fu subito riconosciuto dai contemporanei a d'Annunzio, è certamente la sua capacità di ricostruzione storica, soprattutto in opposizione alla tragedia di Pellico. Isidoro del Lungo pubblicò in proposito sulla «Nuova Antologia» il 1° marzo 1902 un saggio dal titolo *Medio Evo dantesco sul teatro*, che da un lato riconosce il debito dannunziano a Boccaccio, nella narrazione del quale sarebbe per Del Lungo tutta, «quanto alla favola del dramma», la Francesca dannunziana, e che da un altro lato dichiara che «l'autore si è prefisso principalmente di rispecchiare, con la maggior possibile fedeltà, quello che oggi sogliamo chiamare l'ambiente storico, il mezzo, per entro al quale si svolge l'azione». Alla quale cosa, spiega Del Lungo, «non pensò affatto il Pellico».¹⁴⁹

È vero: d'Annunzio lavorò assiduamente e intensamente per ricostruire l'ambiente della corte dei Malatesta. Lo fanno i commentatori della tragedia, a partire da Donato Pirovano, che ben riassume questi momenti di grande fervore erudito:

¹⁴⁷Ivi, p. 140.

¹⁴⁸*Ibidem*.

¹⁴⁹I. DEL LUNGO, *Medio Evo dantesco sul teatro* (estratto da «Nuova Antologia», 1° marzo 1902), p. 7.

Alla Villa La Capponcina di Settignano (Firenze), dove allora risiedeva, affluiscono i libri. Oltre ai consigli di illustri vicini di casa come Giuseppe Lando Passerini e Guido Biagi, prodighi di suggerimenti bibliografici furono soprattutto Annibale Tenneroni, Corrado Ricci e Francesco Novati, coi quali d'Annunzio tenne intensi scambi epistolari. Il direttore della Marucelliana, Angelo Bruschi, non lesinò i prestiti. Altri libri vennero acquistati compulsivamente sul mercato.¹⁵⁰

Il lavoro fu molto rapido. L'autografo conservato alla Biblioteca Nazionale di Roma riporta le date di conclusione per ogni atto: primo, 18 luglio, secondo, 3 agosto, terzo, 18 agosto, quarto, primo settembre, quinto 4 settembre.¹⁵¹

Il 2 ottobre 1901 d'Annunzio già leggeva la tragedia agli interpreti e al maestro Antonio Scontrino, che doveva predisporre gli intermezzi musicali.

La *Francesca da Rimini* di d'Annunzio fu rappresentata al teatro Costanzi di Roma, con Eleonora Duse, quarantatreenne, nel ruolo di Francesca, il 9 dicembre 1901. Lo spettacolo durò sei ore. Era presente in sala, come vedremo, uno spettatore d'eccezione: Luigi Pirandello.

È storia nota. Aggiungo un solo particolare, che è forse qualcosa di più di una divagazione erudita. Sappiamo che per rappresentare i canti e le danze delle ancelle di Francesca e in particolare della serva cipriota Smaragdi, creazione dannunziana, d'Annunzio attinse a piene mani al volume di Niccolò Tommaseo, *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, vol. III, *Canti greci*, Venezia, Girolamo Tasso, 1842. Posso confermare che il volume fu preso in prestito da d'Annunzio alla Marucelliana di Firenze, ma soprattutto che il 15 gennaio 1902 non era ancora stato restituito.

Paolo Emilio Pavolini, infatti, alla ricerca affannosa del libro per fare la sua edizione dei *Canti popolari greci* per la «Biblioteca dei Popoli», diretta da Giovanni Pascoli, per l'editore Sandron di Palermo, scriveva allo stesso Pascoli da Firenze in quella data, iscrivendosi con questa lettera, tra i primi, all'elenco dei commentatori della tragedia dannunziana:

Al Tommaseo penserò subito, e la ristampa dei Canti greci ed illirici, se l'Editore si mostrerà sollecito, potrebbe farsi fra un paio di mesi, o forse prima. Ho perduto molto tempo nel cercare il volume alla Nazionale, vera babilonia e disperazione quasi quotidiana degli studiosi: e non s'è potuto trovare! ed alla Nazionale c'è ogni cosa del Tommaseo, ed un anno fa gli eredi regalarono ad essa tutta la collezione di opere, opuscoli, manoscritti e lettere del geniale scrittore: eppure quel volume non si trova! Oggi ne ho scovata una copia alla Marucelliana, o per meglio dire ho saputo che ne hanno una: ma essa è nelle mani di Gabriele D'Annunzio, cosa che avrei dovuto indovinare, giacché quasi tutte le parole che pronunzia la schiava Smaragdi nella sua 'Francesca' sono echi di canti popolari greci; riprodotti, del resto, con molto gusto, per quanto mi sembra. G. D'Annunzio è stato pregato di restituire il volume, e, avutolo, mi metterò subito all'opera, scrivendole poi in proposito.¹⁵²

È assai probabile che d'Annunzio lo abbia restituito, subito dopo la pubblicazione della prima edizione, uscita a Milano, per i tipi di Treves il 20 febbraio 1902, con disegni e fregi di Adolfo De Carolis.

¹⁵⁰D. PIROVANO, *Introduzione a G. D'ANNUNZIO, Francesca da Rimini*, a cura di D. PIROVANO, Roma, Salerno, 2018, p. 10.0'

¹⁵¹Ivi, p. 11. A.R.C. Dannunziana I° C1.

¹⁵²Lettera del 15 gennaio 1902, in Archivio di casa Pascoli a Castelvecchio Pascoli, G.41.11.13.

In una successiva lettera a Pascoli del 6 marzo Pavolini scrive che sta attendendo «con amore» ai *Canti greci*, anche se non intende ristampare «tale e quale» l'intera raccolta del Tommaseo.¹⁵³ Lo stesso raro esemplare, ancora conservato alla Marucelliana,¹⁵⁴ servì dunque tanto alla stesura della *Francesca da Rimini* dannunziana, quanto alla scrittura di un'opera della «Biblioteca dei popoli» di Giovanni Pascoli.

Alla fortuna della *Francesca da Rimini* di d'Annunzio contribuì certamente, circa dieci anni dopo, la trasposizione musicata da Riccardo Zandonai su libretto ridotto da Tito Ricordi. Rappresentata per la prima volta a Torino il 14 febbraio 1914, ottenne un grande successo di pubblico, replicato al teatro Costanzi di Roma il 10 marzo 1915 e il 26 dicembre 1922.

D'Annunzio certamente cancellò Pellico nella tradizione teatrale di Francesca da Rimini e inaugurò un'interminabile serie di nuove scritture e riscritture del mito di Francesca in Italia, in Europa, e nel mondo.¹⁵⁵

Ciò che risulta, tuttavia, comune alle interpretazioni di Pellico e di d'Annunzio è stato proprio l'appropriarsi delle figure dantesche per farne una proiezione della propria visione del mondo, della propria sensibilità estetica, nel primo caso romantica e risorgimentale, nel secondo decadente e sensuale. Entrambi gli autori riuscirono, anche piuttosto felicemente, dati i consensi di pubblico, a teatralizzare le figure dantesche, a metterle sulla scena, a creare un'azione con un tempo e un ritmo teatrale, ma le loro creature restavano prigioniere di una poetica, che le condizionava e in un certo senso le sovrastava.

Diversa è invece, almeno in questa prospettiva, la *Francesca da Rimini* di Giovanni Alfredo Cesareo, opera che la citata prefazione di Luigi Pirandello ci induce a rileggere con un'attenzione decisamente maggiore, rispetto a quella che l'è stata attribuita fino ad oggi. È con Cesareo, infatti, che Francesca, Paolo e perfino Gianciotto diventano pienamente e pirandellianamente personaggi con una sensibilità propria. La loro metamorfosi da allegorie a esseri umani vivi e autonomi, anche dal loro autore, sembra essersi compiuta. In questo processo di autonomia del personaggio credo risieda l'interesse di Pirandello per questo testo, al di là dell'amicizia personale che lo legava all'autore e dei comuni intenti antidannunziani. Nei mesi di poco successivi alla prima romana della tragedia di d'Annunzio, Pirandello rispondeva, con una lettera datata 3 giugno 1902, alla notizia datagli da Cesareo della sua intenzione di scrivere una nuova *Francesca da Rimini*:

Parrà una sfida, ed è, e mi compiaccio per ora con voi del vostro bell'atto di coraggio. Voi scenderete in campo però contro un avversario che non combatte, purtroppo, con la vostra stessa arma, e che tutti al presente hanno interesse a spalleggiare e a tener su, poiché è tanto facile e tanto comodo l'artificio ch'egli ha reso di moda e che ha fatto passare per arte. Guaj per tutti costoro, se si dovesse far l'arte sul serio, e perciò: – Viva D'Annunzio! Io credo che sia questa soltanto la ragione del persistente favore di questo esimio farabutto, non ostante i ripetuti fiaschi solenni di questi ultimi tempi.

Di che cuore io desideri e vi auguri la vittoria voi intenderete, senza che io stia a dirvelo.¹⁵⁶

¹⁵³Lettera del 6 marzo 1902, ivi, G.41.11.12.

¹⁵⁴*Canti greci*, in *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, raccolti e illustrati da N. TOMMASEO, Venezia, Gerolamo Tasso, III, 1842, collocazione CIC B 231.

¹⁵⁵Sulla questione si legga anche A. CONTENTI, *Eleonora, Sarah e Francesca: D'Annunzio e F[rancis] M[arion] Crawford*, in *Gabriele d'Annunzio e la cultura inglese e americana*, Atti del Convegno – Pescara 12-13 dicembre 1988, a cura di P. NEROZZI BELLMAN, Chieti, Marino Solfanelli Editore, 1990, pp. 215-224.

¹⁵⁶Cfr. A. BARBINA, *La grande (e piccola) «conversazione» Pirandello – Cesareo*, «Ariel», XVII, 2002, 1, p. 152.

Per Pirandello, ma certamente anche per Cesareo, la nuova *Francesca da Rimini* era dunque una vera e propria «sfida» all'«avversario» d'Annunzio e all'«artificio» di quello che ritenevano un «esimio farabutto».

Pirandello, che pure si era recato a vedere la *Francesca da Rimini* di d'Annunzio, scrisse molti anni dopo in ricordo di *Eleonora Duse* nel 1924 «di non aver mai sofferto tanto a teatro», perché la grande arte della Duse «pareva paralizzata, anzi addirittura frantumata dal personaggio disegnato a tratti pesanti dal poeta, allo stesso modo che l'azione della tragedia» era «ostacolata, compressa e frantumata dall'immenso fiume della retorica dannunziana» e aggiunse: «Povera Francesca!». ¹⁵⁷

Cesareo da parte sua aveva criticato a più riprese l'arte dannunziana, prima il 14 giugno 1886 sul «Corriere di Roma», firmandosi «Il principe nero», e poi su «Natura ed Arte» il 15 dicembre 1895, dove, a proposito del romanzo *Le vergini delle rocce* spiegava che Claudio Cantelmo non era «un uomo», ma soltanto «la trasparente espressione d'un vagheggiato ideal psicologico». Era per Cesareo «un fantoccio inanimato», che doveva «rappresentare la forza, la gentilezza, la gloria della razza latina», ma non un personaggio autonomo, reale, «che vada, venga, operi, parli a modo suo, secondo il suo carattere, originalmente, liberamente». ¹⁵⁸

Con un linguaggio analogo Pirandello scriveva nella sua prefazione alla *Francesca da Rimini* di Cesareo, criticando implicitamente quelle di Pellico e di d'Annunzio, che «il carattere sarà tanto più determinato e superiore, quanto meno sarà o si mostrerà soggetto alla intenzione e ai modi del poeta, alla necessità dello sviluppo del fatto immaginato, quanto meno insomma si mostrerà strumento passivo d'una data azione, e quanto più invece farà vedere in ogni suo atto un proprio essere e, insieme, una concreta specialità». ¹⁵⁹

Tali sono i personaggi della *Francesca da Rimini* di Cesareo a partire da colui, che l'intera tradizione precedente aveva relegato al ruolo marginale di strumento della vendetta: Gianciotto Malatesta, Giovanni il Ciotto. È sì rozzo, ma anche fiero, a tratti cosciente della sua rozzezza, religioso, ama il fratello e venera in lui la memoria della madre, al punto che si trattiene una prima volta dall'ucciderlo quando si scopre tradito, pur se in preda al furore, perché gli dice «sei tutto negli occhi / la madre nostra, ch'è morta!». ¹⁶⁰ Non vuole credere al tradimento fino a quando, travestitosi da frate, non strappa a Francesca una confessione. Se in questo gesto vi è forse un'eco della quinta novella della giornata settima del *Decameron*, nella quale a Rimini «un geloso in forma di prete confessa la moglie», il riferimento servì tuttavia a Cesareo per rendere Gianciotto più umano, per farci sentire così anche il suo dramma. Parlando al Crocifisso in chiesa, chiama Cristo a testimone della sua vendetta: «E tu lo vuoi, Cristo Signore!... dimmi / che tu lo vuoi!» ¹⁶¹ ed è sua l'ultima battuta del dramma quando rivolto agli spettatori dice: «Che mi guardate esterrefatti? Io stesso / gli uccisi! Ebbene?.. Or voglio rimanere / solo con que' due morti innanzi a Dio». ¹⁶²

¹⁵⁷L. PIRANDELLO, *Eleanora Duse: Actress Supreme*, «The Century Magazine», n. s., CVIII, 2, giugno 1924, p. 249: «I doubt whether I ever suffered so much inside a theater as I suffered at the first production that Duse gave at the "Costanzi" in Rome of D'Annunzio's *Francesca da Rimini*. The art of the great actress seemed hampered, oppressed; crushed even, by the gorgeous trappings of D'Annunzio's heroine; just as the action of the tragedy itself is hampered, oppressed, crushed by the tremendous panoply of rhetoric that D'Annunzio's ponderous erudition thrusts upon it. Poor *Francesca!*».

¹⁵⁸G.A. CESAREO, *Cronaca letteraria, Il simbolismo*, «Natura ed Arte», v, 2, 15 dicembre 1895, pp. 159-160.

¹⁵⁹L. PIRANDELLO, *Prefazione* cit., pp. 14-15.

¹⁶⁰Ivi, p. 107.

¹⁶¹Ivi, p. 128.

¹⁶²Ivi, p. 158.

Paolo è straziato dal contrasto tra l'amore fraterno per Gianciotto, cui lo trasportano una gratitudine immensa, un affetto tenero e sincero, e l'incontrollata passione che divampa per Francesca. È vittima dell'inganno, al quale si è volontariamente prestato, di essere fatto credere a Francesca il vero sposo, cerca di difendere sé stesso e il fratello da una tentazione, che non riesce a dominare. Pensa anche di fuggire prima da solo, lasciando Francesca al fratello, poi con lei nell'ultimo atto, prima che si consumi la vendetta. È con Francesca vittima di un destino, che ne determina le azioni e che li travolge, e che giustifica l'introduzione di un personaggio nuovo alla vicenda, ma ad essa essenzialmente funzionale, e che doveva piacere molto a Pirandello: Guasparròla,¹⁶³ la povera demente, che il «volgo» crede una strega e che viene una volta al mese al castello dei Malatesta a chiedere l'elemosina.

È lei che mostra a Francesca in uno specchio il suo triste destino, che sola Francesca vede, ma impotente cade a terra svenuta. Ed è Francesca che di fronte alla terribile minaccia del marito dirà rassegnata:

Noi siamo anime frali,
anime ignude e turbinanti nella
fiumana irresistibile de' nostri
Destini.
[...] tutto
accade contro ogni nostro disegno,
e il fato solo è immobile, se bene
non visto.¹⁶⁴

Francesca sa del suo destino, ma non vi si sottrae, perché sa anche che non può farlo. È accorta, ma soprattutto vitale, fiera, provocante, voluttuosa, indisposta ad accettare un comportamento non autentico. Ama Paolo e non sopporta di essere compianta, e quando Paolo, in un momento di languore estatico, vedendola turbata, la chiama «sorella, colomba», risponde subito sdegnosa:

Colomba? Eh via! Nelle mie vene ferve
sangue d'aquila. Forse perché alcuno
s'attentò di schernirmi, or voi pensate
ch'io mi rassegni al buon piacer d'altrui?
No, non mi compiangete! Avrei paura
di vedermi compianta.¹⁶⁵

E così il destino si compie nelle ultime parole di Francesca mortalmente ferita, «Teco, dovunque... Eternamente... eternamente... tua»,¹⁶⁶ che chiudono il dramma, sottraendo «la vista dei due corpi trafitti» agli spettatori, ai quali invece, conclude Pirandello, nella sua prefazione, «parrà di vedere [...] le anime dei due cognati levarsi, entrare nella sublime lirica di Dante. Il Cesareo, che le

¹⁶³Il debito onomastico è ancora a Boccaccio, dato che Guasparruolo è personaggio della prima novella dell'ottava giornata del *Decameron*.

¹⁶⁴G.A. CESAREO, *Francesca da Rimini. Tragedia* cit., p. 99.

¹⁶⁵Ivi, pp. 44-45.

¹⁶⁶Ivi, p. 158.

aveva tolte di là, dopo aver saputo mantenerle vive, a quell'altezza, ora ve le rimette, senz'alcuno sforzo. E questo, per lui e per l'arte, è un vero trionfo».¹⁶⁷

Che sia o meno un trionfo dell'arte, non v'è dubbio che il lavoro drammatico di Cesareo sembra costituire un punto di estrema autonomia dei personaggi danteschi nella loro fortuna tra Otto e Novecento e vada interpretato non solo in chiave di critica antidannunziana, ma anche in una prospettiva di suggestione pirandelliana.

Possiamo parlare forse per Cesareo, dopo Pellico e d'Annunzio, di una terza grande mutazione di Francesca.

Seguirono tante altre 'Francesche': dall'ennesimo tentativo drammaturgico di Nino Berrini nel 1924,¹⁶⁸ alla tradizione popolare del romanzo di Francesca, che amplificava la vicenda, arricchendola di particolari, descrizioni, digressioni storiche, tornei, personaggi minori, intrighi di corte. Viva per decenni fu la fortuna di *Francesca da Rimini*, romanzo di Epaminonda Provaglio, pubblicato già nel 1891 a dispense illustrate a Roma per Perino editore con lo pseudonimo di Nullo Amato e fino agli anni Cinquanta per Nerbini di Firenze.¹⁶⁹ Il medesimo Nerbini pubblicò nel 1929 un racconto storico *Francesca da Rimini* di Franco Bello, che contaminava le vicende dei drammi di inizio secolo e dove compaiono sia il dannunziano Malatestino, sia la figura della strega premonitrice.¹⁷⁰

Si è giunti infine nel corso del Novecento anche alla mutazione con grandi concessioni al pop e al kitsch, che oggi appassiona, forse più del necessario, ma che può essere rapidamente percorsa, a partire proprio dal mito turistico di Gradara, sconosciuto a Pellico, a d'Annunzio e a Cesareo. Eleonora Duse e d'Annunzio non si recarono infatti a Gradara, quando visitarono i luoghi degli amanti, perché il mito di Gradara è nato solo negli anni Venti del Novecento, al fine di valorizzare la bella Rocca, che pure fu un tempo dei Malatesta, signori di Rimini e nella quale si incominciò a raccontare che fossero avvenuti il bacio e il delitto dei due amanti. Fu Umberto Zanvettori, proprietario e restauratore della Rocca negli anni Venti, a far costruire la camera di Francesca, che oggi viene visitata da migliaia di turisti, con il leggio dove era posato il libro, i due sedili accostati, il letto, e anche la botola attraverso la quale Paolo avrebbe tentato di fuggire. Nulla ovviamente di storicamente plausibile, ma tutto trovò grande popolarità in quegli anni.¹⁷¹

Il primo a parlare ufficialmente di Gradara come luogo possibile del delitto dei due amanti danteschi fu cento anni fa Mario Pensuti, scrittore e giornalista, morto nel 1935 e fratello del più noto aviatore Emilio, che morì in un incidente aereo nel 1918. Il suo articolo, intitolato *Dove morì Francesca?*, uscì su «Il Resto del Carlino» l'8 settembre 1921.¹⁷² Pensuti non dà ovviamente le certezze che non può dare, ma fa un'ipotesi e scrive: «Che cosa può avvalorare l'ipotesi che l'uccisione sia avvenuta qui? Niente altro che delle esclusioni». Esclude quindi per diversi motivi Rimini, Pesaro e Santarcangelo e ipotizza Gradara, secondo il principio che nulla lo può escludere.

Il nome di Pensuti può dire poco oggi, ma l'articolo aveva una ragione piuttosto evidente. I fratelli Pensuti, rimasti orfani in tenera età, erano infatti figli di Andrea e di Marianna Speranza, che

¹⁶⁷L. PIRANDELLO, *Prefazione* cit., p. 23.

¹⁶⁸N. BERRINI, *Francesca da Rimini. Commedia tragica in 5 atti*, Milano, Mondadori, 1924.

¹⁶⁹N. AMATO (ma E. PROVAGLIO), *Francesca da Rimini: romanzo storico drammatico*, Roma, Edoardo Perino, 1891; E. PROVAGLIO, *Francesca da Rimini: romanzo storico drammatico*. Illustrazioni di T. SCARPELLI, Firenze, Nerbini, 1953.

¹⁷⁰F. BELLO, *Francesca da Rimini. Racconto storico*, Firenze, Nerbini, 1929.

¹⁷¹Cfr. F. FRATERNALI, *Paolo e Francesca: la vicenda, la fortuna e il mito a Gradara*, Fabriano, Claudio Ciabochi editore, 2018.

¹⁷²M. PENSUTI, *Nel secentenario di Dante. Dove morì Francesca?*, «Il Resto del Carlino», 8 settembre 1921, p. 3.

aveva sposato in seconde nozze il pittore e decoratore Carlo Patrignani (1869-1948), di origini abruzzesi, ma vissuto a Cattolica in Romagna, che fu l'artista che, su incarico di Zanvettori, realizzò decorazioni e ristrutturazioni della rocca di Gradara.¹⁷³ Fu un lavoro di pubblicità, dunque, a gestione familiare. Anche Mussolini fece la sua parte nella costruzione del mito. Si recò, infatti, almeno due volte a Gradara per vedere il luogo dell'uccisione dei due amanti: la prima nell'agosto 1933 insieme al cancelliere austriaco Engelbert Dollfuss, come racconta il suo autista Ercole Boratto,¹⁷⁴ la seconda con Claretta Petacci, sempre d'estate, dopo il 1937, commossi dall'episodio del bacio e della tragica passione, «come due fidanzatini», rinnovando nella loro storia quella dei due appassionati amanti medioevali, come ricordò Myriam, sorella di Claretta.¹⁷⁵

Cadde il fascismo, ma Gradara rimase da allora per tutti il luogo dell'amore di Paolo e Francesca e a Gradara si ambientò il film di Raffaello Matarazzo del 1949, *Paolo e Francesca*, e negli ambienti del castello di Gradara si realizzò il fotoromanzo *Paolo e Francesca*, uscito il 1° dicembre 1966 sulla rivista «Grand Hotel», con Carla Gravina nella parte di Francesca e Warner Bentivegna in quella di Paolo.¹⁷⁶ Ancora a Gradara è ambientato il fumetto erotico della serie «Terror», che dedica un numero monografico alla storia di *Paolo e Francesca*, uscito prima in Olanda e poi in Italia nel maggio 1977 (anno IX, n. 91).

In ambito diverso, ma sempre con riferimenti a Gradara, ricordo il racconto a fumetti per bambini di «Topolino», *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina* (n. 1261, 27 gennaio 1980, pp. 87-102), che si apre con una tavolata nuziale a base di polenta, senza baci e senza travolgente passione, ma con una grande caccia al tesoro, la mappa del quale è nascosta nel libro «galeotto», e potrei andare avanti con altri esempi che nulla ci dicono, se non che sono segnali della grande suggestione popolare che la vicenda dei due amanti danteschi è stata ed è capace di generare; suggestione che è implicitamente monito da una parte all'impegno opposto di concentrazione e di critica, necessario per riconoscere l'*intentio auctoris* nella scrittura di Dante, senza lasciarsi trasportare, come fece la mia studentessa di un tempo e come hanno fatto interpreti di ben più alta consapevolezza critica, soltanto dalle nostre fantasticherie di lettori; ma d'altra parte a riconoscere con Goethe e Pirandello, l'autonomia del personaggio creato da Dante, che possiede una forza tale da essere sempre in cerca d'autore.

¹⁷³*Ibidem.*

¹⁷⁴E. BORATTO, *A spasso col duce. Le memorie dell'autista di Benito Mussolini*. Prefazione di G. CASARRUBEA e M.J. CEREGHINO, Roma, Castelvechi, 2014, p. 76: «Dolfuss e Mussolini parevano veramente due fratelli in vacanza. Prendevano insieme i bagni di mare, facevano lunghe passeggiate in motoscafo, oppure in auto, nei dintorni della cittadina balneare [Riccione]. Una di queste gite fu dedicata alla visita al castello di Gradara, antica dimora di Francesca da Rimini e che vide i suoi amori con Paolo Malatesta».

¹⁷⁵M. PETACCI, *Chi ama è perduto. Mia sorella Claretta*, a cura di S. CORVAJA, Gardolo di Trento, Luigi Reverdito, 1988, pp. 120-121.

¹⁷⁶Cfr. F. FARINA, *Francesca da Rimini*, cit., pp. 242-243.

"QUI LA MORTA POESÌ RESURGA": IL *PURGATORIO* DI DANTE E LA LETTERATURA INGLESE DAL MEDIOEVO AI GIORNI NOSTRI¹⁷⁷

di Nick Havely

All'inizio della cantica precedente (secondo canto dell'*Inferno*) Dante aveva descritto il suo viaggio nell'aldilà come una *guerra/ sì del cammino e sì della pietate*. Dopo aver così faticato attraverso i labirinti degli inferi, Dante e Virgilio si trovano ancora sulla superficie terrestre e sulla spiaggia dell' isola del Purgatorio. E ora, all' alba della domenica di resurrezione guardano lo schiarirsi del cielo sopra il mare. All' inizio del primo canto del *Purgatorio* - come preludio a questa rinascita - si annuncia quindi una *resurrezione* del poema stesso:

Ma qui la morta poesì *resurga*
o sante Muse, poi che vostro sono
e qui Calìopè alquanto *surga* ...¹⁷⁸

D'ora in avanti il viaggio dantesco diverrà un pellegrinaggio di recupero, una via di guarigione. Al posto delle forme della punizione, i due poeti sonderanno quelle della penitenza; e saranno testimoni della solidarietà di comunità del comune invece dei conflitti infernali. Il viaggio seguirà una traiettoria mirata, un percorso che si descrive nel canto 18 come *moto spiritale*. Le anime stesse dei pententi nel *Purgatorio* s'inerpicano attraverso le cornici della montagna verso l'alto, mentre quelle dei dannati restano *sommersi*, intrappolati nei circoli viziosi dell'*Inferno*. Nell'*Inferno* i mostri e le trasformazioni grottesche dei dannati servono come travestimenti dell'atto creativo, mentre nel *Purgatorio* si incontreranno spesso forme della vera creatività. E tra le diverse comunità purgatoriali - dove i membri si chiamano tra loro *frate* - si trova anche una fraternità dei poeti. Per esempio, nel canto 21 (131), il *padre e dottore* Virgilio si rivolge all'altro poeta latino - Stazio - come *frate*, il termine che usano anche certi poeti e artisti italiani per salutare il Dante-personaggio (Casella, Oderisi, Bonagiunta, ecc.). Inoltre, quando questo personaggio riconosce il suo grande predecessore Guido Guinizelli affinandosi nel fuoco dell' ultima cornice, si rivolge a lui come *padre*, ma sembra che il Guinizelli voglia respingere tale titolo nella sua risposta che qui fa gesto verso la comunità più ampia dei poeti:

“O *frate*”, disse, “questo ch'io ti cerno
col dito”, e addito un spirto innanzi,
“fu miglior fabbro del parlar materno...”¹⁷⁹

Il *Purgatorio* di Dante si ispira alla credenza - evolutasi nel lungo periodo e ufficialmente adottata nei tempi di Dante - in uno stato intermedio, dove le anime dovrebbero espiare i peccati che vengono perdonati durante la vita. Le anime dei penitenti, quindi, si mostrano qui espiando i loro

¹⁷⁷ Ringrazio Silvia Riccardi per il prezioso aiuto con l'italiano e la Fondazione Sapegno per l'invito a tenere questa lezione a Morgex, il 16 settembre 2021.

¹⁷⁸ DANTE, *Purg.*, I, 9-11.

¹⁷⁹ DANTE, *Purg.*, XXVI, 115-17.

peccati nel corso del *tempo*, e attraverso un luogo (la montagna) che - come ci rammenta il poeta - non durerà per sempre. Ma questo stato intermedio è immaginato graficamente come montagna rocciosa che si erge dall'oceano dell'emisfero australe, e illuminato dal sole che splende anche sull'emisfero dove abitano gli esseri viventi. Il Purgatorio quindi sarà un terreno più *familiare* - a Dante, a Virgilio, nonché ai lettori del poema - che non siano gli altri "oltremondi" della *Commedia*. Per citare un poeta americano William Stanley Merwin, anche lui traduttore del *Purgatorio* (Merwin 2000, Introduzione):

Here the times of the day recur with all the sensations and associations that the hours bring with them, the hours of the world we are living in as we read the poem.

Il Purgatorio di Dante quindi si presenta come mondo transitorio, ma diversamente dagli altri "oltremondi" della *Commedia* è scandito dal susseguirsi delle ore e dal movimento dell'umanità in pellegrinaggio. Sulla via che li porta attraverso i pendii più bassi e le cornici più alte della montagna i due poeti pellegrini incontreranno gruppi di anime che incarnano le robustezze nonché le debolezze delle comunità umane: politiche, religiose, artistiche. È stato infatti recentemente suggerito che nel *Purgatorio* Dante scandisca più che altrove la sua sollecitudine per l'umanità, e che questa sia «the most *human* of the three cantiche».¹⁸⁰

Il poeta della *Commedia* immaginava spesso il progresso delle anime e del poema stesso come una sorta di viaggio sul mare. All'inizio del canto primo del *Purgatorio* come esordio alla cantica intera immagina come:

Per correr miglior acque *alza* le vele
omai la navicella del mio ingegno,
che lascia dietro a sé mar si crudele;
e canterò di quel secondo regno ...¹⁸¹

Questa metafora del nuovo viaggio sul mare è così vivida che alcuni dei primi illustratori del poema danno l'impressione che Dante e Virgilio fossero davvero arrivati sulle coste del Purgatorio in barca.¹⁸²

Qualche decennio più tardi nel Trecento, un altro rimatore in volgare avrebbe riconosciuto questa nuova partenza dantesca. All'inizio del secondo libro del *Troilus* (composto negli anni Ottanta del secolo) il poeta inglese Geoffrey Chaucer paragonò le nuove speranze del suo protagonista - Troilus, amante infelice di Criseyde - alle proprie prospettive del poema e del poeta:

Owt of this blake wawes for to saylle,
O wynd, o wynd, the weder ginneth clere;
For in this see the boot hath swych travaylle,
Of my connyng, that unneth I it stere.

¹⁸⁰ HAINSWORTH e ROBEY 2015: 83.

¹⁸¹ DANTE, *Purg.*, I, 1-4.

¹⁸² Cfr. per es.: Londra, British Library, MS Yates Thompson 36, f. 65r; Firenze, Biblioteca Laurenziana, MS Tempiano 1, f. 32r; Perugia, Biblioteca Augusta, MS B. 25, f. 46r.

This see clepe I the tempestous matere
Of disespeir that Troilus was inne;
But now of hope the kalendes bygynne.

[Mentre ch' io navigo via di queste onde scure, che soffi il vento e aspetto che il tempo migliori, perché in questo mare la navicella del mio ingegno si sente tanto sballottato dalla tempesta ch'io posso a stento guidarlo. «Questo mare» vuol dire lo stato movimentato di disperazione in cui si trovava Troilus; ma ora c'è una nuova alba di speranza.]¹⁸³

Come Chaucer avrebbe riconosciuto, la speranza è la virtù teologale che per le anime nel *Purgatorio* letteralmente le fa andare avanti. Una speranza piuttosto terrena era quella del poeta inglese «servando il solco» di Dante. Appropriandosi del linguaggio esordiale del secondo regno dantesco, il proemio chauceriano indica una nuova partenza per il poema inglese: un momento in cui il poeta si allontana dalla fonte boccaciana del *Filostrato* e mira a localizzare la sua narrativa e la sua arte all'interno della tradizione dantesca.

Sempre al tempo di Chaucer un altro scrittore importante - l'autore del poema allitterativo che ora si chiama *Pearl* - mostra l'influenza di Dante e del *Purgatorio*. Negli ultimi canti della cantica dantesca, il «paradiso terrestre» fa da cornice all'incontro difficile tra il Dante-personaggio e Beatrice. E quasi allo stesso modo nella «visione» di *Pearl* il personaggio sognatore tiene una conversazione difficile con l'anima della figlia defunta in una tale cornice idilliaca e paradisiaca - una conversazione che, come quella dantesca, si muove in modo imprevedibile.

Torniamo all'inizio del secondo canto del *Purgatorio* dantesco. Dopo l'arrivo sulle coste dell'isola, Dante e Virgilio indugiano sulla spiaggia «come gente che pensa a suo cammino», e guardano verso il mare. Da lontano si riescono a vedere

un lume per lo mar venir sì ratto
che 'l muover suo nessun volar pareggia.¹⁸⁴

Avvicinandosi alla riva questo lume si trasforma in un «vasello snelletto e leggero», spinto dalle ali di un angelo e trasportando un gruppo di anime redente che cantano *ad una voce* un salmo (113) che celebra la liberazione dalla prigionia: «In exitu Isrâel de Aegypto». E quando sbarcano dalla nave angelica e chiedono delle indicazioni, Virgilio deve rispondere - anche lui e Dante come nuovi arrivati - «Noi siam peregrin, come voi siete» (*Purg.*, II, 63). Si usa qui la parola *peregrino* per la prima volta nella *Commedia*, e il significato del termine si rafforzerà per tutto il resto della cantica, nonché nella cantica seguente (*Paradiso*). Dante viaggiatore e coloro che incontra durante la salita del monte faranno parte di una comunità cristiana *in via*.

Un'altra metafora per descrivere una tale comunità cristiana è quella della «nave di S. Pietro» - e quindi si può immaginare questo gruppo di nuovi arrivi sulle coste del *Purgatorio* come, per così dire, una chiesa itinerante.

¹⁸³ CHAUCER, *Troilus & Criseyde* proemio a Book 2. 1-7.

¹⁸⁴ DANTE, *Purg.*, II, 16-17.

Thus sung they in the *English* boat,
An holy and a chearful Note
And all the way, to guide their Chime,
With falling Oars they kept the time.

[Cantavano così nella nave inglese una canzone santa e lieta che s'accordava sempre coi colpi di remo che guidavano la loro armonia.]¹⁸⁵

Qui si potrebbe trovare una forma di comunità comparabile nella poesia inglese verso la metà del Seicento. Nel poema di Andrew Marvell, una barca di esuli puritani attraversa l'oceano atlantico, e man mano che si avvicinano alle coste di queste isole paradisiache cantano anche loro una sorta di salmo della liberazione. Cantando così a una voce il salmo che riflette la fase di transizione nonché la loro unità d'intenti, questi migranti inglesi del Seicento - mentre s'avvicinano anche loro a un nuovo mondo - presentano una spiccata somiglianza a quelle anime redente nel *Purgatorio* - quelle che «cantavan tutti insieme ad una voce» (43).

Nel secolo attuale si potrebbe identificare una tale voce in una recentissima descrizione di migranti che attraversano il Mediterraneo. Un libro sulla crisi dei profughi dell' anno 2015 (Kingsley 2016) descrive il momento in cui trecento rifugiati si salvano in mare a nord della Libia:

For the majority [of the Eritreans], this is a time to rejoice. Seemingly without discussion they organise themselves in neat rows on the packed deck. One man rises from their midst, stands before them, and begins to sing. Then the hundreds sitting below him join in unison - they all know the words. A series of Christian hymns wafts over the waters of the Mediterranean. Minutes after being rescued, this huge crowd of Eritreans are thanking God for letting them live.

[Per la maggior parte [degli eritrei] adesso è tempo di gioire. Senza discussioni, a quanto pare, si dispongono in file ordinatissime sul ponte affollato. Uno si alza in mezzo a loro, si piazza di fronte a loro, e comincia a cantare. Poi le centinaia di profughi seduti sotto di lui si uniscono all'unisono - tutti conoscono le parole. Una serie di inni cristiani aleggia sulle acque del Mediterraneo. Pochi minuti dopo essere stati salvati, questa enorme folla di eritrei ringraziano Iddio che ha permesso loro di sopravvivere.]

Quanto ai migranti danteschi che sono arrivati sulle coste del *Purgatorio*: l'atto di cantare ha anche uno scopo celebrativo. In mezzo alla folla della *nova gente* il poeta vede «una di lor trarresi avante / per abbracciarmi». Questo amico di Dante è un altro artista del quale però si sa poco. Conosciuto semplicemente come “Casella”, questa anima adesso, a richiesta del poeta, celebra l'evento della riunione con una canzone, nella quale ha musicato le parole di una poesia di Dante stesso.

“*Amor che ne la mente mi ragiona*”
cominciò elli allor sì dolcemente,
che la dolcezza ancor dentro mi suona.¹⁸⁶

¹⁸⁵ A. MARVELL, *The Bermudas*, 37-40.

¹⁸⁶ DANTE, *Purg.*, II, 112-14.

La canzone tiene brevemente i nuovi arrivati *tutti fissi e attenti* prima che sia interrotta improvvisamente dalla *maggior cura*: quella di salire la montagna ed espiare i peccati. Ma l'omaggio di Casella a Dante rafforza nondimeno i vincoli comunitari delle anime peregrine nel Purgatorio.

Per un altro poeta inglese del Seicento - John Milton - questo momento di riunione avrebbe servito da modello per un sonetto indirizzato a un amico e musicista contemporaneo:

Dante shall give fame leave to set thee higher
Than his Casella, whom he wooed to sing
Met in the milder shades of Purgatory.

[Dante permetterà la Fama di metterti più in alto del suo Casella, lui che pregò di cantare quando si incontravano nella regione meno aspra del Purgatorio.]¹⁸⁷

Milton scriveva questo sonetto nell' anno 1646 in mezzo alla guerra civile inglese, e qui riconosce non solo la realizzazione artistica di un amico che aveva musicato le parole di *Comus* (il *masque* miltoniana degli anni Trenta del secolo) - ma anche il doloroso fatto che nella guerra civile di quei tempi i due amici e collaboratori avevano preso parti diverse.

Per il Milton protestante un impegno più stretto con gli elementi dottrinali del *Purgatorio* sarebbe stato alquanto problematico, ma nell' Inghilterra seicentesca c'era un poeta proveniente da un ambiente cattolico che si sarebbe interessato alla dottrina e all'immaginario del *Purgatorio* - cioè John Donne, nella sua terza satira, «sulla Verità»:

On a huge hill,
Cragged and steep, Truth stands, and hee that will
Reach her, about must, and about must goe;
And what that hills suddennes resists, winne so;
Yet strive so, that before age, deaths twilight,
Thy Soule rest, for none can worke in that night.

[Su per una montagna dirupata e ripido sta la Verità, e quegli chi vuole raggiungerla dovrà girare sempre in tondo, per poter superare la ripidezza del monte. Ma prima che giunga la vecchiaia - il crepuscolo della morte - si deve sforzarsi di ottenere il riposo dell'anima, perché in quella notte non si può lavorare.]¹⁸⁸

Qui verso la fine della satira - un poema sulla ricerca della verità – ci avviciniamo allo spirito e al significato del *sacro monte* di Dante. Alcune caratteristiche della montagna della Verità si assomigliano a quelle del *sacro monte* di Dante. Per esempio, sulla cima di entrambe le montagne si trova una figura femminile idealizzata, e la notte è il momento del giorno in cui non si può salire. Ma il punto più forte di somiglianza è il senso di *girarsi intorno, andare in cerchio*, per superare la

¹⁸⁷ J. MILTON, sonetto 13, "to Mr H.Lawes".

¹⁸⁸ J. DONNE, Satire III, 'On Truth'.

ripidezza del monte. Questa forma di progressione viene rappresentata da Dante stesso in modo paradossale, quando il Dante-personaggio descrive la guida e i consigli forniti da Virgilio e la natura tortuosa della salita della montagna:

“Indi m'han tratto sù li suoi conforti
salendo e rigirando la montagna
che drizza voi che 'l mondo fece torti”.¹⁸⁹

Fatta eccezione di Donne, Milton e pochi altri, il Seicento inglese non sembra molto recettivo al *Purgatorio*; ma dopo la rinascita di interesse per Dante nel primo Ottocento un poeta romantico rispondeva con entusiasmo alla seconda cantica della *Commedia*. Per Shelley, come prima per Milton, il canto secondo del *Purgatorio* era stato particolarmente attraente. In una lettera all'amico Leigh Hunt, Shelley descriveva il «vasello snelletto e leggero» che appare come il lume di Marte in mezzo ai *grossi vapori* dell'orizzonte. Questa immagine, sosteneva, «displayed all the exquisite tenderness & sensibility, in which Dante excelled all poets except Shakepeare» («mostra una squisita tenerezza e una sensibilità poetica, nelle quali caratteristiche Dante sorpassa tutti gli altri poeti a parte Shakespeare»)¹⁹⁰.

Nella stessa lettera e nello stesso contesto, Shelley evidenzia un episodio analogo più avanti nella cantica, cioè l'entrata del pellegrino nel *paradiso terrestre* sulla cima della montagna (*Purgatorio* 28). Circa nell'anno 1820 il poeta traduceva la prima metà del canto, osservando lo schema metrico della terza rima dantesca. Questa traduzione di Shelley rimane una delle versioni più significative nella tradizione della poesia inglese:

Earnest to explore within and all around
The divine wood, whose thick green living woof
Tempered the young day to the sight, I wound

Up the [green] slope, beneath the [forest's] roof
With slow soft steps, leaving the abrupt steep ...¹⁹¹

Il poeta inglese comunica così l'entusiasmo di esplorare la *foresta spessa e viva*, nonché l'idea di recuperare il Paradiso.¹⁹²

Un'altra risposta significativa al paradiso terrestre di Dante tra i poeti nell'epoca romantica in Inghilterra fu quella di William Blake.¹⁹³ L'illustrazione di “Purgatorio 29” è annoverata tra i centodieci acquerelli dipinti da Blake nel terzo decennio dell'Ottocento. Fra questi una ventina sono illustrazioni per il *Purgatorio*, in cui Blake mostra il Dante personaggio con Virgilio e Stazio che si trovano di

¹⁸⁹ DANTE, *Purg.*, XXIII, 124-6.

¹⁹⁰ SHELLEY 1964: 2. 112.

¹⁹¹ Dante, *Purg.*, XXVIII, 1-5; versione di Percy Shelley, (c. 1820-1) in Webb 1976: 313-14.

¹⁹² Vd. anche sulla traduzione WEBB 1976: 317-25. Sui rapporti fra il *Fall of Hyperion* di Keats (1819) e il *Purgatorio*, vd. PITE 1994: 146-57 e l'articolo recente di P. VASSALLO, di prossima pubblicazione nel *Journal of Anglo-Italian Studies* 19 (2022-2023).

¹⁹³ W. BLAKE, 'Purgatorio 29' matita e acquerello (c.1824-7), British Museum.

fronte a Matelda e (nella distanza) la processione simbolica col carro di Beatrice. Il quadro è considerato «uno delle opere chiave nella serie e il culmine del lavoro di Blake come interprete dei paesaggi della *Commedia*».¹⁹⁴ Qui l'artista non si è ancora calato con precisione nelle figure della processione simbolica, perciò gli elementi della composizione più distinti sono le figure centrali di Dante e Matelda su entrambe le sponde del Lete, gli tre alberi che formano un arco sopra tutta la composizione, e, sulle sponde del fiume, le basi di fiori da colori più vivaci di quelli della processione in fondo. Sembra, quindi, che l'enfasi principale della composizione (nella sua forma attuale) non ricada sulla processione della Chiesa e neanche su Beatrice, bensì sulla fertilità della *foresta spessa e viva* nella quale Dante incontra Matelda. A tale proposito, questa interpretazione di Blake del paradiso terrestre e di Matelda assomiglia molto alla traduzione di Shelley - particolarmente la risposta shelleyana alla *maraviglia* della comparsa di quella *donna soletta ... scegliendo fior da fiore* nel canto precedente:

And then appeared to me, even like a thing
Which suddenly for blank astonishment
Dissolves all other thought,

A solitary woman, and she went
Singing and gathering flower after flower
With which her way was painted and besprent.¹⁹⁵

La preferenza di Shelley per il *Purgatorio* e per Dante come poeta d'amore riecheggia tra i più influenti scrittori dell' ottocento inglese. Nelle sue *Lectures on the History of Literature* (“Lezioni sulla storia della letteratura”) dell'anno 1838, lo storico e saggista, Thomas Carlyle prendeva nota del fascino popolare per il «dark Dante, poeta dell'*Inferno*», domandandosi tuttavia se il *Purgatorio* potrebbe essere stato inteso come qualcosa di migliore e più grande:

... a better and greater thing on the whole. It is very beautiful to see them get up into that black great mountain in the western ocean, where Columbus had not yet been. To trace *giro* after *giro*, the purification of souls is beautiful exceedingly; the sinner's repentance, the humble hope ...

[... nel complesso qualcosa di migliore e più nobile. È bello vederli salire quella grande montagna oscura in mezzo all'oceano occidentale, la quale Cristoforo Colonna non aveva ancora visto. Bellissimo ripercorre per giro dopo giro la purificazione delle anime, la penitenza dei peccatori, l'umile speranza ...]¹⁹⁶

Qualche anno dopo, Carlyle continuava a sviluppare il confronto tra la prima e la seconda cantica della *Commedia*. Nella lezione di 1840 su «The Hero as Poet» - attribuiva quello fascino, popolare per l'*Inferno* a «our general Byronism of taste». Per lui invece, la comunità del *Purgatorio* dantesco incarnava un ideale di solidarietà sociale che si coniuga con idee di iniziativa e responsabilità personale - il concetto ottocentesco di «Self-help». Quindi nella lezione di 1840 rappresentava la

¹⁹⁴ BINDMAN, Hebron e O'Neill 2007: 176.

¹⁹⁵ DANTE, *Purg.*, XVIII, 37-42; versione di Percy Shelley (c. 1820-1).

¹⁹⁶ T. CARLYLE, *Lectures on the History of Literature*, aprile - giugno, 1838.

montagna della purificazione come «an emblem of the noblest conception of that age» (“emblema dell' ideale più nobile di quella epoca [il medioevo]”).

Per un critico inglese del tardo Ottocento, Walter Pater, celebre studioso del Rinascimento italiano, il *Purgatorio* assumeva un significato molto particolare. Per Pater, nell'ultimo decennio dell'Ottocento, la cantica dantesca esemplificava «special points of contact between Dante and the genius of our own century», i rapporti speciali tra Dante e lo spirito del suo proprio secolo. Nell'introduzione per una traduzione del *Purgatorio* che aveva fatto un amico nell'anno 1892, identificava questi «rapporti speciali»:

a minute sense of the external world ... a minute sense of the phenomena of the mind ... a demand for wide and cheering outlooks in religion [and] for a largeness of spirit in its application to life ...

[... una precisa consapevolezza del mondo esterno e dei fenomeni della mente ... una domanda di ampie e confortanti prospettive nella religione [e] di una generosità di spirito nell' applicarla alla vita ...]¹⁹⁷

Come Carlyle, Pater ribadiva l'importanza della speranza tra le anime nel «secondo regno» dantesco; e in mezzo allo scetticismo dei suoi propri periodi, trovava lì:

a development of religious hope or hopefulness, similar in tendency to the development of the doctrine of Purgatory in the church of the Middle Age...

[l'emergere di speranza religiosa oppure di fiducia che mostra tendenze simili allo sviluppo della dottrina di Purgatorio nella chiesa medievale ...]¹⁹⁸

Ma nel primo Novecento la «fiducia» e le «prospettive confortanti» erano caratteristiche della cultura vittoriana che infastidivano il poeta modernista T.S. Eliot. Per Eliot, queste caratteristiche rappresentavano «a great deal of what one hated in the nineteenth century» (“la gran parte di ciò che si odiava dell'ottocento”) (Eliot 1929: 42). Nel suo saggio su Dante nel 1929, Eliot reagiva bruscamente contro i punti di vista dei critici ottocenteschi, come Carlyle e Pater. Riconosce, naturalmente, l'importanza della speranza che sempre dà senso ai dolori delle anime sulle cornici del *Purgatorio*. Ma, a differenza di Carlyle Pater e altri, si preoccupa di sottolineare le difficoltà del testo dantesco e di affermare che «a straightforward philosophical statement can be great poetry» (“una proposizione filosofica potrebbe diventare grande poesia”) (Eliot 1929: 29). Ha in mente quella «sospensione delle convinzioni» che i lettori moderni devono avere quando sono alle prese con i canti dottrinali della *Commedia* - per esempio, il discorso di Virgilio sulla natura dell'amore nel canto 17 del *Purgatorio*. Per Eliot, tali discorsi stanno come esempi della «philosophy of that world of poetry which we have entered» (“filosofia del mondo della poesia in cui siamo entrati”) (Eliot 1929: 40).

¹⁹⁷ W. PATER, Introduzione a Shadwell 1892: XXIII.

¹⁹⁸ W. PATER, Introduzione a Shadwell 1892: XX.

Anche per Eliot, gli incontri di Dante con i suoi predecessori in quel «mondo della poesia» siano tra gli episodi (come dice) «più facile» del *Purgatorio*. Nel saggio del 1929, il suo trattamento di tali episodi porta sulle sue stesse pratiche come poeta. Qui si nota particolarmente la discussione dell' incontro del Dante-personaggio con Guido Guinizelli e Arnaut Daniel nel canto 26 e i «versi superbi» con i quali, alla fine del canto, quest'ultimo fa supplica di ricordo:

“*Ara vos prec per aquella valor
que vos guida al som de l'escalina
sovenha vos a tens de ma dolor!*”
Poi s'aspose nel foco che li affina.

[“Ora vi prego, in nome di quella virtù che vi guida al sommo della scala, vi sovvenga a tempo debito del mio dolore!” (trad. di A.M. Chiavacci Leonardi)]¹⁹⁹

Questo episodio e questi versi continuavano a essere caricati di un significato particolare per Eliot. Già alcuni anni prima del saggio la sua raccolta di poesie del 1920 aveva usato le parole dell' Arnaut dantesco e s'intitolava *Ara vos prec*. Nella sezione finale della *Waste Land* di 1922, Eliot aveva citato in italiano l'ultimo verso del canto 26: *Poi s'aspose nel foco che li affina*. E, come si sa bene, mentre dedicava il poema intero a Ezra Pound aveva usato lo stesso titolo che il Guinizelli dantesco aveva conferito ad Arnaut Daniel nello stesso canto, cioè *il miglior fabbro*.

Lo stile successivo e più semplice di Eliot e la sua ricerca di (come lo chiamava) «a Purgatorial effect» continuava a coinvolgere le anime dei poeti sull' ultima cornice della montagna dantesca. Nella sezione quarta del poema penitenziale di *Ash Wednesday* dell'anno 1930 citava (in provenzale) altre parole supplicatorie di Arnaut alla fine del canto 26: *Sovegna vos*. Negli anni Quaranta del Novecento, l'ultimo dei *Four Quartets* - “Little Gidding” - propone un incontro con un «dead master» che mostra caratteristiche simili a quelle di Brunetto dantesco, nonché ai poeti del *Purgatorio*. Questo maestro parla (alquanto con scherno) del tentativo poetico di “purify the language of the tribe” (“purificare la lingua della tribù”) e descrive qui ironicamente, in alcune terzine dantesche, the “gifts reserved for age” (“i vantaggi della vecchiaia”), quando, ultimamente:

"From wrong to wrong the exasperated spirit
Proceeds, unless restored by that *refining fire*
Where you must move in measure like a dancer."²⁰⁰

"That refining fire" qui cita naturalmente il *foco che affina* gli spiriti penitenti del *Purgatorio* 26, ma ricorda anche un poema più recente: il "Sailing to Byzantium" di William Butler Yeats, pubblicato in una sua raccolta di 1928.²⁰¹ Qui, anche nella vecchiaia, il personaggio di Yeats invoca la saggezza dell'antichità bizantina quando si rivolge ai "sages standing in God's holy fire" ("saggi che stanno nel fuoco divino"), come i poeti nell'ultima cornice della montagna dantesca. "Sailing to Byzantium" cominciava in modo alquanto dantesco, e le prime stesure del poema avevano fatto riferimento all' arrivo dei poeti sulle coste del Purgatorio.

¹⁹⁹ DANTE, *Purg.*, XVI, 145-8.

²⁰⁰ T.S. ELIOT, "Little Gidding", in Eliot 1944.

²⁰¹ YEATS, *The Tower* (1928), nella quale raccolta "Sailing to Byzantium" è il primo poema.

Il *Purgatorio* di Dante forniva ancor più estesamente un modello - oppure per citare un'altra volta Yeats - un "singing school" per un poeta maggiore del tardo novecento - cioè Seamus Heaney. Heaney rispondeva alla seconda cantica di Dante già nella raccolta del 1979, *Field Work*, poi più ampiamente nella *Station Island* del 1984 e anche, fra le altre, *Seeing Things* (1991). Nella raccolta del 1991 c'è un poema che s'intitola "the Biretta", in cui il cappello del prete che dice la Messa - cappello che mentre lo tiene tra le sue mani il chierichetto - diventa dapprima una barchetta di carta fanciullesca, e poi - dal punto di vista del poeta adulto - l'imbarcazione immaginaria che "wafts into / the first lines of the *Purgatorio*."²⁰²

Più tardi, nel corso di una serie di interviste, Heaney descriveva come se - essendo lui il chierichetto che teneva il cappello del prete - avesse subito una momentanea inclinazione a lanciarlo nel santuario della chiesa come una freccia di carta, e come nel poema avesse deciso di trasformarlo nella barca dell'immaginazione dantesca: *la navicelle del ... ingegno* dell'esordio del *Purgatorio*, quando, come diceva nel poema, "poetry lifts its eyes and clears its throat" ("la poesia alza gli occhi e si chiarisce la gola").²⁰³ È un cenno un po' irreverente, quindi, al *Purgatorio* - poema chiave della cultura cattolica - e forse consona quindi alla rappresentazione sovversiva dell'autorità sacerdotale nel poema contemporaneo. Ma potrebbe pure riflettere l'impulso dantesco che spinge l'intera raccolta e forse l'opera del poeta irlandese.

Alcuni anni prima di questa raccolta (*Seeing Things*), Heaney aveva collocato il linguaggio poetico del *Purgatorio* in un contesto più critico e più politico. Nella raccolta *Station Island* (1984) aveva immaginato un incontro - anch'esso dantesco - con lo spirito di un parente e vittima del settarismo dei "Troubles" nordirlandesi. Il poema stessa assume come il *Purgatorio* la forma di un pellegrinaggio, e qui, nell'ottava sezione, questo spirito del cugino di secondo grado (Colum McCartney) accusa il poeta di aver "whitewashed ugliness and drew /the lovely blinds of the *Purgatorio*", cioè di aver ingraziato la brutale realtà di morte violenta.²⁰⁴

Questa - per così dire - sdolcinatezza mielosa, della quale il cugino morto rimprovera il poeta, si rappresenta sotto forma di metafora: "you drew/ the lovely blinds of the *Purgatorio*" ("hai tirato le belle tende del *Purgatorio*").²⁰⁵ La metafora e la parola *blinds* portano un significato complesso: era un'usanza per abbassare le tapparelle (*blinds*) in una casa dove era avvenuta la morte di qualcuno; ma l'aggettivo *blind* significa "cieco", mentre il sostantivo correlato ("a blind") può significare "evasività", "finta", oppure "inganno." Da qui, il cugino di Heaney in questo contesto condanna il ricorso al linguaggio del *Purgatorio* a descrivere la sua morte come una sorta di evasione poetica, un abbellimento della realtà, forse persino una delusione o un tradimento.

Ma dove aveva origine questa evasione poetica di Heaney della quale il suo personaggio viene qui accusato? L'autore aveva commemorato il decesso del cugino cinque anni prima, nella raccolta di *Field Work*. Alla fine del poema intitolato "The Strand at Lough Beg: In memory of Colum

²⁰² HEANEY 1991:26-7.

²⁰³ O'DRISCOLL 2008: 327, citando Heaney 1991: 27.

²⁰⁴ HEANEY 1984: 83.

²⁰⁵ HEANEY 1984: 83

McCartney", Heaney aveva reinventato l'episodio nel canto primo del *Purgatorio* in cui Virgilio esegue un rituale in preparazione del pellegrinaggio.²⁰⁶ Nel suo poema, Heaney immagina di prendere il posto di Virgilio: il rituale dantesco per i pellegrini nel Purgatorio diviene negli ultimi versi del Strand at Lough Beg' quasi un rito funebre, col lavaggio del corpo morto e la decorazione del sudario ("I plait/ Green scapulars"). Forse questo rito e questi gesti potrebbero servire ad abbellire la realtà. E forse anche la similitudine di " Fine as the drizzle out of a low cloud" e il gesto di "plaiting" - "intrecciatura" - come metafora per l' omaggio poetico al cugino defunto - sarebbero ambedue un po' troppo "poetiche" in questo contesto. Ma - nonostante le accuse del cugino nel poema successivo - questo poema stesso ("the Strand at Lough Beg"), come dimostra questo brano, non sfugge agli inquietanti dettagli - "blood and roadside muck" ("sangue e sporcizia a lato") - di una morte violenta. E per di più, i versi finali del poema - con i riferimenti a "rushes that shoot green again" - potrebbero alludere alla possibilità di ulteriori violenze settarie. Dobbiamo ricordare che, nel discorso nazionalista irlandese degli anni Settanta del Novecento, tali parole erano cariche di significato.

E si deve ricordare la comparsa ancora più inquietante di un altro amico, altra vittima della violenza settaria nella sezione precedente (sezione VII) del "Station Island". Come l'anima di Manfredi del *Purgatorio* questo amico morto mostra al personaggio la ferita sopra l'occhio: "His brow / was blown open above the eye."²⁰⁷ Non si tratta qui di un parallelismo esplicito tra "Station Island" e la visione politica del *Purgatorio* dantesco, ma sembra molto probabile che Heaney qui abbia avuto in mente le rappresentazioni delle lotte fra fazioni che si incontrano spesso nel *Purgatorio* e altrove nella *Commedia*. Si ricorda, per di più, che nell' ultimo poema della raccolta precedente (*Field Work*) - nella quale apparve "The Strand at Lough Beg" - Heaney aveva tradotto il racconto di Ugolino - episodio dantesco dotato di implicazioni per le lotte fra fazioni nell'Irlanda del Nord.²⁰⁸

Alla fine del 'Station Island' si trova una sezione (sezione XII) che tratta di nuovo (come nell'incontro col cugino) del ruolo dello scrittore nella comunità; e qui ancora un episodio chiave del *Purgatorio* funge da precedente. In questa sezione finale, il personaggio di Heaney incontra lo spirito di James Joyce, uno scrittore che (come ha detto Heaney stesso in un' intervista) "qualifies as a poet more than most writers of verse" ["possa essere definito come poeta più di altri autori di versi"].²⁰⁹ Quindi, dopo questo pellegrinaggio di memoria e di penitenza sull'isola in un lago nordirlandese, lo spirito dell'"old father" ["vecchio padre"], il predecessore letterario James Joyce tira il poeta Heaney fino alla terraferma e lo manda per la sua strada con parole che echeggiano - oppure, riscrivono - quelle di Virgilio dantesco al momento in cui si congeda da Dante all'entrata del Paradiso terrestre (Dante, *Purgatorio* 27. 131-3, 139-42). Il congedo di Virgilio invita il Dante-personaggio a partecipare nel *piacere* del Paradiso terrestre, a entrare in un luogo chiuso e santificato. Il Joyce di *Station Island* - ricordando le opinioni dello scrittore in sé - spinge il poeta contemporaneo ad andare *oltre* i confini della religione convenzionale, "to swim/ out on your own" ["nuotare da solo"], ad uscire dal cerchio della religiosità irlandese, a "write for the joy of it" ["scrivere per la gioia di farlo"].²¹⁰

²⁰⁶ HEANEY 1979: 18.

²⁰⁷ HEANEY 1984: 77; cfr. DANTE, *Purg.*, III, 108: "un de' cigli un colpo avea diviso".

²⁰⁸ HEANEY 1979: 61-4.

²⁰⁹ O'DRISCOLL 2008: 249.

²¹⁰ HEANEY 1984: 93-4.

Il vero James Joyce aveva accennato più volte al *Purgatorio* dantesco, per esempio nel suo primo romanzo, *Portrait of the Artist* (1916). Qui si trova un suggestivo parallelo tra l'incontro dell'"artista" Stephen Dedalus con la "bird-girl" e quello del Dante-personaggio con Matelda nel paradiso terrestre.²¹¹ Queste figure idealizzate (la "bird-girl" e Matelda) sono tutte e due donne "solette", accanto a un ruscello, e sono per di più oggetto di intenso scrutinio da parte dei protagonisti, anch'essi in un momento chiave e liminale nelle rispettive narrative.

Per un altro esempio dalla letteratura irlandese si si potrebbe rivolgere a un collega e connazionale di Joyce: Samuel Beckett - anche lui uno che "possa essere definito come poeta più di altri autori di versi". Ci sono echi dal *Purgatorio* dantesco lungo tutta la opera di Beckett, dai primi racconti fino agli ultimi drammi, dove reminiscenze del "secondo regno" si fondono con quelli dell'*Inferno*. Il personaggio dantesco forse più noto nell'opera di Beckett è quello dello svogliato e scettico Belacqua, quell'anima che abita i pendii bassi della montagna di Purgatorio e che diventa il protagonista oppure l'antieroe intellettuale - il "dirty low-church Protestant" - del romanzo beckettiano *More Pricks than Kicks* (1934).²¹² E nell'ultimo romanzo autobiografico di Beckett, *Company* (1980), il Belacqua fa una chiamata alla ribalta come "the old lutist cause of Dante's first quarter-smile" ("il vecchio liutista, quello che aveva suscitato in Dante il primo più piccolo accenno di sorriso").²¹³

I poeti anglofoni hanno così dal medioevo fino ai tempi nostri tentato di riscrivere e accennare al *Purgatorio* dantesco e di recepire l'importanza della seconda cantica come (citando Yeats) una "singing school", una "scuola per i cantanti." Ma fino agli anni più recenti sono stati in pochi a produrre traduzioni complete. Eccezioni sono due poeti americani dell'Ottocento e del Novecento. La traduzione della *Commedia* di Henry Wadsworth Longfellow appariva nel 1867, ma, invece che dell'*Inferno*, Longfellow l'aveva iniziata col *Purgatorio* negli anni Quaranta dell'Ottocento. Nel secolo nostro, il poeta William Stanley Merwin - studioso e traduttore di altri classici medievali - ha pubblicato una versione del *Purgatorio* come la sua ultima traduzione nel 2000.²¹⁴ Oggi, nel tempo di cambiamento climatico nonché di isolamento sanitario, siamo quasi tutti fratelli e sorelle di Belacqua sui pendii bassi della montagna. E invece dell'*Inferno*, alcuni poeti anglofoni si sono rivolti al *Purgatorio*. Due anni fa, il poeta Steve Ellis - traduttore dell'*Inferno* negli anni Novanta - ha pubblicato anche versioni del *Purgatorio* e *Paradiso*.²¹⁵ Anche nel 2019 il poeta scozzese Alastair Gray - autore del romanzo futuristico *Lanark* - aveva pubblicato *Purgatory: Dante's Divine Trilogy part two*. E nell'anno in corso - cioè l'anno dell'anniversario dantesco - si vede la comparsa di almeno tre nuove traduzioni in verso della seconda cantica. La poetessa Mary Jo Bang ha già prodotto nel 2012 una versione molto contemporanea e ben recensita dell'*Inferno*, e quest'anno appare il suo *Purgatorio* (Graywolf Press, 2021). Un poeta e psicanalista scozzese, David Black ha pubblicato nello stesso anno un'edizione bilingue del poema (New York Review Books, 2021). E, per coinvolgere una varietà di voci moderne, ho curato con il poeta irlandese Bernard O'Donoghue una nuova versione della cantica, tradotta da sedici poeti contemporanei, poeti provenienti da contesti

²¹¹ JOYCE 2007: 150.

²¹² BECKETT 1970: 66.

²¹³ BECKETT 1980: 85.

²¹⁴ Vd. sopra, n. 4.

²¹⁵ ELLIS 2019.

culturali diversi: australiano, caraibico, cinese, inglese, italiano, nordamericano, scozzese: *After Dante: Poets in Purgatory* (Arc, 2021).

Ho già fatto riferimento alla traduzione completa di Mary Jo Bang che ha inoltre contribuito con alcuni canti a questa mia versione multi-autore. Può essere opportuno concludere proprio con le prime terzine della cantica (*Purgatorio*, I, 1-12) in una versione a settecento anni di distanza:

Heading over waters getting better all the time
My mind's little skiff now lifts its sails,
Letting go of the oh-so-bitter sea behind it.

The next realm, the second I'll sing,
Is here where the human spirit gets purified
And made fit for the stairway to heaven.

Here's where the kiss of life restores the reign
Of poetry—O true-blue Muses, I'm yours—
And where Calliope jumps up just long enough

To sing backup with the same bold notes
That knocked the poor magpie girls into knowing
Their audacity would never be pardoned.²¹⁶

La contemporaneità della traduzione di Mary Jo Bang si riflette altrove nei riferimenti alla cultura popolare, per esempio al velocista Usain Bolt e al logo della MGM con il leone (Leo the Lion).²¹⁷ E qui, all'inizio, si comincia così come si vuole continuare con allusioni alla cultura contemporanea: alla "Stairway to heaven" dei Led Zeppelin e al "backup" ("controcanto") di Caliope. Ma, nonostante quel ruolo di corista che è attribuito alla Musa - dal punto di vista di Mary Jo the "lead-singer", la "prima voce" è qui, come sempre, lo stesso Dante: colui che canterà del secondo regno; colui che ha fondato questa "scuola di cantare" per i poeti della lingua inglese; colui di cui il *Purgatorio* ha incontrato con una così varia e ricca fortuna.

BIBLIOGRAFIA

- M.J. BANG, *Dante Alighieri: 'Purgatorio'*, Minneapolis, Graywolf Press, 2021.
S. BECKETT, *More Pricks than Kicks*, Londra, John Calder, 1970.
S. BECKETT, *Company*, Londra, John Calder, 1980.
D. BINDMAN, S. HEBRON, M. O'NEILL, *Dante Rediscovered: From Blake to Rodin*, Grasmere, Wordsworth Trust, 2007.
T.S. ELIOT, *Dante*, Londra, Faber & Faber, 1929.
T.S. ELIOT, *Four Quartets*, Londra, Faber & Faber, 1944.
S. ELLIS, *The Divine Comedy: A New and Revised Translation*, Londra, Vintage, 2019.

²¹⁶ BANG 2021: 3.

²¹⁷ BANG 2021: 32 e 49.

- P. HAINSWORTH e D. ROBEY, *Dante: A Very Short Introduction*, Oxford. Oxford University Press, 2015.
- N. HAVELY e B. O'DONOGHUE, *After Dante: Poets in Purgatory*, Todmorden, Arc, 2021.
- S. HEANEY, *Field Work*, Londra, Faber & Faber, 1979.
- S. HEANEY, *Station Island*, Londra, Faber & Faber, 1984.
- S. HEANEY, *Seeing Things*, Londra, Faber & Faber, 1991.
- J. JOYCE *A Portrait of the Artist as a Young Man*, a cura di P. Riquelme, New York & Londra, Norton, 2007.
- P. KINGSLEY, *The New Odyssey: The Story of Europe's Refugee Crisis*, Londra, Guardian/ Faber, 2016.
- W.S. MERWIN, (2000), *Purgatorio by Dante Alighieri: A New Translation*, New York, Random House.
- D. O'DRISCOLL, *Stepping Stones: Interviews with Seamus Heaney*, Londra, Faber & Faber, 2008.
- R. PITE, *The Circle of Our Vision: Dante's Presence in English Romantic Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- C.L. SHADWELL, *The Purgatory of Dante Alighieri: an Experiment in Literal Translation*, Londra, Macmillan, 1892
- P.B. SHELLEY, *Letters of Percy Bysshe Shelley*, a cura di F.L. Jones, Oxford, Oxford University Press, 1964.
- T. WEBB, *The Violet in the Crucible: Shelley and Translation*, Oxford, Clarendon Press, 1976.

IL PROBLEMA ECDOTICO DELLA COMMEDIA: UNO SGUARDO RETROSPETTIVO

di Giorgio Inglese

Per quanto ne sappiamo, la “critica del testo” della *Commedia* nasce insieme con la diffusione del poema come opera organica. La tradizione biografica boccacciana, col conforto di altre testimonianze antiche, porta infatti ad attribuire a Iacopo Alighieri l’allestimento di un prototipo del poema, presentato in forme ufficiali o semiufficiali a Guido Novello da Polenta il 1° aprile del 1322 a Bologna. Dal racconto di Boccaccio, sensatamente interpretato, si ricava che Iacopo lavorò otto mesi per ricongiungere gli estremi autografi danteschi (*Paradiso XXI-XXXIII*) a testimoni delle prime due cantiche e del *Paradiso* “veronese” - testimoni della cui qualità non si può dire nulla.

La rapida moltiplicazione delle copie, gli incroci con la tradizione indipendente di *Inferno* e *Purgatorio* (della quale si hanno tracce indubitabili, a partire dal 1316), le interferenze linguistiche tra il presumibile (ma non ineccepibile) fiorentino del prototipo e copisti di diversa estrazione causarono già nella fase 1325-1330 una vistosa *varia lectio* e una contropinta unificante. Ne rimane documento nel codice (perduto, ma largamente riprodotto nella collazione cinquecentesca di Luca Martini) compilato dal fiorentino Forese nel 1330-31 *ex diversis libris* – come vanta il notamento finale.²¹⁸ Vandelli lo definì argutamente «il più antico testo critico della *Divina Commedia*».

Si può dimostrare che tutti i superstiti codici del quarto decennio rispecchiano, direttamente o indirettamente, una costituzione testuale analoga. Come vedremo, questa più antica “critica del testo” costituisce la principale difficoltà per la “critica del testo” moderna, che la denomina *contaminazione*. Successivi, rilevanti passaggi ecdotici si devono a Giovanni Boccaccio e a Filippo Villani. La mano del Certaldese vergò infatti ben tre manoscritti del Poema, non identici l’uno all’altro: il Toledano 104.6, il Riccardiano 1035 (framm.) e il Chigiano L.VI.213 (ca. 1370). Il lavoro del Villani è testimoniato dal codice Laurenziano (Santa Croce) Pl. 26 sin. 1, nei suoi diversi strati di scrittura.

Nell’età della stampa, spiccano le opposte scelte di Pietro Bembo, la cui Aldina si basa principalmente su un ms. medio-trecentesco (Vat. lat. 3199), e della Crusca, la cui edizione presuppone invece una larga consultazione di codici - purtroppo identificabili con difficoltà, o non identificabili affatto. Lasciata da parte la lunga serie di rimaneggiamenti editoriali ispirati da occasionale o campanilistica fruizione di questo o quel codice, l’incontro fra il problema *Commedia* e la filologia moderna si può datare al 1862, anno in cui Karl Witte pubblicò un’edizione del poema quale esito di ben trentacinque anni di studio (Decker, Berlino).

La sostanziale difficoltà con cui si misurava era il numero enorme di testimoni che la retta coscienza filologica gli avrebbe imposto di esaminare. Il fatto in sé era noto da tempo: dal 1848 era inoltre disponibile il grande catalogo curato da Paul Colomb de Batines, che conta 537 numeri. Escludendo doppioni e altre indicazioni erranee o inverificabili per smarrimento del codice, Witte ne riduceva il numero a 478.

Postosi l’obiettivo di identificare i «patriarchi» della tradizione, ossia di delinearne la “genealogia” (il Lucrezio del Lachmann era uscito nel 1850), Witte tentò anzitutto di collazionare su un canto (*Inf.* III) il più alto numero di codici accessibili (449), ma infine fu costretto a riconoscere i limiti e l’incompletezza dell’impresa (anche per le troppe collazioni mancate o scadenti). Optò

²¹⁸ [Per tutti i riferimenti ai manoscritti del poema, posso ora rinviare a DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a c. di G. INGLESE, Le Lettere, Firenze 2021 («Società Dantesca Italiana. Edizione Nazionale»), I, *Introduzione*.]

dunque per una selezione basata sulle *lectiones difficiliores*, vale a dire sui «pochi» codici che presentano «regolarmente le [lezioni] primitive» (p. lxxv). Pur riconoscendo la vetustà di Ashburnham 828, Landiano 160 e Trivulziano 1080 (Ash La Triv), tuttavia svalutati per l'ovvia considerazione che «anch'essi non mancano di tracce delle alterazioni... che il testo di Dante subì nei mss del Trecento» (p. lxxviii), Witte fermò l'attenzione su quattro testi. Il testo “migliore”, siglato *A*, gli appare il Laurenziano di F. Villani (che, fidando su un'errata datazione del ms al 1343, si obbliga a identificare con un semiconosciuto omonimo della generazione precedente). Seguono: *B*, il Vat. 3199, anche perché fonte dell'Aldina (alla correttezza si unisce qui, un po' forzatamente, la rilevanza storica); *C*, il Berlinese It. 136, sec XV, «sommamente» corretto; e infine *D*, il «celebre» codice Caetani, sec. XV in. (non consultabile dal 1945, se non in una trascrizione diplomatica, è ricomparso nel 1979). «Alcune, ma rarissime volte», la lezione “migliore” non si trova in nessuno dei quattro. Del rimanente Witte dichiara impossibile la ricostruzione dell'ortografia dantesca, e comunque inopportuna quella di un manoscritto antico: a prescindere dai fatti grafici, egli sottolinea (molto onestamente) la difficoltà di fissare una linea di demarcazione tra le differenze ortografiche e le «vere varianti». Se ora mettiamo a confronto il testo del 1862 con quello della edizione Petrocchi, prendendo per campione appunto il canto III dell'*Inferno*, veniamo a constatare che, nella sostanza, essi divergono soltanto in cinque luoghi (W. 8 *eterna*, 29 *aria*, 30 *a turbo*, 56 *avrei mai creduto*, 71 *gente*), e soprattutto che si tratta sempre di *varia lectio* tuttora soggetta a discussione - tranne per il v. 56, dove W. promuove una lezione isolata di LauSC *ante correctionem* che già da Vandelli si riconobbe come adattamento superfluo a fronte di una presunta difficoltà metrica (archetipo: *averei creduto*).

Sulla scia del Witte, ma con sempre più larga conoscenza di codici, si mossero Edward Moore, curatore del Dante oxoniense (1894) e Giuseppe Vandelli, cui si deve la *Commedia* nel primo testo della Società Dantesca Italiana (1921). Prima dell'edizione, Moore pubblicò un fondamentale volume di *Contributions to the Textual Criticism of the Divina Commedia* (Cambridge 1889). Le ampie collazioni permettevano a Moore di affermare che la vulgata del poema si è costituita entro la prima metà del XIV secolo e che nessun testimone conosciuto le è estraneo (eppure conosceva l'Urbinate 366 [Urb], di cui sbagliava clamorosamente la valutazione: «non sembra richiedere una speciale considerazione», p. 644).²¹⁹ Esclusa come ineseguibile una realistica genealogia dei testimoni, ne prospettava comunque taluni raggruppamenti (per es., la famiglia “Vaticana”) in base a «*test-passages* accuratamente selezionati» (p. xxxii). Dedicato largo spazio alla precisazione di criteri utili alla valutazione comparativa delle varianti – criteri tuttora validi, come il ricorso sistematico ai luoghi paralleli nelle altre opere di Dante e nei suoi Autori – li applicava alla revisione del testo Witte (del resto, molto parca: ad es. in *Inf.* III l'ed. oxoniense conferma il testo Witte in tutti i luoghi sopra citati, (tranne il v. 8 *eterno*), anche là dove (v. 56) poteva schierare un gran numero di testimoni contro la lezione promossa. Ripeto il confronto con l'edizione Petrocchi di *Inf.* VI. Registro sei divergenze non formali: M. 47 *messa* (Ash La Vat e affini), 72 *e che ne adonti* (Ash), 73 *ma non vi sono* (Vat), 79 *e Tegghiaio* (La), 86 *diversa colpa* (Vat), 97 *ritroverà*.²²⁰ Sono poche e di impatto semantico tendente allo zero. Tuttavia, in questo caso, è possibile riscontrare le diverse scelte di Petrocchi con il suo *stemma codicum* e verificare che le lezioni promosse da Moore sono certamente minoritarie.

²¹⁹ Ne segnala comunque alcune varianti, di rilievo effettivamente modesto, una delle quali, *Pd* 13.27 *sustanza* giudicata con ragione erronea.

²²⁰ Nella cosiddetta “antica vulgata” è del solo Parigino it. 539.

Cominciamo a capire che la critica testuale “moderna”, in generale, assolve al compito precipuo di verificare e, per lo più assicurare, un fondamento scientifico alle scelte già compiute dalla “competenza” dei lettori/studiosi - sempre più raffinata nel corso dei secoli. E sarebbe strano il contrario, dato che la percezione dei valori culturali e stilistici del testo dantesco non è certo monopolio novecentesco. Prendo il caso di *Inf.*, XVIII, 135, là dove Bertran de Born confessa di avere fomentato la ribellione di Enrico d’Inghiltera, il *Re giovane* (o *giovane*): nella tradizione tosco-fior., è quasi sempre alterato in *Re Giovanni*; così ancora nel Witte. Ma la lezione autentica è acquisita già in *Contributions*, pp. 344-51, e finalmente promossa nel testo oxoniense del 1894.

Il richiamo al Moore è esplicito nella Prefazione di Michele Barbi al «testo critico della Società Dantesca Italiana» delle *Opere di Dante*, pubblicato nel 1921. La *Commedia* usciva a cura di Giuseppe Vandelli: e Barbi ne riferisce il «giudizio» che la vicenda tradizionale del poema «renderà vano... ogni tentativo per fare una compiuta genealogia dei testi». Come esempi di contaminazione evidente già nelle copie antiche, Barbi menziona lo stato del codice Landiano (sottoposto a una minuziosa campagna di correzioni) e il notamento di Forese. Vale la pena di osservare che, scrivendo nel 1921, Barbi non faceva parola dei 396 *loci critici* selezionati dalla Società Dantesca Italiana nel 1891, a fini di classificazione. Quel progetto veniva anzi accantonato: «È bisognato prendere altra strada: raccogliere ... le varietà di lezione che i testi antichi ci offrono; e poi ragionare su questo materiale... al lume di quei principi critici. che possono portare a riconoscere quali fra tante varianti sia la genuina lezione... Non è la prima volta che questi... principi si applicano alla critica del testo del poema, e basti ricordare i Contributi di Edoardo Moore. Ma quel metodo che egli applicò a centocinquanta passi circa, il Vandelli lo ha esteso a tutto il poema». A onore di Barbi, si deve citare anche questo avvertimento, tuttora validissimo: «Se il testo che ora si pubblica, per la vera e propria lezione *non differisce gran che da quello che si può dire il testo vulgato*, ha su quello il grande vantaggio di essere stato tutto direttamente cavato e riscontrato su testimonianze... antiche e tutte accolte e vagliate con cosciente ponderazione... *Molti e molti de’ luoghi che appaiono... intatti sono... costati fatica non minore di quelli dove si troveranno mutazioni*» (corsivi miei).

Il senso di tali frasi meglio si intende mettendo a confronto, per es., i testi Moore e Vandelli di *Inferno* XI. A prescindere dalle varietà formali in senso stretto, le differenze sono soltanto cinque: 6 «ci raccostammo, *indietro*, ad un coperchio» (M: r. *dietro* ad un coperchio); 11: «s’ausi un poco *in prima* il senso» (M: *prima*); 12: «poi *no i* fia riguardo» (M. *non*); 48 «spregiando [’n] natura sua (=di Dio) bontate» (M. *natura e sua*); 100 «natura lo suo corso prende | *da* divino intelletto» (M. *dal*).

Già si comprende che le novità sono di dettaglio, ma è interessante osservare il procedimento. Al v. 6, Vandelli ha bene inteso che Dante e Virgilio, offesi dal cattivo odore, non si spostano ‘dietro al coperchio’ di un sepolcro, ma ‘arretrano’ fino al coperchio ecc. Al v. 48, registriamo eccezionalmente una congettura di Vandelli, sulla lez. *natura sua*, di Mart Triv Ash: congettura non accettata, poi, da Petrocchi. Il testo del 1921 è privo di qualsiasi apparato, rimandato a una futura «edizione maggiore». Grazie all’ed. Petrocchi, possiamo tuttavia precisare che *indietro* è lez. di Urb, della collazione Martini (testo di Forese, Mart) e di Ash (*in d.*) vs il Trivulziano 1080 (Triv), ecc.; al v. 11, Vandelli privilegia la lez. di Mart Triv La rispetto ad Ash Urb e altri; al v. 12, dà invece credito a La Urb; al v. 100, tra varianti adiafore, privilegia Triv.

Il progetto di una ricostruzione “genealogica”, così drasticamente esclusa da Vandelli e Barbi, veniva nel frattempo ripreso da Mario Casella, che pubblicò una nuova edizione del poema nel 1923 – senza apparato. In Prefazione lo studioso tracciava un quadro della tradizione ricavato, oltre che dagli studi precedenti (Witte, Mussafia, Moore, Fiammazzo, Vandelli), da un esame dei codici

conservati nelle biblioteche fiorentine. Così delimitato nella sua base (tuttavia numericamente cospicua), il disegno di Casella riconosce «due tradizioni α e β », «strabocchevolmente numerosa» questa, comprendente quella i soli Trivulziano 1080 e Laurenziano Villani (entrambi nondimeno influenzati da β in varia misura e modalità). Entro β , Casella distingueva poi due gruppi: lo Stroziano (a sua volta bipartito fra la sezione più propriamente Stroziana, comprendente anche il Ginori Venturi [Gv], ritenuto descritto da un ms. del 1336, e quella rappresentata eminentemente dal Landiano); e il Vaticano, imperniato su Vat. Secondo Casella, α e β «dipendono da un apografo x scritto da un copista... probabilmente bolognese», all'origine di certi errori comuni (ad es. *vedi* per *vedi* a *Inf.*, V, 64-65).

Come è, del resto, ovvio, il testo Casella si basa «sull'accordo delle due tradizioni». In caso di divergenza, l'editore privilegia le «considerazioni che *vengano* dall'esame della tradizione diplomatica» (le difficoltà di decifrazione grafica?) rispetto «alle ragioni... spesso troppo soggettive di lingua o di stile, di metrica o di ritmo». Rimane che «noi abbiamo bisogno di conoscere se, oltre α e β , esistano altre tradizioni». A prescindere dalla fragilità dell'argomentazione in termini "lachmanniani", gli studi successivi confermeranno l'intuizione di Casella circa l'indipendenza di Mart Triv dalla tradizione vaticana-stroziana-boccacciana. Tentiamo anche in questo caso una verifica a campione, raffrontando il testo Casella di *Inf.* XI con quello della '21. Le divergenze sostanziali sono soltanto tre. Al v. 48, Casella non accoglie la congettura di Vandelli e torna alla lezione di Moore, che ritrova nell'ottimo Villani. Lo stesso al v. 100. Al v. 50 si allontana da Moore e da Vandelli rifiutando il polisindeto *del segno suo e Sodoma e Caorsa*, a favore della lezione di Triv e *La del segno suo Sodoma*: qui non prevale una figura "stemmatica", ma l'idea che Villani e gli altri respingano una dieresi d'eccezione degna invece di essere conservata (una "considerazione metrica", che interviene, a quanto pare, in mancanza di elementi "diplomatici" utili).

L'auspicio di Casella circa l'individuazione di «altre tradizioni» oltre a quelle foresiana e vaticana-stroziana-boccacciana, fu portato a compimento dalla Società Dantesca Italiana nel 1966-67, con la pubblicazione della "edizione maggiore" del Poema a cura di Giorgio Petrocchi. Sulla scia di un'intuizione che abbiamo già visto affiorare nell'operare di Vandelli, e in contributi di Barbi, Petrocchi delimita anzitutto una fascia cronologica da privilegiarsi. In forza di una estesa campionatura, lo studioso fissa un discrimine tra la «antica vulgata», entro i cui confini i principali lineamenti genealogici sono ancora percepibili, e la massa dei *recentiores*, nella cui testimonianza le più antiche linee di tradizione si ripresentano mescolate in modo difficilmente districabile, senza che più affiorino materiali utili alla ricostruzione del testo dantesco. Il discrimine appare segnato dal lavoro editoriale del Boccaccio, consegnato ai mss. To (ca 1360) Ri Chig (ca 1370), ed è collocato da Petrocchi all'anno 1355, ossia alla data iscritta sul ms Laur (40.22).

Rispetto alla lista di *loci critici* proposta un tempo dalla Società Dantesca, e utilizzata da Vandelli nei limiti che si sono già constatati, Petrocchi compie un decisivo progresso metodologico, in prospettiva "stemmatica" (maasiana), costituendo una base di 251 «errori prevalentemente monogenetici» (pp. 135 ss) validi a stabilire la relazione fra i testimoni (per cantica: 52, 107, 92). In concreto, lo studioso si trova di fronte a una problematica, spesso contraddittoria, distribuzione degli incontri in lezione errata. Sì che giunge alla delineazione di uno *stemma* solo dopo una laboriosa, e talvolta tortuosa, argomentazione – come evidenza a colpo d'occhio il disegno "a ragnatela" della grande sezione centrale (in buona sostanza, la strabocchevole tradizione β di Casella). Secondo Petrocchi, da una fonte O (di non chiara definizione: originale o archetipo?) scaturiscono due rami, α e β . Quest'ultima sigla ha tutt'altro valore rispetto al Casella, e vuol simboleggiare proprio l' "altra

tradizione” di cui si andava in cerca, rappresentata da tre testi di estrazione settentrionale: il Madrileno 10186 (Mad), il Riccardiano 1005+Braidense AG XII 2 (Rb) e Urb. Da α si dipartono tre rami, denominati $a b c$. Soltanto la struttura di a (l’ α di Casella) è precisamente definita nella stretta solidarietà fra Mart e Triv (Petrocchi restringe al solo Mart le risultanze della dichiarata contaminazione foresiana). Del rimanente, la geografia della sezione “vaticana-strozziana-boccacciana” risulta profondamente modificata dalla estrapolazione di una famiglia b (Gv più Ash, Cortonese 88 e, indirettamente, Hamilton 203 [Ham]); mentre il grosso della sezione viene ora ricondotto a una fonte c da cui discenderebbero direttamente Vat (con Chantilly Condé 597 [Ham]), Parmense 3285, Pr e gruppo dei Cento, nonché i testi del Boccaccio. I codici Laurenziano 40.22, BNCF Pal. 313 (Po), Brit. Lib. Egerton 943 (Eg), Filippino (Fi), Par. it 538 (Pa) avrebbero tutti un doppio modello, un testo di b (Ham o Co) e un testo di c (Parm Pr o Vat) – ciò che, a rigore, li qualificherebbe come *descripti* e superflui. Petrocchi si distacca marcatamente da Casella, infine, quando situa il Landiano in posizione intermedia fra c e β .

A prescindere da un giudizio sulla correttezza della classificazione, la mancata *eliminatio* dei presunti *descripti* dimostra la piena consapevolezza, in Petrocchi, di quanto le interferenze di tradizione – ben al di là delle linee di contaminazione tracciate nel disegno stemmatico – sconsiglino un’applicazione meccanica dello stemma quale canone selettivo. Soprattutto, nel corso dell’esame delle lezioni non erranee Petrocchi si imbatte in tali e tanti casi “non tipici” di accordo fra i testimoni, che si trova obbligato a considerare quella stemmatica come una *indicazione*, sempre subordinata all’esame qualitativo delle varianti, e non come un’illusoria *norma* cui sacrificare la responsabilità del giudizio critico. Ciò rappresenta un modello di comportamento tuttora valido, ma, come è ovvio, lascia la strada aperta a un aggiornamento progressivo delle soluzioni ecdotiche.

La sistemazione petrocchiana non venne messa in discussione fino al 1994 quando Antonio Lanza pubblicò una nuova edizione del poema basata sul testimone “ottimo” Trivulziano 1080, di cui venivano corretti solo gli errori più vistosi, mentre le lezioni caratteristiche erano in genere difese come “migliori”, talora con un certo sforzo argomentativo. Lanza dichiarava impossibile una edizione ricostruttiva, stemmatica, della *Commedia*, ma non per questo presentava il ricorso al testimone privilegiato come un bedieriano omaggio alla “storicità” della tradizione. Tutt’altro: «Triv, nonostante alcuni errori... agevolmente sanabili, è prossimo, molto prossimo al testo originale di Dante» (p. xxx). Nel 1994, Lanza è già in grado (sulla base degli accertamenti di G. Pomaro) di ricollocare cronologicamente il ms Cortonese, da «prima della metà del secolo» (Petrocchi) all’ultimo quarto del secolo: ciò che rende impossibile farne una fonte di Ham, datato 1347, come riteneva Petrocchi. La raffigurazione della sezione b dovrà poi cedere anche al definitivo ringiovanimento di Gv, la cui datazione *al* MCCCXXXVII (o ’38 in stile fior.) non può neanche essere traslata a un modello, ma va intesa come errore per MCCC<L>XXXVII.²²¹

In questo quadro, si inserisce l’innovativa proposta di F. Sanguineti,²²² che ridefinisce b come unica fonte diretta di Ash e Ham, e riporta senz’altro il Landiano nella sezione “vaticana-strozziana-boccacciana”. Sul versante “nord”, isola Urb quale unico rappresentante di β , avendone staccato Mad e Rb, ora riuniti sotto una fonte c collaterale di b sotto un capostipite z . Punto debole dell’ipotesi si manifesta subito la rimozione dell’intera sez. La $\&c$ (sigla d) in quanto “dipendente” simultaneamente da b e c – dipendenza certo non dimostrata né dimostrabile da una lista di errori *comuni* a b e d (p.

²²¹ Cfr. A. CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana. I. Introduzione*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 84.

²²² F. SANGUINETI, *Per l’edizione critica della “Commedia” di Dante*, «Rivista di Letteratura Italiana», 12, 1994, pp. 277-292.

289). Il “ritorno a Casella” giunge fino a una rivalutazione di LauSC (ms Villani), fatto dipendente diretto di α e collaterale a un x , fonte di a e z . Su questa base, Sanguineti edita il Poema nel 2001, in ottica – a suo dire – “strettamente lachmanniana” (avendo nel frattempo ridotto al solo Rb il secondo ramo di z , l'ex-c).

E siamo così giunti alla cronaca, ossia alla discussione odierna, che implica una nuova ed. Sanguineti, in corso di stampa (lo stemma include ora un paio di *recentiores* ritenuti affini a Urb e utili a emarginarne le lezioni singolari) e i lavori preparatori a una ed. diretta da P. Trovato, basata su codici “settentrionali” (oltre a Mad e Urb, alcuni mss. tardotrecenteschi e quattrocenteschi). Con queste ipotesi e proposte si misura la nuova Edizione Nazionale, a mia cura, che perviene a una sostanziale conferma dell'impostazione di Petrocchi attraverso una riduzione del testimoniale ai soli codici collocabili nel quarto decennio del Trecento, con l'aggiunta di Urb.

INTERVENTI

FONTI LATINE DI *PARADISO* VI, VV. 73-78.
DANTE, ORAZIO E LA MORTE DI CLEOPATRA²²³

di Lorenzo Bartoloni

Se Dante conoscesse o meno la poesia lirica di Orazio è una questione ampiamente dibattuta, ma ancora aperta: alla posizione maggioritaria a partire da metà del secolo scorso, per cui non lesse né i *Carmina* né gli *Epodi*,²²⁴ si è di recente affiancata l'idea che gli fossero note, in parte o del tutto,²²⁵ entrambe le raccolte. Il problema è complesso, e forse non sarà mai possibile una risposta univoca: anche ammettendo che non abbia conosciuto la produzione lirica di Orazio nella sua interezza, non si può escludere che alcune poesie gli siano giunte tramite la tradizione indiretta, sia essa costituita dai grammatici antichi o dai florilegi.

Uno dei passi in cui sembra emergere un'eco dei *Carmina* oraziani è la descrizione della morte di Cleopatra in *Paradiso* VI:²²⁶

Di quel che fé col baiulo seguente,
Bruto con Cassio ne l'inferno latra,
e Modena e Perugia fu dolente.

Piangene ancor la trista Cleopatra,
che, fuggendoli innanzi, dal colubro
la morte prese subitana e atra.
[Par., VI, 73-78]

²²³ Questo lavoro nasce nell'ambito del corso di *Letteratura italiana* tenuto da Stefano Carrai presso la Scuola Normale Superiore (aa. 2020-21): al prof. Carrai, che ha seguito con cura questa ricerca, va tutta la mia gratitudine.

²²⁴ G. BRUGNOLI - R. MERCURI, *Orazio Flacco, Quinto*, in *Enciclopedia dantesca*, diretta da U. BOSCO, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1970-1978 (d'ora in poi ED), vol. IV, pp. 173b-180b: 173b-174a e 176b-177a; Z.G. BARAŃSKI, *Dante e Orazio medievale*, «Letteratura italiana antica», VII, 2006, pp. 187-221: 190-191; ID., «Valentissimo poeta e correggitore de' poeti»: a first note on Horace and the Vita nova, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, 3 voll., a cura di M.A. TERZOLI - A. ASOR ROSA - G. INGLESE, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, vol. I, *Dante: la Commedia e altro*, pp. 3-17: 12-13, n. 21. Così anche K. FRIIS-JENSEN, *The reception of Horace in the Middle Ages*, in *The Cambridge Companion to Horace*, a cura di S. HARRISON, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 291-304: 304, che però sottolinea la fortuna delle *Odi* nei secoli XI e XII; cfr. anche R.J. TARRANT, *Horace*, in *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, a cura di L.D. REYNOLDS, Oxford, Oxford University Press, 1983, pp. 182-186. Per la diffusione di Orazio lirico nel Basso Medioevo cfr. C. VILLA, *Il canone poetico mediolatino (e le strutture di Dante, Inf. IV e Purg. XXII)*, «Critica del Testo», III/1, 2000, pp. 155-176, poi in EAD., *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 17-37: 25-28; EAD., «Horatius, presertim in Odis»: appunti per un colloquio inevitabile, in *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca*, a cura di C. BERRA, Gargano del Garda, 2-5 ottobre 2002, Milano, Cisalpino, 2003, pp. 175-187: 176-182.

²²⁵ S. VAZZANA, «Orazio satiro»? «Rivista di cultura classica e medioevale», XLIII/1, 2001, pp. 91-102; poi in ID., *Dante e «la bella scola»*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 2002, pp. 11-22; C. VILLA, *Introduzione* a EAD., *La protervia di...*, pp. IX-XVIII: XV; EAD., *Il problema dello stile umile e il riso di Dante*, in EAD., *La protervia di...*, pp. 215-232: 221-225.

²²⁶ Le edizioni di riferimento per le opere di Dante sono: D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Milano, Mondadori, 1966-1967; ID., *Rime*, a cura di D. DE ROBERTIS, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2005 (d'ora in poi R); ID., *Vita nova*, a cura di G. GORNI, Torino, Einaudi, 1996 (d'ora in poi Vn). Altre opere citate in forma abbreviata: En = VIRGILIO, *Aeneis. Volgarizzamento senese trecentesco di Ciampolo di Meo Ugurgieri*, a cura di C. LAGOMARSINI, Pisa, Edizioni della Normale, 2018; FC = ANONIMO, *I fatti di Cesare*, a cura di L. BANCHI, Bologna, Romagnoli, 1863. Sigle degli strumenti elettronici: DDP = *Dartmouth Dante Project*, diretto da R. HOLLANDER - S. CAMPBELL - S. MARCHESI, 1982-in corso (<https://Dante.Dartmouth.edu>); MQDQ = *Musisque Deoque. Un archivio digitale di poesia latina*, diretto da G. BIONDI - P. MASTANDREA - R. PERRELLI - V. VIPARELLI - L. ZURLI, Università Ca' Foscari Venezia, 2005-in corso (<http://mizar.unive.it/mqdq/public/>); OVI = *Corpus OVI dell'italiano antico*, diretto da P. LARSON - E. ARTALE - D. DOTTO, Istituto Opera del Vocabolario Italiano, 2005-in corso (<http://gattoweb.ovi.cnr.it>); TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, diretto da P. SQUILLACIOTTI, Istituto Opera del Vocabolario Italiano, 1997-in corso (<http://tlio.ovi.cnr.it>).

L'aggettivo «atra» sembra riecheggiare i versi «[...] ut atrum / corpore conbiberet venenum, / deliberata morte ferocior» [Hor. *carm.* I XXXVII, 27-29],²²⁷ come notano molti commenti ottocenteschi e primo-novecenteschi;²²⁸ con l'affermarsi della convinzione per cui Dante conobbe solo l'*Ars poetica*, l'idea è stata abbandonata, fatta eccezione per pochi contributi che, però, la citano solo *en passant*.²²⁹ Manca un'analisi puntuale del passo, volta a verificare se, oltre alla vicinanza lessicale, ci sono altri elementi che suggeriscono un rapporto con l'ode I.XXXVII. Ovviamente non è possibile dimostrare che Dante conoscesse questo testo, sia per una sua conoscenza integrale dei *Carmina* sia tramite la tradizione indiretta, né tantomeno che l'abbia qui richiamato; si possono, al più, individuare degli elementi che avvalorino questa idea, iniziando dal rilevare che i vv. 73-78 di *Paradiso* VI sollevano alcune difficoltà.

Il passo è problematico per due motivi. In primo luogo, si tratta di terzine prettamente infernali inserite in un canto del *Paradiso*, peculiari già per la scena descritta: l'ira di Bruto e di Cassio e il pianto di Cleopatra fanno sì parte della serie di sofferenze causate dall'aquila imperiale, ma Giustiniano non rievoca qui figure del mito o dell'antichità, bensì parla di anime dannate «ne l'inferno», usando il presente («latra», «piange») anziché il perfetto delle vicende storiche di «Modena e Perugia» («fu»). Sul piano del lessico, prevalgono i termini legati agli ambiti del dolore e della morte («inferno», «latra», «dolente», «piangene», «trista», «morte», «atra»); *latrare*, in particolare, è impiegato da Dante solo qui, nella prima cantica [*Inf.*, VI, 14; *Inf.*, XXX, 20; *Inf.*, XXXII, 105 e 108] e in *Così nel mio parlar voglio esser aspro* [R, I, 59],²³⁰ noto precedente dello stile infernale. Lo stesso, in misura minore, vale per *atro*, che ricorre (sempre in rima, cosa che suggerisce che non faceva parte del vocabolario di Dante in condizioni normali) in *Così nel mio parlar* [R, I, 55] e tre volte nella *Commedia*, una per cantica [*Inf.*, VI, 16; *Purg.*, XXX, 54; *Par.*, VI, 78]; fatta eccezione per il *Purgatorio* (che si differenzia anche per il plurale «atre», contro la forma «atra» di tutti gli altri passi), il termine compare solo in ambiti infernali e in rima con «latra» [R, I, 59; *Inf.*, VI, 14; *Par.*, VI, 74]. A proposito delle rime, sia la serie in *-atra* sia quella «colubro»:«rubro»:«delubro» [*Par.*, VI, 77, 79 e 81] ricordano le rime «aspre e chioce» [*Inf.*, XXXII, 1] tipiche della prima cantica.²³¹ E non si tratta, come è stato suggerito,²³² di una conseguenza meccanica dell'ampia adozione di latinismi che caratterizza il discorso di Giustiniano: scelte lessicali di questo tipo si trovano in tutto il canto, ma è solo qui che sono le rime a includere nessi tanto difficili e duri.

La seconda difficoltà del passo risiede nel fatto che «Bruto con Cassio [...] latra», elemento in palese contraddizione con quanto nota Virgilio nella *Giudecca*, cioè che il dannato «si storce, e non fa motto» [*Inf.*, XXXIV, 66].²³³ Il suo silenzio ha ricevuto interpretazioni anche molto diverse, venendo considerato sia indice di magnanimità,²³⁴ sia elemento di disconferma e, quindi, parte integrante del castigo divino;²³⁵ resta il fatto che si tratta di un aspetto distintivo del personaggio, la cui negazione appare qui decisamente problematica. Non è persuasivo che il senso di «non fa motto»

²²⁷ Cito le opere classiche dal *Thesaurus linguae Latinae*, Berlino, De Gruyter (precedentemente Leipzig, Teubner), 1900-in corso (<https://thesaurus.badw.de>).

²²⁸ Tommaseo, Scartazzini-Vandelli, Campi, Poletto, Casini-Barbi, Trucchi e Mattalia [DDP].

²²⁹ L. TOMASIN, *Morte subitana*, «Medioevo Romanzo», XXV/1, 2001, pp. 114-121: 114, n. 2; VAZZANA, «Orazio satiro...», p. 13. Non è di questa opinione S. CALCULLI, *Le vie dell'Orazio medievale nell'opera di Dante*, tesi di dottorato in Italianistica discussa all'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" nel 2020, p. 290, per cui la serenità che Orazio attribuisce a Cleopatra è incompatibile con l'orrore della descrizione dantesca.

²³⁰ S. MARIOTTI, *Il canto VI del «Paradiso»*, in AA.VV., *Nuove letture dantesche*, vol. V (anno di studi 1969-1970), Firenze, Le Monnier, 1972, pp. 375-404: 398-399.

²³¹ *Ibid.*

²³² E. PARATORE, *Il canto VI del Paradiso*, «Studi Danteschi», XLIX, 1972, pp. 49-77; poi in ID., *Nuovi saggi danteschi*, Roma, Signorelli, 1973, pp. 163-206: 203.

²³³ O. BACCI, *Il canto VI del Paradiso*, in *Letture dantesche*, a cura di G. GETTO, vol. III, *Paradiso*, Firenze, Sansoni, 1964, pp. 1437-1462: 1451; MARIOTTI, *Il canto VI...*, p. 398.

²³⁴ N.F. PARISE, *Bruto, Marco Giunio*, in ED, vol. I, pp. 711b-712a. Anche U. BOSCO - G. REGGIO, nota a *Inf.*, XXXIV, 64-66 [DDP], sembrano propendere per questa spiegazione, ma cfr. *infra*.

²³⁵ D.S. CERVIGNI, *The Muted Self-Referentiality of Dante's Lucifer*, «Dante Studies», CVII, 1989, pp. 45-74: 56-57; U. BOSCO - G. REGGIO, *Introduzione a Inf.* XXXIV [DDP].

sia che Bruto emette solo grida inarticolate: non solo si avrebbe una leggera forzatura del testo, ma l'osservazione sarebbe del tutto fine a sé stessa, e proprio in un canto in cui Virgilio «si limita a fornire concisamente indispensabili spiegazioni».²³⁶ Quanto affermato al v. 74, insomma, è una contraddizione a tutti gli effetti, per quanto minima.

Impossibile dire cosa abbia portato Dante a soluzioni così problematiche: forse queste licenze dipendono solo dalla volontà di aumentare il patetismo della scena descritta, com'è stato proposto,²³⁷ ma potrebbero anche essere forzature a cui induce la rima in *-atra*. Si è visto come le rime rivestano un ruolo centrale nella creazione dell'atmosfera infernale, primo aspetto di difficoltà di questi versi, ed è forse stata la difficoltà della rima a spingere l'autore a inserire l'elemento del latrato di Bruto. Lo stesso ricorso ad *atro* potrebbe essere spiegato con la rarità della rima in *-atra*, ma è inverosimile che Dante abbia usato due termini così connotati solo per trovare una rima con «Cleopatra», specie perché aveva opzioni più semplici, come adottare una perifrasi o non inserirne il nome a fine verso. Le difficoltà rilevate suggeriscono la volontà di mettere in rima un termine tra «*latra*» e «*atra*», e ciò incoraggia a pensare a un riecheggiamento di Orazio (vale la pena notare che anche nell'ode I.XXXVII «*atrum*» si trova a fine verso). *Atro*, del resto, rappresenta una scelta lessicale marcata.

Nonostante l'attenzione data all'impiego di *atro* (e degli altri termini infernali che qui ricorrono) nell'opera dantesca, non è stata posta la stessa cura nello studio della presenza del lemma nei predecessori e nei contemporanei del poeta. Una ricerca sui maggiori *corpora* della letteratura italiana antica rivela che *atro* è un termine raro nella lingua delle Origini e conferma i dati del TLIO, per cui ci sarebbe una sola occorrenza prima di Dante, nella versione breve del volgarizzamento dei *Fet des romains* nota come *I fatti di Cesare*:²³⁸ «Li dardi si ficcavano nel buono asbergo, e co l'atra punta ne la carne» [FC, VI, v, p. 175, 20-21]. Altre attestazioni precoci si trovano nell'*Eneide* volgarizzata da Ciampolo di Meo Ugurgieri, dove il lemma ricorre 5 volte (contro le 71 di *ater* nell'originale), solo in luoghi in cui il termine latino è già in Virgilio.²³⁹ È un caso meno significativo, poiché l'opera è successiva all'*Inferno* e al *Purgatorio*, di cui cita alcuni versi,²⁴⁰ ma che dimostra due cose: che *atro* compariva preferibilmente in ambiti classicheggianti e che in italiano antico era usato con una certa resistenza. Anche se l'autore del volgarizzamento è incline a non tradurre alcune classi di aggettivi, tra cui quelli cromatici, infatti, la rarità con cui usa *atro* non dipende da questo, poiché solo in 6 casi *ater* non trova un corrispettivo volgare [Verg. Aen. VI, 132; VI, 602; IX, 74; IX, 472; XI, 186; XI, 523]; casomai, il dato contrasta la tendenza di Ciampolo a realizzare calchi lessicali dal latino.²⁴¹ In ogni caso,

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ MARIOTTI, *Il canto VI ...*, p. 398.

²³⁸ Oltre all'OVI, ho fatto ricorso a: *Biblioteca italiana*, diretta da B. ALFONSETTI - S. ASPERTI, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 2003-in corso (<http://www.bibliotecaitaliana.it>); *Corpus Avalle. Concordanze della lingua poetica delle Origini*. Testi dell'edizione a cura di D'A.S. AVALLE, Firenze, Ricciardi, 1992 (<http://clpweb.ovi.cnr.it>); *Corpus LirIO. Corpus della poesia lirica italiana delle origini. Dagli inizi al 1400*, a cura di L. LEONARDI - A. DECARIA - P. LARSON - G. MARRANI - P. SQUILLACIOTTI, Università degli Studi di Siena (<http://lirioweb.ovi.cnr.it>); *LIZ 4.0. Letteratura Italiana Zanichelli*, a cura di P. STOPPELLI - E. PICCHI, Bologna, Zanichelli, 2001; *Corpus TLIO*, diretto da P. LARSON - E. ARTALE - D. DOTTO, Istituto Opera del Vocabolario Italiano, 2005-in corso (<http://tlioweb.ovi.cnr.it>). Mi sono avvalso anche della lemmatizzazione del *Corpus Avalle* in corso di revisione all'interno di un progetto coordinato da Lino Leonardi, che ringrazio di avermi consentito di usare questo strumento.

²³⁹ MQDQ; OVI. En, III, p. 250, 23 («atro ed oscuro»); V, p. 314, 1; IX, p. 394, 17; IX, p. 400, 4; X, p. 434, 6.

²⁴⁰ C. LAGOMARSINI, *Introduzione* a En, pp. 1-179: 130-133.

²⁴¹ Ivi, pp. 86-91 e 99. Perlopiù Ciampolo traduce *ater* con un termine diverso, come *oscuro* (43 occorrenze: I, p. 201, 9; I, p. 202, 7; II, p. 233, 1; II, p. 233, 5; II, p. 239, 1; III, p. 251, 24; III, p. 267, 15; III, p. 268, 27; IV, p. 281, 11; IV, p. 285, 12; IV, p. 287, 21; IV, p. 290, 21; IV, p. 292, 14; IV, p. 293, 26; V, p. 295, 2; V, p. 296, 7; V, p. 309, 2; V, p. 313, 8; V, p. 314, 22; VI, p. 325, 17; VI, p. 327, 12; VI, p. 332, 1; VI, p. 336, 2; VI, p. 343, 20; VII, p. 351, 25; VII, p. 355, 12; VII, p. 358, 27; VII, p. 359, 5; VII, p. 361, 2; VII, p. 362, 3; VII, p. 368, 28; VIII, p. 377, 3; VIII, p. 377, 16; VIII, p. 378, 17; VIII, p. 378, 19; IX, p. 396, 13; X, p. 419, 18; X, p. 425, 9; X, p. 435, 19; X, p. 437, 15; XI, p. 444, 11; XI, p. 459, 18; XI, p. 465, 15; XII, p. 482, 10) o *scuro* (7 occorrenze: II, p. 230, 6; III, p. 250, 21; VI, p. 323, 8; VI, p. 326, 12; IX, p. 413, 11; XII, p. 475, 23; XII, p. 478, 23). Altre soluzioni sono *nero* (4 occorrenze: I, p. 204, 17; III, p. 269, 2; VI, p. 326, 18; IX, p. 402, 9) e, con 1 occorrenza ciascuna, *aspro* (I, p. 214, 5), *inferno* (X, p. 420, 24), *sozzo* (IX, p. 413, 25)

già all'altezza di *Così nel mio parlar* a Dante spetterebbero tre primati: aver usato il lemma a) in un contesto non classico; b) in poesia; c) in senso figurato per "orribile".²⁴²

Ma il lacerto dei *Fatti di Cesare* sopra citato è suscettibile di un'altra interpretazione: anziché «e co l'atra punta ne la carne» si può leggere «e co la trapunta ne la carne» (cioè, i dardi, perforato l'usbergo, si conficcavano nella carne portandosi dietro la trapunta, un indumento imbottito portato sotto l'armatura).²⁴³ Mentre *atro* sarebbe un *hapax* nei *Fatti di Cesare*, *trapunta* compare in altri due luoghi (più un terzo dove c'è *propunta*), e sempre poco distante da *asbergo/osbergo*, come nel caso in questione: «unque l'asbergo né la propunta nol guarentio» [FC, I, XXVIII, p. 37, 11]; «che la trapunta né l'osbergo nol guarentio» [FC, II, XV, p. 103, 22-23]; «e li suoi soccorsero pigliando la trapunta e scamparolla, se non, lo peso de l'asbergo l'avrebbe portato al fondo» [FC, II, XV, p. 104, 14-15]. Inoltre, sebbene la differenza tra le due versioni impedisca un confronto preciso, nel luogo dei *Fatti de' Romani* (redazione estesa del volgarizzamento dei *Fet*) più simile a quello citato ricorrono sia *trapunta* sia il sintagma *buono asbergo*: «ché lli dardi ierano fitti sovra lui nel buono asbergo e nella trapunta di zendado sì ispessi come una siepe». ²⁴⁴ Alla luce di tutto questo, a Dante va probabilmente riconosciuto il merito di aver usato per primo *atro* in volgare.

Questo nonostante il fatto che *atra mors* fosse una formula diffusa nella letteratura latina, sia classica sia medievale;²⁴⁵ le prime attestazioni volgari successive a *Così nel mio parlar* («poi non mi sarebbe atra / la morte [...]») [R, I, 55-56]) e a questo passo del *Paradiso*, invece, sono una nel Trecento e una nel Quattrocento (negli *Strambotti* di Serafino Aquilano), finché, a partire dal Cinquecento, *atra morte* non diviene una *iunctura* più diffusa, probabilmente attraverso il recupero dei poeti classici. L'esempio trecentesco si trova nelle poesie di Domenico da Montecchiello, rimatore del XIV secolo a cui sono attribuibili due sonetti, due componimenti di argomento mitologico in ottave e un capitolo in terza rima.²⁴⁶

E là Semiramis, di cui si legge,
con queste per Amor fallace **latra**,
che donna fu dove 'l Soldan corregge.
Vedeasi lì ancor **Cleopatra**,
che per pietade la region di Nilo
altrui commesse, facendo **morte atra**.²⁴⁷

Ell'è Semiramis, di cui si legge [*Inf.*, V, 58]
Bruto con Cassio ne l'inferno **latra** [*Par.*, VI, 74]
tenne la terra che 'l Soldan **corregge** [*Inf.*, V, 60]
Piangene ancor la trista **Cleopatra** [*Par.*, VI, 76]

la **morte** prese subitana e **atra** [*Par.*, VI, 78]
che donna fu di sì gaia sembianza [*Vn.*, III, 6, 14]
vedeasi l'ombra piena di letizia [*Par.*, V, 107]
[miei i neretti e i corsivi]

e *tempestoso* (XII, p. 490, 6); in 2 casi il lemma è reso con un'endiadi («di nero e di scuro» [II, p. 228, 8]; «perigliosa ed oscura» [VII, p. 351, 25]).

²⁴² Così almeno sembrano intendere il TLIO e il *Lessico Etimologico Italiano*, diretto da M. PFISTER - W. SCHWEICKARD - E. PRIFTI, Wiesbaden, Reichert, 1979-in corso (III.2, 2002, 1-4). A mio avviso questo significato (o, meglio, quello di "spietato, crudele", che il LEI non distingue da "orrido, spaventevole") sarebbe già nei *Fatti di Cesare*, ma cfr. *infra*.

²⁴³ Ringrazio Andrea Menozzi del prezioso suggerimento.

²⁴⁴ ANONIMO, *Li fatti de' Romani*, a cura di D.P. BÉNÉTAU, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, p. 394, 7-8. Il riferimento alle armature è assente nel testo francese: ANONIMO, *Li Fet des Romains. Compilé ensemble de Saluste et de Suetoine et de Lucan*, a cura di L.-F. LUTRE - K. SNEYDERS DE VOGEL, Genève, Slatkine Reprints, 1977, p. 484, 23-24.

²⁴⁵ In MQDQ ce ne sono 15 occorrenze, più 3 in cui *ater* è riferito non a *mors*, ma a un suo attributo; alcune erano ignote a Dante, altre (Stat. Theb. IV, 528), le conosceva di certo. *Poeti d'Italia in lingua latina tra Medioevo e Rinascimento*, diretto da A. CAVARZERE - R. CERVANI - P. MASTANDREA - M. PASTORE STOCCHI, 1999-in corso (<http://mizar.unive.it/poetiditalia/public/>) riporta solo 2 occorrenze di *atra mors* precedenti a Dante, ma diversi esempi poco successivi.

²⁴⁶ L. CELLERINO, *Domenico da Montecchiello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, diretto da R. ROMANELLI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1961-2020 (d'ora in poi DBI), vol. XL, pp. 640b-642a.

²⁴⁷ D. DA MONTICCHIELLO, *Rime*, a cura di G. MAZZONI, Roma, s.d. [1887], III, 496-501, miei i neretti e i corsivi.

I versi vengono dal capitolo *Le vaghe rime e 'l dolce dir d'amore*, visione in cui il poeta si unisce a diverse figure mitiche e scritturali nel lamentarsi con Amore delle sventure a cui conduce i mortali. Nonostante un codice lo intitolò *Triumphus contra Amorem*, il poemetto ha poco a che vedere con i *Triumphs* e, tra le opere volgari, dipende principalmente dalla *Commedia*;²⁴⁸ come si nota dai passi in corsivo (più incerti) e in neretto (sicuri), questo luogo in particolare è un chiaro e maldestro centone di versi danteschi. Il fatto che, dopo il *Paradiso, atra morte* compaia solo due volte in quasi due secoli (sono successivi al 1490 gli *Strambotti* di Serafino Aquilano)²⁴⁹ e che la prima occorrenza sia un recupero passivo del testo dantesco dà una buona misura di quanto il sintagma, diffuso nella letteratura latina, abbia faticato a entrare in quella italiana.

Queste considerazioni lessicali, è chiaro, non si legano di per sé alla possibilità che in *Paradiso* VI ci sia o meno un'eco da Orazio, ma servono a dimostrare come *atro* fosse una scelta marcata; se a ciò si aggiungono degli elementi di contenuto, l'idea che Dante stia riecheggiando l'ode I.XXXVII si fa ancora più forte. In primo luogo, è notevole che nella *Commedia* Cleopatra «fugga innanzi» non a Ottaviano, ma al «sacrosanto segno» [*Par.*, VI, 32] di cui è «baiulo», l'aquila: la regina è seguita da un rapace già in Orazio, dove l'imperatore la incalza «accipiter uelut / mollis columbas» [*Hor. Carm.* I XXXVII, 17-18]. È stato notato che l'idea stessa per cui l'aquila passa di mano in mano agli imperatori vuole probabilmente ricordare l'immagine della caccia con il falcone e, del resto, è a un falcone liberato dal cappuccio che è paragonata l'aquila del cielo di Giove [*Par.*, XIX, 34-36].²⁵⁰ Che il «segno» sia il soggetto della narrazione di Giustiniano non è un elemento esclusivo di questo passo, ma forse è stata proprio l'impostazione del canto, in cui tutte le imprese romane sono ricondotte all'operato dell'aquila, a far sì che Dante si ricordasse della similitudine aviaria di Orazio.

Un altro aspetto significativo riguarda la descrizione della sconfitta di Cleopatra. Quello della sua fuga ad Azio è un tema che divide nettamente la tradizione prosastica e quella poetica: Plutarco, Cassio Dione e Orosio la considerano un elemento decisivo per la vittoria romana, mentre Orazio e Properzio vedono nella ritirata delle navi egizie una conseguenza del trionfo di Ottaviano²⁵¹ (un caso a parte è quello dell'*Eneide*, in cui la regina è descritta mentre combatte fieramente). La raffigurazione dantesca, per cui la battaglia si inserisce nella serie di provvidenziali vittorie dell'aquila, è più vicina alla tradizione poetica (del resto, degli storici sopra nominati Dante conosceva solo Orosio). Ma Orazio e Properzio descrivono Cleopatra in maniera molto diversa: nell'ode I.XXXVII la regina è una figura eroica, che preferisce la morte all'umiliazione della sconfitta; nelle elegie III.XI e IV.VI, invece, il suo suicidio è il gesto disperato di una donna folle e un tempo temibile, ma ormai priva di ogni grandezza.²⁵² La descrizione dantesca è molto più vicina a quella di Orazio: la *morte subitana* è generalmente la morte del peccatore che, punito in maniera improvvisa e inappellabile, non ha occasione di pentirsi, ma, «in riferimento all'antichità classica e al mondo pagano, con *morte subitana* può essere indicato anche il decesso improvviso, invocato da eroi e condottieri portatori di una morale non cristiana».²⁵³ Cleopatra è una figura dell'antichità pagana, a cui mal si addice il concetto di peccato mortale, ed è lei a scegliere la morte, non limitandosi a invocarla e arrivando a «prenderla», senza che si configuri come un castigo divino: la sua «morte [...] subitana», insomma, è più vicina al

²⁴⁸ G. MAZZONI, *Introduzione a D. DA MONTICCHIELLO, Rime...*, pp. 7-31: 21-29. Distinto Domenico dal gesuato senese che porta lo stesso nome e con cui è stato a lungo confuso (CELLERINO, *Domenico da...*, p. 641b), le obiezioni biografiche all'idea per cui conobbe i *Triumphs* vengono meno, ma resta il fatto che il capitolo, nonostante la tendenza ad accogliere pedissequamente stimoli da altre opere, non presenta legami con il poema di Petrarca.

²⁴⁹ M. VIGILANTE, *Ciminelli, Serafino*, in DBI, vol. XXV, pp. 562b-566a: 563b.

²⁵⁰ S. BELLOMO, *Contributo all'esegesi di Par. VI*, «Rivista di letteratura italiana», XIX/1, 1990, pp. 9-26: 14.

²⁵¹ M. L. PALADINI, *A proposito della tradizione poetica sulla battaglia di Azio*, «Latomus», XVII/3, 1958, pp. 462-475: 470-471.

²⁵² V. CREMONA, *Due Cleopatre a confronto: Properzio replica a Orazio*, «Aevum», LXI/1, 1987, pp. 123-131: 123-124; G. MADER, *Heroism and Hallucination: Cleopatra in Horace C. 1.37 and Propertius 3.11*, «Grazer Beiträge», XVI, 1989, 183-201: 186-188 e 197-201.

²⁵³ TOMASIN, *Morte...*, p. 117. È tuttavia doveroso segnalare che Tomasin, pur rilevando la singolarità dell'uso dantesco, ritiene che l'espressione abbia qui il significato primario di morte in peccato mortale (pp. 119-120).

significato secondario e privo di accezioni negative e, anzi, è connotata quasi eroicamente, come in Orazio.

Notevole, infine, è la consonanza tematica tra l'ode I.XXXVII e tutto il discorso di Giustiniano. Com'è noto, l'esaltazione del valore provvidenziale dell'impero è funzionale a denunciare i conflitti tra guelfi e ghibellini che straziano l'Europa ai tempi di Dante; richiamare l'ode che celebra la fine di oltre un decennio di guerre civili e l'istituzione della *pax Romana* sarebbe del tutto in linea con il disegno dantesco (certo più che citare la celebre satira in cui Giovenale attacca l'omosessualità maschile, come pure è stato suggerito).²⁵⁴ I richiami all'*Eneide* e alle opere di Lucano e Floro rispondono allo stesso intento, celebrare la virtù dell'impero romano e condannare gli orrori della guerra civile,²⁵⁵ così che tutte le tessere classiche nel canto finiscono per inserirsi in questo filone. Gli stessi riferimenti al latino scritturale,²⁵⁶ sebbene meno consistenti numericamente, possono essere spiegati sotto questa luce, dato il valore provvidenziale che Dante riconosce all'operato dell'aquila.

L'uso dantesco di *atro* e il contesto del canto, insomma, sembrano suggerire che «morte [...] atra» sia effettivamente un'eco da Orazio. Se Dante ne abbia o meno frequentato l'opera lirica resta un problema aperto, ma non è da escludere che gli fosse nota l'ode I.XXXVII, sia questa conoscenza solo episodica e verosimilmente mediata dalla tradizione indiretta o il frutto di una lettura di Orazio meno deficitaria di quanto non si creda di solito. Stando ai repertori che ho consultato,²⁵⁷ l'ode non è conservata nei florilegi giunti fino a noi, ma ciò non rappresenta affatto un ostacolo insormontabile. Nella voce *Orazio Flacco* dell'ED sono discussi sei luoghi in cui sembrerebbe esserci un debito nei confronti dei *Carmina*: gli autori, scettici riguardo alla conoscenza dantesca di Orazio lirico, negano che ci sia un legame intertestuale solo in un caso (16), mentre per gli altri si devono rifare alla tradizione indiretta, in due casi riconoscibile (14 e 17), nei tre rimanenti non identificata (15, 18 e 19).²⁵⁸ L'assenza di prove materiali della circolazione di certi testi, insomma, non è un motivo sufficiente a escludere che Dante possa averli letti: le testimonianze coeve e i codici superstiti tratteggiano di necessità un affresco parziale e lacunoso, ma la conoscenza dei classici in età medievale era certo più estesa di quanto non immaginiamo oggi.²⁵⁹

A riprova di come sia difficile stabilire con certezza quali autori potevano essere noti a Dante, e in che misura, questa ricerca mi ha portato a individuare un'altra apparente reminiscenza classica in questi versi, che la circolazione dell'eventuale fonte renderebbe più improbabile, ma che è forse

²⁵⁴ G. BRUGNOLI, "Piangene ancor la trista Cleopatra", «Quaderni d'italianistica», XVI/1, 1995, pp. 89-90; ID., *Piangene ancor la trista Cleopatra*, in *Bibliologia e critica dantesca. Saggi dedicati a Enzo Esposito*, a cura di V. DE GREGORIO, vol. II, *Saggi danteschi*, Ravenna, Longo, 1997, pp. 193-196, poi in ID., *Studi danteschi...*, pp. 115-120.

²⁵⁵ E. PARATORE, *Lucano e Dante*, in ID., *Antico e nuovo*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1965, pp. 165-210: 183-186; MARIOTTI, *Il canto VI...*, pp. 377-380 e 392-398; PARATORE, *Il canto VI...*, pp. 184-187 e 189-193; BELLOMO, *Contributo all'esegesi...*, p. 14. I richiami alla *Pharsalia*, in particolare, assumono un duplice significato, poiché per Dante lo scontro tra Cesare e Pompeo, per quanto terribile, rappresentava un punto di svolta fondamentale nella storia di Roma, la vera e propria origine del potere imperiale che questo canto celebra; cfr. E. PARATORE, *L'eredità classica in Dante*, in AA.VV., *Dante e Roma*, Atti del Convegno di Studi (Roma, aprile 1965), Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 3-50, poi in ID., *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 55-126: 84.

²⁵⁶ MARIOTTI, *Il canto VI...*, pp. 380 e 393; PARATORE, *Il canto VI...*, p. 205.

²⁵⁷ B. MUNK OLSEN, *Les classiques latins dans les florilèges médiévaux antérieurs au XIII^e siècle*, «Revue d'histoire des textes», IX, 1979, pp. 47-121; ID., *Les classiques latins dans les florilèges médiévaux antérieurs au XIII^e siècle (suite)*, «Revue d'histoire des textes», X, 1980, pp. 115-164; ID., *Les florilèges d'auteurs classiques*, in AA.VV., *Les genres littéraires dans les sources théologiques et philosophiques médiévales. Définition, critique et exploitation*. Actes du Colloque international (Louvain-la-Neuve, 25-27 mai 1981), Louvain-la-Neuve, Publications de l'Institut d'Études Médiévales 1982, pp. 151-164.

²⁵⁸ BRUGNOLI - MERCURI, *Orazio...*, pp. 176b-177b. Un mediatore non identificato è ipotizzato anche per gli *Epodi* (12). Né sono discussi tutti i luoghi di possibile ricezione di Orazio lirico: per fare solo un esempio, Bellomo ne segnala altri quattro nel suo commento all'*Inferno* (*Inf.*, VII, 89; *Inf.*, XVII, 1-2; *Inf.*, XXIII, 126; *Inf.*, XXVI, 87; *Inf.*, XVII, 2).

²⁵⁹ Ne ha recentemente offerto degli esempi T. ZANATO, *Intertestualità classiche "impossibili" nella Commedia*, in *Dante e la tradizione classica*. Atti del Convegno in ricordo di Saverio Bellomo (Pisa, Scuola Normale Superiore, 10-11 aprile 2019), a cura di S. CARRAI, Ravenna, Longo, 2021, pp. 43-60.

ancora più stringente. «Colubro» sembra infatti richiamare: «Bracchia spectasti sacris admorsa colubris, / et trahere occultum membra soporis iter» [Prop. III XI, 53-54].²⁶⁰ Ora, com'è noto, non si ha prova di una circolazione medievale di Properzio fino al XII secolo, né sono conservati testimoni delle sue elegie precedenti all'inizio del secolo successivo; più specificamente, non se ne ha traccia in Italia prima della copia perduta di Petrarca.²⁶¹ Dante non lo nomina mai, né dà altro segno di conoscerlo, eppure di fronte a questo legame lessicale la questione andrebbe forse riaperta.

In primo luogo, Properzio è il solo a usare il lemma *coluber* descrivendo la morte di Cleopatra (in Virgilio si ha *anguis*, in Orazio e Orosio *serpens*). Inoltre, anche in questo caso quella di Dante è una scelta lessicale marcata, spiegabile forse alla luce di una memoria letteraria: *colubro* è un latinismo più diffuso di *atro*, ma altrettanto crudo, riservato quasi esclusivamente ai volgarizzamenti.²⁶² Ma, soprattutto, *colubro* è un *hapax* in Dante. Il fatto che l'autore vi ricorra solo qui, per descrivere la stessa scena di Properzio, non può essere una coincidenza, né può essere spiegato solo con la volontà di proseguire la serie di rime infernali a cui si è già accennato. Vale la pena notare, inoltre, che la collocazione a fine verso, oltre a conferire alla possibile tessera classica immediata visibilità, sembra anche riflettere la posizione di «colubris» nel testo latino, come «atra» con «atrum». Alla luce di tutto ciò, non è da escludere che Dante abbia conosciuto almeno in parte l'elegia III.XI, forse tramite una circolazione carsica e frammentaria delle poesie di Properzio.

²⁶⁰ Segnala di sfuggita il parallelismo G. BRUGNOLI, «...si sentì del duolo», in *Pompei exitus. Variazioni sul tema dall'Antichità alla Controriforma*, a cura di ID. - F. STOCK, Pisa, ETS, 1996, pp. 149-159; poi in ID., *Studi danteschi*, vol. II, *I tempi cristiani di Dante e altri Studi Danteschi*, Pisa, ETS, 1998, pp. 107-114: 109.

²⁶¹ R.J. TARRANT, *Propertius*, in REYNOLDS, *Texts and Transmission...*, pp. 324-326.

²⁶² Stando all'OVI e al TLIO, prima di Dante si trova nelle *Historiae adversus paganos* volgarizzate da Bono Giamboni, nei *Fatti di Cesare*, nel *De proprietatibus rerum* volgarizzato da Vivaldo Belcalzer e nel *Milione* toscano; negli anni subito successivi appare nel commento alla *Commedia* di Jacopo della Lana, nel primo volgarizzamento della *Legenda aurea* e in un volgarizzamento anonimo di Lucano.

PRIMI PROMOTORI E DETRATTORI DELL'OPERA DI DANTE:
IL DIALOGO TRA GUIDO NOVELLO DA POLENTA,
CECCO D'ASCOLI E JACOPO ALIGHIERI

di Camilla Canonico

1. Premessa

Secondo quanto trasmesso dalle rubriche dei mss. Milano, Bibl. Braidense AG XII 5 (Br1) e Paris, Bibl. Nat. de France, Ital. 538 (Pa), il 1° aprile 1322, in occasione della nomina di Guido Novello da Polenta a Capitano del popolo di Bologna, Jacopo Alighieri, terzo genito di Dante, avrebbe omaggiato il signore ravennate con l'invio di un'epitome in terza rima della *Commedia* (la cosiddetta *Divisione*), scortata dal sonetto di dedica *Acciò che le bellezze, signor mio*, con l'intento plausibile di celebrare il prestigioso incarico ottenuto da colui che era stato l'ultimo mecenate e benefattore del padre in esilio.

Non sappiamo quando e perché fosse avvenuto, con precisione, lo spostamento degli Alighieri dalla Verona di Cangrande della Scala alla Ravenna dei Da Polenta – ed è anzi questione fortemente dibattuta, che non è dato affrontare qui con un'esposizione particolareggiata dei vari argomenti. Un *terminus ante quem* sufficientemente solido sarebbe costituito dalla sentenza di scomunica comminata, il 4 gennaio 1321, contro il secondo genito di Dante, Pietro, citato come beneficiario delle chiese di Santa Maria in Zenzanigola e San Simone del Muro e colpevole, insieme ad altri ecclesiastici ravennati, di non aver pagato la decima dovuta al cardinale Bertrand de Pouget.²⁶³ Stando all'*iter* procedurale previsto da simili citazioni e tenendo conto che il legato pontificio era giunto in Italia nel luglio del 1320, si è supposto che gli atti relativi all'imposizione delle procurazioni dovessero risalire almeno all'agosto di quell'anno, fissando così a questa altezza cronologica l'allontanamento degli Alighieri dalla ghibellina Verona.²⁶⁴ In generale, si può presumere che la situazione politica della città scaligera, soggetta all'interdetto, potesse aver indotto Dante a preferire la guelfa Ravenna, in cui avrebbero forse potuto maturare più facilmente le condizioni per l'agognato ritorno a Firenze.

Benché la *Commedia* non conservi traccia dell'esperienza presso la signoria polentana, l'immagine di Ravenna come felice approdo del lungo esilio del poeta fiorentino risale a un *topos* biografico elaborato già a partire dal XIV secolo. Furono infatti gli antichiografi a consacrare la città come il luogo in cui Dante ebbe finalmente la possibilità di dedicarsi all'esercizio delle lettere, sotto la benevola protezione del suo illuminato mecenate. Ai fini della costruzione di tale immaginario, fu fondamentale il contributo del *Trattatello* boccacciano, la cui interpretazione biografica si costituì ben presto in vulgata (I° red., §§ 80-1):

Era in que' tempi signore di Ravenna, famosa e antica città di Romagna, uno nobile cavaliere, il cui nome era Guido Novel da Polenta; il quale, ne' liberali studii ammaestrato, sommamente i valorosi uomini onorava, e massimamente quegli che per iscienza gli altri avanzavano. Alle cui orecchie venuto Dante fuori d'ogni speranza essere in Romagna, avendo egli lungo tempo avanti per fama conosciuto il suo valore, in tanta disperazione, si dispose di riceverlo e d'onorarlo. [...] e piacendo sommamente a Dante la liberalità del nobile cavaliere, e d'altra parte il bisogno

²⁶³ Cfr. *Codice Diplomatico Dantesco*, a cura di T. DE ROBERTIS, L. REGNICOLI, G. MILANI, S. ZAMPONI, in *Le Opere. Vol. VII, t. III. Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*, Roma, Salerno Editrice, 2016, doc. 193.

²⁶⁴ Cfr. A. TORRE, *I Polentani fino al tempo di Dante*, Firenze, Olschki, 1966, pp. 217-218, che fa a sua volta riferimento alle conclusioni di G. BISCARO, *Dante a Ravenna. Indagini storiche*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo», XLI, 1921, pp. 1-142. Un altro argomento giudicato attendibile dalla critica è rappresentato dalla testimonianza dell'egloga I a Giovanni del Virgilio, dalla quale si deduce, al v. 47, che al momento della composizione, posteriore al febbraio 1319, Dante fosse «Eridani... mediamne», cioè «abitatore del mezzo del Po», per cui cfr. D. ALIGHIERI, *Egloge*, in *Le Opere. Vol. V. Epistole. Egloge. Questio de Aqua et Terra*, a cura di M. BAGLIO, L. AZZETTA, M. PETOLETTI, M. RINALDI, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 491-650, partic. pp. 530-531.

strignendolo, senza aspettare più inviti che 'l primo, se n'andò a Ravenna, dove onorevolmente dal signore di quella ricevuto, e con piacevoli conforti risuscitata la caduta speranza, copiosamente le cose opportune donandogli, in quella seco per più anni il tenne, anzi infino a l'ultimo della vita di lui.²⁶⁵

Sempre alla testimonianza di Boccaccio è affidato il ricordo del cenacolo culturale ravennate raccolto attorno alla figura di Dante: più che una scuola, un seguito spontaneamente formato di intellettuali, giuristi, notai e medici amanti delle lettere e della poesia, i quali poterono apprendere e perfezionare la loro arte poetica nelle conversazioni che intrattennero con l'esule fiorentino.²⁶⁶ I documenti d'archivio e la vulgata letteraria concordano, perciò, nel dipingere il quadro di un ambiente sociale e culturale finalmente favorevole al «ghibellin fuggiasco», che lo convinse a stabilirvi dimora negli ultimi anni di vita e che, all'indomani della sua morte, avrebbe continuato ad ospitare il figlio Jacopo.

Eppure, l'immagine idilliaca dell'esilio ravennate convive, nell'aneddotica trecentesca, con altri spunti, decisamente antitetici: alle celebrazioni della positiva accoglienza dantesca nel cenacolo polentano si affiancano, infatti, alcuni racconti (meno noti, ma ugualmente importanti) di frizioni e tensioni tra il poeta e gli esponenti delle locali gerarchie ecclesiastiche. È il caso, ad esempio, delle due novelle segnalate da Nicolò Maldina (la rubrica del ms. 2735 della Biblioteca Riccardiana di Firenze e quella che, in alcuni codici, introduce il capitolo *Io scrissi già d'amor più volte rime*, erroneamente attribuito a Dante da una parte della tradizione trecentesca), il cui contenuto antifratesco, pur rifacendosi alla «cifra latamente antimendicante» presente nella poesia della *Commedia*, introdurrebbe nel ritratto ravennate dell'Alighieri il tema dell'opposizione con la componente religiosa della città.²⁶⁷ Entrambi gli aneddoti trasmettono, dunque, l'immagine di un difficile inserimento dell'esule a Ravenna, in opposizione con quanto narrato dal *Trattatello* boccacciano, ma in accordo, a ben vedere, con le testimonianze provenienti dalla vicina Bologna, dove, all'incirca negli stessi anni, Cecco d'Ascoli era tutto profuso nel tentativo di costruire, con *L'Acerba*, un'alternativa all'universo oltremontano della *Commedia*.

Le acquisizioni di Maldina si accompagnano ad una cospicua (nonché altrettanto recente) bibliografia di indagini documentarie e letterarie di simile tenore,²⁶⁸ a conferma del rinnovato (e, del resto, mai sopito) interesse degli studi danteschi nel ricostruire la cornice biografica entro la quale dovette espletarsi la prima fortuna dell'opera dantesca: quella temperie culturale e intellettuale, cioè, animata da sostenitori e detrattori del poeta, che ne ammirarono o screditarono il pensiero negli ultimi anni dell'esilio e all'indomani della sua morte. Sulla scia di tale interesse, il contributo intende qui esaminare un preciso momento di questo dualismo, immortalato nella sua concretezza storica dagli scritti di tre personaggi sopra citati, tutti legati al nome di Dante, sebbene in modi assai differenti: da un lato, infatti, si trova Guido Novello, sincero cultore del poema e delle rime dantesche; all'estremo opposto si colloca Cecco d'Ascoli, autore de *L'Acerba* e precoce contestatore della *Commedia*; al centro, invece, si muove Jacopo Alighieri, il quale, nel farsi patrono dell'opera paterna, tenta di porsi in dialogo con entrambe le parti, decantando il sapere enciclopedico custodito dalle terzine e difendendolo, al contempo, dagli strali polemici dei detrattori.

²⁶⁵ Si cita, qui e in seguito, da G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di P.G. RICCI, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio. Vol. III*, Milano, Mondadori, 1974, pp. 423-538.

²⁶⁶ Cfr. *Trattatello*, I° red., § 84: «Abitò dunque Dante in Ravenna, tolta via ogni speranza di ritornare mai in Firenze (come che tolto non fosse il disio), più anni sotto la protezione del grazioso signore; e quivi con le sue dimostrazioni fece più scolari in poesia e massimamente nella volgare [...]».

²⁶⁷ Cfr. N. MALDINA, *Dante alla corte di Guido Novello. Appunti minimi su un topos trecentesco*, in *Dante e Ravenna. Atti del Convegno internazionale di studi "Dante e Ravenna"* (Ravenna, Biblioteca Classense, Sala Dantesca, 27-29 settembre 2018), a cura di A. COTTIGNOLI e S. NOBILI, Ravenna, Longo, 2019, pp. 45-51, spec. pp. 48-51.

²⁶⁸ Cfr. almeno *L'ultimo Dante e il cenacolo ravennate. Catalogo della mostra* (Ravenna, Biblioteca Classense, 9 settembre-28 ottobre 2018), a cura di G. ALBANESE e P. PONTARI, Ravenna, Longo, 2018; AA.VV., *Dante e Ravenna. Atti del Convegno internazionale di studi "Dante e Ravenna"* (Ravenna, Biblioteca Classense, Sala Dantesca, 27-29 settembre 2018), a cura di A. COTTIGNOLI e S. NOBILI, Ravenna, Longo, 2019.

2. La lirica amorosa di Guido Novello da Polenta

Tra i membri del suddetto cenacolo poetico ravennate (ricordati, a vario titolo, al fianco di Dante quali depositari della sua memoria nell'ultima città dell'esilio), il primo nome di cui occorre tener conto è proprio quello del signore polentino: a lui rinviano, infatti, il canzoniere Barberiniano lat. 3953 (B) e il codice Escorialense e.III.23 (E), rispettivamente latori di un sonetto e di quindici ballate monostrofiche (di cui sei esplicitamente intestategli, mentre le altre, anonime, sono disposte in serie variamente intercalate alle precedenti).²⁶⁹

La datazione del ms. E colloca tutte le ballate in un arco temporale compreso tra la fine del XIII secolo e il primo ventennio del XIV, ovvero in un periodo che precede l'arrivo di Dante a Ravenna e la stessa diffusione della *Commedia*.²⁷⁰ Il dato parrebbe confermato anche dai rilevamenti stilistici: malgrado il patente debito nei confronti della scrittura di Dante, l'ampia disponibilità verso i modi della lirica precedente è costantemente attiva in Guido. Anzi, sua tendenza caratteristica è quella di amalgamare in un registro stilistico ed espressivo medio, arcaizzante, gli spunti di provenienza stilnovistica (di cui è segno evidente la predilezione per la ballata), specificamente dantesca e, sebbene in misura assai minore, cavalcantiana. Tale atteggiamento si accompagna, poi, all'estrema selettività tematica delle rime, esclusivamente d'amore. Con l'eccezione di tre ballate sul dolore della lontananza (III, VIII, XIII), Guido è in effetti cantore di un'idea positiva dello stato amoroso, capace di innalzare l'uomo a una condizione di gioia euforica (si veda la ballata IX, *Novella zoia*, 1-4: «Novella zoia 'l core / me move d'alegreza / per la summa dolcezza / che tuttor sento per grazia d'Amore»)²⁷¹ e di esaltarne le potenzialità (*Nov'entelletto* (I), 16: «ch'ogn'om per tal vertute [*scil.* d'amore] ovrar po' bene»). Al centro dello svolgimento lirico sta sempre il motivo dell'innamoramento che passa dagli occhi al cuore e che si origina, pertanto, dalla visione delle bellezze della «donna gentile» (*Ogni delecto e bene* (VI), 1-4: «Ogni delecto e bene / per zascon spirto enfra 'l meo core è miso / quando reguardo 'l viso / de cui sugetto e servo Amor me tene»), della quale si esaltano parimenti le virtù e le doti salvifiche, con toni assai vicini a quelli della lode beatriciana. Il recupero di stilemi vitanovistici, tuttavia, non basta a identificare una consapevole adesione ai principi filosofici dello Stilnovo, sicché quello che parrebbe configurare un richiamo alla dottrina dell'amore come esperienza conoscitiva si risolve,

²⁶⁹ Cfr., per la tradizione delle ballate, il regesto completo dei mss. registrato dalla Scheda *TRALIRO* ([guido-novello-da-polenta-n-1275-m-1333-author](https://www.traliro.it/guido-novello-da-polenta-n-1275-m-1333-author) ([mirabileweb.it](https://www.mirabileweb.it))), mentre si rimanda, per il sonetto, al contributo di A.M. BETTARINI BRUNI, *Sonetti in archivio dai registri di Vanni di Buto da Ampinana*, «Studi di filologia italiana», LXIX, 2011, pp. 53-135, partic. p. 67. La prima edizione del corpus di Guido si deve a Corrado Ricci, il quale, nell'Appendice de *L'ultimo rifugio*, cit., pp. 377-387, raccolse 17 ballate e un sonetto, traendo i testi da vari codici e stampe. Nel 1915, Michele Barbi pubblicò il suo primo studio sul ms. E, chiarendo parzialmente la fisionomia del canzoniere e risolvendo molti casi di false attribuzioni. Seguì quindi, nel 1921, la pubblicazione della seconda edizione de *L'ultimo rifugio*, dove Ricci modificò radicalmente il numero di componimenti da assegnare al Ravennate: solo 6 ballate (quelle esplicitamente intestate a Guido), insieme al sonetto, che l'editore riprese dall'edizione secentesca redatta da Leone Allacci sulla base di B, unico codice antico all'epoca conosciuto, per cui cfr. S. FERRILLI, *Citazione velata o falsa attribuzione? Un sonetto di Guido Novello da Polenta e l'«Acerba» di Cecco d'Ascoli*, «Arzana. Cahiers de littérature médiévale italienne», XXI, 2020, pp. 9-25 (consultabile online: <https://journals.openedition.org/arzana/1776>), alla p. 14. Tre ballate (V, IX e XII) furono rieditate nel volume *Poeti minori del Trecento*, a cura di N. SAPEGNO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, ma il testo di riferimento rimane oggi quello fissato da Domenico De Robertis, fondato proprio sul canzoniere della Biblioteca dell'Escorial (cfr. D. DE ROBERTIS, *Il Canzoniere Escorialense e la tradizione «veneziana» delle rime dello Stil novo*, Torino, Loescher-Chiantore, 1954, pp. 210-223).

²⁷⁰ La mano β che trascrive le ballate, secondo gli studi di Teresa de Robertis, sarebbe addirittura riconducibile a quella di un copista formatosi nell'ambiente cancelleresco bolognese di fine Duecento e che scrive non oltre il primo decennio del Trecento, per cui cfr. T. DE ROBERTIS, *Descrizione e storia del canzoniere Escorialense*, in *Il canzoniere Escorialense e il frammento Marciano dello Stilnovo*, a cura di S. CARRAI e G. MARRANI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 11-48, spec. 41-42.

²⁷¹ Per i testi delle ballate si cita, qui e in seguito, da D. DE ROBERTIS, *Il Canzoniere Escorialense*, cit., pp. 210-223.

in realtà, in un'adesione per lo più calligrafica, che incatena il movimento lirico alla rigida sequenzialità delle topiche cortesi: quelle del disdegno della donna, del timore del poeta e del desiderio di mantenere «celato» (con significativo uso del provenzalismo) il proprio amore (*Ancor me tegna Amor* (IX), 1-4: «Ancor me tegna Amor tanto temente / ch'altrui non vo' contare el sol meo stato, / non ve po' star celato / ch'eo non ne fazza en mia vista parvente»).

L'esito dell'innamoramento non è mai tragico: anche laddove il Polentano sembra ispirarsi a Cavalcanti nel mettere in scena la propria sofferenza, essa rimane del tutto priva di implicazioni destabilizzanti, risolvendosi in soluzioni già collaudate dai predecessori cortesi. Il timore di cui è preda Guido Novello non è, pertanto, lo stesso che è solito assalire «l'altro Guido» (per il quale la paura corrisponde a «uno stato angoscioso violento e pervasivo, capace di portare al collasso le facoltà razionali»),²⁷² bensì il tipico *timor* ovidiano, del quale, peraltro, l'autore si considera vittima soltanto «avolte» (*Dixem 'Amor* (X), 14), poiché alla fine prevale comunque uno stato di gioia e la speranza nella fruttuosità dell'ostinazione amorosa²⁷³ (si veda di nuovo la ballata IX, vv. 13-14: «ond'eo resento allezar mia dolia, / sperando mova 'l cor vostro a pietate»).

Esemplificativa di tale atteggiamento contaminatorio è, su tutte, la ballata XII del ms. E, dove il filone della memoria poetica dantesca riaffiora nell'eco delle celebri terzine di *Inf.* V, così dense di significato per la famiglia Da Polenta:²⁷⁴

Era l'aire sereno e lo bel tempo
e cantava gli auscei per la revera,
ed en quil giorno apparve primavera
quand'eo te vidi emprima, bella zoia.
Ben fusti zoia, tal che mm'apparisti
e col novo color nel tou bel viso
che za da la mia mente non se parte;
e quand'i' sono en più lontana parte
più me soven del sou piacente riso,
sì dolcemente nel meo cor venisti
per un suave sguardo che soffristi
da toi bell'occhi, che me mirar fiso,
sì che già mai da te non fui diviso,
tant'alegrezza me dai for de noia.

L'esordio stagionale, che a prima vista riecheggia una topica già trobadorica, ricalca in realtà i toni e l'ambientazione della ballata di Cavalcanti *Fresca rosa novella*, come rivela chiaramente l'uso dei rimanti *revera* : *primavera*, presenti anche ai vv. 2-3 del componimento cavalcantiano, ma con posizioni invertite: «piacente primavera / per prata e per rivera». Come nell'invenzione cavalcantiana, inoltre, si istituisce l'identificazione analogica tra la donna e la primavera, senza però spingerla oltre le situazioni e il linguaggio della tradizione trobadorica e siciliana. Al v. 5, inizia invece il motivo della lode delle qualità della donna (che già compare nella ballata *En 'namorata mano coralmemente*, 5-10), ispirata al modello della lode beatriceana svolta da Dante in *Donne ch'avete*, dove si insiste sulla descrizione dei medesimi tratti fisici (il volto e gli occhi, già classici della *descriptio puellae*),

²⁷² Vd. G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di R. REA, Roma, Carocci, 2011, p. 94, il commento a *Perché non fuoro a me gli occhi dispeni*, 5.

²⁷³ Motivo che fa la sua comparsa anche in Dante, nella ballata *Voi che savete ragionar d'Amore* (LXXX), 27-28: «però che i miei disiri avran vertute / contra 'l disdegno che mi dà tremore».

²⁷⁴ «Guido – scriveva Corrado Ricci – che quando avvenne l'uccisione di Francesca, sposa di Gianciotto Malatesta e sorella di suo padre, era già fanciullo di sei o sette anni, doveva saper bene come le cose erano passate; e se nessun rancore conservò verso l'Alighieri d'aver messa all'Inferno sua zia e perpetuato il ricordo della sua colpa, segno è ch'ei vide e comprese che la fama di lei dalla splendida tragedia dantesca usciva alquanto redenta» (vd. C. RICCI, *L'ultimo rifugio*, cit., pp. 118-119).

accompagnata, ai vv. 47-56, da una serie di coincidenze lessicali.²⁷⁵ La terna rimica *viso : riso : diviso*, tuttavia, meglio si offre come esplicito richiamo al passo di *Inf.*, V, 130-35 (che pure menziona i medesimi elementi del volto e degli occhi degli amanti), rispetto al quale il v. 13 della ballata si pone quale calco evidente (*Inf.*, V, 135: «questi, che mai da me non fia diviso»). Il ricorso a una tale commistione di immagini, ben amalgamate, ma comunque lampanti all'interno del componimento, sembra escludere che la pretesa di Guido Novello fosse quella di accodarsi ai suoi autorevoli predecessori presentandosi quale autentico “fedele d'amore”; l'intento, più modesto, doveva essere piuttosto quello di inserirsi nell'attualità del dibattito poetico, appropriandosi del lessico dei campioni dell'agone. A Dante, soprattutto, vuole ispirarsi il Polentano quando parla dell'*amor ordinatus* (e non dell'amore-passione di memoria cavalcantiana),²⁷⁶ pur rimanendo lontano dall'articolazione dialettica delle tesi del poeta fiorentino e, in generale, da un'autentica assimilazione della migliore poesia stilnovista, soltanto omaggiata mediante l'imitazione.

3. *L'antidantismo di Cecco d'Ascoli*

Fuori da Ravenna, la vicina Bologna ospitava l'attività accademica di Cecco d'Ascoli (al secolo Francesco Stabili): egli, infatti, era già presente nella città al momento della nomina di Guido a Capitano del popolo, e ivi sarebbe restato in qualità di lettore di astronomia almeno fino al 1324.²⁷⁷ Fu durante gli anni bolognesi che Cecco iniziò la stesura de *L'Acerba*, arrestatasi all'inizio del quinto libro a causa della condanna al rogo dell'autore, seguita al processo per eresia ed eseguita a Firenze, nel 1327. L'opera è un poema dottrinale in sestine di 4.867 versi, costruito dall'Ascolano con l'intento di contrapporlo alla falsa scienza della *Commedia* dantesca, colpevole, secondo lui, di aver ridotto la suprema scienza di astrologia a strumento secondario della poesia. Proprio attraverso il capovolgimento di temi e aspetti danteschi, il poema critica dunque l'impianto finzionale delle tre cantiche, addirittura etichettato come costruzione di «cose vane» e «favole» (*Acerba*, IV 12 vv. 4.671 e 4.686).²⁷⁸ Tra i molteplici punti in cui si fa esplicita la polemica antidantesca, di sicuro rilievo sono i versi del capitolo XII del II libro, dedicato, tra svariati argomenti di filosofia e morale, alla discussione del tema della nobiltà, sul quale l'Ascolano asserisce di essersi direttamente confrontato con Dante, per mezzo di una corrispondenza epistolare che non ha però lasciato tracce documentarie (*Acerba*, II 12 1.439-44). Al v. 1.443, l'accento ad un «ritorno a Ravenna» da parte del poeta fiorentino lascia comunque intendere che il presunto scambio dovette avvenire nel periodo del soggiorno di Dante presso la signoria polentana. A tale proposito, gli studi di Sara Ferrilli dimostrerebbero una qualche conoscenza, da parte di Cecco, anche della produzione poetica di Guido Novello, testimoniata dall'eco, nel IV libro de *L'Acerba*, dell'unico sonetto del corpus di rime del Polentano, *Tant' à virtù ciascun, quant' à intelletto*, riprodotto dai versi del poema dottrinale nella struttura binaria e nel tono gnomico:²⁷⁹ «Tant' à virtù ciascun quant' à intelletto, / e à valor quanto in virtù s' estende, / e quanto à de valor cotanto intende, / e amor quanto egli à gentil diletto»²⁸⁰ (*Tant' à virtù*, 1-4); «Tant' ha di ben ciascun, quanto ha d'amore, / tant' ha di ben ciascun, quanto ha di fede, / tant' ha di ben ciascun, quanto ha d'onore, / [...] quanto ha intelletto l'uom, tant' ha di bene» (*Acerba*,

²⁷⁵ Cfr. Dante, *Donne ch'avete*, 47-56: «Color di perle ha quasi, in forma quale / conviene a donna aver, non for misura; / ella è quanto de ben po' far Natura: / per essempro di lei bieltà si prova. / Degli occhi suoi, come ch'ella li mova, / escono spirti d'amore infiammati / che feron li occhi a qual che alor la guati / e passan sì che 'l cor ciascun retrova. / Voi le vedete Amor pinto nel viso, / là ove non pote alcun mirarla fiso» (vd. D. ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di S. CARRAI, Milano, Rizzoli, 2019¹⁰, pp. 89-93).

²⁷⁶ Cfr. A.M. BETTARINI BRUNI, *Sonetti in archivio*, cit., p. 75.

²⁷⁷ Per un prospetto biografico aggiornato sull'Ascolano, cfr. S. FERRILLI, *Stabili, Francesco (Cecco d'Ascoli)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2018, vol. 93, pp. 825-829.

²⁷⁸ Si cita il testo da CECCO D'ASCOLI, *L'Acerba*, a cura di A. CRESPI, Milano, La vita felice, 2013² (già Ascoli Piceno, ed. Giuseppe Cesari, 1927).

²⁷⁹ Cfr. S. FERRILLI, *Citazione velata o falsa attribuzione?*, cit., p. 12.

²⁸⁰ Si cita il testo del sonetto da A.M. BETTARINI BRUNI, *Sonetti in archivio*, cit., p. 72.

IV 12 4.625-30). «Il contatto testuale – scrive Ferrilli – appare molto più significativo se si riflette sulla posizione in cui si trova la citazione: si tratta, infatti, del capitolo che precede le celebri sestine che menzionano i personaggi della *Commedia* e che hanno contribuito a rendere lo Stabili un precoce paladino dell'antidantismo».²⁸¹ Si aggiunga, inoltre, che il dato andrebbe a corroborare l'ipotesi di una stesura de *L'Acerba* (e perciò di una circolazione dei suoi contenuti) avvenuta in differenti fasi, ai cui estremi dovranno porsi, da un lato, un *terminus ante quem* precedente il settembre del 1321, e dall'altro il termine del 1327, fino ai mesi immediatamente anteriori alla condanna al rogo dell'autore.

4. *L'attività esegetica di Jacopo Alighieri*

Sebbene, nei fatti, sia stato Pietro Alighieri a consegnare alla storia un commento organico e perpetuo alle tre cantiche (redatto in latino e sviluppato, per di più, nello spazio di tre redazioni), all'indomani della morte del poeta non fu lui, bensì il fratello Jacopo a farsi per primo promotore della circolazione della *Commedia*, redigendo il corpus delle *Chiose all'Inferno*, già preceduto dalla scrittura della *Divisione*. Quest'ultima, si è detto, fu concepita per essere inviata nel 1322 a Guido Novello da Polenta, insieme al sonetto di dedica *Acciò che le bellezze*, che giustifica la scelta dell'invio riconoscendo al signore di Ravenna una familiarità pregressa con i contenuti della *Commedia* e, di conseguenza, una competenza che gli avrebbe permesso di giudicare adeguatamente il valore della *Divisione*.²⁸² Lo stesso Guido, inoltre, aveva pronunciato, alla morte di Dante, un sermone in memoria dell'illustre defunto e aveva promosso una gara per dotare la tomba di un epitaffio in poesia latina. È naturale, pertanto, che il giovane Alighieri scegliesse d'inaugurare l'esegesi della *Commedia* all'insegna della benedizione del facoltoso signore.

Nel porgere omaggio al Polentano con la preghiera di correzione della *Divisione*, Jacopo esprime altresì il desiderio di non condividere il piacere delle bellezze della *Commedia* (indicata, al v. 2 del sonetto, come «sorella» di Jacopo stesso, in quanto anche lei figlia di Dante) con coloro nei quali non risplende la luce dell'intelletto: «questa divisione presente invio, / la qual di tal piacer ciascun conforta, / ma non a quei c'hanno la luce morta, / ch'è 'l ricordar a llor serebbe oblio» (vv. 5-8). L'apparente oscurità dei versi acquista, a mio parere, immediata chiarezza dinanzi al confronto con le fonti dantesche, e particolarmente con il modello del *Convivio*: qui, similmente, il poeta s'impegnava a istruire e condurre sulla via della conoscenza soltanto coloro che mostravano di possedere la scintilla della ragione (*Conv.*, IV 7 4 e 12):

[...] coloro drizzare intendo ne' quali alcuno lumetto di ragione per buona loro natura vive ancora, ché de li altri tanto è da curare quanto di bruti animali; però che non minore meraviglia mi sembra ridurre a ragione coloro in cui è la luce di ragione del tutto spenta, che ridurre in vita colui che quattro dì è stato nel sepolcro [...]. Dunque, se 'l vivere è l'essere delli viventi, e vivere nell'uomo è ragione usare, ragione usare è l'essere dell'uomo, e così da quello uso partire è partire da essere, e così è essere morto.

Da Dante, pertanto, Jacopo mutua l'idea che sarebbe inutile diffondere i contenuti del poema presso coloro che si dimostrano privi della capacità di comprenderli. Oltre i motivi poetici derivati dal *Convivio*, tuttavia, non è da escludere che i versi del sonetto nascondano anche i toni di un'invettiva reale diretta ai contemporanei oppositori dell'opera del padre. Ed è possibile che tra

²⁸¹ Cfr. S. FERRILLI, *Citazione velata o falsa attribuzione?*, cit., p. 12.

²⁸² *Acciò che le bellezze*, 9-14: «a voi, che avete sue fattezze / per natural prudenza abitate, / prima la mando che la correggiate / e s'ella è degna che la commendiate, / ch'altri non è che di cotai bellezze / abbia, sì come voi, vere chiarezze» (vd. il testo critico stabilito da A. STEFANIN, *Pietro e Jacopo Alighieri, "Rime". Edizione critica*, Tesi di Dottorato di ricerca in Filologia dantesca, ciclo IX, tutor F. Mazzoni, Università degli Studi di Firenze, 2000, p. 298). Per l'interpretazione dei versi cfr. A. CASADEI, *Sulla prima diffusione della "Commedia"*, «Italianistica», I, 2010, pp. 57-66, spec. pp. 60-61. *Habituated* è dunque chi è dotato di un *habitus*, chi cioè possiede stabilmente una qualsiasi abilità, conoscenza o virtù morale, per cui cfr. *TLIO*, s.v. *abituare*, § 1.

questi ci fosse proprio Cecco d'Ascoli, ai cui tentativi di screditamento ho motivo di credere che Jacopo avrebbe risposto, di lì a pochi anni (tra il 1327-'30), attraverso il suo *Dottrinale*. Alcuni studi antecedenti all'edizione di Giovanni Crocioni sostenevano, in effetti, che questo poemetto enciclopedico fosse un rifacimento abbreviato e corretto de *L'Acerba*, scritto con lo scopo di contrastare l'ideale antidantesco promosso dallo Stabili.²⁸³ L'ipotesi è ormai superata e fu invero già allontanata dallo stesso Crocioni,²⁸⁴ il quale, tuttavia, si dimostrò un po' troppo categorico nell'escludere l'eventualità di un contatto tra i due testi. Risulta difficile, infatti, credere che Jacopo non avesse in mente il passo di *Acerba*, IV 12 4.669-94 (il succitato attacco contro le «favole» della *Commedia*, di solito additato dalla critica come emblema dell'antidantismo di Cecco) allorché a sua volta, in *Dottrinale*, LV 31-60, scelse di inserire l'illustrazione delle tre cantiche del poema, da lui considerato quale summa enciclopedica delle questioni naturali trattate nei precedenti capitoli. E non è solo il posizionamento della sezione dantesca (in coda al poemetto, dove si trovava anche la stoccata di Cecco) a coincidere, ma, significativamente, anche il tema della felicità umana, annunciato nell'intitolazione del capitolo (*Sopra la dimostrazione del nostro proprio reggimento per venire a felicità, secondo la "Commedia" di Dante*) e impiegato come pretesto per avviare il discorso sulla *Commedia*. Altra sferzata contro Dante è quella di *Acerba*, II 1 713-36, laddove, trattando del tema della fortuna, si arriva a parlare dell'influenza dei pianeti e del libero arbitrio, come pure accade nel capitolo LIV del *Dottrinale*. Ora, è ben possibile che certe consonanze lessicali rinvenibili tra i due testi debbano imputarsi alla fonte comune della *Commedia*, e particolarmente al discorso di Marco Lombardo di *Purg.*, XVI 65-83, che dimostra a Dante come la corruzione del mondo non dipenda dall'influenza degli astri. È pur vero, però, che Jacopo insiste alquanto a parlare di questioni astrologiche, laddove Dante sbrigava l'argomento in poche, solenni parole. Ed è altrettanto vero che l'invettiva finale del capitolo del *Dottrinale* suona così: «E in tal modo s'abatti / il dir di molti matti / che sopra a ciò favellano / e distinto appellano / quella divina gratia / che infinita si spazia» (vv. 55-60).

Le contingenze biografiche concorrono a supportare tale ricostruzione, sicché pare ben plausibile che intorno al 1327 Jacopo, rientrato a Firenze dall'esilio nel 1325,²⁸⁵ decidesse di rispondere agli attacchi rivolti contro la *Commedia* da colui che in quello stesso anno, e nella stessa città, sarebbe morto sul rogo, arso insieme alle proprie opere. Ed è altresì possibile che già ai tempi del sonetto *Acciò che le bellezze*, dal suo osservatorio ravennate, il giovane Alighieri fosse a conoscenza delle posizioni antidantesche dell'astrologo, del resto estremamente popolare nel vicino *Studium* bolognese. Nell'avviare l'impresa d'esaltazione dell'opera paterna, Jacopo sembra dunque consapevole, da un lato, di dover mostrare il giusto ossequio e la giusta gratitudine nei confronti di Guido Novello, fautore, quest'ultimo, del fecondo dialogo intellettuale tra Dante e l'ultima città dell'esilio; dall'altro, di dover fare i conti con gli altrettanto precoci tentativi di detrazione del poeta, sorti attorno a quegli stessi ambienti che parevano averlo accolto tanto favorevolmente.

²⁸³ Cfr. G. CROCIONI, *Il "Dottrinale" di Jacopo Alighieri. Edizione critica con note e studio preliminare*, Città di Castello, Lapi, 1895, pp. 30-31, dove si fa riferimento al volume di G. CASTELLI, *La vita e le opere di Cecco d'Ascoli*, Bologna, Zanichelli, 1892, p. 210.

²⁸⁴ Cfr. *ivi*, pp. 32-33.

²⁸⁵ Cfr. *Codice Diplomatico Dantesco*, cit., doc. 243.

DIDONE IN DANTE E IL DIBATTITO SULLA NATURA D'AMORE

di Matteo Cazzato

Fra le figure della mitologia classica Didone ha sempre avuto un ruolo particolare nella cultura occidentale, legato al dibattito sull'amore e sui diversi atteggiamenti con cui vivere questo sentimento.²⁸⁶ Esistono due versioni della storia: da una parte la Didone virgiliana simbolo dell'amore-passione che conduce alla rovina, dall'altra il mito fenicio in cui Enea e il cedimento alla sensualità sono assenti e Didone, fedele al marito morto, rappresenta la castità.²⁸⁷ La storia passionale è quella più nota, nel Medioevo oggetto di rielaborazioni legate alla *quaestio de amore*: come conciliare il sentimento erotico e una corretta morale cristiana. Nel considerare il valore della figura di Didone all'interno dell'opera dantesca occorrerà allora tener presente non solo la versione virgiliana – riferimento assolutamente imprescindibile per Dante – ma anche alcune riletture medievali – cortesi o allegorizzanti – culturalmente rilevanti a livello interdiscorsivo.

Il *Roman d'Eneas* – romanzo francese a soggetto antico, opera di un anonimo chierico del 1160 circa –²⁸⁸ mostra bene come la vicenda di Didone e Enea in età medievale non viene più letta e percepita esclusivamente in chiave epico-politica. L'abbandono della regina da parte dell'eroe troiano non è motivato dalla sola necessità imposta dal volere divino, diventano centrali il percorso di maturazione emotiva e cortese del "cavaliere" Enea²⁸⁹ e la contrapposizione fra Didone e Lavinia (presente sì nel poema classico ma qui decisamente amplificata): la prima donna è emblema dell'amore sensuale e immaturo, che porta a perdersi, e la seconda è espressione invece di un sentimento intenso e al tempo stesso consapevole, in cui realizzarsi a pieno.²⁹⁰ Didone compare poi anche come termine di paragone per l'io lirico («celle cui resembleir voldroie», v. 6) in una *chanson de femme* – *Per maintes fois avrai estei requisite* –²⁹¹ in cui però la prospettiva non è quella di un colpevole suicidio finale: il verso «Dido ke fut por Eneam occise» (v. 7) presenta l'eroe troiano come responsabile della morte tragica della donna, che appare allora come una vittima.

²⁸⁶ Cfr.: P. BONO e M.V. TESSITORE, *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano, Mondadori, 1998; R. RICCO, *Sulle tracce di Didone. Fra età classica e Rinascimento, l'evoluzione letteraria di un mito*, 2 voll., Napoli, Guida, 2015.

²⁸⁷ La variante casta ha un ruolo importante nella tarda antichità (Tertuliano e Gerolamo), e in età medievale se ne trovano ancora esempi, il che rende significativa la scelta differente fatta da Dante. Cfr.: M.L. FORD, *Dido as an Example of Chastity: The influence of Example Literature*, «Harvard Library Bulletin», XVII, 1 e 2, 1969, pp. 216-232 e pp. 22-44; P. BONO e M.V. TESSITORE, *op. cit.*, pp. 54-100. Tra l'altro anche autori per cronologia vicini a Dante optano per la Didone casta: Boccaccio, Chaucer, e in particolare Petrarca, che fa comparire Didone nel *Trionfo della pudicizia* in aperta contrapposizione con Dante, da cui riprende ai vv. 10-12 la rima *Dido:grido*.

²⁸⁸ Edizione di riferimento è *Le roman d'Eneas*, traduction, présentation et notes d'A. PETIT, Paris, Le Livre de Poche, 1997. Cfr. per contestualizzare un tipo di rilettura cortese della storia dei Enea e Didone: A. VARVARO, *I nuovi valori del Roman d'Eneas*, «Filologia e Letteratura», 12, 1967, pp. 113-141; P.R. GRILLO, *The courtly background in the "Roman d'Eneas"*, «Neuphilologische Mitteilungen», Vol. 69, No. 4, 1968, pp. 688-702; H.C. LAURIE, *Eneas and the Doctrine of Courtly Love*, «Modern Language Review», LXIV, 1969, pp. 283-294; I. SINGER, *Erotic Transformations in the Legend of Dido and Aeneas*, «MLN», Vol. 90, No. 6, 1975, pp. 767-783; A. PUNZI, *Il "Roman d'Eneas" o la riscrittura dell'epos*, «Francofonia», No. 45, 2003, pp. 47-58; S. CONTE, *La rappresentazione di Didone lussuriosa nell'«Eneas»: il modello letterario degli amanti lussuriosi esemplari nel «romanzo» francese e nella letteratura religiosa*, in EAD., *Amanti lussuriosi esemplari: semantica e morfologia di un vettore tematico*, Roma, Bagatto, 2007, pp. 69-172.

²⁸⁹ Gli eroi antichi si comportano secondo modelli socio-culturali feudali per un «transfert de la civilisation féodalo-chevaleresque dans l'Antiquité», per cui cfr. A. PETIT, *L'anachronisme dans les romans antiques, et plus particulièrement dans le Roman d'Énéas*, en *Relire le "Roman d'Eneas"*, Études recueillies par J. DUFOURNET, Genève-Paris, Editions Slatkine, 1985, pp. 105-148, in particolare p. 132.

²⁹⁰ Cfr.: J.-C. HUCHET, *L'Énéas: un roman spéculaire*, en *Relire le "Roman d'Eneas"*, *op. cit.*, pp. 63-81; M. ROUSSE, *Le pouvoir, la prouesse et l'amour dans l'Énéas*, en *Relire le "Roman d'Eneas"*, *op. cit.*, pp. 149-167.

²⁹¹ Contini nell'edizione delle rime dantesche del '39 attribuiva la *chanson de femme* a Marguerite de Champagne. Oggi il testo, attribuito alla Duchesse de Lorraine, è identificato come Linker 57.1 (anche RS 1640) nel repertorio R.W. LINKER, *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi, 1979.

Il dibattito sulla natura d'amore, nell'inconciliabilità di *passio* e *caritas*, è fondamentale anche in tutta l'opera dantesca,²⁹² rappresenta il nodo che la produzione lirica cortese precedente non era riuscita a sciogliere. Invece «Dante aveva trovato il modo di uscire dal tragico amore del suo primo amico. E aveva pure trovato il modo di trascendere il conflitto tra l'amore per una donna e l'amore per Dio».²⁹³ Questa tematica è importante nel prosimetro giovanile dedicato a Beatrice, ma si tratta di un percorso progressivo, che attraversa tutte le opere e trova la sua piena realizzazione con l'approdo al poema sacro. E molte tappe sono segnate proprio dal ricorrere di Didone, personaggio eponimo dei dannati lussuriosi, «la schiera ov'è Dido» (*Inf.*, V, 85).²⁹⁴ Inoltre la regina è la prima e unica figura del mito menzionata in modo esplicito all'interno della produzione lirica di Dante, nella rima petrosa *Così nel mio parlar* (v. 36).²⁹⁵ Compare anche in *De Monarchia* II, III 15,²⁹⁶ ma si tratta di una presenza finalizzata alla riflessione politica: figura nobile, presentata come legittima «coniunx» accanto a Creusa e Lavinia, è funzionale all'esaltazione di Enea.

La cosa importante su cui vorremmo portare l'attenzione è che la prospettiva sembra cambiare nel corso del tempo, per Dante Didone non è sempre stata la peccatrice che ha 'sottomesso la ragione al talento'. Interessanti per la *quaestio de amore* risultano anche le altre occorrenze del personaggio: *Conv.*, IV XXVI 8; *Paradiso*, VIII 9 e IX 97; e poi un noto rimando nel canto XXX del *Purgatorio*.

Partiamo proprio da quest'ultimo caso, punto d'arrivo del percorso fatto da Dante per recuperare la «diritta via» e il giusto modo di vivere il sentimento d'amore.²⁹⁷ Attraversato il regno dei dannati e percorsa la salita del monte del Purgatorio, Dante arriva con Virgilio sulla cima ed entra nel Paradiso Terrestre. Dopo la sequenza allegorica con la figura di Matelda, i due fiumi e la processione mistica, si ha il ritorno effettivo di Beatrice. Dante è ora pronto a vivere l'amore per la donna beatifica nel segno di Dio, perché ritrova il sentimento passato senza più gli errori e i rischi di perdizione: «d'antico amor sentì la gran potenza» (*Purg.*, XXX, 39) e «conosco i segni dell'antica fiamma» (*Purg.*, XXX, 48). Quest'ultimo verso – come ben noto – è una citazione da *Eneide* IV 23 («Adgnosco veteris vestigia flammae»),²⁹⁸ quando Didone, sentendo nascere l'amore per Enea, viene travolta dalla passione che già aveva sperimentato in passato per il marito Sicheo. Allora si trattava di un amore giusto e legittimo, ora invece il sentimento è ri-vissuto in modo sbagliato e autodistruttivo, rompendo il precedente patto matrimoniale e venendo meno al proprio ruolo sociale. Al contrario Dante sta riscoprendo l'amore con un più giusto e completo atteggiamento, e risemantizza l'espressione usata da Didone assegnandole un valore positivo in prospettiva trascendentale.²⁹⁹ il superamento dell'errore passato e lo slancio verso

²⁹² Cfr. C. SINGLETON, *Saggio sulla "Vita Nuova"*, Bologna, Il Mulino, 1968, in particolare pp. 80-106. Resta fondamentale la voce *Amore* nell'*Enciclopedia dantesca* a cura di E. PASQUINI e G. FAVATI, online all'indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/amore_%28Enciclopedia-Dantesca%29/, consultato il 28 gennaio 2022. Cfr. anche: G. GUBBINI, *Radix amoris: Agostino, Dante e Petrarca (con Bernardo di Ventadorn)*, «Critica del testo», XIV / 2, 2011, "Dante, oggi / 2", pp. 465-482; A. BATTISTINI, *La retorica della salvezza. Studi danteschi*, Bologna, Il Mulino, 2016, pp. 51-57; D. PIROVANO, *Amore e colpa. Dante e Francesca*, Roma, Donzelli, 2021.

²⁹³ SINGLETON, *op. cit.*, p. 102.

²⁹⁴ Edizione di riferimento è D. ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, 3 Voll., Milano, Zanichelli, 2010. Per il catalogo di tutti i luoghi danteschi in cui compare Didone cfr. la voce relativa a cura di G. PADOAN nell'*Enciclopedia dantesca*, online all'indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/didone_%28Enciclopedia-Dantesca%29/, consultato il 28 gennaio 2022.

²⁹⁵ Cfr.: P. POSSIEDI, *Con Quella Spada Ond'elli Ancise Dido*, «MLN», Vol. 89, 1974, No. 1, p. 19; R.M. DURLING e R.L. MARTINEZ, *Time and the crystal. Studies in Dante's Rime petrose*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 180; J. BARTUSCHAT, *Éléments pour une analyse stylistique et thématique des petrose*, in *Le rime di Dante (atti della giornata di studi 16 novembre 2007)*, a cura di P. GROSSI, Paris, Istituto Italiano di Cultura, 2008, p. 43.

²⁹⁶ Edizione di riferimento è D. ALIGHIERI, *Monarchia*, a cura di D. QUAGLIONI, Milano, Mondadori, 2015.

²⁹⁷ Su questo canto cfr.: Z.G. BARANSKI, *The "New Life" of "Comedy": The "Commedia" and the "Vita Nuova"*, in «Dante Studies», No. 113, 1995, pp. 1-29; C. BOLOGNA, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra Vita Nova, "Petrose" e Commedia*, Roma, Salerno Editrice, 1998 e ID., *Beatrice e il suo àngelos Cavalcanti. Fra Vita Nova e Commedia*, in «Per correr miglior acque...». Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio, Atti del Convegno di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999, Roma, Salerno, 2001, Vol. 1, pp. 115-141.

²⁹⁸ Edizione di riferimento è VIRGILIO, *Eneide*, a cura di E. PARATORE e traduzione di L. CANALI, Milano, Mondadori, 2007.

²⁹⁹ Didone riscopre il sentimento erotico quando il marito è morto, vive l'amore come esperienza ripetibile nei confronti di soggetti diversi. Per Dante, invece, il giusto sentimento d'amore va vissuto in modo esclusivo e irripetibile verso una sola

l'amore divino. Possiamo poi osservare che, con l'affermazione per litote in *Inf.*, II, 32, Dante aveva dichiarato di guardare ad Enea come riferimento per un individuo che si fa carico di un ruolo universale politico e morale, e fra poco vedremo come questa lettura era stata adottata a partire dalle riflessioni del *Convivio*. Però questo ruolo può realizzarsi solo in concomitanza di un corretto modo d'amare, che l'eroe troiano – avendo rinunciato a Didone – raggiungerà alla fine del suo percorso, soprattutto nella rilettura cortese della storia. Dante, nel momento in cui incontra Beatrice, riafferma così la possibilità per il singolo uomo di vivere un sentimento individuale, ma senza il rischio di peccato, superando perciò l'errore commesso da Didone e riconducendo questa esperienza alla *caritas*.

La figura di Didone sarà poi rievocata per l'ultima volta all'interno della *Commedia* nel cielo degli spiriti amanti (*Par.* VIII e IX).³⁰⁰ L'episodio del cielo di Venere si apre e si chiude sulla figura della regina cartaginese, a rimarcare in modo definitivo l'importanza nella costruzione dantesca. All'inizio di *Par.* VIII si fa riferimento alle false credenze passate («antico errore» v. 6), che attribuivano a Venere e al suo pianeta la capacità di influire sulla vita umana scatenando il «folle amore» (v. 2), sì quello virgiliano di Didone ed Enea, ma anche la più recente *fol' amor* della tradizione cortese. È la passione travolgente ritenuta dagli antichi, e dai dannati di *Inf.* V, destino tragico dovuto all'intervento della divinità, e sperimentato anche da Dante in passato nella canzone petrosa. L'errore sta nella credenza di ineluttabilità del desiderio, e nel non aver capito che quel forte ardore è sbagliato solo se rimane una passione incontrollata e mal indirizzata. Non è un errore di per sé, ma lo diventa se vissuto come attaccamento eccessivo alle sole realtà terrene, tratto caratteristico di Didone e dei suoi compagni di pena, che si condannano perché concentrati esclusivamente su sé stessi (e pensiamo alle parole di Dante: «Le presenti cose / col falso lor piacer volser miei passi», *Purg.*, XXXI, 34-35). La passione, invece, può essere fonte di *beatitudo* se vissuta nel segno di Dio, come hanno imparato a fare Cunizza e Folchetto di Marsiglia. Entrambi in gioventù dediti ai piaceri – al pari di Didone – sono maturati e hanno saputo vivere il loro intenso desiderio secondo le forme della *caritas*, esercitando il libero arbitrio, la facoltà che ha il compito di indirizzare correttamente le naturali inclinazioni dell'essere umano. L'errore delle «genti antiche» è stato anche aver attribuito proprio a Venere (e al suo «folle amore») il cielo della *caritas*.³⁰¹ Il modello rappresentato da Didone va superato perciò, seguendo l'esempio di Folchetto (*Par.*, IX, 97-99 e 103-105):

ché più non arse la figlia di Belo
noiendo e a Sicheo e a Creusa,
di me, infin che si convenne al pelo
[...]
Non però qui si pente, ma si ride

persona anche dopo la morte (non a caso Beatrice è *imago Christi*). Dante risemantizza le parole di Didone anche per sottolineare questo aspetto. Un caso esemplare di amore come esperienza ripetibile è quello di Cino da Pistoia, da Dante amichevolmente 'rimproverato' proprio per l'atteggiamento volubile. Si vedano le rime *Degno fa voi trovare ogni tesoro e Io mi crede del tutto esser partito* e G. GORNI, *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 53 e 66-67. Sulla citazione virgiliana in *Purg.* XXX cfr.: T. KAY, *Dido, Aeneas, and the Evolution of Dante's Poetics*, «Dante Studies», No. 129, 2011, pp. 135-140; P. PIZZIMENTO, «Conosco i segni dell'antica fiamma»: il dialogo tra Beatrice e Dante (*Purg.* XXX), in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. BATTISTINI, V. CAPUTO, M. DE BLASI, G.A. LIBERTI, P. PALOMBA, V. PANARELLA, A. STABILE, Roma, Adi editore, 2018, online a http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039, consultato il 28 gennaio 2022.

³⁰⁰ Cfr.: M. FIORILLA, *Lettura del canto VIII del Paradiso*, «Filologia & Critica», XLIV, 2019, pp. 3-31; R. NORBEDO, *Dal mito alla storia. Ancora su Cunizza nel cielo di Venere ('Paradiso' VIII e IX)*, «Rivista di letteratura italiana», XXXVIII, 2, 2020, pp. 9-19. Su questi canti e il giusto modo di amare cfr. anche D. PIROVANO, *Dante e il vero amore. Tre letture dantesche*, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2009. Sulla presenza di Didone in *Par.* IX, e sul ruolo giocato dal modello ovidiano delle *Heroides*, cfr. anche il recente contributo di A. ROMEI, *Folchetto e l'eccellenza d'amore (Paradiso IX, 97-102)*, in «L'Alighieri», 58, LXII, 2021, pp. 103-116.

³⁰¹ La *caritas* è la meta a cui il cristiano deve aspirare secondo il dettame paolino. E allora diventa interessante notare che Dante in *Inf.*, II, 32, nello stesso verso con litote, si era accostato sia ad Enea che a San Paolo («Io non Enëa, io non Paulo sono»), e così aveva orientato il suo viaggio proprio verso il raggiungimento dell'Amore divino.

non de la colpa, ch'a mente non torna,
ma del valor ch'ordinò e provide.

In tutti i casi visti fino ad ora Dante usa la figura di Didone risemantizzandola, o comunque prendendone le distanze. Propone così il polo positivo d'amore, quello realizzato a pieno con Beatrice nell'Eden, momento in cui la condizione morale del Dante personaggio e del Dante *auctor* si trovano in sintonia. Volendo semplificare, per restare al paragone fra Dante ed Enea, si potrebbe dire che Beatrice appare come una nuova e più completa Lavinia.³⁰² L'eroe troiano, quando approda alla meta finale del suo viaggio provvidenziale, può realizzare il suo alto compito morale, e allo stesso tempo trova l'amore giusto nel matrimonio con la principessa italiana. E possiamo ricordare il già menzionato *Roman d'Eneas* dove il percorso del cavaliere, la contrapposizione fra i due modi di amare, e la stessa figura di Lavinia, assumono più importanza e occupano uno spazio maggiore rispetto a quanto accadeva nel poema latino.³⁰³ E così Dante ritroverà Beatrice e potrà vivere correttamente il suo sentimento d'amore una volta raggiunto il Paradiso Terrestre, e solo allora potrà entrare nel regno di Dio secondo la missione profetica a lui assegnata, sottolineata da Beatrice e più avanti da Cacciaguida. In Dante la figura femminile riveste certo un ruolo di ben altra importanza sul piano teologico e morale. Beatrice ha un effettivo ruolo di guida salvifica per riportare Dante sulla «diritta via», Lavinia invece no, né nel romanzo antico-francese né tanto meno in Virgilio. Ma comunque è vero che la rilettura cortese della vicenda vedeva compiersi la piena realizzazione morale di Enea in concomitanza di un rinnovato e più corretto modo d'amare.

Abbiamo così visto il punto d'arrivo di Dante nel dibattito sulla natura d'amore. Ma come dicevamo, nel corso del tempo lo sguardo dantesco sulla figura di Didone è mutato, soprattutto fra la petrosa³⁰⁴ e *Inf. V*. Spesso i due luoghi testuali sono accostati, a partire dalla presenza in entrambi di Didone e per alcuni tratti stilistici petrosi, che si ritrovano poi nei cerchi infernali. Il tipo di amore descritto è lo stesso ma cambia la prospettiva con cui viene giudicato, e gli sviluppi della *quaestio de amore* in Dante si giocano proprio in questo passaggio e nelle differenze fra i due momenti. Il Dante *auctor*, attraverso determinate scelte testuali, rende conto in *Inf. V* di un momento di svolta, e se nella lirica aveva visto Didone come vittima – identificandosi con lei – è con l'esperienza del Dante *agens* nel cerchio infernale che inizia a diventare consapevole allontanandosi da quell'errore.

³⁰² La coppia Enea-Lavinia vive insieme nel Limbo, fra le anime nobili di coloro che non hanno potuto conoscere Cristo e solo per questo sono dannati. Seguendo l'esempio paolino nella fede in Cristo, Dante va oltre e insieme a Beatrice potrà stare nel Paradiso Terrestre e poi nei cieli paradisiaci. Sembra poi interessante ricordare che Lavinia compare nel poema dantesco in *Purg.*, XVII, 35-39, proprio fra i due canti che, come vedremo, sono fondamentali per la questione del libero arbitrio nel giusto modo di vivere le passioni. Lavinia appare in una delle visioni che riguardano l'ira punita, per rimproverare la madre che si era suicidata non accettando il suo matrimonio con Enea. È singolare che la principessa italiana venga portata sulla scena proprio per criticare un atto come quello commesso da Didone, l'estremo cedimento irrazionale ad una passione (nel caso della regina cartaginese la lussuria e nel caso della madre di Lavinia l'ira). Notiamo anche che nelle parole di Lavinia riecheggia proprio *Inf.*, V, 61: «Ancisa t'hai per non perder Lavinia» (*Purg.*, XVII, 37).

³⁰³ Il *Roman d'Eneas* fu un'opera importante e la sua tradizione interessa anche l'area italiana, in particolare col manoscritto A – il più antico (XII sec.) – oggi conservato alla Laurenziana di Firenze (Plut. XLI, cod. 44), ed esemplato proprio in area italiana secondo le ricerche più recenti, per cui si può consultare la scheda relativa al manoscritto, con tutte le indicazioni bibliografiche, sulla banca dati *Mirabile* (<http://www.mirabileweb.it>). Bisogna poi ricordare che questa particolare rilettura della vicenda di Enea e Didone circolò per lungo tempo, come dimostra la versione tardiva del *Roman d'Eneas* del XIV sec., attestata dal manoscritto D (Bibl. Nat. fr. 60), edito da Aimé Petit nella sua edizione, per cui cfr. A. TRIAUD, *Survie de l'Énéas dans une version tardive*, in *Relire le "Roman d'Eneas"*, op. cit., pp. 169-187. Per la tradizione manoscritta del romanzo cfr. R.J. CORMIER, *Gleanings on the Manuscript Tradition of the Eneas*, in «Manuscripta», XVIII, 1974, pp. 42-47. Non ci sono prove riguardo un'effettiva conoscenza del romanzo da parte di Dante, anche se alcuni studiosi hanno provato a rintracciare echi dell'*Eneas* all'interno della *Commedia*, cfr. W. PAGANI, *Analisi testuale di alcuni momenti della catabasi nell'Eneas e nella Commedia*, «Linguistica e letteratura», 3, 1978, pp. 137-147. Va comunque detto che affinità tematiche di natura interdiscorsiva, come quelle qui suggerite, sono ravvisabili e interessanti, cfr. anche D.S. WILSON-OKAMURA, *Lavinia and Beatrice: The Second Half of the "Aeneid" in the Middle Ages*, «Dante Studies», No. 119, 2001, pp. 103-124, che ricorda anche il possibile legame ideologico dell'*Énéas* con la lettura della storia di Enea e Didone fatta nel *Policraticus* da Giovanni di Salisbury.

³⁰⁴ Edizione di riferimento per le rime è D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. GIUNTA, Milano, Mondadori, 2014.

Punto di snodo è il *Convivio*, anche perché, se le petrose vanno datate agli ultimi anni del XIII sec., il testo filosofico si colloca cronologicamente a metà strada fra le liriche e il poema, e sposta la riflessione di Dante nella direzione di quest'ultimo.³⁰⁵ Soprattutto il IV trattato, che si stacca dai precedenti per impianto, stile, prospettiva ideologica e probabilmente anche per cronologia.³⁰⁶ Nei capp. XXIV-XXVI di *Conv.*, IV Dante affronta la questione delle quattro età della vita, riflettendo sull'*Eneide* secondo il commento ai primi sei libri attribuito a Bernardo Silvestre.³⁰⁷ La lettura allegorica e cristianizzante del poema virgiliano fa di Enea una figura esemplare in cui identificarsi, ed è naturale allora vedere in Didone il simbolo dell'errore passato da cui prendere le distanze. Bernardo parla del IV libro dell'*Eneide* come di un'allegoria della «iuvenilis natura», in cui la libidine «serenitatem mentis et discretionis obnubilat», finché l'intervento divino non allontana Enea dal cedimento alle passioni per riportarlo alla sua alta missione.³⁰⁸ Dante riprende questo schema e vede l'errore come una «selva erronea», in cui il giovane «non saprebbe tenere lo buono cammino» (*Conv.*, IV XXIV 12). Occorre frenare gli impulsi con temperanza, e ritrovare la strada giusta: «questo appetito conviene essere cavalcato dalla ragione» (*Conv.*, IV XXVI 6). A differenza di Enea – e poi di Dante – Didone invece resta fra quelli «che la ragion sommettono al talento» (*Inf.*, V, 39),³⁰⁹ dunque fra coloro che rinunciano ad esercitare un arbitrio libero per controllare l'*appetitus* passionale.

In *Così nel mio parlar* la posizione espressa dall'io lirico era diversa da quella che inizia a farsi avanti nel trattato filosofico. Le petrose sono state consegnate alla tradizione quasi fossero un micro-canzoniere pensato come tale dall'autore, ma in realtà il dibattito critico ha avanzato dubbi al riguardo, e soprattutto *Così nel mio parlar* appare staccata dalle altre tre canzoni, che invece mostrano tra loro legami più forti.³¹⁰ In ogni caso, il tema di tutti e quattro i testi è l'amore duro che porta alla morte – trobadorico e poi anche cavalcantiano – opposto a quello beatifico e salutare rappresentato da Dante prima nella *Vita Nuova* e poi nel poema. Questo amore travolgente è lo stesso che caratterizzerà le anime di *Inf.* V.³¹¹ Sono emblematiche espressioni della prima strofa della canzone come «durezza», «natura cruda» ed «Ella ancide». Tutta la poesia si costruisce sulla metafora del combattimento, e il verbo *uccidere* è uno degli elementi che uniscono la petrosa e il canto dell'*Inferno* nella ripresa di Didone. Ma in realtà non si tratta di un punto di somiglianza, troviamo una spia del cambio di prospettiva da un testo all'altro nel trattamento differente di questo verbo in relazione alla figura della regina. In *Così nel mio parlar* la grande insistenza su *uccidere* restituisce l'immagine del «folle amore» mortale: «Ella ancide» (v. 9) detto di donna Petra, «quella spada ond'elli uccise Dido» (v. 36) con Amore a fare da soggetto, e poi «lo cor ch'io porto anciso» (v. 75) riferito al poeta in quanto vittima passiva, che si ritrova così nella stessa condizione di Didone come viene sottolineato proprio da questo legame lessicale. Amore è un dio crudele che percuote l'amante, lo sovrasta minaccioso con la stessa spada con cui in passato aveva già ucciso Didone. Nella storia virgiliana la regina cartaginese si uccide

³⁰⁵ Edizione di riferimento per il trattato è D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di G. FIORAVANTI e C. GIUNTA, Milano, Mondadori, 2019. Per le petrose in genere, e per la questione della datazione, cfr. R.M. DURLING e R.L. MARTINEZ, *op. cit.*, p. 2 e pp. 80-81. Cfr. poi sui rapporti fra le opere si veda J.A. SCOTT, *The Unfinished "Convivio" as a Pathway to the "Comedy"*, «Dante Studies», No. 113, 1995, pp. 31-56.

³⁰⁶ Cfr. M. CORTI, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 123-145, per cui il trattato IV si collocherebbe fra gli anni 1306 e 1308, mentre gli altri sarebbero precedenti.

³⁰⁷ Edizione di riferimento è B. SILVESTRE, *Commento all'Eneide. Libri I-VI*, a cura di B. BASILE, Roma, Carocci, 2008.

³⁰⁸ L'esegesi medievale riteneva che anche Didone avesse inizialmente un ruolo morale al di sopra della sua individualità: proteggere e far prosperare il suo regno. Enea ritrova la strada giusta, Didone invece si lascia travolgere dalla passione e viene meno al suo compito.

³⁰⁹ Si pensi per contrasto a Beatrice, caratterizzata nella *Vita Nuova* come «costanza della Ragione».

³¹⁰ Cfr. in particolare: F. BAUSI, *L'ospite d'inverno. Variazioni petrose*, in «Per beneficio e concordia di studio». *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di A. MAZZUCCHI, Padova, Bertinello Artigrafiche, 2015, pp. 127-146; R.M. DURLING e R.L. MARTINEZ, *op. cit.*, pp. 165-166.

³¹¹ Sui legami fra queste canzoni e il V canto dell'*Inferno* cfr.: F. FERRUCCI, *L'idea d'amore nell'episodio di Francesca*, in ID., *Le due mani di Dio. Il cristianesimo e Dante*, Roma, Fazi, 1999, pp. 82-87. Su *Inf.* V cfr. almeno: C. VILLA, *Tra affetto e pietà: per "Inferno" V*, «Lettere Italiane», Vol. 51, No. 4, 1999, pp. 513-541; G. INGLESE, *Francesca e le regine amorose. Per l'interpretazione di "Inferno" v 100-107*, in «La Cultura», 1/2004, pp. 45-62; S. ORLANDO, *Da Francesca a Beatrice: una nuova lettura di Inferno V*, «Medioevo letterario d'Italia», Vol. 3, 2006, pp. 37-59.

utilizzando la lama appartenuta ad Enea, la passione travolgente è causata dalla divinità, ma Didone commette un suicidio. La critica tende a considerare l'allusione al mito come espressione già in questa poesia dell'idea di un amore sbagliato di cui ha colpa e responsabilità il soggetto amante, con un atteggiamento in qualche misura peccaminoso.³¹² Questa particolare percezione della passione non sembra però presente nella petrosa come lo sarà poi a partire da *Inf. V*, dove, dalla prospettiva ormai consapevole del Dante *auctor*, il cedimento alla presunta ineluttabilità d'amore-passione diventa un'aggravante: indica da parte del soggetto (la ragione non è sottomessa dal 'talento', sono i dannati a 'sottometterla al talento') la rinuncia attiva ad esercitare volontà e libero arbitrio, la virtù innata «che consiglia, / e de l'assenso de' tener la soglia [...] buoni e rei amori accoglie e viglia» (*Purg.*, XVIII, 62-66).³¹³

Nel cerchio dei lussuriosi, invece, la regina di Cartagine è «colei che s'ancise amorosa» (v. 61). Se già prima, nella canzone petrosa, la prospettiva fosse stata quella di un amore peccaminoso, determinato da un errore del singolo individuo, perché non adottare subito una strategia linguistica funzionale a tale concezione, simile a quella scelta in seguito nel poema? In *Così nel mio parlar* – evitando di sovrainterpretare riferendosi ad una storia sì evocata ma esterna al testo in quanto tale – la lettera ci dice che Amore ha ucciso Didone («elli uccise Dido»), l'io lirico presenta la donna in quanto vittima di un fattore esterno fuori dal suo controllo. Noi lettori sappiamo che la storia a cui si sta facendo riferimento vede Didone uccidersi, ma nella canzone la regina è in qualche modo spossessata della sua stessa mano. Dunque la voce poetica si identifica con la donna, e dà forma all'errore «folle» poi ricordato in *Par. VIII*. In *Inf. V* la situazione appare diversa, *uccidere* viene riferito solo a Didone e non anche all'io narrante, dunque non c'è alcuna identificazione. E poi il verbo compare nella forma riflessiva, e così l'autore ci segnala che il suo giudizio sulla donna è mutato: Didone subisce un'azione violenta di cui è lei stessa responsabile, in un atteggiamento tipico del peccatore che non sa elevarsi moralmente verso Dio, e si condanna ripiegandosi esclusivamente su sé stesso. Per Dante, a questo punto, Didone ha rinunciato ad un arbitrio libero e ha scelto il cedimento alla lussuria, è responsabile di questo primo 'abbandono' all'irrazionalità e di ciò che ne deriva, compreso il suicidio "amoroso". Infatti togliersi la vita, nel caso di Didone, non è visto come un atto indipendente e giudicabile di per sé in modo autonomo (altrimenti la regina si sarebbe dovuta trovare nella selva dei suicidi), ma si presenta come parte dello stesso peccato di lussuria, si pone come estrema manifestazione di quel primo cedimento “volontario” alla *passio*.

L'espressione usata in *Così nel mio parlar*, per tono e prospettiva, può essere idealmente accostata al «Dido ke fut por Eneam occise» della *chanson de femme*, in cui la donna è presentata in quanto vittima come nella canzone dantesca. Il noto verso di *Inf. V* sembra recuperare invece la lettura agostiniana della storia in *Confessiones I*, 13: Agostino parla dei suoi peccati di gioventù, quando si era identificato con Didone che «se occidit ab amore».³¹⁴ Troviamo lo stesso verbo riflessivo che evidenzia

³¹² Cfr.: P. POSSIEDI, *op. cit.*, p. 25 e sgg; T. KAY, *Dido, Aeneas, and the Evolution of Dante's Poetics...*, pp. 145-150; R.M. DURLING e R.L. MARTINEZ, *op. cit.*, pp. 175 e 179-185.

³¹³ Per la questione del libero arbitrio sono fondamentali in *Purgatorio*: le parole di Marco Lombardo nel XVI, volte a negare l'influenza deterministica degli astri (ad esempio quella attribuita a Venere per il «folle amore»); e soprattutto il discorso dello stesso Virgilio nel XVIII contro chi ritiene giusta ogni forma di *appetitus*, per una sbagliata idea di ineluttabilità. Per quanto nell'essere umano sia innata l'inclinazione ad amare, è innata anche la facoltà del libero arbitrio, che consente sempre di giudicare se una passione è indirizzata bene o no, e di scegliere di conseguenza per controllarla. Rimane tutta umana la responsabilità della scelta fra la "diritta via" e il cedimento, con ciò che ne consegue. Su questi aspetti cfr. P. FALZONE, *Purgatorio XVIII, o del buon uso degli affetti*, in «Bollettino di italianistica», XIV, n. 1, 2017, pp. 46-71. Ci sembra interessante ricordare che "arbitrio" o "libero arbitrio" – tranne per una singola occorrenza nel V canto del *Paradiso* – compaiono solo nella seconda cantica: *Purg.*, VIII, 113; XVI, 71; XVIII, 74, e in particolare quando Virgilio incorona Dante, ormai pronto ad entrare in Eden con un «libero, dritto e sano [...] arbitrio», *Purg.*, XXVII, 140. E ancora per completezza ricordiamo che libero arbitrio e amore sono associati nella canzone "montanina" e nell'epistola a Moroello.

³¹⁴ Edizione di riferimento è AGOSTINO, *Confessioni*, monografia introduttiva, traduzione, note e indici di G. REALE, testo latino a fronte dell'edizione di M. SKUTELLA, Milano, Bompiani, 2012. Per Agostino nell'opera di Dante è utile la voce di ALBERTO PINCHERLE nell'*Enciclopedia Dantesca*, online all'indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-aurelio-d-ippona-santo_%28Enciclopedia-Dantesca%29/, consultato il 28 gennaio 2022. Poi cfr.: C. CALCATERRA, *Sant'Agostino nelle opere di Dante e del Petrarca*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», XXIII, 1931, pp. 422-499; J.

la responsabilità del soggetto, e la preposizione latina *ab* che rende l'idea di una morte che ha la sua origine sostanziale e causale nel cedimento alla passione, stesso valore da assegnare all'aggettivo «(s'ancise) amorosa» di Dante.³¹⁵ Nel passo delle *Confessiones* l'autore parla del suo pentimento per l'errore giovanile, l'attaccamento alle vane frivolezze terrene rappresentato dall'interesse per la storia di Didone, e vediamo il parallelismo con Dante. Questo atteggiamento fa morire spiritualmente l'uomo allontanandolo dalla meta più alta, ed è interessante osservare che ciò viene legato alla tematica del giusto uso della letteratura, proprio come accade nell'episodio di Paolo e Francesca. È singolare poi la scelta del Dante narratore di attribuire alla voce di Virgilio la posizione morale dell'*auctoritas* agostiniana, uno sguardo risemantizzato davanti alla vicenda di Didone. E inoltre, la frase al riflessivo presente in Agostino e Dante compare anche nell'epitaffio critico rivolto alla regina in un episodio del *Roman d'Eneas* successivo al suicidio,³¹⁶ probabilmente anche qui a partire dal modello agostiniano, seppur declinato con intenzioni differenti rispetto a Dante (vv. 2223-2225):

.I. espitafe y ot escrit:
 la letre dist que illuec gist
 Dydo qui por amor s'occist³¹⁷

Nel romanzo francese «qui por amor s'occist» appare come una lapidaria condanna *post mortem* del comportamento di Didone, donna virtuosa e nobile se non si fosse lasciata dominare da un sentimento folle («elle ama trop follement», v. 2229). In Agostino questa espressione era importante, ma non veniva certo usata in una posizione così marcata rispetto al contesto narrativo proprio delle *Confessiones*. Invece, vediamo qualcosa di simile a quanto capita nell'*Eneas* all'interno del V canto dantesco: «che s'ancise amorosa» è un vero e proprio epitaffio, di estrema *brevitas* rispetto alle descrizioni dedicate ad altri lussuriosi, ma proprio per questo la condanna eterna di Didone appare ancor più tragica.

Nel contesto feudale dell'*Eneas* il passaggio da un atteggiamento d'amore all'altro – incarnati da Didone e Lavinia – era funzionale ad un discorso legato alla vita di corte e ai suoi modelli di comportamento, in vista di una condanna della *fol'amor* socialmente destabilizzante. In Dante la contrapposizione tra la vicenda di Didone e l'Amore-*caritas* viene sviluppata invece secondo un disegno dai risvolti teologico-morali. La fase petrosa rappresenta un momento poetico che vede in Amore una forza esterna, totalizzante e incontrollabile, di cui si è vittime senza responsabilità. La posizione espressa da Dante poi cambia, e infatti quella petrosa è una delle esperienze passate da cui maggiormente il poeta prende le distanze, secondo il disegno programmatico del poema.³¹⁸ Muta così la prospettiva e il giudizio sulla figura e la storia di Didone, attraverso il filtro allegorico offerto da Bernardo Silvestre e ripreso nel *Convivio*, e poi soprattutto nei primi passi del viaggio infernale, dove il riferimento agostiniano appare particolarmente indicativo, e proietta a partire già da *Inf. V* il dibattito sulla natura d'amore verso la posizione che verrà espressa con piena maturità sulla cima del Purgatorio e nell'incontro con le anime beate del cielo di Venere.

FRECCERO, *Dante's Prologue Scene*, in «Dante Studies», No. 84, 1966, pp. 1-25; J. TOOK, *Dante and the "Confessions" of Augustine*, «Annali d'Italianistica», Vol. 8, 1990, pp. 360-382.

³¹⁵ Agostino si esprime linguisticamente in modo molto chiaro. E in effetti, se leggiamo la frase nel suo contesto, ci accorgiamo che si tratta di una proposizione causale che attribuisce la responsabilità della morte alla stessa Didone in quanto soggetto dell'azione: Agostino era solito «plorare Didonem mortuam, quia se occidit ab amore». E così, nel paragrafo successivo, ripete: piangere «Didonis mortem, quae fiebat amando Aeneam».

³¹⁶ Sull'epitaffio e sulla passione folle di Didone cfr. E. MICKEL, *Dido's Epitaph in the Eneas*, in «Romance Notes», XXI, 2, 1980, pp. 240-242.

³¹⁷ La sorella Anna, al ritrovamento del cadavere di Didone, nelle accuse rivolte ad Enea aveva usato un'espressione simile: «la mort dont elle s'est occise!» (v. 2170).

³¹⁸ Cfr. almeno: F. FERRUCCI, *Plenilunio sulla selva: il 'Convivio', le petrose, la 'Commedia'*, in «Dante Studies», No. 119, 2001, pp. 67-102; T. KAY, *Dante's Cavalcantian Relapse: The "Pargoletta" Sequence and the 'Commedia'*, in «Dante Studies», No. 131, 2013, pp. 73-97; R. PINTO, *Il "Libro delle canzoni" e la costruzione del personaggio dell'Antibeatrice*, in «Italianistica», Vol. 44, No. 2, 2015, pp. 21-35.

«LO PASSO / CHE NON LASCIÒ GIÀ MAI PERSONA VIVA»:
IL LIMITARE NELL'ESEGESI DANTESCA DI PASCOLI

di Laura Crippa

Nel *Vocabolario pascoliano* del Passerini, così come nel *Glossario dei termini notevoli* approntato da Garboli per il Meridiano Mondadori, il termine «limitare» non compare, nonostante la sua eco risuoni nell'opera pascoliana. *Sul limitare* è anzitutto il titolo della prima antologia italiana ideata da Pascoli tra il 1898 e il 1899,³¹⁹ ma il vocabolo ritorna in diversi componimenti poetici – emblematicamente, in raccolte tutte successive al volume antologico³²⁰ – seguendo i livelli semantici individuati dal GDLI:³²¹ dal più letterale «parte inferiore dell'apertura di una porta [...]; soglia» – rinvenibile nei limitari de *L'Avemaria*,³²² *Il ritorno*,³²³ *La canzone del Carroccio*,³²⁴ *La canzone del Paradiso*,³²⁵ e *San Michele*³²⁶ – all'estensione per sineddoche di «linea di confine reale o ideale; margine, ciglio, estremità» (in *Suor Virginia*,³²⁷ ne *Il ciocco*,³²⁸ nuovamente ne *La canzone del Paradiso*³²⁹ e nell'*Inno per gli Emigrati italiani a Dante*³³⁰). La parabola si conclude infine con l'ultima, fondamentale accezione metaforica di «momento finale», confine tra vita e morte. È questa certamente la sfumatura di senso più interessante, che prima di giungere alla poesia pascoliana (vd. *L'agrifoglio*,³³¹ *Gli emigranti nella luna*,³³² *Anticlo*³³³ e *Poemi di Ate*³³⁴) aveva trovato dimora in due illustri precedenti: il foscoliano «limitar di Dite»³³⁵ e «il limitare / di gioventù» salito da Silvia.³³⁶ E se si tiene a mente che, come è ormai noto,³³⁷ la Silvia di Leopardi fu ideata

³¹⁹ G. PASCOLI, *Sul limitare*, Palermo, Sandron, 1900.

³²⁰ Che il termine non compaia già in *Myricae* ma si ritrovi in componimenti tutti posteriori al 1900 è spia, come si vedrà meglio in seguito, della rilevanza che dovettero avere per la sua elaborazione il saggio *Intorno alla Minerva oscura* («Flegrea», 20 dicembre 1900) e il volume *Sotto il velame* (Messina, Muglia, 1900), opere di critica dantesca a cui Pascoli cominciò a lavorare mentre concludeva *Sul limitare*.

³²¹ Vd. la voce LIMITARE del *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1966-2002, vol. IX, p. 78, <https://www.gdli.it/>, consultato il 21 aprile 2022.

³²² *Primi poemetti*, III, vv. 4-7: «Ed un lampo alitò sul casolare, / e bianche bianche illuminò le strade; / e il capoccio ella udì dal limitare, / che diceva: "La festa il dì che cade!"».

³²³ *Odi e Inni*, "Appendice", vv. 132-135: «Io dissi: O mia casa! O mia casa / che scricchioli al vento! / col logoro tuo limitare, / dov'Argo s'adagia, fiutando nel mare!».

³²⁴ *Canzoni di Re Enzo*, II "Il custode dell'arengo", vv. 1-2: «Sul limitare siedono i biolchi, / mangiano pane».

³²⁵ *Canzoni di Re Enzo*, V "Il consiglio del popolo", vv. 15-16: «Li vede entrare, e vede Bonacursio / che ferreo sta sul limitare».

³²⁶ *Poesie varie*, vv. 6-7: «C'è uno a guardia che seduto all'ombra / sul limitare, mangia curvo il pane».

³²⁷ *Primi poemetti*, IV, vv. 5-6: «[...] Egli non ignora / nell'ampia terra il nostro limitare».

³²⁸ *Canti di Castelvécchio*, II, vv. 181-182: «un lumicino:... Sirio: occhio del Cane // che veglia sopra il limitar di Dio!».

³²⁹ *Canzoni di Re Enzo*, IX "L'usignuolo e il falconello", vv. 28-29: «E Flor d'uliva giunge al limitare, / all'alte scale del Palagio nuovo».

³³⁰ Vv. 24-26: «Con lui tu fosti: governavi allora / Santa Maria, quando sul limitare / del nuovo Mondo, ella attendea l'aurora». Il testo, pubblicato per la prima volta in *Poesie varie*, venne successivamente a fare parte della terza edizione postuma di *Odi e Inni* (1913).

³³¹ *Odi e Inni*, vv. 1-4, 17-20: «Sul limitare, tra la casa e l'orto / dove son brulli gli alberi, te voglio, / che vi verdeggi dopo ch'io sia morto, / sempre, agrifoglio. [...] e del tuo duro legno, alla sua guisa / foggi cucchiari e mestole; il cucchiare / con cui la mamma imbocca il bimbo, assisa / sul limitare».

³³² *Nuovi poemetti* IV, "Ritorno in sogno", II, vv. 1-4: «Scórsero i giorni; ella cresceva: ed ecco / l'un dopo l'altro scesero a trovare / la lor capanna e la lor nave in secco. / L'erba cresceva sopra il limitare».

³³³ *Poemi conviviali*, V, vv. 3-5: «E divampò la casa / come un gran pino; ed al bagliore Anticlo / vide Lèito eroe sul limitare».

³³⁴ *Poemi Conviviali*, V "L'etèra", vv. 144-145: «[...] E tra la morte ancora / erano e il nulla, presso il limitare».

³³⁵ *I Sepolcri*, vv. 22-24: «Ma perché pria del tempo a sé il mortale / invidierà l'illusione che spento / pur lo sofferma al limitar di Dite?». I versi sono, secondo Latini, «l'esplicito richiamo» del "limitare" presentato nell'*incipit* de *L'agrifoglio* (Giovanni Pascoli, *Odi e Inni*, a cura di F. LATINI, Torino, UTET, 2002, vol. III, p. 170).

³³⁶ *Canti*, vv. 5-6: «e tu, lieta e pensosa, il limitare / di gioventù salivi».

³³⁷ I vv. 7-11 di *A Silvia* («Sonavan le quiete / stanze e le vie d'intorno / al tuo perpetuo canto, / allora che all'opre femminili intenta / sedevi») suonano come un calco dei virgiliani: «adsiduo resonat cantu tectisque superbis [...] arguto

anche sul modello della Circe virgiliana, ritratta nel VII libro dell'*Eneide* mentre tesse la sua tela cantando, meglio si spiega la scelta di Pascoli, alle prese con una vagheggiata traduzione integrale dell'*Odissea*, di trasporre l'omerico πρόθυρον – il vestibolo – del palazzo di Circe³³⁸ con «limitare», che non solo recava tracce di importanti ascendenze letterarie, ma la cui sottile ambiguità bene si adattava alla soglia fatale che i compagni di Ulisse si accingevano ad attraversare. La trovata dovette risultargli particolarmente felice, tanto da decidere di fare ruotare la sua prima antologia – che andava costituendosi nel medesimo periodo delle traduzioni omeriche³³⁹ – proprio attorno a tale «limitare», configurandolo come una soglia incantata. I fanciulli avrebbero dovuto valicarla per giungere al palazzo della mitica maliarda, colei che, acquisita grazie al filtro leopardiano una connotazione positiva estranea al mito classico,³⁴⁰ li avrebbe guidati mediante i testi antologizzati alla vera poesia.

Se lo spunto classico e leopardiano basta a motivare la predilezione per il termine, al fine di comprendere a fondo le implicazioni poetiche del limitare pascoliano non si può però prescindere da Dante e dalla riflessione che Pascoli cominciava a compiere durante la stesura della raccolta antologica³⁴¹ sull'attraversamento della selva e del «passo / che non lasciò già mai persona viva».³⁴² Andrebbe oltretutto rilevato che la stessa Circe di *Sul limitare* prefigura la Matelda guida di *Fior da fiore*,³⁴³ la seconda antologia pascoliana, ancorando ulteriormente la riflessione antologica alla *Commedia*;³⁴⁴ tuttavia, per ragioni di brevità, si rileverà qui piuttosto il modo in cui la meditazione sul «passo» dantesco condusse Pascoli a identificare il «limitare» come un confine fatale, e pur tuttavia necessario, per giungere al regno del poetico.³⁴⁵ Un'indagine non priva di utilità, perché bene esemplifica quanto nei volumi dedicati alla *Commedia* si respiri la ricerca lirica del loro autore. Un dato, questo, al contempo limite e forza di un'operazione che, se può apparire talvolta condotta con

tenuis percurrans pectine telas» (*En.* VII, vv. 12-14). Anche Pascoli, nelle lezioni del *Corso pedagogico per maestri* (Bologna, 1906-1910) aveva ipotizzato un'ascendenza virgiliana forse non del tutto consapevole: «a volere sciupare un pochino potremmo dire che il *perpetuo canto* è virgiliano. Ma chi ci pensava a Virgilio? Cantava sempre e si poteva ben dare al suo canto questo epiteto anche senza ricordare che l'aveva osservato Virgilio per la tessitrice. [...] *Che percorrea la faticosa tela*, che realmente avesse in memoria la rappresentazione classica di Virgilio?». Il testo della lezione è riportato e commentato da M. CASTOLDI nel suo contributo *Silvia, la «tessitrice» del Leopardi. Una lezione di Giovanni Pascoli del 2 maggio 1907*, «Rivista pascoliana», VI, 1994, pp. 161-185.

³³⁸ Il sintagma omerico è «δ'έν προθύροισι», letteralmente: “nell'atrio”. Si riporta per completezza la traduzione pascoliana dei vv. 220-223 di *Odissea* X: «Stettero sul limitare della diva dai riccioli belli: / Circe s'udiva cantare di dentro con voce soave, / mentre tesseva una grande sua tela immortale: una tela / lucida, morbida, bella, di quelle che tessono in cielo».

³³⁹ I brani omerici che Pascoli tradurrà (il progetto di una trasposizione integrale non vedrà mai la luce) confluiranno tutti in *Sul limitare* e, successivamente, nel volume postumo curato da Maria Traduzioni e riduzioni (Bologna, Zanichelli, 1913). I testi dedicati all'episodio di Circe saranno: *L'isola dell'Aurora, Il cervo, Il consiglio, La casa della maga, La maga, L'erba moly, La via tremenda*.

³⁴⁰ È la tesi di Bazzocchi, che ha ipotizzato «un rapporto incrociato tra Pascoli e Leopardi intorno ad un motivo mitico e letterario come quello di Circe, maga distruttrice e nello stesso tempo dea benefica» (M.A. BAZZOCCHI, *Circe e il fanciullino*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 10).

³⁴¹ Sono questi anni di grande fermento creativo per Pascoli, che lavora su più tavoli, incrociando e creando dei veri e propri cortocircuiti letterari e interpretativi. A riprova della parallela riflessione su *Odissea, Sul limitare* e *Sotto il velame* (ma ci troviamo anche nei mesi di stesura di *Regole e saggi di metrica neoclassica*), si riporta un estratto di una lettera dell'editore Sandron al poeta del 25 luglio 1900. Fervono i preparativi per l'uscita dell'antologia, di cui Pascoli ancora deve allegare la Prefazione, ma il poeta già pensa al nuovo progetto dantesco, che Sandron pazientemente accoglie, pur preoccupato di non avere più notizie della traduzione omerica: «Non meno splendidamente mi sorride l'idea di un commento alla *Divina Commedia*: ma e l'*Omero*, Egregio Professore, Ella non me ne dice nulla ed io ho da mesi acquistato carta e caratteri appositamente» (Lettera del 25 luglio 1899 in M. LANDO, “Il carteggio Remo Sandron a Giovanni Pascoli”, in ID., *Antologie e storie letterarie nell'insegnamento dell'italiano nelle scuole classiche dal 1870 al 1923: una ricognizione*, Tesi di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie, 2015, vol. II, p. 510).

³⁴² D. ALIGHIERI, *Inf.*, I, 26-27.

³⁴³ G. PASCOLI, *Fior da fiore*, Palermo, Sandron, 1901.

³⁴⁴ Affronto distesamente il rapporto tra Circe e Matelda in Pascoli nel volume «*Fiori semplici e nativi*». *La ricerca comparata e l'arte del tradurre nelle antologie italiane di Giovanni Pascoli*, Firenze, Olschki, 2022.

³⁴⁵ Questo contributo non ha tuttavia la pretesa di esaurire la riflessione relativa all'elemento della soglia in Pascoli, a monte di ogni fonte, pervasivo e fondativo nella sua poesia.

«una fame infeconda [...] che non ha bisogno né desiderio di produrre qualcosa di diverso da sé»,³⁴⁶ consente tuttavia di giungere «se non al continente misterioso della segreta anima di Dante, sperato e creduto dal Pascoli, forse all'isola verde e incantata della poesia e del gusto dello stesso Pascoli».³⁴⁷ L'interesse per l'attraversamento della selva oscura, del già citato «passo» e del fiume dell'Acheronte, luoghi sui quali Pascoli torna e ritorna nei suoi scritti danteschi,³⁴⁸ mette infatti in luce uno dei tratti distintivi della sua opera: la fascinazione verso i territori liminari che danno accesso all'altrove del poetico.

Proprio perché, come si diceva, *Sul limitare* si prefigge di condurre i giovani lettori nel regno della poesia, anche la frontiera che ai fanciulli viene chiesto di varcare separa il mondo dei mortali da quello dei morti: essi, appena “approdati” come i compagni di Ulisse, devono abbandonare «il mare della vita» che li ha condotti sull'isola e lasciarsi condurre dal canto della maga, in grado di risvegliare le «bocche suggellate per sempre»³⁴⁹ dei brani antologizzati. Tra questi vi sono proprio alcuni estratti di *Inferno* I, i medesimi su cui Pascoli stava lavorando per la stesura di *Sotto il velame*.³⁵⁰ In nota al libro di testo, commentando il «passo / che mai lasciò persona viva» Pascoli rimarca la natura letale del confine dantesco, che secondo il critico si configura simbolicamente come una morte salvifica, avvenuta per mezzo del battesimo:

è uno dei passi più *forti* di Dante. Nella selva oscura è quasi morto, perché l'uomo che v'erra è in balia degli affetti (*languor naturae*) del peccato originale, che è morte. Ora il battesimo è detto dai padri e dottori una morte anch'esso, ma in senso contrario; è morte al peccato, mentre quell'altra è morte causata dal peccato. La morte che è il battesimo, salva dalla morte che è il peccato.

La riflessione viene poi ripresa e approfondita ne *La mirabile Visione* («Non, giammai, persona! La negazione non potrebbe essere più enfatica. Non ne uscì giammai nessuno vivo, da quel passo; ne sarebbe uscito vivo l'unico Dante? No: morì anche lui nel passo»)³⁵¹ e più avanti, con ulteriore enfasi, in *Prolusione al Paradiso*: «In vero la selva è un'onda perigliosa, è detta, lassù, fiumana che non sbocca nel mare [...]. Lo sappiamo noi dove sbocca: entra sotterra, si fa onda bruna, fangosa, sanguinea, gelata. E l'anima uscì dal passo, che non lasciò giammai persona viva; dal passo, dunque, della morte».³⁵²

È dunque, in prima istanza, la natura esiziale della soglia a creare un legame tra il *passo* e il *limitare*. La corrispondenza, però, va estesa anche alla condizione di partenza di coloro che la

³⁴⁶ G. PASCOLI, *Prose e poesie scelte*, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, 2022, 2 voll., vol. II, p. 304.

³⁴⁷ G. GETTO, *Pascoli dantista*, «Lettere italiane», I, 1949, pp. 35-59, p. 37. Oltre a Getto, anche Perugi, in più punti dell'antologia ricciardiana da lui curata (G. PASCOLI, *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980-81, «La letteratura italiana. Storia e testi», 2 voll.), ha proposto una lettura dell'opera di Pascoli mediata dal filtro dei suoi volumi danteschi. L'operazione non è comunque stata esente dalle critiche di chi l'ha trovata forzata per la sua eccessiva pervasività.

³⁴⁸ Pascoli si era dedicato all'esegesi dantesca già nei primi anni '90, ma nella sua prima opera *Minerva oscura* (Livorno, Giusti, 1898) si era soffermato sull'interpretazione del sistema punitivo della *Commedia*. Fu con il saggio *Intorno alla Minerva oscura* («Flegrea», 20 dicembre 1899), prodromo di *Sotto il velame*, che il poeta iniziò a interessarsi al commento simbolico dei luoghi e dei personaggi danteschi, ponendo al centro della riflessione l'attraversamento della selva oscura e il passaggio dell'Acheronte come momenti incipienti di un cammino iniziatico da una condizione di morte nel peccato a quella di una nuova vita per mezzo del battesimo. Il volume successivo, *La mirabile visione* (Messina, Muglia, 1902), e l'ultimo saggio, *Prolusione al Paradiso* (Messina, Muglia, 1903), seguiranno e approfondiranno le intuizioni di *Sotto il velame*. Ove non diversamente segnalato, i testi dei volumi danteschi sono tratti dal secondo tomo del Meridiano Mondadori.

³⁴⁹ Le citazioni sono tratte dalla Prefazione a *Sul Limitare*.

³⁵⁰ Secondo Getto, la scelta dei brani da includere in *Sul limitare* venne «fatta unicamente [...] a chiarimento della topografia morale e dei fondamentali simboli allegorici» individuati dal poeta nella sua opera di critica alla *Commedia* (G. GETTO, *Pascoli dantista*, cit., p. 56).

³⁵¹ *La mirabile visione*, p. 273.

³⁵² *Prolusione al Paradiso*, p. 632.

attraversano; abbozzando la Prefazione di *Sul limitare*³⁵³ Pascoli si appuntava: «Perché non tutti entrano [nel palazzo della maga]? Sentite [Circe] come dolce canta. / Oh! Forse non canta? / Questo senso lo lascio a voi. / Anche Dante». Il nome del sommo poeta compare solo a uno stadio acerbo di elaborazione del testo, tuttavia anche questo potrebbe essere un indizio dell'accostamento dei fanciulli «che s'inoltrano nell'isola per apprendere e sapere»³⁵⁴ a Dante che sprofonda nel regno infernale per uscire a nuova vita.

Si tenga inoltre presente un altro brano, questa volta tratto dal saggio *Intorno alla Minerva oscura*, dove Pascoli riflette sul torpore di Dante appena cominciato il viaggio, indicandolo come tratto tipico della giovinezza: «tutto parla di adolescenza nei luoghi che si riferiscono allo smarrimento. Dante afferma d'essere stato *pien di sonno* nel punto che si smarri. Non è questa sonnolenza un ricordo del concetto Platonico per il quale l'anima è attonita e trasognata sulle prime dal flusso e riflusso della materia?». ³⁵⁵ È proprio il sonno, anche in *Sul limitare*, a non consentire a tutti coloro che sono approdati a Eea (dopo un naufragio di agostiniana memoria³⁵⁶) di intraprendere il viaggio verso il palazzo di Circe:

Le navi sono fragili e il mare è possente, e il vento è instancabile. Quante d'esse approderanno all'isola dell'aurora? Una sola: la vostra. Voi prendete terra. [...] E alcuni restano presso la nave che li ha portati, vicini al mare, e, cullati da quello sciacquo e da quel sussurro, dormono.

Il limitare da valicare è dunque anche quello della giovinezza,³⁵⁷ il cui torpore rischia di impaludare tanto i fanciulli lettori quanto Dante, ennesimo «fanciulletto con la barba»,³⁵⁸ smarrito nella «selva erronea dell'adolescenza, luogo di errori e di passi falsi, [...] traviato dalla sua ingenuità e non dai suoi vizi». ³⁵⁹ Spetterà alla Poesia il compito paideutico di traghettare i fanciulli – danteschi e non – una volta riusciti nella perigliosa impresa dell'attraversamento. La poesia, infatti, così come descritta in Prefazione a *Sul limitare* («il bello del bene, il bene del bello, il bello e il bene del vero»)

³⁵³ La bozza si trova in un quaderno di lavoro privo di data custodito nell'Archivio casa Pascoli – Barga (Lu), segnatura: G.72.3.1. La trascrizione integrale del quaderno è riprodotta in appendice al già citato volume *Fiori semplici e nativi*.

³⁵⁴ Sono parole sempre della Prefazione di *Sul limitare*.

³⁵⁵ *Intorno alla Minerva oscura*, p. 383.

³⁵⁶ Si fa qui riferimento al passo agostiniano del *De beata vita* I, 1. Anche l'insistenza sul naufragio è un elemento che accomuna il viaggio compiuto dai giovani lettori a quello di Dante nell'incipit della *Commedia*: sia il passaggio dell'Acheronte che il *passo* dantesco simboleggiano infatti secondo Pascoli un momento di morte e rinascita proprio in virtù della loro componente acquatica, che viene a rappresentare, nell'economia del poema, la nuova vita conferita dal battesimo. Nei versi danteschi dedicati al *passo*, sostiene Pascoli, tale componente si manifesta per mezzo della similitudine di matrice agostiniana del naufrago «uscito fuor del *pelago* alla riva» (la medesima condizione di partenza dei fanciulli di *Sul limitare*, scaraventati sull'isola di Circe dalla tempesta). Il *passo*, dunque, si configura secondo l'esegeta più come un valico di un fiume che come un confine terreno.

³⁵⁷ È peraltro interessante che la riflessione pascoliana sull'adolescenza incroci nuovamente quella relativa alla soglia quando Pascoli, in *Intorno alla Minerva oscura*, motiva l'ipotesi che Dante entri nella selva in età adolescenziale mediante il passo di *Convivio* IV, 24: «così l'adolescente ch'entra nella selva erronea di questa vita non saprebbe tenere il buon cammino, se dalli suoi maggiori non gli fosse mostrato». Spiega il poeta: «è ancora certo che nei due luoghi si parla di smarrimento per il quale Dante entra in una selva e l'adolescente, nella selva stessa, travia, poniamo modo da non poterne uscire più, o così presto a salvazione. [...] Nella *Commedia* Dante *si ritrova* smarrito nella selva, quando? [...] A trentacinque anni ci si ritrova. Ma quando c'entrò? Lo dice, con parole proprie, Beatrice: "Si tosto come *in su la soglia fui* / di mia seconda etade, e mutai vita, questi si volse a me / e diessi altrui. // e volse i passi suoi per via non vera, / imagini di ben seguendo false, che nulla promession rendono intera". [...] Cioè nell'anno 1290, quando Beatrice era sulla soglia della *seconda delle quattro etadi*, e Dante vi era appena entrato» (p. 382). La «soglia [...] / della seconda etade» ricorda molto da vicino il già citato «limitare / di gioventù» di Silvia – peraltro con una inarcatura da *enjambement* simile. Che anche questo cortocircuito dantesco-leopardiano di limitari adolescenziali abbia contribuito all'insistenza di Pascoli sul termine nella sua antologia per giovani fanciulli?

³⁵⁸ Il bizzarro epiteto è dello stesso Pascoli in *Intorno alla Minerva oscura*, commentando i vv. 64-67 di *Purgatorio* XXXI («Quali fanciulli, vergognando, muti / con li occhi a terra stannosi, ascoltando / e sé riconoscendo e ripentuti, / tal mi stav'io;»): «Povero uccellini di nido, che eri rimasto già ferito una volta [...]! Povero fanciullo con la barba! E di che dunque rimprovera questo nidiace, questo fanciullo, se non di manco di prudenza?» (pp. 394-395).

³⁵⁹ Così Garboli nel Meridiano (p. 373).

ha le medesime caratteristiche, seppure lette in chiave laica, del cammino virtuoso che condurrà Dante alla salvezza. Vi è in particolare un brano della Prefazione dove il parallelismo diviene stringente: la poesia, spiega Pascoli «è una gran cosa, perché è quella che fa che noi *ci contentiamo*. Il desiderio è in noi instancabile. Avuta una gioia, ne vorremmo subito altre due, per lo meno. [...] La poesia mette un freno a quel cavallo veloce». Il senso ultimo dell'estratto è comprensibile solo se si tiene conto della coeva riflessione portata avanti in *Intorno alla Minerva oscura* sulla natura delle «false immagini di bene» che Beatrice accusa Dante di avere inseguito³⁶⁰ e che Pascoli sostiene siano alla base dell'iniziale smarrimento nella selva:

perché la sua conoscenza prima è imperfetta [...] piccoli beni le [all'anima] paiono grandi [...]. Onde vedemo li parvoli desiderare massimamente un pomo; e poi più oltre procedendo un uccellino; e poi più oltre desiderare bello vestimento, e poi il cavallo, e poi una donna, e poi ricchezza non grande, e poi più grande, e poi più. E questo incontra perché in nulla di queste cose trova quello che va cercando, e credelo trovare più oltre... Veramente questo cammino (verso l'*ultimo desiderabile*, ch'è Dio) si perde per errore, come le strade della terra.³⁶¹

Questa serie di concordanze consentono dunque di accostare Dante ai fanciulli lettori e di scorgere nell'attraversamento del *limitare*, così come in quello del *passo*, il simbolo di un rituale di purificazione e crescita in vista di una salvezza che si dà per mezzo dell'Arte e della Poesia; ma per giungere a queste, rimarcherà Pascoli in *Fior da fiore* «dobbiamo morire a tante cose! Cancellarne fin la memoria! E poi dobbiamo mondarci il cuore e l'occhio come attraverso un fuoco purificatore!».³⁶²

Morire a tante cose. È questo anche il senso custodito dal *limitare* pascoliano presentato nel componimento l'*Agrifoglio*, facente parte di *Odi e Inni*; la raccolta, peraltro, si presenta come un contenitore già di per sé emblematico se solo si pensa alla sua *Prefazione*, da un lato connotata da un assunto politico e morale che, secondo Perugi, «procede per categorie dantesche abilmente dissimulate nel dettato»,³⁶³ dall'altro dedicata ancora una volta ai fanciulli («Per voi io canto, o giovinetti e fanciulle. Quali altri seguirebbero, con l'agevole docilità che la poesia richiede, il poeta»).³⁶⁴

Il componimento si configura come «l'individuo iniziale di una stringa quaternaria che, all'ombra di quattro simboli floreali [lo seguono *L'ederella*, *La rosa delle siepi* e *Crisantemi*] sviluppa un discorso allegorico centrato sul proprio io di poeta e di uomo». ³⁶⁵ L'allegorismo, rileva Latini,³⁶⁶ associa anche le quattro stagioni ai componenti del romanzo familiare pascoliano: le sorelle Maria e Ida vengono idealmente rappresentate da veronica (primavera) e rosa canina (estate) e la defunta madre Caterina si cela, *ça va sans dire*, dietro all'autunno e ai crisantemi; a Giovanni appartiene invece l'invernale agrifoglio,³⁶⁷ evocato ed invocato a custodire la memoria della sua poesia:

³⁶⁰ *Purg.*, XXX, 127-132.

³⁶¹ *Intorno alla Minerva oscura*, pp. 384-385.

³⁶² Vd. la Prefazione di *Fior da fiore*.

³⁶³ Commento di Perugi in G. PASCOLI, *Opere*, vol. I, p. 733. Molto poco si sa di questa lirica, di cui non esistono autografi, né pubblicazioni precedenti al suo inserimento nella *princeps* di *Odi e Inni*, se non una copia in pulito apografa redatta da Maria Pascoli e una bozza di stampa. Questo è, secondo Ori, segno di un'elaborazione tarda, «intorno ai primi mesi del 1906» (F. ORI, *Odi e inni di G. Pascoli. Proposta di edizione critica*, Doctor of Philosophy, Sydney University, 2014, p. 481). Tuttavia, la centralità del tema del *limitare* mi fa propendere per una retrodatazione agli anni 1899-1901.

³⁶⁴ Vd. la Prefazione di *Odi e Inni*, ma vd. anche la dedica dell'opera: «Alla Giovine Italia».

³⁶⁵ Vd. il commento di Perugi in G. PASCOLI, *Opere*, vol. I, p. 762.

³⁶⁶ G. PASCOLI, *Odi e Inni*, a cura di F. LATINI (cit.). Il commento e le note di Latini all'agrifoglio si trovano alle pp. 170-173.

³⁶⁷ L'associazione con una pianta tipicamente natalizia potrebbe dipendere anche dal giorno di nascita del poeta (31 dicembre)?

L'AGRIFOGLIO³⁶⁸

Sul limitare, tra la casa e l'orto
dove son brulli gli alberi, te voglio,
che vi verdeggi dopo ch'io sia morto,
sempre, agrifoglio.

Lauro spinoso t'ha chiamato il volgo,
che sempre verde t'ammirò sul monte:
oh! cola il sangue se un tuo ramo avvolgo
alla mia fronte!

Tu devi, o lauro, cingere l'esangue
fronte dei morti! E nella nebbia pigra
alle tue bacche del color del sangue,
venga chi migra,

tordo, frosone, zigolo muciatto,
presso la casa ove nè suona il tardo
passo del vecchio. E vengavi d'appiatto
l'uomo lombardo,

e del tuo duro legno, alla sua guisa
foggi cucchiari e mestole; il cucchiare
con cui la mamma imbocca il bimbo, assisa
sul limitare.

Il testo, costruito sulla falsariga di tante *myrica*e con studiata semplicità (si noti il ritmo cantilenato della rima alterna ma, di contro, una sintassi raffinatissima) tematizza nuovamente il rapporto tra poesia e limitare, ancora giocato sull'interdipendenza dell'una dall'altro.

L'agrifoglio è il corrispettivo umile dell'alloro e parimenti a questo è pianta perenne assurta a simbolo della gloria che sopravvivrà al poeta; la sua foglia è però pungente come il travaglio esistenziale che l'ha condotto a cingersi dell'ambita corona. La siepe spinosa ha tuttavia anche una funzione difensiva: essa sta a guardia e cresce rigogliosa³⁶⁹ *sul limitare*, la «soglia dell'*hortulus* garfagnino», consentendo solo a pochi eletti di superare tale confine. È il «sintagma omerico-virgiliano-foscoliano»³⁷⁰ il vero punto focale del testo, che infatti lo apre e chiude, a sigillarne il senso. Nuovamente Pascoli ribadisce un assunto fondamentale: la poesia non può che crescere lì «dove son brulli gli alberi», nel punto di giuntura tra ciò che finisce e ciò che, sull'altra sponda, comincia. È questa terra, a un tempo fertile e ostile, a nutrire le radici della poesia-agrifoglio, i cui rami non dovranno protendersi sui vivi, ma andranno a «cingere l'esangue / fronte dei morti!». Tale distico si configura come un «doppio monito», secondo Latini: «il poeta pascoliano non deve aspirare alla gloria da vivo, il che gli comporterebbe soltanto delle pene, ma, pure: il poeta pascoliano deve eleggere a soggetto principale del proprio canto i suoi morti». L'interpretazione è tuttavia parziale, poiché sorvola sulla complessità del tema della morte in Pascoli, non mero espediente autobiografico, bensì *conditio sine qua non* affinché vi sia vera poesia; la materia del poetico, per Pascoli, passa *per* (complemento e di mezzo, e di fine) la morte.³⁷¹

³⁶⁸ Metro: strofe saffiche di tre endecasillabi chiusi da un quinario.

³⁶⁹ A margine, si noti l'etimo del verbo, *viridis*, che rimanda alla forza vitale che si cela nel verde intenso della foglia e che si pone in forte opposizione rispetto allo spoglio paesaggio invernale che circonda la pianta.

³⁷⁰ Vd. sempre il commento di Latini (e, giunti a questo punto, si azzarda anche l'aggiunta di «leopardiano»).

³⁷¹ Si appuntava un Pascoli appena ventitreenne: «Voglio evocare tutto il vecchio mondo sepolto [...] per spiegarmi questo mondo che io non capisco: questo mondo presente che s'agita per un confuso desiderio di cose nuove» (G. PASCOLI, *Carte degli anni 1877-79*, edizione critica e commento in G. CAPOVILLA, *La formazione letteraria del Pascoli a Bologna*, Bologna, CLUEB, 1988). Sta proprio nell'evocazione di chi sta al di là della soglia un altro punto di incontro

Le ultime due strofe si concentrano sul destinatario della poesia-pungitopo, le cui bacche sono nutrimento per «chi migra»: gli uccelli di passo elencati poco oltre, certo, ma anche «tutti gli esuli che condividono col poeta identica sorte».³⁷² I rami serviranno invece per produrre «cucchiari e mestole»: utensili per cucinare e posate con cui le madri imboccheranno gli infanti. Il referente ultimo, non colui che sarà nutrito dai frutti dell'albero, ma che si gioverà del suo legno – della sua *materia*, per l'appunto – per crescere,³⁷³ è un fanciullo, nuovamente posto su un limitare e lì imboccato dalla madre. L'*iter* non cambia: una soglia, un *puer* di cui prendersi cura e una figura femminile pronta ad aiutarlo.

La riflessione compiuta in antologia ha sedimentato e ha dato origine a un testo compiutamente pascoliano, ma questo *limitare* si è certamente giovato anche del lavoro di Pascoli attorno alla *Commedia*, che nelle sue mani finì per rappresentare «anche quello che deve essere, secondo Dante e secondo Pascoli, il cammino che conduce alla poesia: non è sufficiente l'ingegno [...], ma ci vuole anche lo studio degli autori del passato e delle loro poetiche, per poter divenire poeti grandi».³⁷⁴

Pascoli, si diceva, sembrerebbe sapere che non potrà gustare del frutto dell'agrifoglio in vita, ponendo l'accento su un'inaccessibilità al regno dell'altrove speculare a quella custodita dal *passo* a cui nessun uomo in carne e ossa poté mai approdare, eccezion fatta per colui che «non Enèa, [...] non Paulo» era e che, grazie alla purezza del suo animo fanciullo, riuscì a «morire a tante cose» e a incamminarsi per la *diritta via*. Al poeta, invece, è concesso solo rimanere *sul limitare*, sintagma che, ancora non lo si è detto, è complemento di stato in luogo: il movimento verso l'oltre non è per lui contemplato e la sua poesia si configura, in ultima istanza, come uno stare in equilibrio, al centro del «punto morto del mondo», ponendo resistenza alla tensione tra due forze opposte e respingenti e provando ad affacciarsi dalla soglia. Se l'attraversamento non è consentito, allora è forse per questo che, commentando la sezione di *Sul limitare* dedicata ai brani danteschi, Pascoli come un nuovo Virgilio si ritrae, lasciando i giovani lettori nelle mani di una più autorevole guida:

Io ho voluto che il giovanetto cominciasse a lavorare con la mente intorno ai grandi problemi dell'altissima concezione Dantesca; cominciasse a guardare nella sublime fabbrica, perché poi invogliato, entrasse da sé e si trovasse, con stupore e fervore d'anima nuovi e nativi, avanti agli innamorati cui porta il vento infernale senza separarli, avanti al fiero uomo di parte eretto col petto e con la fronte tra il fuoco eterno che non lo doma, e in fondo, in fondo, nella ghiaccia del centro, avanti a colui che fa crocchiare i denti nel teschio del nemico... Anche qui, mi fermo *sul limitare* io: ma sono certo che tu entrerai, giovinetto.

tra da un lato gli autori dei testi antologizzati in *Sul limitare*, voci perdute che torneranno a parlare solo con l'aiuto di Circe, e dall'altro le anime dei defunti che Dante incontrerà nell'Inferno, le quali si rivolgeranno a lui solo grazie alla mediazione di Virgilio.

³⁷² Ivi. Non si dimentichi, a margine, che l'esule per eccellenza è Dante.

³⁷³ Nota giustamente Latini: «la sua [di Pascoli] poesia non è tanto il cibo a questi propinato, quanto il mezzo attraverso il quale i futuri uomini potranno assaporare il senso della vita [...] strumento conoscitivo per eccellenza». Latini evoca la fonte di *Inf.*, VII, 72 («or vo' che tu mia sentenza ne 'mbocche»); a questo riferimento puntuale, più in generale si potrebbe forse aggiungere anche l'idea che sta dietro al *Convivio* di imbastire una mensa che possa consentire ai commensali di saziarsi del *pane de li angeli* (che è poi, a ben pensarci, una caratteristica insita nell'operazione antologica: uno strumento che si offre al lettore per avere un accesso agevolato al territorio letterario).

³⁷⁴ Premessa a G. CAPECCHI, *Gli scritti danteschi di Giovanni Pascoli*, Ravenna, Longo Editore, 1997, p. 32.

ANTICLAUDIANTUS: UN MODELLO ‘STRUTTURALE’ DELLA *COMMEDIA*?*

di Giulia Depoli

I.

L’*Anticlaudianus*,³⁷⁵ poema esametrico in nove libri di Alano da Lilla, è stato per la prima volta additato come modello per la *Commedia* nel 1885.³⁷⁶ Negli anni passati dalla pionieristica *dissertatio* di Bossard a oggi, si è registrata nella critica una tendenza ad argomentare questa tesi concentrando l’attenzione su alcuni *loci paralleli* ritenuti particolarmente significativi. Tra questi, il più noto è quello dell’invocazione alla musa celeste (*Ant.*, V, 265-305), un passaggio a più riprese accostato a *Par.*, I, 13-36 e a *Par.*, II, 1-9.³⁷⁷ L’obiettivo del presente contributo è valutare nuovamente questa ipotesi intertestuale, tornando a leggere i brani coinvolti (spesso liberamente scorciati dagli interpreti) nei loro rispettivi contesti, per poter cogliere appieno il valore strutturale che assumono nei due poemi. Infatti, sono profondamente convinta che il nodo del legame fra *Anticlaudianus* e *Commedia* risieda proprio nella loro analogia strutturale, tesi già intuita da Bossard³⁷⁸ e riformulata efficacemente da Dronke:

To me the most important link between the *Anticlaudianus* and the *Commedia* is the conception of the change of guides at different stages of the supernatural journey, each guide being suited to a particular stage but not beyond. This conception plays an essential part in the structure of Dante’s poem as in that of Alanus. Phronesis is guided by Ratio, and then, when Ratio must be left behind, by the unnamed *puella poli*, finally by Fides – as Dante is guided first by Vergil, then by Beatrice, and finally by Saint Bernard.³⁷⁹

Concentrarsi su segmenti testuali parcellizzati non permette di affrontare un’analisi più ampia, condotta a livello dei macrotesti, che pare invece essere la più fertile. Non basta, però, parlare di

* Questo contributo nasce da una sezione della mia Tesi di Licenza discussa il 12 luglio 2021 alla Scuola Normale Superiore di Pisa; ringrazio il Professor Stefano Carrai, che ha seguito il lavoro come Relatore, per tutti i preziosi consigli e il vivo incoraggiamento a proseguire questa ricerca. Devo un sentito ringraziamento, inoltre, alla Dottoressa Laura Marino: il dialogo con lei, nato a Morgex, è stato imprescindibile per portare a compimento questo lavoro.

³⁷⁵ Cito il testo da ALAN OF LILLE, *Literary Works*, a cura di W. WETHERBEE, Cambridge, Dumbarton Oaks Medieval Library, 2013, da qui in avanti semplicemente *Ant.* seguito dal luogo testuale.

³⁷⁶ E. BOSSARD, *Alani de Insulis «Anticlaudianus» cum «Divina» Dantis Alighieri «Comoedia» collatus. Thesim ante Facultatem Litterarum Pictaviensem*, Angers, Lachèse et Dolbeau, 1885.

³⁷⁷ Bossard entusiasticamente chiosava: «Haec Dantis verba cum Alani precibus prorsus congruere omnino perspicuum est. Quae quum ita res se habeat, num dubitandum est, quaeso, quin utraque hujusmodi precatio mire sibi conveniat, quippe quae non solum in utroque poemate ponatur in eodem loco, sed etiam ex uno et eodem mentis impulsu oriatur?» (ivi, pp. 90-91); più scettico E.R. CURTIUS, *Dante und Alanus ab Insulis*, «Romanische Forschungen», LXII, 1950, pp. 28-29 (criticando W.H. CORNOG, *The «Anticlaudian» of Alain de Lille: Prologue, argument and Nine Books, Translated, with an Introduction and Notes*, tesi di dottorato discussa a Philadelphia nel 1935). Diversamente, negli anni successivi, Guidubaldi parla di «scontata vicinanza» dei due passaggi (E. GUIDUBALDI, *Alain de Lille e la scuola di Chartres*, in ID., *Dante Europeo*, Firenze, Olschki, 1966, vol. II: *Il Paradiso come universo di luce*, pp. 224-225); Sarolli dedicò alcune pagine nei suoi *Prolegomena* alla questione, sulla scorta della lettura di V. CILENTO, *Medio Evo monastico e scolastico*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961, p. 251, e parlando a tal proposito di «ricco mannello di fonti da Dante da vicino o da lontano utilizzate e ridotte alla sua sintesi poderosa» (G.R. SAROLLI, *Prolegomena alla «Divina Commedia»*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 105-107). Questa lettura fu consacrata da Dronke: «At the midpoint of his poem Alan sets an invocation that I am convinced meant much to Dante» (P. DRONKE, *Dante and Medieval Latin Traditions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 9-10) e ripresa in tempi recenti da Ariani (M. ARIANI, *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne, 2010, pp. 332-33) e da Prandi (S. PRANDI, *Teologia come pittura: Alain de Lille e Dante («Purg.» XI-XII)*, in *La parola e l’immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. ARIANI e al., Firenze, Olschki, 2011, pp. 113-114 e ID., «Ad intuitum Supercelestium Formarum»: *Alain de Lille e la «Commedia»*, in *Dante poeta cristiano e la cultura religiosa medievale. In ricordo di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 28 novembre 2015)*, a cura di G. LEDDA, Ravenna, Centro dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2018, pp. 131-133).

³⁷⁸ E. BOSSARD, *Alani de Insulis «Anticlaudianus» cum «Divina» Dantis Alighieri «Comoedia» collatus*, cit., p. 107.

³⁷⁹ P. DRONKE, *Boethius, Alanus and Dante*, «Romanische Forschungen», LXXVIII, 1966, p. 120 n. 4.

“strutture parallele” senza problematizzare ulteriormente questo assunto critico. Solo confrontare in profondità le analogie, ma ancor più gli scarti che intercorrono tra l’architettura dell’*Anticlaudianus* e quella della *Commedia*, rivelatori della sostanziale distanza che separa il *Doctor Universalis* da Dante nelle concezioni filosofiche e nella sensibilità teologica, permette di comprendere pienamente ciascuna opera restituendola al suo contesto cronologico e culturale.

II.

Dopo il superamento delle sfere dei pianeti (*Ant.*, IV, 341-483) e delle stelle fisse (*Ant.*, V, 1-39), Prudentia è abbagliata da una straordinaria luce e non sa che direzione prendere. Alano dedica un lungo brano a questo momento di smarrimento (*Ant.*, V, 40-78), che in qualche modo ricorda i primi momenti purgatoriali della *Commedia*, in cui anche Virgilio vacilla non conoscendo la strada. Il timore di Prudentia è che la sua prima guida, Ratio, non riesca più a governare i cavalli del carro che le sta trasportando verso Dio, divenuti improvvisamente «effrenes» (*Ant.*, V, 70-78). In questo contesto, appare per la prima volta la seconda guida, Puella Poli (*Ant.*, V, 79-94), che accetterà di scortare Prudentia solo a condizione che Ratio e il carro si fermino, pena la compromissione del resto del viaggio (*Ant.*, V, 242-264). È a questo punto che si colloca l’invocazione poetica dell’autore (*Ant.*, V, 265-305), dopo cui l’itinerario verso Dio potrà proseguire attraverso il Cielo Cristallino giungendo, finalmente, all’Empireo.

Dal momento che l’invocazione è indissolubilmente legata al primo passaggio di guida, sarà utile analizzare questa sequenza in relazione alla corrispondente della *Commedia*. A livello generale, Dante anticipa questo momento alla quota dell’Eden, prima ancora di iniziare l’intera ascesa celeste, ma dato che per Alano la visione del paradiso comincia solo nell’Empireo (*Ant.*, V, 373 ss.) questo dislocamento non ha davvero rilievo. Più interessante notare che nei due poemi i due momenti sono invertiti: nonostante Dante se ne accorga in ritardo, la scomparsa della sua prima guida precede l’epifania salvifica della seconda (*Purg.*, XXX, 32); inoltre, non è Beatrice a ordinare la sosta a Virgilio, che riconosce autonomamente di essere inadatto alla prosecuzione del viaggio (*Purg.*, XXVII, 127-129).

La figura di Puella Poli viene subito caratterizzata da una superiore facoltà visiva, che le permette di volgere lo sguardo direttamente alla luce divina, in una maniera che ricorda molto da vicino il ritratto di Beatrice alle soglie del regno dei cieli in *Par. I*. A tal proposito, non mi risulta sia stato finora segnalato dalla critica quello che mi pare forse l’unico luogo testuale davvero strettamente raffrontabile all’*Anticlaudianus*: la similitudine «e di subito parve giorno a giorno / essere aggiunto, come quei che puote / avesse il ciel d’un altro sole addorno» (*Par.*, I, 61-63) è per contenuti e per struttura molto vicina ai versi qui impiegati da Alano:

Nec mirum quoniam tanto fulgore decoris
praeminet ut stellas praeditet fulgure, *lumen*
lumine multiplicans et lucem luce, nec ipsi
lumen adoptivum largiri cesset Olimpo. (*Ant.*, V, 91-94)

Nel testo dantesco, però, l’apparente moltiplicazione della luce deriva dalla luminosità del cielo che il protagonista osserva seguendo la traiettoria dello sguardo della guida; nell’*Anticlaudianus*, invece, è la stessa fanciulla ad essere fonte di luce, e non direttamente Dio. Ciò non toglie che l’immagine del «*lumen adoptivum*» sia peculiare e, a mia conoscenza, mai sfruttata in un contesto tanto consonante a quello dantesco.³⁸⁰ L’area semantica dell’«extramundanum» e del «trascendens», poi, in questo passaggio di mediazione della luce divina da parte di una creatura superiore, ben si può paragonare alla dimensione del «trasumanar» dantesco che caratterizza *Par. I*.

³⁸⁰ La terzina è stata accostata, ad esempio da Hollander, a *Is. 30:26*: «Et erit lux lunae sicut lux solis, et lux solis erit septempliciter sicut lux septem dierum in die, qua alligaverit Dominus vulnus populi sui et percussuram plagae eius sanaverit». Il contesto però è notevolmente diverso e mi pare che il passo di Alano possa essere un precedente molto più vicino a Dante.

III.

L'avvio di questo secondo movimento del viaggio, sotto la guida di Puella Poli, è dunque marcato dall'iniziale invocazione alla «caelestis Musa» (*Ant.*, V, 265-305). Per inquadrare la questione dei rapporti con Dante, è utile partire dal commento di Prandi, che riassume sinteticamente i punti già individuati dagli interpreti precedenti:

La formula *hactenus...sed...nunc* sembra riprodurre, nello stesso contesto della ricerca di una più alta intonazione del canto, il dantesco *infino a qui...ma or*, così come, poco più oltre, la Musa celeste che soffia sulla vela del poeta, una volta che questi ha smarrito la retta via, e lo conduce in porto non può non richiamare l'azione congiunta di Minerva e Apollo. Questo per non parlare, all'interno di una sequenza ossimorica che costituisce l'esempio più eloquente dell'influenza dionisiana sull'opera di Alain, della metafora del vaso ricolmo di nettare, che risuona delle stesse armoniche paoline del passo dantesco.³⁸¹

Prandi fa riferimento a due parti molto specifiche del testo, come di norma è stato fatto fino ad ora, ovvero *Ant.*, V, 265-277 e 301-305, i versi iniziali e finali dell'invocazione. Il secondo segmento è in realtà separato da una ventina di esametri dal precedente e concordo con Ariani nel segnalare la necessità di leggerlo per intero:³⁸² gli ultimi quattro esametri, che hanno fatto pensare all'*incipit* di *Par.* II, sono preceduti da un abnorme proliferare di metafore che rappresentano l'apice dello sforzo linguistico umano nell'impossibile nominazione di Dio, un effetto retorico della teologia negativa di matrice pseudo-dionisiana abbracciata da Alano. Una disamina completa non trova spazio in questa sede; mi limito a segnalare che i temi comuni individuati dalla critica in questo brano³⁸³ sono topici, e per giunta sono appena accennati nell'*Anticlaudianus* in singoli sintagmi non gerarchicamente marcati all'interno di un amplissimo elenco, in drastica sproporzione rispetto a quanto troviamo nella *Commedia*. Anche per l'immagine apparentemente più affine, quella della navicella, parlerei con più cautela di interdiscorsività, considerando che il *topos* del testo come mare è diffuso nelle sezioni proemiali di molteplici opere, di cui alcune ben più vicine alla declinazione dantesca.³⁸⁴ Dunque, concentrerei l'attenzione sul primo segmento:

Hactenus insonuit tenui mea Musa susurro,
hactenus in fragili lusit mea pagina versu,
Phoebea resonante cheli. Sed parva resignans,
maiozem nunc tendo liram totumque poetam
deponens, usurpo mihi nova verba prophetae.
Caelesti Musae terrenus cedit Apollo,
Musa Iovi, verbisque poli parentia cedent
verba soli, tellusque locum concedet Olimpo.
Carminis huius ero calamus, non scriba vel auctor,
aes resonans, reticens scriptoris carta, canentis
fistula, sculptoris scalprum vel musa loquentis,
spina rosam gestans, calamus nova mella propinans,
nox aliunde nitens, luteum vas nectare manans. (*Ant.*, V, 265-277)

³⁸¹ S. PRANDI, *Teologia come pittura*, cit., p. 114. Torna sul brano ID., "Ad intuitum Supercelestium Formarum", cit., pp. 131-133, senza aggiunte fondamentali (se non una cursoria osservazione sul tema dell'essere «calamus non scriba vel auctor», *Ant.*, V, 273).

³⁸² Cfr. M. ARIANI, *Lux inaccessibilis*, cit., p. 332.

³⁸³ Cfr. *ivi*, p. 333.

³⁸⁴ Ad esempio, l'*incipit* della *Parisianna Poetria* di Giovanni di Garlandia o della *Rhetorica antiqua* di Boncompagno da Signa – senza dimenticare l'influenza della concezione della Vergine come *stella maris* promossa dallo stesso Bernardo. Cfr. S. FINAZZI, *La "navicella" dell'ingegno: genesi di un'immagine dantesca*, «Rivista di studi danteschi», X, 2010, pp. 106-126.

Seguendo l'evoluzione delle due strutture parallele, ha pienamente senso un confronto con l'inizio del *Paradiso* dantesco:

O buono Appollo, a l'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sì fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro.

Infino a qui l'un giogo di Parnaso
assai mi fu; ma or con amendue
m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso.

Entra nel petto mio, e spira tue
sì come quando Marsia traesti
de la vagina de le membra sue. (*Par.*, I, 13-21)

Entrambi i brani hanno come presupposto da un lato Virgilio per la topica delle invocazioni a una musa congeniale ad una materia sempre più alta,³⁸⁵ dall'altro il concetto biblico di *vas electionis* (*Act.* 9:15) in cui si traduce la missione del poeta. Se questo fosse tutto, ci si potrebbe limitare a parlare di un luogo comune, ma le similitudini sintattiche, i riferimenti mitologici così organizzati e, soprattutto, l'analoga posizione contestuale dei due brani porta in questo caso a favorire l'ipotesi dell'influenza di Alano su Dante. Tuttavia, i confini di questa percepita affinità vanno senz'altro meglio precisati.

Ritengo possibile Dante abbia forse deciso di sfruttare appieno la correlazione dell'*Anticlaudianus* fra cambio di guida, evoluzione dei contenuti trattati e relativo progresso letterario dell'opera, marcando quest'ultimo dato con la topica dell'invocazione alla Musa. A questo fine, ha sdoppiato l'invocazione di Alano e l'ha distribuita su due brani distinti, uno in corrispondenza all'incontro con Beatrice (*Par.*, I, 13-21) e uno in corrispondenza all'incontro con Bernardo (*Par.*, XXXIII, 67-72) o, per meglio dire, in relazione al momento di vero e proprio innalzamento della materia veicolato dalla loro presenza.

Da questo punto di vista, credo che un punto della lettura di Prandi sia piuttosto fuori fuoco. In una nota a piè pagina del primo saggio, il critico commenta «d'altra parte, *Par.* I sembra rovesciare il superamento di Apollo da parte della Musa celeste presente nel passo dell'*Anticlaudianus*, restituendo al riferimento mitologico il suo valore traslato».³⁸⁶ Promossa a testo nell'articolo successivo, la riflessione assume questa forma: «Mentre nel poema latino l'Apollo terreno risulta sconfitto dalla Musa celeste (*Ant.*, V, 270), nella *Commedia* egli diviene simbolo stesso di Dio».³⁸⁷ Ma, come chiarisce Chiavacci Leonardi, non è davvero questo il senso dell'invocazione dantesca: «Il nome di Apollo non va preso, come alcuni interpreti fanno, come semplicemente sostitutivo di Dio, o di Cristo. Esso significa che si tratta qui di un lavoro poetico, che richiede l'uso dell'arte, e insieme dell'ispirazione, caratteri che Dante più volte sottolineerà nel corso della cantica».

C'è, a mio parere, una precisa ragione per l'utilizzo di riferimenti esclusivamente mitologici in questo punto da parte di Dante. Alano si limita ad una sola invocazione nell'*Anticlaudianus*, prima con questo linguaggio paganeggiante (seppur attribuendo all'uno o all'altro agente mitologico il carattere di *caelestis* o *terrenus*) e, immediatamente di seguito, nominando apertamente il Dio cristiano. Nella *Commedia*, invece, dopo la piena realizzazione del compito di guida di Bernardo con la preghiera alla Vergine, verrà situata una nuova invocazione con l'esplicita richiesta di aiuto a Dio:

O somma luce che tanto ti levi
da' concetti mortali, a la mia mente
ripresta un poco di quel che parevi,

³⁸⁵ In relazione all'«ultimo lavoro» di Dante, è spesso citato l'*incipit* «Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem» (*Ec.*, X, 1), ma aggiungerei, guardando ad Alano, anche «Sicelides Musae, paulo maiora canamus» (*Ec.*, IV, 1).

³⁸⁶ S. PRANDI, *Teologia come pittura*, cit., p. 114 n. 41.

³⁸⁷ ID., «*Ad intuitum Supercelestium Formarum*», cit., p. 132.

e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una favilla sol de la tua gloria
possa lasciare a la futura gente; (*Par.*, XXXIII, 67-72)

Non si tratta di un'invocazione che tematicamente contrasta con il brano di *Par.* I; sottolineo però il cambiamento *formale* per quanto riguarda i referenti implicati in questa topica, che sul finale Dante emancipa completamente dalla mitologia pagana a cui restava legata anche negli autori cristiani. Questo dato, a mio parere, va collegato alla tipologia di visione qualitativamente mutata dopo l'intervento di Bernardo.

IV.

Per comprendere il senso di questa operazione, occorre valutare anche il secondo cambio di guida e il valore che assume in ciascuno dei due poemi. L'introduzione della terza guida, Fides (*Ant.*, VI, 14 ss.), come il passaggio da Beatrice a Bernardo di *Par.* XXXI, si colloca prima della piena contemplazione dei misteri mariani e della visione di Dio, ed è ad esse funzionale.

Prudentia, all'inizio del sesto libro, cade in un «somnus adulter», causato dall'inadeguatezza delle sue facoltà alla visione dello splendore e della straordinarietà della vista che le si presenta di fronte. Come Dronke,³⁸⁸ concordo sul fatto che si tratti di qualcosa di molto diverso dal «letargo» di *Par.* XXXIII, sia perché per Dante quel «punto» rappresenta il trionfo della visione (lo stato di sonno è attribuito all'*auctor*, non tanto all'*agens*: è il ricordo ad essere compromesso) e non la sua compromissione, sia perché, seguendo la lettura delle strutture parallele, i due punti non sono affatto corrispondenti (ciò che troviamo, invece, nella posizione analoga del poema dantesco è *Par.*, XXX, 46-51). Il sonno di Prudentia e l'incapacità di Puella Poli di risvegliarla può essere compreso fino in fondo leggendo in parallelo al susseguirsi di guide dell'*Anticlaudianus* il *Sermo de Sphaera intelligibili*.³⁸⁹ In esso, viene descritta l'ascesa alla contemplazione di Dio attraverso le quattro «potentiae animae»: *sensus, ymaginatio, ratio, intellectualitas* (*SSI*, 15). Mentre le prime due facoltà, i sensi e l'immaginativa, «circa caducorum inferiora umbratilitate volitant, nec ad solium eternorum aspirant», e d'altra parte la ragione arriva solo fino alla «mundanae animae regiam» (*SSI* 18),³⁹⁰ è la sfera dell'intelletto³⁹¹ che può portare «ad penitorem ydearum thalamum humana anima aurigatur, ubi aeterna rerum exemplaria in suae aeternitatis flore virentia contemplatur». Tuttavia, il vacillare di quest'ultima facoltà implica la *morte* dell'anima: «Per offensam primarum anima laeditur; per casum rationis, infirmatur; per ruinam intellectualitatis, moritur» (*SSI*, 21). È proprio questa la condizione che colpisce Prudentia all'inizio del sesto libro,³⁹² che nella *Commedia* si ritrova, però, ben più indietro, cioè nel Dante che «pien di sonno» ha abbandonato «la verace via» nella selva (*Inf.* I, 11-12).

³⁸⁸ Cfr. P. DRONKE, *Boethius, Alanus and Dante*, cit., p. 120.

³⁸⁹ Cito il testo da ALAN OF LILLE, *Literary Works*, cit., da qui in avanti semplicemente con la sigla *SSI* e il luogo testuale.

³⁹⁰ Nella dottrina di matrice platonica di Alano, l'*anima mundi* è la sfera intermediaria tra le forme pure e il mondo materiale; come osserva giustamente Chiurco relativamente all'*Anticlaudianus*, ciò che può contemplare Ratio è esplicitato nel brano relativo ai suoi tre *specula*, in cui sono rispettivamente visibili gli enti, cioè l'unione di forma e materia in atto (*Ant.*, I, 454-464), la materia che perde la forma (*Ant.*, I, 465-482) e la materia che assume la forma (*Ant.*, I, 483-505) – secondo la boeziana tripartizione dei gradi della forma –, ma non direttamente il mondo archetipico (cfr. C. CHIURCO, *Alano di Lilla. Dalla metafisica alla prassi*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 111-115). Per questa concezione nel neoplatonismo medievale, cfr. anche T. GREGORY, *Anima mundi. La filosofia di Guglielmo di Conches e la Scuola di Chartres*, Firenze, Sansoni, 1955.

³⁹¹ Nell'*Anticlaudianus*, «sdoppiata nelle due sorelle, in Teologia regina e in Fede, cioè in *intellectus* e *intelligentia*» (C. CHIURCO, *Alano di Lilla*, cit., p. 229). Questa, credo, l'interpretazione più adeguata dell'identità di Puella Poli: tecnicamente, rappresenta a mio parere la facoltà conoscitiva dell'*intellectus*, così come la guida precedente era la facoltà conoscitiva della *ratio*: la teologia vera e propria è il viaggio compiuto in sua presenza, il contenuto della *visio* a cui permette a Prudentia di accedere.

³⁹² «Non erat iste sopor somni, sed mortis imago, / quae vitae tenebrat lucem vitamque soporat / plus somno, sed morte minus, maiorque sopore, / morte minor, sed fida tamen praefatio mortis» (*Ant.*, VI, 96-99).

Pertanto, in questo frangente Puella Poli, soccorrendo Prudentia che rischia di cadere (*Ant.*, VI, 9-12), presenta le caratteristiche che nella *Commedia* avrà non tanto Beatrice nell'Empireo, quanto Virgilio all'inizio del viaggio mentre Dante «rovinava in basso loco» (*Inf.*, I, 61). Del resto, anche il ruolo di Fides è per molti versi affine a quello di Beatrice, piuttosto che a quello di Bernardo nell'Empireo: dopo essere riuscita a smuovere dal *somnus* la protagonista, essa procede a mediare la visione di Dio *per speculum* come Beatrice nel percorso ascensionale del *Paradiso*.

La maggiore differenza tra le guide dell'*Anticlaudianus* e quelle della *Commedia* riguarda proprio il tipo di *visio* di cui si fanno portatrici, come già intuiva Sarolli.³⁹³ Ratio è in grado di accompagnare Prudentia attraverso le sfere planetarie fino alle stelle fisse mediando, però, una visione prettamente naturalistica, avulsa da qualsiasi relazione con virtù e peccati umani; la prima guida percorre dunque un tratto di strada maggiore rispetto a Virgilio ma, come lui, non può pretendere di illustrare il regno di Dio, il Paradiso vero e proprio. Lo scarto maggiore è però quello che intercorre fra la visione veicolata da Fides e quella di Bernardo. Il risveglio di Prudentia dal *somnus* avviene prima tramite una *potio*, che guarisce l'«*oculus mentis*» della viaggiatrice (*Ant.*, VI, 113), poi per mezzo di uno *speculum*, che va incontro ai suoi limiti sensoriali.³⁹⁴ Lo specchio è in grado di riflettere l'empireo, ma ne restituisce una «dissona [...] *facies*», una visione alterata: della *res*, dell'*ens*, della *lux*, Prudentia vedrà riflessa solo l'*umbra*, la *species*, la *lucis imago* (*Ant.*, VI, 121-123). Come nota Chiurco, la «dimensione della specularità, del riflesso, e quindi dell'immagine» viene tematizzata come propria della Fede e della teologia, dato fondamentale per poter comprendere appieno gli obiettivi dell'*Anticlaudianus*: «l'immagine qui compare come l'unico aspetto veramente conosciuto e conoscibile di Dio». ³⁹⁵ Infatti, «la stessa conoscenza formale [...] non è adattabile alla realtà divina. [...] Il paradosso non è che Dio sia al di là della stessa *scientia* in quanto *non* è forma, ma che Dio è a tal punto forma, da non tollerare alcuna *concretio* con qualsivoglia sostrato materiale, e quindi è al di là perfino della *scientia*, che da tale mediazione non è esente». ³⁹⁶

Per tutto il segmento finale del suo percorso, Prudentia utilizza il suo specchio per proteggersi dalla visione diretta della divinità, pena il fallimento della missione: «*Oblatum Fronesi visum defendit ab omni / luminis occursu speculum, ne debriet illam / caelestis splendor oculosque reverberet ignis*» (*Ant.*, VI, 204-206), «*lucem speculo mediante retardans*» (*Ant.*, VI, 279-283). Ciò è coerente con la tensione razionalistica di un poeta-filosofo come Alano, che vuole esprimere al massimo le potenzialità della Teologia e della Fede come forme di *scientia*.

Confrontando questi brani con gli ultimi tre canti del *Paradiso* dantesco, la distanza è lampante. Pur essendo anticipato dall'apparizione edenica di Beatrice, è l'ultimo passaggio di testimone a Bernardo a segnare la differenza qualitativamente più marcata, poiché solo nel finale Dante abbraccia pienamente il misticismo³⁹⁷ nella straordinaria *visio* conclusiva del poema. Non credo affatto che Dante avesse come obiettivo la semplice introduzione di un nuovo personaggio, come suggerisce

³⁹³ «Collazionando le opere del *Doctor universalis* con la *Commedia* [...] ci troviamo di fronte a due dicotomie fondamentali. La prima consiste nel diverso tipo di "visione", *imaginaria* quella alaniana, *paolina* quella dantesca [...]» (G.R. SAROLLI, *Prolegomena alla «Divina Commedia»*, cit., p. 112).

³⁹⁴ Sul tema della *visio* attraverso lo specchio in Alano e Dante, cfr. E. BOSSARD, *Alani de Insulis Anticlaudianus cum Divina Dantis Alighieri Comoedia collatus*, cit., pp. 92-93; L. ROSSI, *La tradizione allegorica: da Alain de Lille al Tesoretto, al Roman de la Rose*, in «Lecture classensi», 37 (2008), p. 155; M. ARIANI, *Lux inaccessibilis*, cit., pp. 39-40 e *passim*.

³⁹⁵ C. CHIURCO, *Alano di Lilla*, cit., p. 225.

³⁹⁶ Ivi, pp. 225-226.

³⁹⁷ Pur con tutti i limiti già segnalati dagli interpreti, tra cui lo stesso Petrocchi, per cui «il Dante del *Paradiso*, in specie nella finale rappresentazione della *unio* con Dio, non è un mistico *stricto sensu*, piuttosto un poeta-filosofo che utilizza gli elementi della letteratura mistica per narrare un caso di *visio in somnis* a lui occorso o di cui finge l'accadimento» (G. PETROCCHI, *Dante e la mistica di San Bernardo*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di W. BINNI, Roma, Bulzoni, 1974-1977, vol. I, p. 216). Personalmente, non concordo sull'assoluta prevalenza dell'elemento metafisico su quello mistico almeno per quanto riguarda il canto finale, ma senz'altro va ricordato che la stessa natura squisitamente letteraria della *Commedia* è inconciliabile con l'annichilimento nell'indicibile divino.

Petrocchi:³⁹⁸ si tratta di una scelta pienamente funzionale a replicare la *gradatio* nell'approssimarsi a Dio introdotta da Paolo nella *Prima lettera ai Corinzi*, come Ariani ha efficacemente messo in luce:

Fino alla soglia dell'Empireo Beatrice aveva trasmesso a Dante la *caelestis conversatio* come un riflesso intravisto nello specchio divino (subito, all'inizio: I 46 sgg.), dunque, secondo il dettame paolino, «per speculum et in aenigmate»: l'Amata mediava la sapienza divina, ma non portava il pellegrino a confrontarvisi «facie ad faciem» (I *Ad Corinthios*, 13, 12). Bernardo lo introduce invece oltre l'enigmatica specularità della sapienza beatrice, lo porta di fronte a Dio: se leggiamo per intero il passo di San Paolo [...] troviamo esattamente prefigurate le stazioni destinate alle due ultime guide.³⁹⁹

Questo è il nodo cruciale: la «dimensione di specularità» di Fides e Teologia nel poema dantesco caratterizza solo il secondo gradino dell'ascesi, quello veicolato da Beatrice, che media a Dante la luce divina sin dall'inizio della terza cantica (*Par.*, I, 49-54).⁴⁰⁰ Ma nel finale sono gli stessi occhi di Dante personaggio a *immediarsi* (*Par.*, XXX, 87), rendendosi «più atti a rispecchiare la realtà divina» (Chiavacci Leonardi): piuttosto che aver bisogno di uno strumento che vada a colmare i loro limiti, sono i sensi del poeta ad acuirsi e a prepararsi ad accogliere la trascendente *visio* dell'Empireo per gradi progressivi di approssimazione, fino a «drizzare li occhi al primo amore» (*Par.*, XXXII, 142). Si giunge esplicitamente all'apice del *trasmannar* dei sensi del poeta, che per grazia ricevuta potrà perdere «ogne nube [...] di sua mortalità».

Con questo, si arriva a toccare il nucleo gnoseologico e teologico più profondo che separa *Anticlaudianus* e *Commedia*. Secondo il modello di stampo neoplatonico abbracciato da Alano, nell'ascesi a sfere di conoscenza sempre più elevate, non è il soggetto ad adeguarsi alla natura dell'oggetto conosciuto, bensì sono le sue facoltà conoscitive a lasciar posto ad altre facoltà superiori, più adatte a comprendere l'oggetto in quanto ad esso più simili.⁴⁰¹ Il “farsi più simile” a Dio, oggetto della scienza teologica, non implica direttamente una divinizzazione integrale del soggetto né tantomeno il potenziamento sovrumano dei sensi del Dante *agens*: si tratta piuttosto di accedere a una facoltà, l'*intelligentia*, che permetta di trascendere la condizione naturale terrena nell'*extasis*⁴⁰² e di «fare proprio il discorso sublime mediante il quale Dio dicendosi a sé stesso si nega a qualsiasi altro essere; e rinunciare quindi a qualsiasi composizione tra la realtà e il significato di Dio e quelli delle creature».⁴⁰³

Per l'autore dell'*Anticlaudianus*, tali facoltà conoscitive, anche le più alte, sono già insite nell'animo umano – ma la conoscenza di Dio che veicolano resta indiretta, *per speculum*; Dante, invece, può ardire a «ficcar lo viso per la luce eterna» (*Par.*, XXXIII, 83), ma solo in virtù della grazia temporaneamente concessa da Dio. La sua poesia deve tener dietro a questo nuovo, scandaloso innalzamento della materia e non bastano, come ad Alano, le forze poetiche precedentemente impiegate: in ciò si trova la piena giustificazione la nuova invocazione di *Par.* XXXIII e, soprattutto, il senso di riservare solo a quest'ultima la diretta richiesta di sostegno a Dio.

³⁹⁸ «In questo ordine d'idee il privilegio concesso alla teologia mistica e a *quel contemplante* consentiva una duplice soluzione: la comparsa d'un nuovo personaggio e la possibilità, implicita nella stessa qualità del Mellifluis come dottore mariale, di chiudere in modo perfetto il discorso aperto nel canto II dell'*Inferno* col racconto di Beatrice» (*ibidem*).

³⁹⁹ M. ARIANI, *Lux inaccessibilis*, cit., p. 352.

⁴⁰⁰ Ma il tema ritorna, come è noto, a più riprese nel corso del *Paradiso*; mi limito a segnalarne qui la particolare intensificazione alle soglie del Primo Mobile e della materia angelica: *Par.*, XXVII, 88-99; *Par.*, XXVIII, 1-21.

⁴⁰¹ Cfr. G. D'ONOFRIO, *Alano di Lilla e la teologia*, in *Alain de Lille, le docteur universel. Philosophie, théologie et littérature au XII^e siècle*, a cura di J-L. SOLÈRE, A. VASILIU e A. GALONNIER, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 313-314.

⁴⁰² Ivi, pp. 307-308.

⁴⁰³ Ivi, p. 314.

ECHI DANTESCHI NEL TEATRO DI LUIGI GROTO, IL CIECO D'ADRIA.
IL CASO DELLA CALISTO (1583)

di Marta Fumi

Nel panorama sperimentale del teatro pastorale italiano del Cinquecento, *La Calisto* di Luigi Groto, detto il Cieco d'Adria (Adria, 1541 – Venezia, 1585), godette di buona fortuna.⁴⁰⁴ Essa fu rappresentata per la prima volta ad Adria nel 1561⁴⁰⁵ e data alle stampe nel 1583 per i tipi veneziani di Fabio e Agostino Zoppini. L'opera costituisce il primo esperimento pastorale del poligrafo adriese (autore anche di due tragedie e di tre commedie, oltre che di rime, epistole, orazioni e traduzioni), seguita dal *Pentimento amoroso* la cui *editio princeps* risale al 1576. *La Calisto* porta in scena la discesa in Parrasia (la futura Arcadia) di tre dèi celesti, Giove, Mercurio e Febo, che nello svolgimento dei cinque atti cercano con inganni, travestimenti e burle di conquistare le ninfe Calisto, Selvaggia e Isse, fino a violarle per soddisfare i loro appetiti sessuali. Come è stato recentemente osservato, *La Calisto* è debitrice dell'esperimento "satiresco" dell'*Egle* di Giraldo (1545), del quale riprende il tema della discesa degli dèi in Arcadia. Alcune caratteristiche dell'opera rivelano il probabile desiderio di Groto di comporre una pastorale che non fosse solo sperimentale, ma che potesse essere considerata "fondativa" del nuovo genere. Tra queste, rientrano senz'altro il riferimento alla satira giraldiana, primo esperimento pastorale italiano del Cinquecento, numerose citazioni dall'*Arcadia* di Sannazaro e la messa in scena del mito eziologico ovidiano dell'amore di Giove per Callisto (*Metamorfosi* II, 401-533), dalla cui relazione nascerà Arcade, che darà il suo nome alla mitica regione.

La Calisto, pur avendo un tema tragico e violento, presenta tangenze con la commedia. Ciò emerge, ad esempio, nelle citazioni di opere appartenenti a questo genere. L'opera attinge dall'*Amphitruo* plautino per lo sviluppo del tema del doppio, in scambi di battute divertenti che hanno per protagonisti Giove e Mercurio, travestiti da Diana e da Isse, e le loro controparti "reali";⁴⁰⁶ inoltre si nota la presenza di rimandi al *Negromante* di Ariosto (1520), nella prima scena dedicata alla magia (III, III), utilizzata per suscitare nelle ninfe l'amore per i pastori, che alla fine del quinto atto le chiederanno in sposa. Tra le tessere intertestuali più frequenti si riscontrano riferimenti ai testi fondativi dell'immaginario pastorale letterario classico e tardo-umanistico (Teocrito, le *Bucoliche* di Viriglio, l'*Arcadia* di Sannazaro), nonché qualche riscrittura di Petrarca (*Rerum Vulgarium Fragmenta*, *Trionfi*), in particolare per lo sviluppo del tema amoroso con toni elegiaci. Tra gli echi letterari, merita di essere ricordata anche la presenza di Dante, in particolare della *Commedia*, un testo che godeva di buona fortuna e circolazione nell'ambiente veneziano all'epoca di Groto, e che poteva pertanto costituire un riferimento culturale ben presente ai suoi lettori e spettatori. La prima, significativa, incursione dantesca nel testo della *Calisto* si riscontra nella seconda scena del secondo atto. Il pastore Gemulo, dolente per amore, si rivolge all'amico Silvio, anch'egli amante non corrisposto, per domandargli l'origine delle sue sofferenze:

⁴⁰⁴ Tre edizioni postume, tutte veneziane, seguirono la *princeps* della *Calisto* (Fabio e Agostino Zoppini, 1583): Fabio e Agostino Zoppini, 1586; Agostino Zoppini e nipoti, 1599; Antonio Turino, 1612. L'opera circolò inoltre in area cretese, mediante un rifacimento in neogreco noto con il titolo di *Πανώρια*, composto verosimilmente dal drammaturgo Georgios Chortatsis fra il 1590 e il 1600. Per maggiori informazioni su questo testo cfr. M. FUMI, *Note sul teatro pastorale di Luigi Groto e sui suoi rapporti con Giovan Battista Giraldo Cinthio: La Calisto e Il Pentimento amoroso*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VI, 2020, pp. 111-140: n. 9 alle pp. 115-116.

⁴⁰⁵ Già nell'*editio princeps*, alla fine dell'elenco dei personaggi, Groto ci informa che «Fu recitata la favola in Adria [n]el 1561, ma poi è stata riformata dall'autore, e recitata pur in Adria [n]el 1582, il dì 24 di febbraio, la festa di San Mattia, sotto il reggimento del Clarissimo Signore Antonio Marcello» (p. A5r). Tutte le citazioni della *Calisto* sono tratte dall'edizione critica che chi scrive sta realizzando. Essa elegge a testo la redazione della *princeps*, sulla quale si interviene in direzione di un moderato ammodernamento.

⁴⁰⁶ La segnalazione compare già in M. PIERI, *Il "laboratorio" provinciale di Luigi Groto*, «Rivista italiana di drammaturgia», IV, 1979, pp. 3-35: p. 9, e in LUIGI GROTO, *La Calisto*, a cura di L. GIACHINO, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2018, p. 15.

GEMULO Orsù, raccontami:
non che male hai (che so che ami), **ma narrami**
come e quando ad Amor lasciasti vincerti;
ch'io poi gli amori miei ti farò intendere.
(*Cal.* II, II, 37-40)

Il tipico racconto dell'innamoramento si tinge di reminiscenze dantesche. La domanda di Gemulo richiama, infatti, immediatamente alla memoria la curiosità di Dante nei confronti di Francesca:

Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri,
a che e come concedette Amore
che conosceste i dubbiosi disiri?
(*Inf.*, V, 118-120)

Il richiamo è reso più stringente dalla ripetizione dell'avversativo «ma», subito seguito dagli imperativi *dicendi* «narrami» e «dimmi», e dalla doppia domanda «come e quando» e «a che e come». Inoltre, in entrambi i testi la domanda pone l'accento sul protagonismo di Amore: nella *Calisto* è Amore che “si impossessa” del cuore del pastore, in Dante è Amore che permette ai due innamorati di conoscere il loro reciproco sentimento. Da sottolineare inoltre la comune allitterazione della bilabiale *m* ai vv. 37-38 della *Calisto* (II, II), e nel primo emistichio del v. 118 dell'*Inferno* (V). L'amore dei pastori per le ninfe sacre a Diana, a lei legate da un voto di castità perenne, condivide con la vicenda di Paolo e Francesca la connotazione di un amore “proibito”, che sarà fautore di un evento che genererà una rottura nel rapporto con Gianciotto e Diana, cui sono legati da un patto di fedeltà. Per le ninfe l'esito sarà però diverso, rispetto a quello dei due amanti danteschi: Calisto, dopo essere stata violata da Giove, non andrà incontro a una morte violenta, ma sarà allontanata dal corteo di Diana e data infine in sposa al pastore innamorato, quando però è già gravida di Arcade. Né si tratta dell'unica eco del quinto canto dell'*Inferno* riscontrabile nella prima pastorale grotiana. L'amore, tema principe delle pastorali cinquecentesche, si avvantaggia di una nuova allusione alla vicenda dantesca di Paolo e Francesca nella sesta scena del quinto canto, quando il pastore Silvio, per sostenere la propria argomentazione nel convincere le ninfe violate a ricambiare i suoi sentimenti, richiama il celeberrimo v. 103 di *Inferno* V: «Amor, ch'a nullo amato amar perdona».⁴⁰⁷

SILVIO Non incolto pregar di pastor ruvido
move le menti nostre, oh ninfe amabili,
ma Amor, che vuol che gli amati riamino,
che l'amar non sia van, ma vicendevole.
(*Cal.* V, VI, 110-113)

L'invito all'amore, nel teatro pastorale cinquecentesco, si contrappone tipicamente alla difesa della castità, incarnata dalle ninfe fedeli a Diana; l'operazione porta sulla scena teatrale il dibattito sull'opportunità dell'una o dell'altra scelta di vita, in particolare per le ragazze in età da marito. Tale contrapposizione è presente sin dall'*Egle* di Giraldi, in cui la ninfa omonima, amante di Pan, cerca di convincere le proprie compagne a cedere ai piaceri dell'amore. Se l'argomentazione a sostegno della naturalità di amore si giova talvolta di riferimenti lucreziani (in particolare l'inno a Venere del *De rerum natura*), decisamente più peregrino è il ricorso al testo dantesco, come invece, abbiamo visto, nel caso della *Calisto* di Groto.⁴⁰⁸ La patente eco del celeberrimo v. 103 di *Inferno* V, che Dante

⁴⁰⁷ Lo stesso concetto è espresso anche in *Purg.*, XXII, 10-12: «Amore, / acceso di virtù, sempre altro accese, / pur che la fiamma sua paresse fore». Tutti i versi danteschi sono citati da: DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A.M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 1991-1997, 3 voll.

⁴⁰⁸ La *Commedia* diviene fonte ben più presente nel teatro dei secoli successivi, in particolare tra Otto e Novecento. Su questo punto cfr. F.S. MINERVINI, *Dante a teatro. Drammaturgia dantesca tra Ottocento e Novecento*, «Sinestesiaonline».

riprende dal *De Amore* di Andrea Cappellano (II 8, *Reg.* XXVI: «Amor nil posset amori denegare»)⁴⁰⁹ in tutta la sua forza fatalistica (è l'amore che domina la vita di Paolo e Francesca e li conduce a morte), viene inserita nella *Calisto* a suggello di una breve argomentazione volta a convincere la ninfa a cedere all'amore. Si verifica pertanto una ricontestualizzazione della frase dantesca: da sentenza posta a giustificazione, a posteriori, di un amore lussurioso "inevitabile" nelle parole di Francesca da Rimini, a "legge naturale" inserita in un ragionamento persuasivo nelle parole del pastore grotiano. È una risemantizzazione che sottolinea il primato della scelta e l'autodeterminazione del proprio destino tipica della visione dell'uomo rinascimentale, che razionalmente bilancia *pro* e *contra* prima di compiere una scelta e non segue ciecamente e impulsivamente i propri appetiti, da cui deriva la piena assunzione di responsabilità nei confronti della sorte (il principio, già umanistico, dell'*homo faber suae fortunae*).⁴¹⁰ Ma il mantenersi saldi ai propri valori non ripara la vita dagli incidenti della sorte, sembra dirci Groto con *La Calisto*, e se si è deboli non si ha mai il coltello dalla parte del manico. Calisto e le sue compagne Selvaggia e Isse verranno stuprate dagli dèi e descritte, nella loro estrema prostrazione fisica e morale, con un'espressione che ha un'origine dantesca:

MERCURIO Hanno guasti i capei, le vesti lacere:
stan fresche.
(*Cal.* V, IV, 277-279)

La locuzione, entrata nel patrimonio della lingua italiana grazie a Dante,⁴¹¹ si incontra al v. 117 del XXXII canto dell'*Inferno*, dedicato ai traditori che sono conficcati nel ghiaccio dell'ultimo cerchio: «"Io vidi", potrai dir, "quel da Duera / là dove i peccatori stanno freschi"»⁴¹² (nelle parole di Bocca degli Abati). Dalla combinazione tra il significato letterale e quello metaforico (coloro che stanno freschi, perché conficcati nel ghiaccio, sono i dannati che più soffrono nell'*Inferno* dantesco) deriva, secondo Pietro Fanfani (1863), l'espressione "star fresco" nel senso di "trovarsi nei guai".⁴¹³

Si tratta di una locuzione, nella sua accezione figurata, molto produttiva nell'ambito della letteratura italiana del Cinquecento, anche nelle varianti *sto fresco / stai fresco / state freschi* (BIZ). Essa viene accolta e utilizzata spesso, in particolare con toni scherzosi e proprio in testi teatrali, a cominciare dalla *Mandragola* di Machiavelli (1520, IV, II: «CALLIMACO Tu m'ha' chiaro: io sto fresco se tu l'hai a pensare ora!»),⁴¹⁴ poi in Pietro Aretino (*Marescalco*, 1527), Anton Francesco Grazzini (detto "Il Lasca"), Torquato Tasso (*Intrichi d'amore*, 1598, V, XII: «FRANCESCHETTO Oh, oh! vuol dir frittelle all'usanza di Puglia, e dice fescelle. Tu stai fresco, poi che cominci a perder l'r»),⁴¹⁵ sconfinando nel Seicento e oltre (Michelangelo Buonarroti il Giovane, *La Tancia*, 1611; Carlo Goldoni; Luigi Pirandello). Sebbene la si riscontri anche nella prosa (Matteo Bandello, *Novelle*,

Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti, supplemento della rivista "Sinestesia", numero speciale, V, novembre 2016, <http://sinestesiaonline.it/numero-speciale-anno-v-novembre-2016/>, consultata il 17 maggio 2022.

⁴⁰⁹ Cfr. ANDREA CAPPELLANO, *Trattato d'amore (De Amore)*, a cura di S. BATTAGLIA, Roma, Perrella, 1947, cit. in DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A.M. CHIAVACCI LEONARDI. Vol. I, *Inferno*, Milano, Mondadori, 1991, n. 103 a p. 157.

⁴¹⁰ Nelle parole di Francesca l'amore è forza ineluttabile, responsabile del tradimento e della conseguente morte e dannazione sua e di Paolo. Ma per Dante ciò non esclude la responsabilità personale dei due amanti, e quindi la colpa, per aver ceduto all'amore lussurioso (per aver "sottomesso la ragione al talento"). Per approfondire il tema cfr. D. PIROVANO, *Amore e colpa. Dante e Francesca*, Roma, Donzelli, 2021 e C. DI FONZO, *Amore e giustizia: Il deliberato consenso di Francesca*, «Forum italicum», 2019-08, Vol. 53 (2), pp. 296-317.

⁴¹¹ Cfr. P. MANNI, *L'invenzione della lingua. Perché Dante è il padre dell'italiano*, Torino, GEDI, 2021, pp. 107-108.

⁴¹² Cfr. *Inf.*, XXXII, 116-117.

⁴¹³ «Per la frase *Star fresco*, va qui notato essere ella certamente originata da quel di Dante: "I' vidi, potrai dir, quel da Duera, Là dove i peccatori stanno freschi"». Cfr. P. FANFANI, *Vocabolario dell'uso toscano*, Firenze, Barbera, 1863, p. 406, s. v. Frèsko.

⁴¹⁴ Cfr. N. MACHIAVELLI, *Mandragola*, a cura di R. RINALDI, Milano, BUR, 2010, p. 142.

⁴¹⁵ Cfr. T. TASSO, *Intrichi d'amore. Comedia*, a cura di E. MALATO, Roma, Salerno, 1976, pp. 256-257.

1554-1573; i *Marmi* di Doni, 1553), il suo utilizzo principe sembrerebbe proprio quello in contesti teatrali, verosimilmente per la marca di colloquialità che la contraddistingue.⁴¹⁶

Come mostrato, anche nella *Calisto* troviamo il recupero di questa espressione dantesca, all'epoca già divenuta verosimilmente di uso corrente nella lingua. Se ricondotta al suo contesto originale, essa avvicina ai traditori danteschi le ninfe stuprate, venute meno, loro malgrado, al patto di verginità contratto con Diana.

Lo smarcamento di Giove da ogni responsabilità e colpa, e il rovesciamento tragicomico del rapporto tra peccatore e vittima, si manifesta in particolare nei vv. 129-146 della quinta scena del quinto atto. Qui Giove camuffa il proprio desiderio lussurioso nei confronti di Calisto con la maschera del sentimento amoroso, e non rinuncia a dipingersi con toni magnanimi per aver donato un nipote a Licaone, padre di Calisto, che aveva tentato di ucciderlo, e un figlio alla ninfa, «in cambio»⁴¹⁷ di suo padre, assassinato proprio da Giove:

GIOVE Gentil Calisto, non ira, non odio,
**ma solo amor ver te mi fece scendere
di cielo in terra, e di terra anco avrebemi
fatto abbassare in inferno**, se stata vi
fossi: benché se i tuoi occhi vi fossero,
non fora inferno più, ma ciel bellissimo.
Lasciar m'ha fatto il cielo, il seggio, i **lucidi
cerchi** per queste **selve, spine ed arbori**;
lasciar m'ha fatto il mio manto purpureo
per questa gonna femminile, il folgore
per queste frecce e quest'arco, il gran numero
degli dèi con mia moglie per istarmene
sol teco: il grand'amor ver te condottomi
ha finalmente a contentarmi d'essere
padre ai nipoti di chi tanta ingiuria
mi fece già, di chi tentò d'uccidermi,
e a te donare un mio figliuolo, in cambio
del padre che ti tolsi.
(*Cal.* V, v, 129-146)

Nei versi sopra citati emergono un accostamento e una certa sovrapposibilità tra le figure di Giove e Beatrice. Il padre degli dèi afferma infatti che «solo amore» lo ha fatto «scendere / di cielo in terra» (vv. 130-131), e che il sentimento lo avrebbe spinto fino a penetrare nell'inferno, se Calisto fosse stata lì (vv. 131-133): esattamente come Beatrice, creatura celeste («venuta / da cielo in terra» nei versi di *Tanto gentile e tanto onesta pare*, beata abitatrice del Paradiso, nella *Commedia*), che nel II canto dell'*Inferno* afferma, nella sua discesa nel limbo in soccorso di Dante, «amor mi mosse, che mi fa parlare» (v. 72).

Il movimento di Giove ricorda precisamente quello di Beatrice, che lasciò il suo «scanno» per raggiungere Virgilio nel limbo in soccorso di Dante («venni qua giù del mio beato scanno»: cfr. *Inf.*, II, 112). Le «selve, spine ed arbori» (v. 136) si riferiscono al paesaggio dell'Arcadia, ma richiamano anche la selva oscura; i «lucidi / cerchi» (vv. 135-136) sono i cieli pieni di luce, come quelli del Paradiso dantesco (la parola compare anche al v. 78 di *Inferno* II: «cerchi», ma con riferimento al cielo della Luna). Anche l'insistenza, in forma di elencazione, su ciò che Giove ha dovuto lasciare per scendere in Parrasia (vv. 135-141), unitamente al desiderio di tornare al cielo una volta ottenuto ciò che desiderava e aver combinato i matrimoni riparatori, può ricordare indirettamente Beatrice, che dichiara «vegno del loco ove tornar disio» (cfr. *Inf.*, II, 71). Il rapporto tra Giove e Calisto si

⁴¹⁶ Per approfondire, cfr. la pagina che Pierluigi Ortolano ha dedicato alla locuzione su Treccani.it, cui si è fatto primariamente riferimento: P. ORTOLANO, *Stai fresco! Per modo di dire... Un anno di frasi fatte*, 24 maggio 2021, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/Modi_di_dire11.html, consultato il 17 maggio 2022.

⁴¹⁷ Cfr. *Cal.* V, v, 145.

sovrappone pertanto, per qualche tratto, a quello tra Beatrice e Dante: anche Calisto è “bisognosa di essere salvata” da Giove, ma dopo essere stata da lui violata. Anche in questo caso la figura di Giove viene riabilitata: il carnefice riveste i panni del magnanimo salvatore.

Se la discesa dal cielo al luogo in cui si trova Calisto ricorda il movimento di Beatrice in soccorso di Dante, la specificazione «e di terra anco avrebbermi / fatto abbassare in inferno, se stata vi / fossi» (vv. 131-133) ricorda piuttosto il viaggio infernale di Orfeo in cerca di Euridice, caratterizzato anch'esso da un intento salvifico, che però non giungerà a compiersi.⁴¹⁸ L'allusione non è gratuita: se è vero che Giove presenterà sé stesso come generoso salvatore di Calisto, offrendola in sposa al pastore Gemulo dopo averla ingravidata, nella realtà dei fatti è colui che porterà la ninfa “nell'inferno” della sofferenza privata dovuta allo stupro e alla violazione del patto di fedeltà a Diana (cfr. il disperato lamento di Calisto in V, v, 1-54) e della dolorosa solitudine conseguente al suo ripudio da parte di Diana. Oltre la scorza, oltre la maschera delle parole, Giove non può certo essere definito il salvatore di Calisto, proprio come Orfeo non lo è stato di Euridice.

Il riferimento al mito tragico orfico, celato al di là del velo dell'illusione salvifica portata avanti da Giove “alter ego” di Beatrice, è seguito da un manifesto smarcamento dal contesto dantesco: ai vv. 133-134 il discorso è riportato, in modo repentino e inatteso, alla dimensione del corteggiamento e della lode della bellezza della donna, che in un contesto simile rende esplicito il suo portato di blandimento e circuizione: «benché se i tuoi occhi vi fossero, / non fora inferno più, ma ciel bellissimo». I due versi, oltre a provocare un subitaneo scarto rispetto ai contesti (dantesco e orfico) evocati nei versi immediatamente precedenti e a smascherare l'illusione, costituiscono un chiasmo lessicale (*cielo...inferno; inferno...ciel*: vv. 131, 132 e 134), donando ai primi sei versi con cui si apre il discorso di Giove una certa circolarità retorica.

Se l'accostamento dello stupratore Giove alla casta e beatificata Beatrice può generare un effetto inaspettato e straniante nel lettore e nello spettatore, nella quarta scena del quinto atto, in una battuta di Mercurio ai vv. 260-262, potrebbe cogliersi un avvicinamento di Giove addirittura alla figura della Vergine Maria di *Paradiso* XXXIII, per il loro essere ritratti in un particolare atteggiamento, comune a entrambi. L'intera scena è dedicata a Febo che, con una lunga perorazione difensiva, spera di ottenere il perdono di Giove e di vedersi abbreviare il tempo dell'esilio in terra. Il dio del Sole ricorda la triste vicenda del figlio Fetonte, ucciso da Giove per aver guidato sconsideratamente il carro solare (V, IV, 1-259). Mercurio, suo intercessore presso Giove, con una probabile allusione dantesca, legge in fronte a Giove che il padre degli dèi perdona Febo e lo libera dall'esilio (260-262):

[FEBO] **Tu, di grazia, per me prega, oh Mercurio,
prega Giove** che s'ei m'ha dato esilio
dal ciel, non mel dia almen dalla sua grazia.
MERCURIO **Febo, sta' lieto, che mi par di leggere
in fronte a Giove che t'accoglie, abbracciati,
e dal tuo bando (sua mercé) ti libera.**
(*Cal.* V, IV, 257-262)

La scena potrebbe forse parodiare la fine del *Paradiso* dantesco. Si consideri, in particolare, l'atteggiamento di Mercurio nei confronti di Giove, simile a quello di San Bernardo nei confronti della Vergine. Per la complicità tra Mercurio e Febo (e tra Bernardo e Dante) si accostino, in particolare, i vv. 260-262 e DANTE, *Paradiso* XXXIII, vv. 49-51:

Bernardo m'accennava, e sorridea,
perch' io guardassi suso; ma io era
già per me stesso tal qual ei volea:

⁴¹⁸ Per approfondire il tema cfr. S. CARRAI, *Dante come Orfeo cristiano tra 'Vita nova' e 'Commedia'*, in *Rencontres de l'Archet*. Atti delle Rencontres de l'Archet (Morgex, 14-19 settembre 2015), Torino, Pubblicazioni della Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus», 2017, pp. 61-71.

L'azione di intercessione di Mercurio presso Giove può ricordare quella di San Bernardo presso la Vergine Maria, così come il fatto che in entrambi i casi la risposta non viene dichiarata a parole da Giove e Maria, ma interpretata da Mercurio e da S. Bernardo, che ne comunicano l'esito felice a Febo e a Dante. Come è evidente, non si tratta di una citazione puntuale, ma piuttosto di un richiamo alla situazione, in cui le azioni e i ruoli dei personaggi contano maggiormente rispetto alle precise parole. Non è peregrino, pertanto, data la notorietà della "scena" dantesca, collocata proprio alla conclusione della *Commedia*, ipotizzare che i lettori e gli spettatori della *Calisto* la avessero ben chiara e potessero quindi giovare di un collegamento ad essa, con effetto comico. Anche alla conclusione della *Calisto* potrebbe forse rilevarsi un accostamento parodico con Dante alla fine del suo viaggio. L'esclamazione di giubilo del capraio Melio, alla notizia del suo imminente matrimonio con la ninfa Isse («Io son pur giunto al desiato termine»; *Cal.* V, VII, 139) riecheggia le parole di Dante, che al termine del Paradiso realizza il compimento di ogni desiderio nella visione estatica di Dio: «E io ch'al fine di tutt'i disii / appropinquava, sì com' io dovea / l'ardor del desiderio in me finii».⁴¹⁹ Gli echi da *Paradiso* XXXIII creano pertanto un gioco di allusioni con effetto comico, in cui lo stupratore Giove viene accostato alla Vergine Maria, lo scaltro Mercurio a San Bernardo, e la soddisfazione sessuale allude alla beata pienezza della visione divina.

Osservazioni

Come emerge dalla breve esemplificazione proposta, nella *Calisto* sono riscontrabili sporadicamente echi dalla *Commedia*, ben individuabili, seppur non numerosi. Essi non si manifestano come citazioni puntuali, ma piuttosto sotto forma di "memorie" dei passi più celebri, snodi fondamentali della vicenda oltremondana di Dante (l'*Inferno* di Paolo e Francesca, la visione divina al termine del Paradiso). Le allusioni sono sapientemente dosate e utilizzate: se colte, permettono di accedere a un ulteriore livello di interpretazione dell'opera, poiché le storie e le azioni dei personaggi della *Calisto*, come si è cercato di dimostrare, diventano più profonde e sfaccettate grazie all'accostamento con quelle dei personaggi del viaggio dantesco. Uno dei temi principe della *Calisto*, il rapporto tra verità e finzione, viene declinato anche al punto di vista del linguaggio: esso è in grado di mascherare la verità, ma anche di rivelarla, a patto di conoscere i suoi meccanismi e di dominarli. Lo svelamento della verità sottesa alla maschera del linguaggio dà potere, perché consente la conoscenza della realtà. Ne consegue che la percezione della realtà (non la sua essenza) è modificabile grazie al linguaggio: ne è esempio la relazione, capovolgibile, tra vittime e carnefici. In questo processo colui che domina il linguaggio è il più forte: chi detiene il controllo su di esso "informa" la realtà, le dona senso. Grazie all'analisi degli esempi danteschi proposti, si apprende pertanto che nella *Calisto* non solo è presente la denuncia che i potenti hanno sempre la meglio, ma anche quella, ben più sottile e amara, che grazie allo spregiudicato dominio sul linguaggio anche la verità diviene malleabile, soggetta alle fluttuazioni (imprevedibili e inconoscibili, per le vittime) della convenienza e della sorte. Il rapporto tra verità e finzione, manifesto nelle azioni dei personaggi impegnati in comici travestimenti di stampo plautino, si addentra in quest'opera fino al piano più sottile dell'allusione, per ricordarci il profondo lavoro di scavo che richiede la ricerca della verità.

⁴¹⁹ Cfr. *Par.*, XXXIII, 46-48.

«ED È UNO MODO QUASI D'INSETARE L'ALTRUI NATURA»:
DANTE E LA LETTERATURA FILOSOFICO-GIURIDICA FRANCESCA
DEL XIII SECOLO

di Ettore Maria Grandoni

Nel *Convivio*, numerose sono le allusioni al diritto e al ruolo che svolge nel governo della *civitas*. Esso è infatti il mezzo attraverso il quale il principe romano, eletto dalla Provvidenza come guida del mondo,⁴²⁰ reprime la cupidigia umana e favorisce un'armonia propizia alla generazione della virtù civica.⁴²¹ Nella visione che il Poeta nutre dell'Impero, il diritto diviene una «ragione scritta»,⁴²² per mezzo della quale il principe, conscio della propria missione e «perfetto secondo la perfezione dell'animo e del corpo»,⁴²³ cavalca «l'umana volontade».⁴²⁴ In altre parole, «arte di bene e d'equitade»,⁴²⁵ il diritto è una grazia data agli uomini affinché questi, essendo «leali»,⁴²⁶ ovvero amando e diletlandosi nell'osservanza delle leggi, possano acquisire le virtù alle quali essi, per difetto di natura o malizia, non pervengono autonomamente. Seguendo ciò che le leggi prescrivono, gli uomini possono adusarsi a reprimere le proprie passioni, e aderire così pienamente al generale impulso al bene caratteristico di ogni ente.⁴²⁷ Il pensiero dantesco muove da una presa di posizione politico-teologica per cui l'Impero, e di conseguenza il mezzo attraverso il quale si governa, la legge, sono già di per sé una grazia data da Dio all'umanità intera.⁴²⁸ In questo senso Dante è chiaro: essendo l'umana natura ordinata a «vita felice»,⁴²⁹ l'autorità imperiale «fu trovata» affinché regoli e regga tutte le operazioni umane, proprio come un cavaliere deve reggere e regolare l'impeto del proprio destriero.⁴³⁰

Il ruolo del diritto, inteso quale «ragione scritta» che possa guidare la volontà umana nella scelta del proprio bene, può essere inteso quale corollario dell'idea centrale del *Convivio*, secondo la quale l'*hormé*, o «seme di virtude», è una grazia data da Dio «all'anima di quelli cui vede stare perfettamente nella sua persona, acconcio e disposto a questo divino atto ricevere».⁴³¹ Paolo Falzone ha messo in luce che, nel corso del quarto trattato, Dante sembra mutare l'*hormé* dallo stato di grazia data a pochi in un generale impulso al bene di ogni ente, cosicché, abbandonando la «teologia dell'intelletto», il Poeta trascorre «nel dominio più incerto e fluttuante dell'etica e della politica».⁴³² Malgrado vi sia questo brusco cambiamento di prospettiva, si può comunque scorgere un filo rosso che non solo attraversa tutto il *Convivio*, ma che si protrae nei canti centrali del *Purgatorio* fino alle tesi della *Monarchia*.⁴³³ Come già ricordato, l'Impero romano è, per Dante, una grazia, e in quanto tale è necessario che esso sia retto da un uomo che stia perfettamente nel corpo, scelto dalla Provvidenza, affinché la sua anima accolga questo seme propizio di virtù. La perfezione del corpo e

⁴²⁰ *Convivio*, IV IV 5-7. Si cita dall'edizione a cura di G. FIORAVANTI, testo e commento alle canzoni di C. GIUNTA, Milano, Mondadori, 2019.

⁴²¹ *Ibid.*, VIII 9.

⁴²² *Ibid.*, IX 8.

⁴²³ *Ibid.*, XVI 5.

⁴²⁴ *Ibid.*, IX 10.

⁴²⁵ *Ibid.*, IX 8. Cfr. D. QUAGLIONI, "Arte di bene e d'equitade". Ancora sul senso del diritto in Dante, «Studi danteschi», LXXVI, 2011, pp. 27-46.

⁴²⁶ *Conv.*, IV XXVI 14.

⁴²⁷ Cfr. P. FALZONE, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel Convivio di Dante*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 2010, pp. 60-68.

⁴²⁸ Sull'Impero e la Provvidenza, cfr. G. INGLESE, *Scritti su Dante*, Roma, Carocci, 2021, pp. 59-92.

⁴²⁹ *Conv.*, IV IV 1.

⁴³⁰ *Ibid.*, IX 10. Vi sono probabilmente tracce della pubblicistica imperiale dell'epoca, propensa a sovrapporre *Sacrum imperium* e *Corpus mysticum*. Cfr. E. KANTOROWICZ, *Les deux corps du roi*, trad. a cura di J.-P. GENET, Paris, Gallimard, 2020, pp. 235-315.

⁴³¹ *Conv.*, IV XX 7.

⁴³² P. FALZONE, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel Convivio di Dante*, cit., p. 68.

⁴³³ C. DI FONZO, *Dante e la tradizione giuridica*, Roma, Carocci, 2016, pp. 37-78.

della *mens* sono così le caratteristiche essenziali del sovrano, che deve condurre ogni anima a buon porto, cioè alla propria beatitudine e alla salvezza eterna. L'una deve essere congrua con l'altra, cosicché Dante scrive che l'anima, se non è «esperta né dottrinata», può errare optando per i «piccioli beni», identificabili con i beni personali scelti a discapito della comunità, i quali le fanno perdere di vista il proprio fine ultimo, ovvero la vera vita felice e la riunione con il proprio creatore.⁴³⁴ Da ciò dipende con ogni evidenza non solo la salvezza del singolo, ma anche quella di tutti,⁴³⁵ poiché la pace e l'equilibrio sociale, come scrive Dante e come ricordavano i mendicanti, favoriscono la beatitudine.⁴³⁶ Il passo appena evocato anticipa *Purg.* XVI, ove non solo ritroviamo le stesse metafore, ma anche la legittimazione del ruolo del sovrano nella guida del mondo verso la beatitudine. L'anima è infatti in terra come un «peregrino», e in ogni «albergo» va cercando «alcuno bene» che la diletta e che la renda beata; benché l'anima consideri taluni beni desiderabili, in funzione del proprio desiderio innato di felicità, esistono «diversi cammini» per giungere alla beatitudine, «delli quali uno è veracissimo e un altro è fallacissimo, e certi meno fallaci e certi meno veraci».⁴³⁷ La mèta dell'errare dell'animo è definita come una «cittade», alla quale «lo buono camminatore giugne a termine e posa; lo erroneo mai non l'aggiunge».⁴³⁸ La stessa metafora sorregge la legittimazione del ruolo del diritto e del sovrano nel XVI del *Purg.* Infatti, se «convenne legge per fren porre» e «convenne rege aver che discernesse / della vera cittade almen la torre», è perché l'uomo, spinto dal naturale desiderio della propria beatitudine, «di picciol bene in pria sente sapore».⁴³⁹ Gustando il dolce sapore fallace dei «piccioli beni», gli stessi di *Convivio* IV XII 16, identificabili con le mondane ricchezze, l'uomo può ingannarsi e correr dietro ad esse, perdendo così di vista la «vera cittade», la *civitas Dei*, verso la quale tende per natura.⁴⁴⁰ È qui che interviene la grazia dell'Impero universale e del suo strumento per eccellenza, il diritto, ovvero le ragioni scritte che, se amate e rispettate, permettono all'uomo di aderire al «primo amore», all'impulso divino al bene, di per sé sempre buono.⁴⁴¹

Andando più a fondo nel ragionamento, e cercando di trovare altri riscontri tra il dettato del *Convivio* e le tesi giuridico-teologiche del XVI del *Purg.*, si potrebbe ipotizzare che i due soli evocati da Marco Lombardo, segno della perfezione della *civitas romana*, altro non sono che il sole della Filosofia e della Giustizia.⁴⁴² In *Convivio* IV v 8, Dante ricorda che all'epoca imperiale il mondo era «perfettamente disposto», essendo «la nave dell'umana compagnia dirittamente per dolce cammino», in pace e in armonia sotto l'egida del principe. Tale descrizione dell'Impero romano sarebbe solo una debole eco dell'immagine dei due soli se non fosse che il Poeta, nel corso del capitolo seguente, ricorda la necessaria convivenza dell'autorità filosofica con l'imperiale:

E non repugna [la filosofica] autoritate alla imperiale; ma quella senza questa è pericolosa, e questa senza quella è quasi debile, non per sé ma per la disordinanza della gente: sì che l'una coll'altra congiunta utilissime e pienissime sono d'ogni vigore.⁴⁴³

⁴³⁴ *Conv.*, IV XII 16.

⁴³⁵ G. INGLESE, *Scritti su Dante*, cit., p. 47.

⁴³⁶ C. DI FONZO, *Dante e la tradizione giuridica*, cit., p. 51., cita Remigio de' Girolami. Non si dimentichino però i francescani, tra i quali si deve annoverare Pietro di Giovanni Olivi. Cfr. P.J. OLIVI, *Traité des contrats*, a cura di S. PIRON, Paris, Les Belles Lettres, 2012, pp. 108-111.

⁴³⁷ *Conv.*, IV XII 15-18.

⁴³⁸ *Ibid.*, 19.

⁴³⁹ Cfr. *Purg.*, XVI, 91-96. Si cita da G. INGLESE, *Commedia*, Roma, Carocci, 2016.

⁴⁴⁰ Sui paradigmi teologici della *civitas diaboli* e della *civitas Dei* nella *Commedia*, cfr E. BRILLI, *Firenze e il profeta. Dante fra teologia e politica*, Roma, Carocci, 2012. In quest'ottica, è importante sottolineare che i teologi francescani, e in particolare l'Olivi, identificano l'origine del male con un amore disordinato di sé e dei beni mondani, che determinano la perdita della creatura e della sua «rettitudine». Cfr. S. BOBILLIER, *L'éthique de la personne. Liberté, autonomie e conscience dans la pensée de Pierre de Jean Olivi*, Paris, Vrin, 2020, pp. 213-217.

⁴⁴¹ Sull'amore naturale, primo *motus* dell'animo che, nel passaggio dal *Convivio* alla *Commedia*, sostituisce l'*hormé* nella definizione dell'anima nobile, vd. *Purg.*, XVII, 91-96.

⁴⁴² L'interpretazione muove dagli studi di Kantorowicz sulla simbologia imperiale del *Sol Iustitiae*. E. KANTOROWICZ, *Les deux corps du roi*, cit., pp. 133-234.

⁴⁴³ *Conv.*, IV VI 17.

A prescindere dalle variazioni lessicali costruite attorno al verbo congiungere, l'idea di un'unione, di una fusione di due «autoritadi» in un solo ente politico si ritrova anche in *Purg.* XVI. Tuttavia, diversamente che nel *Convivio*, l'unione di due «autoritadi», nell'invettiva di *Purg.* XVI, acquisisce un valore negativo, poiché la Chiesa di Roma si appropria di un compito che ad essa non compete. Tale compito è, come ricorda lo stesso Dante nel capitolo appena citato, «bene e perfettamente reggere» tramite la congiunzione proficua de «la filosofica autoritade colla imperiale». ⁴⁴⁴ Il passo dà per questo àdito ad un'invettiva lanciata contro i principi coevi, poiché essi non congiungono al proprio reggimento alcuna autorità filosofica, «né per proprio studio né per consiglio». ⁴⁴⁵ Insomma, benché il referente dell'invettiva di *Purg.* XVI cambi (si passa, infatti, ad un attacco alla Chiesa di Roma), il «buon mondo» evocato da Marco Lombardo sembra comunque esser posto sotto l'egida di due autorità, due soli, che possano mostrar le due strade per giungere a vita felice, «e del mondo e di Deo». ⁴⁴⁶ A ragione, Francesco Bausi ha sottolineato che al centro di *Purg.* XVI si pone la definizione di una *beatitudo huius vitae*, l'evocazione di un mondo tutto terreno ma capace di riprodurre, già *in via*, un'armonia simile a quella paradisiaca, che sia in definitiva il riflesso della città dei giusti. ⁴⁴⁷

Resta comunque da definire in cosa possano consistere le due strade di cui sopra, una relativa al mondo e l'altra a Dio. Ancora una volta il *Convivio*, così come la fine del *Purg.*, sembrano darci una risposta soddisfacente. Nel trattato, Dante ricorda più volte che in vita si può pervenire a «due felicitadi», per due diversi cammini:

Veramente è da sapere che noi potemo avere in questa vita due felicitadi, secondo due diversi cammini, buono e ottimo, che a ciò ne menano: l'uno è la vita attiva, e l'altra la contemplativa; la quale, avegna che per l'attiva si pervegna, come detto è, a buona felicitade, ne mena ad ottima felicitade e beatitudine, secondo che pruova lo Filosofo nel decimo dell'Etica. ⁴⁴⁸

Le due felicità saranno personificate, alle porte del Paradiso terrestre, da Lia e Rachele, poiché stando alle parole della prima «lei [Rachele] lo vedere e me [Lia] l'ovrare appaga». ⁴⁴⁹ Come a dire che alla beatitudine terrena, all'appagamento dell'anima *in via*, si giunge solo tramite uno dei due cammini, oppure tramite la congiunzione dei due, se la grazia permette di percorrerli entrambi. È comunque necessario ricordare che Dante considera la vita attiva come l'insieme delle «operazioni» inerenti alle «morali virtù», mentre la vita contemplativa, essendo perfetta e direttamente legata all'infusione di Dio, solo creatore della *mens*, ⁴⁵⁰ è da ricercare «nelle operazioni delle virtù intellettuali». ⁴⁵¹ Dante infatti ricorda che «l'uso del nostro animo è doppio», ovvero pratico e speculativo:

Veramente l'uso del nostro animo è doppio, cioè pratico e speculativo (pratico è tanto quanto operativo), l'uno e l'altro dilet[os]issimo, avegna che quello del contemplare sia più, sì come di sopra è narrato. Quello del pratico si è operare per noi virtuosamente, cioè onestamente, con

⁴⁴⁴ *Ibid.*, 18.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, 19.

⁴⁴⁶ Sull'inconsistenza di una qualsiasi ipotesi che miri ad identificare una realtà storicamente determinabile dietro alla metafora dei due soli, cfr. G. SASSO, «Soleva Roma che 'l buon mondo feo, / due soli aver» (*Pg XVI 106*), in ID., *Forti cose a pensar mettere in versi. Studi su Dante 2*, Torino, Nino Aragno, 2020, pp. 483-506.

⁴⁴⁷ F. BAUSI, *L'ira buona di Marco Lombardo. Parlando di libertà nel cuore del Purgatorio*, «Rivista di Studi Danteschi», XVIII, 2018, pp. 246-277.

⁴⁴⁸ *Conv.*, IV XVII 9.

⁴⁴⁹ *Purg.*, XXVII, 108.

⁴⁵⁰ Posizione generalmente difesa dai teologi, soprattutto a ridosso delle condanne parigine del 1277. Basti cfr. BONAVENTURA, *Collationes de septem donis Spiritus Sancti*, VIII, 18 in *Opera Omnia*, Ad Claras Aquas, Quaracchi, 1891, vol. V, p. 498. Sulle condanne cfr. L. BIANCHI, *Il vescovo e i filosofi. La condanna parigina del 1277 e l'evoluzione dell'aristotelismo scolastico*, Bergamo, Lubrina, 1990.

⁴⁵¹ *Conv.*, IV XXII 18.

prudenza, con temperanza, con forza e con giustizia; quello dello speculativo si è non operare per noi, ma considerare l'opere di Dio e della natura.⁴⁵²

Per Dante l'animo riveste una duplice funzione, pratica e speculativa, attraverso le quali l'uomo è chiamato ad acquisire virtù morali ed intellettuali come la temperanza, la forza, la giustizia e la prudenza. Qualche capitolo dopo, svolgendo un ragionamento sulla perfezione della persona e sul modo in cui, nelle diverse età umane, la «nobiltade» infusa da Dio all'anima razionale opera e si dimostra, il Poeta sembra attribuire l'operazione pratica alla Gioventude, mentre la speculativa diviene una prerogativa della Senettute. Prendendo spunto dalle *Derivationes* di Uguccone da Pisa,⁴⁵³ Dante spiega che la «seconda [etade] si chiama Gioventude, cioè “etade che puote giovare”, cioè perfezione dare [...]».⁴⁵⁴ In altre parole, essendo la giovinezza il «colmo della nostra vita», essa è l'età in cui l'uomo, imparando ad agire virtuosamente per sé stesso, sarà capace, nelle età successive, di comunicare la propria perfezione agli altri.⁴⁵⁵ È proprio in questa età che il giovane, non potendo dominare pienamente le sue passioni, deve sottomettersi alle regole di ragione garantite dal principe. È altresì necessario che in quelle si diletti, affinché l'amore per la virtù civica favorisca in lui il germogliare della temperanza, della forza e della «magnanimitate».⁴⁵⁶ Avendo fatti propri gli insegnamenti della legge, nella Senettute il vecchio diviene colui che comunica la propria perfezione ad altri, poiché appunto il suo «diritto giudizio» e la legge sono «quasi tutto uno». In questa età l'uomo è soprattutto prudente, cioè savio: gli «si richiede buona memoria delle vedute cose, buona conoscenza delle presenti e buona provedenza delle future», ovvero una saggezza che sembra corrispondere in tutto e per tutto a quel sapere che, nel passo sopra citato di *Convivio* IV, XXII, 11, inglobava la nitida visione delle opere di Dio e della natura. Proprio per questo, dilungandosi sull'azione benefica delle loro virtù, e sulla responsabilità che incombe agli uomini che, nella Senettute, hanno acquisito la propria perfezione specifica, Dante cita coloro che sono chiamati ad operare virtuosamente per il bene dell'*humana civitas*, cioè il re o «alcuno medico o legista».⁴⁵⁷ Tali uomini, fatti prudenti, sono coloro che debbono prodigare «li buoni consigli, li quali conducono sé e altri a buon fine nelle umane cose e operazioni».⁴⁵⁸ L'esempio per eccellenza di savio, qui come in *Par.* XIII, è il re Salomone, che chiese a Dio la «regal prudenza», vedendosi «al governo del populo essere posto» e affinché «re sufficiente fosse».⁴⁵⁹

Cielo del Sole e terza età umana sono poste entrambe sotto il segno della Prudenza, la virtù intellettuale⁴⁶⁰ che, paragonabile ad un «vedere impari»,⁴⁶¹ permette all'uomo di operare virtuosamente non solo per sé, ma anche per gli altri, avendo egli un intelletto sano e privo di impedimenti. Nel XVI del *Purg.*, è dunque al principe che compete il rinnovo della legge,⁴⁶² in quanto egli possiede, come detto è di sopra, quella felicità intellettuale che lo rende capace di guidare

⁴⁵² *Ibid.*, 11.

⁴⁵³ Cfr. il commento di Fioravanti al *Convivio*, cit., p. 663.

⁴⁵⁴ *Conv.*, IV XXIV 1.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, XXV 3.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, XXVI 14.

⁴⁵⁷ *Conv.* IV XXVII 8. Sullo statuto dei medici, dei filosofi e dei giuristi al tempo di Dante, cfr. C. CASAGRANDE, G. FIORAVANTI, *La filosofia in Italia al tempo di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2016. La filosofia sembra esser per Dante la strada che permette all'uomo di giungere a quella «felicità intellettuale», per riprendere un'espressione di Luca Bianchi, che lo rende atto ad operare per il bene comune. Su questo argomento cfr. L. BIANCHI, *Felicità intellettuale, “ascetismo” e “arabismo”*: nota sul *De summo bono* di Boezio di Dacia, in *Le felicità nel Medioevo*, Atti del Convegno della S.I.S.P.M., Milano, 12-13 settembre 2003, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 13-34.

⁴⁵⁸ *Conv.*, IV XXVII 6.

⁴⁵⁹ *Par.*, XIII, 96.

⁴⁶⁰ *Conv.*, IV XVII 8.

⁴⁶¹ *Par.*, XIII, 104.

⁴⁶² *Purg.*, XVI, 97-99. Così E. KANTOROWICZ in *L'Empereur Frederic II*, trad. a cura di P. NORA, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, p. 204.

l'*humana civitas* a buon fine, comunicando così altrui la propria perfezione.⁴⁶³ Per questo Dante ricorda che a tale perfezione non è dato a tutti di pervenire, sia «per essere disviata la [...] pullulazione» dell'*hormé*, il seme di virtù infuso da Dio all'anima, sia per «male essere coltivato».⁴⁶⁴ Questa perfezione specifica relativa ad ogni età, definita da «costumi» e «portamenti» più «ragionevoli» ad un periodo più che ad un altro,⁴⁶⁵ resta dunque un cammino ideale, un modello di vita al quale costantemente si aspira più che la generale consuetudine. Egli annovera infatti tra le cause che possono impedire il fruttificare del seme di virtù gli impedimenti d'animo, cioè volontari, come la «jattanza», la «pusillanimitade» e la «levitade», e gli impedimenti naturali, «quando per difetto d'alcuno principio della nativitate»⁴⁶⁶ la mente non può sanamente operare secondo le leggi della buona natura. Se a questi ultimi non si può porre rimedio, resta che i primi, dipendenti dalla volontà del singolo, sono perfettibili. Perciò il Poeta-filosofo ricorda che esistono due modi per ristabilirsi sulla retta via: uno è la «correzione», l'altro è la «cultura», sicché nessuno può esser scusato per il male che compie.⁴⁶⁷ Dante scrive infatti che se «da sua naturale radice uomo non ha questa sementa [l'*hormé*], ben la puote avere per via d'insetazione», cioè un modo di comunicare «l'altrui natura», perfetta e virtuosa, ad un altro uomo. Per il *viator* Dante, stando al preludio della *Commedia*, l'insetazione avviene principalmente tramite lo studio,⁴⁶⁸ ovvero la cultura, proprio come egli auspicava per i sovrani coevi, i quali non giungono alla propria «autoritade» filosofia alcuna, «né per proprio studio né per consiglio».⁴⁶⁹ Per molti altri, uomini soggetti al principe e a lui obbedienti, se lo studio dovesse apparire un'ardua impresa, esiste, come ricorda il Poeta nel XVI del *Purg.*, il re e il diritto, i quali «torcono» l'amore per i piccioli beni reindirizzandoli verso il bene supremo, con ogni evidenza identificabile con il Bene comune.⁴⁷⁰ La condizione dell'«insetazione» resta comunque la buona disposizione del singolo, il quale, sia per amore della filosofia, della verità,⁴⁷¹ sia per amore della giustizia e del bene,⁴⁷² sceglie liberamente di rimettersi o alla filosofica autorità o alla giuridica, in questo caso al principe.

Dall'analisi condotta emergono dati interessanti. Anzitutto, come scrive Falzone, il concetto di «insetazione» permette di «salvaguardare» il «programma educativo» che è alla base del *Convivio*, e «pareggia virtualmente, con un brusco salto logico, il destino dell'anima nobile e quello dell'anima non nobile».⁴⁷³ Qualora il seme di virtù non pervenga a buon fine *ex se*, a tutti è dato acquisirlo, tramite la grazia dell'Impero e del diritto, o tramite l'amore per la filosofia, a patto che si voglia amare il Bene. Inoltre, la diversa ma complementare concezione di nobiltà che emerge negli ultimi capitoli del *Convivio* attribuisce un'importanza capitale alla volontà, facoltà dell'anima che permette di sottomettersi liberamente al principe e alla sua legge, o di ricercare quel bene e quella verità necessarie ad ogni operazione virtuosa. In altre parole, l'uomo di buona volontà, identificabile agostinianamente con la volontà che si allontana da tutto ciò che non è Dio, da tutto ciò che disvia l'uomo nel corso della propria esistenza e gli impedisce di pervenire alla propria perfezione, sembra esser ormai al centro del progetto *Commedia*.⁴⁷⁴ L'ipotesi è in linea con l'analisi di Falzone, poiché

⁴⁶³ Le dispute sulla perfezione della persona del XIII secolo sembrano essere il quadro generale nel quale si iscrive il ragionamento di Dante intorno all'«insetazione». Cfr. S. BOBILLIER, R. THORNTON, *Peter of John Olivi: Construction of the Human Person. Anthropology, Ethics and Society*, Acts of the Colloquium of Rome, Roma, Quaracchi, 2021.

⁴⁶⁴ *Conv.*, IV XXII 11.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, XXIV 8.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, XV 11-17.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, XXII 12.

⁴⁶⁸ *Inf.*, I, 83.

⁴⁶⁹ *Conv.*, IV VI 19.

⁴⁷⁰ *Purg.*, XVI, 91-96.

⁴⁷¹ Cfr., nel caso specifico di Dante, *amator philosophiae*, *Convivio*, IV 13.

⁴⁷² Nel caso dei sovrani, cfr. la frase di *Par.*, XVIII, 91-93, «Diligite iustitiam [...] qui iudicatis terram», che riprende il versetto biblico di *Sap.* 1, 1.

⁴⁷³ P. FALZONE, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel Convivio di Dante*, cit., p. 68.

⁴⁷⁴ Cfr. AUGUSTIN, *Traité du libre arbitre*, I, XII, in *Œuvres philosophiques complètes*, a cura di M. CARON, Paris, Les Belles Lettres, 2018, vol. I, p. 599. Si tratta della stessa forma di saggezza che apparirà agli inizi dell'elogio di Francesco,

il ricercatore sostiene che alla base del poema non vi sarà più la «teologia dell'intelletto», la felicità e la pienezza intellettuale favorita dall'ottima complessione corporea, ma il sistema della grazia divina, più vicino alle posizioni dei teologi francescani come Matteo d'Acquasparta e, aggiungerei, Pietro di Giovanni Olivi.⁴⁷⁵ In particolare quest'ultimo, *lector sententiarum* a Santa Croce tra il 1287 e il 1289,⁴⁷⁶ scriveva nelle *Quaestiones de fide* che proprio per le *seminaria virtutum* infuse all'anima razionale, l'uomo è chiamato, nel corso della sua esistenza, a cooperare con la grazia e la provvidenza divine che glielo prodigano, facendo appunto tesoro di tali semi che esistono in lui.⁴⁷⁷ Si tratta di una posizione propizia ad una teologia della storia per cui l'Imperatore, perfetto nell'animo e nel corpo, è investito di una missione provvidenziale di capitale importanza, quella di condurre l'*humana civitas* alla salvezza. Per contro, ai cittadini spetta il voler sottomettersi al suo «giudicio», proprio perché privo di impedimenti e voluto da Dio, affinché coloro che non abbiano un arbitrio libero e sano possano operare virtuosamente e cooperare con il disegno provvidenziale. La dialettica della grazia si fonda interamente sul volere, sulla chiamata divina e la libera risposta della creatura di buona volontà.⁴⁷⁸

Come si capisce, Dante, e in particolar modo i francescani che propugnano la preeminenza della volontà, radicano nella volizione e nelle sue operazioni l'ordine politico-teologico del mondo. L'interpretazione è appunto quella di Paolo Grossi, il quale, nel suo celebre lavoro del 1972,⁴⁷⁹ evidenzia il ruolo dei mendicanti, e in particolar modo dei francescani, nell'elaborazione della nuova concezione del diritto nell'età moderna. Grossi mette in luce la padronanza della *scientia iuris* da parte dei teologi francescani, e riconduce tale sapere alle numerose dispute sulla regola e sulla povertà che caratterizzarono la storia dell'ordine nei suoi primi anni di vita. Per i teologi francescani, la nozione di proprietà è indissolubilmente legata alla volontà, poiché solo un atto volitivo, la rivendicazione volontaria di un diritto, riveste l'atto umano di una valenza giuridica. In altre parole, per i francescani la proprietà è *dominium*, e tale *dominium* dipende solo da un atto di volizione, per cui l'individuo vuole esser proprietario dei beni del mondo.⁴⁸⁰ Proprio per questo Grossi insiste sulla definizione della volontà in quanto *facultas dominandi*, e conduce principalmente il suo ragionamento traendo spunto dai testi dell'Olivi, per cui la libertà è appunto l'esercizio volitivo che permette sia di divenire padrone delle cose del mondo, come nel caso dei laici, sia di allontanarsene per divenire *pauper in spiritu*, come auspica la regola di Francesco.⁴⁸¹ Grossi nota che facendo della nozione di proprietà una condizione volontaria, la povertà francescana, ovvero l'«*abdicationis omnis iuris*»,⁴⁸² diviene l'altra polarità dell'*habere*, cioè uno stato non contingente né imposto dalla necessità ma perfettamente voluto e desiderato in quanto perfezione dell'umana condizione. Tuttavia, come si è notato, se le fondamenta delle due condizioni, laica e religiosa, sono da ricercare appunto nel volere del singolo, che permette di conferire valenza giuridica alla realtà del mondo, anche il potere politico, in quanto *dominium*, diviene una condizione volontaria.⁴⁸³

Infatti, nella *quaestio Quid ponat ius vel dominium*, l'Olivi si chiede in cosa consista di preciso il diritto: il potere politico o il diritto di proprietà risiedono nel corpo dei singoli, operandone conseguentemente una mutazione dell'essenza, o rappresentano degli accidenti, nel senso filosofico

ovvero l'allontanarsi da ogni bene materiale identificabile con la *sapientia nulliformis* bonaventuriana. Cfr. T. FORCELLINI, *Fonti teologiche francescane nella Commedia di Dante*, Spoleto, CISAM, 2018, pp. 1-27.

⁴⁷⁵ Sull'Olivi, vd. S. PIRON, *Pietro di Giovanni Olivi e i francescani Spirituali*, Milano, Edizioni Biblioteca Francescana, 2021.

⁴⁷⁶ E. BRILLI, G. MILANI, *Vite nuove. Biografia e autobiografia di Dante*, Roma, Carocci, 2021, p. 94.

⁴⁷⁷ P. J. OLIVI, *Questions sur la foi*, a cura di N. FAUCHER, Paris, Vrin, 2021, p. 99.

⁴⁷⁸ Per questo Dante inserisce tra i traditori dei benefattori Cassio e Bruto, colpevoli di aver tentato di contrastare il disegno provvidenziale. G. INGLESE, *Scritti su Dante*, cit., p. 146.

⁴⁷⁹ P. GROSSI, 'Usus facti'. *La nozione di proprietà nella inaugurazione dell'età nuova*, in ID., *Il dominio e le cose. Percezioni medievali e moderne dei diritti reali*, Milano, Giuffrè, 1992, pp. 123-189.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, pp. 150-171.

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² P.I. OLIVI, *De usu paupere. The Quaestio and the Tractatus*, a cura di D. BURR, Perth, Olschki, 1992, p. 35.

⁴⁸³ P. GROSSI, 'Usus facti'. *La nozione di proprietà nella inaugurazione dell'età nuova*, cit., pp. 150-171.

del termine, che conferiscono una nuova disposizione in atto degli enti e che si radica in una dimensione altra rispetto al mero dato fattuale?⁴⁸⁴ Dopo aver definito sia la proprietà che il potere regale come dipendenti dal volere divino, Olivi scrive che per il solo fatto che Dio abbia voluto che tale uomo sia proprietario e che tale re governi, gli uomini sono tenuti a rispettare e a preservare quest'ordine.⁴⁸⁵ In un certo senso, proprietà e potere politico si radicano entrambi nella Provvidenza, nella prima Volontà divina,⁴⁸⁶ alla quale tutti, per acquisire merito e virtù, debbono soggiacere:

Dignitas igitur aut iurisdictionis et potestas regalis ponit realiter duo predicta [scil. attuale ratione divini velle et divini voliti], et idem est de dominio seu iure proprietatis quod quis habet in domo vel agro; et hinc est quod transgrediens hoc ius vere dicitur transgredi dei voluntatem et legem et tanto magis quanto id est magis a deo volitum et in divino velle inclusum.⁴⁸⁷

Ma tale concezione sarebbe troppo intrisa di fatalismo e lascerebbe poco spazio all'azione umana, che è invece al centro del pensiero dell'Olivi nella *quaestio*. Il francescano prosegue infatti aggiungendo che la validità giuridica non solo trae origine dalla volontà divina, ma anche dal consenso dell'uomo, in quanto questi, creatura di Dio, possiede nella propria *mens* una *ratio comminis iustitiae* che lo inclina alla scelta del bene. Quest'ultima, in quanto astratta e assoluta, identificabile in qualche modo con la *synderesis* o la legge naturale, illumina la sua coscienza, facendogli comprendere cosa bisogna fare e cosa non bisogna fare, cosa è giusto e cosa è ingiusto.⁴⁸⁸ Non a caso, per spiegare l'azione virtuosa della *ratio comminis iustitiae* nelle decisioni prese per il bene della comunità e dei singoli, l'Olivi cita ogni operazione suscettibile sia di avere conseguenze politiche che una qualche valenza giuridica. Si passa appunto dalle elezioni attraverso le quali gli uomini eleggono liberamente i propri principi, il consenso di questi ultimi, fino alle mutue convenzioni e ai patti stipulati nella compravendita, ovvero operazioni che necessitano il ricorso alla volontà e che in essa si radicano.⁴⁸⁹ In altre parole, tramite questa *ratio* presente nella *mens* umana, l'uomo può cooperare con la Provvidenza, attualizzando il Bene (cioè il volere di Dio) nel mondo e pervenendo così a vita felice. Tuttavia, se la creatura non è atta a pervenire autonomamente a tale perfezione seguendo i consigli della propria *ratio*, esistono «ragioni» esterne, «insetabili», che guidano sia i sovrani attraverso i consigli dei filosofi, che i cittadini tramite l'«arte di bene» del diritto. In questo modo, se viene a mancare la *ratio communis iustitiae*, l'uomo può comunque pervenire a vita felice, aderire alla «prima voglia», dilettandosi nell'osservanza delle leggi o seguendo i consigli di coloro che, per grazia, sono giunti a perfezione.

⁴⁸⁴ P.I. OLIVI, *Quid ponat ius vel dominium*, a cura di S. PIRON, in «Oliviana», V, 2016, <https://journals.openedition.org/oliviana/882>, consultato il 10 marzo 2022.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, pp. 6-7.

⁴⁸⁶ Dante definisce il *velle Dei* «prima Volontà, ch'è da sé buona». *Par.*, XIX, 86.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁸⁸ *Ibid.* Sulla *synderesis*, cfr. P. FALZONE, *Psicologia dell'atto umano in Dante. Problemi di lessico e dottrina in Filosofia in volgare nel medioevo*, a cura di N. BRAY e L. STURLESE, Louvain-la-Neuve, Brepols, 2003, pp. 331-340.

⁴⁸⁹ *Ibid.*

SULLA RISCrittURA DEL *PARADISO* NEL *TRIUMPHUS ETERNITATIS*: DALL'INEFFABILITÀ ALL'APOFASIA

di Laura Marino

Variamente interpretato, talora soggetto a valutazioni di carattere psicologico o addirittura psicanalitico, talaltra indagato attraverso la ricca intertestualità, il rapporto tra Dante e Petrarca è oggetto di una tradizione di studi di lungo corso. Non pretendiamo in questa occasione di aggiungere informazioni storiche o testuali inedite; intendiamo bensì ragionare sul significato filosofico dell'intertestualità tra il *Triumphus Eternitatis* e il *Paradiso*, i cui tasselli cruciali sono già stati individuati nel commento di Marco Ariani al poema petrarchesco.⁴⁹⁰ In particolare ci proponiamo di verificare la possibilità di spiegare il dialogo tra *Paradiso* e *Triumphus Eternitatis* alla luce della ricalibratura del paradigma etico-epistemologico messa in atto dal Petrarca nelle sue opere speculative, in special modo nel libello polemico *De sui ipsius et multorum ignorantia*.

Come già hanno mostrato diversi studiosi, la riscrittura parodica⁴⁹¹ del *Paradiso* di Dante da parte di Petrarca ha lo scopo di perpetrare un «attack on Dante's view of Aristotle's Ethics and human happiness»⁴⁹² e di esautorare il potere predicativo e morale dell'impianto teologico rappresentato nella *Commedia*;⁴⁹³ impianto che può essere considerato un rappresentante fulgido di quella che George Wieland ha definito la *rational community* del Duecento filosofico e teologico.⁴⁹⁴

Se, da una parte, come afferma Christian Moevs, risulta evidente lo stacco tra l'aristotelismo neoplatonizzante di Dante - ma in generale il suo interesse "poetico" per le questioni metafisiche - e quello che Petrarca stesso definisce un atteggiamento di devota fede verso i segreti del Cielo, d'altro canto non crediamo che la questione possa risolversi nei termini della mera opposizione.⁴⁹⁵ Guardando a questa trasformazione attraverso il modello del *paradigm shift* delineato dal celebre epistemologo Thomas S. Kuhn, ci accorgiamo che essa si muove lungo un asse in equilibrio tra trasformazione e permanenza: «quando mutano i paradigmi, il mondo stesso cambia con essi. Guidati da un nuovo paradigma, gli scienziati adottano nuovi strumenti e guardano in nuove direzioni. Ma il fatto ancora più importante è che, durante le rivoluzioni, gli scienziati vedono cose nuove e diverse anche guardando con gli strumenti tradizionali nella stessa direzione in cui avevano guardato prima».⁴⁹⁶ Intendiamo, pertanto, mostrare che il sistema dantesco già contiene, risolti in una sintesi armonica, i medesimi elementi dialettici e antitetici che, nel sistema petrarchesco, rappresentano i poli opposti di una profonda inconciliabilità tra uomo e Dio, e tra le facoltà dell'uomo stesso, entro l'orizzonte di quel che è stato definito il «disagio epistemico» dell'Aretino.⁴⁹⁷

Il primo nodo sul quale ci soffermiamo è lo statuto della visione nel *Triumphus Eternitatis*: diversi lettori hanno trattato quest'ultimo capitolo del poema trionfale come una *visio Dei*, o visione del *Paradiso*; effettivamente Petrarca impiega una serie di formule "paradisiache" dantesche, come

⁴⁹⁰ F. PETRARCA, *Triumphus*, a cura di M. ARIANI, Milano, Mursia, 1988.

⁴⁹¹ Così Cachey (T.J. CACHEY JR, *Between Petrarch and Dante: Prolegomenon to a Critical Discourse*, in *Petrarch and Dante: Anti-Dantism, Metaphysics, Tradition*, a cura di Z.G. BARANSKI e T.J. CACHEY, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2009, pp. 3-49, pp. 14-15), ma dello stesso avviso è anche Huss (B. HUSS, *Il Trionfo della Morte di Petrarca come risposta al Paradiso terrestre di Dante*, in «Scaffale Aperto», 10, 2019, pp. 26-59, p. 28).

⁴⁹² R.E. LERNER, *Petrarch's coolness toward Dante: a conflict of "Humanisms"*, in *Intellectuals and Writers in Fourteenth-century Europe. The J.A.W. Bennett Memorial Lectures, Perugia, 1984*, a cura di P. BOITANI e A. TORTI, Tübingen, Boydell & Brewer, 1986, pp. 204-225, p. 213); del medesimo avviso anche M.C. BERTOLANI, *Il corpo glorioso: Studi sui Trionfi del Petrarca*, Roma, Carocci, 2001.

⁴⁹³ Z.G. BARANSKI, *Petrarch, Dante, Cavalcanti*, in *Petrarch and Dante: Anti-Dantism, Metaphysics, Tradition*, cit., pp. 50-113.

⁴⁹⁴ G. WIELAND, *Plato or Aristotle - a real Alternative in Medieval Philosophy?*, in *Studies in Medieval Philosophy*, a cura di J.F. WIPPEL, Washington, The Catholic University of America Press, 1987, pp. 63-83, p. 83.

⁴⁹⁵ C. MOEVS, *Subjectivity and Conversion in Dante and Petrarch*, in *Petrarch and Dante: Anti-Dantism, Metaphysics, Tradition*, cit., pp. 226-262, p. 227.

⁴⁹⁶ T.S. KUHN, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 1978², p. 138.

⁴⁹⁷ B. HUSS, *Il Trionfo della Morte di Petrarca come risposta al Paradiso terrestre di Dante*, cit., p. 58.

per esempio il reiterarsi dei verbi della visione, tra i quali il «recurring (dantean) phrase “vedrassi”».⁴⁹⁸ Tuttavia la *varietas* di moduli abbracciati dalla tradizione visionaria consente di operare un netto *distinguo* tra la visione del *Paradiso* dantesco e la visione del *Triumphus Eternitatis*. Nella tradizione, infatti, la “visione” può funzionare come espediente retorico narrativo, così la visione allegorica della *Philosophia* nella *Consolatio* boeziana o l’apparizione di Amore nella *Vita Nuova* (*Vn.*, XXV, 7 e 10); in questo caso la visione è congegnata dalla fantasia del poeta stesso. In altri casi, la visione è una manifestazione del divino, che può rivelarsi simbolicamente e in questo caso è Dio l’artefice della rappresentazione *ficta*, come in certe visioni o sogni biblici; oppure il divino manifesta la sua verità trascendente senza ricorrere a figurazioni come accade, per esempio, nella *visio Pauli* o nella tradizione delle visioni oltremondane. Esistono anche forme ibride, nelle quali il contenuto della visione è rivelato all’uomo da Dio, ma l’architettura retorica è affidata al poeta-profeta: è il caso delle *visio in somniis* che si muovono tra «il polo dell’apertura di una sapere derivato dalla rivelazione (e determinato dall’esterno), e quello di una riscrittura o trasformazione del mondo esperienziale, che agisce a livello immaginativo».⁴⁹⁹

Lo statuto della *Commedia* non è, d’altronde, pacificato del tutto in questo senso, come mostra la pluralità di letture che da Pietro di Dante in poi si sono susseguite e contrastate. Indubbio è che la *fictio* della *Commedia* pretenda che le sia accordato uno statuto di verità. Nella lettera del testo, la *Commedia* si presenta come il viaggio *in corpore* di un personaggio che fa esperienza con i propri sensi dell’alterità “fisica” dell’oltremondo divino. Questa speciale organizzazione strutturale non può che condurre la nostra attenzione alla filigrana aristotelica (a partire dall’ilemorfismo scolastico) che sostiene l’intera *Commedia*: non potrebbe essere disincarnato il protagonista di un viaggio verso la conoscenza dell’oltremondo se il nostro «ingegno, [...] / solo da sensato apprende / ciò che fa poscia d’intelletto degno» (*Par.*, IV, 40-42). Le note posizioni di Dante sulla cosiddetta “felicità mentale” e sull’integrazione tra intelletto e volontà fanno del *Paradiso* un vero e proprio *itinerarium corporis in Deum*; prima di tutto esperienza di un corpo, via via trasumanato, tra altri corpi, siano essi sottilissimi, al limite della non-corporeità, come le “ombre” delle anime o la luce e i suoni del *Paradiso*. Ed è proprio la percezione sensibile del *viator* a validare e legittimare lo statuto veritativo della visione: se il protagonista ha fatto esperienza dell’oltremondo viaggiando con il proprio corpo, allora la *Commedia* non può essere un sogno da interpretare bensì il resoconto di una verità divina che si manifesta all’uomo nella sua forma propria, cioè non figurata. Tuttavia, poiché tratta di un corpo individuo, cioè di *persona* storicamente connotata, che si proietta sullo schermo di un «agire eterno»,⁵⁰⁰ come ebbe a dire Hegel, l’invenzione dantesca costituisce uno speciale sistema in cui il particolare dell’esistenza individuale vale a rappresentare un *logos* universale.

Questa posizione dantesca, straordinaria sintesi del dibattito dugentesco sulla relazione tra anima e corpo, è acutamente manipolata nella sezione proemiale dei *Triumphus*, vero contrappunto antifrastrico di *Inferno* I. Nel proemio della *Commedia* (*Inf.*, I, 1-12) la compresenza di modi retorici cronachistici - riferibili al campo semantico dell’accadere, o dell’esperienza sensibile, («a dir qual era», «l’altre cose ch’i v’ho scorte», «v’intra») - e di moduli allegorici - per riferimenti topici e per l’impiego di formule volte alla generalizzazione («nel mezzo del cammin di nostra vita», «diritta via», «verace via») - costituisce lo scheletro di quel che sarà per tutto il poema una coalescenza di particolare (il *viator* che viaggia *in corpore* e attraverso i sensi esperisce l’alterità dell’oltremondo) e universale (cioè l’indicazione allegorico-morale). Petrarca, in *Triumphus Cupiditatis* I 10-12 («Ivi fra l’erbe, già del pianger fioco, / vinto dal sonno, vidi una gran luce, / e dentro assai dolor con breve gioco»), rovescia il dettato dantesco («Io non so ben ridir com’i’ v’intra, / tant’era pien di sonno a

⁴⁹⁸ M. GRAGNOLATI, F. SOUTHERDEN, *From Paradox to Exclusivity: Dante and Petrarch’s Lyrical Eschatologies*, in *Petrarch and Boccaccio. The Unity of Knowledge in the Pre-modern World*, a cura di I. CANDIDO, Berlino/Boston, De Gruyter, 2019, pp. 129-152, p. 141.

⁴⁹⁹ B. HUSS, *Il genere visione in Petrarca (Trionfi) e in Boccaccio (Amorosa visione)*, in *Dante e la dimensione visionaria tra medioevo e prima età moderna*, a cura di M. TAVONI e B. HUSS, Ravenna, Longo Editore, 2017, pp. 141-160, p. 158.

⁵⁰⁰ Il passo tratto dall’*Estetica* è citato da Auerbach (E. AUERBACH, *La scoperta di Dante nel Romanticismo*, in ID. *S. Francesco, Dante, Vico e altri saggi di filologia romanza*, Bari, De Donato, 1970, pp. 50-51).

quel punto / che la verace via abbandonai» *Inf.*, I, 10-12) anticipando il “sonno” rispetto al verbo dell’esperienza sensoriale “vidi”, accordando una priorità strutturale all’immagine “sognata” rispetto alla valenza “esperienziale” della *visio*. Alla pluralità armonica della pagina infernale, capace di congiungere la presenza del soggetto all’inconoscibilità del trascendente, si sostituisce, nel segmento petrarchesco, la “sconfitta” della componente lucida, desta e attiva, laddove anche «vinto dal sonno» è citazione dantesca (*Purg.*, IX, 11). Petrarca sembra sottolineare, con una certa enfasi, che, a differenza della *Commedia*, l’intera visione trionfale è frutto di un sogno “privato”, soltanto particolare: l’inizio della visione è infatti provocato dalle lacrime di un dolore personale (l’interdizione della donna amata), e segna la rinuncia alla pretesa universalistica di predicare intorno al divino e all’umano in generale. Nei *Triumphs*, come ha già mostrato Huss, «la visione onirica letteraria è [...] modellata sulla *figura auctoris* e sulla sua esperienza amorosa».⁵⁰¹ Quindi, in qualunque caso - sia che si consideri «la verità dei contenuti del sogno»,⁵⁰² sia che si stimi il sogno stesso come espediente allegorico congegnato dall’autore - Petrarca rifiuta almeno due dei caratteri fondanti il modello visionario offerto dalla *Commedia*: l’impostazione sensorial-corporea del viaggio e lo statuto veritativo universale del contenuto visionario, negando in questo modo la possibilità di congiungere sia il particolare del *viator* all’universalità del trascendente, sia le diverse facoltà dell’anima umana tra loro.

Anche in questo caso la filigrana speculativa balza agli occhi evidente: in primo luogo, come si evince agevolmente dalle posizioni dell’Agostino del *Secretum*, il dualismo tra anima e corpo è, così rileva Moevs, una delle principali «characteristic of Petrarchean subjectivity»,⁵⁰³ specchio *in minore* della radicale distanza ontologica tra Creatore e creature. In secondo luogo, per Petrarca, il corpo del pellegrino non può svolgere la funzione che riveste nel *Paradiso* dantesco - dove i sensi sono, aristotelicamente, un *medium* necessario per la beatitudine, che è anche intellettuale - dal momento che, nel *De Ignorantia*, l’Aretino disinnesci qualsiasi utilità morale della conoscenza intellettuale. In *De Ign.* 25 si afferma, infatti, che la conoscenza intellettuale non giova «nichil penitus ad vitam beatam». Inoltre, ancora nel *De Ignorantia*, lo sforzo intellettuale di comprendere e conoscere Dio e la sua logica segreta è definito, attraverso le Scritture, non solo del tutto vano, ma addirittura dannoso:

neque illos ab insania retrahit, non dico vel rei ipsius impossibilitas, *ad Romanos* apostolicis verba expressa: «Quis enim cognovit sensum Domini, aut quis consiliarius eius fuit?», vel illud ecclesiasticum ac celeste consilium: «Altiora te ne quesieris et fortiora te ne scrutatus fueris; sed que precepit Deus tibi, illa cogita semper, et in pluribus operibus eius ne fueris curiosus; non est enim tibi necessarium ea que abscondita sunt videre». (par. 68)

Se dunque la conversione non ha nulla a che fare con la conoscenza di Dio e della sua *ars* creatrice, quale vantaggio potrebbe comportare la descrizione di un viaggio *in corpore* verso la verità, ammesso che la ricerca della verità divina e della conversione siano l’argomento dei *Triumphs*?

Lo statuto del sogno dei *Triumphs* si complica ulteriormente nel *Triumphus Eternitatis*, se prestiamo fede alle parole di Petrarca stesso, che ai vv. 121-3 dichiara: «questi trionfi, i cinque in terra giuso / avem veduto, et a la fine il sesto, / Dio permettente, *vederem* lassuso». Siamo costretti a concludere, o quantomeno a domandarci se quest’ultimo trionfo sia una visione vera e propria o soltanto un monologo solipsistico, un’argomentazione speculativa che abbia indossato i panni del *Paradiso* dantesco per mostrarne l’assurdità teologico-filosofica. Forti della speculazione presente nel *De Ignorantia*, che dichiara anti-cristiano qualsiasi tentativo di intendere la verità divina, la quale deve essere soltanto creduta e amata,⁵⁰⁴ e nel *Secretum*, ove il peccato fondamentale del protagonista

⁵⁰¹ B. HUSS, *Il genere visione in Petrarca (Trionfi) e in Boccaccio (Amorosa visione)*, cit., p. 153.

⁵⁰² M. ARIANI, *Introduzione* in F. PETRARCA, *Triumphs*, cit., p. 27.

⁵⁰³ C. MOEVS, *Subjectivity and Conversion in Dante and Petrarch*, cit., p. 248.

⁵⁰⁴ Cfr. *De Ign.* 68: «Secreta igitur nature, atque altiora illis archana Dei, que nos humili fede suscipimus, hi superba iactantia nituntur arripere».

è proprio la dispersione nella molteplicità del corporeo, non possiamo stupirci della sistematica contestazione del testo dantesco che Petrarca inscena nei *Triumphs*: perché mai il divino dovrebbe manifestarsi in una forma accessibile per i sensi prima e per l'intelletto poi, se la relazione tra uomo e Dio è inscritta nel segno dell'inconoscibilità e dell'alterità? O ancora, come può l'*iter* di un corpo tra i corpi rappresentare una via alla salvezza se il disperdersi nel molteplice è la causa principale del peccato? Dell'oltremondo come luogo della verità divina non è possibile rappresentare altro che una figurazione immaginifica, una proiezione del desiderio, un predicare, come vedremo, per negazioni.

Questo andamento ragionato, monologico e solipsistico è assicurato dalla lettera del testo: fatto salvo il «veder mi parve» di *Tr. Et.* 20 e i due «vidi» ai versi 26 e 28 che definiscono l'aspetto visionario-oggettivo del discorso, Petrarca determina il susseguirsi delle immagini come «penser» (*Tr. Et.* 19, 34, 62, 75); i poggi spianati, le anime beate, la stessa Laura sono soltanto pensieri di una «mente vaga, al fin sempre digiuna», dal momento che Dio è inconoscibile: «quei che 'l mondo governa pur col ciglio, / che conturba et acqueta gli elementi, / al cui saver pur non m'appiglio» (*Tr. Et.* 55-7). Non può esistere alcuna visione - conoscitiva né unitiva - dell'oltremondo per chi in vita è impastoiato tra le nebbie fitte del corporeo, ma soltanto il desiderio di una Grazia che giunga a colmare l'immedicabile alterità tra umano e divino: «O qual grazia mi fia, se mai l'impetro / ch'i veggia ivi presente il sommo bene» (*Tr. Et.* 36-7).

Secondo quanto osservato il *Triumphus Eternitatis* non è una visione, ma una proiezione logica e figurativa dell'annichilimento di tutto ciò che esiste nel tempo e che, necessariamente, deve andare verso un'esistenza definitiva e non alterata dalla temporalità, come mostrano i versi 16-9: «[...] Or se non stanno / queste cose che 'l ciel volge e governa, / dopo molto voltar, che fine avranno? / Questo pensava [...]». L'esistenza terrena e l'oltremondo divino sono alterità impossibili da congiungere perché la mutevolezza dell'uno e la stabilità dell'altro costituiscono un burrone ontologico impossibile da superare anche per la Grazia stessa: come si può avere esperienza corporea di un oltremondo che non condivide il carattere fondamentale dei corpi creati, cioè la temporalità? Non solo, ma è proprio il tempo a precipitare l'esperienza umana nel baratro del male: «O qual grazia mi fia, se mai l'impetro, / ch'i' veggia ivi presente il sommo bene, / non alcun mal, che solo il tempo mesce, / e con lui si diparte, e con lui vene!» (*Tr. Et.* 36-9). L'eterno presente del divino, che nega l'oscillazione temporale del tempo mortale, non può avere punti di contatto con un corpo e un pensiero immersi nel tempo; in nessun modo il corpo e il pensiero dell'uomo possono uscire definitivamente da quella temporalità che è unica radice del male, se non con la morte. Allora il bene come *tèlos*, meta cui tende l'annichilirsi temporale delle cose è la stabilità permanente del divino, impossibile da conoscere, necessaria da desiderare e dedurre, se non si voglia constatare la creazione come freccia che va al nulla. Questa è la causa che rende tutti i verbi della visione dal dantesco verso 34 in poi («passa il penser sì come sole in vetro») al tempo futuro o al congiuntivo ottativo. L'oltremondo, non visto né conosciuto, è soltanto predicato come antimondo, animale, antitempo. Così in negativo è descritto il carattere fisico dell'apocalittico «mondo novo», che deve passare dal disfarsi del vecchio per inverarsi: «veder mi parve un mondo / novo, in etate immobile ed eterna, / e 'l Sole e tutto 'l ciel disfar a tondo»; «né fia, né fu, né mai, né inanzi, o 'ndietro, / ch'umana vita fanno varia e 'nferma!»; «non avrà albergo il Sol Tauro né Pesce»; «non avrà loco fu, sarà, ned era»; «quasi spianati dietro e 'nanzi i poggi, / ch'occupavan la vista, non fia in cui / vostro sperare e rimembrar s'appoggi» (*Tr. Et.* 20-2, 32-3, 40, 67, 70-2).

Questa predicazione apofatica, che si addice all'esistenza ultraterrena vista dalla lente terrestre, vale anche per la conversione, dipendente dall'azione divina, pertanto inconoscibile e non qualificabile mediante le categorie della logica umana. Come nota Moevs: «in stark contrast to the Augustinian model, in Petrarch conversion is never done: it remains an unattainable goal, a mirage, a quest only partially fulfilled because never fully willed».⁵⁰⁵ Il variare costante del tempo costringe l'uomo ai saliscendi sul Ventoso della *Familiars* IV, 1, alla contrattazione tra il male del corporeo e la spinta a raccogliersi nell'unità del divino: il variare intrinseco alla natura umana impedisce

⁵⁰⁵ C. MOEVS, *Subjectivity and Conversion in Dante and Petrarch*, cit., p. 226.

l'avverarsi definitivo della stessa Grazia.⁵⁰⁶ La tensione al divino, cioè alla permanenza e all'unità, diventa atto con la preghiera e con la speranza che la Grazia giunga a colmare la distanza abissale tra corpo e anima, tra immanente e trascendente: «Ma tarde non fur mai grazie divine; / in quelle *spero* che 'n me ancor *faranno* / alte operazioni e *pellegrine*» (*Tr. Et.* 13-5).

Senza alcuna fatica leggiamo nel *Triumphus Eternitatis* un metodico assalto al *pattern* delineato nel *Paradiso* dantesco, puntellato, questo, su un sistema verbale al tempo presente, rappresentazione del manifestarsi della verità permanente come accadere indubitabile offerto ai sensi e alla mente di un uomo *in via*, evento di conversione, trasumanazione che è il corpo temporale del pellegrino a percorrere e attraversare.

Questo contrasto evidente tra i due modelli speculativo-rappresentativi non deve tuttavia trarci in inganno se, come intendiamo dimostrare, la distanza tra i due sistemi è decisamente meno netta: l'inconoscibilità del divino, il mistero della Grazia, l'ostacolo del corporeo nell'*unio* con il divino sono tutt'altro che ignoti al paradigma filosofico-teologico esibito nella *Commedia*. Se, infatti, come per Tommaso e Bonaventura, per Dante la visione beatifica è conoscenza intuitiva dell'essenza divina, vero è che «nella vita terrena, nessun uomo (o nessuno che sia solo uomo) è mai pervenuto alla conoscenza delle sostanze separate che rappresentano il vertice dell'intelligibilità».⁵⁰⁷ Il desiderio di perfezionare la conoscenza della *quidditas* divina nella vita eterna guida e governa le azioni dell'uomo, ma non si dà ordinariamente agli uomini in vita: «se infatti è vero che il suo intelletto ha penetrato ciò che la volontà desidera sopra ogni altra cosa, tale accostamento non ha potuto compiersi come appropriazione conoscitiva della natura ultima dell'oggetto: per una grazia singolare, che ha infranto i termini della natura per motivazioni che solo Dio apprezza, egli ha potuto accostarsi ad essa come verità che si sa, ma non si intende; [...] Nessuna parola, infatti, nessuna scienza o filosofia, può raccontare correttamente, senza reimmergerla e frantumarla nella molteplicità dei diversificati spazi di ciascuna singolare visione, quella immagine piena della divinità che solo la Mente di Dio conosce».⁵⁰⁸ L'avventura oltremondana di Dante, che è esperienza sofferta della parzialità dell'individuo (la *persona* incorporata del pellegrino) e sua accoglienza nell'alveo dell'universalità divina, si pone come indicibile perché straordinaria: apofatica, anche in questo caso, perché costretta a ricorrere ai pochi strumenti verbali che il carcere del corporeo ci mette a disposizione per definire l'assoluta alterità del divino. Sicché Dante non potrà dire l'oltremondo se non per barlumi, come esplicitamente afferma, per esempio in *Par.*, XXXIII, 106-108 («Omai sarà più corta mia favella, / pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella») e 121-3 («Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! E questo, a quel ch'i' vidi, / è tanto, che non basta a dicer "poco"»). Dante, nel *Paradiso*, esemplifica perfettamente il dibattito dugentesco che, lungi dal rendere l'aristotelismo cristianizzato una filosofia della fiducia cieca nella ragione e nelle potenze autonome dell'intelletto, coniuga l'assetto razionalistico dell'impianto aristotelico con la consapevolezza della finitudine e, quindi, con la necessità della Grazia e dell'intervento divino.⁵⁰⁹ In questo senso, quel che disgiunge l'esperienza dantesca paradisiaca dal *Triumphus Eternitatis* è la netta e sottile differenza tra ineffabilità del divino e apofasia dell'uomo al solo pensiero del divino.

Per Dante, come per Petrarca, è necessario l'agire insondabile di Dio perché l'uomo possa risolvere la propria insufficienza a congiungersi con il divino: l'intera macchina narrativa del *Paradiso* è possibile solamente in quanto il divino si rende visibile e accessibile al pellegrino in uno spazio mediano di luce e ombra. La misura della trasformazione tra i due sistemi non è data dalla differente valutazione delle potenze dell'uomo, ma dalla disponibilità a sperare che il divino si offra

⁵⁰⁶ T. BAROLINI, *Petrarch as the Metaphysical Poet Who Is Not Dante: Metaphysical Markers at the Beginning of the Rerum vulgarium fragmenta (Rvf 1-21)*, in *Petrarch and Dante: Anti-Dantism, Metaphysics, Tradition*, cit., pp. 195-225, pp. 200 ss.

⁵⁰⁷ P. PORRO, *Tra il Convivio e la Commedia: Dante e il «forte dubitare» intorno al desiderio naturale di conoscere le sostanze separate*, in «Miscellanea Mediaevalia», 35, 1308, 2010, pp. 631-659, p. 640.

⁵⁰⁸ G. D'ONOFRIO, *Luce intellettuale. Dante e il pensiero eidetico*, in «E così face a questo amore amare». *Dante e la filosofia del '900*, a cura di M. MARIANELLI, Perugia, Pièdimosca edizioni, 2020, pp. 13-37, p.16.

⁵⁰⁹ Cfr. G. WIELAND, *Plato or Aristotle - a real Alternative in Medieval Philosophy?*, cit., p. 77.

all'incontro. Dante può operare una sintesi tra due poli dialettici che Petrarca intende e sente come irrimediabilmente disgiunti; tuttavia l'antitesi tra immanente e trascendente è già chiara in Dante. La visione finale del *Paradiso*, l'accesso attimale a quella perfetta concordia che è insieme possibilità di raccordo tra umano e divino e armonia unisona delle creature congiunte in una totalità unanimemente raccolta in Dio, è l'ultimo atto di un Medioevo che intende ancora secondo categorie "universali", che può raccogliere e superare l'antitesi del particolare in unità. L'incapacità del Francesco del *Secretum* di «recolligere» gli «sparsa anime fragmenta» (*Secr.* 214) è il segno di una sopraggiunta impossibilità filosofica di immaginare una sintesi tra il particolare dell'immanente e l'universale del trascendente.

Se non si dà strada intellettuale possibile che congiunga uomo e Dio, il desiderio dell'unità diviene atto nella preghiera e nella speranza, come si legge in *De Ign.* 25: «O alme salutiferque Iesu vere literarum omnium et ingenii Deus ac largitor, vere rex glorie ac virtutum domine, te nunc flexis anime genibus supplex oro, ut si michi non amplius vis largiri, hec saltem portio mea sit, ut vir bonus sim; quod nisi te valde amem pieque colam esse non possum». Tuttavia a questa speranza, alle ginocchia della mente chine verso il Creatore, non risponde mai una voce indubitabile; diremmo che Dio non si manifesta mai come una cosa di cui si possa avere esperienza, una luce che si offre all'uomo nella forma dei danteschi «umbriferi prefazi» (*Par.*, XXX, 78). Quest'esperienza di separazione dal divino - il solipsismo tragico cui l'uomo è costretto dal sottrarsi del divino all'intelletto umano - costituisce la base dello spazio religioso e letterario come luogo dell'io e dell'autoconsapevolezza. Così all'esame di fede cui San Pietro sottopone Dante in *Paradiso* XXIV, che è un dialogo tra un pellegrino e una verità divina che non ammette errori né repliche, corrisponde il perplesso monologo di *Tr. Et.* 2-5: «tutto sbigottito / mi volsi al cor, e dissi: - in che ti fidi?» che si conclude sulla speranza di un intervento divino desiderato, atteso, soprattutto di là da venire (cfr. i già citati vv. 34-5 e 14-5). L'uomo petrarchesco non conosce quel reciproco moto di ascesa e discesa che anima il *Paradiso* dantesco; ogni esperienza si gioca nel terreno stretto dell'interiorità, spazio angusto della dispersione e del molteplice.

Si potrebbe affermare che Petrarca radicalizza in un'esperienza tragica di isolamento quella opposizione ontologica che in Dante poteva ancora risolversi in un'altalena dialettica: se per tutto il Duecento, soprattutto a partire dall'ingresso di Aristotele nell'Occidente, il dibattito tra intelletto e fede, filosofia e teologia poteva risolversi di volta in volta in un potenziamento o in una deflazione delle potenze umane, in Petrarca questa stessa dialettica si radicalizza in un *aut aut* feroce: o la conoscenza intellettuale (e dunque la superba *hybris* anticristiana degli aristotelici nel *De Ignorantia*) o la fede cieca e senza conferme verso un divino che non si manifesta come verità piana e definitiva in nessun momento della vita dell'uomo.

In questo senso possiamo apprezzare la trasformazione radicale nell'impiego che fa Petrarca del neologismo dantesco "internarsi". La prima occorrenza del verbo "internarsi" appare in *Par.*, XIX, 58-60 e si incastona in un segmento testuale che riflette esattamente sulla finitudine e sulla parzialità della conoscenza dell'uomo riguardo la giustizia divina: «però ne la giustizia sempiterna / la vista che riceve il vostro mondo, / com'occhio per lo mare, entro s'interna». Si tratta di una felicissima rappresentazione figurata dell'inaccessibilità della logica divina per l'intelletto umano: la mente non può che essere «corto recettacolo» (v. 50) del Sommo Bene dal momento che patisce la «tenebra / od ombra de la carne o suo veleno» (vv. 65-6). Questi versi evidenziano la somiglianza dell'impianto petrarchesco, nelle sue linee costitutive, con il modello dantesco: nell'ascesa di Dante verso la *visio Dei* il pellegrino patisce il peso e l'ostacolo della sua corporeità, quella grossolanità delle potenze - visive, espressive, intellettive - che rivela un impianto sostanzialmente dualistico (tra corpo e anima e tra umano e divino). A differenza di Petrarca, per Dante nel *Paradiso* la parzialità implicata nel corporeo diviene soglia dell'*unio* mistica, quando, nella seconda occorrenza del verbo "internarsi", in *Par.*, XXXIII, 85-87, Dio si manifesta come punto fontale, centro neoplatonico da cui raggia il molteplice e in cui il molteplice può raccogliersi in unità, senza che l'essenza dell'Uno neghi l'esistenza del molteplice: «nel suo profondo vidi che s'interna, / legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna».

L'impiego del neologismo in *Tr. Et.* 16-24 palesa lo scarto con la fonte: «Così detto e risposto. Or se non stanno / queste cose che 'l ciel volge e governa, / dopo molto voltar, che fine avranno? / Questo pensava: e mentre più *s'interna* / la mente mia, veder mi parve un mondo / novo, in etate immobile ed eterna, / e 'l Sole e tutto 'l cielo disfar a tondo / con le sue stelle, ancor la terra e 'l mare, / e rifarne un più bello e giocondo». L'internarsi non è connesso alla percezione di un nesso profondo tra Creatore e creature, ma è la deduzione logica di un futuro potentato del non-tempo che il poeta svolge tra sé e sé, nello spazio isolato dell'interiorità individuale. La citazione di *Apocalisse XXI 1* non sta a rappresentare lo spalancarsi della verità divina, ma imita quei modi retorici per dimostrare l'impossibilità di definire Dio se non attraverso una predicazione in negativo. Infatti le possibilità gnoseologiche ed espressive dell'uomo sono tutte schiacciate nella trappola del corpo: si può esperire e dire soltanto il corporeo, quindi nessun Bene può essere nominato, se non come negazione. Quest'apofasia si riscontra anche nella visione del "punto" ai vv. 25-6 («Qual meraviglia ebb'io, quando ristare / vidi in un punto quel che mai non stette, / ma scorrendo suol tutto cangiare!») che si specifica come non tempo al vv. 31-2 («né fia, né fu, né mai, né inanzi, o 'ndietro, / ch'umana vita fanno varia e 'nferma!») e produce la tensione desiderativa dei vv. 34-5 («O qual grazia mi fia, se mai l'impetro, / ch'i' veggia ivi presente il sommo bene»). Questa immaginazione del punto ci rimanda almeno a due passi del *Paradiso: Par.*, XXIX, 10-12 «Io dico, e non dimando, / quel che tu vuoi udir, perch'io l'ho visto / là 've s'appunta ogni ubi e ogni quando» e *Par.*, XXXIII, 94-97: «Un punto solo m'è maggior letargo / che venticinque secoli a la 'mpresa / che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo». Il primo passo è utilizzato a indicare la capacità dei beati di accedere alla visione di Dio, tanto quanto è concesso alla loro necessità particolare, in questo caso si tratta della possibilità di Beatrice di conoscere gli interrogativi di Dante. Nel secondo passo il "punto" è impiegato a definire l'oltranza della *visio Dei* concessa al pellegrino, tanto sovrumana da gettare il protagonista in uno stato letargico. In entrambi i casi il tema è il limite delle potenze umane e la loro accoglienza nella totalità armonica del divino. Si tratta di quel che Gragnolati ha definito il paradosso dell'esperienza mistica dantesca, nella quale l'identità singolare, che il corporeo rappresenta, è conservata e anche desiderata nell'attimale perdita di sé dell'*accessus ad Deum*: la creazione, come somma di parzialità e molteplicità, è conflata nella luce abissale e onnicomprensiva del divino che accoglie senza annichilire la pluralità dell'esistente; quella stessa pluralità, qualche decennio dopo, diventerà frantumazione e trappola dello psicologico nelle pagine dei *Triumphs*.

FORME DIALOGICHE DELLA *COMMEDIA*. IL RAPPORTO TRA DANTE E VIRGILIO

di Giulia Martini

Quando si parla di una raccolta come *Il muro della terra* di Giorgio Caproni, per fare un esempio, o, più in generale, del sentimento di mancanza di guida che caratterizza l'individuo del Novecento, il modello di guida a cui ci si riferisce è proprio quello di Virgilio nella *Commedia*: attraverso l'interlocutore, il soggetto compie sé stesso, realizzando quella presa di coscienza fondamento narrativo dell'opera. Lo studio delle forme dialogiche presenti nella poesia italiana del Novecento ha portato a fare i conti con quella che potrebbe chiamarsi *apocalisse dialogica*: gli scambi di battute fra due interlocutori non servono più a costruire un mondo interiore, o un'idea di mondo, ma ne sanciscono spesso la definitiva messa in crisi, attraverso forme disfunzionali (o patologiche) come lo *scarto dell'interlocutore*, il *senso intrattabile* o il dialogo privo di significato. Tutti questi dialoghi corrispondono ad altrettanti *non-finiti*. L'unico scambio di battute presente nell'opera di Giorgio Caproni, per tornare all'esempio iniziale, si trova proprio ne *Il muro della terra*, ed è la poesia *I campi*, testo esemplare di quello che potrebbe definirsi *muro dialogico*. «“Avanti! Ancòra avanti!” / urlai. – Il vetturale / si voltò. – “Signore,” / mi fece. “Più avanti / non ci sono che i campi.”»: ⁵¹⁰ al soggetto lirico che vorrebbe proseguire nel suo viaggio, una anti-guida controbatte che il mondo è finito. Se il frammento, lo straniamento, il muro e il *loop* sono le forme anti-dialogiche della lirica italiana del Novecento, lo studio delle modalità di alternanza enunciativa fra l'io lirico e i vari personaggi incontrati nei libri ha posto il problema e la necessità di poterne misurare la distanza rispetto a un modello ideale, perfettamente compiuto: è in quanto tale che qui viene interrogato il rapporto dialogico tra Dante e Virgilio. Per dirla con Carmelo Tramontana, autore di una fondamentale analisi del sistema dialogico del poema, «nessuna immagine come quella novecentesca di *work in progress* è estranea alla *Commedia*». ⁵¹¹

I. Un'opera dialogicamente fondata

Secondo il calcolo di Erich Staedler, dei 14.233 versi della *Commedia*, 9.291 sono in forma di dialogo: ⁵¹² il 62,28%. Nel più recente conteggio di Paolo De Ventura, ⁵¹³ che a sua volta si basa sugli studi sulla ricorrenza del *verbum dicendi* di Nicolò Mineo ⁵¹⁴ e di Tramontana ⁵¹⁵ e sul regesto dei personaggi proposto da Bernardo Delmay, ⁵¹⁶ i versi dialogati sarebbero, rispetto ai versi narrati, 7.804: il 54,5% del totale. Questo ne farebbe, da un punto di vista quantitativo, un'opera dialogicamente fondata. L'atto pragmatico che incornicia l'intera opera è la richiesta, ⁵¹⁷ molteplici volte declinata in un ventaglio di forme: dalla supplica alla preghiera, dalla domanda alla petizione. Il motivo della richiesta è in linea con la lettura della *Commedia* come *quête*, movimento direzionale che, a partire da una situazione iniziale di lacuna, punta a qualcosa che abbia una natura di riempimento; è, questa, anche una prima definizione di quanto viene inteso con *dialogo*, nella sua istanza etimologica di vettorialità e

⁵¹⁰ *I campi*, ne *Il muro della terra* (1975), ora in G. CAPRONI, *L'opera in versi*, Milano, Mondadori, 2009, p. 383.

⁵¹¹ C. TRAMONTANA, *Il sistema dialogico della Commedia*, in «Linguistica e Letteratura», vol. XXIV, 1-2, 1999, pp. 9-45, p. 16.

⁵¹² E. STAEDLER, *Das rhetorische Element in Dantes Divina Commedia*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», vol. 22, 1940, pp. 107-151, p. 112.

⁵¹³ P. DE VENTURA, *Dramma e dialogo nella «Commedia di Dante»*. *Il linguaggio della mimesi per un resoconto dall'aldilà*, Napoli, Liguori, 2007.

⁵¹⁴ N. MINEO, *Per un'analisi della struttura significativa del dialogo nella “Commedia”*, in «Lecture classensi», vol. 17, 1988, pp. 9-22.

⁵¹⁵ C. TRAMONTANA, *Il sistema dialogico della Commedia*, op. cit.

⁵¹⁶ B. DELMAY, *I personaggi della Divina Commedia: classificazione e regesto*, Firenze, Olschki, 1986.

⁵¹⁷ Nelle due declinazioni di richiesta d'aiuto (nel canto proemiale) e preghiera (nel canto conclusivo del poema).

movimento (*dià-logos*): «il dialogo può essere rappresentato come il moto di un corpo verso un altro, sul quale si mira ad ottenere degli effetti».⁵¹⁸

A questo proposito, sembra particolarmente significativo il fatto che l'intreccio narrativo della *Commedia* indichi proprio nel rapporto fra atto verbale e movimento quella che potremmo definire una prima regola dialogica: l'interazione principia con una richiesta che produce come risultato finale di *far muovere* qualcuno. Questa regola emerge chiaramente nel secondo canto dell'*Inferno*, più precisamente nella lunga battuta attraverso cui Virgilio convince Dante a intraprendere il viaggio raccontandogli di come la richiesta della Vergine Maria abbia fatto muovere Lucia («“Lucia, [...] / si mosse, e venne al loco dov'ì era”»),⁵¹⁹ che abbia fatto muovere Beatrice («venni qua giù del mio beato scanno”),⁵²⁰ che abbia fatto muovere Virgilio («“E venni a te così com'ella volse»),⁵²¹ che attraverso queste parole riesce infine a far muovere Dante. Detto altrimenti, *si prega perché qualcun altro preghi e faccia muovere*, come mostrano bene le anime del *Purgatorio*: «quell'ombre che pregar pur ch'altri prieghi, / sì che s'avacci il lor divenir sante».⁵²² Il nesso fra parola e movimento (in senso letterale: inizia il cammino) rimanda allegoricamente al «valore profondo dell'arte poetica, che ha la virtù di muovere il cuore umano»,⁵²³ come emerge bene anche nella richiesta del personaggio-Beatrice «“Or movi, e con la tua parola ornata [...]”».⁵²⁴ La regola appena individuata sembra riverberarsi nell'intera *Commedia*, fino all'ultima interazione del poema, in cui alla richiesta-preghiera di San Bernardo fa da contraltare, da risposta-accettazione, il movimento verso l'alto degli occhi della Vergine.⁵²⁵ Con questo movimento (che, in linea con la natura monologica del *Paradiso*, sostituisce al piano verbale quello fisico-visivo) si congederebbe quindi il dialogismo della *Commedia*: la preghiera di San Bernardo torna a rivolgersi a quello stesso locutore da cui, nell'*ordo naturalis* della narrazione, era partito tutto, la Vergine Maria, in una sorta di *Ringkomposition* dialogica. Dalla sua richiesta a Lucia, infatti, come racconta Virgilio attraverso Beatrice nel secondo canto, si origina la serie lineare di movimenti-dialoghi che costituiscono la vicenda dell'opera, come una sorta di effetto-domino che termina circolarmente con il movimento degli occhi di quello stesso primo-locutore.

Oltre ad offrire «notevoli illuminazioni di senso sulle tematiche della *Commedia*»,⁵²⁶ l'analisi dei dialoghi presenti nell'opera aiuta a mettere a fuoco alcune questioni che sembrano alle fondamenta del campo stesso d'indagine: una su tutte, quella della *morte dialogica*, per cui un dialogo massimamente riuscito avrebbe come esito, almeno da un punto di vista teorico, l'abolizione stessa del dialogo, la sua obsolescenza. Chi dice «io» nel poema dantesco, di fatto, costruisce il suo mondo identitario proprio grazie agli scambi verbali con gli altri personaggi incontrati, riposizionandosi dialetticamente rispetto a loro: fino ad abolirli, superandone la storia. Ogni scambio di battute segna una tappa imprescindibile del viaggio, un'acquisizione specifica nel percorso di consapevolezza del soggetto: nessun interlocutore è *inutile*. L'incontro con l'altro, nella finzione del discorso riportato, non è soltanto una certificazione al lettore della verità del testo o la polarizzazione di un conflitto interiore, ma presuppone sempre, come

⁵¹⁸ C. TRAMONTANA, *Il sistema dialogico della Commedia*, op. cit., p. 13.

⁵¹⁹ *Inf.*, II, 100-101.

⁵²⁰ *Ivi.*, v. 112.

⁵²¹ *Ivi.*, v. 118.

⁵²² *Purg.* VI, vv. 26-27.

⁵²³ A.M. CHIAVACCI LEONARDI, commento a D. ALIGHIERI, *Commedia*, vol. I, *Inferno*, Bologna, Zanichelli, 1999, p. 33, nota al v. 67.

⁵²⁴ *Inf.*, II, 67.

⁵²⁵ «Il dialogo può essere rappresentato come il moto di un corpo verso un altro, sul quale si mira ad ottenere degli effetti. Questa similitudine fisica ci consente di allargare il perimetro del nostro oggetto di studio oltre il linguaggio verbalizzato: dobbiamo intendere come *quadro dialogico* (dato che un dialogo presuppone almeno due personaggi si usa il sintagma come sinonimo di *dialogo*), un rapporto tra due personaggi dove alla locuzione di almeno uno dei due, condizione minima per poter parlare di dialogo, corrisponda una reazione. Questa non deve necessariamente essere verbale» (C. TRAMONTANA, *Il sistema dialogico della Commedia*, op. cit., p. 13).

⁵²⁶ P. PIZZIMENTO, «*Conosco i segni dell'antica fiamma*»: il dialogo tra Beatrice e Dante (*Purg. XXX*), in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), Roma, Adi editore, 2018.

scrive Auerbach, una «condizione [...] in pericolo»,⁵²⁷ un momento di svolta della narrazione. È nel dialogo che si sviluppano gli eventi, che si scopre il mondo o se ne mette in discussione la gerarchia; ogni singola battuta trasmette un'informazione positiva e segna un preciso movimento: Dante che cambia idea e decide di seguire Virgilio nell'Inferno («“Tu m'hai con disiderio il cor disposto / sì al venir con le parole tue, / ch'i' son tornato nel primo proposto”»»).⁵²⁸

Nel *Paradiso*, dove si registra «il tasso di dialogicità [...] più basso del poema»,⁵²⁹ gli scambi si rarefanno progressivamente, per scomparire del tutto in prossimità del momento in cui il soggetto lirico ficca sé nel volto di Dio. Non è un caso che la densità dialogica venga massimamente depotenziata nella terza cantica, dove al codice prevalentemente verbale delle prime due si sostituisce, almeno in parte, un codice di tipo visivo e dove i dialoghi stessi diventano 'più monologici' (come nel canto VI, interamente occupato dal discorso ininterrotto di Giustiniano) e meno frequenti, con solo 23 personaggi parlanti rispetto ai 64 della prima cantica e ai 41 della seconda, e 150 battute dialogiche a fronte delle 364 dell'*Inferno* e delle 282 del *Purgatorio*; per contro, la durata media di ciascun dialogo aumenta progressivamente di regno in regno: da 6,7 versi si passa a 8,3 e infine a 19,7. Questa *rarefazione dialogica* è dovuta, come scrive Tramontana, al venir meno della *conditio sine qua non* di ogni situazione comunicativa, vale a dire la «differenza d'informazione» fra Dante e le anime (secondo le massime conversazionali, non si parla se non c'è niente da dirsi):

La nozione di dialogo da cui siamo partiti non si limitava a considerare tale solamente uno scambio reciproco di enunciati verbali, condizione sufficiente era che un discorso diretto entri effettivamente in un circolo comunicativo, che modifichi quindi una situazione comunicativa di partenza che è *dialogica* dal punto di vista contestuale (compresenza di emittente e destinatario, intercambiabilità virtuale dei ruoli, *feedback* di partenza). [...] Un dialogo è possibile, è cioè utile, fino a quando esiste tra i soggetti della comunicazione una «differenza d'informazione». La discesa agli inferi, la scalata del monte purgatoriale e infine l'esperienza ascetica del trasumanare e del volo all'empireo, limano la distanza che esiste tra la condizione della beatitudine eterna e quella in cui versava l'uomo che all'inizio del poema è presentato smarrito in una selva.⁵³⁰

In altre parole, il dialogo muore perché ha successo, si compie: come ogni organismo vitale, anche il dialogo sembra seguire infatti un ciclo ideale che si determina nella sua stessa fine. In questo senso, Roland Barthes individua una malattia linguistica nella forma anti-discorsiva della *scenata*, che bloccherebbe il linguaggio senza compierlo, in una sorta di limbo «senza conclusione possibile»:

Se la scenata ha una risonanza così grave, è perché mette a nudo il cancro del linguaggio. Il linguaggio è impotente a fermare il linguaggio, questo dice la scenata: le risposte si generano senza conclusione possibile, se non quella dell'omicidio [...]. (Passando al teatro, la scenata si addomestica: il teatro la *opacizza*, imponendole di finire: un arresto del linguaggio è la più grande violenza che si possa fare alla violenza del linguaggio).⁵³¹

Se, tornando a Barthes, la scenata «mette a nudo il cancro del linguaggio», segnando il momento in cui il linguaggio non riesce a fermare sé stesso, il dialogo sembra indicare la massima salute del sistema linguistico: uno scambio massimamente felice, infatti, finisce. A partire da questo presupposto teorico, la 'morte dialogica' di Virgilio nel XXVII canto del *Purgatorio* rende possibile considerare l'insieme degli scambi verbali fra Dante e la sua guida nelle prime due cantiche della *Commedia* come un modello ideale (finito) di dialogo. Per contro, il ricorso al dialogismo nella poesia italiana del Novecento, lungi dall'essere impiegato funzionalmente rispetto alla costruzione di

⁵²⁷ E. AUERBACH, *Struttura della "Commedia"*, in *Studi su Dante*, prefazione di D. DELLA TERZA, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 121.

⁵²⁸ *Inf.*, II, 136-138.

⁵²⁹ C. TRAMONTANA, *Il sistema dialogico della Commedia*, op. cit., p. 37.

⁵³⁰ Ivi, pp. 38-39.

⁵³¹ R. BARTHES, *Barthes*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 180-181.

un'interrezza, indica un continuo insuccesso pragmatico: il dialogo malato reitera sé stesso, perde la sua vettorialità, gli interlocutori sono spesso dialetticamente intrattabili.

II. Il rapporto dialogico tra Dante e Virgilio

Volendo tracciare una sorta di 'curva dialogica' del rapporto fra Dante e Virgilio (senza prendere in considerazione le cuspidi delle singole interazioni verbali), la traiettoria sembra quella del progressivo livellamento della differenza d'informazione, che come si è visto definisce la *conditio sine qua non* di ogni situazione comunicativa. La differenza d'informazione è massima nei primi canti dell'*Inferno*, come mostrano molteplici episodi improntati su uno squilibrio dialogico. Dovendo tralasciare per motivi di spazio il dittico formato dai primi due canti, un campione emblematico di squilibrio si trova nel canto terzo, dove Dante pone ben cinque domande nell'arco di quaranta versi e Virgilio gli risponde in modo sempre più stringato, fino a respingere la richiesta di chiarimento anticipandogli il fatto che otterrà la risposta da solo («Le cose ti fier conte / quando moi fermerem li nostri passi / su la trista riviera d'Acheronte»⁵³²). Dal momento in cui il soggetto lirico viene *messo* «dentro a le segrete cose», ogni sua battuta (che inizia sempre con l'apostrofe iniziale «Maestro») ha la funzione di domandare informazioni; nella terza («Maestro, che è quel ch'i' odo? / e che gent'è che par nel duol sì vinta?»⁵³³, vv. 32-33) e nella quinta ripresa enunciativa («Maestro, or mi concedi / ch'i' sappia quali sono, e qual costume»⁵³⁴, vv. 72-73), la domanda è addirittura raddoppiata. Per contro, l'interlocutore tende a rispondere in modo sempre più breve e meno circoscritto: dai nove versi della quarta ripresa (vv. 34-42), si passa ai sette della sesta (vv. 45-51), quindi ai tre dell'ottava (vv. 76-78); è questa la terzina in cui Virgilio rimanda la spiegazione richiesta (*Aspetta, e lo capirai da solo*), inibendo di fatto Dante a parlare. Inizia così il motivo ricorrente del ritenersi, connesso alle titubanze dialogiche di Dante: come scrive Anna Maria Chiavacci Leonardi, «è il primo esempio di quell'atteggiamento di umile timore e vergogna, anche per il più lieve cenno di dissenso, che più volte assumerà Dante di fronte a Virgilio»⁵³³. La nona battuta del maestro (vv. 121-129) si caratterizza per una marcata eulogicità, premura, che sembra in qualche modo voler compensare al tagliar corto della battuta precedente; questa cortesia verbale si riflette tanto nel tono («Figliuol mio», disse 'l maestro cortese [...]), v. 121) quanto nella ricchezza di informazioni offerte, fino alla velata profezia benevola («se Caron di te si lagna, / ben puoi sapere omai che 'l suo dir suona»⁵³⁴, v. 129).

Nel IV canto tuttavia, Dante continua a far mostra di trattenersi, tanto che Virgilio dovrà sollecitarlo direttamente a parlare. Soffermandoci brevemente su questo canto, la scoperta della condanna di Virgilio apre una breccia nel ritegno dialogico di Dante, che in seguito a tale informazione torna a interrogare la guida con rinnovata forza questuante («Dimmi, maestro mio, dimmi, signore»⁵³⁴, v. 46), per mettere in discussione un contenuto difficile da accettarsi. L'enfasi di questa richiesta, rimarcata dalla ripetizione del verbo *dire*, sembra costituire una forma di premura nei confronti dell'interlocutore, specularmente a quella che Virgilio stesso aveva avuto nella nona battuta del terzo canto: nel momento in cui questi si posiziona come dannato senza più speranza, il soggetto-discepolo lo riabilita dialogicamente, lo rifunzionalizza come personaggio, invitandolo a fornire spiegazioni e quindi, implicitamente, a riposizionarsi come guida. Si intravede già in questi versi il destino dialogico di Virgilio: egli continuerà a mantenere il suo statuto di personaggio fin tanto che avrà qualcosa da dire, un potere dialogico; dopodiché, tornerà a essere un dannato nella situazione immobile del Limbo, scomparendo dalla narrazione.

La morte dialogica di Ciaccio nel VI canto («più non ti dico e più non ti rispondo». / Li diritti occhi torse allora in biechi»⁵³⁴) mostra bene cosa succede alle anime dei dannati nel momento in cui si trovano coinvolte nel dialogo: recuperano la loro dimensione umana («li diritti occhi»), sottraendosi

⁵³² *Inf.*, III, 76-78.

⁵³³ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, commento a D. ALIGHIERI, *Commedia*, vol. I, *Inferno*, op. cit., pp. 51-52, nota al v. 79.

⁵³⁴ *Inf.*, VI, 90-91.

eccezionalmente alla pena fin tanto che dura lo scambio, per tornare al perpetuo contrappasso una volta esaurito il dire. In altre parole, la chiamata dialogica getta una luce momentanea sul personaggio parlante, staccandolo dallo sfondo nero come un faro che gira.⁵³⁵ Come osserva De Sanctis, «alla vista e alle parole d'un uomo vivente le anime rinascono per un istante, risentono antiche passioni, riveggono la patria, gli amici. In seno dell'infinito ripullula il finito; ricomparisce la storia, ricompariscono caratteri e passioni».⁵³⁶ In questo senso, lungi dall'essere colloquio con i morti, quello della *Commedia* è scambio tra personaggi parimenti vitali o, per dirla con Auerbach, «veri viventi»:⁵³⁷ molto diverso quindi dal dialogo con le ombre di Pascoli o di Sereni, per citare due autori per cui il dialogismo non ha più il potere di ridare vita ai morti, ma viene usato semmai per attrarre il soggetto lirico nel mondo dei defunti e in sostanza è un'epifania della morte.

Nel corso del viaggio, lo squilibrio inizia a venir meno, a favore di una comunicazione più rada e controllata, ma anche parallelamente a un progressivo indebolimento dialogico di Virgilio: i due personaggi principali sono infatti «calati nei rispettivi ruoli del discepolo e del Maestro, interpretati, lungo tutto l'attraversamento della voragine infernale, con una tranquilla univocità, che tende poi a ombreggiarsi, durante l'ascesa della montagna purgatoriale, delle sfumature di una più ambigua e sofferta problematicità in crescendo».⁵³⁸

L'ingresso nel secondo regno rappresenta un punto di svolta cruciale per i viandanti, entrambi nuovi allo scenario che si presenta ai loro occhi; un lungo silenzio dialogico segna l'ingresso dei due pellegrini nel *Purgatorio*, dove non si parlano prima del terzo canto. Per tutto il I canto, Dante assiste «senza parlare»⁵³⁹ mentre Virgilio giustifica a Catone la sua presenza nel secondo regno riprendendo le parole che il discepolo aveva usato con Farinata nel canto X⁵⁴⁰ dell'*Inferno*, arrivando da solo a rovesciare «il suo ruolo, non più guida ma guidato: nel corso dell'ascesa alla montagna del Purgatorio si chiarirà sempre più la mancata autosufficienza del saggio antico».⁵⁴¹

È solo nel terzo canto che Dante e Virgilio si parlano direttamente per la prima volta. Il primo a rivolgersi all'altro è Virgilio, per porre al discepolo (che non gli risponde) due domande significative, sebbene nell'artificio della retorica, cui fa seguito una non breve apologia del fidarsi («“Perché pur diffidi?”», / a dir mi cominciò tutto rivolto; / “non credi tu me teco e ch'io ti guidi?”»), vv. 22-24); poco oltre, è di nuovo Virgilio a riprendere la parola, ancora per interrogare («“Or chi sa da qual man la costa cala”, / disse 'l maestro mio fermando 'l passo, / “sì che possa salir chi va sanz'ala?”»), vv. 52-54): è per far fronte a questa incertezza sul cammino che Dante risponde alla guida, venendo a ricoprire una chiara funzione orientativa, come sottolinea anche l'imperativo iniziale («“Leva”, diss'io, “maestro, li occhi tuoi: / ecco di qua chi ne darà consiglio, / se tu da te medesimo aver nol puoi”»), vv. 61-63).

L'ultima volta che Dante e Virgilio si parlano nella *Commedia* è nei vv. 16-30 del XXV canto, ormai alle porte del commiato definitivo. Nelle terzine precedenti, ritorna il motivo del ritegno dialogico del soggetto lirico, che paragona i suoi vani tentativi di parlare (apre la bocca più volte, senza emettere alcun suono) a quelli del cicognino che alza le ali per volare ma non ha il coraggio di abbandonare il nido.⁵⁴² Il maestro lo invita quindi a *scoccare l'arco del dire*, e Dante gli si rivolge per l'ultima volta

⁵³⁵ In breve, lo scambio dialogico è sempre connesso, nella finzione del racconto, a una condizione di eccezionalità, come non manca di rimarcare Francesca nella nota terzina del V canto («Di quel che udire e che parlar vi piace, / noi udiremo e parleremo a voi, / mentre che 'l vento, come fa, ci tace»), vv. 94-96).

⁵³⁶ F. DE SANCTIS, *Dell'argomento della «Divina Commedia»*, in *Saggi critici*, II, a cura di L. RUSSO, Bari, Laterza, 1952, p. 95.

⁵³⁷ «le anime dell'aldilà di Dante non sono affatto dei morti, ma sono piuttosto i veri viventi» (E. AUERBACH, *La rappresentazione*, in *Studi su Dante*, op. cit., p. 123).

⁵³⁸ E. GRIMALDI, *Il gioco della zara. Dante tra Virgilio e Beatrice: alcune riflessioni*, Pisa, Edizioni ETS, 2017, p. 11.

⁵³⁹ *Purg.* I, v. 110.

⁵⁴⁰ Virgilio: «Da me non venni» (*Purg.* I, v. 52); Dante: «Da me stesso non vegno» (*Inf.*, X, 61).

⁵⁴¹ G. MEZZADROLI, *Enigmi del racconto e strategia comunicativa nei riassunti autotestuali della “Commedia” dantesca*, in «Lettere Italiane», ottobre-dicembre 1989, vol. 41, 4, pp. 481-531, p. 514.

⁵⁴² «E quale il cicognin che leva l'ala / per voglia di volare, e non s'attenta / d'abbandonar lo nido, e giù la cala; / tal era io con voglia accesa e spenta / di dimandar, venendo infino a l'atto / che fa colui ch'a dicer s'argomenta» (*Purg.* XXV, vv. 10-15).

(«Allor sicuramente apri' la bocca / e cominciai: "Come si può far magro / là dove l'uopo di nodrir non tocca?"», vv. 19-21). Come scrive Chiavacci Leonardi, «la domanda, non per niente a lungo trattenuta, pone in realtà un problema gravissimo a risolvere»⁵⁴³ (come sia possibile che corpi eterei dimagriscano). Domanda a cui Virgilio non risponde direttamente, limitandosi a evocare due esempi (di Meleagro e dello specchio) che aiutano a focalizzare la questione ma non a scioglierla; quindi si appella a Stazio, pregandolo di supplire, con le sue spiegazioni, al dubbio del discepolo e alla sua *disutilità* di maestro («"Ma perché dentro a tuo voler t'adage, / ecco qui Stazio; e io lui chiamo e prego / che sia or sanator de le tue piage"», vv. 28-30).

Nel XXVII canto del *Purgatorio* Dante non parla. Le sei riprese discorsive di Virgilio (I, vv. 20-32; II, vv. 35-36; III, vv. 43-44; IV, v. 54; V, 115-117; VI, vv. 127-142) scandiscono i vari momenti della narrazione (l'attraversamento delle fiamme, l'arrivo sulla cima, l'investitura finale) senza che il pellegrino replichi o prenda la parola in altro modo. Discepolo e maestro sono già dialogicamente lontani, come indica anche il fatto che Stazio si sia interposto fisicamente fra i due nel corso del cammino lungo lo stretto margine della settima cornice, di fatto dividendoli.⁵⁴⁴ La faticosa ultima battuta di Virgilio, dove si innestano immagini e termini dei primi due canti infernali, ha la duplice funzione di consuntivo e decreto; se ne riportano di seguito gli ultimi versi:

Non aspettar mio dir più né mio cenno;
libero, dritto e sano è tuo arbitrio,
e fallo fora non fare a suo senno:
142 per ch'io te sovra te corono e mitrio».⁵⁴⁵

Non ti aspettare più che io parli: Virgilio non accompagna Dante nel Paradiso non tanto perché non si possa fare un'eccezione (tutta la *Commedia* lo è), quanto perché «non ha più nulla da dirgli».⁵⁴⁶ Il maestro ha compiuto il suo ruolo, svuotato il *da dirsi*: il discepolo non lo è più, libero ormai di seguire a suo piacimento il sano arbitrio conquistato. Lo scambio dialogico fra i due personaggi ha avuto perfettamente successo: il soggetto lirico ha esaurito la risorsa dell'altro, smarcandosi dalla condizione iniziale di disperso-inferiore per individuarsi come re (responsabile) di sé stesso.

Come la morfologia di un dialogo ideale, anche quella di una fiaba è vettoriale e tende al compimento, a una fine; una volta finita, come insegna Propp, la fiaba può ricominciare. Anche il dialogo fra due interlocutori è potenzialmente infinito: da ogni movimento formalmente compiuto, chiuso, se ne possono aprire e generare altri (altrimenti anche noi smetteremmo di parlare). Così, nel XXX canto del *Purgatorio*, nonostante l'ammonizione del XXVII *non ti aspettare che parli più*, Dante torna a rivolgersi a Virgilio. Se l'avesse trovato al suo lato sinistro (ma non lo trova), gli avrebbe detto: «"Men che dramma / di sangue m'è rimaso che non tremi: / conosco i segni de l'antica fiamma"».⁵⁴⁷ Il suo enunciato, che rimanda a una forma di *dialogo eluso*, (in accordo con Mineo, si ritiene infatti che «vada riferito alla nozione di dialogo anche il caso di un discorso diretto pronunciato da un solo personaggio, quando anch'esso rientri in un quadro di relazioni comunicative tra personaggi»),⁵⁴⁸ non è una domanda, né indica alcuna forma di richiesta: si tratta invece di un enunciato *io*-orientato, una constatazione su di sé formulata citando le parole dell'interlocutore. Quest'ultima propaggine dialogica, di fatto, sembra rimarcare l'obsolescenza di Virgilio, a cui ci si rivolge senza tuttavia chiamarlo direttamente a intervenire: il verbo del maestro è stato interamente fagocitato, fatto proprio, dal soggetto lirico, che lo usa *per parlarsi di sé*.

⁵⁴³ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, commento a D. Alighieri, *Commedia*, vol. II, *Purgatorio*, op. cit., p. 448, nota ai vv. 20-21.

⁵⁴⁴ «Poi dentro al foco innanzi mi si mise, / pregando Stazio che venisse retro, / che pria per lunga strada ci divise» (*Purg.* XXVII, vv. 46-48).

⁵⁴⁵ *Purg.* XXVII, vv. 139-142.

⁵⁴⁶ C. TRAMONTANA, *Il sistema dialogico della Commedia*, op. cit., p. 35.

⁵⁴⁷ *Purg.* XXX, vv. 46-48.

⁵⁴⁸ N. MINEO, *Per un'analisi della struttura significativa del dialogo nella Divina commedia*, in ID., *Dante: un sogno di armonia terrena*, vol. 2, Torino, Tirrenia Stampatori, 2005, p. 263.

III. Verso il monologismo

Pur essendo un'opera dialogicamente fondata, la *Commedia* finisce dunque con l'abolire la ragione stessa del dialogo, nella misura in cui il soggetto ingloba l'esperienza dei suoi interlocutori, quasi richiamati in vita per poterne assorbire la lezione cruciale per poi, di fatto, superarla. Ragione per cui Tramontana mette in luce la problematicità della lettura bachtiniana della *Commedia* in chiave polifonica:

polifonia in Dante non può esserci: dal confronto col pellegrino le coscienze dei personaggi dell'oltretomba, nel senso bachtiniano di ideologie, escono rigettate secondo un processo di empatia-catarsi-elevazione che è il cammino di ascesi e purificazione del protagonista. Il cammino dell'eroe reifica le coscienze dei personaggi, cioè la loro posizione ultima riguardo la verità, che per essere polifonica dovrebbe giacere su un medesimo piano di autorità con quella di Dante, e opera la soluzione progressiva della potenziale polifonia del mondo dell'aldilà, pervenendo a vertici di assoluta uniformità monologica.⁵⁴⁹

In questo senso, il rapporto dialogico tra Dante e Virgilio si pone come una sorta di *mise en abyme*, o, più precisamente, un dialogo *autotestuale* (come formula Giuseppina Mezzadroli sulla scorta di Dällenbach, con *autotesto* s'intende «un raddoppiamento interno del testo che ripete il racconto, tutto o in parte»)⁵⁵⁰ che riproduce in scala il sistema dialogico a cui afferisce, pur nel suo «sincretismo di fondo»,⁵⁵¹ l'intera opera. La scomparsa del dialogo stesso in quella che John Freccero chiama *esperienza della conversione* e che coincide in ultima analisi con la morte del soggetto, nel «divorzio tra soggetto precedente [protagonista del viaggio] e soggetto attuale [autore del poema]».⁵⁵²

In conclusione, «la *Commedia* è un'opera a forte configurazione dialogica, ma che instaura una comunicazione finale; un *dia-logos* che enuncia un *logos* ultimo, non discutibile, che non attende nessuna replica, rivelazione ultima che attende solo di essere compresa per affermarsi».⁵⁵³ Proprio in questo punto sembra fondarsi un *proprium* dialogico: la natura umana del dialogo, insita nella distanza sociale e teorica fra individuo e individuo e fra gli individui e le cose che vogliono ottenere, le informazioni che possono dare ecc. Il protagonista incarna questa distanza, è il latore del dialogo; un minuto prima che entrasse nella selva proemiale, i regni oltremondani erano infatti immersi nel silenzio dialogico: non c'è una domanda di senso nelle parole di dolore dei dannati (gli stessi scambi di battute dei barattieri non sono da intendersi come comunicazione costruttiva ma come accrescimento della pena in cui rientrano), negli *exempla* purgatoriali o nei salmi intonati dalle anime salve – ma un senso già stabilito, che presiede a tutto. Il personaggio di Dante crea scompiglio, ha bisogno di sapere e per sapere fa rivivere i personaggi che incontra, chiamandoli a rispondere a qualcosa o a raccontare la loro storia. Essere dialoganti presuppone, in ultima analisi, l'essere distanti, e sfidare la distanza con un moto desiderativo, attraversandola per incrociare l'altro: nell'immobilità del giudizio universale, tutto si trova nello stesso punto, per cui un vero e proprio dialogo (nelle sue istanze di movimento e vettorialità) sarebbe impossibile. In ultima analisi, si verifica *prima di tutto* nel caso di Dante e Virgilio la regola macro-testuale della *Commedia* per cui il dialogo, a un certo punto, finirà.

⁵⁴⁹ C. TRAMONTANA, *Il sistema dialogico della Commedia*, op. cit., p. 11.

⁵⁵⁰ Mezzadroli sostiene che «nella *Commedia* assistiamo continuamente al ri-racconto della vicenda cruciale del protagonista, del perché e soprattutto del senso del suo viaggio nell'aldilà» (G. MEZZADROLI, *Enigmi del racconto e strategia comunicativa*, op. cit., pp. 494-495).

⁵⁵¹ C. TRAMONTANA, *Il sistema dialogico della Commedia*, op. cit., p. 21.

⁵⁵² J. FRECCERO, *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, il Mulino, 1989, p. 109.

⁵⁵³ C. TRAMONTANA, *Il sistema dialogico della Commedia*, op. cit., p. 45.

LA FOCALIZZAZIONE DANTESCA TRA PAROLA E IMMAGINE.
DUE ESEMPI DI ANALISI A PARTIRE DALLA
COMMEDIA ILLUSTRATA DI ALIGI SASSU

di Luca Padalino

1. Introduzione

L'impegno di ricerca intorno alle traduzioni figurate del poema dantesco è perlomeno pari all'estensione del suo oggetto, testimone una quantomai autorevole bibliografia.⁵⁵⁴ Il recente *Dante per immagini* (2018) di Lucia Battaglia Ricci ci offre a tal proposito un ragguaglio esemplare sullo stato dell'arte degli studi in merito, auspicando fin dall'introduzione che alla ricerca documentale si accompagni un impegno esegetico costante, in grado di contribuire «a una più articolata ricostruzione della storia della ricezione del poema sacro».⁵⁵⁵ Questo il proposito del nostro intervento, volto a porre alcune questioni di carattere formale poco considerate, ci sembra, intorno alla pratica di traduzione visiva della Commedia, specie per quanto concerne il campionario novecentesco. Più nello specifico, intendiamo approntare un'analisi comparata delle modalità di costruzione del punto di vista tra alcuni passi danteschi e la loro resa pittorica. Il Novecento è in tal senso luogo di indagine promettente giacché, come altrove evidenziato,⁵⁵⁶ è a tale altezza che si fanno preminenti interpretazioni visive della Commedia assai distanti dall'ipotesi: l'eterogeneità complessiva degli esiti individuerà pertanto un ampio spettro dei possibili, alcuni dei quali esplicitamente intenti a richiamare – al fine di tradirla, emularla, comunque aprirvi un dialogo – la “rifrazione prismatica”⁵⁵⁷ della diegesi dantesca.⁵⁵⁸ Tra questi, la nostra scelta cade su un ciclo pittorico non tra i più noti, le illustrazioni per la Commedia⁵⁵⁹ approntate da Aligi Sassu tra il 1981 e il 1986, da cui presentiamo due esempi, tratti rispettivamente da *Inf.* III e *Inf.* XXV, nell'intento di mostrare come lo scarto tra il sistema di focalizzazioni predisposto da Dante e le scelte di costruzione prospettica di Sassu possa farsi criticamente attivo. Propedeutica a tal fine sarà una breve puntualizzazione di ordine metodologico, atta a chiarire il criterio per la quale si predispone un'analisi comparata tra meccanismi diegetici inerenti sostanze dell'espressione diverse. In seguito, al fine di delucidare appieno il campo d'indagine, si fornirà una prima messa a fuoco del rapporto intertestuale operante tra l'opera di Sassu e la Commedia. Per ultimo la lettura comparata dei testi visivo e verbale. A chiudere il contributo, infine, alcune brevi considerazioni in vista di un futuro proseguo del lavoro.

⁵⁵⁴ Per un primo vaglio bibliografico rimandiamo alla voce *iconografia* del database approntato dalla Società Dantesca Italiana, consultabile a <http://dantesca.ntc.it/dnt-fo-catalog/pages/material-search.jsf> (ultimo accesso 15 maggio 2022). Per quanto riguarda l'areale novecentesco, cfr. C. FISCHER, *Dante intermédial: une introduction* in H.-J. BACKE, M. FUSILLO, M. LINO, *Transmediality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition, with the focus section Intermedial Dante: Reception, Appropriation, Metamorphosis*, numero monografico di «Between», X. 20 (2020), pp. 190-203, nonché la sezione *bibliografia* in chiusura a L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 285-291.

⁵⁵⁵ L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini*, cit., p. XVI.

⁵⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 279.

⁵⁵⁷ Cfr. P. RENUCCI, *La rifrazione prismatica dell'io narrante nella Divina Commedia*, in W. BINNI (a cura di), *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 5-16.

⁵⁵⁸ Un esempio recente e particolarmente fruttuoso all'analisi, come dimostrato da Lucia Battaglia Ricci, si dà nell'opera di Domenico Ferrari. Cfr. in tal senso *L'inferno di Dante nelle acqueforti di Domenico Ferrari*, con una presentazione di E. MALATO, Roma, Salerno editore, 2015.

⁵⁵⁹ Cfr. sul Dante di Sassu C. GIZZI (a cura di) *Sassu e Dante*, Catalogo della mostra, Milano, Mazzotta editore, 1987, G. SEGATO, *Aligi Sassu e Dante (63 disegni preparatori per l'illustrazione della Divina Commedia)*. Padova, Scoletta della Cattedrale, 12-31 maggio 1994, Padova, Assessorato alla Cultura, 1994, F. ULIVI, (a cura di), *Aligi Sassu e la Divina Commedia*, Corbetta, L'incisione, 1996, P. FOGLIA e M.E. PIACENTE, *Come una fiamma bruciante: la Commedia di Dante secondo Aligi Sassu*, Bagnacavallo, Museo Civico delle Cappuccine, 2021.

2. Dal focalizzatore all'osservatore: per una categoria di analisi intersemiotica

La più fortunata teoria della focalizzazione letteraria è come noto opera di Gérard Genette, che fin da *Figures III* (1972) ne riconosceva, con qualche apprensione, l'ineludibile contiguità semantica con il campo visivo.⁵⁶⁰ Ciononostante, la sua risposta alla domanda «qui voit dans le récit?» fu presto intesa come oltremodo afferente al medium letterario,⁵⁶¹ nonché affetta da una rigidità tassonomica di arduo impiego su testi visivi⁵⁶² e in genere distanti dal codice verbale. Lo studio sulla focalizzazione in chiave transmediale si impegnò pertanto sul duplice fronte di un attenuamento delle sue connotazioni letterarie, da una parte, e di un rafforzamento delle competenze del dispositivo focalizzatore, dall'altra.⁵⁶³ Questo secondo filone sottolinea come la focalizzazione si faccia primo mediatore e regolatore dell'informazione circolante nell'enunciato per il suo destinatario, o, meglio, enunciatario.⁵⁶⁴ È per tal via che il concetto di focalizzazione genettiana si avvicina a quello semiotico di *osservatore*, già delineato alla fine degli anni Settanta da Algirdas Julien Greimas e Jacques Fontanille.⁵⁶⁵ Secondo tale prospettiva l'insieme dell'informazione circolante in un qualsiasi discorso – i.e. letterario, iconico, filmico – si rende fruibile all'enunciatario nella misura in cui l'istanza mediatrice dell'osservatore sia in grado di restituirla, e ciò secondo una serie di parametri: deissi spaziotemporale, aspettualità dell'azione, motilità dell'osservatore rispetto all'oggetto inquadrato e viceversa, distanza effettiva da esso, dinamica primo piano-sfondo, parametri timici e ideologici più o meno sottesi. Come affermato in seguito da narratologi cognitivisti quali David Herman, Ronald Langacker e Leonard Talmy, in questo senso ben debitori della semiotica generativa di Greimas, si tratta di parametri tarati su di una scala antropomorfa,⁵⁶⁶ che ne garantisce una larga applicabilità transmediale. Il modello di Greimas, tuttavia, non si ferma qui, rivestendo di un ruolo attivo non solo l'osservatore, ma anche l'oggetto osservato, definito non a caso *informatore*, la cui posizione e i cui movimenti rispetto all'inquadratura comportano sempre una visione più o meno parziale della scena.⁵⁶⁷ Ciò che il lettore-spettatore vedrà-saprà sarà risultato della mediazione dialogica tra informatore e osservatore, regolata secondo l'insieme dei parametri suddetti e dalla cui combinazione deriveranno specifici effetti retorici. Assistiamo pertanto, già in Greimas e Fontanille, al passaggio da una

⁵⁶⁰ Cfr. G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, p. 206: «Pour éviter ce que les termes de vision, de champ et de point de vue ont de trop spécifiquement visuel, je reprendrai ici le terme un peu plus abstrait de focalisation».

⁵⁶¹ Cfr. M. BAL, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1997 e ID. *The Point of Narratology* in «Poetics Today», 11, no. 4 (1990), pp.727-753. Mieke Bal è tornata recentemente sull'argomento in M. BAL, *The Point of Narratology: Part 2*, in «Interdisciplinary Description of Complex Systems - scientific journal»,17(2-A), 2019, pp. 242-258. Considerazioni interessanti, non foss'altro che per la continuità di argomento con il presente lavoro si danno in M. FUSILLO, *Focalization as a Transmedial Category*, in «Between», vol. X, n. 20 (novembre 2020), pp. 45-57 e J. PARK, *All that we see is seen in perspective*: point of view as word and image, in «Word & Image», 37, 3, 2021, pp. 221-228.

⁵⁶² Cfr. in tal senso le considerazioni di K. MIKKONEN in *Graphic Narratives as a Challenge to Transmedial Narratology: The Question of Focalization* in «Amerikastudien / American Studies» Vol. 56, No. 4, (2011), pp. 637-652 e S. HORSTKOTTE e N. PEDRI, *Focalization in Graphic Narrative* in «Narrative», Volume 19, Number 3, October 2011, pp. 330-357.

⁵⁶³ Importante sul primo fronte M. JAHN, *Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept*, in «Style», summer 1996, 30(2), pp. 241-267. Sul secondo, invece, si veda a fini di un primo vaglio anzitutto D. HERMAN, *Beyond Voice and Vision: Cognitive Grammar and Focalization Theory* in P. HÜHN, W. SCHMID, J. SCHÖNERT (a cura di) *Point of view, perspective, and focalization*, Berlin, De Gruyter 2009, pp. 119-142.

⁵⁶⁴ Cfr. L. TALMY, *Toward a Cognitive Semantics*, Voll. 1-2. Cambridge, MA, MIT Press, 1987 e R.W. LANGACKER, *Foundations of Cognitive Grammar*, Vol. 1. Stanford. SUP, 1987. Con il termine enunciatario ci riferiamo, sulla scorta della terminologia semiotica, al destinatario implicito dell'enunciazione, a prescindere dalla sostanza dell'espressione. Impieghiamo d'ora in avanti tale termine al fine di evitare ambiguità con altri contigui ma troppo inerenti a specifici media quali lettore o spettatore.

⁵⁶⁵ Cfr. A. J. GREIMAS e J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie de langage*, Paris, Hachette, 1979; J. FONTANILLE, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)* Paris, Hachette, 1989.

⁵⁶⁶ «the subset of the parameters at issue—namely, those associated specifically with focal adjustment—derives from the enabling and constraining condition of having an embodied, spatio-temporally situated perspective on events», D. HERMAN, cit., p. 129. Ma si veda già la voce *observateur* del *dictionnaire* di Greimas e Courtes, cit. pp. 231-232.

⁵⁶⁷ Cfr. J. FONTANILLE, cit., pp. 5-9.

interpretazione linguistico-formale della focalizzazione, affine al modello genettiano, a una di carattere retorico-cognitiva, accosta agli sviluppi più recenti della ricerca narratologica. Ne conseguono diversi vantaggi, tra cui un esame più raffinato del ruolo diegetico della focalizzazione, intesa più come gioco di relazioni tra componenti testuali che come istanza a sé, e un'alta applicabilità ai più diversi generi del discorso. Non solo: nel caso-studio qui proposto, l'analisi transmediale della focalizzazione tra Divina Commedia e sue rese visuali, il modello tripartito osservatore-informatore-enunciatario si fa ancor più proficuo, data l'opportunità di dar conto per esso dei vari gradi di competenza cognitiva e funzionalità retorica ricoperti dalle due istanze narrative preposte all'articolazione diegetica del poema, la coppia Dante personaggio e Dante autore,⁵⁶⁸ il cui eventuale *circuler* tra testo e immagine resta altrimenti di difficile restituzione. Al fine di dispiegare l'apporto interpretativo abbiamo scelto, come anticipato, due luoghi tratti dalle illustrazioni alla Commedia dipinte dal pittore di origini sarde Aligi Sassu tra il 1981 e il 1986. La scelta di quest'opera non è casuale, ma altresì motivata da una seconda opportunità analitica, su cui è ora il caso di soffermarsi.

3. Il ciclo dantesco di Sassu

Il ciclo di Sassu è composto da 113 tavole dipinte in acrilico, di dimensione 35 x 55 cm, commissionate per un'edizione di grande formato della Commedia poi non realizzatasi. Pertanto, secondo la tipologia proposta da Battaglia Ricci, definiremmo qui la relazione con il metatesto dantesco di tipo illustrativo,⁵⁶⁹ teso cioè alla realizzazione di immagini da fruirsi contiguamente al testo scritto. Questo tipo di rapporto, specie in epoca contemporanea, sottende un certo grado di tensione tra i sistemi segnici coinvolti, cui l'opera di Sassu non fa eccezione. Ciò emerge fin dalle dichiarazioni d'autore in merito, inclini a considerare il lavoro come indipendente dai giochi di una pratica illustrativa didascalica. Primo movente è invero «la fantasia, la fede concreta nella pittura, non un'occasione illustrativa di eventi», giacché «un artista non può limitarsi a una riproduzione grafica di espressioni, di atteggiamenti, di composizione simbolica di figure e di cose». L'esercizio di traduzione assume i lineamenti di un monologo di forte connotazione metalinguistica, mediante cui «affondare il bisturi nella carne viva della pittura». A ciò si accompagna, tuttavia, la continua, opposta necessità di evidenziare un'intesa carsica con il metatesto, orientata a «dare forma e figura alla voce più segreta di Dante», possibile «solo immedesimandosi nelle parole del poeta».⁵⁷⁰ Apparente aporia fin da principio presente alla critica, che già Ferruccio Ulivi restituiva come «illimitata iniziativa esegetica dell'artista [...] mai peraltro dimentico degli indispensabili contatti con il testo», cosa che farebbe altrimenti delle sue tavole «dei meri pretesti, legati con un fil d'aria all'arbitrio del caso».⁵⁷¹ Contrasto iterato poi sul piano del racconto, dove a dire di Ulivi la figurazione resta «inconfondibilmente connessa all'itinerante decorso testuale», che segue difatti pedissequamente per ogni canto, per poi però svincolare «dal contesto narrativo, per enucleare episodi, tratti, motivi d'indole contingente, propizi alla conformazione mentale dell'artista».⁵⁷² Sassu e Ulivi delineano uno specifico modello di lettura del ciclo, definito tanto da un'irriducibilità antinomica tra prototesto e metatesto che da una loro correlazione ineludibile. Vi cogliamo in filigrana i contorni di

⁵⁶⁸ La questione è tra le più frequentate e note dalla critica dantesca fin dall'impegno in merito di Charles Singleton e Gianfranco Contini, la bibliografia molto vasta. Ci limitiamo pertanto ad alcuni riferimenti recenti, rimandando alle rispettive bibliografie: M. PICONE, *Dante come autore/narratore della Commedia* in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», V. 2. N. 1., 1999, pp. 9-26. M.G. RICCOBONO, *Dante poeta-profeta, pellegrino, autore*, Roma, Aracne, 2012. A. ILLIANO, *In margine al sistema narrativo della Comedia*, in «Letteratura italiana antica: rivista annuale di testi e studi», XVIII, 2017, pp. 251-290. Uno sguardo complessivo infine in G. LEDDA, *Dante Alighieri, Dante-poet, Dante-character* in Z. BARANSKI e S. GILSON, *The Cambridge companion to Dante's Commedia*, Cambridge University press, 2019, pp. 28-42.

⁵⁶⁹ Cfr. ancora L. BATTAGLIA RICCI, cit., 2018, p. 265.

⁵⁷⁰ Questa e le precedenti citazioni in A. SASSU, *La mia "Divina Commedia"*, in C. GIZZI (a cura di) *Sassu e Dante*, cit. pp. 67-69.

⁵⁷¹ F. ULIVI, *Sassu e l'illustrazione dantesca*, in C. GIZZI (a cura di) *Sassu e Dante*, cit., p. 61.

⁵⁷² Ivi, p. 62.

un'esperienza di dialogo de-coincidente: il contatto tra due sfere d'azione estetica rivendicanti pari dignità – verbale e figurativa – si pone come necessario all'evidenziarsi di uno scarto e, pertanto, di un auspicato surplus di senso.⁵⁷³ La proficuità del dialogo dipenderà dall'individuazione di un tratto comune sotteso, che si faccia primo garante dell'interloquire asimmetrico. La nostra ipotesi è che tale tratto emerga proprio attraverso l'analisi comparata della dinamica osservatore-informatore-enunciario e a una lettura contigua di parola e immagine, sulla scorta di quanto suggerito da Sassu e Ulivi

Qualche parola, infine, sulle modalità di costruzione del campione. Abbiamo scelto due luoghi della *Commedia* e due tavole rispettive, nell'ordine *Inf.* III e *Inf.* XXV, giacché trasversali all'insieme complessivo e non narrativamente conseguenti, così da meglio mostrare la funzione pervasiva e non circostanziata del fenomeno studiato. La scelta dei versi di riferimento per ogni tavola si è fatta invece in continuità con quanto selezionato da Corrado Gizzi in occasione della prima mostra delle illustrazioni di Sassu nel 1987, di cui fu curatore.⁵⁷⁴ Si tratta di passi selezionati secondo un principio di massima puntualità con quanto rappresentato dalle tavole, che adottiamo tenendo tuttavia presente l'inclinazione di Sassu all'incassamento metonimico di svariati momenti narrativi in un'unica immagine, e a cui concediamo pertanto mero valore euristico iniziale. L'ordine di lettura, invece, va prima al passo dantesco, poi alla tavola.

4. Narrazione e osservazione tra *Inf.* III e *Inf.* XXV

I. «Ed ecco verso noi venir per nave / un vecchio, bianco per antico pelo».⁵⁷⁵

Il primo luogo della nostra analisi corrisponde ai vv. 82-83 del Canto III dell'*Inferno*. Siamo nell'Antinferno e Dante e Virgilio hanno raggiunto le sponde dell'Acheronte. Quanto in seguito accade è reso attraverso un effetto di prossimità e presa diretta sull'evento, proprio di consueto ai momenti narrativi filtrati dalla prospettiva del Dante personaggio. Ciò che ci interessa rilevare, tuttavia, è come questo effetto sia frutto non solo della posizione dell'osservatore rispetto ai fatti narrati, ma della relazione intersoggettiva con il principale oggetto informatore – qui, evidentemente, Caronte – e, di conseguenza, con la specola sull'evento preposta al lettore. Primo dato rilevabile in tal senso è un'informazione relativa alla motilità dei due attanti in gioco. Da una parte l'osservatore, fermo sulla riva, dall'altra l'informatore, Caronte, che muove verso di lui⁵⁷⁶ occupando progressivamente il campo. Si pone subito come pertinente la categoria semantica immobilità/mobilità, cui corrisponde un diverso grado aspettuale: terminativo, in un caso (Dante e Virgilio hanno ormai raggiunto la riva e sono pertanto immobili) e durativo, dall'altro (il nocchiere che sopraggiunge, impegnato in un'azione già avviata che non ha ancora terminato). La direzione dello sguardo dell'osservatore, inoltre, è rivolta direttamente verso l'oggetto informatore, il cui movimento a venire assume un valore deittico: consente cioè di individuare la posizione specifica del primo, coincidente con la meta ultima del suo sopraggiungere. Sul piano retorico diremmo poi che l'effetto di sorpresa indotto dall'improvviso apparire di Caronte è rafforzato dall'uso del presente storico, da una parte, e dall'attacco del verso affidato all'avverbio presentativo «ed ecco»,⁵⁷⁷ con valore attualizzante, dall'altra. L'enunciario si troverebbe, già così, fortemente sollecitato sul piano estesico. A ben vedere, tuttavia, l'effetto è

⁵⁷³ Cfr. su questo punto G. ZAGANELLI, *Note sulla figurabilità del testo letterario*, in G. ZAGANELLI e T. MARINO, *Saggi di cultura visuale. Arte, letteratura e cinema*, Bologna, Lupetti, 2012, p. 26: «Il passaggio e il successivo riposizionamento dei segmenti linguistici in immagini concettuali viene definito una operazione di trasformazione. Non esiste, infatti, una esatta aderenza tra segni linguistici e segni iconografici».

⁵⁷⁴ Cfr. C. GIZZI (a cura di) *Sassu e Dante*, cit., pp. 197-241.

⁵⁷⁵ *Inf.*, III, 82-83. Qui come altrove l'edizione di riferimento per le citazioni dalla *Commedia* è *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Milano, Mondadori, 1966-1967.

⁵⁷⁶ Teniamo qui presente l'analisi del dato aspettuale sulla coppia di verbi «aller/venir» proposta da J. FONTANILLE, cit. pp. 26-37.

⁵⁷⁷ A tal proposito Anna Maria Chiavacci Leonardi parla di «forma d'attacco frequente in Dante (che corrisponde all'evangelico «Et ecce») per introdurre un avvenimento improvviso: una nuova ed inattesa figura appare infatti sulla scena». D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, commento di A.M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 1991-1996, (ed. riv. Milano, Mondadori, 2005), 3 voll., I, p. 16.

ulteriormente rafforzato dal gioco di inquadrature installato nella scena.⁵⁷⁸ Il Dante personaggio infatti si esprime deitticamente attraverso il pronome di prima persona plurale, «noi». Questo, tenuto presente il quadro prospettico appena delineato, ha doppia valenza referenziale: interna, riferentesi a Dante e Virgilio; esterna e sul piano pragmatico, coinvolgente in quel «noi» lo stesso enunciatario, che si “posiziona” pertanto alla medesima altezza dell’osservatore, su un’ideale retta perpendicolare individuata dai due. Attraverso questa specola enunciatario e osservatore non possono così non vedere sopraggiungere Caronte, che si trova sulla stessa linea di fuoco e che viene verso di «noi». Il suo emergere progressivo a impegnare la ribalta risulta così fortemente accentuato agli occhi del lettore, esempio visivo di quella «rivelazione partecipata», di cui già parlava Mario Luzi.⁵⁷⁹

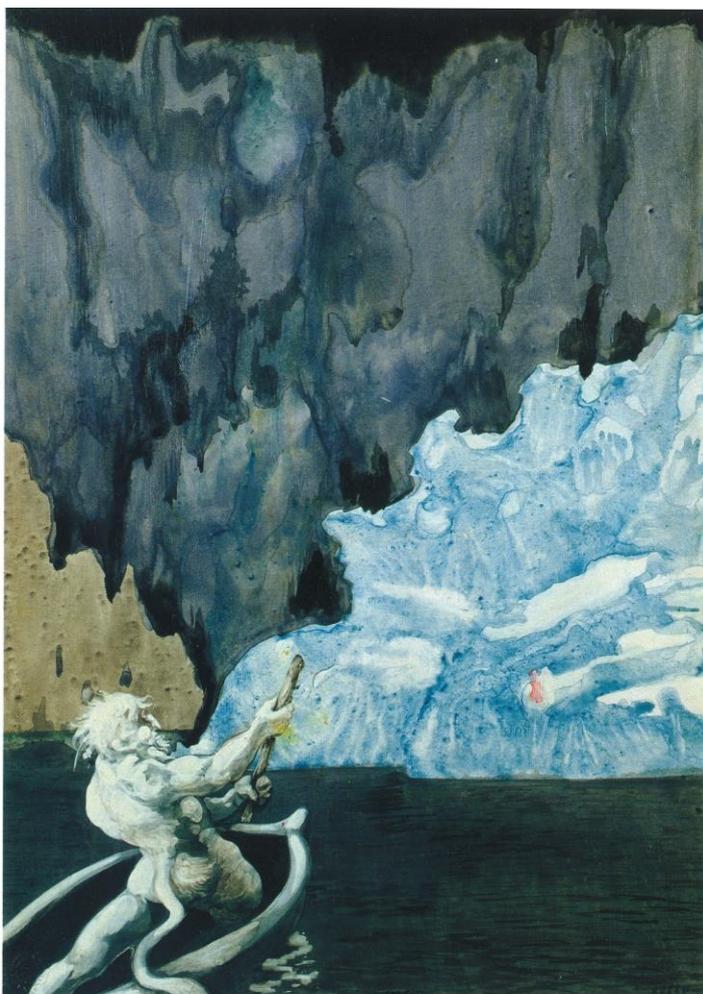


Fig. 1

Ma c’è dell’altro. Il movimento di Caronte, infatti, per quanto ben visibile fin da subito all’osservatore, è già iniziato in un momento precedente al suo arrivo. La fase incoativa del suo procedere è infatti negata allo sguardo dell’osservatore e dell’enunciatario, ed è supponibile solo a partire dal suo orientamento successivo. Ciò dà all’azione del navigare un aspetto imperfettivo, ponendola a sfondo evenemenziale della narrazione. Ne consegue un ulteriore effetto di illusione referenziale, giacché gli abitanti dell’Inferno ci vengono restituiti come impegnati in azioni autonome e al netto della presenza del Dante personaggio, che sopraggiunge in un mondo che, in estrema sintesi, lo precede.⁵⁸⁰ La portata retorica complessiva della scena è costruita dunque non solo attraverso l’effetto di prossimità, governato da varie modulazioni del poter-vedere, ma anche dal suo contraddittorio, il non-poter-vedere. È il loro rapporto a circoscrivere la postazione dell’enunciatario, che va intesa come luogo di decodifica di una selezione a monte dell’informazione concessagli, al fine di suscitare specifici effetti di senso.

Muoviamo adesso alla resa pittorica della scena allestita da Sassu (fig.1).⁵⁸¹ Anzitutto, sul piano figurativo, ci è possibile riconoscere il fiume Acheronte, «il vecchio per antico pelo» sulla barca in

⁵⁷⁸ Effetto “cinematico” già rilevato da Natalino Sapegno, per cui la poesia di Dante è in questi versi tutta «intesa a rendere il movimento della scena e perciò i particolari [...] sono ripresi e distribuiti da Dante nel corso della rappresentazione, là dove tornino opportuni a renderla più mossa ed intensa» in D. ALIGHIERI, *Divina Commedia. Inferno*, commento a cura di N. SAPEGNO, Firenze, La Nuova Italia, 1985 (1957), p. 36.

⁵⁷⁹ M. LUZI, *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura*, a cura di D. PICCINI e D. RONDONI, Milano, Garzanti, 2002, p. 49.

⁵⁸⁰ Ancora Mario Luzi parla in tal senso del «presente di una eternità sorpreso dall’emozione di un testimone»; il quale a sua volta «parla per condividere con altri quella emozione; perché quella emozione diventi desiderio efficace di salvezza», *ivi*, p. 46.

⁵⁸¹ Le tavole sono qui riprodotte digitalmente per gentile concessione dell’Archivio Aligi Sassu, nella persona di Carlos Sassu Suarez, che ringrazio sentitamente.

primo piano, nonché una macchia rossa di ampiezza ridotta, orientata verticalmente e vagamente antropomorfa, posta in lontananza sulla riva opposta. L'immagine, costruita secondo i criteri della prospettiva lineare, installa il punto di vista interno in basso a sinistra, in massima prossimità con Caronte, rivolto di spalle. Questi, inoltre, appare impegnato in un movimento incoativo: l'avviarsi della traversata da una sponda all'altra. Ancora, seguendo la linea di fuga indicata dall'orientamento della barca e del corpo del nocchiere, riconosciamo nella macchia cremisi il punto di fuga principale dell'immagine, e in esso il Dante personaggio. La congiunzione deittica tra Dante personaggio ed enunciatario, propria del passo dantesco, risulta ora scissa: il compagno di viaggio e primo mediatore dell'informazione nel poema è separato drasticamente dal piano dell'osservatore, per mezzo di una distanza che lo rende «indicibilmente piccolo».⁵⁸² A ciò si somma il movimento inferito da Caronte che, come detto, appare impegnato in un moto «ad andare» rispetto a colui che guarda la scena. Lo spettatore si pone così virtualmente disgiunto e dal nocchiere e dal Dante personaggio al tempo stesso.⁵⁸³ Uno iato progressivo, ulteriormente rafforzato dalla presenza del fiume Acheronte, che impone una separazione netta e invalicabile tra il piano dell'osservatore e quello dell'informatore.⁵⁸⁴ Alla categoria semantica mobilità/immobilità corrisponde così una motilità opposta rispetto a quanto visto in precedenza: il "venire" è qui sostituito con "l'andare", "l'avvicinamento" con "l'allontanamento". Ora, se mettessimo in gioco quanto conosciamo dello spazio oltremondano delineato da Dante in tutto *Inf.* III, potremmo assimilare la soglia preposta all'osservatore da Sassu alla sponda posta al di là dell'Acheronte. Il luogo adibito all'isolamento dell'osservatore – e, dunque, dell'enunciatario – coinciderebbe così con quello delle anime dannate già traghettate, a cui è precluso ogni moto *à rebours*. L'irraggiungibilità del Dante personaggio assume, su tale linea, una connotazione ulteriore: quella del riconoscimento sterile e del pathos disforico che ne deriva. In altri termini, la disgiunzione spaziale traduce sul piano figurativo lo stato di esclusione dall'orizzonte dei possibili – proprio dei dannati – suscitato dalla presenza del Dante personaggio nell'Oltretomba. Il relazionarsi con lui, infatti, non può tradursi per essi in un mutamento di sorte – *peripeteia* –, ma tutt'al più in una tensione senza sfogo, cui consegue null'altro se non una ratifica di estraneità.⁵⁸⁵ L'enunciatario è parimenti costretto a permanere sulla soglia della raffigurazione, estraneo al manifestarsi degli eventi e al loro mutamento, volto a una retrospezione sull'Acheronte ormai e per sempre superato.

II. «Così vid'io la settima zavorra/mutare e trasmutare; e qui mi scusi/ la novità se fior la penna abborra».⁵⁸⁶

Traiamo dal canto XXV il secondo luogo della nostra analisi, ai vv. 142-144. Ci troviamo nella settima bolgia, dove abbiamo appena assistito alle metamorfosi dei tre ladri: dapprima, nel canto precedente, quella di Vanni Fucci, poi altre due, una di un singolo individuo, l'altra doppia e speculare. I versi riportati esplicitano le difficoltà di resa di un simile spettacolo da parte del fare

⁵⁸² F. ULIVI, cit. p. 63.

⁵⁸³ Interessante in tal senso il rimando possibile alla connotazione di Caronte come personaggio-separatore già nella *Commedia*, seppur in termini opposti rispetto al nostro caso, segnalata di recente da Massimo Rota: «È evidente come tutto il tessuto verbale, che accompagna il livello semantico del testo, riveli da parte di Caronte la volontà di separare nettamente il pellegrino che gli sta di fronte dalle anime che affollano le rive dell'Acheronte: l'enfasi dimostrata dal poliptoto riguardante il verbo partire (naturalmente nell'accezione di "fare parte a sé", più che del semplice "allontanarsi"), allitterato con la rima equivoca del duplice porti (che indica meta e modalità di tale separazione), ne è segnale indubitabile». M. ROTA, *Il privilegio di Caronte. Alcune suggestioni*, in *Da Dante al Novecento. In onore di Alfredo Cottignoli*, Bologna, Pàtron, 2019, pp. 41-49.

⁵⁸⁴ Cfr. D. PIROVANO, *Fiumi danteschi. Dal "fiume bello e corrente e chiarissimo" al "lume in forma di rivera"* in «*Studium*», 5, settembre/ottobre 2020, pp. 655-671.

⁵⁸⁵ Cfr. in tal senso P. BOITANI, «*Conosco i segni dell'antica fiamma*»: *Dante*, in *Riconoscere è un dio*, Torino, Einaudi, 2014 p. 411.

⁵⁸⁶ *Inf.*, XXV, 142-144.

poetico, secondo però un' evidente logica antifrastica,⁵⁸⁷ dato che, come noto, la descrizione dell'ultima metamorfosi è introdotta dal *topos* dell'*überbietung*, il "sopravanzamento", così come definito da Ernst Robert Curtius.⁵⁸⁸ In accordo con esso, il Dante autore si pone in diretta competizione⁵⁸⁹ con i *regulati poetae* Lucano ed Ovidio intorno al motivo della metamorfosi, sopravvanzandoli e uscendo infine vincitore dall'agone poetico. La relazione intrattenuta dall'osservatore con gli oggetti informatori presuppone, pertanto, una dichiarata competenza circa il saper-vedere, finalizzato anzitutto a un saper-fare-vedere: prodigi e *mirabilia* del mutare e trasmutare si offrono al pellegrino non tanto per essere consumati dall'occhio quanto per essere affidati dalla penna al *dictum* poetico. Ne consegue la messa a punto di un'inquadratura ravvicinata, di converso a informatori sfuggenti, attornati peraltro da «fummo che l'uno e l'altro vela di color novo»,⁵⁹⁰ che «sospende interrogativamente e rende incerta e precaria la percezione di un fenomeno sconvolgente e inimmaginabile prima di Dante». ⁵⁹¹ Ed è infatti proprio l'elevata difficoltà del «convertere poetando» l'osservazione in informazione a sancire il primato del Dante autore rispetto sia alla materia trattata che alle modalità della sua restituzione al lettore.

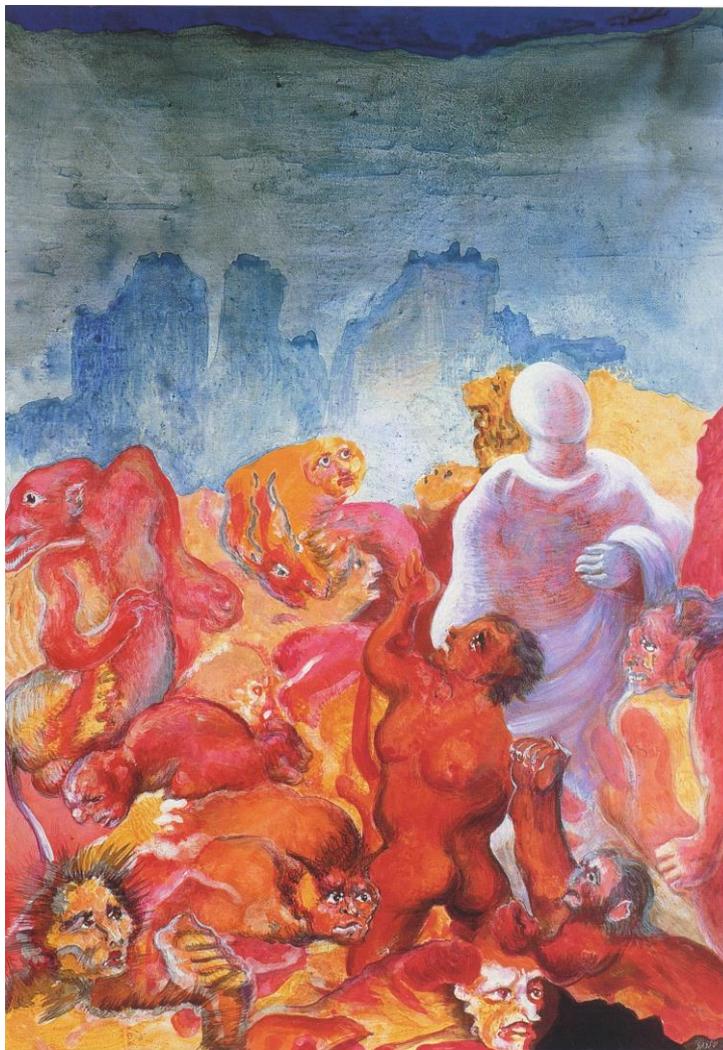


Fig. 2

Diversa la situazione sul piano figurativo (fig. 2): la scena è anche qui resa da un osservatore posto frontalmente rispetto al piano di proiezione che, complice l'assenza di un punto di fuga preminente e dunque di una progressiva distribuzione dei corpi sia sul primo piano che sullo sfondo, apre una visione complessiva sulla settima bolgia, sebbene tutta compressa sulla ribalta. Accosto ai dannati si erge il poeta, la cui identificazione si compie però più per contrasto rispetto all'insieme che per marche di riconoscimento sue proprie. Egli ci appare infatti di sbieco, a offrire un viso senza

⁵⁸⁷ Dante autore infatti «scusa la mancanza della consueta precisione, proprio dove ha toccato il massimo della perfezione nella difficile e mai tentata impresa» (D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, commento di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 1991-1996, (ed. riv. Milano, Mondadori, 2005), 3 voll., I, p. 756.

⁵⁸⁸ Cfr. E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, pp.185-186. Cfr., inoltre D. BARONCINI, *Citazione e memoria classica in Dante*, in «Leitmotiv», 2/2002 <http://www.ledonline.it/leitmotiv/>, pp. 153-164.

⁵⁸⁹ Cfr. *Inf.*, XXV, 94-99: «Taccia Lucano omai là dov'è tocca / del misero Sabello e di Nasidio / e attenda a udir quel ch'or si scocca. / Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio, / ché se quello in serpente e quella in fonte converte poetando, io non lo 'nvidio».

⁵⁹⁰ *Inf.*, XXV, 118.

⁵⁹¹ G. A. CAMERINO, «Se fior la penna abborra». *Inferno XXV e le invenzioni del mutare e trasmutare*, in «Tenzione», 10, 2009, p. 95. Cfr. inoltre sul canto XXV G. LEDDA, *Dante e le metamorfosi della visione*, 3 febbraio 2009, <http://www.griseldaonline.it/percorsi/metamorfosi/ledda.htm>, consultato il 15 maggio 2021.

facies, superficie cioè opaca⁵⁹² deprivata di marcatori somatici e patemici. L'orientamento del corpo, inoltre, indica un luogo indefinito fuori dallo spazio dell'inquadratura, del tutto estraneo a quanto gli accade attorno. Anche il suo sembiante plastico si distingue per differenza dagli altri elementi presenti sulla scena: lì dove a mostrarsi è uno spasmodico mutamento, uno scontornare inesausto delle identità umana e animale, il corpo del poeta risulta immobile e conchiuso tra i contorni saldi di un simulacro in cristallo. Figurativizzazione, questa, che lo pone in una duplice relazione differenziale: dapprima con le figure più prossime, le anime dannate, presso cui si distingue per inamovibilità aspettuale, rimandante sul piano del contenuto a una estraneità spirituale e sostanziale alla pena. Poi rispetto, e con maggior problematicità, all'osservatore e all'enunciatario. Si accennava in merito all'omissione della *facies* rispetto al *visu*, e con questo dei sensi che più garantirebbero della sua competenza di osservatore – vista – e di informatore, voce. Come nel canto III, a venir suggerita è ancora un'ostruzione informativa⁵⁹³ sottesa tra Dante autore-personaggio ed enunciatario, lasciato senza guida dinnanzi alla «settima zavorra». Questo viene tradotto sul piano plastico mediante l'isolamento topologico dell'enunciatario. La costruzione del punto di vista rispetto alla linea dell'orizzonte, infatti, comporta un ribassamento che, combinato alla prossimità del piano di proiezione, installa un effetto di *franchissement*⁵⁹⁴ dello spazio preposto all'enunciatario ad opera dei dannati. Ciò è ulteriormente sottolineato dalla loro natura aspettuale, che definiremmo iterativa e priva di terminatività apprezzabile, sospesa pertanto in un ibridismo sprovvisto di orientamento e potenzialmente imprevedibile. Il loro inglobamento da parte dell'osservatore, che non inquadra altra via di sfogo per tale massa amorfa se non quella coincidente con lo spazio preposto all'enunciatario, intensifica l'effetto di potenziale congiunzione prossemica.

In conclusione è possibile affermare che la costruzione prospettica della scena simbolizza la capacità del fare pittorico di rendere la sorte delle anime mutanti al netto della mediazione poetica, anch'essa d'altronde oggettivata e declassata, come visto, dallo sguardo dell'osservatore. Si pongono così le condizioni per un nuovo sopravanzamento dell'*auctoritas*, ora perfino in ottica transmediale: la pittura può fare a meno della poesia. Ma la responsabilità di guidare lo spettatore tra le insidie fisiche e morali dell'Inferno dantesco è fardello pesante. Privo dell'antica guida, ridotta a mero riflesso e simulacro, il suo sguardo rischia di confondersi con quello dei dannati e di trovarsi ancora una volta isolato. La totale destituzione dei padri non è pertanto, ancora, in discussione.

5. *Tirando – provvisoriamente – le fila.*

Arrivati a questo punto ci è possibile trarre qualche considerazione, seppur provvisoria. Si evidenzia anzitutto la tendenza, comune in entrambe le tavole, a porre in crisi il privilegio di mediazione rappresentato dagli occhi e dalla voce del poeta. Ciò viene affidato alla costruzione del punto di vista, più propriamente al rapporto triadico informatore-osservatore-enunciatario, in grado di restituire visivamente la relazione conflittuale tra chi vede e l'autorità di chi parla, scindendoli, tenendoli a distanza, inglobando il secondo nel primo per poi distanziarlo o ridurlo a tacere. In Sassu tale abbassamento offre spazio a una rivendicazione del fare pittorico, in grado non solo di misurarsi con contenuti di alto valore estetico, ma di aprire a una riflessione sull'atto stesso dell'illustrare.

⁵⁹² Con *facies* indichiamo, sulla scorta di quanto proposto da Patrizia Magli, il volto come « superficie delimitata carica di senso, soprattutto perché è stato prodotto come tale dall'incessante lavoro di messa a fuoco e di ritaglio da parte di un osservatore» che ne permette, pertanto, l'immediato riconoscimento. Cfr. P. MAGLI, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Milano, Bompiani, 1995, p. 11.

⁵⁹³ Si tratta, secondo Fontanille, di una delle categorie atte a descrivere la modalizzazione cognitiva dello spazio comune a informatore e osservatore: «L'obstruction caractérise tout ce qui est masqué, difficilement saisissable, incomplet, ou peu reconnaissable, comme négation de l'exposition : objets partiellement masqués, personnages éloignés ou vus de dos», J. FONTANILLE, cit., p. 55.

⁵⁹⁴ Cfr. sulla dinamica degli spazi adibiti a osservatore e informatore, nonché sul loro potenziale intersecarsi, ancora J. FONTANILLE, cit. pp. 59-64.

Questo, nell'offrire un'opportunità di sopravanzamento dell'immagine sulla parola a partire da una materia comune, serba tuttavia come ineludibile, ai fini della comprensione, il riferimento al testo di partenza. Ciò viene simbolizzato dal mantenimento in entrambe le tavole della figura, seppur labile, del Dante-personaggio-autore, con cui l'osservatore è sempre portato a relazionarsi. L'illustrazione si pone così quale iter semiotico in cui la tensione al superamento del vedere sul dire, destinato a non realizzarsi mai appieno, nondimeno alimenta e garantisce il perpetrarsi delle condizioni per un dialogo comune. Il «visibile parlare» della Commedia si pone, in tale prospettiva, quale zona di interlocuzione privilegiata, in grado di individuare un ampio agone in cui linguaggi diversi si impegnino nell'interpretazione condivisa.

Rispetto alla metodologia impiegata, quanto emerso legittima ulteriormente, crediamo, la focalizzazione come oggetto di studio intersemiotico, date appunto le sue ricadute sul piano del contenuto. La parzialità del campione qui presentato non può però comportare una riflessione esaustiva sul tema, bensì una prima individuazione delle scelte inerenti alla costruzione dell'oggetto visivo tra parola e immagine in riferimento alla Commedia, su cui sarà il caso di insistere. Auspicabile in tal senso un'apertura della ricerca a quadri teorici sempre più adeguati a una lettura comparata, su più fronti mediali, di medesime strategie discorsive. E su tale fronte è il caso di rivendicare ancora, in chiusura, le opportunità esegetiche offerte dalle scienze semiotiche, in considerazione di un possibile incremento dell'intelligibilità testuale su questi spazi di confine della ricerca storico-letteraria.

LE PIÙ ANTICHE VITE DI DANTE

di Alessia Tommasi

Fra i testi trecenteschi che contengono un breve ritratto di Dante, l'attenzione degli studiosi si è concentrata in particolar modo sul *Trattatello in laude di Dante*, poiché Boccaccio fu senza dubbio il primo vero cultore della figura dell'Alighieri, e promotore delle sue opere volgari. Il *Trattatello* è inoltre la prima opera dedicata interamente alla vita di Dante, e la prima che si iscrive quindi, a pieno titolo, nel genere biografico.⁵⁹⁵ Di esso ci sarebbero pervenute due distinte redazioni autografe: una prima, più estesa, e una seconda compendiata. La prima redazione è oggi collocata dagli studiosi tra il 1351 e il 1355 circa, e ci è pervenuta autografa nel manoscritto 104.6 della Biblioteca Capitular di Toledo; il compendio è tramandato dal ms. autografo Chigiano L.V.176 della Biblioteca Apostolica Vaticana (indicato anche con la sigla A), steso forse nei primi anni '60.⁵⁹⁶ A tali redazioni gli studiosi ne aggiungono una terza, indicata anche come compendio B, e ritenuta un successivo ampliamento

* Desidero ringraziare il professor Stefano Carrai, che sta seguendo con attenzione e interesse il lavoro per la mia tesi di dottorato alla Scuola Normale Superiore di Pisa, avente per oggetto l'edizione del volgarizzamento del *De mulieribus claris* di Donato Albanzani e uno studio del genere biografico nel Trecento italiano.

⁵⁹⁵ Sul *Trattatello* boccacciano come testo ascrivibile al genere biografico vd. in particolare: S. BELLOMO, *Tra biografia e novellistica: le novelle su Dante e il Trattatello di Boccaccio*, in *Favole, parabole, storie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno (Pisa, 26-28 ottobre 1998)*, a cura di G. ALBANESE, L. BATTAGLIA RICCI e R. BESSI, Roma, Salerno editrice, 2000, pp. 151-162. Vd. anche gli studi di: G. BILLANOVICH, *La leggenda dantesca del Boccaccio. Dalla lettera di Ilaro al «Trattatello in laude di Dante»*, in *Prime ricerche dantesche*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947 (poi: «Studi Danteschi», XXVIII, 1949, pp. 45-114); J. LARNER, *Traditions of Literary Biography in Boccaccio's «Life of Dante»*, «Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester», LXXII/3, 1990, pp. 108-117; V. KIRKHAM, *The Parallel Lives of Dante and Virgil*, «Dante Studies», 110, 1992, pp. 233-253; J. BARTUSCHAT, *Les «Vies» de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie (XIV^e-XV^e siècles). Contribution à l'histoire du genre biographique*, Ravenna, Longo, 2007, in partic. pp. 44-78.

⁵⁹⁶ L'edizione di riferimento è oggi quella curata da Fiorilla: G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di M. FIORILLA, in *Nuova edizione commentata delle opere di Dante*, dir. E. MALATO, Roma, Salerno editrice, vol. VII: *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*, tomo 4: *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, 2017, pp. 11-154, per il testo in partic. pp. 28-120 (red. I) e pp. 121-154 (red. II); per la datazione dei due mss. autografi p. 13. L'edizione Fiorilla sostituisce la precedente, curata da Ricci: G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, dir. V. BRANCA, 10 voll., Milano, Mondadori, vol. III, 1974, pp. 423-538. Per approfondimenti vd. anche P. G. RICCI, *Le tre redazioni del «Trattatello in laude di Dante»*, «Studi sul Boccaccio», VIII, 1974, pp. 197-214, in partic. pp. 197-202. G. BILLANOVICH (*Petrarca letterato*, I: *Lo scrittoio di Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, p. 236) aveva proposto una datazione leggermente più tarda per la prima redazione, tra il 1357 e il 1359, ma le sue tesi sono state confutate da RICCI, *Le tre redazioni*, cit. Il termine *post quem* è il giugno 1351, come stabilito da Macrí-Leone, che rilevò nel *Trattatello* diverse citazioni dalla *Familiare* XI 6, spedita da Petrarca a Boccaccio il 1° giugno 1351 (G. BOCCACCIO, *La vita di Dante, testo critico con introduzione, note e appendice* di F. MACRÌ-LEONE, Firenze, Sansoni, 1888, p. LXXXVII). Nel *Trattatello* vi sono diverse riprese dagli scritti del Petrarca; tra i principali è da ricordare anche il riferimento a Solone collocato in apertura del *Trattatello*, che dipende da quanto si legge nella *Fam.* VIII 10 (1349), della quale il Boccaccio riuscì a ottenere una copia dalla cancelleria fiorentina (vd. G. BILLANOVICH, *Petrarca letterato*, cit.; M. BERTÉ, M. FIORILLA, *Il Trattatello in laude di Dante*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante. Atti del Convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013*, a cura di L. AZZETTA e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno editrice, 2014, p. 46 nota 13). La lettera petrarchesca cita infatti un passo dell'epistola ciceroniana *Ad Brutum* (riscoperta da Petrarca presso la Biblioteca Capitolare di Verona nel 1345, assieme alle epistole *Ad Atticum* e *Ad Quintum fratrem*), che, come sostenuto da Monica Berté, non circolò fino alla fine del Trecento, e il Boccaccio dovette quindi ricavarne le parole tramite la *Familiare*. Per approfondimenti sulla tradizione e le redazioni del *Trattatello* si vedano: M. BARBI, *Qual è la seconda redazione del Trattatello in laude di Dante?*, «Miscellanea storica della Valdelsa», XXI, 1913, pp. 101-141; G.I. LOPRIORE, *Le due redazioni del «Trattatello in laude di Dante» del Boccaccio*, «Studi Mediolatini e Volgari», III, 1955, pp. 35-60; D. DE ROBERTIS, *Sulla tradizione del 2° Compendio della «Vita di Dante» del Boccaccio*, in *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, 2 voll., a cura di G. VARANINI e P. PINAGLI, Padova, Antenore, 1977, vol. I, pp. 245-56; A. BETTARINI BRUNI, *Un manoscritto ricostruito della «Vita di Dante» di Boccaccio e alcune note sulla tradizione*, «Studi di filologia italiana», vol. LVII, 1999, pp. 235-255.

della versione breve A; di questa terza redazione non ci è però pervenuto l'autografo, e la sua attribuzione al Boccaccio andrà quindi assunta con cautela.⁵⁹⁷

Nella premessa al recente volume sulle antiche biografie e i ritratti di Dante, Enrico Malato sottolinea l'importanza del *Trattatello* del Boccaccio in campo biografico, in quanto ricco di dettagli e informazioni sulla vita di Dante, il primo così approfondito all'interno del suo genere, e sicuramente un importante veicolo per la diffusione delle conoscenze sulla vita del poeta.⁵⁹⁸ Per quanto riguarda il Trecento, i testi in volgare accolti sono soltanto il capitolo dantesco della *Nuova cronica* di Giovanni Villani e il *Trattatello* di Boccaccio.⁵⁹⁹ Se da un lato questi sono senza dubbio i due testi più significativi nel vasto panorama delle biografie dantesche, manca ancora un'analisi dettagliata dei primi tentativi di descrizione della figura del poeta. Intento di questo contributo è di sondare i primi testi che forniscono informazioni sulla figura di Dante e di fornire uno studio più approfondito del capitolo dantesco della *Nuova cronica*, la prima biografia strettamente legata al piano degli eventi storici, inevitabile punto di riferimento per le successive antiche vite di Dante.⁶⁰⁰ A tal fine è stato condotto un primo esame di quanto si può leggere sul poeta nei commenti alla *Commedia* antecedenti alla metà del XIV secolo. Dal materiale selezionato ho escluso le informazioni che possono essere ricavate da brevi glosse o commenti a specifici passi testuali, così come i racconti di carattere anedddotico (quale il breve ritratto dantesco che si legge nei *Rerum memorandarum libri* di Francesco Petrarca, più volte riecheggiato in campo novellistico), per soffermarmi su quelli che possono essere considerati testi o brani nati con intento latamente biografico, anche se non del tutto autonomi (come è il caso dell'*accessus*).⁶⁰¹ Rientra in questa categoria il proemio di Graziolo Bambaglioli al suo commento latino all'*Inferno* dantesco, notevole per la sua antichità (1324); a esso è possibile aggiungere parte del *prologus* alle *Expositiones et glose* di Guido da Pisa (iniziate nel 1327/28 e ritoccate fino al 1340/42), che contiene alcuni passi inerenti alla "biografia" dantesca.⁶⁰² Si procederà dunque esaminando prima i testi di Bambaglioli e Guido da Pisa, per poi approfondire il capitolo dantesco della *Nuova cronica*.

⁵⁹⁷ Per un approfondimento sulla terza redazione si veda in particolare: D. CAPPI, M. GIOLA, *La redazione non autografa del «Trattatello in laude di Dante»: tradizione manoscritta e rapporti con le altre redazioni*, in *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio. Studi sugli autografi in volgare e su Boccaccio dantista*, a cura di S. BERTELLI e D. CAPPI, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014, pp. 245-326.

⁵⁹⁸ «è un fatto che, tranne rapidi e approssimativi cenni in alcuni commenti al poema, non c'è traccia di interesse alla biografia dantesca fino oltre la metà del secolo: quando il *Trattatello in laude di Dante* di Giovanni Boccaccio, poi rielaborato in forma ridotta per consentirne una più ampia circolazione, si propone come il primo tentativo di ricostruzione di un profilo biografico del poeta della *Commedia*: con il pregio di essere il frutto di una lunga, estesa e approfondita attività di ricerca di dati e di documenti, che ha portato l'autore a recuperare informazioni di prima mano» (E. MALATO, *Premessa. La «Nuova edizione commentata delle opere di Dante»*, in E. MALATO (dir.), *Nuova edizione*, cit., pp. XIII-XVII, in partic. p. XVI).

⁵⁹⁹ Sempre dalla *Nuova cronica* di Giovanni Villani partiva anche la raccolta di biografie dantesche (e non solo) curata da Solerti: *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto*, raccolte da A. SOLERTI, Milano, Vallardi, 1904.

⁶⁰⁰ Tale contributo si inserisce nel più ampio studio sul genere biografico nel Trecento italiano che sto conducendo all'interno del mio lavoro di tesi di dottorato alla Scuola Normale Superiore di Pisa, sotto la supervisione del prof. S. Carrai.

⁶⁰¹ Per il valore delle informazioni ricavabili dai commentatori danteschi e per l'apporto di Pietro Alighieri, si veda in particolare: G. INDIZIO, *Pietro Alighieri autore del 'Comentum' e fonte minore per la vita di Dante*, «Studi danteschi», LXXIII, 2008, pp. 187-250. Altre brevi notizie sulla vita di Dante si trovano nel commento dell'Ottimo. Per approfondimenti sui commentatori della *Commedia* e sulla tradizione delle loro opere si vedano in particolare: S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della 'Commedia' da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Leo S. Olschki, 2004; *Censimento dei commenti danteschi*, 2 voll., a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno editrice, 2011. Per anedddotica e racconti faceti legati alla figura dantesca, che si trovavano già, oltre che in Petrarca, nelle novelle di Sercambi e Sacchetti, si veda l'ampia raccolta curata da Papini: *Leggenda di Dante. Motti, facezie e tradizioni dei secoli XIV-XIX*, con introduzione di G. PAPINI, Lanciano, R. Carabba editori, 1911.

⁶⁰² Per l'edizione dei testi dei due commentatori vd.: GRAZIOLO BAMBAGLIOLI, *Commento all'«Inferno» di Dante*, a cura di L.C. ROSSI, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1998; GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose. Declaratio super 'Comediam' Dantis*, a cura di M. RINALDI, appendice a cura di P. LOCATIN, 2 voll., Roma, Salerno editrice, 2013.

1. Dante secondo Graziolo Bambaglioli e Guido da Pisa

Il commento di Graziolo Bambaglioli, limitato alla sola prima cantica della *Commedia*, è steso in latino e datato al 1324, dunque senz'altro rilevante per la breve distanza che lo separa dalla morte dell'Alighieri. Il proemio all'*Inferno* si configura come una sorta di ritratto dantesco con l'intento di presentare al lettore i tratti principali del poeta sotto il profilo intellettuale, elencando ed elogiando le sue capacità letterarie e le sue virtù, che si mostrano nel testo della *Commedia*. Leggiamo in proposito la sezione iniziale:

Etsi celestis et increati principis investigabilis providentia mortales quam plurimos prudentia et virtute beaverit, profunde tamen et inclite sapientie virum, philosophye verum alumpnum et poetam excelsum, Dantem Alagherii, Florentinum civem et huius mirandi singularis et sapientissimi operis autorem, interiorum bonorum ac scientiarum quasi omnium felicitate preclarum in populis et urbibus orbis terre, tam utili quam probabili ratione perfecit [...] nedum ad tanti auctoris virtutes et gratias cognoscendas, verum etiam ad maiores et altiores gradus sciencie pervenirent.⁶⁰³

Graziolo incomincia il proemio tessendo ampie lodi del poeta della *Commedia*, tanto che lo descrive come «inclite sapientie virum, philosophye verum alumpnum et poetam excelsum [...] huius mirandi singularis et sapientissimi operis autorem», la cui fama è estesa a diversi popoli e città dell'orbe terrestre. Una descrizione quindi che mette in risalto la sapienza, le conoscenze filosofiche e le doti poetiche, sottolineando al contempo l'origine fiorentina e ricordando tra le opere di Dante (soltanto) la *Commedia*. L'esordio di Graziolo richiama alla mente le caratteristiche fondamentali già ricordate all'inizio del commento di Jacopo Alighieri, in cui il padre è descritto come «lo illustro filosofo e poeta Dante Allighier fiorentino»,⁶⁰⁴ ma ne esalta senza dubbio le capacità: così, mentre Jacopo si limita a scrivere «poeta», Graziolo scrive «poetam excelsum». Ma la descrizione del Bambaglioli va oltre, insistendo a più riprese sulla profondità dell'intelletto di Dante e sulle sue vaste conoscenze, che si dimostrano nella composizione del poema:

sic iste venerabilis auctor accessit ad Libanum, hoc est ad divine intelligentie montem, et ad omnium scientiarum fontem ex intellectus sui profunditate pervenit; et non stricte, non breviter, sed per magnalium autoritatum et eloquiorum suorum mi<ni>steria non aliqua scientiarum accepit principia, non particulas, set universalis sapientie et virtutis veram intelligentiam et subiectum. [...] quod siquidem per istius triplicis Comedie sue probabile testimonium evidenter aparet.⁶⁰⁵

Graziolo conclude affermando che «non una dumtaxat sciencia vel virtute, sed sacre theologie, astrologie, moralis et naturalis philosophye, rectorice ac poetice cognitionis fuisse peritum».⁶⁰⁶ Questo passo può essere stato tra le letture di Villani, che a sua volta fa riferimento alla vastità delle conoscenze letterarie e filosofiche dantesche, riassumendole: «fue grande letterato quasi in ogni scienza» (X 136, 2).⁶⁰⁷

Più breve il ritratto dantesco ricavabile dall'*accessus* alle *Expositiones* di Guido da Pisa (*Prologo*, 8), che si concentra più che altro sulla presentazione della *Commedia*:

⁶⁰³ GRAZIOLO BAMBAGLIOLI, *Commento all'«Inferno»*, cit., p. 3.

⁶⁰⁴ Cito da: JACOPO ALIGHIERI, *Chiose all'«Inferno»*, a cura di S. Bellomo, Padova, Antenore, 1990, p. 85.

⁶⁰⁵ GRAZIOLO BAMBAGLIOLI, *Commento all'«Inferno»*, cit., p. 4.

⁶⁰⁶ *Ibid.*

⁶⁰⁷ Cito il testo di X 136 da: G. VILLANI, *Nuova cronica*, [X 136. *Chi fue il poeta Dante Alighieri di Firenze*], a cura di M. FIORILLA, in E. MALATO (dir.), *Nuova edizione*, cit., VII/4, 2017, pp. 1-10, in partic. p. 7.

nota quod agens sive autor huius operis est Dantes. Fuit autem Dantes natione florentinus, nobili et antiquo sanguine natus, descendens de illis gloriosis Romanis qui civitatem Florentie, destructis Fesulis, fundaverunt; moribus insignitus et multis scientiis clare fultus, et maxime scientiis poetarum. Ipse enim mortuam poesiam de tenebris reduxit ad lucem. Et in hoc fuit imitatus Boetium, qui phylosophiam mortuam suo tempore suscitavit.⁶⁰⁸

Dante è qui citato innanzitutto come autore del poema; se ne ricordano poi la patria fiorentina, i costumi e le vaste conoscenze in diversi campi, sviluppate in particolar modo nell'ambito poetico. La succinta descrizione si chiude accostando le figure di Dante e Boezio, in quanto restauratori rispettivamente della poesia e della filosofia, da tempo morte. Su questo passo di Guido è interessante la seguente notazione di Bartuschat:

C'est peut-être la première attestation de l'idée d'un Dante qui ressuscite la poésie. Mais on trouve aussi, chez Guido da Pisa, sous une forme très condensée, certains éléments-clés des futures biographies de Dante. En premier lieu, l'insistance sur son origine florentine et son appartenance à une famille d'ancienne noblesse. En deuxième lieu, l'étendue du savoir de Dante, qui embrasse toutes les disciplines, qualité à laquelle s'ajoute son exemplarité sur le plan moral.⁶⁰⁹

Se l'accostamento a Boezio può essere stato suggerito dal fatto che quest'ultimo fu sicuramente una delle più importanti fonti d'ispirazione per Dante, d'altro canto l'immagine di Dante che resuscita la poesia proviene, credo, non da un'innovazione di Guido da Pisa, ma dai versi che aprono la seconda cantica, versi nei quali è lo stesso autore ad affermare «Ma qui la morta poesí resurga» (*Purg.*, I, 7).⁶¹⁰ Gli elementi chiave citati da Bartuschat come modello per le successive biografie di epoca umanistica, ovvero l'origine fiorentina e la vastità dei saperi di Dante, non sono scaturiti dal testo di Guido, ma si trovavano già, come abbiamo visto, in Graziolo Bambaglioli, e possono essere considerati tratti caratteristici di tutte le biografie dantesche.

2. Dante nella Nuova cronica di Giovanni Villani

Il capitolo 136 del libro X della *Nuova cronica* di Giovanni Villani è dedicato interamente alla figura di Dante, ed è così intitolato: «Chi fue il poeta Dante Allighieri di Firenze».⁶¹¹ Il testo ha l'intento di riportare gli elementi principali della vita del poeta, mettendoli in relazione con il più ampio quadro degli eventi storici contemporanei, e di ricordare le opere da lui composte: si tratta di elementi nuovi rispetto ai ritratti danteschi esaminati in precedenza. Questo capitolo si distacca in parte dal contenuto generale della *Nuova cronica* – che vuole raccontare gli eventi storici inerenti alla città di Firenze a partire dalla sua origine –⁶¹² per il fatto di essere dedicato alla vita di un solo

⁶⁰⁸ GUIDO DA PISA, *Expositiones*, cit., vol. I p. 242.

⁶⁰⁹ J. BARTUSCHAT, *Les 'Vies' de Dante*, cit., p. 48.

⁶¹⁰ DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio*, a cura di S. BELLOMO e S. CARRAI, Torino, Einaudi, 2019, p. 6.

⁶¹¹ G. VILLANI, *Nuova cronica*, [X 136], a cura di M. FIORILLA, cit., per il testo in partic. pp. 6-9. L'edizione di questo capitolo curata da Fiorilla apporta alcune modifiche alla precedente edizione di Porta (G. VILLANI, *Nuova cronica*, edizione critica a cura di G. PORTA, 3 voll., Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda editore, 1991, vol. II (*Libri IX-XI*), pp. 335-338), sulla base dei contributi filologici di Castellani e Cella: A. CASTELLANI, *Sulla tradizione della Nuova cronica di Giovanni Villani*, «Medioevo e Rinascimento», II, 1988, pp. 53-118 (poi in *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1976-2004)*, a cura di V. DELLA VALLE et al., Roma, Salerno editrice, 2009, pp. 994-1059); A. CASTELLANI, *Pera Balducci e la tradizione della Nuova cronica di Giovanni Villani*, «Studi di filologia italiana», XLVIII, 1990, pp. 5-13 (poi in *Nuovi saggi*, a c. di V. DELLA VALLE et al., cit., pp. 1107-1117); R. CELLA, *Il Centiloquio di Antonio Pucci e la Nuova cronica di Giovanni Villani*, in *Firenze alla vigilia del Rinascimento: Antonio Pucci e i suoi contemporanei. Atti del Convegno di Montreal, 22-23 ottobre 2004*, McGill University, a cura di M. BENDINELLI PREDELLI, Firenze, Cadmo, 2006, pp. 85-110.

⁶¹² L'argomento dell'opera è presentato da Villani nella rubrica introduttiva e nel corpo del primo capitolo del primo libro; la rubrica introduttiva recita: «Questo libro si chiama la Nuova cronica, nel quale si tratta di più cose passate, e

personaggio (da Firenze esiliato), ma al contempo è coerente con il resto del testo, poiché le notizie su Dante sono parte della storia della sua città d'origine, della quale fu una delle maggiori personalità, e dalla quale fu cacciato assieme agli altri guelfi bianchi. Si legga ad esempio il seguente passo:

Questo Dante fue onorevole e antico cittadino di Firenze di porta San Piero, e nostro vicino; e 'l suo esilio di Firenze fu per cagione, che quando messer Carlo di Valos de la casa di Francia venne in Firenze l'anno MCCCII, e caccionne la parte bianca, come adietro ne' tempi è fatta menzione, il detto Dante era de' maggiori governatori de la nostra città e di quella parte, bene che fosse guelfo; e però senza altra colpa co la detta parte bianca fue cacciato e sbandito di Firenze (X 136,1).⁶¹³

Nonostante lo spazio concesso alla figura dell'Alighieri sia coerente con l'intento storiografico della *Nuova cronica*, l'autore sente il bisogno di giustificare la scelta di inserire il personaggio all'interno della sua opera, e a conclusione del capitolo 136 scrive così: «ma per l'altre sue virtudi e scienza e valore di tanto cittadino ne pare che si convenga di dargli perpetua memoria in questa nostra cronica, con tutto che per le sue nobili opere lasciateci in iscritture facciamo di lui vero testimonio e onorabile fama a la nostra cittade» (X 136, 5).⁶¹⁴ Del resto, la presenza della biografia di Dante all'interno di una cronaca non deve considerarsi un caso isolato, come dimostrano la *Cronaca fiorentina* di Baldassarre Buonaiuti (anche noto come Marchionne di Coppo Stefani) e la *Cronica* di Anonimo romano.⁶¹⁵ In particolare, nella *Cronaca fiorentina* (redatta forse negli ultimi anni di vita di Buonaiuti, o comunque protratta fino a tale periodo),⁶¹⁶ Dante è presentato come uno degli «uomini virtuosi» di cui è bene trasmettere la memoria; le poche righe che raccontano della sua vita cominciano ricordando che questi era «onorevole cittadino» («onorevole e antico cittadino» si leggeva, come abbiamo visto, nella *Nuova cronica*, X 136, 1) e che fu esiliato assieme alla parte bianca; si dice poi che «andò in istudio» (dove «istudio» è da intendere nel senso di *studium*, con riferimento al passaggio per le università di Bologna (e Parigi), al quale si fa riferimento anche in Villani) e si spostò in diversi luoghi per circa 20 anni, «ne' quali spese il tempo non invano, ma in molte virtuose cose ed operazioni, in fare libri e nobili esempli e grandi giudicî di rettorica e quasi di tutte le sette scienze». La breve biografia si conclude ricordando la data e il luogo di morte («morì in Ravenna di settembre 1321»), dove «fu onorevolmente seppellito».⁶¹⁷

specialmente dell'origine e cominciamento della città di Firenze, poi di tutte le mutazioni ch'ha avute e avrà per gli tempi» (G. VILLANI, *Nuova cronica*, edizione critica a cura di G. PORTA, cit., vol. I (*Libri I-VIII*), p. 3).

⁶¹³ G. VILLANI, *Nuova cronica* [X 136], a cura di M. FIORILLA, cit., pp. 6-7.

⁶¹⁴ Ivi, p. 9.

⁶¹⁵ Per la biografia di Buonaiuti, meglio noto come Marchionne di Coppo Stefani, vd. BUONAIUTI, Baldassarre, detto Marchionne, a cura di S. SESTAN in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-2020, vol. XV, 1972, pp. 105-112, consultabile al link: https://www.treccani.it/enciclopedia/buonaiuti-baldassarre-detto-marchionne_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultima consultazione in data: 27/04/2022). La *Cronaca* di Buonaiuti contiene un breve capitolo, il 340, intitolato *Della morte di Dante Alighieri cittadino di Firenze*: vd. *Cronaca fiorentina di Marchionne di Coppo Stefani*, a cura di NICCOLÒ RODOLICO, Città di Castello, Lapi, 1903, in *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, ordinata da L. A. MURATORI, nuova edizione riveduta ampliata e corretta con la direzione di G. CARDUCCI e V. FIORENTINI, vol. 30 (*Access. noviss. – Cron. toscane*), parte I (*Marchionne Stefani*), in partic. p. 128; vd. anche *Le vite di Dante*, cit., in partic. p. 81. Nella *Cronica* dell'Anonimo romano (datata al 1357-58 circa) il terzo capitolo, pervenutoci mutilo, doveva contenere anche una sezione dedicata a Dante: l'informazione si ricava dalla tavola delle rubriche, dove si legge «Como fu sconfitto lo principe della Morea a porta de Castiello Santo Agnilo, e como fu trovato Guelfo e Gebellino, e delle conizione de Dante e que fine abbe soa vita» (ANONIMO ROMANO, *Cronica*, edizione critica a cura di G. PORTA, Milano, Adelphi, 1979, in partic. p. 6). Notiamo però che in questo testo, a differenza di quello del Villani, non è riservato un intero capitolo all'Alighieri. D'altra parte, anche in questa cronaca si mette l'accento sulla fine della sua vita.

⁶¹⁶ Vd. BUONAIUTI, Baldassarre, a cura S. SESTAN, cit.

⁶¹⁷ Cito il testo di Buonaiuti da: *Cronaca fiorentina*, a cura di N. RODOLICO, cit., p. 128. La *Cronaca fiorentina* mostra diversi punti di contatto con il testo di Villani, ma presenta una distribuzione dei contenuti differente, e non riporta l'errore inerente alla data di morte contenuto nella *Nuova cronica*. Buonaiuti ebbe ovviamente la possibilità di consultare altri testi oltre a quello di Giovanni Villani.

Ma torniamo alla *Nuova cronica* di Villani, per esaminare più nel dettaglio struttura e contenuto del capitolo 136. Il capitolo si apre citando l'anno e il mese in cui è venuto a mancare l'Alighieri; il mese indicato, luglio, è tuttavia inesatto, e la circostanza stupisce alquanto. Sempre nella sezione iniziale, breve e compatta, sono fornite diverse informazioni sul personaggio: se ne specifica la patria fiorentina, il luogo di morte (Ravenna), il contesto (ritorno da un viaggio per un'ambasceria a Venezia per conto dei Da Polenta, presso i quali dimorava). Si passa poi a trattare della sepoltura, avvenuta a Ravenna davanti alla «chiesa maggiore»,⁶¹⁸ e si specifica che avvenne «a grande onore in abito di poeta e di grande filosofo» (X 136, 1). Si aggiunge che Dante era esule e aveva 56 anni. Si noti a questo punto che nessuno dei testi finora esaminati si apriva con la morte e la sepoltura del poeta, e che questo è dunque un elemento caratteristico del testo di Villani (successivamente ripreso da Pucci), e dipendente dalla natura annalistica dell'opera.⁶¹⁹ Segue poi una sezione in cui si tratta di Dante tornando indietro nel tempo: ne viene ricordata l'origine fiorentina (Dante è detto «cittadino di Firenze di porta San Piero»), la cacciata dei guelfi bianchi a seguito della discesa di Carlo di Valois nel 1301, il ruolo politico di Dante e il suo esilio. Sono citati poi alcuni spostamenti conseguenti all'esilio: Dante si sarebbe trasferito allo *Studium* di Bologna, poi a Parigi, e non solo. In seguito Villani tesse le lodi delle ampie conoscenze di Dante e delle sue abilità poetiche e retoriche (X 136, 2).⁶²⁰ L'ultima sezione del capitolo è la più estesa, ed è dedicata all'illustrazione delle opere dell'Alighieri; le prime citate sono quelle giovanili: la *Vita nova* e 20 canzoni «moralì e d'amore» (ma il numero delle canzoni non corrisponde a quello stabilito dalla critica moderna). Sono ricordate poi tre epistole latine, indirizzate rispettivamente «al reggimento di Firenze», all'imperatore Arrigo VII⁶²¹ e ai cardinali italiani (la prima delle tre è probabilmente quella ricordata da Leonardo Bruni nella sua biografia dantesca e oggi perduta, che cominciava: «Popule mi, quid feci tibi?»); le altre due sono da identificare con le epistole oggi numerate VII e XI,⁶²² in merito alle quali è espresso un giudizio molto positivo («con alto dittato, e con eccellenti sentenzie e autoritadi, le quali furono molto commendate da' savi intenditori», X 136, 2);⁶²³ la *Commedia* e la *Monarchia*. Nella redazione più estesa dell'opera – che, a differenza di quanto riteneva Porta, dev'essere successiva a una prima stesura e non originaria – non solo si specifica che la *Monarchia* è stata scritta «con alto latino» e che tratta anche del ruolo del papa, oltre che di quello dell'imperatore, ma soprattutto si afferma che Dante compose altre due opere rimaste incomplete: il *Convivio*, in volgare, indicato come progetto di commento a 14 delle canzoni morali sopra ricordate, ma giunto soltanto alle prime tre, e il *De vulgari eloquentia*, in latino, che prevedeva 4 libri, ma restò interrotto ai primi due.⁶²⁴ Il testo termina con una notazione sul carattere schivo dell'Alighieri e sul ruolo pubblico: elemento, quest'ultimo, che diverrà caratteristico delle biografie di epoca umanistica.

⁶¹⁸ È la basilica di San Pietro Maggiore, oggi indicata come chiesa di San Francesco.

⁶¹⁹ Il capitolo dantesco nella successiva *Cronaca* di Buonaiuti non esordisce con la scomparsa del poeta, ma è collocato tra gli eventi del 1321, quindi fa comunque riferimento alla data di morte.

⁶²⁰ «Questi fue grande letterato quasi in ogni scienza, tutto fosse laico; fue sommo poeta e filosofo, e rettorico perfetto tanto in dittare, versificare, come in aringa parlare, nobilissimo dicitore, in rima sommo, col più pulito e bello stile che mai fosse in nostra lingua infino al suo tempo e più innanzi» (X 136,2) (G. VILLANI, *Nuova cronica*, [X 136], a cura di M. FIORILLA, cit., p. 7; il testo del passo citato coincide in questo caso letteralmente con quello edito in G. VILLANI, *Nuova cronica*, edizione critica a cura di G. PORTA, cit., vol. II, p. 336).

⁶²¹ Villani scrive: «l'altra mandò a lo 'mperadore Arrigo quand'era a l'assedio di Brescia», tuttavia doveva trattarsi del periodo in cui l'imperatore stava assediando la città di Cremona, come specificato nell'epistola in questione.

⁶²² Per l'ipotesi che la prima epistola qui citata possa essere la *Popule mi* vd. G. VILLANI, *Nuova cronica*, edizione critica a cura di G. PORTA, cit., vol. II, p. 336 nota alle rr. 27-34; secondo Pastore Stocchi, non è da escludere che l'epistola ricordata da Villani possa far riferimento a quella oggi numerata VI invece che alla *Popule mi* (vd. DANTE ALIGHIERI, *Epistole Ecloghe Questio de situ et forma aqua et terre*, a cura di M. PASTORE STOCCHI, Roma-Padova, Antenore, 2012, in partic. p. 135).

⁶²³ G. VILLANI, *Nuova cronica*, [X 136], a cura di M. FIORILLA, cit., p. 8 (= G. VILLANI, *Nuova cronica*, edizione critica a cura di G. PORTA, cit., vol. II, p. 336).

⁶²⁴ Vd. G. VILLANI, *Nuova cronica*, [X 136], a cura di M. FIORILLA, cit., p. 9; le parole e l'ampia sezione presenti soltanto nella redazione estesa dell'opera sono indicate tra parentesi quadre. Nell'edizione curata da Porta è posta a testo la redazione breve, che è lì ritenuta quella definitiva (vd. G. VILLANI, *Nuova cronica*, edizione critica a cura di G. PORTA, cit., II, p. 337 e nota a r. 48).

SULLE SOGLIE DEL BOSCO:
DIDONE TRA INDULGENZA E DANNAZIONE (*Inf.*, V, 61-62)

di Raffaele Vitolo

In questo intervento intendo analizzare l'interpretazione dantesca del peccato di Didone mettendo in evidenza, in generale, le ragioni della sua dannazione e, in particolare, i motivi della sua collocazione nella schiera dei lussuriosi, a fronte dell'esplicita menzione del suicidio della regina di Cartagine in *Inf.*, V, 61. Pur non potendosi infatti escludere, come ha scritto Saverio Bellomo nell'introduzione al suo commento, che le incongruenze nell'ordinamento infernale dipendano dalla necessità di armonizzare un primo progetto basato sui vizi capitali, a cui si sovrascrive soltanto in un secondo momento un impianto di ascendenza aristotelica,⁶²⁵ si tratta comunque di una scelta narrativa non priva di problematicità e che potrebbe apparire contraddittoria. Bisogna chiedersi allora per quale motivo, nel destino infernale della vedova di Sicheo, non ci sia il «bosco» del settimo cerchio (*Inf.*, XIII, 2) ma la bufera del secondo. Se ha ragione quindi Enrico Malato in merito all'istanza per cui «ogni particolare non solo dell'*Inferno*, ma dell'intera *Commedia*, non è mai casuale»,⁶²⁶ come d'altronde dimostrano – su tutti – gli studi danteschi di Charles Singleton,⁶²⁷ nel caso in questione tuttavia l'autore avrebbe potuto comunque eliminare la contraddizione, cassando il riferimento al personaggio di Didone, senza dover intervenire sull'intero sistema delle pene. Quanto si esporrà, dunque, può essere valido a patto che si accetti – come *condicio sine qua non* – la programmatica coerenza interna del sistema giudiziario infernale.

Nel canto V – com'è noto – si racconta dei «peccator' carnali, / che la ragion sommettono al talento» (*Inf.*, V, 38-39): si tratta di individui che – come tutti gli incontinenti – hanno sottomesso l'intelletto a un desiderio istintuale, nel caso di specie all'appetito carnale, agendo deliberatamente secondo una condotta naturale, che è peccaminosa perché smodata.⁶²⁸ Tra «le donne antiche e cavalieri» (v. 71), in una brigata eponima, viene indicata da Virgilio «colei che s'ancise amorosa / e ruppe fede al cener di Sicheo» (vv. 61-62); ventitré versi dopo verrà rivelato al lettore il nome di quella donna: «Dido» (v. 85), la seconda delle «regine amorose dell'antichità».⁶²⁹

Dante perimetra dunque in maniera chiara i confini del peccato di Didone, oltre la generica accusa di lussuria: la donna – come raccontava Virgilio – aveva prima tradito la promessa di fedeltà eterna fatta sulla tomba del marito Sicheo, innamorandosi di Enea, e poi – abbandonata – si era tolta la vita. Didone diventa quindi l'emblema di coloro che sono morti per amore e la sua schiera, che volteggia «faccendo in aere di sé lunga riga» (v. 47), accoglie personaggi di ceto nobiliare, dotati di

* Ringrazio tutti coloro che hanno avuto la pazienza di leggere questo contributo in anteprima, un ringraziamento particolare va ai proff. Donato Pirovano e Pietro Gibellini, e ai dott. Giulia Depoli, Lorenzo Giglio e Serena Mauriello. Tutti i riferimenti alle edizioni citate sono esplicitati nel *Prospetto delle edizioni* finale.

⁶²⁵ S. BELLOMO, *Introduzione alla 'Commedia'*, in DANTE, *Inferno*, a cura di S. BELLOMO, Torino, Einaudi, 2013, pp. XLV-XLVI; la proposta è argomentata in R. PINTO, *Indizi del disegno primitivo dell' 'Inferno' (e della 'Commedia')*: *Inf. VII-IX*, in «Tenzzone», XII, 2011, pp. 105-152. Per un quadro sintetico ed efficace del sistema dei vizi capitali nel Medioevo basti il rimando a S. VECCHIO, *Vizi 'carnali' e vizi 'spirituali': il peccato tra anima e corpo*, in «Etica & Politica / Ethics & Politics», IV, 2, 2002, pp. 1-15.

⁶²⁶ E. MALATO, *Dottrina e poesia nel canto di Francesca*, in *Cento canti per cento anni. I. Inferno. 1. Canti I-XVII*, Roma, Salerno Editrice, 2013, p. 166.

⁶²⁷ Mi riferisco in particolare al celeberrimo studio numerologico del dantista americano, suggellato dalla suggestiva similitudine tra la poesia dantesca e le guglie della Cattedrale di Chartres, per cui vd. CH.S. SINGLETON, *Il numero del poeta al centro*, in ID., *La poesia della 'Divina Commedia'*, Bologna, il Mulino, 1978, p. 462.

⁶²⁸ Nella seconda cantica il peccato dei lussuriosi verrà così definito da Guido Guinizzelli: «nostro peccato fu ermafrodito; / ma perché non servammo umana legge / seguendo come bestie l'appetito, / in obbrobrio di noi per noi si legge» (*Purg.*, XXVI, 82-85). Come ha scritto Giorgio Inglese: «Francesca e gli altri sono condannati perché hanno sottoposto lo *iudicium* all'*appetitus*» (G. INGLESE, *Francesca e le regine morose. Per l'interpretazione di 'Inferno' V 100-107*, in «La Cultura», XLII, 1, 2004, p. 50).

⁶²⁹ Ivi, p. 47. A Didone, preceduta da Semiramide, seguono Cleopatra, anch'essa esplicitamente suicida nella *Commedia*, a norma di *Par.*, VI, 76-78 («la trista Cleopatra ecc.»), ed Elena.

una patente letteraria e vissuti all'insegna di un amore smodato, che ha avuto come esito la morte.⁶³⁰ Dante si inserisce dunque in una lunga tradizione che, sulla scia dell'*Eneide* e delle *Eroidi* ovidiane, vede in Didone non un esempio di castità, ma di concupiscenza.⁶³¹

Per entrare nel vivo della questione e inquadrare la collocazione infernale della peccatrice, tuttavia, è necessario interrogarsi preliminarmente sul modo in cui Minosse, giudicando il peccatore, individua – per dirla con Boccaccio – «quale supplicio infernale sia conveniente alla sua colpa»⁶³² e, quindi, quale sia il cerchio a questi più adeguato. Ma leggiamo i versi che lo presentano:

Stavvi Minòs orribilment' e ringhia:
essamina le colpe nel'entrata;
giudica e manda secondo ch'avvinghia.
Dico che, quando l'anima mal nata
li vien dinanzi, tutta si confessa;
e quel conoscitor dele peccata
vede qual luogo d'inferno è da essa:
cignesì con la coda tante volte
quantunque gradi vuol che giù sia messa. (Inf., V, 4-12)

In merito al luogo che è confacente all'*anima mal nata*, il dettato in realtà non è esplicito e soccorre solo parzialmente la lettura dell'ipotesto virgiliano, come si mostrerà di seguito. Non potendo strettamente aderire al testo quindi, con il supporto di un interprete moderno, che ritroviamo in Enrico Malato,⁶³³ e di uno antico, Giovanni Boccaccio, si assumerà che i dannati vengano puniti per il peccato più grave commesso in vita, cosicché possa essere massimizzato il loro supplizio; chiosa infatti Boccaccio: «ciascheduno adunque con le colpe più gravi, con le quali e' muore, del luogo, il quale e' dee in inferno avere, è dimostratore» (*Esp.* V II 23). Questa linea interpretativa, tuttavia, come tenterò di mostrare, si incrina proprio all'altezza di *Inf.* V, dal momento che i lussuriosi sembrano contraddire tale principio generale: non il suicidio dannò Cleopatra e Didone, né la violenza Achille, né l'essere la causa della guerra di Troia condannò Elena.⁶³⁴

Si tratta comunque della spiegazione complessiva che mi pare più logica a fronte di quel rigido «sistema penale»⁶³⁵ che è così determinante per la struttura del regno infernale; non si spiegherebbe altrimenti l'acribia dell'autore nell'esposizione della struttura topografica e morale dell'inferno, con l'impiego – come evidenziato da Corrado Calenda – di «una serie controllatissima di *divisiones* e *distinctiones* a catena», che sorreggono lo sviluppo dell'intero canto XI.⁶³⁶ La legge del *delictus gravior* trova inoltre un forte appiglio testuale nella sorte infernale di Caco che, a differenza dei suoi compagni centauri puniti per violenza, è dannato tra i ladri a causa del suo agire fraudolento (*Inf.*,

⁶³⁰ Vd. *Inf.*, V, 67-69 «[...] e più di mille / ombre mostrommi e nominommi a dito / ch'amor di nostra vita dipartille»; «noi che tignemmo il mondo di sanguigno» (v. 90); «Amor condusse noi ad una morte» (v. 106).

⁶³¹ Viatico di questa interpretazione sono i commenti all'*Eneide* di Fulgenzio e Bernardo Silvestre. I principali autori in cui Didone è esempio di castità sono Tertulliano, Girolamo, Petrarca, Boccaccio e Chaucer. Per un quadro sulla ricezione di Didone nel Medioevo rimando a H.D. BRUMBLE, *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance A Dictionary of Allegorical Meanings*, London, Routledge, 1998, s.v. *Dido*; L. PERTILE, *La ferita d'amore* in ID., *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998, pp. 90-101; P.S. HAWKINS, *Dido, Beatrice, and the Signs of Ancient Love* in ID., *Dante's Testaments*, Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 125-142; C. VILLA, *Tra affetto e pietà: per "Inferno" V*, in «Lettere Italiane», II, 1999, pp. 513-541; S. MARCHESI, *'Libido' o 'virago'; la regina di Cartagine nelle tradizioni storica e poetica*, in ID., *Stratigrafie decameroniane*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 72-85 e P. CARAFFI, *Boccaccio, Christine de Pizan e il mito di Didone*, in *Boccaccio e le letterature romanze tra Medioevo e Rinascimento. Atti del Convegno internazionale Boccaccio e la Francia*, Firenze-Certaldo, 19-20 maggio 2004, a cura di S. MAZZONI PERUZZI, Firenze, Alinea, 2006, pp. 7-22.

⁶³² G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la 'Comedia'*, V I 28.

⁶³³ DANTE, *Commedia. Inferno*, a cura di E. MALATO, Roma, Salerno Editrice, 2021, vol. I, pp. 147-148.

⁶³⁴ Fa eccezione (o meglio si conforma al postulato generale) la falsaria lussuriosa Mirra (vd. *Inf.*, XXX, 37-41). Per questi temi rimando a D. PIROVANO, *Amore e colpa. Dante e Francesca*, Roma, Donzelli, 2021, pp. 92-97.

⁶³⁵ S. BELLOMO, *Introduzione alla 'Commedia'*, cit., p. XLV.

⁶³⁶ C. CALENDIA, *Dalla vista degli occhi alla vista della mente*, in *Cento canti per cento anni*, cit., p. 357.

XXV, 25-33).⁶³⁷ È necessario, come tale, trovare una spiegazione alle eccezioni, ma in ogni caso, nella fattispecie didoniana, ci aggiriamo su un terreno meno franoso, dal momento che disponiamo di informazioni testuali più accurate in merito alla sorte e alla condanna dei suicidi: in *Inf.*, XIII, 94-96, infatti, si specifica che «quando si parte l'anima feroce / dal corpo ond'ella stessa s'è disvelta, / Minòs la manda ala settima foce».

Per dirimere questo cortocircuito tra peccati e peccatori, tra *seconda e settima foce*, allora vanno focalizzate le cause del suicidio dei personaggi, mettendo in relazione la sorte di Didone con quella di altre due figure di cui Dante ricorda *apertis verbis* l'estremo gesto, cioè Pier delle Vigne e Catone l'Uticense.⁶³⁸ non è significativo per la presente argomentazione che Dante collochi in luoghi diversi dal settimo cerchio individui di cui è variamente nota la sorte suicida, qualora non si faccia esplicita menzione nel testo (ad esempio Seneca, che è nel Limbo): non si vuole infatti ricostruire *in toto* il sistema morale dantesco, né il complesso delle sue fonti, ma si intende soltanto analizzare la coerenza interna della struttura penale del poema, a partire da una potenziale aporia.

Se quello di Catone è allora inquadrabile come il suicidio di un martire per la libertà, operato «in nome e per testimonianza di un valore ritenuto sacro»,⁶³⁹ e l'atto di Didone avviene «per il trasgressivo eccesso della passione»,⁶⁴⁰ la morte di Pier delle Vigne, invece, non ha attenuanti, nonostante il tentativo – retoricamente atteggiato – di apologia. Il cancelliere si toglie la vita per debolezza,⁶⁴¹ incapace di sopportare il disonore della condanna da innocente (il «disdegno» di *Inf.*, XIII, 7) e le calunnie dei pari, a cui lo stesso imperatore Federico II finì per dare credito:⁶⁴² nella stessa circostanza – come si ricordava nel *Convivio* – un uomo giusto come Boezio si lasciò consolare dalla Filosofia e agì per dimostrare la sua innocenza così come, in una situazione simile, lo stesso Dante trovò conforto da *exul immeritus*.⁶⁴³

Un'altra differenza fra i tre gesti estremi sta poi nelle modalità pratiche della loro esecuzione e nel differenziale di violenza insito nei tre atti; mentre i suicidi dei pagani Catone e Didone, che assumono un carattere rituale,⁶⁴⁴ avvengono per il tramite della spada,⁶⁴⁵ la morte del cristiano Pier delle Vigne manifesta un tasso addizionale di violenza, confacente alla sua collocazione nel secondo girone del settimo cerchio, i violenti contro sé stessi nella persona, appunto; il cancelliere, infatti, come racconta Boccaccio: «sospinto da furioso impeto, messosi il capo inanzi a guisa d'un montone, con quel corso che più impetuoso poté, corse a ferire col capo nel muro [...], e in quello ferì di tanta

⁶³⁷ Il rilievo è in D. PIROVANO, *Amore e colpa*, cit., p. 92.

⁶³⁸ Osservo incidentalmente che quattro delle sette attestazioni di Minosse nella *Commedia* sono nei canti in cui compaiono i tre suicidi: due volte in *Inf.* V, una volta in *Inf.* XIII e *Purg.* I. Il dato è rilevante visto il carattere strutturante del giudice infernale, che è a tutti gli effetti uno dei garanti della tenuta dell'intero sistema giudiziario oltremondano. Le altre attestazioni sono in *Inf.*, XX, 36; XXVII, 124 e XXIX, 120.

⁶³⁹ M. PASTORE STOCCHI, *Da Ulisse a Catone: una lettura del canto I del 'Purgatorio'*, in «Rivista di Studi Danteschi», VI, 2006, p. 16.

⁶⁴⁰ ID., «Io son colui che tenni ambo le chiavi / del cor di Federigo [...]», in *Cento canti per cento anni*, cit., p. 419.

⁶⁴¹ «Un uomo debole, che vede nella sua sventura gli onori tornati in lutto, la gioia volta in mestizia, e che si uccide per "disdegnoso gusto", per non saper sostenere il nuovo suo stato»: è il giudizio di Francesco De Sanctis (F. DE SANCTIS, *Pier delle Vigne*, in ID., *Saggi critici*, a cura di L. RUSSO, Bari, Laterza, 1952 [1855], I, p. 116).

⁶⁴² Sulla sorte di Pier delle Vigne e sulla fondatezza storica del suo tradimento è ancora attuale E. BIGI, s.v. *Pietro della Vigna*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1973, vol. IV.

⁶⁴³ Vd. *Cv.* I II 57-60 «e questa necessitate mosse Boezio di se medesimo a parlare, acciò che sotto pretesto di consolazione escusasse la perpetuale infamia del suo essilio, mostrando quello essere ingiusto [...]» e II XII 9-10 «quello non conosciuto da molti libro di Boezio, nel quale, cattivo e discacciato, consolato s'avea».

⁶⁴⁴ Nel *Bellum civile* lucanèo, il personaggio di Catone rivendica l'alta moralità della scelta del suicidio, quando l'individuo vi è costretto: «Scire mori sors prima viris, sed proxima cogi. / Et mihi, si fatis aliena in iura venimus, / fac talem, Fortuna, Iubam: non deprecor hosti / servari, dum me servet cervice recisa» (*Bel. civ.* IX 211-214). Il suicidio di Catone è ricordato, in particolare, da Valerio Massimo: «[...] si quidem constantissime in gladium incumbendo magnum hominibus documentum dedisti, quanto potior esse debeat probis dignitas sine vita quam vita sine dignitas» (*Fact.* III II 14). Si tratta di due plausibili fonti dantesche.

⁶⁴⁵ Nell'episodio virgiliano (*Aen.* IV 646-671), in maniera ancora più significativa, Didone si getta sulla spada di Enea: «conscendit furibunda rogos ensemque recludit / Dardanum [...]».

forza che la testa gli si spezò e sparseglisi il cerebro, uscito del luogo suo, e quivi cadde morto» (*Esp.* XIII I 40).

Un indizio testuale forte a sostegno del collegamento delle sorti di Didone e Pier delle Vigne è dato, infine, dall'impiego del sintagma *rompere fede* esclusivamente in riferimento ai due dannati;⁶⁴⁶ come si è visto, infatti, Didone da un lato «ruppe fede al cener di Sicheo» (*Inf.*, V, 62) e Pier delle Vigne dall'altro giura: «[...] già mai non ruppi fede / al mio signor» (XIII, 74-75).⁶⁴⁷ L'autore costruisce qui un fine gioco di specchi: se nella descrizione della regina si fa chiaro riferimento alla *fides* degli amanti che – com'è noto – è un concetto di derivazione feudale, nelle dichiarazioni del cancelliere si menziona direttamente il vincolo vassallatico tra servo e signore, regredendo al livello più propriamente referenziale ed extraletterario.⁶⁴⁸ L'espressione *rompere fede*, inoltre, non ricorre in alcun altro luogo dell'intera opera volgare dantesca ed è impiegata, in testi italo-romanzi antecedenti all'*Inferno*, anche in riferimento al tradimento e alla lussuria degli amanti.⁶⁴⁹ È come se in quel punto l'autore stesse ammiccando al lettore, chiedendogli di ricordare quanto appreso otto canti prima e di leggere in parallelo i due suicidi. Dante, dunque, mette programmaticamente in evidenza il legame tra le due figure, suggerendo all'interprete di interrogarsi sulla ragione sottesa alla difformità dei loro destini.

Il sistema morale della *Commedia*, quindi, mostra nei confronti del suicidio «una singolare indulgenza, o almeno una spiccata propensione a non gravarne direttamente la responsabilità di chi lo commette».⁶⁵⁰ Si ricordi a tal proposito che nella riflessione scolastica il suicidio è sempre considerato un peccato mortale, «omnino illicitum triplici ratione»:

1. «Est contra inclinationem naturalem, et contra caritatem, qua quilibet debet seipsum diligere» [peccato contro natura];
2. «Iniuriam communitati facit» [peccato contro gli altri] (nel caso di Pier addirittura l'imperatore in persona);
3. «Qui seipsum vita privat in Deum peccat» [peccato contro Dio]. (*Sum. theol.* II II 64.5)

Ci sono ragioni per ipotizzare che tale allontanamento dalla dottrina scolastica trovi un precedente proprio nella guida virgiliana. Nel sesto dell'*Eneide*, infatti, secondo l'interpretazione di Ettore Paratore, quando Minosse *vitasque crimina discit dei falso damnati* (vv. 433 e 430), non si occupa di giudicare i *crimina* minori, ma ha il solo compito di «rettificare le sentenze a danno dei

⁶⁴⁶ La segnalazione del luogo parallelo è registrata anche nel commento *ad locum* di Inglese.

⁶⁴⁷ La centralità della *fede* è rimarcata dal precedente «fede portai al glorioso officio» (*Inf.*, XIII, 62).

⁶⁴⁸ Pur reputando suggestiva la recente proposta avanzata da Alessandro De Laurentiis in merito alla sussistenza di un rapporto omosociale/omoerotico tra il cancelliere e l'imperatore, certamente sostenuta dalle indubitabili sfumature patetiche del discorso di Pier, ritengo tuttavia che non ci siano i dovuti estremi testuali per avallarla *in toto*: credo più cautamente infatti che il vincolo tra vassallo e signore sia di per sé bastevole a spiegare la relazione tra Pier delle Vigne e Federico II (vd. A. DE LAURENTIIS, *La pulsione di morte di Pier della Vigna. Un'analisi queer del canto XIII dell'Inferno di Dante*, in «Whatever» 4, 2021, pp. 1-28). Non stupisce, infatti, l'impiego nel caso in esame di espressioni di affettività, devozione finanche di sottomissione, presenti nel codice cortese, dal momento che quel codice, sovrascrivendo alla *liaison* tra amanti il rapporto vassallatico, mutua prassi e vocaboli *recta via* dal cerimoniale feudale. Si ricordino a tal proposito, ad esempio, le motivazioni sottese alla pratica dell'*osculum* in ambiente feudale ricordate Marc Bloch (M. BLOCH, *La società feudale*, Torino, Einaudi, 1999, p. 172).

⁶⁴⁹ Vd. ad es. *Questioni filosofiche* V 10.25 «E secondo che lla femmina che fornica *rompe fede* al marito così la sposa (di Cristo) *rompe fede* a llui quando pecca, ch'ell'à rifiutato nel battesimo al dimonio. a tutte le sue ponpe: le ponpe del dimonio sono le peccata, dunque chi peccha *rompe fede* a Dio, ch'è il suo sposo, e chosi chonmette fornicatione spirituale»; *De amore volgarizzato* II II 15-16 «noi cognosciamo per certo che viene dalla natura dell'amore, che, per falsa inf(n)ta dell'amante, se può mostrar d'amare nuova femmina spesse volte per poter me' cognoscere la fede lla fermeçça della sua amança. Dunque, quella ofende la natura dell'amore che per ciò si tarda di tornare al suo amante, o che no 'l vogli amare, s'ella non sa bene prima che gli *abia rotta fede*». Miei i corsivi. Ho identificato questi riferimenti attraverso l'interrogazione del *corpus* OVI tramite il *software* GattoWeb, ricercando le stringhe *romp*/rupp*fede*.

⁶⁵⁰ M. PASTORE STOCCHI, «*Io son colui*», in *Cento canti per cento anni*, cit., p. 419.

condannati ingiustamente».⁶⁵¹ Introdotto subito dopo il Limbo come nella *Commedia*, il re di Creta è dunque preposto a una sorta di antinferno, allorché il compito di punire i rei spetta soltanto al fratello Radamanto: le due figure – com'è noto – risulteranno fuse nella *Commedia*. Nella giurisdizione di Minosse ricadevano, allora, i suicidi innocenti della palude Stigie e le vittime del *durus amor* dei Campi del Pianto (v. 442), tra cui la stessa Didone (vv. 450-477). Virgilio dunque, a ben vedere, assolveva *tout court* la regina, come dimostrato dalla scena dell'innamoramento di Didone nell'*Eneide*, dove infatti è Cupido in persona a spingerla a violare la promessa di fedeltà fatta a Sicheo (*Aen.* I 720-721). L'*expertise* virgiliana in materia di suicidio in Dante, inoltre, è tanto più significativa se si tiene presente nel complesso la «virgilianità» del canto XIII, attivata sia sul piano formale che contenutistico, con la promozione di Virgilio ad autentico «deuteragonista che nell'episodio dialoga con lo sventurato»⁶⁵² Pier della Vigne.

È a partire da questo retroterra letterario, allora, che Didone può essere inquadrata come una peccatrice che cade deliberatamente nel solo peccato di lussuria, cioè nella meno grave tra tutte le offese a Dio, a cui sceglie di non sottrarsi;⁶⁵³ l'esperienza dell'amore come *passio*, dalla cui «potenza segue spesso morte» (Cavalcanti, *Donna me prega* v. 35), quindi, ha fatto venire meno la responsabilità del gesto alla donna, la quale non era più in grado di esercitare il libero arbitrio, perché aveva *sottomesso la ragione al talento*:⁶⁵⁴ già nell'*Etica nicomachea* (V 1138a.9), d'altronde, si esplicitava la necessità che il gesto estremo fosse ἐκὼν ('volontario') per essere παρά των ορθόν λόγον ('contro la retta regola'). Si possono dunque ribaltare per il suicidio di Didone le parole impiegate da Inglese per la lussuria delle *regine amorose*: quando Didone si tolse la vita, il suo arbitrio non era *liberum* ma *ligatum*.⁶⁵⁵

Come dimostra la seconda menzione esplicita del personaggio nel poema, ciò che si impossessa di Didone non è altro che la *fol amor* della poesia provenzale: nel canto VIII del *Paradiso*, infatti, all'entrata del cielo di Venere, per dettagliare l'errore degli antichi che credettero che dalla «bella Ciprigna» discendesse il solo «folle amore» (*Par.*, VIII, 2), Dante ripropone la scena virgiliana di Cupido che siede «in grembo a Dido» (v. 9) e «ispira i llei occulto fuoco d'amore».⁶⁵⁶ In ogni caso, già nella canzone petrosa *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, databile al 1296 circa,⁶⁵⁷ l'autore nel quadro della rappresentazione di un sentimento negativo e violento descriveva Amore nell'atto di

⁶⁵¹ VIRGILIO, *Eneide. Libri V-VI*, a cura di E. PARATORE, trad. di L. CANALI, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2001, *ad locum*.

⁶⁵² M. PASTORE STOCCHI, «*Io sono colui*», cit., p. 414.

⁶⁵³ A tal proposito commenta Boccaccio: «Il peccato della carne è naturale, quantunque abominevole e dannevole sia e cagion di molti mali, nondimeno, per la opportunità di quello e perché pur talvolta se n'augmenta la generazione umana, pare che meno che gli altri tutti offenda Idio; e per questo nel secondo cerchio dello 'nferno, il quale è più dal centro della terra che alcuno altro rimoto e più vicino a Dio, vuole l'autore questo peccato esser punito» (*Esp.* V II 77). Allo stesso modo, la punizione della lussuria è collocata nella cornice purgatoriale più prossima a Dio (*Purg.* XXV-XXVI): Didone è posta, dunque, al crocevia tra due indulgenze.

⁶⁵⁴ Si veda, per conferma, il commento dell'ed. Inglese (*ad locum*): «*amorosa*: 'per amore'; ossia - volendosi sollevare una questione di coerenza strutturale - in condizioni di "furore" (*Aen.* IV 697), che escludono il peccato di suicidio».

⁶⁵⁵ Vd. G. INGLESE, *Francesca e le regine amorose*, cit., p. 50.

⁶⁵⁶ Per la scena virgiliana vd. partic. *Aen.* I 657-660, 673-675, 685-688, 717-722, 748-749; cito direttamente da VIRGILIO, *Aeneis. Volgarizzamento senese trecentesco di Ciampolo di Meo Ugurgieri*, a cura di C. LAGOMARSINI, Pisa, Edizioni della Normale, 2018, pp. 218-219. Si inoltre noti come nella *Commedia* la rima *grido*: *Cupido: Dido* (*Par.*, VIII 5, 7, 9) concorra a rafforzare il vincolo tra i due; la rima *grido*: *Dido* è anche nel *Trionfo della pudicizia* di Petrarca in funzione anti-dantesca, oltre che in *Così nel mio parlar* 36-37 e *Inf.*, V, 85, 87. Terza e ultima ricorrenza di Didone nella *Commedia* è a *Par.*, IX, 97-98 («che più non arse la figlia di Belo, / noiando e a Sicheo e a Creusa»): qui l'amante beato Folchetto, a lume di *Heroides* VII, fa riferimento a Didone come esempio negativo di amore; per questa questione rimando all'acuto saggio di A. ROMEI, *Folchetto e l'eccellenza d'amore* (*Paradiso IX, 97-102*), in «L'Alighieri», LXII, 2, 2021, pp. 103-116. La relazione tra Enea e Didone è menzionata anche a *Cv.* IV XXVI 8 e *Mn.* II III 15; per ulteriori riferimenti intertestuali didoniani, specie di ambito anticofrancese, rimando ad un altro saggio che appare in questo volume: M. CAZZATO, *Didone in Dante e il dibattito sulla natura d'Amore*, pp. 113-119.

⁶⁵⁷ Per la datazione della canzone vd. almeno DANTE, *Rime*, a cura di D. PIROVANO e M. GRIMALDI, Roma, Salerno, 2019, pp. 1056 e 1063.

brandire la spada che «ancise Dido» (v. 36). Il suicidio della regina, come già in Ovidio,⁶⁵⁸ è dunque eterodiretto: è conseguenza della reificazione dell'amante per effetto di quelle passioni autodistruttive che ne avevano imbrigliato l'arbitrio. Didone, soffrendo a tutti gli effetti di patologia amorosa, si ammala di quella malinconia che induce un desiderio di morte tale da poter condurre, nei casi più gravi, al suicidio:⁶⁵⁹ Catone sceglie di suicidarsi per la libertà, Pier della Vigne per le sue debolezze, Didone non sceglie affatto.⁶⁶⁰

PROSPETTO DELLE EDIZIONI

- DANTE, *Commedia*, a cura di G. INGLESE, Firenze, Le Lettere, 2021.
- , *Vita Nuova. Rime*, a cura di M. GRIMALDI e D. PIROVANO, Roma, Salerno Editrice, 2019.
- , *Epistole. Egloge. Questio de aqua et terra*, a cura di L. AZZETTA, M. BAGLIO, M. PETOLETTI e M. RINALDI, Roma, Salerno Editrice, 2016.
- , *Convivio*, a cura di F. BRAMBILLA AGENO, Firenze, Le Lettere, 1995.
- , *Monarchia*, a cura di P. CHIESA, D. ELLERO e A. TABARRONI, Roma, Salerno Editrice, 2013.
- ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, a cura di G. RUFFINI, Milano, Guanda, 1980.
- ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, a cura di M. ZANATTA, 2 voll., Milano, BUR, 1986.
- BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la 'Comedia'* a cura di G. PADOAN in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. VI, Milano, Mondadori, 1965.
- CAVALCANTI, *Rime*, a cura di R. REA e G. INGLESE, Roma Carocci, 2011.
- LUCANO, *La guerra civile*, a cura di R. BADALI, Torino, Utet, 1988.
- OVIDIO, *Opere. I. Amores, Heroides, Medicamina faciei, Ars amatoria, Remedia amoris*, a cura di A. DELLA CASA, Torino, Utet, 1982.
- «*Questioni filosofiche*» in *volgare mediano dei primi del Trecento*, a cura di F. GEYMONAT, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2000.
- TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, a cura di G. BARZAGHI, 4 voll., Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2014.
- VALERIO MASSIMO, *Detti e fatti memorabili*, a cura di R. FARANDA, Torino, Utet, 1971.
- VIRGILIO, *Eneide*, a cura di E. PARATORE trad. di L. CANALI, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2001.

⁶⁵⁸ Nelle *Heroides* si sottolinea più volte la responsabilità morale di Enea e la sua compartecipazione *de lohn* al suicidio di Didone: «tu potius lecti causa ferere mei» (*Heroid.* VII 66) «et nondum nati funeris auctor eris» (v. 140); «Praebuit Aeneas et causam mortis et ensem» (v. 199).

⁶⁵⁹ Su questi temi basti su tutti il riferimento a N. TONELLI, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015.

⁶⁶⁰ Che la *passio* sottragga libertà di scelta, d'altronde, è tematica topica anche in Dante: vedi ad esempio *Rime* CXI 10 «libero arbitrio già mai non fu franco»; *Ep.* IV 4 «liberum meum ligavit arbitrium, ut non quo ego, sed quo ille vult, me verti oporteat».

COMUNICAZIONI
E
SCHEDE

DI *ODISSEE* SECONDE, GRANDI E DANTESCHE

di Vasiliki Avramidi

Κ. Π. Καβάφης
Δευτέρα Οδύσσεια
Dante, *Inferno*, Canto XXVI
Tennyson, «Ulysses»

Traduzione di Paola Maria Minucci
Seconda Odissea
Dante, *Inferno*, Canto XXVI
Tennyson, *Ulysses*

Οδύσσεια δευτέρα και μεγάλη,
της πρώτης μείζων ίσως. Αλλά φευ
άνευ Ομήρου, άνευ εξαμέτρων.

Odissea seconda e grande,
più grande della prima forse. Ma ahimè
senza Omero e senza esametri.

Ήτο μικρόν το πατρικόν του δώμα,
ήτο μικρόν το πατρικόν του άστυ,
και όλη του η Ιθάκη ήτο μικρά.

Era piccola la sua casa paterna,
piccola la città paterna,
e piccola era tutta la sua Itaca.

Του Τηλεμάχου η στοργή, η πίστις
της Πηνελόπης, του πατρός το γήρας,
οι παλαιοί του φίλοι, του λαού
του αφοσιωμένου η αγάπη,
η ευτυχής ανάπαυσις του οίκου
εισήλθον ως ακτίνες της χαράς
εις την καρδιαν του θαλασσοπόρου.

L'affetto di Telemaco, la fedeltà
di Penelope, la vecchiaia del padre,
i vecchi amici, l'amore
del popolo devoto,
il riposo sereno della casa
arrivarono come raggi di gioia
nel cuore del navigante.

Και ως ακτίνες έδυσαν.

E come raggi tramontarono.

Η δίψα
εξύπνησεν εντός του της θαλάσσης.
Εμίσει τον αέρα της ξηράς.
Τον ύπνον του ετάραττον την νύκτα
της Εσπερίας τα φαντάσματα.
Η νοσταλγία τον κατέλαβε
των ταξιδίων, και των πρωινών
αφίξεων εις τους λιμένας όπου,
Lo prese la nostalgia

Dentro di lui
si risvegliò la sete del mare.
Odiava l'aria della terraferma.
Di notte i fantasmi dell'Occidente
turbavano il suo sonno.
dei viaggi, e degli approdi
mattutini ai porti in cui entri,
με τί χαράν, πρώτην φοράν εμβαίνεις,
e con quale gioia, per la prima volta.

Του Τηλεμάχου την στοργήν, την πίστιν
της Πηνελόπης, του πατρός το γήρας,
τους παλαιούς του φίλους, του λαού
του αφοσιωμένου την αγάπην,
και την ειρήνην και ανάπαυσιν
του οίκου εβαρύνθη.

L'affetto di Telemaco, la fedeltà
di Penelope, la vecchiaia del padre,
i vecchi amici, l'amore
del popolo devoto,
il riposo sereno della casa
l'avevano ormai stancato.

Κ' έφυγεν.

E partì.

Ότε δε της Ιθάκης αι ακταί
 ελιποθύμουν βαθμηδόν εμπρός του
 κι έπλεε προς δυσμάς πλησίστιος,
 προς Ίβηρας, προς Ηρακλείους στήλας,—
 μακράν παντός Αχαϊκού πελάγους,—
 ησθάνθη ότι έζη πάλιν, ότι
 απέβαλλε τα επαχθή δεσμά
 γνωστώνπραγμάτων και οικιακών.
 Και η τυχοδιώκτις του καρδιά
 ηυφραίνετο ψυχρώς, κενή αγάπης.

Quando le spiagge di Itaca sparivano
 a poco a poco davanti a lui
 e a piene vele viaggiava verso occidente,
 verso gli Iberi, e le colonne d'Ercole –
 lontano dal mare acheo –
 sentì di tornare a vivere,
 di essersi liberato dei gravosi legami
 delle cose conosciute e familiari.
 E il suo cuore avventuriero
 gioiva freddamente, vuoto d'amore.

«Un canto greco»: così viene chiamato il XXVI dell'*Inferno* da Gerasimos Zoras, nel suo recente studio sulle fonti dantesche che hanno contribuito alla creazione di un nuovo Ulisse e sulla fortuna del canto nella letteratura neogreca.⁶⁶¹ Prestito e contro prestito tra lingue e poesie, il protagonista dell'*Odissea* passa dagli esametri omerici a quelli virgiliani e ovidiani, per poi bruciare nell'ottava bolgia degli endecasillabi infernali, e di là ritornare, come una fenice che rinasce dalle sue ceneri, alla sua "lingua madre", nelle opere di Kavafis, di Kazantzakis e di Seferis.⁶⁶² Un *nostos* letterario allora, quello di Ulisse, che ritorna sì al suo nome greco, Οδυσσέας, ma è ormai per sempre cambiato, marcato dal peccato dell'«ardore» ch'egli «ebbe a divenir del mondo esperto».

Tra le ricezioni neogreche meno conosciute e studiate dell'Ulisse dantesco, spicca la «Seconda Odissea» di Kavafis, scritta nel 1894, nascosta per un secolo e pubblicata in Grecia soltanto nel 1993, nel volume *Από τα Κρυμμένα Ποιήματα 1877;-1923 (Dalle poesie nascoste 1877?-1923)*, curato da Giorgos P. Savvidis.⁶⁶³ La versione italiana del poema tarderà ancora un po' ad arrivare e sarà a cura di voci femminili: una prima traduzione verrà offerta da Renata Lavagnini,⁶⁶⁴ mentre una seconda, più recente e riportata qui sopra da Paola Maria Minucci.⁶⁶⁵ Lo stesso anno della «Seconda Odissea», Kavafis scrive «Το τέλος του Οδυσσέως»⁶⁶⁶ («La fine di Ulisse»), un «articolo di piglio giornalistico»,⁶⁶⁷ in cui traduce in greco puristico (καθαρεύουσα) alcuni versi di *Inf. XXVI* e mette a confronto la ricezione dantesca dell'eroe omerico con quella successiva dell'«Ulysses» di Alfred Tennyson.

⁶⁶¹ G. ZORAS, *Un canto greco: il canto XXVI dell'Inferno*, «Rivista Internazionale di Ricerche Dantesche» I (2020): pp. 113-18.; Cfr. F.M. PONTANI, *Fortuna neogreca di Dante*, Istituto grafico tiberino di Stefano de Luca, 1966; F.M. PONTANI, *Ancora sulla fortuna greca di Dante*, «Lettere Italiane» 26, n. 3 (1974), pp. 297-309.

⁶⁶² Sull'influenza di Dante nell'opera di Seferis, cfr.: F. AMBROSO, *Από το "σκοτεινό δάσος" στο "εκατόφυλλο ρόδο"*. Η παρουσία του Δάντη στο έργο του Γιώργου Σεφέρη (*Dalla "selva oscura" alla "rosa centifolia"*). *La presenza di Dante nell'opera di Ghiorgos Seferis*, Thessaloniki, Elkystis, 2019.

⁶⁶³ K.P. ΚΑΒΑΦΙΣ, *Από τα Κρυμμένα Ποιήματα 1877;-1923*, a c. di G.P. SAVVIDIS, Athens, Ikaros, 1993, pp. 48-49. L'opera di Kavafis è integralmente digitalizzata e liberamente accessibile nell'Archivio Kavafi, offerto da Onassis Stegi: <https://www.onassis.org/el/initiatives/cavafy-archive/>.

⁶⁶⁴ R. LAVAGNINI, *La Seconda Odissea di Kavafis*, in *Ulisse nel tempo: la metafora infinita*, a c. di S. NICOSIA, Saggi, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 427-28. Un anno fa, Renata Lavagnini insieme a Cristiano Luciani hanno curato le traduzioni di tutta l'opera di Kavafis, sia la poesia che la prosa, per la casa editrice Bompiani: K. ΚΑΒΑΦΙΣ, *Poesie e prose*, a c. di R. LAVAGNINI e C. LUCIANI (Milano, Bompiani, 2021).

⁶⁶⁵ K.P. ΚΑΒΑΦΙΣ, *Tutte le poesie*, trad. da P.M. MINUCCI, («Poesia») 70, Roma, Donzelli, 2019, pp. 441-43.

⁶⁶⁶ K.P. ΚΑΒΑΦΙΣ, *Το τέλος του Όδυσσέως, ανέκδοτο πεζό κείμενο παρουσιασμένο και σχολιασμένο από τον Γ. Π. Σαββίδη*, a c. di Giorgos P. Savvidis, «Δοκίμασια» II, n. 5 (1974), pp. 9-22. Si trovano due traduzioni dell'articolo in italiano, di Filippo Maria Pontani e di Renata Lavagnini, in opere sopra citate: F.P. PONTANI, *Ancora sulla fortuna greca di Dante*; R. LAVAGNINI, *La Seconda Odissea di Kavafis*.

⁶⁶⁷ R. LAVAGNINI, *La Seconda Odissea di Kavafis*, p. 419.

Come dimostra Jusdanis in *The Poetics of Cavafy*,⁶⁶⁸ gli anni della stesura de «La fine di Ulisse» e della «Seconda Odissea», ma anche del breve saggio «I poeti bizantini» (1892), sono anni durante cui il poeta alessandrino si occupa del rapporto tra tradizione e innovazione nella creazione poetica, della tensione e del conflitto che vengono sviluppati quando poeti moderni riprendono temi classici, già trattati e interpretati in testi di grande autorità.⁶⁶⁹ Ne «La fine di Ulisse», Kavafis esprime infatti il suo giudizio sui due poeti, Dante e Tennyson: «al poeta inglese conviene dare minore lode, perché trovò l'idea, la materia, già pronta» nel canto del sommo poeta; e tuttavia, egli trova che l'Ulisse britannico sia «συμπαθητικώτερος», «più simpatico dell'Ulisse di Dante», perché nel primo è «più uomo», nel secondo «più eroe».⁶⁷⁰ Nonostante, dunque, la sua preferenza per le «origini» e per il primo «autore di un'idea», Kavafis non risparmia i complimenti quando rileva delle innovazioni di qualità in una riscrittura.⁶⁷¹

Il timore provocato dalla tradizione⁶⁷² non ha scoraggiato, come ben si sa, il poeta di Alessandria dal produrre anch'egli la propria risposta sulla continuazione della storia di Ulisse. Dante e Tennyson hanno trascinato Kavafis in quell'uragano di odissee, l'hanno convinto di compiere quell'impresa «cotanto tosta» di oltrepassare il punto «là dove Omero ha voluto fermarsi»,⁶⁷³ e tra le poesie che hanno conferito a Kavafis la sua fama mondiale è stata proprio «Itaca». Con forti echi «itacesi»,⁶⁷⁴ ma esplicitamente dichiarata come prodotto di ricezione, la meno conosciuta e studiata «Seconda Odissea» risponde sia al ventiseiesimo dell'*Inferno* che all'«Ulysses» di Tennyson. Le due fonti di ispirazione sono, infatti, citate in esergo al poema, – cosa che, come sottolinea Ricks,⁶⁷⁵ non è per nulla abituale nell'opera di Kavafis e che probabilmente potrebbe essere giustificata dal fatto che si trovasse tra le poesie nascoste, e non tra quelle che il poeta intendeva pubblicare.

Un elemento stilistico che unisce la «Seconda Odissea» alle poesie citate in esergo è la metrica utilizzata. Il verso scelto da Kavafis è ibrido, endecasillabi giambici, un incrocio tra la metrica della *Commedia* e di «Ulysses». Purtroppo, le traduzioni esistenti del poema in italiano non seguono una metrica precisa, e quindi perdono la vicinanza ritmica che Kavafis è riuscito a riprodurre nel greco. Passando al livello contenutistico, se in «Itaca» il focus della questione cade sul viaggio stesso – qualsiasi viaggio esso sia – qui la scelta del tema si avvicina sia a Dante che a Tennyson: incontriamo Ulisse al momento in cui egli decide di ripartire, e, come in Tennyson, ci viene spiegato il motivo dietro questa sua scelta.

Un *close reading* dei versi 94-96 di *Inf.* XXVI rivela il modo esemplare con cui Kavafis utilizza le sue fonti, rendendo questi versi in greco, dopo averne separato e mescolato gli elementi. Se esaminiamo il tritico⁶⁷⁶ della «dolcezza di figlio», della «pietà del vecchio padre» e del «debito amore lo qual dovea Penelope far lieta», notiamo che esso ha subito delle sottili modifiche: nella versione kavafiana, Telemaco non è «dolce», bensì prova «affetto» per il padre – parola indubbiamente non scelta a caso, siccome rimanda al Telemaco di Tennyson, colui che sarebbe «decent not to fail in offices of *tenderness*».⁶⁷⁷ Per quanto riguarda il rapporto con la moglie, non si fa più riferimento al

⁶⁶⁸ G. JUSDANIS, *The poetics of Cavafy: textuality, eroticism, history* (Princeton, N.J., Princeton University Press, 1987).

⁶⁶⁹ G. JUSDANIS, *Tradition as a Source of Anxiety*, in *The Poetics of Cavafy: Textuality, Eroticism, History* (Princeton, N.J., Princeton University Press, 1987), p. 142.

⁶⁷⁰ F.P. PONTANI, *Ancora sulla fortuna greca di Dante*, p. 306.

⁶⁷¹ Cfr. G. JUSDANIS, *The poetics of Cavafy*, 138: «Cavafy seems to prefer the origins and author of an idea».

⁶⁷² Cfr. H. BLOOM, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, 1997. 2ª edizione (New York, Oxford University Press, 1973).

⁶⁷³ F.P. PONTANI, *Ancora sulla fortuna greca di Dante*, p. 307.

⁶⁷⁴ Non si può trascurare la somiglianza dei quasi identici vv. 20-22 della *Seconda Odissea* e vv. 14-16 di *Itaca*. Cfr. D. RICKS, *Cavafy's Quarrel with Tennyson*, in *The Reception of Alfred Tennyson in Europe*, a c. di L. ORMOND, *The reception of British and Irish authors in Europe* (London; New York, Bloomsbury Academic, 2017), p. 345.

⁶⁷⁵ D. RICKS, p. 343.

⁶⁷⁶ *Inf.*, XXVI, 94-96.

⁶⁷⁷ TENNYSON, *Ulysses*, vv. 40-41. Il corsivo è mio.

«debito amore» che, l'eroe ancora “deve” alla moglie, e che, secondo Dante, avrebbe reso Penelope felice, ma si menziona soltanto la fedeltà che ella dimostri nell'aspettare il ritorno del marito. E nemmeno si parla più di quella famosa virtù virgiliana, la *pietas*, che Ulisse, come un altro Enea, avrebbe dovuto dimostrare nei confronti del padre – si menziona semplicemente la vecchiaia di lui. Infine, nella «Seconda Odissea», il tritico dantesco che non bastava per mantenere Ulisse lontano dal «mar aperto», viene adesso ampliato con le menzioni ai «vecchi amici» – da notare, «amici» («φίλοι»), e non «compagni» («σύντροφοι») –, all'«amore del popolo devoto» e al «riposo sereno della casa».

L'osservazione di questi versi dimostra anche il modo intelligente con cui Kavafis, ripetendo il tritico dantesco ampliato come se fosse un ritornello, abbia sfruttato i casi grammaticali del greco per moltiplicarne i significati. La prima volta che esso appare abbiamo una sola inversione:⁶⁷⁸ tutti gli elementi che funzionano come soggetto nella frase dantesca e che non potevano «vincere» l'ardore dell'eroe per nuove conoscenze, continuano a ricoprire lo stesso ruolo nella poesia di Kavafis; l'inversione si colloca qui nella loro provenienza, e cioè, non si tratta più di sentimenti che avrebbe dovuto provare egli stesso Ulisse verso i suoi familiari, bensì di sentimenti che essi provano nei confronti di lui, e che qui riescono – anche se solo per poco – a penetrare la sua vita e, come dei raggi, illuminarla di gioia. La seconda volta che invece viene menzionato il tritico, questi elementi-raggi sono messi in accusativo; l'eroe ha ormai ritrovato la sua identità e si sente appesantito («εβαρύνθη»), fa fatica a sopportarli. Anche dal punto di vista schematico, la strofa, com'è stata pensata da Kavafis, crea proprio un'immagine di versi-legami relazionali, i quali, uniti con un asindeto, pesano sulle “spalle” del soggetto del verbo centrale «εβαρύνθη», che arriva all'ultimo verso della strofa... e parte.

Il risultato che esce fuori dall'incontro dei due personaggi, l'Ulisse dantesco e quello di Tennyson, costituisce per Kavafis un ossimoro, una strana sensazione di «gioire freddamente», e, seppure Ulisse abbia guadagnato una fama che attraversa i secoli, nella sua lettura, egli porta un cuore che è rimasto «vuoto d'amore». Le esperienze e le conoscenze che gli regalano i viaggi non sono abbastanza per colmare il vuoto dei legami interrotti. Non è un caso che, diversamente rispetto a quelle precedenti, il protagonista di Kavafis parte da solo, senza quei compagni con cui nelle altre seconde odissee aveva formato un gruppo ed erano partiti per un'esperienza condivisa. Sempre in contrasto con Dante e Tennyson, nell'Ulisse kavafiano non viene sottolineato l'eroismo del personaggio o la sua sete di superare i limiti umani, bensì si nota una «jaded coolness of temper»;⁶⁷⁹ potremmo forse parlare di un Ulisse dolceamaro, che abbia deciso di partire per liberarsi dai pesi degli obblighi familiari e dai rapporti interpersonali, ma adesso sembra di trovarsi in uno stato di «simple ennui».⁶⁸⁰

Rimane aperto un *grande* interrogativo, quello della prima strofa del poema, che tanto ha tormentato i critici e la quale, secondo Ricks,⁶⁸¹ sarebbe facile rimuovere. Perché sarebbe «grande, più grande della prima forse» questa «Seconda Odissea»? Forse perché, come in quelle di Dante e di Tennyson, anche l'Ulisse di Kavafis tenta di superare i limiti dell'umanità, quello spazio che in Omero, per quanto vasto e pieno di elementi favolosi, rimane pur sempre circoscritto? Oppure, perché come “seconda odissea” si intendono qui i viaggi metaletterari, le riscritture della storia di Ulisse, che avrebbero per sempre cambiato la nostra idea del personaggio? Ciò che appare meno dubbioso è che Kavafis strizzi ironicamente l'occhio a uno scontro di generi, quello della piccola ma pur sempre elegante lirica con le dimensioni sconfiniate dell'epos.

⁶⁷⁸ Si intende dal testo dantesco verso quello di Kavafis.

⁶⁷⁹ D. RICKS, *Kavafy's Quarrel with Tennyson*, p. 343.

⁶⁸⁰ *Ibid.*

⁶⁸¹ *Ibid.*: «easy is the removal of the three-line opening section».

BIBLIOGRAFIA

- AMBROSO, FEDERICA. *Από το “σκοτεινό δάσος” στο “εκατόφυλλο ρόδο”. Η παρουσία του Δάντη στο έργο του Γιώργου Σεφέρη (Dalla “selva oscura” alla “rosa centifolia”. La presenza di Dante nell’opera di Ghiorgos Seferis)*, Thessaloniki, Elkystis, 2019.
- BLOOM, HAROLD. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, 1997, 2^a ed. New York, Oxford University Press, 1973.
- JUSDANIS, GREGORY. *The poetics of Cavafy: textuality, eroticism, history*. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1987.
- , *Tradition as a Source of Anxiety*, In *The Poetics of Cavafy: Textuality, Eroticism, History*, 141-49. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1987.
- ΚΑΒΑΦΙΣ, ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Ρ. *Από τα Κρυμμένα Ποιήματα 1877-1923*, a cura di GIORGOS P. SAVVIDIS, Athens, Ikaros, 1993.
- ΚΑΒΑΦΙΣ, ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Ρ. *Τὸ τέλος του Ὀδυσσέως, ανέκδοτο πεζό κείμενο παρουσιασμένο καὶ σχολιασμένο ἀπὸ τὸν Γ. Π. Σαββίδη*, a cura di GIORGOS P. SAVVIDIS, «Δοκιμασία» II, n. 5 (1974), pp. 9-22.
- , *Tutte le poesie*. Tradotto da PAOLA MARIA MINUCCI, («Poesia») 70, Roma, Donzelli, 2019.
- LAVAGNINI, RENATA. *La Seconda Odissea di Kavafis*, In *Ulisse nel tempo: la metafora infinita*, a cura di Salvatore Nicosia, pp. 417-33, («Saggi»), Venezia, Marsilio, 2003.
- PONTANI, FILIPPO MARIA. *Ancora sulla fortuna greca di Dante*, «Lettere Italiane» 26, n. 3 (1974), pp. 297-309.
- , *Fortuna neogreca di Dante*, Istituto grafico tiberino di Stefano de Luca, 1966.
- RICKS, DAVID. *Cavafy’s Quarrel with Tennyson*, in *The Reception of Alfred Tennyson in Europe*, a cura di LEONÉE ORMOND, pp. 339-56. The reception of British and Irish authors in Europe, London; New York, Bloomsbury Academic, 2017.
- ZORAS, GERASIMOS. *Un canto greco: il canto XXVI dell’Inferno*, «Rivista Internazionale di Ricerche Dantesche» I (2020), pp. 113-118.

APPUNTI SU DANTE E PAVESE

di Gioele Cristofari

Rinvenire memorie dantesche nella poesia pavese maggiore, vale a dire grossomodo quella che dai fantastici *Mari del Sud* approda sul margine del «gorgo» di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, è compito che non lascia ben sperare. È vero che almeno qualche traccia si addensa agli estremi di *Lavorare stanca*: proprio nei *Mari del Sud*, intanto, che fin dal primo verso («Camminiamo una sera sul fianco di un colle») sembrano seguire dappresso le orme del «cammin» di *Inf.* I, dove pure è il «colle» (v. 13); è poi un dantismo scoperto «l'erta» ai vv. 21 e 84 della poesia di Pavese (cfr. *Inf.*, I, 31), mentre il «silenzio» del cugino (v. 2), che già aveva contraddistinto «chi per lungo silenzio pareva fioco» (*Inf.*, I, 63), pare suggerire una continuità tra la guida di Dante e quella del soggetto lirico pavese.⁶⁸² Meno esposto, il «quei» del v. 84 dei *Mari del Sud* può costituire un vago ricordo di innumerevoli, prossimi luoghi della *Commedia* (un esempio tra i molti in *Inf.*, VIII, 9: «e chi son quei che 'l fenno?»).

All'altro capo della raccolta, *Lo steddazzu* almeno lontanamente replica gli *explicit* delle prime due cantiche, nella solitudine di un uomo che osserva la stella del mattino. Ma, carte alla mano,⁶⁸³ la «stella verdognola» che «Pende stanca nel cielo» ai vv. 12-13 del testo pavese procede da una «luna» che ben poco ha di dantesco; oltre al celebre verso leopardiano («E tu pendevi allor su quella selva», *Alla luna*, v. 4), è forse specialmente l'*Ossian* di Cesarotti a costituire terreno di coltura dello *Steddazzu* («Sopra i tuoi foschi Gioghi, di stella alcuna Il grazioso tremolar non pende; Né presso ti risplende Amico raggio di notturna Luna», *La morte di Cucullino*, vv. 127-130).⁶⁸⁴ Non altra memoria scopertamente dantesca sembra emergere dalle pagine di *Lavorare stanca*.

Sorprende allora che, accanto a riferimenti più ovvi (Baudelaire, Whitman, d'Annunzio), la riflessione critica in appendice alla seconda edizione della raccolta maggiore si chiuda nel nome di Dante:

Sarà questione di descrivere – non importa se direttamente o immaginosamente – una realtà non naturalistica ma simbolica. In queste poesie i fatti avverranno – se avverranno – non perché così vuole la realtà, ma perché così decide l'intelligenza. Singole poesie e canzoniere non saranno un'autobiografia ma un giudizio. Come succede insomma nella Divina Commedia – (bisognava arrivarci) –, avvertendo che il tuo simbolo vorrà corrispondere non all'allegoria ma all'immagine dantesca.⁶⁸⁵

È il punto d'arrivo di un travaglio teorico avviato nel 1934 con *Il mestiere di poeta* e portato avanti specialmente sulle pagine del diario, dove infatti il nome di Dante ricorre più di ogni altro, con diciannove attestazioni. Il nodo, fin da subito, è quello dell'unità dell'opera: «Forse che una pagina di *Divina Commedia* perde il suo valore intrinseco di nota di un tutto, se divelta dal poema o spostata?».⁶⁸⁶ Se nel saggio del 1934 tale unità pareva affatto irraggiungibile («Dovrebbe bastare alla nostra ambizione, e basta in questa raccolta alla mia, che nel suo giro breve ciascuna poesia riesca in una costruzione a sé stante»),⁶⁸⁷ risultando in un'organizzazione interna della *princeps* di *Lavorare stanca* pressoché cronologica, le conclusioni del 1940 di *A proposito di certe poesie non ancora scritte* forniscono la base d'appoggio per il rimaneggiamento dell'opera in vista della seconda edizione, che vede l'aggiunta di ventotto nuovi testi,

⁶⁸² I quattro luoghi, insieme ad altri, sono già sottolineati in G. IOLI, *Dante sulle colline*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 2011, Volumen Extraordinario, 209-218.

⁶⁸³ Le carte pavesiane sono conservate presso il Centro di studi «Guido Gozzano – Cesare Pavese» dell'Università degli Studi di Torino; la maggior parte di esse è digitalizzata sul portale hyperpavese.com. Le carte in questione, quelle della minuta a penna e lapis dello *Steddazzu*, sono raccolte nel fascicolo 63 del faldone FE.5I.

⁶⁸⁴ Del passo dell'*Ossian*, *Lo steddazzu* impiega anche gli aggettivi «notturno» e «fosco», attribuito questo alle montagne (vv. 6 e 16), mentre il «tremolar» potrebbe riecheggiare al v. 2, «le stelle vacillano». Intorno al 1928 Pavese stesso aveva tradotto due stanze (le prime di *Lathmon*) del poema di Macpherson (AP X.41/13r).

⁶⁸⁵ C. PAVESE, *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, in *L'opera poetica*, a cura di A. SICHERA, A. DI SILVESTRO, Milano, Mondadori, 2021, p. 190.

⁶⁸⁶ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, L. NAY, Torino, Einaudi, 1990, p. 17.

⁶⁸⁷ C. PAVESE, *Il mestiere di poeta*, in *Le poesie*, cit., p. 106.

l'espunzione di altri sei e il recupero di tre dei quattro componimenti censurati nel 1935, per un totale di settanta poesie organizzate in sei sezioni.⁶⁸⁸ La soluzione di quel saggio era stata del resto già percorsa in una serie di note diaristiche stese tra la fine del 1938 (4 dicembre) e quella dell'anno successivo (4 e 10 dicembre):

Così trattare i simboli danteschi, che non sono già la Croce e l'Aquila, ecc. (o meglio questi sono i più banali), ma, per es., la nota crepuscolare di tutti gli episodi del Purgatorio che dà e prende significato alle visioni e loro risvegli e che esprime il *messaggio* di «*mondo che sfuma gioiosamente*».⁶⁸⁹

Dante sul Purgat. non si volta mai a contemplare il panorama, per la ragione che non descrive realisticamente un viaggio, ma espone un simbolo dove si ricorre alla scena, al *visibile*, solo in quanto si veste di corpo un concetto. Non ha quindi obblighi di rispettare la logica naturalistica del reale.⁶⁹⁰

Non più *simbolo allegorico*, ma *simb. immaginoso* – un mezzo di più per esprimere la «fantasia» (il racconto). [...]

Parallelo di questo mezzo, non è tanto l'*allegoria* quanto l'*immagine* dantesca. Qui si riassumono molte analisi e molte letture. Il XXIII del Parad. può suggerirti. Tutti quei fenomeni di luce dicono la *realtà* luminosa del luogo e anche la sua *realtà segreta* di «foce di tutte le cose create» (fulmine, sole, uccelli, luna, canto, fiori, pietre preziose).⁶⁹¹

In tutti i tre casi, come nella conclusione del saggio del 1940, il nucleo d'interesse è costituito dalla categoria di simbolo, espediente capace di garantire unità all'opera in grazia della sua sinteticità. Di più, esso è la struttura che permette di ordinare altrimenti la materia, sostituire il *Nebeneinander* al *Nacheinander* e, specialmente, superare il «naturalismo». Per questa via, attraverso Dante e gli studi etnologici, Pavese perviene alla teoria del mito così come è esposta nel primo dei saggi di *Feria d'agosto, Del mito, del simbolo e d'altro*:

Nella realtà naturale nessun gesto e nessun luogo vale più di un altro. Nell'agire mitico (simbolico) è invece tutta una gerarchia. [...]

Altra definizione non si può dare del simbolo se non che anch'esso è un oggetto, una qualità, un evento che un valore unico, assoluto, strappa alla causalità naturalistica e isola in mezzo alla realtà.⁶⁹²

La lettura pavesiana di Dante si situa cioè su un piano critico-interpretativo; per questa ragione, più che in minute memorie testuali, le conseguenze di tale lettura vanno ricercate sul piano teorico. Ciò è vero quanto agli anni della maturità; altro l'impatto del Poeta sul Pavese liceale che quindicenne scrive per una compagna l'*Amore indiano*, un «poemetto in terzine dantesche la cui trama è attinta a Salgari»⁶⁹³ e legge avidamente la *Vita Nuova*. In un appunto giovanile (inedito), la considerazione del prosimetro⁶⁹⁴ sfugge anzi a una considerazione propriamente critica, e slitta vistosamente sul piano esistenziale:

⁶⁸⁸ È vero che, fin dal titolo, *A proposito di certe poesie non ancora scritte* ha scopo programmatico, più che retrospettivo; tuttavia, le premesse lì esposte non paiono realizzate nei brevi canzonieri amorosi del decennio seguente (*La terra e la morte*, le *Due poesie a T.*, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*), che hanno carattere specialmente occasionale. È proprio nel 1940, invece, che Pavese portò avanti la riorganizzazione del suo primo libro, che uscì solo nel 1943 per i consueti ritardi che l'Einaudi andava affrontando nei primi anni del conflitto bellico. L'8 aprile, a pochi mesi dal saggio (del febbraio), in una carta che precede i materiali preparatori per l'einaudiana Pavese scrive infatti: «È questa la forma definitiva che dovrà avere *Lavorare stanca* se mai sarà pubblicato una seconda volta» (AP III.4/4).

⁶⁸⁹ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, cit., p. 142.

⁶⁹⁰ Ivi, p. 163.

⁶⁹¹ Ivi, p. 165.

⁶⁹² C. PAVESE, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 2017, pp. 150-151.

⁶⁹³ L. MONDO, *Fra Gozzano e Whitman: le origini di Pavese*, in «Sigma», 1964, n. 3, p. 3.

⁶⁹⁴ Anche Pavese fu poi autore di un prosimetro, *Ciau Masino*, ma di tutt'altro tono rispetto al pur ingombrante modello dantesco.

Un mio compagno se la sapeva quasi tutta a memoria ed io stesso non so dire quant'uso ne abbia fatto qualche anno fa.

Per sensuale che sia la sua natura un giovane non può sfuggire al fascino di questo libretto, come è ben raro che nei suoi primi anni di coscienza spirituale sfugga a un amore, non so come dire, contemplativo, evanescente; platonico insomma. E alla tanta fortuna della Vita Nuova giova forse quella pacatezza soave di stile, che rende più nella sua armonia complessa che nel senso delle singole parole (frasi) lo spirito di Dante giovane.

I due motivi di quella lirica sono: una contemplazione mistica, e un dolore che è insieme ingenuo e immenso appunto perché chi lo soffre non ha ancora la pratica della vita che acquisterà più tardi. E tocca più il cuore quel dolore, che quel misticismo.⁶⁹⁵

Certamente il modello dantesco agì, fino all'età matura, anche sul piano strettamente biografico. Non verificabile, forse a cavallo tra l'automitografia pavesiana e la trascuratezza che caratterizza il profilo dello scrittore pubblicato da Lajolo nel 1960,⁶⁹⁶ è per esempio il noto episodio dello svenimento di Pavese al rientro dal confino, saputo del matrimonio di Battistina Pizzardo, che ricorda da vicino i molti svenimenti di Dante (quello di *Inf.*, V, 142 in particolare).⁶⁹⁷ Fu Pavese stesso, nel gennaio 1940, a tentare implicitamente di collocarsi nel gruppo di «grandi solitari» tra i quali annoverava il Poeta stesso, uno di quei «falliti che non elegizzano sul loro fallimento mondano [...] ma costruiscono un altro mondo dove l'esperienza ordinaria è vagliata dall'intelligenza e lasciata entrare nell'opera solo se risponde alla costruzione». Tra «i loro contrari», scrittori «sempre sull'orlo della confusione tra arte vita»,⁶⁹⁸ è Petrarca, opposto prevedibilmente allo stesso Dante.⁶⁹⁹

Difficile stabilire quanto abbia contato nella scelta del Poeta come modello di «costruzione» dell'opera il confronto con la lezione crociana (e relativo dibattito),⁷⁰⁰ assimilata e reimpiegata in maniera eterodossa grazie al magistero di Augusto Monti.⁷⁰¹ È comunque probabile che proprio nell'orizzonte di una strutturazione salda della raccolta vadano inquadrare le memorie dantesche ai due capi di *Lavorare stanca*. Desta certo qualche perplessità che, alla ricerca di un modello canonico per l'aggregazione di materiali eterogenei, Pavese guardi soprattutto a Dante, e mai a Petrarca,⁷⁰² tantopiù se si tiene conto che buona parte della riflessione intorno all'unità dell'opera è affidata alla prima sezione del diario, quella intitolata, significativamente, *Secretum professionale*.⁷⁰³ Nel diario del gennaio 1940 l'opposizione tra i due scrittori trecenteschi è esplicita. Non a caso, però, Dante e Petrarca finiscono per coabitare un mese più tardi nell'ipostasi stessa di tale unità, prima negata e poi assunta di fatto: «se l'avventura ha un principio e una fine», scrive Pavese, «vuol dire che le poesie in essa composte formano blocco e costituiscono il temuto canzoniere-poema».⁷⁰⁴

⁶⁹⁵ L'appunto è in AP X.70/5v-7v. La datazione d'archivio del quaderno su cui è steso (1925-1932) è molto improbabile; visti gli appunti e gli orari scolastici li riportati, la nota potrebbe risalire al biennio 1923-1924.

⁶⁹⁶ D. LAJOLO, *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

⁶⁹⁷ «All'uscita ecco apparire il volto sorridente di Sturani. Pavese lo squadra senza una parola, senza accennare un saluto. Poi di scatto gli rivolge una domanda bruciante. "E lei?" Sturani perde il sorriso, non vuol rispondere, tenta inutilmente di prendergli di mano una valigia, ma Pavese ripete la domanda, perentorio. Sturani è costretto alla risposta. "Non pensarci più. Si è sposata ieri mattina." Pavese impallidisce: si sentono due tonfi, quelli delle valigie che gli cadono dalle mani e il terzo tonfo, pesante, è quello del corpo di Pavese che s'abbatte al suolo, come morto» (ivi, p. 201).

⁶⁹⁸ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, cit., p. 170.

⁶⁹⁹ Gli altri casi sono quelli di Stendhal e Baudelaire (a cui Pavese aggiunge in seguito Dostoevskij e Shakespeare), contrapposti a Tolstoj e a Verlaine (ivi, pp. 160-170).

⁷⁰⁰ Il riferimento è a B. CROCE, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921.

⁷⁰¹ Per i rapporti Monti-Pavese su sfondo crociano, va ricordato almeno G. TESIO, *Augusto Monti e Cesare Pavese: un'affinità «dissimilare»*, in *Novecento in prosa. Da Pirandello a Busi*, Vercelli, Mercurio, 2011.

⁷⁰² L'esplorazione dell'eredità petrarchesca in Pavese è oggetto almeno di A. SICHERA, *C'è Petrarca in Pavese? Dalle note alle 'Rime' al petrarchismo di 'Verrà la morte'*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXI, 2, 2013, pp. 9-22.

⁷⁰³ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, cit., pp. 5-30.

⁷⁰⁴ C. PAVESE, *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, in *L'opera poetica*, a cura di A. SICHERA, A. DI SILVESTRO, Milano, Mondadori, 2021, p. 186.

DANTE SULLA SCENA TEATRALE DI PRIMO OTTOCENTO

di Matilde Esposito

Nel clima turbolento degli anni che seguirono la sconfitta di Napoleone, l'immagine dell'Italia medievale, lacerata da guerre intestine, era divenuta un'allegoria efficace dello scontro fratricida che caratterizzava lo scenario politico della penisola durante la Restaurazione. L'opera e la biografia di Dante diventarono allora un serbatoio inesauribile di figure e situazioni, che andarono a nutrire l'immaginario dei letterati dell'epoca.

Il teatro di primo Ottocento non fu estraneo a questa influenza, come testimonia non soltanto il fiorire di drammi incentrati su personaggi danteschi (e su Dante stesso), ma anche le frequenti citazioni tratte dalla *Commedia* presenti nei trattati di recitazione del tempo. Particolare diffusione cominciò a incontrare anche il fenomeno delle letture dantesche, delle quali si ergono a testimonianza, tra le altre, i *recital* allestiti dall'attore e patriota Gustavo Modena nell'esilio londinese.⁷⁰⁵

Per quanto concerne il caso dei drammi ispirati a personaggi danteschi, emblematica è, ad esempio, la proliferazione di testi consacrati all'episodio infernale di Francesca da Rimini, nei quali la rivalità tra i fratelli nemici Paolo e Lanciotto si carica di allusioni al presente. La più celebre resta, senza dubbio, la *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, che, rappresentata per la prima volta a Milano nel 1815, ottenne un travolgente successo non solo in virtù dell'esortazione al patriottismo contenuta nella cosiddetta "parlata sopra l'Italia" pronunciata da Paolo, ma anche grazie alle qualità interpretative degli attori impegnati nelle parti principali, Carlotta Marchionni e Luigi Domeniconi. Meno conosciute, ma ugualmente animate da marcati intenti civili, la *Francesca* di Ulivo Bucchi (Pisa, 1814), pubblicata significativamente nell'anno della sconfitta di Napoleone, quella composta nel 1802 dal massone giacobino Eduardo Fabbri, data alle stampe solo nel 1820, quella di Luigi Bellacchi (Siena, 1824) e quella del letterato e patriota cosentino Francesco Saverio Salfi, che, portata a termine in esilio a Parigi in un periodo carico di rivolgimenti (1831-1832), è rimasta inedita fino al 2019.⁷⁰⁶

A suscitare grande entusiasmo presso gli spettatori dell'epoca fu inoltre la *Pia de' Tolemei* (1836) del tragediografo Carlo Marenco – già autore di *Corso Donati* (1830) e de *Il Conte Ugolino* (1835) –, nella quale «[...] il patetico è di un genere tutto nuovo per il teatro italiano».⁷⁰⁷

Per quanto riguarda l'ambito della trattatistica attoriale, il ricorso alle terzine dantesche è frequente nel *Della declamazione* (1878) di Salfi, che, composto negli anni dell'esilio parigino (1815-1832), utilizza i versi della *Commedia* come "didascalie implicite", funzionali a illustrare i gesti che l'attore deve produrre per esprimere le passioni dei personaggi in maniera verosimile. Anche nelle *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* (1832) di Antonio Morrocchesi, frutto dei corsi tenuti presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, le espressioni assunte da Ciaccio e dal Conte Ugolino vengono citate come modello per i giovani che si stanno avvicinando all'arte della recitazione.⁷⁰⁸ L'attore toscano, oltre ad aver interpretato la parte di Paolo nell'opera di Pellico, fu peraltro autore del dramma *Dante in Ravenna* (1822), «sequel della *Francesca da Rimini*»,⁷⁰⁹ nel quale è lo stesso poeta della *Commedia*, chiamato a ricomporre il conflitto tra Guido Novello e Lanciotto, a indossare il coturno tragico.

Gli esempi qui proposti attestano come la declinazione del culto dantesco in ambito teatrale si muovesse in due direzioni: da una parte, l'opera e la figura di Dante, portavoce di un'identità condivisa dai diversi Stati della penisola, veniva riletta in chiave attualizzante; dall'altra, la *Commedia* si offriva ad attori e autori drammatici come un modello di scrittura ad alto tasso di drammaticità, capace di destare la commozione di una platea socialmente e culturalmente variegata attraverso l'esaltazione del dispositivo patetico.

⁷⁰⁵ M. PIERI, *La Commedia in palcoscenico. Appunti su una ricerca da fare*, «Dante e l'arte», I, 2014, pp. 72-73; A. SIMONE, *Dante in scena. Percorsi di una ricezione: dalla fine dell'Ancien Régime al Grande Attore*, «Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere La Colombaria», vol. LXXXIV, n.s. LXX, 2019, pp. 317-324.

⁷⁰⁶ M. ESPOSITO (a cura di), *La Francesca da Rimini di F. S. Salfi con il testo inedito*, «Studi (e testi) italiani», 43.2, 2019.

⁷⁰⁷ E. ORLANDI, *Il teatro di Carlo Marenco. Studio critico*, Ditta G. B. Paravia e Comp., 1900, p. 70.

⁷⁰⁸ A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, Tipografia all'insegna di Dante, 1832, p. 220.

⁷⁰⁹ I. CASTIGLIA, *Tra alfierismo e romanticismo: il Dante in Ravenna di Antonio Morrocchesi*, «Sinestesiaonline», n. 20, a. IV, 2017, 1-9, <http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/03/giugno2017-08.pdf>, consultato il 25 marzo 2022.

«ON A FAIT DU DANTE TOUT CE QU'IL N'ÉTAIT PAS
OU TOUT CE QU'IL ÉTAIT MOINS»:
BARBEY D'AUREVILLY LETTORE DI DANTE NEL XIX SECOLO

di Ilaria Giacometti

Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889), romanziere e critico, cattolico e reazionario, noto ai suoi contemporanei per le sue posizioni anti-moderne e per il suo stile mordace, dedica alcuni articoli alla letteratura italiana. Tra questi, la recensione del saggio *Dante et le Moyen Âge* di Edmond Magnier, apparsa il 25 ottobre 1854 sul *Pays* e ripresa nel volume *Littérature étrangère* (1890) della sua opera critica *Les Œuvres et les Hommes* con il titolo «Dante», può essere considerato un esempio significativo della sua postura ambivalente nei confronti della letteratura italiana.

Il carattere paradossale di questo testo è stato sottolineato dagli studiosi di Barbey d'Aurevilly: Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, nel suo articolo su *Dante et la littérature italienne*,⁷¹⁰ definisce il testo la «pierre d'achoppement»⁷¹¹ della critica di d'Aurevilly sull'Italia, il momento in cui questa rivela le sue contraddizioni inconciliabili; Helmut Meter, in un testo dedicato a Barbey critico di Goethe, Hoffmann, Dante e Leopardi,⁷¹² mostra la marginalità dell'opera dantesca nell'articolo del critico francese, che si concentra invece sulle letture ottocentesche di questa, secondo lui errate e mistificatorie. E in effetti, delle opere di Dante non c'è quasi traccia nell'articolo, il cui nucleo è costituito invece dalla polemica contro la critica dantesca. «On a fait du Dante tout ce qu'il n'était pas ou tout ce qu'il était moins»,⁷¹³ afferma il critico francese, apprestandosi a demolire le interpretazioni fallaci dei suoi contemporanei. Eppure, nonostante la recensione del saggio di Edmond Magnier sia effettivamente il solo articolo interamente consacrato a un soggetto dantesco, la presenza del poeta innerva tutta l'opera critica di Barbey. In questa breve comunicazione vorremmo, dopo aver ripreso i punti salienti dell'articolo del 1854, mostrare quali «usi» abbia fatto Barbey della figura dell'Alighieri nella sua opera critica, seguendo Franco Simone, ripreso da Jean Balsamo, quando afferma che

[...] ogni generazione ha letto Dante secondo le proprie necessità e dal poeta ha tratto quanto era utile per la cultura del tempo, onde risolvere i problemi che più urgevano e che, soli, erano attuali.⁷¹⁴

Ogni generazione e, vorremmo aggiungere, ogni autore. Dopo aver lodato il giovane Magnier a discapito dei critici più affermati, Barbey allude all'inizio della fortuna di Dante in Francia, evocando il giudizio negativo di Voltaire, ma soprattutto la traduzione di Antoine de Rivarol, che negli anni ottanta del Settecento avrebbe segnato il vero ingresso trionfale della *Commedia* in Francia. L'Alighieri sarebbe stato introdotto nella letteratura francese come un rapace, portato sul pugno dal falconiere Rivarol, meritevole, secondo Barbey, di non aver «francisé», cioè addomesticato, l'uccello selvaggio.⁷¹⁵ In questo breve excursus sulla ricezione della *Commedia* in Francia, spiccano per la loro assenza la traduzione di A. F. Artaut de Montor (1830), e soprattutto quella di Pier Angelo Fiorentino (1840), che il critico francese conosceva sicuramente.⁷¹⁶ Ma Barbey non è interessato a ripercorrere tutta la storia della ricezione francese del poema; vuole invece soffermarsi sulla

⁷¹⁰ M.-F. MELMOUX-MONTAUBIN, *Jules Barbey d'Aurevilly et la littérature italienne*, in *Barbey d'Aurevilly 20, Intertextualités*, a cura di P. AURAIX-JONCHIÈRE, Caen, Lettres modernes Minard, 2012, («La Revue de lettres modernes», 20).

⁷¹¹ Ivi, p. 23.

⁷¹² H. METER, *Gloires littéraires mises au nu, Barbey d'Aurevilly critique de Goethe et d'E.T.A. Hoffmann, Dante et Leopardi*, «Littératures», 58-59, 2009, pp. 53-67.

⁷¹³ J. BARBEY D'AUREVILLY, *Littérature étrangère, Les Œuvres et les Hommes*, serie II, vol. 1, a cura di P. GLAUDES e C. MAYAUX, Paris, Les Belles lettres, 2007, pp. 1023-1030.

⁷¹⁴ F. SIMONE, *Umanesimo, rinascimento, barocco in Francia*, Milano, Mursia, 1968, p. 168.

⁷¹⁵ L'equazione tra adattamento al gusto francese e addomesticamento è particolarmente interessante quando si pensi al gusto classico predominante nella letteratura francese del XVIII secolo e l'adesione di Barbey a una poetica post-romantica, anticipatrice di un certo gusto decadente.

⁷¹⁶ Non solo perché la traduzione conobbe un'ottima diffusione, ma soprattutto perché Fiorentino e Barbey si conoscevano personalmente e si frequentavano a Parigi all'inizio degli anni Quaranta, come risulta dalla corrispondenza di quest'ultimo.

proliferazione di commenti e interpretazioni che, a partire dalla traduzione di Rivarol, hanno seguito il lungo silenzio che aveva troppo a lungo circondato l'autore della *Commedia* – «le génie sur compte duquel on s'était tu si longtemps!».⁷¹⁷ Secondo lo scrittore francese, i suoi contemporanei hanno nuociuto alla gloria del poeta con le loro interpretazioni fallaci, «idées chimériques» o «admiration erronées». ⁷¹⁸ Il torto di critici come Aroux, Ferjus-Boissard e soprattutto Ozanam, consiste nell'aver voluto interpretare la *Commedia* alla luce delle loro convinzioni e del loro posizionamento ideologico e nell'aver trasformato Dante in un precursore di idee e movimenti lontani dalla sua realtà storica. Così, facendo di lui un socialista, un rivoluzionario, un carbonaro *avant la lettre*, hanno diminuito la gloria del poeta, che risiede invece, secondo Barbey, puramente nella sua identità di poeta. Antoine-Frédéric Ozanam, in qualità di voce più autorevole, è il più colpevole, ed è quindi su di lui che il critico si sofferma maggiormente, non disdegnando attacchi personali per metterne in discussione il prestigio: «Il a eu la justesse d'esprit de mourir jeune, ne trompant que par la mort une espérance qu'il aurait trompé autrement, s'il avait vécu». ⁷¹⁹ Colpevole di aver fatto di Dante il simbolo o il rappresentante del Medio Evo, ⁷²⁰ a discapito della sua individualità e del suo genio poetico, Ozanam ha tolto la corona di alloro dal capo del poeta per apporla su un'epoca intera, quella medievale. ⁷²¹ Se la strategia dialettica di Barbey consiste nell'opporre l'idea di una falsa gloria, che i critici hanno attribuito a Dante, danneggiandolo, alla vera gloria, quella poetica, che sola deve essergli tributata, appena prima della conclusione, con un *tour de force* argomentativo tipico della sua prosa, traccia un ritratto alquanto negativo del poeta fiorentino. È uno dei più grandi poeti, precisa, ma solo un grande poeta, e non un grande uomo: orgoglioso, volubile, egoista, incoerente nelle opinioni, sleale in politica, traditore della causa, che ha perciò meritato l'esilio, «ce majestueux Dante, idéalisé par son poème, était au fond une assez insupportable réalité». ⁷²² L'avventura umana e politica del poeta cambia completamente di segno: la vicenda tragica dell'esilio che lo stesso Magnier annoverava tra i segni dell'elezione del genio, convocando il mito della maledizione letteraria – «Mais l'infortune n'a-t-elle pas été quelquefois, pour les hommes de génie, la grande révélatrice de leur talent ?», ⁷²³ – diventa per Barbey la giusta punizione per le colpe del poeta.

Eppure, nonostante questa rappresentazione per lo meno problematica della figura dantesca, l'Alighieri rimane un riferimento costante nell'opera critica dello scrittore francese. Questa presenza si manifesta, eccettuato l'articolo già commentato, soprattutto in tre modi: nella citazione di Dante, insieme con altri autori considerati classici, in una sorta di Pantheon letterario che può essere convocato dal critico a sostegno delle sue argomentazioni a proposito dei soggetti più diversi; nella ripresa di immagini tratte dalla *Commedia*, soprattutto dalla prima cantica, e infine, nell'evocazione del poeta come termine di paragone quando si tratta di difendere o costruire, o al contrario, di demolire, una reputazione letteraria. Per quanto riguarda la prima modalità, mi limiterò a segnalare che Dante fa parte per Barbey di un canone considerato come universale e atemporale – in realtà ristretto alla tradizione occidentale – composto, a seconda dei casi, da Omero, Virgilio, Shakespeare, Goethe, Corneille, a volte Milton. Mi soffermerò invece sul secondo e sul terzo “uso” del riferimento dantesco.

Nonostante nella sua *Corrispondenza* affermi la superiorità del *Purgatorio* sull'*Inferno* e lodi Magnier per aver difeso nel suo saggio la superiorità del *Paradiso* rispetto alle altre cantiche, quando si tratta di riprendere immagini o personaggi tratti dalla *Commedia*, Barbey non si discosta dalla generale predilezione della sua epoca per gli episodi più violenti o drammatici della prima cantica. Così, per esempio, nell'*Introduzione ai Prophètes du passé* (1851), l'essere umano dimentico della

⁷¹⁷ J. BARBEY D'AUREVILLY, *op. cit.*, p. 1024.

⁷¹⁸ *Ibid.*

⁷¹⁹ *Ivi*, p. 1026.

⁷²⁰ A.-F. OZANAM, *Dante et la philosophie catholique au XIII^e siècle*, Paris, Périsse, 1839.

⁷²¹ Barbey utilizza i verbi «couronner» e «decouronner» per illustrare l'idea che Ozanam, volendo innalzare Dante, ne abbia dato in realtà un'immagine ridimensionata, rimpicciolita. J. BARBEY D'AUREVILLY, *op. cit.*, p. 1026.

⁷²² *Ivi*, p. 1029.

⁷²³ E. MAGNIER, *Dante et le Moyen Âge*, Paris, Garnier frères, 1860, p. 13.

sua essenza creaturale che si allontana dal creatore è descritto come Ugolino nella torre: «sombre Ugolin d'une tour de la Faim plus cruelle que la Tour de la Faim du Poète, – car il mourrait sans enfants pour se nourrir, c'est-à-dire sans pensée, se dévorant lui-même dans l'angoisse d'une paternité impossible, – si le Créateur n'intervenait pas, par un fait de révélation quelconque».⁷²⁴ Con un procedimento tipico della sua scrittura, il critico sviluppa l'immagine e la trasforma, facendo dell'uomo lontano da Dio un Ugolino senza figli, destinato a morire di fame. In *Littérature étrangère* (1862), a proposito di Edgar Allan Poe, per descriverne la sete di conoscenza inestinguibile lo chiama «Ugolin deux fois», «car cet esprit ardent, qui a dévoré et digéré si vite les sciences humaines, a faim d'un aliment inconnu que les sciences humaines ne donnent pas, et il meurt de cette faim-là comme il est mort de l'autre».⁷²⁵ L'episodio di Ugolino è quindi ripreso come metafora di una fame spirituale o esistenziale, che solo la presenza di Dio può colmare.

La *Commedia* è evocata per parlare di opere che trattano soggetti simili, per esempio *L'Enfer* di Amédée Pommier o *Les Horizons célestes* di Valérie de Gasparin, talvolta con giudizi inaspettati: nel primo caso, in un articolo del 1860, Barbey conclude che l'inferno non era mai stato rappresentato in poesia, poiché l'inferno dantesco non è l'inferno cristiano, bensì un «Enfer de Renaissance, un enfer de mythologie»⁷²⁶ dipinto da un uomo imbevuto di cultura classica e animato dal desiderio di vendetta sui suoi nemici. Riguardo all'opera di Mme de Gasparin, arriva ad affermare che l'autrice ha compreso, o meglio, sentito, le verità e i misteri del cattolicesimo più di Dante, dominato dalla collera e dal dolore per le ingiustizie subite. Il paradiso degli *Horizons Célestes* risulta quindi più veritiero di quello descritto dall'esiliato amareggiato e rancoroso.⁷²⁷

Ma è quando si tratta di difendere un autore sotto attacco come Baudelaire, o di attaccare un autore celebrato come Victor Hugo, che il riferimento a Dante viene in soccorso del critico. Nei *Fleurs du Mal*, Baudelaire viene paragonato a Dante, ma le restrizioni all'analogia sono così numerose e pregnanti che il riferimento rischia di diventare inoperante: «c'est du Dante d'une époque déchuë, c'est du Dante athée et moderne, du Dante venu après Voltaire, dans un temps qui n'aura point de saint Thomas».⁷²⁸ Invece, l'analogia funziona come argomento di difesa perché, se Baudelaire non si è elevato alle stesse altezze e con la stessa calma augusta del suo predecessore, è a causa della modernità infernale di cui fa esperienza e di cui scrive: se la Musa di Dante ha visto l'inferno in un sogno, quella di Baudelaire l'ha respirata «d'une narine crispée comme celle du cheval qui hume l'obus!»⁷²⁹ Riguardo a Victor Hugo, Barbey evoca per confutarlo l'argomento dell'esilio come segno del genio letterario: in un lungo paragrafo, sviluppa una dimostrazione per assurdo nella quale mostra come Dante, secondo gli adulatori di Hugo, che lo elevano a martire, avrebbe potuto essere uno scrittore mediocre, poiché la condizione di esiliato sarebbe bastata a garantirgli la gloria: «L'exil, – selon ces messieurs, – sacre tout, meme les méchants vers».⁷³⁰

In conclusione, questi pochi esempi, che andrebbero contestualizzati in un'analisi più ampia e completa, permettono di intuire la molteplicità e la varietà dei riferimenti danteschi nell'opera critica di un autore francese ottocentesco quale Barbey d'Aurevilly.

⁷²⁴ J. BARBEY D'AUREVILLY, *Les Prophètes du passé*, Paris, L. Hervé, 1851, p. IX, X.

⁷²⁵ ID., *Littérature étrangère, op. cit.*, p. 1106.

⁷²⁶ ID., *Les Poètes, Les Œuvres et les Hommes*, Serie I, vol. 1, a cura di P. GLAUDES e C. MAYAUX, Paris, Les Belles lettres, 2004, p. 814.

⁷²⁷ ID., *Les Bas-bleus, Les Œuvres et les Hommes*, Serie I, vol. 1, a cura di P. GLAUDES e C. MAYAUX, Paris, Les Belles lettres, 2006, p. 121-123.

⁷²⁸ ID., *Les Poètes, op. cit.*, p. 955.

⁷²⁹ *Ibid.*

⁷³⁰ *Ivi*, p. 693.

LA VITA NUOVA DI DANTE ATTRAVERSO IL PRISMA DELL'ULTIMO LABORATORIO DI ROLAND BARTHES: LA PRÉPARATION DU ROMAN

di Tommaso Lombardi

«La Vita Nova peut être ainsi entendue comme la lutte pour maintenir, par le langage, le désir à l'hauteur de la meurt»
(Philippe Sollers, *Dante et la traversée de l'écriture*)

Ad una prima apparenza, Roland Barthes, introducendo il suo corso *La Préparation du Roman* – titolo dell'ultimo ciclo di lezioni tenuto dal critico francese presso il *Collège de France* negli anni accademici 1978-1979 e 1979-1980, ora leggibile grazie ad una trascrizione letterale delle registrazioni edita presso *Seuil* – sembra invocare la figura di Dante Alighieri come una distante divinità tutelare, piuttosto che come vero e proprio oggetto di studio, nel senso strettamente accademico del termine.⁷³¹ Barthes, che introduceva un ciclo pluriennale di lezioni dedicato ad una riflessione personale sulle tappe di cui si compone l'avventura che conduce lo scrittore dal progetto del libro da scrivere alla sua effettiva realizzazione, dichiarava esplicitamente di volersi sottrarre ad ogni obbligo nei confronti delle regole dell'oggettività, nell'avvicinarsi ad un'opera che non sembra interessargli affatto come oggetto da ricostruire e criticare con l'esperienza specialistica e il rigore archeologico caratteristici di un approccio storico-filologico. Non era questo l'obiettivo del critico francese. Egli – manifestando la sua condizione esistenziale di allora, di ricerca di una nuova e definitiva fase della sua vita e del suo pensiero, di una sua «Vita Nova» (con voluto riferimento al libello giovanile di Dante, del quale contestualmente citerà l'attacco della *Commedia*) – confessava al nutrito pubblico delle sue lezioni come fosse maturato in lui il desiderio di «entrare in letteratura», nelle vesti non più di accademico, ma di scrittore.⁷³² Il professore Roland Barthes si poneva sulla scena dell'aula del *Collège* come qualcuno che aspirava a godere del privilegio che, secondo una sua stessa formula, distingue lo scrittore («Ecrivain») dallo scrivente («Ecrivain») e a conformarsi a quello che propone come un possibile motto - e allo stesso tempo l'arduo compito da assolvere - per chiunque voglia consacrarsi alla creatività letteraria: «Io non reprimo il soggetto che sono» (*La Préparation*, cit. p.14).

Lo scrittore Dante era dunque evocato all'inizio de *La Préparation du Roman* come soggetto fantasmatico, al quale «potersi identificare più o meno parzialmente» (*Ibidem*). Citare i primi versi dell'*Inferno* significava per Barthes poterci riconoscere la sua personale situazione esistenziale: della «presa di coscienza totale» (ivi, p.15) del proprio stato di crisi indotta dalla lettura di quei versi celebri intendeva fare il viatico che determinasse e consacrasse per lui un viaggio che gli permettesse di riaccordarsi alle sue esigenze vitali, di uscire dalla sua personale *forêt obscure*.

Le cause dello smarrimento nella *selva oscura*, nella quale si colloca il personaggio Roland Barthes all'inizio del suo corso sono due, entrambe legate ad una perdita di energie vitali: un sentimento di saturazione provato di fronte a quanto ha già scritto o pensato e che le aspettative della società gli impongono come codice morto, meccanica ripetizione, o al massimo gestione, del già fatto; e la tristezza luttuosa provocatagli dalla recente perdita della madre, a proposito della quale così si confessa:

Si riverberava e si riverbera ancora su tutto ciò che faccio attraverso questa mancanza d'investimento di cui ho parlato e dalla quale, voi ne siete testimoni, cerco di scuotermi. (Ivi, p. 26)

⁷³¹ Il testo del corso sarà citato da R. BARTHES, *La Préparation du roman*, Paris, Seuil, 2015. Dove non specificato la traduzione è di chi scrive.

⁷³² Cfr. ivi, *Introduction*, pp. 13-31.

Senza una scossa illuminante, senza la nascita interiore di un nuovo «desiderio vivente», la sola soluzione che si mostra credibile per liberarsi dalle catene della coazione a ripetersi è il rifiuto,⁷³³ declinato nella forma di varie posture esistenziali che verranno analizzate nelle prime tappe del secondo anno del corso; dopo che il primo era mosso dal sopraccitato incipit nel segno di Dante verso una successiva estesissima analisi stilistica di un'antologia di Haiku giapponesi, composizioni poetiche dove Barthes riconosce espressa in una forma quintessenziale, nutrita della cultura del buddismo zen, quell'esperienza dell'illuminazione mentale (*satori*) che era tra gli oggetti della quête del suo ciclo di lezioni. Per la sua *Préparation* Barthes attinge a più riprese alle risorse delle tradizioni del pensiero orientale. Sarà ancora alla cultura giapponese e del buddismo Zen che il professore ricorrerà per tratteggiare forme di vita alternative e liberatorie dall'ossessione della scrittura intesa come sorta di gesto automatico e di dominazione del linguaggio, cui saranno dedicate due *séance* del secondo anno di corso, tra l'8 e il 15 dicembre 1979: l'«Oisevité», idea familiare all'otium latino, da non intendersi come mero rifiuto del lavoro, ma come una specie di «Forza adulta», tranquilla nella sua volontaria assenza di desiderio; e il «Wow-wei», pratica del non agire di ascendenza orientale per la quale è proposta l'analogia iconica del tasso, animale immerso in uno stato in cui l'interiorità abita uno spazio assoluto, dove può affermarsi nella sua nudità, nel suo silenzio.⁷³⁴ Preso, così, in mezzo al conflitto tra il desiderio di scrivere e una successione di «fantasmi bloccanti» l'eroe della scrittura della cui avventura Barthes teorizza tappe e prove, potrà trovare la rotta per far salpare definitivamente l'opera solo grazie alla scoperta e all'adozione – ma forse già alla sua ricerca – di una pratica di scrittura che risponda ad una necessità vitale.

Con uno stile di pensiero fondato su una capacità straordinaria di tenere compresenti alla propria analisi il livello più astratto della teoria letteraria con l'attenzione alle pratiche concrete della vita osservata nella sua dimensione più quotidiana – è in questo stile che si potrebbe trovare una delle cifre più intime del corso – la ricercata necessità della propria pratica di scrittura potrebbe prendere la forma del semplice, ma autentico, «bisogno del lettore» (cfr. *ivi*, p. 357). Traguardata, invece, dal punto di vista dell'aspirante scrittore Roland Barthes e dalla situazione iniziale, altrettanto concreta sul piano esistenziale, da cui prende avvio la ricerca raccontata in questa serie di lezioni, la caccia del critico-scrittore al fantasma del romanzo può essere letta come una vera e propria «lotta per mantenere, grazie al linguaggio, il desiderio all'altezza della morte», qui traducendo una definizione della *Vita Nuova* di Dante coniata da Philippe Sollers, in un saggio del '69 tra l'altro fondamentale per la riscoperta francese del libello e che fu, verosimilmente, presente allo stesso professore del Collège.⁷³⁵

In una nota datata al 27 novembre 1979 – dove la sigla V.N suggerisce un legame con il progetto di romanzo che Barthes strutturò, senza mai portarlo a termine, negli stessi anni del corso, intitolato, per l'appunto, *Vita Nova* – l'aspirante romanziere scriveva: «V.N= ne pas mentir».⁷³⁶

È questa un'idea che ritorna spesso nel corso de *La Préparation*: il fantasma dell'opera che Barthes vagheggia di scrivere prende forma a partire dall'esperienza della lettura di opere di altri dove ha riconosciuto l'espressione di una necessità, la risposta ad un'autentica esigenza vitale:

⁷³³ «Di fronte a questa specie di routine della gestione (...) due vie si aprono: il silenzio, il rifiuto, il ritiro (...); l'altra possibilità è riprendere la marcia in un'altra direzione». Cit. *ivi*, pp. 22-23.

⁷³⁴ Cfr. *ivi*, pp. 283-312.

⁷³⁵ L'espressione è tradotta da un saggio di P. SOLLERS, *Dante et la traversée de l'écriture*, in ID., *Logiques*, Paris, Seuil, 1968, pp. 44-77, qui cit. da p. 46. Per il ruolo del saggio di Sollers, pubblicato per la prima volta nel 1965 si veda J. RISSET, «Histoire d'une absence» in EAD., *Dante écrivain*, Paris, Seuil, 1982, pp. 218-234.

⁷³⁶ R. BARTHES, *Album: inédits, correspondances et varia*, Paris, Seuil, 2015. La riproduzione fotografica della *fiche* è a p. XL.

Quindi trovare attuale e vivente ciò che si legge vuol dire trovare che quelle parole antiche (...) esprimevano perfettamente le cose del presente che erano in me, e in un certo senso, era come non sentire il *bisogno* di un altro linguaggio. (*La Préparation*, pp. 506-507)

Ora, muovendo da questi piccoli rimandi a distanza dallo scrittoio di una delle figure più autorevoli della critica e della teoria della letteratura del Novecento ai libri di Dante, il legame tra le riflessioni condotte nel corso de *La Préparation du roman* e l'opera dello scrittore medievale può essere sviluppato fino a un grado profondità del quale, probabilmente, lo stesso Barthes non era pienamente consapevole quando cominciava il suo corso identificandosi negli antichi versi dell'incipit del poema e, parallelamente, prendeva in prestito il titolo del *libello* per il suo progetto di scrittura romanzesca. Mirando a tal segno, passare in rassegna alcuni luoghi cruciali della *Vita Nuova* dove lo stesso Dante – o meglio il personaggio che dice io nell'opera – si interroga sulla necessità della sua poesia potrà essere esercizio utile a scorgere l'effettiva presenza nell'ultimo laboratorio di Roland Barthes di idee sul fare letterario che, certo passate al prisma della nutrita biblioteca confluita nel circolo delle sue riflessioni sul problema del romanzo da scrivere (in questa biblioteca *La Recherche* di Proust è forse l'ospite privilegiato), erano in fondo già insite nella struttura del capolavoro della gioventù poetica di Dante Alighieri.

Lettori e studiosi del libello sanno bene come il nodo centrale di questa interrogazione giunga al capitolo XVIII (secondo la numerazione Barbi), con l'incalzante requisitoria mossa al poeta dalle sue lettrici intorno al significato della sua poesia. Ciononostante, qui vorremmo proporci di percorrere rapidamente anche alcuni passaggi precedenti, nella consapevolezza che tutto il libro è in fondo strutturato da una tensione verso la ricerca di un codice poetico nuovo, attraverso il quale il poeta possa dare forma alle autentiche esigenze della sua interiorità.⁷³⁷ Prima della definizione della «materia nuova», prima della scoperta di una pratica di scrittura che corrisponda al suo vero *intendimento*, il poeta – della cui prima esperienza lirica la *Vita Nuova* costituisce il romanzo con tutte le sue crisi e le sue conversioni – deve passare attraverso i linguaggi già codificati dalla tradizione precedente. Parafrasando ancora la suggestiva formula di Sollers, la *Vita Nuova* di Dante può essere letta come il racconto della *traversata della sua scrittura* attraverso i codici del già scritto, prima del loro definitivo superamento.

Fino al capitolo XV, l'opera trascrive dal «libro della memoria» composizioni piuttosto tradizionali, prossime ai codici elaborati dalla tradizione precedente. In questa prima parte del libello si succedono tre motivi di ascendenza trobadorica: il *senhal* dell'artificio della *donna schermo* (cap. V), il *gab* – «gesto (codificato dalla tradizione provenzale N.d.A) di disdegno che l'amata indirizza all'amante-poeta, prendendosi gioco del suo desiderio» –⁷³⁸ subito dal poeta da parte di Beatrice nel cap. XIV; e il *planh* in morte di una donna amata (capitolo VIII).⁷³⁹ All'interno di questo progetto innovativo e innovatore anche composizioni dove la morte è trattata in maniera convenzionale, codificata dalla tradizione, trovano il loro posto. Il capitolo VIII ospita, infatti, due sonetti che piangono la dipartita di una *donna giovane e di gentile aspetto* secondo le regole già scritte della tradizione cortese, per le quali amore è cantabile solo come «evento pubblico e sociale» e mai nella sola dimensione anamnestic della memoria interiore. È unicamente sotto il pretesto, ricostruito nell'artificio della prosa, di aver visto spesso la dama ora morta e pianta in compagnia di Beatrice (unico amore ammesso come centro strutturante del libro) che i due esercizi possono trovare giustificata collocazione nella *Vita Nuova* di Dante. L'opera può così collocarsi, in un certo senso, al

⁷³⁷È questa una lettura della *Vita Nuova* che si appoggia su una consolidatissima tradizione di studi, per la quale è qui essenziale il rimando almeno M. SANTAGATA, *L'io e il Mondo: un'interpretazione di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2011.

⁷³⁸La citazione è tratta dal commento *ad locum* in D. ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di R. PINTO, Firenze, Edimedia, 2019.

⁷³⁹Essenziale per questo discorso il rimando a edizioni commentate della *Vita Nuova* come quella classica di De Robertis, dalla quale sono estratte anche le citazioni qui messe a teste (D. ALIGHIERI, *Opere Minori*, Vol. 1, Tomo 1, *Vita Nuova, Rime*, a cura di D. DE ROBERTIS e G. CONTINI, Milano, Ricciardi-Mondadori, 1984) o a quella recentemente curata da Pirovano: D. ALIGHIERI, *Vita Nuova*, in ID., *Vita Nuova – Rime*, a c. di D. PIROVANO, M. GRIMALDI, tomo I, Roma, Salerno, 2015.

capo della lunga storia di scrittori che rappresentano la morte dell'Altro come il momento privilegiato attorno al quale condensare la rappresentazione del loro legame con l'essere amato – storia che avrà uno dei suoi momenti culminanti nel racconto della morte della nonna del narratore ne la *Recherche* di Proust a cui *La Préparation du roman* dedica pagine molto dense.⁷⁴⁰

La *Vita Nuova* sembra costruirsi, quindi, esattamente come quel tessuto di «menzogne» e «verità», di «falsi» prodotti dal desiderio e dall'«immaginario dello scrittore» (potremmo scorgere uno dei desideri che muovono Dante alla scrittura del libro nella volontà di trasformare Beatrice nella figura centrale di tutta la sua poesia, pure di quelle composizioni già scritte dove lei non aveva avuto ruolo alcuno) e «momenti di verità», che Barthes ha teorizzato come sorta di formula generale del romanzo (cfr. *La Préparation*, pp. 232-233).

All'interno del progetto di una nuova pratica di scrittura motivi narrativi e lirici (*gab*, *senhal*, *planh*) imprestati da una tradizione già codificata, coabitano con momenti scaturiti dalla necessità più autentica e originale dell'autore. Come ben illuminato dalla critica, la scrittura giovanile di Dante aveva già attraversato la tradizione per scoprirla insufficiente: non aveva trovato nelle esperienze già codificate i mezzi necessari a esprimere la sua verità interiore. A risolvere la potenziale situazione di scacco creativo nel capitolo XII il lettore assiste all'apparizione della personificazione di Amore che esorta l'io a cessare di celarsi dietro la finzione, attraverso simulazioni codificate, già socialmente accettabili: «Fili mi, tempus est ut pretermictantur simulacra nostra» (*Vita Nuova* XII 3). Il poeta è esortato a convertirsi ad un modo di scrivere che dica la verità e quindi, abbandonando gli artifici precedenti (*senhal*), a scrivere direttamente per Beatrice: anche per Dante, in un certo senso, si era mostrata valida l'equazione: «V.N = ne pas mentir».

Dopo l'episodio del gabbo, la *Vita Nuova* accoglie tre sonetti ben inquadrati dalla critica nel loro stampo cavalcantiano, dove l'io poetico, il soggetto amoroso, «parla di sé in quanto soggetto amante», volendo mettere ancora in risonanza questo breve percorso attraverso la *Vita Nuova* con una formula coniata dal Barthes de *La Préparation du Roman*, qui per il genere lirico.⁷⁴¹ Tuttavia, come sappiamo, non sarà questo l'approdo definitivo della formazione poetica messa in romanzo nel libello. Dobbiamo prepararci per un'ultima conversione: la scoperta definitiva di una pratica di scrittura nuova che risponda completamente alla necessità interiore di chi scrive. Giunti finalmente al capitolo XVIII, al centro delle questioni che ci siamo posti qui brevemente, assistiamo all'incontro con il suo pubblico che spinge lo scrittore a interrogarsi sul senso della sua poesia. Avendo ascoltato i versi dove Dante aveva scritto di sé in quanto soggetto amante, un gruppo di donne interroga il poeta sul fine ultimo di un sentimento dagli effetti completamente distruttivi per il soggetto, come quello cantato nei sonetti menzionati sopra. La prima risposta del protagonista non è soddisfacente per le sue interlocutrici: Dante scopre di essersi illuso di aver già trovato il suo «Sommo Bene» – è sempre Barthes a suggerire l'analogia tra questo concetto teologico ed il rapporto degli scrittori con la loro poetica (cfr. *La Préparation*, p. 40) – in una forma di poesia divergente dalla sua necessità interiore. Lo scrittore è spinto a rimettersi in cerca di una *materia nuova*. Questa sarà trovata in una pratica di scrittura fondata – dicendo ancora cose ben note alla critica almeno sin dagli studi di De Robertis – sull'amore Agapé (*Caritas*, nell'universo cristiano nel quale l'opera è sorta); quando la forma precedente, della fase cavalcantiana, era fondata sull'amore–Eros:

Poi che è tanta beatitudine in quelle parole che lodano la mia donna, perché altro parlare è stato lo mio?» 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; (*Vita Nuova* XVIII 8-9)

Come teorizzato ne *La Préparation du Roman*, il silenzio si interpone tra il desiderio di scrivere e l'atto effettivo. Fino a quando non arriva l'ispirazione: «la mia lingua parlò quasi per sé stessa

⁷⁴⁰ Cfr. *La Préparation...*, pp. 228-230.

⁷⁴¹ «La poesia lirica è una poesia che parla di colui che parla in quanto è amante ed è dunque una poesia molto solipsista». (Ivi, p. 41).

mossa» (*Vn.*, XIX 2). È in questo punto che la *Vita Nuova* trova la sua chiave di accesso, è qui che possiamo immaginare lo scrittore Dante pronunciare il suo «ça prend». ⁷⁴² E in effetti, gli studi filologici hanno dimostrato che, mentre i componimenti presenti nei capitoli precedenti al XVIII erano già stati scritti prima dell'assemblaggio del libro e vengono lì riciclati in un racconto unitario grazie all'intervento in seconda battuta della prosa, la scrittura del capitolo che racconta la genesi della canzone *Donne che avete intelletto d'amore* e la scrittura della stessa sembrano risalire al medesimo momento creativo. ⁷⁴³ Seguendo ancora una definizione formulata da Barthes nella sua *Préparation*, dove si richiamava, a sua volta, una massima del marchese de Sade, se scrivere un romanzo significa davvero «celebrare chi si ama», ⁷⁴⁴ possiamo immaginare che la scrittura del romanzo della *Vita Nuova* prenda definitivamente il largo solo da questa sua scoperta definitiva.

⁷⁴² «una seconda partenza, o una seconda forma del problema della partenza, è quella di concepire il periodo che precede l'avviamento dell'opera come un movimento complicato di esitazione, di tentativi, di stalli, un po' come un motore che cerchi di partire e che ha delle accensioni discontinue, (...) poi di colpo il motore si avvia, gira ed è questo momento che io ho chiamato 'ça prend'». (Ivi, p. 468).

⁷⁴³ Nel capitolo dedicato a *Beatrice. La costruzione di un mito*, *La Vita Nuova*, pp. 113-191 di SANTAGATA, *L'io e il mondo...* lo studioso, appoggiandosi su una ricca traduzione di studi precedente, fa notare come prima del capitolo XVIII le contraddizioni tra la prosa e la poesia denuncino un doppio tempo della scrittura che non sembra emergere invece dalla sezione della loda.

⁷⁴⁴ Cfr. *La Préparation...*, p. 41.

DANTE, LA *COMMEDIA* E LA CULTURA GESUITICA NELL'OTTOCENTO

di Serena Mauriello

Nel suo apostolato, la Compagnia di Gesù si è occupata della missione educativa affrontando la spinosa questione della trasmissione delle belle lettere. Secondo la prospettiva gesuitica, il canone dei classici da imitare era composto quasi in via esclusiva da autori antichi. Lo studio della letteratura volgare era al contrario fortemente scoraggiato. Nei casi più estremi, le opere appartenenti alla tradizione italiana erano sottoposte a forme censorie di divieto.⁷⁴⁵ I metodi d'insegnamento dei gesuiti furono profondamente rinnovati a seguito degli sconvolgimenti causati dalla soppressione e rifondazione dell'Ordine stesso (1773-1814).⁷⁴⁶ Emblema del conservatorismo morale, i padri ignaziani furono soggetti a numerose polemiche; esemplare è quella di Vincenzo Gioberti nel *Gesuita moderno* (1846-7). L'opera ha come obiettivo la critica sistematica di dottrina, pratica e impegno educativo della Compagnia. Tra le accuse, figura anche il travisamento dell'opera dantesca.⁷⁴⁷

Il parere di Gioberti risente con buona probabilità anche della polemica antidantista settecentesca intessuta dal padre gesuita Saverio Bettinelli nelle *Lettere virgiliane* II e III (1757). Pur riconoscendo al poeta un'anima grande e sublime, un ingegno acuto e fecondo, Bettinelli rifiuta nella sua totalità l'istanza stilistica della *Commedia* in favore dei classici antichi. La posizione avversa e radicale espressa nelle *Lettere* sembra il frutto di un convincimento del tutto personale, che non coincideva con la prospettiva generale della Compagnia.⁷⁴⁸ Nonostante la positiva accoglienza rivolta al *pamphlet* negli ambienti culturali francesi vicini al pensiero del celebre antidantista Voltaire, tornato in Italia nella primavera del 1759 il padre gesuita abbandonò l'ufficio di professore nel Collegio dei Nobili di Parma per dirigere corsi di "lezioni sacre" ad Avesa (Verona).⁷⁴⁹ Non è noto se la scelta sia da ricondurre a una voluta ammenda per lo scandalo provocato con le *Lettere* o se si tratti di una scelta personale o imposta dall'alto. A colpire, però, è che Bettinelli tornò nuovamente a scrivere di letteratura solo tra il 1765 e il 1766.

Fatta eccezione per Bettinelli, tuttavia, la posizione gesuitica nei confronti della produzione dantesca appare positiva. La lettura del Dante volgare era a tutti gli effetti consigliata e promossa dai padri. La *Commedia* era per i gesuiti un tramite per accedere alla letteratura italiana sfruttando la rappresentazione dell'aldilà. All'interno degli ambienti della Compagnia si distingue una linea militante che difendeva il tentativo dell'Ordine di appropriarsi dell'opera dantesca. Significativa è l'opera *Intorno allo studio dei Padri della Compagnia di Gesù nelle opere di Dante Alighieri* del padre Giuseppe Melandri (1871). L'autore ricomponne la storia dell'esegesi dantesca dei padri gesuiti fin dall'origine dell'istituzione. Prendendo le mosse proprio dalle accuse di Gioberti,⁷⁵⁰ Melandri sottolinea l'impegno dei Gesuiti nell'aver presentato e commentato l'opera di Dante nelle scuole con impegno attivo.⁷⁵¹ Nella sua lunga ricostruzione, l'autore indica un gran novero di padri distinti

⁷⁴⁵ Si vedano le fonti citate in L. MANCINI, *L'ordine e i libri: fonti per la storia dell'uso delle biblioteche della Compagnia di Gesù*, in E.P. ARDOLINO, A. PETRUCCIANI, V. PONZANI, ed. *What happened in the library? Cosa è successo in biblioteca? Lettori e biblioteche tra indagine storica e problemi attuali* (Roma, 27-28 settembre 2018), Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 157-171). Sulla questione delle lettere vd. in partic. *La 'Ratio studiorum'. Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di G. P. BRIZZI, Roma, Bulzoni, 1981; ID., *La scuola in collegio. I gesuiti e l'insegnamento negli antichi Stati italiani (1540-1650)*, in *Dall'Università degli studenti all'Università degli studi*, a cura di A. ROMANO, Messina, Presso l'Accademia, 1991, pp. 107-124.

⁷⁴⁶ Sulla politica della Nuova Compagnia si vedano almeno Guido Mongini, in partic. *Missioni e globalizzazioni: l'adattamento come identità della Compagnia di Gesù*, in *Evangelizzazione e globalizzazione. Le missioni gesuitiche in età moderna tra storia e storiografia*, a cura di M. CATTO, G. MONGINI, S. MOSTACCIO), 42, 2010 («Biblioteca di Nuova Rivista Storica»), pp. 1-16.

⁷⁴⁷ V. GIOBERTI, *Il gesuita moderno*, Losanna, S. Bonamici e Compagni, 1846-7, vol. II, p. 602.

⁷⁴⁸ M. FUBINI, s.v. *Bettinelli, Saverio*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.

⁷⁴⁹ Per queste e le successive notizie biobibliografiche su Bettinelli si veda, anche per ulteriori riferimenti bibliografici, C. MUSCETTA, s.v. *Bettinelli, Saverio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 2017.

⁷⁵⁰ Ivi, p. 2.

⁷⁵¹ Ivi, p. 5.

negli studi danteschi: da Daniello Bartoli a Francesco Saverio Quadrio e Girolamo Tiraboschi, con riferimento alla voce spagnola di Juan Andrès e al suo discepolo Francesco Manera, tra i meno noti del lungo elenco.⁷⁵²

Sono almeno due le figure che mettono in accordo Gioberti e Melandri: Daniello Bartoli e Francesco Manera. Il primo, noto nome seicentesco, ben accolto per la sua produzione letteraria da voci come quella di Giulio Perticari, Vincenzo Monti e di Giacomo Leopardi che nello *Zibaldone* lo definisce dantesco,⁷⁵³ non dedicò mai un intero capitolo della sua vasta produzione in via esclusiva a Dante. Bartoli citò variamente il poeta nei due trattati grammaticali *Il torto e il dritto del Non si può* e *Dell'ortografia*, come anche nelle sue ulteriori opere di argomento morale e letterario. Non manca un suo studio complessivo della *Commedia*, ma si registra l'assenza di una attività di trasmissione esclusivamente dedicata al poema volgare. Un effettivo programma di promozione della *Commedia*, di cui rimangono oggi sparute tracce, fu invece sostenuto da Francesco Manera.

Dal 1824 al 1829 alla cattedra di Eloquenza Italiana presso il Collegio Reale di Torino,⁷⁵⁴ Manera creò intorno a sé un folto seguito.⁷⁵⁵ Tenne in questa occasione un ciclo di lezioni dantesche. La felice fama del corso è ricordata tanto da Gioberti quanto da Melandri, seppure il primo sottolinei che il suo nobile ingegno era limitato nella possibilità di lettura dantesca proprio dall'appartenenza all'Ordine.⁷⁵⁶ Un certo compiacimento per le sue lezioni fu espresso inoltre da Manzoni.⁷⁵⁷ Nonostante fosse uno scrittore seriale di appunti, come testimoniano i numerosi manoscritti autografi conservati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e l'Archivio Storico della Pontificia Università Gregoriana, Manera non diede mai nulla alle stampe.⁷⁵⁸ Di questa grande lacuna era cosciente già Melandri, che nella sua citata opera scrive: «Così fosse a Dio piaciuto, che egli avesse largamente e ordinatamente messe in iscritto le sue lezioni dantesche, e noi avremmo forse tale un lavoro che a pieno soddisferebbe a' desideri de' letterati e degli amanti dell'immortale Poeta».⁷⁵⁹

Nell'Ottocento, le letture della *Commedia* ad opera dell'Ordine sono copiose e promuovono un'interpretazione di Dante avversa a quella risorgimentale. Se alcuni commenti erano stati censurati, l'opera invece non era mai stata messa all'indice.⁷⁶⁰ Sintomatiche di questa prospettiva sono le numerose recensioni di studi e di edizioni dantesche pubblicate sulla rivista ufficiale della Compagnia, ovvero *La Civiltà Cattolica*, fondata dai padri Bresciani, Pianciani e Curci nel 1850.⁷⁶¹ Allo stesso modo, è da segnalare che Curci fu curatore delle prime edizioni tascabili del poema.⁷⁶² Al fronte della prolifica produzione di letture dantesche da parte dell'Ordine gesuitico, sembra possibile affermare che la *Commedia* rappresentò nei secoli il tramite prioritario con cui la Compagnia ebbe accesso alla letteratura italiana volgare.

⁷⁵² G. MELANDRI, *Intorno allo studio dei padri della Compagnia di Gesù nelle opere di Dante Alighieri*, Modena, L. Gaddi già Sollani, 1871, p. 1.

⁷⁵³ Per la citazione leopardiana e informazioni relative alla vita di Bartoli vd. A. ASOR ROSA, s.v. *Bartoli, Daniello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 6, 1964.

⁷⁵⁴ M. VOLPE, *I gesuiti nel napoletano*, cit., vol. I, p. 56.

⁷⁵⁵ Cfr. F. ALFIERI, *Veronica e il diavolo*, Torino, Einaudi, 2021, *passim*; L. MANCINI, *I manoscritti di Padre Manera*, 2012, <https://archiviopug.org/2012/10/23/i-manoscritti-di-francesco-manera-lorenzo-mancini/>, consultato il 26 aprile 2022.

⁷⁵⁶ V. Gioberti, *Il gesuita moderno*, Losanna, S. Bonamici e Compagni, 1846-7, vol. II, pp. 389-90.

⁷⁵⁷ Si veda la lettera datata Milano 22 gennaio 1828 e conservata nei mss. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Manz. B. I. 69; Roma, Archivium Romanum Societatis Iesu, Vitae, 110, fasc. 19, f. 1.

⁷⁵⁸ Sto attualmente svolgendo un lavoro di spoglio e catalogazione dei manoscritti autografi di Manera, ad oggi inediti, in collaborazione con la dott.ssa Ludovica Saverna. Il progetto è finanziato grazie ai fondi del bando "Avvio alla Ricerca" promosso nel 2020 dall'Università degli Studi di Roma La Sapienza. Parte del lavoro di ricerca sarà reso disponibile online *open access* sulla piattaforma ufficiale del citato Archivio Gregoriana, al link: [https://gate.unigre.it/mediawiki/index.php/Gregorian_Archives_Texts_Editing_\(GATE\)](https://gate.unigre.it/mediawiki/index.php/Gregorian_Archives_Texts_Editing_(GATE)), consultato il 26 aprile 2022.

⁷⁵⁹ G. MELANDRI, *Intorno allo studio dei padri*, op. cit., pp. 58-59.

⁷⁶⁰ *Dante e la Sacra Congregazione dell'Indice*, in «La Civiltà Cattolica», CXI, 1923, pp. 345-352, a p. 348.

⁷⁶¹ Cfr. F. DANTE, *Storia della "Civiltà Cattolica" (1850-1891). Il laboratorio del Papa*, Studium, Roma, 1990; G. SALE, «La Civiltà Cattolica» nei suoi primi anni di vita, in «La Civiltà Cattolica», XL/1, 1999, pp. 544-557.

⁷⁶² Cfr. D. MONDRONE, *Dante e i gesuiti*, in «La Civiltà Cattolica», CXVII/2, pp. 535-547, a p. 540.

THE GAELTACHT DI SEAMUS HEANEY: UNA RISCrittURA DI GUIDO, I' VORREI

di Laura Piccina

La critica ha più volte sottolineato l'influenza di Dante sulla poesia di Seamus Heaney, vincitore del premio Nobel per la letteratura nel 1995 e autore di dodici raccolte poetiche pubblicate tra il 1966 e il 2010. Le intertestualità dantesche si inseriscono in un generale processo di ripresa letteraria, che non punta a uno sterile citazionismo, ma apre un dialogo libero e produttivo con testi di natura diversissima, provenienti dalla tradizione gaelico-inglese, dall'Est Europa, dal mondo classico e dall'Occidente. La citazione, da una parte, colloca l'opera di Heaney in un contesto internazionale, rompendo così l'isolamento insulare e ridefinendo l'identità irlandese; dall'altra, incoraggia la riflessione storico-politica.⁷⁶³ Tale riuso del materiale letterario è osservabile anche nella poesia *The Gaeltacht*, riscrittura del sonetto dantesco *Guido, i' vorrei*. Si riportano di seguito entrambi i testi.

The Gaeltacht

I wish, *mon vieux*, that you and Barlo and I
Were back in Rosguill, on the Atlantic Drive,
And that it was again nineteen-sixty
And Barlo was alive

And Paddy Joe and Chips Rafferty and Dicky
Were there talking Irish, for I believe
In that case Aoibheann Marren and Margaret Conway
And M. and M. and Deirdre Morton and Niamh

Would be there as well. And it would be great too
If we could see ourselves, if the people we are now
Could hear what we were saying, and if this sonnet

In imitation of Dante's, where he's set free
In a boat with Lapo and Guido, with their girlfriends in it,
Could be the wildtrack of our gabble above the sea.⁷⁶⁴

Guido, i' vorrei

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io
fossimo presi per incantamento
e messi in un vasel ch'ad ogni vento
per mare andasse al voler vostro e mio;
sì che fortuna od altro tempo rio
non ci potesse dare impedimento,
anzi, vivendo sempre in un talento,
di star insieme crescesse il disio.
E monna Vanna e monna Lagia poi,
con quella ch'è sul numer de le trenta,
con noi ponesse il buono incantatore:
e quivi ragionar sempre d'amore,
e ciascuna di lor fosse contenta,
sì come credo che saremmo noi.⁷⁶⁵

⁷⁶³ D. O'DRISCOLL, *Foreign Relations: Irish and International Poetry*, «Poetry in Contemporary Irish Literature», ed. M. KENNEALLY, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1995, pp. 48-60.

⁷⁶⁴ S. HEANEY, *The Gaeltacht*, in ID., *Electric Light*, London, Faber & Faber, 2001.

⁷⁶⁵ D. ALIGHIERI, *Guido i' vorrei*, in ID., *Rime*, a cura di C. GIUNTA, Milano, Mondadori, 2018, p. 89.

Il termine ‘Gaeltacht’ designa zone d’Irlanda in cui il gaelico è ancora lingua d’uso corrente. Il componimento, inserito nella raccolta *Electric Light* del 2001, riprende lo schema strofico del sonetto italiano in due quartine e due terzine, ma non conserva il tradizionale pattern metrico-rimico. Se in *Guido, i’ vorrei* si osservano due quartine a rima incrociata e due terzine a rima invertita, in *The Gaeltacht* non si nota uno schema preciso, ma solo una rima baciata al primo distico («I» – «drive», vv. 1-2) e diverse rime sparse («sixty» – «Dicky» ai vv. 3-5, «believe» – «Niam» da pronunciarsi *Neeve* ai vv. 6-8, «free» – «sea» ai vv. 12-14). Nonostante la prevalenza di pentametri, metri tradizionali del sonetto in lingua inglese e corrispondenti dell’endecasillabo, in *The Gaeltacht* sono presenti anche versi di misura inferiore o superiore. Malgrado queste irregolarità, Heaney attribuisce al proprio componimento lo statuto di sonetto (v. 11).

Sia *Guido, i’ vorrei* sia *The Gaeltacht* possiedono una ricca trama fonica. Il sonetto di Dante punta sulle sibilanti («di star insieme crescesse il disio», v. 8), sulle fricative sonore («vasel ch’ad ogni vento / per mare andasse al voler vostro», vv. 3-4) e sulle rotiche («ragionar sempre d’amore» v. 12). La poesia di Heaney recupera l’insistenza sulle sibilanti («saying, and if this sonnet», v. 11, «Dante’s, where he’s set free», v. 12) per poi concentrarsi sulle nasali («In that case Aoibheann Marren and Margaret Conway / And M. and M. and Deirdre Morton and Niamh» vv. 7-8), e sulle approssimanti labiovelari sonore («what we were saying» v. 11). Anche le assonanze vocaliche sono numerose, soprattutto nel testo inglese, che insiste sulle vocali chiuse e aperte anteriori.

A livello contenutistico, entrambi gli autori immaginano un momento di serenità in buona compagnia. Come Dante scrive di amici in carne ed ossa, così Heaney menziona persone reali, riprende fatti autobiografici: fa riferimento a un viaggio nel *Gaeltacht* della Contea di Donegal compiuto nella Pasqua del 1960, insieme a Vera Rafferty, Paddy Simon Gallagher, Peter Gallagher, Margaret Conway, Patricia Bradley, Aoibheann Marren e Noel Hamiton.⁷⁶⁶ Se tuttavia l’intento di Dante all’interno del sonetto è escapistico, quello di Heaney pare funzionale soprattutto a un’ipotetica riscrittura (politica) del passato. Il sonetto di Heaney colloca l’io in un tempo di pace, sospeso e irreali, in cui le ostilità irlandesi non si sono mai verificate e allo stesso tempo il processo di riconoscimento dell’identità gaelica è concluso. Si immagina la possibilità non solo di una convivenza pacifica tra le tradizioni inglese e irlandese, ma di una completa accettazione dell’identità gaelica. Tale possibilità, che prende la forma di un desiderio irrealizzabile nel 1960, è espressa innanzitutto a livello intertestuale, dal momento che già il sonetto dantesco vede il sovrapporsi di diverse tradizioni culturali. Sia *Guido, i’ vorrei* che il componimento di Heaney appartengono al sottogenere del *souhait*, diffuso nella letteratura galloromanza come tra i poeti italiani del Duecento.⁷⁶⁷ Entrambi i testi evocano almeno un motivo appartenente alla tradizione bretone, ovvero la barca incantata. Inoltre, la menzione di nomi specifici ricorda la poesia di corrispondenza di età carolina e ancora prima i messaggi in versi di Catullo, in cui l’impiego di un codice ristretto è una costante. Se poi Dante inserisce alcune formule di tradizione bretone e galloromanza sul sostrato del fiorentino trecentesco, Heaney innesta nomi propri e toponimi celtici su un sostrato inglese.⁷⁶⁸

In *The Gaeltacht* anche l’ambito fonico indica una sovrapposizione tra la tradizione britannica e quella gaelica. In *Guido, i’ vorrei*, l’attenzione è rivolta a consonanti fricative o sibilanti che enfatizzano il tema escapistico e l’ambito del sogno; la poesia di *Electric Light* riprende solo parzialmente questo aspetto. Heaney, quando si sofferma sulle vocali anteriori e sulle semi-

⁷⁶⁶ Nel settembre del 2013, la redazione del «Derry Journal» pubblica una foto scattata a Ros Guill nella Pasqua del 1960. L’immagine ritrae Heaney insieme ad alcuni amici, durante un viaggio verso il Gaeltacht della contea di Donegal. La redazione riconosce diverse persone, tra cui tutte quelle menzionate nel rifacimento di *Guido, i’ vorrei*. Vera Rafferty è citata con il nomignolo “Chips”.

⁷⁶⁷ G. CARAVAGGI, *Le “souhait” et le “plazer” chez les poètes toscans de la fin du XIIIème siècle*, «Travaux de linguistique et de littérature», IV, 2, 1971, pp. 7-35.

⁷⁶⁸ C. GIUNTA, commento a *Guido, i’ vorrei*, in D. ALIGHIERI, *Rime*, cit., p. 90. Cfr. P. RAINA, *Dante e i romanzi della tavola rotonda*, «Nuova antologia», 1° giugno 1920, pp. 223-247.

consonanti, rafforza l'identità irlandese del componimento; quando mette in evidenza le nasali e le sibilanti sottolinea l'identità britannica: «I think of the personal and Irish pieties as vowels and the literary awareness nourished in English as consonants» afferma Heaney.⁷⁶⁹ Nella sua poesia «English consonants and Irish vowels live together in a conciliatory combination, signalling to “the possibility of a linguistic rapprochement”».⁷⁷⁰

A partire da queste considerazioni, la riscrittura di *Guido, i' vorrei* pare strettamente legata alla riflessione politico-culturale generata dai *Troubles* e sembra dunque posizionarsi vicino alla produzione di Heaney negli anni Settanta e Ottanta, caratterizzata da una forte intertestualità politica con l'opera di Dante.

Heaney legge la *Commedia* per la prima volta nel 1972.⁷⁷¹ Nello stesso anno, il poeta pubblica la sua terza raccolta, *Wintering Out*. Il volume rappresenta un punto di svolta: i due principali argomenti della produzione di Heaney, cioè i motivi pastorali e la poetica, cominciano a legarsi al dibattito politico contemporaneo e alla riflessione identitaria: figlio di contadini cattolici dell'Ulster britannico, Heaney si trova in una condizione di *in-betweenness*, è parte di una cultura ibrida, di cui riconosce tanto l'influenza irlandese (cattolica) che quella inglese (protestante).⁷⁷² Negli anni Settanta, quando la guerra civile irlandese si inasprisce e Heaney è alla ricerca di una riconciliazione tra la tradizione britannica e quella gaelica, è ragionevole credere che siano i temi della politica e dell'identità nazionale ad accendere il suo interesse per Dante. La lezione del *De vulgari eloquentia* non sembra passare inosservata: Heaney, per cui già da *Wintering Out* la mediazione culturale si realizza attraverso la commistione linguistica e fonica di inglese e irlandese, ritrova nel concetto di volgare *illustre, cardinale, curiale e regale* il principio di unificazione politica e scambio culturale che ricerca per la propria terra.⁷⁷³

La *Commedia*, invece, sembra avere una doppia valenza: se da una parte mostra al poeta una via di mediazione tra diverse istanze regionali e culturali, dal momento che Dante-personaggio si comporta da vero *global regionalist*, dall'altra incoraggia il parallelo con episodi politici contemporanei.⁷⁷⁴ Questo secondo aspetto pare prevalente nella produzione di Heaney nei tardi anni Settanta e spicca nel rifacimento dell'episodio del conte Ugolino, in *Field Work* (1979). Il racconto, reso con attenzione fonico-semantica in un inglese moderno, presenta infatti una «oblique applicability (in its ferocity of emotion and in its narrative about a divided city) to the northern Irish situation».⁷⁷⁵ Come sottolinea Piero Boitani, in questo passo emerge l'interesse fonico per il fiorentino trecentesco, debitore della lettura di *Conversazione su Dante* di Mandel'stam: le terzine XXXIII 4-9 «sono, con le loro *r* e *d* e *s*, un esempio di quelle “rime aspre e chioce” che Dante in apertura del canto XXXIII proclama [...] Heaney le diluisce ma mantiene il suono duro e graffiante».⁷⁷⁶

La mediazione culturale, l'attenzione fonica e il paragone con l'attualità sono caratteristiche che si ritrovano anche nella riscrittura di *Guido, i' vorrei*. In *The Gaeltacht*, tuttavia, si avverte un cambiamento di tono rispetto alla ripresa della materia dantesca negli anni Settanta e Ottanta: il poeta irlandese ripropone un testo delle *Rime* – quindi non della produzione strettamente politica –, dove il desiderio di evasione e tranquillità è forte. Ora che i *Troubles* sono conclusi, in *The Gaeltacht* la ricerca di un equilibrio tra giustizia (politica) e armonia interiore si risolve in un'apparente leggerezza. Lo stesso Heaney sembra suggerirlo in un articolo del «Dublin Sunday

⁷⁶⁹ S. HEANEY, *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*, London, Faber & Faber, 1980, p. 37.

⁷⁷⁰ D. PANZERA, *Dante's Legacy: Kinship between Languages in Seamus Heaney's Poetics*, «Estudios Irlandeses», 11, 2016, p. 202.

⁷⁷¹ M.C. FUMAGALLI, *Station Island: Seamus Heaney's Divina Commedia*, «Irish University Review», XXVI, 1, 1996, p. 128. C. DE PETRIS, *La pausa per la riflessione*, «Linea d'ombra», 42, 1989.

⁷⁷² S. HEANEY, *Preoccupations*, cit., p. 34.

⁷⁷³ D. PANZERA, op. cit., p. 202.

⁷⁷⁴ A. FRAZIER, *Global Regionalism: Interview with John Montague*, «The Literary Review», XXII, I, 2, 1972, pp. 153-157.

⁷⁷⁵ D. O'DRISCOLL, *Stepping Stones: Interviews with Seamus Heaney*, London, Faber & Faber, 2008, p. 425.

⁷⁷⁶ P. BOITANI, *Dalla terra al vento*, in S. HEANEY, *Poesie*, Milano, Mondadori, 2016, («I Meridiani»), pp. 11-100; O. MANDEL'STAM, *Conversazione su Dante*, Genova, Il melangolo, 1994.

Tribune», dal titolo *Light Finally Enters the Black Hole*: «I went outside to try to re-collect myself and suddenly a blind seemed to rise somewhere at the back of my mind and the light came flooding in. I felt twenty-five years younger. I remembered what things had felt like in those early days of political ferment in the late sixties». ⁷⁷⁷

BIBLIOGRAFIA

- D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di G. INGLESE, Milano, BUR, 1998.
—, *Rime*, a cura di C. GIUNTA, Milano, Mondadori, 2018.
—, *Commedia*, revisione del testo e commento a cura di G. INGLESE, Roma, Carocci, 2007:2016.
P. BOITANI, *Dalla terra al vento*, in S. HEANEY, *Poesie*, Milano, Mondadori, 2016, («I Meridiani»), pp. 11-100.
G. CARAVAGGI, *Le “souhait” et le “plazer” chez les poètes toscans de la fin du XIIIème siècle*, «Travaux de linguistique et de littérature», IV, 2, 1971.
C. DE PETRIS, *La pausa per la riflessione*, in «Linea d’ombra», 42, 1989.
A. FRAZIER, *Global Regionalism: Interview with John Montague*, «The Literary Review», XXII, I, 2, 1972, pp. 153-157.
M.C. FUMAGALLI, *Station Island: Seamus Heaney’s Divina Commedia*, in «Irish University Review», XXVI, 1, 1996.
C. GIUNTA, commento a *Guido i’vorrei*, in D. ALIGHIERI, *Rime*, Milano, Mondadori, 2018.
S. HEANEY, *Wintering Out*, London, Faber & Faber, 1972.
—, *Field Work*, London, Faber & Faber, 1979.
—, *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*, London, Faber & Faber, 1980.
—, *Station Island*, London, Faber & Faber, 1984.
—, *Seeing Things*, London, Faber & Faber, 1991.
—, *Electric Light*, London, Faber & Faber, 2001.
—, *Finders Keepers: Selected Prose 1971-2000*, London, Faber & Faber, 2002.
—, *Poesie*, Milano, Mondadori, («I Meridiani»), 2016.
O. MANDEL’ŠTAM, *Conversazione su Dante*, Genova, Il melangolo, 1994.
D. O’DRISCOLL, *Foreign Relations: Irish and International Poetry*, in M. KENNEALLY, ed., *Poetry in Contemporary Irish Literature*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1995, pp. 48-60.
—, *Stepping Stones: Interviews with Seamus Heaney*, London, Faber & Faber, 2008.
D. PANZERA, *Dante’s Legacy: Kinship between Languages in Seamus Heaney’s Poetics*, in «Estudios Irlandeses», 11, 2016, pp. 199-212.
P. RAINA, *Dante e i romanzi della tavola rotonda*, «Nuova antologia», 1° giugno 1920.

⁷⁷⁷ S. HEANEY, *Finders Keepers: Selected Prose 1971-2000*, London, Faber & Faber, 2002, p. 45.

DE SANCTIS E IL *FAUST* COME *DIVINA COMMEDIA* MODERNA

di Luca Tognocchi

Il *Faust* di Goethe, le cui due parti sono state pubblicate nel 1808 e 1832, è una delle opere capitali dell'Ottocento, ed è stato frequentemente avvicinato ad altri testi fondamentali per le epoche precedenti. Un confronto famoso è quello fatto da Puškin, che definisce il *Faust* come «Iliade della vita moderna»; associazione che verrà poi ripresa dal critico ungherese György Lukács.⁷⁷⁸ Se questi autori hanno scelto l'epica omerica come termine di paragone, tra Italia e Germania è stato spesso usato un altro riferimento: quello di Dante e della *Divina Commedia*. In particolare, sono stati Schelling e De Sanctis i primi a istituire questa genealogia, entrambi rimarcando, come fece anche Puškin, il carattere moderno del *Faust*, interpretandolo come una versione “aggiornata” del poema dantesco. Non potendo trattare sia Schelling che De Sanctis, in questo breve intervento mi concentrerò su come quest'ultimo associò il *Faust* alla *Commedia* all'interno della sua *Storia della letteratura italiana*.

Per cominciare, è interessante notare come siano disposti i riferimenti al *Faust* nella *Storia desanctisiana*, ovvero divisi in due nuclei principali. Il primo corrisponde ai capitoli dove vengono affrontati il Trecento, Dante e le cantiche della *Commedia*; il secondo invece è il celebre capitolo conclusivo dal titolo *La nuova letteratura* e dedicato alla letteratura contemporanea, che tratta da Metastasio a Leopardi. Le dichiarazioni più esplicite si trovano proprio in questo capitolo, dove secondo Ida De Michelis, «De Sanctis sembra suggerire che la letteratura nuova anche in Italia non può che vedere la propria nascita a partire dalla proposta del *Faust* di Goethe di “costruzioni ideali” in cui “ritornavano in onore le forme mitiche e allegoriche”». ⁷⁷⁹ La tragedia goethiana sembra essere per De Sanctis un testo potenzialmente fondativo per una letteratura che cerca di rinnovarsi perché, come la *Commedia*, ha la capacità di essere opera-mondo, come sostenne anche Moretti,⁷⁸⁰ ossia enciclopedica ed epica insieme. De Sanctis, infatti, scrive che «esclusiva ed esagerata nel principio sotto nome di romanticismo, la sua coltura [tedesca] in breve tempo abbracciò tutti gli orizzonti, e conciliò tutti gli elementi della storia in una vasta unità, della quale rimane monumento colossale la *Divina Commedia* della coltura moderna, il *Faust*». ⁷⁸¹ È chiaro da questo passaggio quale sia l'elemento che secondo De Sanctis accomuna i due testi: la capacità di «conciliare» in un solo poema un mondo intero, come Dante fece con la cultura medievale, così Goethe con quella moderna. De Sanctis, convinto che l'espressione artistica debba essere anche formulazione filosofica, getta un ponte tra le due opere, che in questo eccellono: «divenuta la favola un velo dell'idea, ritornavano in onore le forme mitiche e allegoriche, e le concezioni artistiche si trasformavano in costruzioni ideali; la *Divina Commedia*, materia d'infiniti commenti filosofici, aveva il suo riscontro nel *Faust*». ⁷⁸² È interessante notare che in questa riflessione il *Faust* non è soltanto un “aggiornamento” della *Commedia*, ma ne è un «riscontro», quindi da un lato una conferma di validità del modello dantesco, e dall'altro versione quasi più poetica della stessa «costruzione ideale», quella che nella *Commedia* era divenuta oggetto «d'infiniti commenti filosofici». Non può essere un caso che anche Lukács nei suoi *Studi* userà una simile argomentazione per stabilire una relazione tra *Faust* e *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel, l'uno versione poetica della filosofia dell'altro, e viceversa. ⁷⁸³

Più specifici e relativi a singole questioni o personaggi sono invece i paragoni che De Sanctis istituisce nei capitoli iniziali su Dante e il Trecento. Il primo riguarda esplicitamente il tema della *Commedia*, che De Sanctis sostiene essere lo stesso del *Faust*:

⁷⁷⁸ G. LUKÁCS, *Studi sul «Faust»*, Milano, Abscondita, 2013, p. 11.

⁷⁷⁹ I. DE MICHELIS, *Da Dante a Faust: la modernità letteraria secondo Francesco De Sanctis*, «Scaffale Aperto», I, 2018, p. 162.

⁷⁸⁰ Cfr. F. MORETTI, *Opere-Mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 2003.

⁷⁸¹ F. DE SANCTIS, *Storia della Letteratura Italiana*, Torino, Einaudi, 1958, p. 803.

⁷⁸² Ivi, p. 797.

⁷⁸³ G. LUKÁCS, *Studi sul «Faust»*, cit., pp. 39 sgg.

Questa lotta tra Dio e il demonio è la battaglia dei vizi e delle virtù. [...] Questa è pure la base della leggenda del dottore Fausto che vendè l'anima al diavolo, leggenda così popolare al medio evo, e resa immortale da Goethe. E questo è anche il concetto del mondo lirico dantesco, dove Beatrice diviene la filosofia, e le gioie e i dolori dell'amore terreno svaniscono nella contemplazione intellettuale della Scienza.⁷⁸⁴

De Sanctis così riconosce una base morale e filosofica comune ai due testi, e soprattutto inizia a delineare uno degli aspetti che più ricorreranno nei successivi paragoni: il rapporto tra scienza e filosofia e la ricerca della conoscenza. Come in Dante il percorso dell'uomo è quello di abbandonare le tribolazioni terrene alla ricerca della contemplazione estatica, che si risolve in Beatrice-filosofia, così nel *Faust* il patto con il diavolo è il metodo scelto per lasciare le sofferenze terrene e ascendere – o meglio discendere – a una conoscenza superiore e inaccessibile all'uomo. Non a caso l'Ulisse dantesco sarà spesso ricordato come il personaggio più faustiano della *Commedia*.⁷⁸⁵ Il problema conoscitivo torna anche successivamente, e De Sanctis sottolinea l'importanza del voler conoscere in Dante: «Dante stesso conosce e vuole a un tempo; ogni suo atto del conoscere mena a un suo atto del volere. L'intelletto è in cima alla scala; l'amore dee essere inteso, se ne dee avere intelletto. Tale è la soluzione dantesca». ⁷⁸⁶ Tutto deve essere conoscibile, tutto può essere conosciuto, ma solo quando si partecipa all'intelletto divino, quindi l'uomo in terra è condannato all'ignoranza. Nel mettere in relazione la *Commedia* con il *Faust*, De Sanctis coglie uno dei fondamentali stravolgimenti della modernità:

A quattro secoli di distanza il problema si ripresenta, ma i termini sono mutati. Il punto di partenza non è più l'ignoranza, la selva oscura, ma la sazietà e la vacuità della scienza, l'insufficienza della contemplazione, il bisogno della vita attiva. La sapiente Beatrice si trasforma nell'ignorante e ingenua Margherita; e Fausto non contempla ma opera; anzi il suo male è stato appunto la contemplazione, lo studio della scienza, e il rimedio che cerca è ribattezzarsi nelle fresche onde della vita.⁷⁸⁷

Faust non si pone più il problema di non sapere, poiché è convinto di aver studiato tutto il possibile, come enuncia nel suo primo monologo.⁷⁸⁸ Semmai ha studiato troppo, e il suo problema è proprio quello di trovarsi infuso di una conoscenza immensa che però non sembra corrispondere alla realtà o non è in grado di spiegarla in maniera definitiva. Il “qualcosa” mancante nella cultura dantesca sarebbe stato ovviamente Dio, che l'uomo romantico ha però sostituito con l'uomo stesso. A Faust non basta né interessa contemplare Dio e tramite il cui occhio onnisciente vedere il mistero delle cose. Faust ha bisogno di agire e diventare lui stesso l'elemento che legghi insieme il tutto e gli conferisca senso. L'uomo è ormai al centro del mondo, e anche di fronte a Mefistofele Faust non si cura dell'ultraterreno ma pensa soltanto al suo qui e ora. Joseph Lawrence, studioso di Schelling e Faust, sostiene che

Standing before the gates of hell, he [Dante] read the awful words, “abandon all hope, you who enter here.” And he walked through. In contrast, Faust makes his bargain out of the conviction that any such gate is fiction. Is this clarity of insight on his part? Or is it blindness, even tragic blindness? While we admire enlightened humanity for risking its collective soul in the quest for

⁷⁸⁴ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 81.

⁷⁸⁵ Cfr. I. DE MICHELIS, *Il viaggio di Faust in Italia. Percorsi di ricezione di un mito moderno*, Roma, Viella, 2017.

⁷⁸⁶ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit. p. 152.

⁷⁸⁷ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit. p. 153.

⁷⁸⁸ «E le ho studiate, ah! Filosofia / giurisprudenza e medicina / – e anche, purtroppo, teologia – / da capo a fondo, con tutto l'ardore. / Povero pazzo: e ora eccomi qui / ne so quanto prima.» J.W. VON GOETHE, *Faust*, tr. F. FORTINI, Milano, Mondadori, 1970, vv. 334-359.

knowledge, we suspect that it does so only because it has lost its belief in that soul, together with its belief in either God or hell.⁷⁸⁹

Anche Lawrence, che si è occupato del collegamento tra le due opere dal punto di vista schellinghiano, mette al centro il problema della ricerca della conoscenza, tra le cause di quella che definisce la «tragedia della modernità». Faust accetta il patto perché non crede alle conseguenze, così come Dante accetta di attraversare l'Inferno perché crede fermamente nel peccato e vuole essere redento. Di conseguenza, risulta particolarmente preciso il ribaltamento del personaggio di Beatrice in Margherita. Così come Dante desiderava ottenere la Beatrice-sapienza, allo stesso modo Faust, che al sapere si sente condannato, lo rifugge, e cerca Margherita, ossia l'ingenuità, l'innocenza, tramite la quale possa «ribattezzarsi nelle fresche onde della vita».

Il secondo tema che stimola le riflessioni di De Sanctis è quello dell'anima e del suo riscatto. L'anima compare in due riflessioni su Dante e Goethe: in una è intesa come intimità, soggettività, umanità. Sia la *Commedia* che il *Faust* sono viaggi dell'anima, dentro di sé e al di fuori del sé, seppure molto diversi: «a questo punto [nel Purgatorio] il dramma si fa umano, e ciò che avrebbe potuto far Dante, si vede da quello che ha fatto qui; ma una storia intima, personale e drammatica dell'anima, com'è il *Faust*, non era possibile in tempi ancora epici, simbolici, mistici e scolastici».⁷⁹⁰ Anche in questo passaggio, De Sanctis coglie la transizione moderna: dalla storia di un'anima "universale" alla storia dell'anima soggettiva e intima dei romantici. Ed è proprio nei passaggi più umani del Purgatorio che De Sanctis individua il limite delle possibilità di raccontare dantesche, che viene fatto progredire proprio da Goethe. Nell'altra riflessione l'anima è, invece, quella immortale, e si affronta l'annoso problema della redenzione, al centro delle discussioni sul finale del *Faust*. De Sanctis torna ad accostare i due testi sostenendo che

quando l'anima sopraffatta dall'Umano e vinta nella sua battaglia col demonio, viene in potere di questo: è la tragedia dell'anima, la tragedia di Fausto, prima che Goethe, ispirato da Dante, lo avesse riscattato. Ma quando l'anima vince le tentazioni del demonio, e si spoglia e si purga dell'Umano, hai la sua glorificazione nell'eterna pace; hai la "commedia" dell'anima.⁷⁹¹

Questa riflessione segna il definitivo accoppiamento delle opere. Intanto, sono entrambe "commedie" dell'anima, poiché entrambe finiscono con la redenzione, o riscatto, del protagonista. *Faust* non sarebbe quindi una Divina Tragedia, o una tragedia della modernità, come molti, da Lukács a Lawrence, avevano sostenuto, ma una commedia, ridando valore a quel finale goethiano tanto contestato. Ma l'elemento più rilevante è che Goethe sia stato «ispirato da Dante» nel riscattare Faust. De Sanctis così inserisce una chiara cesura nella storia del mito di Faust: un Faust dannato, «tragedia dell'anima» prima di Goethe, e un Faust salvo, «commedia dell'anima», riscattato da Goethe tramite Dante.

In conclusione, bisogna sottolineare la lungimiranza di De Sanctis, che non solo ha "portato" in Italia un testo fondamentale e ancora in larga parte sconosciuto, ma ha saputo inserirlo nella nostra storia letteraria, indicandone l'importanza e rivendicando un ruolo fondamentale giocato da Dante nella sua ideazione, istituendo un rapporto quasi genealogico tra due delle più importanti opere della letteratura europea.

⁷⁸⁹ J. LAWRENCE, *Goethe's Faust as the Tragedy of Modernity*, in *Tragedy and the Tragic in German Literature, Art, and Thought*, a cura di S.D. DOWDEN, T.P. QUINN, Rochester, Camden House, 2014, p. 44.

⁷⁹⁰ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 212.

⁷⁹¹ Ivi, p. 136.

STORIA DELLA PAROLA *COGNAZIONE* DA DANTE AI GIORNI NOSTRI

di Elena Tombesi

Il sostantivo *cognazione* (dal latino *cognatio*) individuava nel diritto romano di epoca giustiniana il vincolo di parentela di sangue, la parentela di *ius naturale*: in tale diritto, la *cognazione* era determinata dalla parentela di sangue rispetto alla madre e dal valido matrimonio rispetto al padre. Solo in questo modo poteva legittimamente realizzarsi la successione degli eredi. In aggiunta, il vincolo naturale di *cognatio* si distingueva dall'*agnatio*, il vincolo di parentela civile di linea maschile, esistente tra le persone soggette alla patria potestà di uno stesso *pater familias*. La *cognazione* non era riconosciuta giuridicamente tra servi, o tra liberi e servi. Durante l'epoca giustiniana la successione e il conferimento della tutela legittima erano basati sulla *cognazione*, tanto che, ancora oggi, gli effetti della *cognazione* ("parentela") si manifestano nel diritto civile ai fini della successione legittima, oltre che nel diritto penale, processuale e nel diritto di famiglia.⁷⁹² In epoca medievale, il diritto canonico distingueva oltre alla "cognazione naturale", una "cognazione legale", la quale si costituiva tramite adozione e comportava un impedimento al matrimonio, e una "cognazione spirituale" che nasceva dall'essere stati padrini al battesimo o alla cresima di una persona e che costituiva, anch'essa, un impedimento al matrimonio: il Concilio lateranense del 1215 restrinse dal settimo al quarto grado il computo dei gradi di parentela per sancire il limite di impedimento al matrimonio.

L'attuale ordinamento italiano ha raggruppato quelle che erano le tipologie di *cognazione* sotto il termine ombrello *parentela*, ad esclusione della "cognazione spirituale", che il nostro codice civile non prevede, ma che era invece prevista dal diritto giustiniano e dal vecchio codice di diritto canonico. Il codice civile (art. 74) definisce la parentela come il "vincolo tra le persone che discendono da uno stesso stipite", cioè da un ascendente comune, sia nel caso in cui la filiazione è avvenuta all'interno del matrimonio, sia nel caso in cui è avvenuta al di fuori di esso, sia nel caso in cui il figlio è adottivo (con la legge n. 219/2012 non esiste più alcuna differenza tra i figli nati all'interno del matrimonio e i figli adottivi), mentre il vigente diritto ereditario attribuisce effetti giuridici solo fino al sesto grado di parentela.

Per ricostruire la storia della voce *cognazione* fin dalla sua prima attestazione scritta, ho interrogato il corpus OVI, il *Tesoro della lingua italiana delle Origini* (TLIO),⁷⁹³ il Vocabolario Dantesco (VD)⁷⁹⁴ e il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (GDLI), meglio conosciuto come il "Battaglia".⁷⁹⁵ Gli strumenti consultati ci suggeriscono che la prima attestazione in lingua volgare italiana del sostantivo *cognazione* ricorre all'interno della terza cantica della Divina Commedia (Paradiso XV-92) e che il suo uso è affidato all'anima beata di Alighiero di Cacciaguida, trisavolo di Dante (il corsivo è mio): «Poscia mi disse: Quel da cui si dice / tua *cognazione* e che cent'anni e più / girato ha 'l monte in la prima cornice/ mio figlio fu e tuo bisavol fue».⁷⁹⁶ Dante utilizza la voce con il significato generico di "stirpe, insieme di persone legate da un rapporto di discendenza, che appartengono a una medesima linea di discendenza". Sul *Vocabolario Dantesco* e sul TLIO, il sostantivo *cognazione* è documentato fin dal XIV secolo anche con il significato di "rapporto di

⁷⁹² U. RATTI, *Cognazione*, contributo pubblicato in rete su La Treccani, disponibile al seguente indirizzo:

https://www.treccani.it/enciclopedia/cognazione_%28Enciclopedia-Italiana%29/, consultato il 1° agosto 2022.

⁷⁹³ IL TLIO rappresenta uno strumento indispensabile per lo studio di tutte le varietà dell'italiano antico. Il *corpus* di testi trecenteschi in versi e prosa che lo costituisce, è collegato al database dell'Opera del Vocabolario Italiano (OVI), con sede all'Accademia della Crusca.

⁷⁹⁴ Il *Vocabolario Dantesco* (VD), nato dalla collaborazione tra l'Accademia della Crusca e l'Istituto del CNR Opera del Vocabolario Italiano, costituisce una risorsa informatica del lessico dantesco in continuo aggiornamento. È possibile accedere al *Vocabolario* dal seguente link: <http://www.vocabolariodantesco.it/presentazione.php>, consultato il 12 agosto 2022.

⁷⁹⁵ GDLI, *Grande dizionario della lingua italiana*, XXI voll., Torino, Utet, 1961-2002.

⁷⁹⁶ Cito da D. ALIGHIERI, *Commedia, Paradiso*, con il commento di A.M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 1991, p. 322.

parentela (tra due famiglie o gruppi etnici)”.⁷⁹⁷ Ulteriori attestazioni trecentesche della voce ricorrono in testi di ambito religioso scritti in volgare toscano, quali il *Volgarizzamento degli «Atti degli Apostoli»* ad opera di Domenico Cavalca (av. 1330) e la trascrizione del *La Bibbia volgare secondo la rara edizione del I di ottobre MCCCCLXXI* (XIV-XV sec.). Il *Volgarizzamento della Somma pisanella*⁷⁹⁸ del 1388, con molta probabilità compilato dall’abate fiorentino Giovanni dalle Celle, è un manuale per la confessione dei peccati in cui il sostantivo *cognazione* è attestato per la prima volta con un significato maggiormente tecnico-giuridico: vengono esplicitamente classificati i tre diversi tipi di *cognazione* previsti dal diritto canonico medievale (il corsivo è mio): «È da sapere che tre maniere sono della *cognazione*: cioè la carnale, che è chiamata parentado; l’altra è spirituale, che è chiamata comparatico; l’altra è detta legale, che si chiama adozione» (p. 175). Si distingue così più specificatamente la *cognazione* “legale”, “civile” o “legittima”, quali vincoli di parentela determinati artificialmente per adozione, dalla *cognazione* “spirituale”, il legame che nasce, nel battesimo o nella cresima, tra padrino e figlioccio.

Nel corso del XVI e il XVII secolo, il significato di *cognazione* si definisce ulteriormente nell’ambito del diritto civile, tecnicizzandosi ulteriormente rispetto al generico significato di “parentela, stirpe”, parallelamente diffuso. La voce ricorre frequentemente all’interno di testi di dottrina giuridica, di prassi giuridica e, in misura minore, di legislazione. Ne *Il dottor volgare*, la prima trattazione sistematica della scienza del diritto in lingua volgare, pubblicata da Giovanni Battista De Luca nel 1673, il capitolo VI (par. 2) è dedicato alla descrizione dei due generi di impedimenti che si danno nel matrimonio. L’autore scrive (il corsivo è mio): «L’altra è la specie di quelli impedimenti, li quali si dicono dirimenti [...] cioè l’errore, la condizione, il voto, la parentela esplicata col vocabolo di *cognazione*».⁷⁹⁹ Al fine di documentare la presenza della parola *cognazione* all’interno di testi di ambito letterario, ho provveduto a consultare la *Biblioteca Italiana Zanichelli* (BIZ)⁸⁰⁰ e il GDLI: il termine risulta attestato fin dal XV secolo e quasi sempre in senso figurato. Lorenzo de’ Medici la utilizzò per indicare una certa comunanza, parentela tra le cose (il corsivo è mio): «Tra ’l foco e ’l ghiaccio fai *cognazione*, [Iddio,] / così temperi insieme il molle e il duro:/ da te fatti contrari hanno unione».⁸⁰¹ Allo stesso modo, l’umanista Giovanni Pico della Mirandola nel *Commento sopra una canzone de amore*, la sua prima opera di impegno filosofico, adoperò il termine per indicare una specifica comunanza di natura tra la cosa desiderata e colui che la desidera, tanto da voler desiderare sempre ciò che si conosce e che è simile a sé (il corsivo è mio): «L’altro modo è che sempre, fra chi desidera e la cosa desiderata, è convenienza e similitudine; gode e conservasi ogni cosa per quel che a lei per *cognazione* di natura è più conforme».⁸⁰² Nello *Zibaldone*, Giacomo Leopardi usò il sostantivo in riferimento alla comunanza d’origine che la lingua italiana possiede con quella francese (il corsivo è mio): «La stessa *cognazione* e fratellanza ch’era tra la greca e la latina esiste tra la lingua italiana e la francese».⁸⁰³ Un’eccezione agli usi sopra riportati ci proviene dallo scrittore Carlo Emilio Gadda che, nel 1943, adoperò la voce anche con il medesimo significato attribuitole da Dante “vincolo di parentela” (il corsivo è mio): «Legati in seconde nozze coi Rusconi, in seconda *cognazione* coi Ghiringhelli, e in terza con altra casata di cui sul momento mi sfugge il patronimico, non meno rispettabile de’ suelencati».⁸⁰⁴ Quest’ultima attestazione costituisce un caso

⁷⁹⁷ Si veda: *Le Deche di Tito Livio*, volg. tosc., a cura di F. PIZZORNO, Savona, Sambolino, 1845, p. 151.

⁷⁹⁸ G. DALLE CELLE, *Volgarizzamento della Somma pisanella, detta ancora bartolina e maestrizza* (tosco.), scritta a mano nel 1388 e custodita presso la Biblioteca Magliabechiana. Il testo latino intitolato *Summa de casibus conscientiae* era stato scritto nel 1338 dal frate domenicano Bartolomeo da San Concordio.

⁷⁹⁹ G.B. DE LUCA, *Il dottor volgare, ovvero il compendio di tutta la legge civile*, Lucca, presso Salvatore e Giandomenico Marescandoli, 1731, p. 69.

⁸⁰⁰ La BIZ costituisce una raccolta digitale di testi letterari italiani dalle origini ai giorni nostri; testi a cura di Pasquale Stoppelli, Bologna, Zanichelli, 2010.

⁸⁰¹ *Scritti scelti di Lorenzo De’ Medici*, a cura di E. BIGI, Torino, Utet, 1955, p. 94.

⁸⁰² G. BENIVIENI, *Dell’amore celeste e divino, canzone di Girolamo Benivieni col commento del Conte Giovanni Pico della Mirandola*, libro II, cap. IV, Lucca, presso Salvatore e Giandomenico Marescandoli, 1731, p. 40.

⁸⁰³ G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri* [312, 9 novembre 1820], a cura di G. PACELLA, Milano, Garzanti, 1991.

⁸⁰⁴ C. E. GADDA, *I sogni e la folgore (L’Adalgisa* [1943]), Torino, Einaudi, 1955, p. 420.

isolato di uso novecentesco del termine in testi di ambito letterario. L'autore sembra aver voluto instaurare un preciso eco letterario dantesco, dato che le ultime due attestazioni del sostantivo *cognazione* all'interno di testi letterari risalgono l'una alla *Verona illustrata* di Scipione Maffei pubblicata in quattro tomi nel 1732: «Il primo luogo in cui parte di loro [de' Reti] per la cortezza del sito cercasse asilo, impariam da Plinio che fu Verona, dove la *cognazione* de' più antichi abitatori è credibile gli facesse ricevere di buon grado»⁸⁰⁵ e, l'altra, alla *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo* scritta nel 1816 da Giovanni Berchet: «Sappi dunque, o figliuolo, d'un pezzo di poesia italiana che ha qualche sorta di *cognazione* con questo del Bürger».⁸⁰⁶

La stazione lessicografica del VoDIM,⁸⁰⁷ una banca dati contenente corpora tematici relativi a diverse varietà di lingua italiana e realizzata al fine della compilazione del *Vocabolario Dinamico dell'Italiano Moderno* (italiano post-unitario) registra solamente tre attestazioni ottocentesche della voce *cognazione*, tutte contenute in saggi filosofici con il significato figurato di “comunanza, vicinanza”. In effetti, la distribuzione diacronica relativa al numero di attestazioni presenti in rete ed osservata tramite lo strumento di ricerca *Ngram Viewer* di Google Libri evidenzia una costante diminuzione d'uso della voce a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, tanto che il GRADIT marca la voce *cognazione* come sostantivo a basso uso (BU). I testi giuridici nei quali il sostantivo era ampiamente attestato fino a tutto l'Ottocento non documentano più la voce: il “vincolo di cognazione” è stato a mano a mano sostituito nel corso del Novecento dal “vincolo di parentela”. Il diritto civile moderno eredita quella che era l'antica disciplina giuridica della *cognazione* all'interno della “parentela”, mantenendo intatta la sua suddivisione per tipologie di linee e gradi (si veda artt. 75 e 76 del codice civile) nonché conservando il “vincolo di affinità” (lat. *adfinis*), il legame vigente tra un coniuge e i parenti dell'altro, disciplinato fin dal diritto romano. La piattaforma di archivio di tutta la legislazione nazionale, Normattiva,⁸⁰⁸ documenta solo quattro attestazioni della voce *cognazione*, l'ultima delle quali ricorre all'interno del regio decreto n. 424 del 1903 (il corsivo è mio): «g) [...] 3 posti a favore dei giovani dell'agnazione o *cognazione* del fondatore» (allegato, art. 5, lett. g). L'archivio di legislazione europea EUR-Lex⁸⁰⁹ non registra, dal 1951 ad oggi, nessuna attestazione della voce.

In conclusione, sebbene la voce abbia avuto grande fortuna nel corso dei secoli, il nostro ordinamento giuridico, ereditando e ridefinendo l'antico “vincolo di cognazione” all'interno del più recente “vincolo di parentela” ha definitivamente sancito la fine della voce trecentesca, sia in testi di ambito giuridico che, a ben vedere, in altre tipologie testuali.

⁸⁰⁵ S. MAFFEI, *Verona Illustrata*, Verona, presso Jacopo Vallarsi e Pierantonio Berno, vol. I, 1732, p. 17.

⁸⁰⁶ In G. BERCHET, *Opere*, a cura di E. BELLORINI, vol. II, Bari, Laterza, 1912, p. 39.

⁸⁰⁷ La stazione lessicografica del VoDIM è gratuitamente consultabile online al seguente indirizzo: <https://vodim.accademiadellacrusca.org>, consultato il 30 marzo 2022.

⁸⁰⁸ Normattiva è un portale dedicato alla raccolta della normativa nazionale vigente ed è attivo dal 2010. Disponibile su: <https://www.normattiva.it>, consultato il 27 marzo 2022.

⁸⁰⁹ EUR-Lex, sito fondato nel 2001 per la consultazione dei testi giuridici dell'UE. Disponibile online all'indirizzo: <https://eur-lex.europa.eu/homepage.html>, consultato il 23 marzo 2022.

DANTE NELLE *GENEALOGIE* DEL BOCCACCIO

di Alessia Tommasi

Le *Genealogie deorum gentilium* del Boccaccio sono una ponderosa enciclopedia suddivisa in XV libri, pervenutaci attraverso un cospicuo numero di manoscritti, uno dei quali identificato come autografo (benché non latore della versione definitiva del testo): il ms. Plut. 52.9 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze.⁸¹⁰ Se la struttura dell'opera consta nel suo insieme di XV libri, bisogna ricordare che i primi XIII risultano omogenei dal punto di vista contenutistico, e trattano della discendenza di diverse divinità pagane, mentre gli ultimi due presentano una materia distinta, una sorta di ampia digressione sulla poesia e sui poeti. All'interno di quest'ultima parte è interessante rilevare una sezione di carattere biografico, in cui Boccaccio ricorda diversi uomini illustri a lui contemporanei o appartenenti alla generazione precedente. In particolare, il capitolo 6 del XV libro è dedicato agli «insignes viri»: ⁸¹¹ il primo di cui si fornisce una breve descrizione è Andalò del Negro, che Boccaccio ricorda essere stato suo maestro: «olim in motibus astrorum doctorem meum». Il secondo personaggio illustre, del quale si fornisce anche un quadro vero e proprio, è Dante Alighieri, «Florentinum poetam», per il quale Boccaccio ha dimostrato un culto inesauribile fin dalle opere della giovinezza, e al quale aveva dedicato in precedenza il *Trattatello*, che pure (come le *Genealogie*) conteneva una digressione sulla poesia.

La biografia dell'Alighieri procede qui in senso cronologico, ricordando innanzitutto l'origine fiorentina e nobile, poi l'esilio con tutti i disagi ad esso connessi («a longo exilio angeretur semper»). Boccaccio sottolinea in seguito le conoscenze poetiche e teologiche di Dante, definendolo «phylosophicis atque theologicis doctrinis imbutus». Si tratta di un'espressione che sembra riecheggiare in parte quanto lo stesso Boccaccio aveva scritto nel *De vita et moribus domini Francisci Petracchi de Florentia*, nel passo in cui ritraeva Petrarca come reincarnazione di Virgilio, usando le seguenti parole: «si opinio phylosophi samiensis veris posset rationibus sustineri, animas hominum scilicet reverti ad alia corpora, iterato in hoc Virgilium omni imbutum dogmate rediisse, non dubito dicerent qui cognoscunt».⁸¹² Boccaccio prosegue citando il viaggio di Dante all'università di Parigi, dove avrebbe avuto modo di partecipare a molte dispute affrontando e discutendo diverse questioni. Il passaggio per lo *Studium* parigino è un punto molto dibattuto, e non ci si soffermerà in questa sede sulle tesi dei diversi studiosi;⁸¹³ mi limito a ricordare che il viaggio a Parigi è citato già nella *Nuova cronica* di Giovanni Villani («e andossene a lo Studio a Bologna, e poi a Parigi», X 136, 1),⁸¹⁴ e poi più volte dallo stesso Boccaccio nel *Trattatello* («e già vicino alla sua vecchiezza n'andò a Parigi, dove, con tanta gloria di sé, disputando, piú volte mostrò l'altezza del suo ingegno, che ancora, narrandosi, se ne maravigliano gli uditori», I red. par. 25; «se n'andò a Parigi; e quivi tutto si diede allo studio e della filosofia e della teologia», I red., par. 75),⁸¹⁵ e che l'espressione «Iulia fatetur Parisius» richiama quella già utilizzata nel carme *Ytalie iam certus honos*, v. 17, dove si legge «Iulia Pariseos».⁸¹⁶

⁸¹⁰ O. HECKER, *Boccaccio-Funde*, Braunschweig, Westermann, 1902.

⁸¹¹ G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. ZACCARIA, in V. BRANCA (dir.), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, voll. 7/8, 1998, pp. 1528-1539.

⁸¹² Cito da *Vite di Petrarca, Pier Damiani e Livio*, a cura di R. FABBRI, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, dir. V. Branca, 10 voll., Milano, Mondadori, 1964-1998, vol. V/1, 1992, pp. 879-962, la cit. in partic. da p. 900.

⁸¹³ Al riguardo si veda da ultimo: A. PEGORETTI, *Il curriculum del poeta-teologo: Boccaccio e il viaggio di Dante a Parigi*, «Studi sul Boccaccio», 47, 2019, pp. 129-158.

⁸¹⁴ G. VILLANI, *Nuova cronica*, [X 136. *Chi fue il poeta Dante Alighieri di Firenze*], a cura di M. FIORILLA, in E. Malato (dir.), NECOD, Roma, Salerno, VII/4, 2017, pp. 1-10, in partic. p. 7.

⁸¹⁵ G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di M. FIORILLA, in NECOD, VII/4, 2017, pp. 11-154, per il testo in partic. pp. 28-120 (red. I), le cit. dalle pp. 41 e 58.

⁸¹⁶ Per il testo faccio riferimento a quello stabilito da P. TROVATO, E. TONELLO, L. FIORENTINI, S. BERTELLI, *La tradizione e il testo del carme Ytalie iam certus honos di Giovanni Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio», 41, 2013, pp. 1-111, in partic. pp. 106-111, la cit. da p. 107.

Nelle *Genealogie* Boccaccio specifica poi che Dante fu abilissimo in ambito poetico, e che non ottenne la corona d'alloro per colpa dell'esilio. Infine, si ricorda tra le opere solo la sua più importante (come del resto in diversi *accessus* dei commentatori), scritta in lingua fiorentina «mirabili artificio»: la *Commedia*, nella quale l'autore si dimostra perfetto teologo, e tramite la quale ottenne fama sconfinata. Si chiude quindi sull'opera più nota la biografia del sommo poeta, dopo aver rimarcato più volte le competenze teologiche di Dante, peraltro già evidenziate da Boccaccio nel precedente libro delle *Genealogie*, nel quale aveva specificato che: «eum non solum phylosophum, sed theologum insignem fuisse» (*Geneal.* XIV 10).⁸¹⁷

⁸¹⁷ G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. ZACCARIA, cit., p. 1420.

DANTE E CHRISTINE DE PIZAN: *LE CHEMIN DE LONGUE ÉTUDE*
SIBILLA TRA VIRGILIO E BEATRICE

di Alessia Tommasi

vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
che m'ha fatto cercar lo tuo volume.
Tu sè lo mio maestro e 'l mio autore
(*Inf.*, I, 83-85)

Le chemin de longue étude, opera della poetessa veneziana Christine de Pizan scritta nel 1402 e dedicata al sovrano di Francia Carlo VI, è parte di quel progetto di ripresa dei grandi autori italiani proseguito pochi anni più tardi con *Le livre de la cité des dames* (1405), che ingloba in traduzione molte delle storie di eroine del *De mulieribus claris* di Boccaccio. *Le chemin* è chiaramente ispirato alla *Commedia* di Dante: Christine, al contempo autrice e personaggio, si addormenta e sogna di essere accompagnata da una guida, qui la sibilla Almatea (o Sibilla Cumana), a visitare diversi luoghi della Terra e in seguito il cielo.

Dopo un prologo di 60 versi, l'attenzione si concentra sulla figura di Christine sola nella sua stanza e afflitta da Fortuna (cattiva sorte); la protagonista cerca quindi dei libri da leggere, ma nessuno la soddisfa, finché ne trova uno a lei particolarmente caro, il *De consolatione Philosophie* di Boezio (già fonte d'ispirazione per Dante): legge dell'esilio di lui e delle ingiustizie subite, e di qui inizia a riflettere su come il mondo sia afflitto da guerre e proceda al contrario di come dovrebbe. Mentre è assorta in questi pensieri si addormenta e subito ha una «*estrane vision*» (v. 453).⁸¹⁸ Le appare Sibilla Almatea e le dice di volerla rendere partecipe di parte dei suoi segreti per aumentare la sapienza di lei e renderla famosa («*Que ton nom sera reluisant / Après toy par longue memoire*», vv. 496-497), quindi si presenta e le racconta la propria storia. Christine, entusiasta del nuovo percorso di conoscenza che le si prospetta, si prepara subito e si mette in cammino con Sibilla: presto si ritrova in un prato che le sembra il Paradiso Terrestre e dal quale si dipartono diverse vie, e sulla destra vede un monte altissimo e una fonte. Almatea le illustra le destinazioni delle diverse strade e spiega che il monte che vede è Parnaso, dove si trova la fontana di Sapienza e dimorano gli antichi filosofi. Inizia quindi una lista di personaggi famosi dell'antica Grecia (richeggiando chiaramente il Limbo dantesco di *Inf.* IV, ma in una veste rivisitata).⁸¹⁹ Sibilla indica poi la via che devono percorrere, spiegando che si chiama «*Lonc Estude*» (v. 1103): suscita così l'immediata gioia di Christine, che ricorda di aver già sentito di questa espressione, pronunciata da Dante nella *Commedia*:⁸²⁰

Oncques mais ne me fu appris,
Fors en tant que bien me recorde
Que Dant de Florence recorde
En son livre qu'il composa
Ou il moult beau stile posa,
Quant en la silve fu entrez
Ou tout de paour ert outrez,
Lors que Virgile s'aparau
A lui dont il fu secourou,
Adont lui dist par grant estude
Ce mot: "Vaille moy lonc estude
Qui m'a fait chercher tes volumes
Par qui ensemble accointance eumes."

⁸¹⁸ Cito da: CHRISTINE DE PIZAN, *Le chemin de longue étude*, par A. TARNOWSKI, Paris, Librairie Générale Française, 2000.

⁸¹⁹ CHRISTINE DE PIZAN, *Le chemin*, cit., pp. 148-149 nota 1. Si noti ad es. come il v. 1061 «Omer, le poet souverain» ricalca «quello è Omero poeta sovrano» di *Inf.*, IV, 88.

⁸²⁰ Cito i vv. 1126-1138: CHRISTINE DE PIZAN, *Le chemin*, cit., p. 154; vd. anche ivi p. 155 nota 4.

Christine e Almatea intraprendono il loro viaggio attraverso diversi luoghi della Terra: partendo da Costantinopoli arrivano in Egitto, poi in Medio Oriente, in India dove si trovano gli alberi del Sole e della Luna (che interrogò Alessandro Magno), e arrivano alle colonne d'Ercole che segnano la fine del mondo; a questo punto si dirigono verso il Paradiso Terrestre, finché non giungono alle cascate assordanti che lo circondano. Sibilla spiega che il Paradiso è là dentro ma è protetto da un muro di fuoco (eco di *Purg.* XXVII) e da un angelo alla porta: devono dunque procedere per un'altra strada, salendo su un'altura; in seguito viene calata una scala che permette loro di proseguire il viaggio in cielo.

Se nella sezione iniziale la guida Sibilla riecheggia chiaramente il Virgilio dantesco, è pur vero che Christine non affronta un viaggio all'Inferno, e visita invece diversi luoghi terrestri per poi esplorare il cielo: non solo a Virgilio quindi andrebbe accostata Sibilla, ma anche a Beatrice, che guida Dante nel Paradiso. Così, nei manoscritti miniati del *Chemin* una delle poche immagini del ciclo iconografico ritrae Sibilla nell'atto di illustrare a Christine il regno del cielo, come la Beatrice che indica a Dante il cielo stellato in alcuni manoscritti miniati del *Paradiso* dantesco, come nelle due seguenti immagini (figg. 1-2).



Fig. 1. London, British Library, MS Harley 4431, c. 189va (ca. 1410)
Fonte: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley_ms_4431_f178r



Fig. 2. Madrid, Bibl. Nacional, VITR/23/3 (metà XIV sec.)
Fonte: <https://www.dante.unina.it/public/preview/mirador/idimmagini/1621>

LA TRASUMANAZIONE DANTESCA E UN'IPOTESI DI RICEZIONE IN BENVENUTO CELLINI

di Ilenia Viola

Nell'alveo delle ricerche su Dante, l'eterogeneità appare, senza alcun dubbio, protagonista: la molteplicità delle prospettive da cui partire per congetturare inedite trattazioni domina, per l'appunto, i tanti cantieri già allestiti o ancora adesso in potenza. Si incontrano e, talvolta, si intersecano sguardi retrospettivi alle tante prospettive comparatistiche, che, dal canto loro, appaiono sempre più fiorenti. La tendenza è di spingersi verso epoche distanti – non solo secondo il dato più lampante, ovvero quello temporale – e verso un'intertestualità che quasi snatura la propria essenza, al fine di non soffocare i parallelismi e, di conseguenza, i testi comparati. Quanto detto trova giustificazione giacché in epoche successive al Trecento Dante è una presenza fissa, archetipo assorbito nelle modalità più disparate, all'insegna di una precipua fascinazione e di un dialogo ricercato con il poema didascalico-allegorico.

In questa scheda si intende porre in risalto quella porzione di discussioni intercorse circa la soteriologia dantesca e la retorica dell'ineffabilità, cui si lega il campo topico dell'indicibilità, al contempo afasico e apofatico. Fino ad oggi, tale tema si è caratterizzato per una crescente quantità di studi in cui, con metodologie di ricerca progressivamente più rigorose, si indaga la pluralità di esiti in Dante e nelle diverse tradizioni. Ciononostante, anche gli aspetti maggiormente indagati, quali il linguaggio dantesco dell'ineffabile e le tradizioni mistica e teologica, anziché offrire un panorama omogeneo, hanno portato a una nutrita compagine “difficilmente gestibile” di interpretazioni. Lo scenario, peraltro, si complica proprio qualora si desideri scrutare l'“indescrivibilità” *in toto* – il ‘sublime’, più genericamente – come categoria estetica, tuttalpiù secondo i parametri di analisi comparativa tra due o più autori, ove uno dei termini è comunque sempre riconoscibile in Dante. In proposito, analizzato e citato tale *tòpos* prima nella sua unità retorica e testuale, sarà opportuno poi affiancare un contestuale esame delle varianti dei singoli e peculiari elementi che lo caratterizzano e ne definiscono le flessioni.

Il tema dell'indicibilità è, dunque, l'unità minima su cui impernare l'intera discussione sull'*alienatio mentis a sensibus corporis*, vale a dire su tutte quelle forme di conoscenza contrassegnate quali illuminativo-rivelative. Queste, derivando da fenomeni estatici, appaiono in netto contrasto con le forme di conoscenza discorsivo-razionali e, a maggior ragione, rifiutano un eventuale processo di investigazione, basato su un'usuale comprensione lineare: ambiguità si hanno, ad esempio, già solo nel descrivere le differenze tra *excessus mentis*, *mente excedere*, *stupor mentis*.⁸²¹ Si tratta, pertanto, di una materia difficilmente rappresentabile: «[...] admirabilitatem tangit, cum promittit se tam ardua tam sublimia dicere, scilicet conditiones regni celestis».

Nell'*Epistola a Cangrande (XIII)*, da cui la citazione, Dante introduce la terza cantica della *Commedia*, definita “sublime” poiché sede di trattazione di una materia tanto alta e tanto complessa («[...] tam ardua tam sublimia»). Come nota Giuseppe Ledda, in *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*,⁸²² l'annuncio dell'argomento è reso, sin dal prologo, con una dichiarazione negativa, a sua volta decifrabile quale strategia retorica, oltre che – più esplicitamente – come strumento atto a giustificare l'insufficienza delle facoltà umane. Tenendo a mente la proporzione, tale per cui

⁸²¹ Cfr. B.F. DE MOTTONI, *Excessus mentis, alienatio mentis, estasi, raptus nel Medioevo*, in *Per una storia del concetto di mente*, Firenze, Leo S. Olschki, 2005; L. AZZETTA, *Visioni bibliche, missione profetica e poesia tra l'Epistola a Cangrande e la Commedia*, in *Poesia e profezia nell'opera di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 11 novembre 2017), a cura di G. LEDDA, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2019, pp. 135-162; N. MALDINA, *Per poenitentiam factum prophetam. Filigrane davidiche nel prologo della Commedia*, in *Poesia e profezia nell'opera di Dante*, cit., pp. 163-178; G. LEDDA, *Dante e il profetismo degli antichi pagani*, in *Poesia e profezia nell'opera di Dante*, cit., pp. 179-230.

⁸²² G. LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo Editore, 2002.

“Benevolentia”: “Utilitas” = “Attentio”: “Difficultas”

– derivabile dalla trattatistica retorica –, «sembrerebbe allora che il momento negativo del prologo, con la topica dell’indicibilità, venga inteso qui come legato alla strategia dell’*attentio* più che a quella della *benevolentia*. Sarebbe una posizione di grande interesse e consona all’orgoglio dantesco: la benevolenza del pubblico non è cercata con l’affettazione di modestia, ma con la promessa di trattare argomenti utili; il momento negativo della dichiarazione d’indicibilità [...] si connette subito alla grandezza e altezza della materia e la sua funzione è quella invece di suscitare l’*attentio*». ⁸²³

La *difficultas*, da mezzo per l’*attentio*, si tramuta in elemento da cui dipenderebbe, parimenti, la scrittura: rispondendo al precetto retorico della *convenientia*, a contenuti elevati devono pertanto corrispondere un determinato stile, un lessico specifico e un linguaggio scritturale, con carica evocativa adeguata alla tensione escatologica. A tal proposito e partendo da premesse siffatte, colpiscono le rimodulazioni del *tòpos* in Benvenuto Cellini, il cui esercizio di scrittura è contraddistinto da numerose occorrenze dantesche disseminate nel testo. Tale considerazione trova riscontro nella narrazione autobiografica celliniana – il riferimento è tanto alla sua *Vita* quanto alle *Rime* –, ⁸²⁴ tant’è che, sia nella prosa sia nei frammenti in versi, in cui è esibita una fede impellente, si elevano il tono del discorso e il livello culturale di fruizione. Già a partire dal brano della *Vita* in cui è allestita la scena della prima apparizione dell’angelo, Benvenuto Cellini presenta, per l’appunto, i motivi dell’insostenibilità per la mente umana della visione divina e dell’indicibilità nella testimonianza. Nel fare ciò, lo scrittore si avvale dei parametri tipici della letteratura agiografica e ricorre a motivi topici su cui è evidente l’influenza dantesca, oltre che cavalcantiana e petrarchesca. In conclusione, ne deriverebbe la possibilità di suggerire, da un lato, un raffronto sistematico con le *Sacre Scritture* e, dall’altro lato, un parallelismo altresì con la *Divina Commedia* di Dante: nello specifico, si propone qui un’ipotesi di collegamento tra Benvenuto Cellini e l’esperienza di trasumanazione dantesca, con annesso fenomeno dell’*excessus mentis* e con il conseguente tema dell’ineffabilità.

⁸²³ Ivi, p. 26.

⁸²⁴ Le edizioni di riferimento sono rispettivamente: B. CELLINI, *La Vita*, a cura di L. BELLOTTO, Parma, Fondazione Pietro Bembo, 1996; B. CELLINI, *Rime*, edizione critica e commento a cura di D. GAMBERINI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2014.

APPENDICE

Presentazione dei partecipanti

AVRAMIDI Vasiliki (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Dottorato di afferenza: DESE (letterature dell'Europa Unita)

Tutor: prof.ssa Bruna Conconi, prof. Federico Condello

Titolo della ricerca in corso: *Includere il femminile in Omero: traduzioni e riscritture dagli anni Sessanta ad oggi*

Questo progetto esplora due differenti linee di ricerca, tra di loro interconnesse. La prima riguarda il trattamento dei personaggi femminili nelle traduzioni *del l'Iliade e dell'Odissea* in francese, inglese, italiano e greco moderno a partire dagli anni Sessanta. La seconda si concentra invece sulla stessa problematica, così come declinata nelle riscritture contemporanee del medesimo periodo e nelle stesse lingue. Grazie alla sua vastità, il corpus delle traduzioni, che contiene sia *belles fidèles* che *infidèles*, traduttori-traditori o meno, offre una grande varietà di comparazioni dal punto diacronico e sincronico. Come cambiano le figure femminili in base al singolo profilo di ogni traduttore? Esistono, e - se sì - quali sono, le differenze nel trattamento dei personaggi, a seconda che a tradurre sia un uomo o una donna? Come influisce sulla traduzione il periodo storico in cui essa viene prodotta? Esistono differenze che dipendono dai limiti posti dalla lingua d'arrivo, per esempio dai generi grammaticali che questa prevede al suo interno? In che misura influisce la cultura in cui il traduttore o la traduttrice sono immersi? Per quanto riguarda invece le riscritture, esse presentano una grande adesione alle istanze femministe. Si può dire che proprio queste ultime ispirino la maggior parte delle riscritture, specialmente quelle pubblicate in contemporanea alla quarta ondata del femminismo. Non a caso, il mondo delle riscritture è decisamente più femminile di quello delle traduzioni, in cui si registra una netta prevalenza di voci maschili. A partire da riferimenti spesso minimi, presenti negli originali omerici, le scrittrici e gli scrittori contemporanei sono stati capaci di creare nuove narrazioni epiche inclusive, dando finalmente alle donne omeriche la possibilità di raccontare le loro storie, tessere le loro tele.

Aree di ricerca: Epica omerica, Traduttologia, Ricezione del mito, Critica femminista

BARTOLONI Lorenzo (Scuola Normale Superiore)

Dottorato di afferenza: Italianistica e filologia moderna

Tutor: prof. Stefano Carrai, prof. Raffaele Donnarumma

Titolo della ricerca in corso: *Forme e modelli del sonetto di Saba*

La mia tesi si incentra sullo studio del sonetto di Umberto Saba e, in particolare, di alcuni schemi metrici non convenzionali a cui il poeta ricorre a più riprese nel corso della sua prima stagione poetica, conclusa dalla pubblicazione del *Canzoniere* del 1921. Tra gli studiosi di Saba, infatti, è cosa nota che la produzione dell'autore include sonetti del tutto aberranti rispetto alla tradizione italiana; questi testi hanno attirato l'attenzione della maggior parte di coloro che si sono occupati delle sue poesie giovanili da un punto di vista formale, ma nessuno è riuscito a fornire una spiegazione soddisfacente della loro peculiarità. Nella mia tesi mi propongo di offrire, prima, una descrizione completa ed esaustiva di tutti i sonetti mai scritti da Saba, individuando quali sono i principali aspetti di originalità e di rottura rispetto alla tradizione e quale evoluzione conoscono nel corso della sua vicenda poetica. Per fare ciò, mi concentrerò soprattutto sulla produzione giovanile, in cui si registra una maggiore presa di distanze dalla forma canonica, prestando particolare attenzione ai *Versi militari*, la sezione del *Canzoniere* definitivo in cui il sonetto è sottoposto alle modifiche più estreme; l'analisi di questo gruppo di poesie mi consentirà di ottenere una sorta di cartina tornasole attraverso la quale leggere l'evoluzione della forma-sonetto nel corso di tutta la produzione di Saba. La seconda metà della tesi sarà invece dedicata

all'individuazione di alcuni possibili modelli di soluzioni tanto anomale, dalla «famosa triade» (Carducci, Pascoli e d'Annunzio) ad alcuni poeti oggi considerati minori, ma fondamentali per la formazione dell'autore del *Canzoniere*, quali Betteloni, Revere e Rossi, fino a studiare i rapporti che legano il poeta triestino alle letterature straniere, dai *Sonnets* di Shakespeare alle forme praticate da Baudelaire e dai suoi imitatori. Auspicabilmente, una simile analisi consentirà di fare chiarezza sulle peculiarità formali di queste prime prove poetiche e di individuare modelli finora poco noti, quando non propriamente sconosciuti, che hanno svolto un ruolo decisivo nella formazione del giovane Saba.

Aree di ricerca: Metrica e stilistica, Poesia italiana del Novecento, Umberto Saba

CANONICO Camilla (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata")

Dottorato di afferenza: Studi comparati: Lingue, Letterature e Arti (indirizzo: Italianistica, Teoria della Letteratura e Linguistica italiana)

Tutor: prof./prof. Prof. Roberto Rea

Titolo della ricerca in corso: (titolo provvisorio) *Jacopo Alighieri e il «secolare commento» alla Commedia*

La Tesi propone uno studio accurato della figura di Jacopo Alighieri e delle sue *Chiose all'Inferno*, precoce frutto dell'impegno profuso nel progetto d'esaltazione dell'opera paterna. Al fine di offrire un'indagine quanto più esaustiva del profilo autoriale e delle ragioni ermeneutiche che muovono il commentatore, si suddivide il lavoro in quattro sezioni principali: una sezione introduttiva, che ricostruisce in maniera pressoché completa il ritratto biografico di Jacopo (grazie all'ausilio dell'ultima edizione del *Codice Diplomatico Dantesco* e dei più recenti studi sulla vita di Dante), affiancato, per la prima volta, dall'analisi aggiornata delle prove poetiche minori; una seconda parte, dedicata al riesame della fisionomia testuale e della tradizione manoscritta del commento all'*Inferno*, condotto alla luce di nuovi reperti testuali (il frammento di Lucca, scoperto in anni successivi all'edizione critica di Saverio Bellomo e ancora in attesa di una completa disamina); una terza, volta a ricostruire la biblioteca di Jacopo, il ricorso alle fonti dantesche (impiegate, a ben vedere, in modo non propriamente «parco e dissimulato», cfr. S. Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi*, Firenze 2004, p. 64) e a quelle non dantesche, finora trascurate; una quarta, ed ultima, dedicata allo studio della ricezione delle *Chiose* nella tradizione del «secolare commento», specialmente attenta al controverso rapporto con il *corpus* di postille latine dell'Anonimo Lombardo e con le *Chiose Palatine*, indagato attraverso un'analisi contrastiva delle singole glosse, che consenta di valutarne lo stato di degrado, i rimaneggiamenti, le giunte personali e le omissioni.

Aree di ricerca: Egesi dantesca, Jacopo Alighieri, *Chiose all'Inferno*, Ricezione

CAZZATO Matteo (Università degli studi di Trento)

Dottorato di afferenza: Forme dello scambio culturale

Tutor: prof.ssa Roberta Capelli

Titolo della ricerca in corso: *Boiardo lettore di Dante. Casi di intertestualità da una prospettiva storico-ricettiva*

La *Commedia* ha rappresentato un repertorio stilistico e linguistico per vari generi, e in particolare per i poemi epico-cavallereschi umanistico-rinascimentali. Occorre però chiarire le coordinate ideologiche sulle quali si basa il confronto degli autori con il modello dantesco. Unendo gli

strumenti ecdotici, stilistici ed ermeneutici della filologia, la mia indagine mira ad evidenziare come certi elementi formali e strutturali di origine dantesca vengono ripresi da Boiardo e ricontestualizzati nelle sue opere volgari (*Inamoramento de Orlando*, *Amorum Libri Tres*, *Pastorale*, *Timone*, e alcuni altri volgarizzamenti), affrontando il fenomeno intertestuale tenendo conto della storia della tradizione e della circolazione, e a partire dalla prospettiva della *Rezeptiongeschichte*: l'obiettivo è storicizzare i fenomeni di memoria poetica in modo sistematico, attraverso un'attenta considerazione dei commenti che agivano come filtro di lettura nel rapporto di Boiardo (e del suo pubblico dotto) con la *Commedia*, per determinare le specifiche particolarità e il valore del dantismo dell'autore. L'intertestualità va motivata, non ci si può limitare ad osservarla al massimo parlando di ironia e parodia. Il rischio dell'atteggiamento tipologico da "repertorio" è che un saggio sul dantismo in Boiardo non si presenti molto diverso da un equivalente saggio dedicato ad Ariosto ad esempio. E invece Dante non è un assoluto immutabile: la sua ricezione varia nel corso del tempo, per fenomeni di trasmissione testuale e per diversità di contesti, e occorre valorizzare questi aspetti

Aree di ricerca: Dante, Boiardo, Intertestualità, Teoria della Ricezione, Quattrocento, Benvenuto da Imola, Commentari

CRIPPA Laura (Università della Svizzera Italiana, Istituto di studi italiani)
Dottorato di afferenza: Scuola dottorale confederale in Civiltà italiana
Tutor: prof. Stefano Prandi (direttore) e prof. Emilio Manzotti (co-direttore)

Titolo della ricerca in corso: *Giovanni Pascoli e il primitivismo*

Il mio progetto di ricerca si pone l'obiettivo di approfondire un ambito degli studi pascoliani affrontato solo tangenzialmente dalla critica, indagando il rapporto di Giovanni Pascoli con la corrente culturale del primitivismo e seguendo questa fascinazione farsi carne e parola nella poetica dell'autore.

La struttura del lavoro di tesi si compone di tre parti.

La prima parte, incentrata sulla storia del pensiero, consiste in una riflessione sulla categoria del primitivismo e sulla natura di questa corrente culturale sul finire dell'Ottocento, nel tentativo di mostrarne le peculiarità a livello di temi e di linguaggio e cominciando a individuare le caratteristiche di tale sensibilità che saranno poi riscontrabili anche nella poetica di Giovanni Pascoli.

La seconda parte, di carattere storico-culturale, concerne la ricerca delle fonti primitiviste di Giovanni Pascoli, con l'obiettivo di operare una ricapitolazione dei rapporti dell'autore con gli studiosi del tempo e di offrire una panoramica esaustiva del suo aggiornamento rispetto alle teorie coeve di ambito etnografico, antropologico e comparatistico. Per ciascuna delle fonti si intende condurre una ricerca a partire dai primi scritti pascoliani sino alle ultime produzioni, mediante lo spoglio di quattro importanti fondi: l'Archivio e la Biblioteca di casa Pascoli a Castelvecchio Pascoli, il "Fondo pascoliano" della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, la "sala pascoliana" e il registro dei prestiti della Biblioteca statale di Lucca, l'Archivio storico del Gabinetto Vieusseux. La terza e ultima parte si propone di evidenziare nell'officina lirica del poeta tracce linguistiche dell'interesse verso le tematiche primitiviste: partendo dall'ipotesi che l'autore abbia voluto ricreare la parola primigenia nella propria poesia tramite alcuni espedienti sintattici, metrici e lessicali, si intende cercarli all'interno di un campione di componimenti significativi.

Aree di ricerca: Cultural studies, Letteratura italiana dell'Otto e del Novecento, Filologia moderna, Linguistica applicata a temi letterari

CRISTOFARI Gioele (Università del Piemonte Orientale)

Dottorato di afferenza : Ecologia dei sistemi culturali e istituzionali

Tutor: prof.ssa Cecilia Gibellini (UPO), prof. Valter Boggione (UniTo)

Titolo della ricerca in corso: *Edizione critica commentata della poesia di Cesare Pavese (1930-1950)*

La ricerca si risolve nella realizzazione di un'edizione critica commentata della poesia di Cesare Pavese successiva al 1930 e organizzata in raccolte o canzonieri dall'autore stesso. Fatta salva l'importanza delle *Poesie del disamore*, di *La terra e la morte* e *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, l'acquisizione più rilevante riguarda senz'altro la raccolta *Lavorare stanca*, trascritta non più nel testo della princeps del 1936 ma in quello einaudiano del 1943. Confortano questa scelta ragioni tanto ecdotiche quanto di ricezione critica, dal momento che sull'ultima edizione vivo l'autore trova fondamento la fortuna della poesia pavesiana almeno per tutto il Novecento.

Il testo, si è detto, è corredato da un apparato genetico orizzontale, approntato secondo criteri diacronici tesi più a una certa «algebricità» (la formula è di Contini) che alla precisa ricostruzione topografica delle correzioni; ciò non soltanto perché la digitalizzazione dei materiali pavesiani rende oggi possibile a qualsiasi lettore un confronto diretto coi testimoni, ma anche per garantire all'opera una buona leggibilità, sfrondandola delle informazioni marginali e poco stringenti. Una piena razionalizzazione dei materiali avrebbe tuttavia comportato l'accostamento di testimoni troppo eterogenei: la messe di appunti, abbozzi e citazioni che in tanti casi arricchisce l'elaborazione manoscritta dei testi è pertanto riprodotta in un'*Appendice* tale da consentire la piena interrogazione da parte del lettore intorno alla germinazione e alla genesi della produzione pavesiana.

Ai medesimi principi di funzionalità strumentale è ispirato il commento, che tenta di tracciare una rotta nel vasto mare delle varianti. Non si tratta comunque di un'ermeneutica compiuta e coerente, quanto di un primo complemento alla lettura: è soprattutto viva la speranza, infatti, che la disponibilità di un nuovo strumento ecdotico possa a sua volta risultare in nuove e più originali interpretazioni della poesia di Cesare Pavese.

Aree di ricerca: Filologia, Filologia d'autore, Variantistica, Critica letteraria

DEPOLI Giulia (Scuola Normale Superiore di Pisa)

Dottorato di afferenza: Italianistica e Filologia moderna

Tutor: prof. Stefano Carrai

Titolo della ricerca in corso: *La novella volgare del Quattrocento: costellazioni di modelli narrativi*

L'obiettivo del mio progetto è indagare le fonti e i modelli narrativi della novellistica quattrocentesca in lingua volgare, concentrandomi su tre ambiti letterari principali che ne hanno a vario titolo influenzato la fisionomia: Boccaccio e la narrativa post-boccacciana del tardo Trecento, le scritture cristiane agiografiche ed esemplari e la novella umanistica latina. Di ciascun settore valuterò lo specifico apporto in termini di contenuti, stile ed elementi caratterizzanti del rispettivo genere letterario, mirando a fornire un quadro organico e sistematico delle tradizioni alla base della ricodificazione della narrativa breve del XV secolo.

Il *corpus* novellistico quattrocentesco considerato ai fini di questo progetto è costituito principalmente dalle tre raccolte individuate come più rappresentative del genere, ovvero le *Novelle* dello pseudo-Sermini (prima metà del secolo), il *Novellino* di Masuccio Salernitano (1476) e le *Porretane* di Sabadino degli Arienti (1492 ca.), testi di grande rilievo ma tuttora poco frequentati dalla critica, in particolare per le loro relazioni con la narrativa precedente e coeva. L'attenzione specifica a queste tre raccolte non escluderà l'analisi parallela di testi più o meno affini quali il *Paradiso degli Alberti*

(1425-1426), i *Motti e facezie del Piovano Arlotto* (1488), nonché di novelle della tradizione spicciolata.

Attraverso l'indagine sulle modalità di ripresa delle tradizioni testuali precedenti e coeve, tenterò di trarre considerazioni più ampie circa la novellistica del XV secolo.

Aree di ricerca: Novellistica, Quattrocento, Forme narrative brevi

ESPOSITO Matilde (Sorbonne Université - Sapienza Università di Roma)

Dottorato di afferenza: Études Italiennes / Italianistica

Tutor: prof. Andrea Fabiano, prof.ssa Beatrice Alfonzetti

Titolo della ricerca in corso: *Il Risorgimento in scena: la produzione drammatica di Giovanni Battista Niccolini*

Il mio progetto di ricerca intende indagare il contributo che la produzione drammatica del letterato toscano Giovanni Battista Niccolini (1782-1861), ispirata a soggetti della storia passata contenenti allusioni ai tempi presenti, apportò alla costruzione di un'identità nazionale condivisa anche dagli strati della piccola e media borghesia. Ci si propone dunque di individuare le modalità comunicative messe in atto, per rintracciare le ragioni di una popolarità che varcava le soglie dell'*audience* abituale della drammaturgia tragica. Se infatti numerosi studi si sono soffermati sull'impatto emotivo che il melodramma ebbe sulle platee dell'Italia risorgimentale e post-unitaria, si è prestato scarso interesse al fatto che, in tempi coevi, anche la tragedia manifestava un'apertura verso le forme patetiche dell'*immaginazione melodrammatica*. A partire dalla ricostruzione della ricezione dei suoi testi nei diversi Stati della penisola, intendo poi mettere in luce come il significato allegorico, nascosto *sotto il velame degli antichi eventi*, non fu oggetto di interpretazione univoca, ma mutevole, a seconda della situazione politica dei singoli territori. Se, ad esempio, dietro l'Inquisizione veneziana del XVII secolo, messa sotto accusa nell'*Antonio Foscarini* (1827), la censura austriaca intuì un esplicito riferimento ai processi politici condotti contro i liberali italiani negli anni 1820-21, quella pontificia vi lesse una critica al tribunale ecclesiastico. Una particolare attenzione sarà dedicata alla storia filologica dei testi, oggetto di un intenso lavoro correttivo da parte dell'autore per ragioni di censura (o di autocensura) e per esigenze sceniche. Verranno inoltre ripercorsi i canali di circolazione clandestina dei suoi drammi, tenendo conto sia delle edizioni stampate all'estero, sia delle copie manoscritte, efficaci strumenti di diffusione dei libri proibiti.

Aree di ricerca: Tragedia italiana, Risorgimento italiano, Censura

FUMI Marta (Université de Fribourg)

Dottorato di afferenza: Doctorat ès lettres – Langue et littérature italiennes

Tutor: prof. Uberto Motta, dott.ssa Sandra Clerc

Titolo della ricerca in corso: *Edizione critica e commentata delle favole pastorali La Calisto e Il pentimento amoroso e del dramma sacro Lo Isac di Luigi Groto, il Cieco d'Adria (Adria, 1541 – Venezia, 1585)*

La tesi di dottorato si inserisce in un progetto di ricerca finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica coordinato dalla dott.ssa Sandra Clerc e volto alla realizzazione della prima edizione critica e commentata dell'integrale produzione teatrale di Luigi Groto, detto il Cieco d'Adria (Adria 1541 – Venezia 1585), che fu autore anche di una raccolta di *Rime, di Orazioni* e di un ricco epistolario. Essa comprende due tragedie (*La Dalida; La Adriana*), tre commedie (*La Emilia; Il*

Tesoro; L'Alteria), due favole pastorali (*La Calisto; Il pentimento amoroso*) e un dramma sacro (*Lo Isac*). L'équipe di ricerca è composta da Sandra Clerc, Edoardo Simonato e Marta Fumi. La ricerca mira a realizzare l'edizione critica e commentata delle tre pièces, accompagnata da un attento studio critico e delle fonti.

La produzione drammaturgica di Groto merita di essere approfondita non solo in quanto contribuì ad animare significativamente la vita culturale di un piccolo centro provinciale quale era Adria, ma anche per la sua carica di sperimentaltà. Nei due testi pastorali oggetto del mio studio Groto prende attivamente posizione nel dibattito sul genere. Le due opere sono tra loro molto diverse. La prima ad essere composta, *La Calisto* (Venezia, Zoppini 1583), riprende il mito di Giove e Callisto attinto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, contaminandolo con l'*Amphitruo* per sviluppare il tema del doppio; rivela, inoltre, significativi debiti nei confronti dell'*Aminta* di Tasso. *Il pentimento amoroso* (Venezia, Rocca/Zaltiero 1576) è una pastorale nella quale l'eloquenza prevale sull'azione, in un'Arcadia nella quale aleggiano la tragedia e la minaccia della morte. Non è esente da riverberi cristiani, in linea con il clima della Controriforma. Si discosta necessariamente dai testi pastorali il giovanile dramma sacro *Lo Isac* (Venezia, Zoppini 1586), l'unico a noi giunto della sua produzione sacra drammaturgica, nel quale è possibile ravvisare un velato influsso del Calvinismo.

Aree di ricerca: Luigi Groto, Favola pastorale, Dramma sacro, Teatro italiano del Cinquecento

GIACOMETTI Ilaria (Università Ca' Foscari di Venezia – Université Paris-Sorbonne)

Dottorato di afferenza: Lingue, culture e società moderne e Scienze del linguaggio – ED 20
Civilisations, cultures, littératures

Tutor: prof. Olivier Bivort, prof.ssa Frédérique Dubard

Titolo della ricerca in corso: *La réception italienne de Barbey d'Aurevilly*

Nella tesi di dottorato in preparazione ci si propone di studiare la ricezione dell'opera letteraria e critica di Jules Barbey d'Aurevilly (Saint-Sauveur-le-Vicomte, 1808 – Parigi, 1889) nella cultura italiana della seconda metà del XIX e della prima metà del XX secolo, analizzando le modalità, i luoghi e i tempi della circolazione della stessa presso il lettorato e la critica italiani.

La ricezione di tale opera si colloca nell'ampio quadro della ricezione italiana della narrativa ottocentesca francese, un fenomeno la cui importanza è già stata sottolineata dalla critica. Per la delimitazione del soggetto di ricerca e la costituzione del corpus si è scelto di prendere in esame la stampa periodica italiana e le traduzioni delle opere dell'autore nel periodo che va dagli anni quaranta dell'Ottocento, anni in cui il nostro comincia a pubblicare in Francia, fino agli anni quaranta del Novecento, decennio in cui viene pubblicata l'unica traduzione "d'autore" dell'opera più nota di Barbey – la traduzione Bompiani di Camillo Sbarbaro delle *Diaboliques* nel 1945 – e che segna lo sviluppo della critica accademica e la fine di quella critica dilettante, mondana e cosmopolita protagonista della diffusione del romanzo francese nell'Italia dell'età umbertina e della prima metà del XX secolo.

Se alla fine dell'Ottocento le opere di Barbey circolano in lingua originale nei circoli intellettuali francofoni e francofili, la prima metà del Novecento vede il moltiplicarsi delle traduzioni e delle edizioni economiche. Si cercherà quindi di far luce sul passaggio da un tipo di circolazione all'altro e sul cambiamento di pubblico che esso comporta, ma anche sulle modalità di presentazione, interpretazione e riappropriazione del pensiero aurevilliano nel contesto culturale italiano, problematizzando le nozioni di "ricezione", "fortuna" e "influenza".

Aree di ricerca: Barbey d'Aurevilly, Ricezione, Rapporti Italia-Francia, XIX secolo

GRANDONI Ettore Maria (Aix-Marseille Université, in codirezione con l'Université de La Sorbonne Nouvelle)

Dottorato di afferenza: Letteratura italiana.

Tutor: prof. Raffaele Ruggiero (Università di Aix-Marseille), prof. Philippe Guérin (Università de La Sorbonne Nouvelle)

Titolo della ricerca in corso: *Dante Alighieri et Pierre de Jean Olivi: l'héritage de la culture juridique franciscaine dans la Commedia*

Il lavoro mira a identificare il retaggio giuridico del pensiero francescano nella *Commedia* di Dante. Si insiste in particolar modo sulle fonti della riflessione giuridico-politica nei canti centrali della seconda cantica, focalizzandosi soprattutto su *Purgatorio XVI*. Il pensiero dantesco sarà letto alla luce delle opere del teologo francescano Pietro di Giovanni Olivi (1248-1298), uno dei massimi pensatori dell'ordine nel XIII secolo, nonché fervido difensore di un'interpretazione rigorosa della povertà francescana. L'Olivi fu *lector sententiarum* nello *studium* di Santa Croce tra il 1287 e il 1289, ove Dante stesso frequentò lezioni di filosofia intorno al 1296. Secondo Raoul Manselli, lo *studium* francescano di Santa Croce fu, per ben tre secoli, il centro di irradiazione delle tesi dell'Olivi. È molto probabile che Dante conobbe presso i francescani le sue opere, e che se ne ispirò per elaborare la riflessione giuridico-politica della seconda cantica, in particolar modo la legittimazione del diritto umano in *Purgatorio XVI*. Infatti, sin dal difficile momento delle dispute sull'interpretazione della regola di Francesco, i teologi francescani mostravano una nutrita cultura giuridica, attingendo a piene mani dal lessico della *scientia iuris* per spiegare e commentare le nozioni chiave della loro professione religiosa, prima fra tutte la povertà volontaria. L'aver accettato poi i nuovi uffici pastorali che la Curia pontificia assegnava all'ordine permette ai francescani di interessarsi ai fondamenti del diritto, in particolar modo alla nozione di equità e al ruolo chiave che essa aveva assunto in ambito canonistico. È in questo contesto che nascono opere come la *quaestio Quid ponat jus vel dominium* (1280-1281) dell'Olivi, che fa del rispetto delle leggi un mezzo efficace sia per preservare l'armonia della società laica che per assicurare ad ogni fedele la salvezza della propria anima.

Aree di ricerca: Letteratura italiana medievale, Dante, Teologia francescana, Midi, Sorbonne

LOMBARDI Tommaso (Università degli Studi di Siena)

Dottorato di afferenza: Filologia e Critica – Curriculum Letterature Moderne

Tutor: prof.ssa Natascia Tonelli

Titolo della ricerca in corso: *L'evoluzione degli ideali cortesi e dell'idea di nobiltà nell'opera di Giovanni Boccaccio*

Il mio progetto di ricerca è dedicato allo studio dell'opera di Giovanni Boccaccio e del suo contesto storico-politico e culturale. Attraverso un lavoro focalizzato principalmente sui testi dell'autore, con un'attenzione specifica alla loro relazione di interdipendenza con i molteplici ambienti politici e culturali che opera dopo opera hanno costituito il suo «orizzonte d'attesa», la mia ricerca si pone l'obiettivo di tracciare lo sviluppo del rapporto dell'attività letteraria boccacciana con i motivi e con i temi della tradizione culturale romanza. Complementare a questa prima linea di indagine, concentrata sul problema della rielaborazione degli ideali cortesi nell'opera di un autore che nella sua carriera si relaziona con ambienti politico-culturali ben diversificati, una seconda linea di ricerca del mio progetto verte in maniera più specifica sulla ricostruzione dell'evoluzione del pensiero di Boccaccio intorno alla questione, cruciale per il contesto politico e sociale dell'epoca, della definizione di cosa sia nobiltà. Per quest'ultimo asse di studio, l'obiettivo del progetto sarà anche quello di aprire una prospettiva di comparazione tra il pensiero politico sotteso alla produzione letteraria boccacciana e le posizioni

espresse nelle opere di altri autori, attivi tra la seconda metà del tredicesimo ed il quattordicesimo secolo, che hanno trattato la questione della nobiltà come un problema centrale della loro produzione, in particolare Dante Alighieri e gli altri poeti dello Stil Novo. Infine, all'interno di questo capitolo della ricerca dedicato all'evoluzione storica dell'idea di nobiltà in un determinato settore della cultura tra tredicesimo e quattordicesimo secolo verranno considerati, sempre in un'ottica comparatistica con il pensiero sotteso ai testi di Boccaccio, anche le posizioni espresse da autori intervenuti sulla questione in termini giuridici come Bartolo da Sassoferrato.

Aree di ricerca: Letteratura italiana del Due-Trecento, Giovanni Boccaccio, Il concetto di nobiltà nel pensiero medievale, Tradizione Romanza

MARINO Laura (Università di Cassino e del Lazio meridionale)
Dottorato Di afferenza: Literary and historical science in the Digital age
Tutor: prof. Sebastiano Gentile

Titolo della ricerca in corso: *L'influenza del poema latino Architrenius sulla letteratura del XIII secolo di area italiana*

Il mio dottorato ha come obiettivo l'analisi dei rapporti tra il poema mediolatino *Architrenius* (Johannes de Hauville, 1184) e la *Commedia*. L'ipotesi di un contatto diretto tra Dante e l'*Architrenius* deve necessariamente muoversi fuori dall'analisi della tradizione materiale del poema mediolatino; infatti, non sono ancora stati rinvenuti manoscritti dell'A. di area italiana, risalenti ad anni prossimi a Dante; è tuttavia probabile che il poema circolasse dal momento che abbiamo notizie indirette della sua notorietà in Italia nel XIII secolo e al tempo di Petrarca. Per ovviare alla carenza di tracce manoscritte, ho individuato e analizzato una cospicua serie di corrispondenze testuali tra i due poemi: talune di carattere lessicale (due o più lemmi identici posti nel medesimo contesto), alcuni isomorfismi diffusi di carattere semantico, alcune corrispondenze riguardo la funzione di personaggi del mito. A partire da queste osservazioni (già presentate in un articolo accettato dalla rivista *L'Alighieri*), ho iniziato ad approfondire le fonti filosofiche da cui dipendono o potrebbero dipendere i due poemi (perlopiù note per la *Commedia*, mai analizzate per l'*Architrenius*) riguardo il ruolo giocato dalla categoria della *corporeità* nel percorso ascensivo, intellettuale e volontaristico: entrambi i protagonisti affrontano il loro viaggio purgativo verso l'esperienza del divino *in corpore*, è anzi il corpo ad essere il mezzo dell'incontro apicale con il trascendente; proprio questo aspetto fa sì che i due poemi siano marcatamente originali rispetto alla tradizione allegorico-didascalica. Infine, nell'ottica di una prosecuzione diacronica del tema inerente alla relazione mente-corpo nell'*iter ad deum*, ho analizzato la risemantizzazione dialettica dei termini "aristotelico" e "platonico" che avviene nel *De Ignorantia* di Petrarca, ponendo in relazione il sistema semantico-valoriale petrarchesco con il paradigma presente nel *Convivio* di Dante (su questo argomento ho già sottomesso un articolo alla rivista *Le tre corone*).

Aree di ricerca: Poesia mediolatina, Dante, Divina Commedia, *Iter ad deum*

MARTINI Giulia (Università degli Studi di Siena)
Dottorato di afferenza: Filologia e critica
Tutor: prof. Niccolò Scaffai

Titolo della ricerca in corso: *Le forme del dialogo nella poesia italiana del secondo Novecento*

Il progetto si propone di indagare le forme e le metamorfosi del dialogo nella poesia italiana del Novecento, con un fulcro cronologico dagli anni Sessanta in avanti, quando il dialogo serve a superare

e sfrangere la tirannia dell'io lirico. Per i principali autori d'inizio secolo saranno quindi individuate delle funzioni poetiche (es. funzione-Pascoli, funzione-Gozzano, ecc.), utili come strumenti da applicare all'analisi del fenomeno del dialogo nei testi dei decenni successivi. L'analisi del dialogo verrà condotta sulla scorta di parametri (intenzionalità, ricorsività, duttilità e contestualità) opportunamente creati per il testo poetico, allo scopo di definire un modello dialogico prototipico su cui saranno misurati e comparati i dialoghi effettivi. Accanto a questi valori parametrici, si troveranno orizzontalmente le consuete questioni di ordine formale, metrico e stilistico, come i valori legati alla quantità e alla struttura del dialogo, la presenza e la qualità del *verbum dicendi* e le ricorrenze tematiche. Sottoporre ogni testo a una serie predefinita di domande consente infatti di ricavare dei dati statistici utili in un senso più ampio, storico-letterario e sociologico, rendendo possibile, per esempio, valutare un autore o un decennio come più (o meno) dialogico di un altro autore o del decennio precedente o successivo. Altro proposito è quello di delineare una teoria poetica del dialogo e dell'ontologia dialogica letteraria, attraverso lo studio delle sue funzioni simbolico-metaforiche e delle implicazioni filosofiche e culturali. Verrà infine prodotta un'adeguata e completa bibliografia specifica.

Aree di ricerca: Teoria del dialogo, Forme dialogiche letterarie, Poesia italiana contemporanea

MAURIELLO Serena (Sapienza Università di Roma)

Dottorato di afferenza: Italianistica (XXXIV ciclo)

Tutor: prof. Roberto Gigliucci

Titolo della ricerca in corso: *Retorica dell'amplificatio e dell'evidentia nella prosa narrativa di Giovanni Boccaccio*

Il progetto intende valutare il peso della tradizione retorica nella prosa narrativa di Giovanni Boccaccio. In questo senso, l'indagine prende in considerazione tanto le opere in volgare quanto quelle in latino, con l'obiettivo di delineare l'arco evolutivo del *modus narrandi* boccacciano. Gli strumenti dell'*amplificatio* e dell'*evidentia* sono stati preposti come filo conduttore dell'analisi retorica poiché da un lato sono considerati caratterizzanti della scrittura boccacciana, dall'altro la loro caratterizzazione non è costante dalla classicità al Medioevo. La diversa concezione della teoria dell'amplificazione tra le *auctoritates* greco-latine e gli autori coevi a B. offre la possibilità di valutare il grado di conoscenza boccacciano dell'intera tradizione retorica.

La ricerca si sviluppa in tre grandi fasi:

1. Delineazione di una breve storia dell'*amplificatio* e dell'*evidentia* dalla classicità al Medioevo con particolare attenzione alle opere di maggiore diffusione tra il XII e il XIV secolo.
2. Ricostruzione dello scaffale retorico della biblioteca materiale di B. Analisi della circolazione manoscritta del corpus retorico composto da: la *Retorica* di Aristotele nelle sue traduzioni latine, la *Rhetorica ad Herennium*, il *De inventione*, l'*Institutio oratoria* di Quintiliano, il *De topicis differentiis* di Boezio, la *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf, la *Summa de arte predicatoria* di Alanus ab Insulis. Partendo dai più recenti censimenti dei testimoni, ne è indagata la tradizione manoscritta con l'obiettivo di isolare codici cronotopicamente vicini al Certaldese e ai suoi sodali.
3. Valutazione del livello di competenza retorica boccacciana tramite analisi microtestuale delle opere narrative. Per comprendere il grado di consapevolezza stilistica di Boccaccio, si intende considerare anche i modelli letterari del canone medioevale. L'indagine è guidata anche dallo studio dei segni di attenzione apportati da B. nei suoi manoscritti, oltre che dei suoi Zibaldoni.

Aree di ricerca: Boccaccio, Retorica, Letteratura medievale, Circolazione manoscritta

PADALINO Luca (Università per Stranieri di Perugia)

Dottorato di afferenza: Scienze letterarie, librerie, linguistiche e della comunicazione internazionale, Indirizzo in Scienza del Libro e della Scrittura.

Tutor: prof.ssa Giovanna Zaganelli

Titolo della ricerca in corso: *L'almanacco letterario italiano: capitale simbolico e funzione culturale di un dispositivo verbo-visuale (1914-1945)*

Il progetto mira a indagare la funzione socioculturale e le strutture significanti di una specifica forma di periodico: l'almanacco letterario. Al tempo antologia, calendario, manifesto cultura le, catalogo d'arte e di letteratura, l'identità transmediale di tale oggetto, la sua retorica compositiva e la tipologia di lettore cui si rivolge sono dunque al centro del nostro interesse di ricerca. L'ispirazione comparatistica del progetto intende inquadrare fin da principio l'almanacco letterario come esempio paradigmatico del rapporto testo-immagine così come costituitosi a partire dai primi tre decenni del XX secolo, indagandone, nello specifico, lo statuto comunicativo impiegato a scopi identitari e corporativi da specifici gruppi intellettuali. È infatti mediante il recupero della forma-almanacco che intellettuali italiani tirano le fila del lavoro svolto, si legittimano vicendevolmente e raccontano infine all'esterno quale campo sociale autonomo e indipendente. Al fine di auscultare un dispositivo semiotico-culturale di notevole complessità si rivela così necessario un approccio metodologico articolato in tre momenti distinti: 1) Indagine documentale atta a individuare e descrivere i singoli almanacchi letterari editi in Italia dal 1914 al 1945, per un totale di 44 esemplari; 2) Analisi strutturale del corpus così rilevato, nel tentativo di restituire un modello descrittivo e di funzionamento dell'almanacco letterario; 3) Analisi della funzione socioculturale dell'almanacco, nei suoi diversi contesti di composizione ed uso, per l'arco temporale individuato.

Aree di ricerca: Almanacco, Periodici letterari, Iconotestualità

PICCINA Laura (Università di Friburgo - CH)

Dottorato di afferenza: Studi italiani

Tutor: prof. Uberto Motta, prof. Niccolò Scaffai, prof.ssa Giulia Raboni

Titolo della ricerca in corso: *Sereni traduttore: edizione critica e commentata delle traduzioni da Char e Apollinaire*

L'obiettivo del mio progetto di dottorato è redigere la prima edizione critica e commentata integrale delle traduzioni di Vittorio Sereni da René Char e Guillaume Apollinaire, secondo i metodi della filologia d'autore. L'edizione sarà introdotta da un saggio che presenti la figura del Sereni traduttore, contestualizzandola all'interno del panorama letterario europeo, osservandone la metrica e descrivendone lo stile. L'importanza della ricerca risiede nella scoperta di un patrimonio artistico di grande valore ma ancora inesplorato, così come nella comprensione della visione del mondo e della poesia di Sereni attraverso la traduzione.

Aree di ricerca: Poesia contemporanea, Traduzione, Letteratura comparata, Sereni

TOGNOCCHI Luca (Università di Bologna)

Dottorato di afferenza: Culture Letterarie e Filologiche (curriculum di Italianistica)

Tutor: prof. Marco Antonio Bazzocchi

Titolo della ricerca in corso: *Storia faustiana del Novecento Italiano*

Lo studio intende effettuare una ricognizione delle riscritture italiane nel Novecento del mito di Faust. Alcuni autori trattati saranno Busoni, Campana, Thovez, Calvino, Sanguineti, Landolfi e Testori. Lo studio userà un metodo di letteratura comparata e mitocritica per comprendere le problematiche legate allo sviluppo della modernità per come emerge nei testi del mito di Faust.

Aree di ricerca: Faust, Novecento, Campana, Modernità

TOMBESI Elena (Università del Piemonte Orientale)

Dottorato di afferenza: Dipartimento di Studi Umanistici (DISUM)

Tutor: prof.ssa Ludovica Maconi

Titolo della ricerca in corso: *Confronto tra testi normativi europei e nazionali in italiano: estrazione automatica della terminologia e analisi qualitativa e quantitativa di un corpus*

La mia ricerca è indirizzata allo studio diacronico della lingua giuridica italiana e della sua varietà europea (euroletto). Questo vuol dire non solo occuparsi dell'analisi dei diversi livelli della lingua (livello lessicale, semantico, morfologico e sintattico), ma anche della loro evoluzione nel tempo, delle più recenti tendenze e delle prospettive future. Le analisi qualitative sono affiancate a specifiche analisi computazionali condotte su un corpus da me compilato, costituito da 548 testi giuridici emanati tra il 1950 e il 2018 e divisi in due gruppi: i testi legislativi dell'Unione europea (Corpus UE) e quelli italiani (corpus IT). Scopo della ricerca è approfondire i fenomeni linguistici derivanti dal contatto tra più lingue e dalla prassi traduttiva in contesto europeo, monitorare i cambiamenti interni alla lingua giuridica, costruire la storia dei termini e dei neologismi estratti dal corpus.

Aree di ricerca: Linguistica italiana, Lessicografia, Linguistica dei corpora, Lingua giuridica.

TOMMASI Alessia (Scuola Normale Superiore di Pisa)

Dottorato di afferenza: Italianistica e Filologia Moderna

Tutor: prof. Stefano Carrai

Titolo della ricerca in corso: *Il Libro delle famose donne di Donato Albanzani, volgarizzamento del De mulieribus claris del Boccaccio. Edizione critica e commento, con un approfondimento sul genere biografico nel Trecento italiano*

Il progetto di ricerca ha per obiettivo l'edizione critica del volgarizzamento del *De mulieribus claris* boccacciano realizzato da Donato Albanzani negli anni tra il 1382 e il 1388. Il lavoro già svolto è consistito nell'ampliamento della *recensio* (i testimoni conservati risultano ora 13, cinque dei quali sono stati da me identificati) e nella trascrizione e collazione dei testimoni individuati. Nella fase successiva si procederà alla ricostruzione dello *stemma codicum* e all'allestimento del testo critico. Il testo così preparato consentirà di avviare un dettagliato confronto tra il volgarizzamento e il *De mulieribus* nella sesta fase di redazione, cui doveva appartenere il modello seguito dall'Albanzani. Poiché l'edizione del testo latino segue una fase redazionale

posteriore, l'analisi delle tecniche di traduzione e del grado di fedeltà al testo di partenza sarà svolta con l'ausilio di un ristretto gruppo di manoscritti latini della sesta fase, scegliendo quelli che recano in più l'aggiunta di Donato alla biografia di Giovanna I di Napoli (e che devono essere quindi più vicini al modello utilizzato dall'Albanzani). Lo studio del volgarizzamento sarà completato da un commento alle biografie di ciascun capitolo, instaurando un parallelo con le fonti utilizzate dal Certaldese, e da una dettagliata biografia dell'Albanzani, grande amico del Boccaccio e del Petrarca (che gli dedicarono rispettivamente il *Buccolicum carmen* e il *De sui ipsius et multorum aliorum ignorantia*). Oltre a tradurre il *De mulieribus* del Boccaccio l'Albanzani volse in volgare il *De viris illustribus* del Petrarca (componendo una sorte di dittico in volgare delle due raccolte biografiche compilate dai due importanti amici). Il lavoro sarà corredato da un approfondimento sul genere biografico nel Trecento italiano, dal momento che Albanzani, traducendo le opere erudite di Petrarca e Boccaccio, fu tra i primi a promuovere la fortuna del genere e la diffusione anche nel campo del volgare.

Aree di ricerca: Filologia italiana, Volgarizzamenti, Boccaccio, Genere biografico.

VIOLA Ilenia (Università della Calabria)

Dottorato di afferenza: Dottorato Internazionale di Studi Umanistici

Tutor: prof.ssa Maria Cristina Figorilli

Titolo della ricerca in corso: *Immaginario carcerario nella letteratura italiana: analisi della figura dello scrittore-detenido tra costrizione carceraria e scrittura liberatoria*

La ricerca mira a indagare, con approccio sistematico, le linee cardine di analisi delle molteplici esperienze di detenzione di cui si sono resi protagonisti autori della letteratura italiana, da cui si ricava l'esplicito accostamento tra costrizione carceraria e scrittura liberatoria. La prigione, causa scatenante del sorgere di un impulso alla creatività, da luogo umile e cupo diviene, effettivamente, concreto spazio di scrittura e di produzione artistico-letteraria.

Nella disamina dell'immaginario carcerario si propone uno sguardo attraverso i secoli: gli estremi cronologici sono, da un lato, il Cinquecento e, dall'altro, il primo Ottocento. La selezione è, in questa sede, elaborata con un focus sugli autori per i quali l'esperienza della reclusione, oltre ad aver lasciato una traccia cospicua nella scrittura, sia stata declinata con un ricorso ricorrente, alle volte persino frenetico, all'elemento religioso. Gli autori in questione, accomunati anche per la redazione di un epistolario o raccolta di lettere di cui possiamo disporre, sono: Benvenuto Cellini (1500-1571); Torquato Tasso (1544-1595); Giovan Battista Marino (1569-1625); Tommaso Campanella (1568-1639); Ferrante Pallavicino (1615-1644); Giacomo Casanova (1725-1798); infine, Silvio Pellico (1789-1854).

La reclusione, ad impatto causa di decadenza morale e di emarginazione, assume i connotati di un percorso di ricerca esistenziale, in cui la produzione, soprattutto autobiografica e memorialistica, presenta un'incidenza costante dell'elemento religioso, materializzato, in molti casi, nell'oggetto del testo sacro concretamente consultato in cella dal detenuto. È persistente la ricerca di una giustificazione provvidenziale, nonché un percorso di redenzione in cui Dio si pone come unico interlocutore capace di fornire la via per la salvezza, in un desiderio perenne di evasione. Il processo di affinamento spirituale in Dio si declina, così, in "movimento" duplice del detenuto: verso l'interno, in una costante indagine di sé; verso l'esterno, alla ricerca di una mutazione di stato.

Aree di ricerca: Immaginario carcerario, Fede, Bibbia, Epistolari.

VITOLO Raffaele (Università degli studi di Pavia)

Dottorato di afferenza: Scienze del testo letterario e musicale (curriculum Filologia moderna)

Tutor: prof. Alberto Conte

Titolo della ricerca in corso: *Prolegomeni a una nuova edizione del Filostrato di Boccaccio. Recensio della tradizione manoscritta*

Obiettivo del progetto di dottorato è la realizzazione di uno studio della tradizione propedeutico all'edizione critica e commentata del *Filostrato* di Boccaccio. I manoscritti datati o databili ai secc. XIV e XV sono oggetto di un approfondito esame che, avvalendosi di un avvertito lavoro filologico-testuale e codicologico-documentario, ha il compito di superare i limiti metodologici della pregressa tradizione di studi, in modo da consegnare alla comunità scientifica un decisivo passo verso la *restitutio textus* dell'opera boccacciana, proponendo parallelamente un insieme complementare di indagini codicologiche (descrizione e inquadramento dei manoscritti più interessanti nella storia della tradizione) e critico-letterarie (data di composizione, paternità boccacciana dell'ottava, collocazione nel sistema dei generi, rapporto con la topica e la filosofia erotica basso-medievale). A fronte del gran numero di testimonianze manoscritte indagate (81) e della lunghezza non contenuta del testo, il metodo d'approccio alla tradizione deve prediligere il criterio dei *loci selecti*. Questi sono da un lato proposti *ex novo* e dall'altro sono ottenuti da una ridiscussione critica dei contributi pregressi (Pernicone, Contini, Branca, Marti, Surdich, Gozzi, Colussi). Con uno sforzo ecdotico intentato per il *Filostrato*, si tenterà quindi di inquadrare l'intera tradizione in uno *stemma codicum*, servendosi di errori dotati del massimo tasso di significatività compatibile con un'opera in versi ad alto gradiente di autorialità.

Aree di ricerca: Filologia, Critica letteraria, Paleografia, Codicologia