

KEPOS

Semestrale di Letteratura Italiana

Num. 2/2020 (anno III)



Intorno a Dante

a cura di

Antonello Fabio Caterino

Francesca Favaro

Alessia Marini

Alessandra Trevisan

Ururi

Al Segno di Fileta

MMXXI



Al Segno di Fileta editore in Ururi (CB) www.keposrivista.it

ISSN 2611-6685, ANCE E247635 ISBN 9788832173123

This is this a peer reviewed journal

Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale.

Per leggere una copia della licenza visita il sito web

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> o spedisci una lettera a Creative Commons, PO

Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA. Illustrazione originale di Michele D'Alosio.



Rivista scientifica riconosciuta dall'ANVUR per l'area 10

Kepos – Semestrale di letteratura italiana

Direttori:

Antonello Fabio Caterino (Università degli Studi del Molise), Francesca Favaro (Università degli Studi di Padova)

Comitato scientifico:

Luca Beltrami (Università degli Studi di Genova), Alberto Beniscelli (Università degli Studi di Genova), Francesca Bianco (Università degli Studi di Padova), Maria Grazia Bonanno (Università di Roma "Tor Vergata"), Lorenzo Braccesi (Università degli Studi di Padova), Eleonora Cavallini (Università di Bologna), Wafaa El Beih (Helwan University), Marco Faini (Università di Venezia), Fabio Finotti (University of Pennsylvania, Philadelphia), Marco Daniele Limongelli (University of Kyoto), Giuseppe Lozza (Università degli Studi di Milano), Quinto Marini (Università degli Studi di Genova), Valeria Melis (Università di Cagliari/ Università Ca' Foscari), Nikica Mihaljevic (Sveučilište u Splitu), Antonio Montefusco (Università Ca' Foscari), Salvatore Puggioni (Università degli Studi di Padova), Mario Andrea Rigoni (Università degli Studi di Padova), Cristiano Rocchio (Eberhard Karls Universität Tübingen), Enrica Salvaneschi (Università degli Studi di Genova), Mauro Sarnelli (Università degli Studi di Sassari), Jiří Špička (Univerzita Palackého v Olomouci), Francesco Toniolo (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Barbara Tonzar (Univerzita Palackého v Olomouci), Simone Turco (Università degli Studi di Genova), Gianni Venturi (Università degli Studi di Firenze), Stefano Verdino (Università degli Studi di Genova), Michelangelo Zaccarello (Università di Pisa), Claudia Zavaglini (Univerzita Palackého v Olomouci).

Comitato di lettura:

Teresa Agovino (Universitas Mercatorum), Višnja Bandalo (University of Zagreb), Anna Cesaro (Università Orientale di Napoli), Mario Cianfoni (Sapienza – Università di Roma), Maria Cicala (Università di Napoli Federico II), Angelo Mario del Grosso (CNR – Istituto di

Linguistica Computazionale “A. Zampolli), Maria Cristina Di Cioccio (Università degli Studi “G. D’Annunzio”), Fabrizio Foligno (Università di Pisa), Fausto Maria Greco (Università Federico II di Napoli), Alessia Marini (Università degli studi di Siena), Matteo Navone (Università degli Studi di Genova), Marcello Nobili (Sapienza – Università di Roma), Giulio Osto (Facoltà Teologica del Triveneto), Thomas Persico (Università degli Studi di Bergamo), Roberto Risso (Clemson University, USA), Giordano Rodda (Università degli Studi di Genova), Gennaro Tallini (Università di Verona).

Comitato redazionale:

Alessandro Carlomusto (Sapienza – Università di Roma), Valentina Caruso (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Stefano Di Pino (Sapienza – Università di Roma), Sara Parisi (University of Strathclyde), Francesco Rizzo (Université Paris-Sorbonne), Abdelhaleem Solaiman (Aswan University), Francesco Toniolo (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Alessandra Trevisan (Università Ca’ Foscari, Responsabile di redazione).

Supporto informatico:

Alessia Marini (Università degli Studi di Siena).

Col patrocinio della società Dante Alighieri, comitato di Bergamo, del dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo (DIRAAS), Università degli Studi di Genova, del centro di ricerca “Lo stilo di Fileta” e del dipartimento di Studi Umanistici dell’Università degli Studi di Trieste.

Indice

Editoriale	6
Antonello Fabio Caterino – Francesca Favaro, Intorno a Dante ...	7
Federica Ambroso, Il ruolo di Thomas Stearns Eliot nel dantismo di Ghiorgos Seferis	9
Sandra Carapezza, Lo sguardo di Sapia	29
Paolo Pizzimento, « Per assumptionem metaphorismorum » (Ep. XIII, 84): per una teoria dantesca della metafora	55
Marco Daniele, Sintesi del Medioevo e primo uomo moderno: Dante visto da Piero Gobetti	78
Emanuele Ciarrocchi, Dante e l'Indice dei libri Proibiti, spunti e riflessioni su uno strano silenzio	101
Francesco Garbelli, La corda di Dante	126
Paola Pizii, « Tam lucida pango carmina »: <i>De Rerum Natura</i> e <i>Paradiso</i> a confronto	146
Franco Costantini, Le parti pensano il tutto? La Modernité de Dante attraverso Borges	172
Marianna Villa, La Commedia a scuola, oggi	190
Chiara Fusco, Sulla ricezione della <i>Commedia</i> nella Venezia quattrocentesca: indagini intorno al ms. Fonds italien 78 della BnF	220

Stijn Timmermans, <i>Agamemnon and Iphigenia in the Divine Comedy: how Cicero determined Dante to differ from tradition</i>	254
Fabiana Garofalo, <i>Dante dopo Auschwitz: la Commedia per dire l'orrore in Primo Levi e Giorgio Bassani</i>	268
Francesco Toniolo, <i>Dante, i videogiochi indie e i mondi videoludici: osservazioni e ipotesi</i>	300
Francesca Pangallo, «Se questa è una Commedia»: Resa ed efficacia dei riferimenti danteschi nella testimonianza di Primo Levi in traduzione inglese	326
Alessandro Anzà, <i>Il potere politico della memoria. Una lettura arendtiana di Dante Alighieri</i>	363
Varia	406
Teresa Agovino, <i>Note intorno a un romanzo storico minore. I cavalieri della Santa Fede di Alessandro Augusto Monti</i>	407
Recensioni	427
Gennaro Tallini, Antonio Brocardo, <i>Rime</i> , ed. critica e commento a cura di Antonello Fabio Caterino, pref. di Daniele Santarelli, Roma, Aracne, 2017, pp. 364 [La letteratura nella storia. Studi filologici e prospettive diacroniche] ISBN 978-88-255-1835-2	428

Alessandra Trevisan, Guido Piovene, <i>Articoli dall'Unione Sovietica</i> (1960), a cura di Maria Pia Arpioni e Alberto Zava, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020	431
Nicoletta Raffa, Recensione al volume 'L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020', a cura di Emanuele Zinato	433

*

EDITORIALE

ANTONELLO FABIO CATERINO – FRANCESCA FAVARO, INTORNO A DANTE

Omero – forse – non è mai esistito: secoli di questione omerica hanno riflettuto sui tempi, sui modi, sulla trasmissione della poesia attribuita al leggendario cantore cieco. Socrate scelse di non scrivere, tanta era la sua fede nella parola e nell'oralità. Simile alla questione omerica, sebbene così distante nel tempo, la questione shakespeariana: quanti drammaturghi e poeti si sono nascosti dietro Shakespeare? L'interrogativo, delicato, è ancora aperto.

Simili dubbi non sembrerebbero esistere su Dante, padre della nostra letteratura (che, nel mondo, viene pressoché fatta coincidere con la sua immagine, con buona pace di Petrarca, che ne impugnò peraltro lo scettro per tutta l'età moderna); ciò nonostante, dell'Alighieri – si ricordi – non rimane nulla di autografo. Questa mancanza, che ha ovviamente 'infiammato' gli studi sul versante linguistico e filologico, circonfonde di un'ombra di mistero una figura per noi familiare, sì, ma comunque irraggiungibile, nelle stratificazioni della sua complessità. Subito affascinati dal poeta fiorentino sin dai tempi di Boccaccio, allievo di Petrarca ma pur sempre proto-amante e interprete di Dante, ci siamo dedicati e ci dedichiamo alle sue pagine con inesausta attenzione, devozione, curiosità.

Il 2021, che segna il sette centenario della morte dell'Alighieri, è iniziato da poco e già si rincorrono, fitti a scandirne il calendario, gli eventi celebrativi, nazionali e internazionali: seminari e convegni, letture e pubblicazioni, rielaborazioni e messe in scena...: iniziative, come si vede, svariate, talvolta indirizzate alla cerchia degli studiosi, più spesso alla schiera ben più vasta di studenti, lettori, appassionati. La condivisione dell'intento di riformulare, in concomitanza con l'anniversario, quello che è comunque un perpetuo omaggio all'opera dantesca dimostra quanto il poeta di Firenze che fu tormentato, nell'arco del suo pellegrinaggio terreno, dall'endemica discordia dilagante tra i membri delle fazioni o gli

abitanti di comuni rivali, dopo la morte sia divenuto, oltre qualsiasi particolarismo e nonostante le inevitabili approssimazioni, poeta 'di tutti': patrimonio dell'umanità intera, non solo dell'Italia cui pure donò, come si accennava, una lingua e una prima, incancellabile, fisionomia di cultura.

La rivista «Kepos» non poteva quindi negarsi la gioia di partecipare a questo tributo con un numero consacrato al cantore di Beatrice: il numero s'intitola *Intorno a Dante*, non al solo fine, però, di indicare un argomento. In effetti, intorno a Dante – cardine imprescindibile del nostro orizzonte di pensiero e di poesia – ruotano vari 'mondi': un mondo di suggestioni d'arte; un mondo di studi e ricerche, di esercizi ermeneutici laboriosi e audaci, che anno dopo anno tentano di meglio comprendere e di far comprendere i suoi anni, nonché i suoi versi, lontani nel tempo, ma al contempo a noi tanto vicini che di noi tuttora (e sempre) parlano.

E i saggi che compongono il numero valgono a testimoniare, sia pure entro una prospettiva fatalmente ridotta, la varietà degli stimoli d'indagine e d'invenzione disposti "nell'orbita" di Dante: alcuni di essi esplorano il motivo delle fonti del poeta spingendosi sino all'antichità, altri affondano nella sostanza del suo pensiero, restando nel Medioevo o seguendone le diramazioni in epoca moderna, altri introducono agli echi dell'opera dantesca in seno ad altre culture, grazie a mediazioni traduttorie, altri ancora ne considerano la presenza in ambiti ai più insospettabili, quali la dimensione ludico-tecnologica che ora intrattiene giovani (e meno giovani), o in ambiti canonici, quali la scuola...

Come riverberi, che di continuo si rifrangono e sfaccettano, a confermare, ciascuno, la realtà della scintilla che li ha generati.

FEDERICA AMBROSO, **Il ruolo di Thomas Stearns Eliot nel dantismo** di **Ghiorgos Seferis**

Il primo contatto con Eliot e l'interesse per Dante: un percorso parallelo

Παραμονές Χριστούγεννα του 1931· κοίταζα σ' ένα βιβλιοπωλείο του Oxford Street χριστουγεννιάτικα δελτάρια. Τότες, για πρώτη φορά, ανάμεσα στις πολύχρωμες λιθογραφίες, έπιασα στα χέρια μου ένα ποίημα του Έλιοτ. Ήταν η «Μαρίνα» [...]¹.

Con queste parole, Seferis rievoca il suo primo contatto con Thomas Stearns Eliot. La scoperta del poeta inglese coincide con la sua prima scoperta di Londra, città in cui si è appena trasferito. Malinconico e lontano dal suo Paese, Seferis trova nella poesia *Marina* ricordi della sua infanzia, un antidoto alla solitudine che sta vivendo. Il poeta greco continuerà a esprimere la sua gratitudine per la commessa sconosciuta della libreria² che gli ha consigliato gli *Ariel Poems* e gli ha permesso di conoscere Eliot, nella cui poesia ha trovato una caratteristica «που δεν μπορούσε να μη συγκινήσει έναν Έλληνα: το στοιχείο της τραγωδίας³». Il poeta sente da subito di avere una particolare familiarità con Eliot:

Διάβασα πάλι χτες αρκετά τον T.S. Eliot και τον σκέφτηκα. Θα 'πρεπε να βάλω μπρος μια μελέτη γι' αυτόν. [...] αυτός ο τύπος μ' ενδιαφέρει. Πέρσι έλεγα ότι είναι ο πρώτος ποιητής που έχω επηρεάσει. Πώς να εξηγήσω αλλιώς αυτή την αναλογία τάσεων και αναζητήσεων⁴.

¹ In italiano [nostra traduzione]: «Vigilia di Natale del 1931; guardavo in una libreria di Oxford Street biglietti natalizi. Allora, per la prima volta, fra le litografie variopinte, presi in mano una poesia di Eliot. Era "Marina" [...]». Eliot (1973), p. 44.

² «άγνωστη πωλήτρια του βιβλιοπωλείου». *Ivi*, p. 47.

³ In italiano [nostra traduzione]: «che non poteva non commuovere un greco: l'elemento della tragedia». *Ivi*, p. 45.

⁴ In italiano [nostra traduzione]: «Ieri ho letto di nuovo parecchio su T.S. Eliot e l'ho pensato. Dovrei iniziare uno studio su di lui. [...] questo tipo m'interessa. L'anno scorso dicevo che è il primo poeta che ho influenzato. In quale altro modo altrimenti posso spiegare questa analogia di tendenze e ricerche». Seferis (1975), p. 124.

Nell'opera di Eliot, Seferis cerca conferme e risposte a questioni che lo hanno occupato e tormentato a lungo, che chiarisce nella densa *Introduzione a T.S. Eliot*⁵. In fondo, come dice Mario Vitti, in questo saggio il poeta greco prepara il lettore non solo alla lettura di Eliot, ma anche alla sua stessa opera⁶. Temi come la natura orale della poesia, il rapporto mitostoria, il destino umano, «μας καλούν να αναζητήσουμε την ενδεχόμενη παρουσία τους στο έργο του Σεφέρη, ιδιαίτερα και κατά πρώτο λόγο στο Μυθιστόρημα⁷».

Il poeta esprime anche un grande desiderio di conoscere personalmente Eliot e di diventare suo amico, ma le circostanze glielo impediranno fino al 1951⁸.

Dall'aprile 1933, Seferis inizia ad occuparsi alla traduzione di *The Waste Land*. I frequenti riferimenti e prestiti dalla *Divina Commedia* presenti nell'opera lo incoraggiano nello studio più approfondito di Dante, ma ridefiniscono anche la sua prospettiva poetica. L'espressione dantesca «cosa salda», utilizzata anche nell'*exergo* di *Sei notti sull'Acropoli*⁹, è presente come iscrizione in un'opera di Eliot. Non a caso, il poeta annota nel suo diario la lettura del *Purgatorio* quasi in parallelo con il suo primo tentativo di tradurre *The Waste Land*. Il suo interesse parallelo per Eliot e per l'opera di Dante è rafforzato dal fatto che la prima lettura del saggio di Eliot *Dante*¹⁰ risale all'incirca alla stessa epoca (1933-34). Il poeta inglese assume così un ruolo importante nel dantismo del giovane Seferis che, attraverso le reminiscenze e le atmosfere dantesche della *Waste Land*, conosce il grande poeta italiano.

⁵ Seferis (1992⁶), pp. 17-46.

⁶ Vitti (1989), p. 60.

⁷ In italiano [nostra traduzione]: «ci invitano a cercare la loro possibile presenza nell'opera di Seferis, soprattutto e prima di tutto in *Romanzo*». *Ivi*, p. 65. *Romanzo* (*Μυθιστόρημα*) è la terza opera poetica di Seferis.

⁸ Il suo amico Vassilis Fotiadis gli avrebbe dato una lettera di raccomandazione per incontrare Eliot, ma si ammalò e la missione fu ritardata. Non appena ricevette la lettera, Seferis chiamò immediatamente a casa di Eliot per organizzare l'incontro, ma gli fu detto che il poeta era partito per l'America e vi sarebbe rimasto per sei mesi. Tsatsou (1973).

⁹ Sul dantismo delle *Sei notti sull'Acropoli*, unico romanzo di Seferis, si veda Ambroso (2018). Sulla presenza di Dante in tutta l'opera dell'autore si veda Ambroso (2019).

¹⁰ Eliot (1972), pp. 159-171.

I saggi di Seferis e di Eliot su Dante: un parallelismo

Comparando il saggio di Seferis *Στα 700 χρόνια του Δάντη* (*Per il settimo centenario di Dante*) e i saggi di Eliot *Dante* (1929) e *What Dante means to me*¹¹ (1950), possiamo riscontrare molte somiglianze e analogie che ci permettono di seguire le espressioni parallele che Seferis ed Eliot riferiscono al loro rapporto con Dante e al commento della sua opera¹².

Entrambi i poeti intendono parlare in modo semplice del loro rapporto personale con il poeta italiano. Se Seferis sottolinea che l'amore e il rispetto per Dante gli impongono «να μιλήσει απλά¹³», non avendo «καμιά σοφία¹⁴» da offrire, Eliot spiega «I am in no way a Dante scholar [...] I do not think I can explain everything¹⁵».

I due poeti sottolineano il fatto che non conoscono l'italiano. All'inizio del suo saggio, Seferis spiega di aver letto la *Commedia* molte volte su testo italiano, con l'ausilio di traduzioni parallele¹⁶, e anche Eliot dice «I read Dante only with a prose translation beside the text¹⁷».

In entrambi è presente, inoltre, un'apostrofe ai preraffaelliti, ritenuti responsabili del loro ritardo nell'avvicinarsi alla poesia di Dante.

I due poeti descrivono inoltre gli stessi episodi dell'*Inferno* e del *Purgatorio*. Entrambi condividono l'opinione che Ulisse, così come ce lo presenta Dante, è una pura creazione della sua fantasia poetica, e usando toni simili mostrano la loro preferenza per il trentatreesimo canto del *Paradiso*, idealizzando la figura di Beatrice. Inoltre, l'immagine di Argo e Poseidone è commentata, in modo analogo, da Eliot e Seferis¹⁸.

Entrambi esprimono lo stesso ragionamento sulla preferenza che la maggior parte delle persone mostra per l'*Inferno*, ma anche le loro difficoltà nel comprendere pienamente il valore poetico del *Paradiso*. Queste difficoltà sono dovute al pregiudizio dell'uomo moderno

¹¹ Eliot (1965), pp. 125-135.

¹² Per un confronto dei punti paralleli nei saggi di Seferis e di Eliot vedi Nakas (1978), pp. 69-83.

¹³ «di parlare in modo semplice». Seferis (1984⁵), p. 254.

¹⁴ «nessun sapere».

¹⁵ Eliot (1965), p. 125.

¹⁶ Seferis (1984⁵), p. 250.

¹⁷ Eliot (1965), p. 125.

¹⁸ Nakas (1978), p. 78, nota 111.

nei confronti della beatitudine come materiale poetico; Inferno e Paradiso non sono separati poiché il concetto di Male è implicito nel concetto di Bene.

Nei saggi e nelle poesie di Seferis è evidente la presenza multipla di riferimenti e influenze dai saggi di Eliot. Thanasis Nakas sottolinea che «ο Σεφέρης είχε αφομοιώσει σε τέτοιο βαθμό τον Έλιοτ που [...] είναι πολύ πιθανόν ότι η μίμηση δεν είναι συνειδητή¹⁹». Tuttavia, lo stesso Seferis si rende conto che Eliot lo influenza in modo significativo e spiega:

υπάρχουν κριτικοί στον τόπο μας που λένε πως στα λίγα ποιήματα που έχω γράψει, διακρίνουν την επίδραση του Έλιοτ, πράγμα που δε με παραξενεύει πολύ γιατί δεν πιστεύω να υπάρχει παρθενογένεση στη τέχνη. Ο κάθε άνθρωπος είναι φτιαγμένος από τα πράγματα που έχει αφομοιώσει²⁰.

In una lettera mandata dall'Università di Padova a Seferis il 24 ottobre 1966 è presente il seguente commento, in relazione al saggio su Dante: «Αισθάνθηκα και μερικά χνάρια των δοκιμίων του Έλιοτ αν και, φυσικά, εμφανίζεται πάντα η δική σας, κριτική και ποιητική, προσωπικότητα²¹».

Diversi critici e studiosi hanno denunciato l'affinità della poesia di Seferis con la poesia di Eliot come plagio, altri hanno sostenuto una radicale negazione del valore poetico dell'opera seferiana, altri ancora hanno esaminato attentamente le reali somiglianze del poeta greco con Eliot e hanno cercato di interpretarle²².

¹⁹ In italiano [nostra traduzione]: «Seferis aveva assimilato Eliot a tal punto che [...] è molto probabile che l'imitazione non sia cosciente». *Ivi*, p. 84.

²⁰ In italiano [nostra traduzione]: «Ci sono critici nel nostro Paese che affermano che nelle poche poesie che ho scritto, distinguono l'influenza di Eliot, cosa che non mi sorprende molto, perché non credo che ci sia partenogenesi nell'arte. Ogni essere umano è fatto delle cose che ha assimilato». Eliot (1973), p. 51.

²¹ In italiano [nostra traduzione]: «Ho sentito anche qualche traccia dei saggi di Eliot, anche se, ovviamente, appare sempre la vostra personalità critica e poetica». Archivio Seferis, Biblioteca Ghennadios di Atene, fascicolo 8, sottofasc. 1, α.

²² Kokolis (1993), pp. 361-367.

Religiosità ed ellenismo

Seferis lavora intensamente al saggio sugli inni omerici *Ξεστρατίσματα από τους Ομηρικούς Ύμνους*²³ commissionato dall'editore italiano Enzo Crea, in parallelo con il saggio su Dante, negli ultimi mesi del 1965. Qui troviamo numerosi riferimenti al saggio di Eliot *Virgil and the Christian World*²⁴ (1951). La combinazione casuale e congiunturale lo porta a raccogliere i suoi pensieri sulla poesia come espressione di fede religiosa.

Seferis ritiene che le religioni stesse siano relative e limitate nel tempo. Questa è un'utile distinzione tra lui ed Eliot, che invece fa propria la dottrina del cattolicesimo inglese²⁵. Lo stesso Seferis sottolinea questa differenza: «Τον αγαπώ ολοένα περισσότερο. Το μόνο που με χωρίζει, και είναι πολύ, είναι ο χριστιανισμός του, γιατί είναι μαχόμενος αγγλοκαθολικός²⁶».

La tradizione cristiana cattolica occidentale tende a enfatizzare il peccato e la debolezza dell'uomo piuttosto che la sua capacità di innalzarsi e di diventare lui stesso Dio con le proprie forze, in contrasto con la dottrina ortodossa orientale della divinizzazione²⁷. Seferis rifiuta di separare l'anima dal corpo e prova un grande rispetto per quest'ultimo e per le sue passioni. Ostile a ogni dogma, Seferis prende una 'cultura' dall'Occidente, dalla quale seleziona e conserva ciò che si adatta al suo temperamento e lo incorpora nel contesto del suo 'ellenismo'²⁸. Un elemento così importante da non poter mai essere ignorato, così importante da diventare esso stesso una religione. Come sottolinea Ghiannis Kiourtsakis:

*Ο ελληνισμός είναι, για τον Σεφέρη μια ιδιόρρυθμη, αδογματική
θρησκεία: μια θρησκεία «ριζωμένη στις αισθήσεις του ανθρώπου» και
στο ελληνικό φως, που ενσαρκώνει κάθε αφηρημένη ιδέα, βρίσκεται
πίσω από κάθε ελληνική λατρεία του παρελθόντος και του παρόντος*

²³ Seferis (1984⁵), pp. 217-248.

²⁴ Eliot (1953), pp. 1-14.

²⁵ Beaton (2003), p. 571.

²⁶ In italiano [nostra traduzione]: «Lo amo sempre di più. L'unica cosa che mi separa da lui, e molto, è il suo cristianesimo, perché è un fervente anglo-cattolico». Seferis (1975), p. 108.

²⁷ Sherrard (1996), pp. 47-49.

²⁸ Sull'influenza dell'Occidente nel pensiero di Seferis vedi Kiourtsakis (1979), pp. 35-85.

και ταυτίζει με κάποιο τρόπο τον ηθικό και το φυσικό νόμο σε μια κοινή τάση²⁹.

Secondo Seferis, in Grecia qualcosa deve esistere nella luce³⁰ che porta ad essere più amichevoli, più familiari con l'universo; le idee più astratte acquisiscono una forma di intimità, che un cristiano dell'Occidente potrebbe chiamare idolatria. Seferis stesso una volta si sentiva 'idolatra'³¹ e questo atteggiamento spiega in che senso l'ellenismo è un'idea che diventa cosa materiale ed è quindi inseparabile dalla natura greca, nello stesso modo in cui l'anima non è separata dal corpo³².

Nella *Lettera ad un amico straniero* Seferis riconosce l'esistenza di un 'sentimento *Waste Land*' che attraversa tutte le espressioni poetiche del suo tempo e ci offre un ritratto dettagliato dell'uomo che esprime questo sentimento in Grecia:

Ο Γέρος αυτός δεν έχει καμιά συναίσθηση της φλόγας του Πουργατορίου –άλλωστε στην ορθόδοξη θρησκεία Πουργατόριο δεν υπάρχει– μήτε της Κόλασης. Τον αρέσουν οι αμαρτίες του, λυπάται που η φθορά των γερατειών δεν τον αφήνει να πράξει και άλλες. Η μόνη του φιλοδοξία είναι να μείνει ελληνικός: «ιδιότητα δεν έχ' η ανθρωπότης τιμιότεραν»³³.

Potremmo dire che Seferis stesso incarna quest'uomo, questo "mistico senza dio"³⁴, come lo chiama lui stesso. La sua identità è basata sulla grecità. Come greco, porta istintivamente dentro di sé una tradizione colossale in profondità e volume, un complesso di tradizioni

²⁹ In italiano [nostra traduzione]: «L'ellenismo è, per Seferis, una religione peculiare e adogmatica: una religione "radicata nei sensi umani" e nella luce greca, che incarna ogni idea astratta, è dietro ogni culto greco del passato e del presente e in qualche modo identifica l'etica e il diritto naturale in una tendenza comune». *Ivi*, p. 39.

³⁰ Eliot (1973), p. 47.

³¹ Seferis (1984³), p. 275. «Μπορεί να μου πουν ότι μιλώ σαν ειδωλολάτρης».

³² Kiourtsakis (1996), p. 40.

³³ In italiano [nostra traduzione]: «Questo Vecchio non ha coscienza della fiamma del Purgatorio–dopotutto, nella religione ortodossa il Purgatorio non esiste–né dell'Inferno. Gli piacciono i suoi peccati, si rammarica che il decadimento della vecchiaia non gli permetta di fare di più. La sua unica ambizione è di rimanere greco: "non esiste per l'umanità uno status più onorevole"». Eliot (1973), p. 49.

³⁴ Eliot (1973), p. 51.

cristiane e precristiane vive in egual modo. Confessa che, ad esempio, nella sequenza del Venerdì Santo, è difficile decidere se il dio che viene sepolto è Cristo oppure Adone³⁵.

Riferimenti danteschi nella traduzione di *The Waste Land*

Seferis inizia la traduzione dell'opera di Eliot nel 1933; all'epoca è viceconsole a Londra. Il poeta lavora cinque o sei mesi, sette ore al giorno, e tre anni dopo il suo lavoro viene pubblicato nel periodico «Τα Νέα Γράμματα» («Le Nuove Lettere»).

Seferis spiega di aver tradotto le poesie di Eliot per due ragioni: «πρώτα, γιατί δεν είχα άλλον τρόπο να εκφράσω τη συγκίνηση που μου έδωσαν· κι έπειτα για να δοκιμάσω την αντοχή της γλώσσας μου³⁶».

Nel prologo della prima e della seconda edizione, Seferis sottolinea³⁷:

1. Il carattere sperimentale del suo lavoro: «κινήθηκα από τον πόθο να δοκιμάσω στη γλώσσα μας ορισμένους ρυθμούς που έτυχε να μ' αρέσουν, και ορισμένες δυσκολίες³⁸».

2. La natura ingannevole della traduzione: «εκείνο που έχουμε στις μεταφράσεις των ποιημάτων δεν είναι διόλου μια προσέγγιση προς το έργο όπως γράφτηκε, αλλά ο καρπός της επιμειξίας δυο φυσιογνωμιών, που μοιάζει θλιβερά κάποτε με την οικογένεια του μεταφραστή³⁹».

3. La riluttanza a usare violenza sulla lingua. Seferis abbandonò la traduzione dei *Quattro quartetti*: «η απόπειρά μου μ' έφερε μπροστά σε προβλήματα ακρίβειας και συμπύκνωσης τέτοια που με ανάγκαζαν να ασκήσω μια υπερβολική βία στη γλώσσα μας⁴⁰».

³⁵ *Ivi*, p. 47.

³⁶ In italiano [nostra traduzione]: «primo, perché non avevo altro modo per esprimere la commozione che mi hanno dato, e poi per mettere alla prova la resistenza della mia lingua». *Ivi*, p. 51.

³⁷ Loulakaki-Moore (2010), p. 34.

³⁸ In italiano [nostra traduzione]: «sono stato mosso dal desiderio di provare nella nostra lingua determinati ritmi che mi erano piaciuti, e determinate difficoltà». Eliot (1973), p. 51.

³⁹ In italiano [nostra traduzione]: «quello che abbiamo nelle traduzioni delle poesie non è affatto un approccio verso l'opera così come è stata scritta, ma il frutto del miscuglio di due fisionomie, che a volte assomiglia tristemente alla famiglia del traduttore». *Ibidem*.

⁴⁰ In italiano [nostra traduzione]: «il mio tentativo fallito mi ha messo davanti problemi di precisione e concisione tali che mi hanno costretto ad esercitare una violenza eccessiva sulla nostra lingua». *Ibidem*. Vedi anche Lorentzatos (1961), pp. 111-135.

Dodici anni dopo, Seferis vede il suo sforzo come «ένας απλοϊκός στοχασμός⁴¹» che ha profondamente giovato a lui più che al lettore e afferma: «κανείς δεν έκρινε την εργασία μου, που πέρασε σα να μην είχε γίνει⁴²».

Tuttavia, la traduzione di *The Waste Land* ha avuto un ruolo decisivo nell'esplorazione del rapporto di Seferis con Eliot e quindi con Dante. Se non avesse tradotto Eliot, forse la sua poesia—come sottolinea Nassos Vaghenas—non sarebbe come la conosciamo⁴³.

The Waste Land è un'opera caratterizzata dalla presenza di riferimenti e versi della *Commedia* e inizia appunto con una reminiscenza dantesca: la dedica ad Ezra Pound, definito da Eliot «il miglior fabbro». Con queste parole, nel *Purgatorio* (XXVI, 117) Guido Guinizelli definisce il trovatore Arnaut Daniel, presentandolo a Dante. Seferis si riferisce a sua volta a Eliot con le stesse parole: «“il miglior fabbro del parlar materno” για όλους μας, νομίζω, όχι τόσο για ό,τι επέτυχε, αλλά για ό,τι προσπάθησε⁴⁴».

Alla fine di *The Waste Land*, Eliot pubblica alcune note esplicative sulle sue poesie. Seferis le traduce e aggiunge alcune integrazioni, fra cui dei commenti personali nei quali cerca di interpretare i passaggi difficili delle poesie e riconosce i loro riferimenti intertestuali. È interessante notare la presenza di echi danteschi non solo nelle note di Eliot, ma anche nei commenti di Seferis, che spesso incontra nel testo eliotiano riferimenti danteschi.

La poesia *The burial of the dead* descrive la visione da incubo della sepoltura del dio morto, un simbolo della catena della vita. Nelle note, Eliot compara i versi 62-63⁴⁵:

*A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.*

⁴¹ «una riflessione semplicistica». Eliot (1973), p. 10.

⁴² In italiano [nostra traduzione]: «nessuno ha giudicato la mia opera, che è passata come se non fosse avvenuta». *Ibidem*.

⁴³ Nonostante questo, Vaghenas è il primo che giudica negativamente la traduzione di Seferis. Vedi Vaghenas (1989), pp. 95-100.

⁴⁴ In italiano [nostra traduzione]: «“il miglior fabbro del parlar materno” per tutti noi, penso, non solo per quello che ha fatto, ma anche per quello che ha tentato». Eliot (1973), p. 50.

⁴⁵ Eliot (1951), p. 7, vv. 62-63.

con *Inf.* III, 55-57:

*Si lunga tratta
di gente, ch'io non avrei mai creduto
che morte tanta n'avesse disfatta.*

Seferis commenta:

*Είναι ένα πλήθος νεκρών. [...] Η παράφραση των στίχων του Ντάντε μας επιτρέπει να καταλάβουμε για τι είδος θάνατο πρόκειται. Οι πρωινοί διαβάτες του London Bridge μοιάζουν με την ατέλειωτη συνοδεία εκείνων «που ποτές τους δεν ήταν ζωντανοί», γιατί δεν έκαναν μήτε καλό μήτε κακό, αλλά *che fece per viltà il gran rifiuto* και δεν τους δέχεται μήτε η κόλαση. [...]. Όπως η πολιτεία είναι ανύπαρκτη, έτσι και οι κάτοικοί της δεν ξέρουν αν είναι ζωντανοί ή πεθαμένοι, δεν έχουν πραγματικότητα. Σύμφωνα με τη σκέψη του Ελίουτ, το *gran rifiuto* θέτει το πρόβλημα της ύπαρξης του ανθρώπου⁴⁶.*

E poi osserva: «όλοι στην Ερημη Χώρα είναι νεκροί. Αλλά δεν το καταλαβαίνουν ή δεν το ομολογούν⁴⁷».

La poesia descrive una specie di inferno in cui tutto è finito, dove dominano immagini di volgarità e corruzione, espressione di disgusto e disperazione per l'enorme errore della vita umana e del mondo moderno⁴⁸.

Il parallelismo con la *Commedia* continua nei versi 64-65, in dialogo intertestuale con *Inf.* IV, 25-27:

*Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet⁴⁹.*

*Quivi, secondo che per ascoltare,
non avea pianto mai che di sospiri,*

⁴⁶ In italiano [nostra traduzione]: «È una folla di morti. [...] La parafrasi dei versi di Dante ci permette di capire di che tipo di morte si tratti. I passanti mattutini del London Bridge sembrano la scorta infinita di quelli "che mai non fur vivi", perché non facevano né il bene né il male, ma "che fece per viltà il gran rifiuto" e neanche l'inferno li accettava [...]. Così come lo stato è inesistente, così i suoi abitanti non sanno se sono vivi o morti, non hanno realtà. Secondo Eliot, il gran rifiuto pone il problema dell'esistenza umana». Eliot (1973), pp. 164-165.

⁴⁷ «tutti nella *Waste Land* sono morti. Ma non lo capiscono o non lo confessano». *Ibidem*.

⁴⁸ Sherrard (1996), pp. 37-38.

⁴⁹ Eliot (1951), p. 7, vv. 64-65.

che l'aura eterna facevan tremare.

Al verso 69 compare un uomo chiamato Stetson: «There I saw one I knew, and stopped him, crying, "Stetson!" ». Seferis rilegge la poesia alla luce di Dante e dice che Stetson è il nome di un qualsiasi commerciante, ma «μπορεί να είναι και ένας από αυτούς που έκαναν "τη μεγάλη άρνηση" (πρβλ. *Inferno* III, 60)⁵⁰».

Nella poesia *What the thunder said* i versi 11-12⁵¹:

*I have heard the key
Turn in the door once and turn once only.*

rinviano a *Inf.* XXXIII, 46.

*e io sentì chiavar l'uscio di sotto
all'orribile torre.*

Commentando l'interesse di Eliot per Coriolano, di cui c'è un accenno nella poesia, Seferis si riferisce a Mathiessen, che osserva come l'orgoglio abbia alienato Coriolano dal suo popolo e lo abbia portato alla catastrofe, notando «η υπερηφάνεια που είναι η χειρότερη αμαρτία σύμφωνα με τη θεολογία του Ντάντε, γιατί, καθώς βρίσκεται στον αντίθετο πόλο της ταπεινοσύνης, αποχωρίζει το άτομο και από τους ανθρώπους και από το Θεό⁵²». Ciò dimostra che Seferis aveva già letto a quel tempo saggi su Dante, che incontrò anche attraverso la sua conversazione con Eliot.

Il verso 427 della stessa poesia consiste nel riferimento letterale di *Purg.* XXVI, 148 («Poi s'ascose nel foco che gli affina») e rinvia, come la dedica dell'opera ad Ezra Pound, all'episodio del trovatore Arnaut Daniel.

Nella poesia che chiude il ciclo della *Waste Land*, Eliot esprime il vuoto di una vita senza fede: il mondo superiore si identifica con l'inferno, mentre la speranza di una salvezza postuma è svanita. Eliot descrive l'esperienza di un uomo che si prepara ad entrare,

⁵⁰ Eliot (1973), p. 134.

⁵¹ Eliot (1951), p. 7, vv. 11-12.

⁵² In italiano [nostra traduzione]: «l'orgoglio che è il peggior peccato secondo la teologia di Dante, perché, essendo al polo opposto dell'umiltà, separa l'individuo sia dagli uomini che da Dio». Eliot (1973), p. 150.

terrorizzato dal grande scandalo e dalla mancanza di rispetto della presenza dell'uomo sulla terra, "nel foco che gli affina", nel fuoco che purifica e rivolge tutta la sua attenzione alla scoperta di un mondo di livello superiore [...], un mondo di maggiore armonia spirituale⁵³. Quindi, finisce ad una maggiore distanza spirituale dal mondo.

Seferis osserva che la poesia «είναι κούφιο όπως και τα πρόσωπά του, τα ανδρείκελα, τα παραγεμισμένα με άχρεα: ψίθυροι μέσα στους ίσκιους ενός αποτρόπαιου δειλινού [...]»⁵⁴. In un certo senso, come i personaggi dell'*Inferno* e del *Purgatorio* di Dante.

Seferis conclude:

Η Ερημη Χώρα και Οι Κούφιοι Άνθρωποι εκφράζουν τη σύγχρονη ιδέα μιας κόλασης (με την έννοια του Ντάντε), η Ash Wednesday προσπαθεί να εκφράσει, με φανερή δυσκολία, καθώς νομίζω, την άνοδο προς την Εδέμ ενός Πουργατορίου⁵⁵.

A quest'ultimo ciclo, che continuerà con i *Quartetti*, appartiene anche *Marina*. Dopo molte peripezie, Pericle ritrova Marina, la sua figlia perduta. Vedendola, usa una frase di Dante che dice "tu che hai dato alla luce chi ti ha dato alla luce". Seferis osserva che la ragazza, così pura e intoccabile, è Marina ma è anche la Vergine Maria, la «figlia del tuo figlio». Questa frase di Dante è usata dallo stesso Eliot in *Dry Valvages* («Vergine Madre, Figlia di Tuo Figlio» – *Par. XXXIII, 1*).

μοιάζει να είναι ακόμη μια στιγμή πλήρωσης ενός πόθου [...] που έχει παραβληθεί από μελετητές του ελιοτικού έργου με την αισθησιακή εμπειρία του Ντάντε στη Vita Nuova. Την εντύπωση αυτή την ενισχύουν και τα λόγια του Περικλή τη στιγμή του αναγνωρισμού της κόρης του, που έχουν αξιόλογη αντιστοιχία με το ποίημα⁵⁶.

⁵³ Sherrard (1996), pp. 37-38.

⁵⁴ In italiano [nostra traduzione]: «è vuota come i suoi protagonisti, i manichini, pieni di vento: sussurri nell'ombra di un abominevole tramonto [...]». Eliot (1973), p. 172.

⁵⁵ In italiano [nostra traduzione]: «*The Waste Land* e *The Hollow Men* esprimono l'idea moderna di un inferno (nel senso di Dante), *Ash Wednesday* cerca di esprimere, con ovvia difficoltà, a mio avviso, l'ascesa all'Eden di un Purgatorio». *Ivi*, p. 176.

⁵⁶ In italiano [nostra traduzione]: «sembra l'ennesimo momento di appagamento di un desiderio [...] che è stato paragonato dagli studiosi dell'opera eliotiana all'esperienza sensuale di Dante nella *Vita Nuova*. Questa impressione è rafforzata dalle parole di Pericle al momento del riconoscimento della figlia, che hanno una notevole corrispondenza con la poesia». *Ibidem*.

Un verso della poesia *Difficulties of a Statesman* cita: «And the frogs (O Mantuan) croak in the marshes⁵⁷». Seferis spiega che Eliot si riferisce a Virgilio. La sua terra d'origine, Mantova, fu costruita sulle paludi come il poeta latino dice a Dante stesso, come indicato da Seferis nel suo commento:

Κόλαση XX. Δες και *Purgatorio* VI 74 κ.ε.: Ο Μαντοβανό, io son Sordello..., κι επειδή πρόκειται για πολιτευόμενο, θα ήταν χρήσιμο ν' ακολουθεί κανείς την παραπομπή ως το τέλος του κάντο (*non donna di provincie, ma bordello*)⁵⁸.

Questa relazione conferma ancora una volta che la conversazione tra Seferis ed Eliot avviene sotto la costellazione di Dante.

In tutte le sue opere poetiche, Eliot aggiunge citazioni o parafrasi di testi in lingua straniera. Seferis si rende conto che, al fine di comprendere appieno ogni poesia del poeta inglese, è necessario conoscere molte culture e lingue—poiché esiste una grande varietà di riferimenti al cristianesimo, alla cultura greca antica, alla mitologia scandinava, al buddismo, alla musica, alla storia, alla letteratura, al teatro. Tuttavia, *The Waste Land* non è solo composta da diversi pezzi separati, ma è un insieme organico. I testi stranieri si armonizzano liberamente nell'atmosfera generale delle poesie:

Σχολιάζοντας την Έρημη Χώρα, σημειώνω πως ένας παραφρασμένος στίχος του Ντάντε οδηγεί τον αναγνώστη σ' ένα συναισθηματικό και νοητικό τοπίο διάφορο αλλά συμπληρωματικό του συναισθηματικού και νοητικού κόσμου του ποιήματος. [...] Για να ολοκληρώσει κανείς αυτό το έργο, πρέπει να έχει γνωρίσει όλη την ποίηση, αρχίζοντας από τη Σαπφώ, και να παραδεχτεί ταυτόχρονα έξι ή επτά γλώσσες. Ένα τέτοιο φορτίο θα έφτανε [...] για να βουλιάξει οποιοδήποτε ποίημα. Ωστόσο η Έρημη Χώρα δε βούλιαξε [...] είναι ένα «όριο τεχνικής»⁵⁹.

⁵⁷ Thomas Stearns Eliot, *Difficulties of a Statesman*, in *Complete poems and plays*, Faber & Faber, London, 2004, σ. 87.

⁵⁸ In italiano [nostra traduzione]: «Inferno XX. Vedi anche *Purgatorio* VI 74 e seg.: O Mantovano, io son Sordello..., e poiché è uno statista, sarebbe utile seguire il riferimento fino alla fine del canto (non donna di provincie, ma bordello)». Eliot (1973), p. 178.

⁵⁹ In italiano [nostra traduzione]: «Commentando la *Waste Land*, noto che un verso parafrasato di Dante conduce il lettore in un panorama emotivo e mentale diverso ma complementare al mondo emotivo e mentale del poema. [...] Per completare quest'opera bisogna aver conosciuto tutta la poesia, a cominciare da Saffo, e

È ciò che accade anche nella *Commedia*, un altro «limite della tecnica» che affascina il giovane Seferis con la sua forma strettamente obbligata e il suo lirismo. Seferis afferma che Dante «αισθάνεται την ανάγκη αυτής της μορφής, όπως πιστεύει στην πραγματικότητα της φυσικής, ή της μεταφυσικής του. Ή αλλιώς, τούτη η τεχνική είναι γι' αυτόν και ουσία»⁶⁰.

Continuando a parlare della *Waste Land*, Seferis sottolinea il valore della tecnica eliotiana e sottolinea che, quando il mito era un sentimento comune,

μια λέξη, ανεξάρτητα από την επιτηδειότητα του τεχνίτη, μπορούσε να ξυπνήσει μέσα στις ψυχές έναν ολόκληρο κόσμο φόβου ή ελπίδας. Δεν έχουμε τίποτε στις σύγχρονες γλώσσες μας που να ισοδυναμεί σε βάρος ή σε καθολικότητα ή σε συναισθηματικό πλούτο [...] με τις δυο λέξεις *eterno dolore* της εποχής του Ντάντε⁶¹.

Eliot ha cercato di infondere nei suoi versi una carica emotiva in modo che potesse identificarsi con i grandi poeti del passato e trovare nella sua epoca qualcosa che avrebbe giocato il ruolo della mitologia. La poesia di Eliot si basa infatti su un particolare sentimento storico: per lui la storia non è ciò che è morto, ma ciò che è ancora vivo. Pertanto, il lettore è sorpreso di trovare persone moderne e sconosciute accanto a figure mitologiche come Tiresia. Questo è esattamente ciò che accade nella *Divina Commedia*:

Γράφοντας για τον Ντάντε, «που συναρμολόγησε τόσο πειστικά τους σύγχρονους του φίλους και εχθρούς, πρόσφατες ιστορικές φυσιογνωμίες, θρυλικά ή βιβλικά πρόσωπα και πρόσωπα της αρχαίας λογοτεχνίας» ο Έλιοτ παρατηρεί ότι «τα πρόσωπα αυτά είναι ολοκληρωτικά αλλαγμένα· γιατί είτε πραγματικά είτε όχι αντιπροσωπεύουν όλα τύπους αμαρτίας, πόνου, λάθους ή αξίας και αποκτούν όλα την ίδια πραγματικότητα και γίνονται σύγχρονα».

conoscere sei o sette lingue contemporaneamente. Un tale carico basterebbe [...] per affondare qualsiasi poesia. Tuttavia, *The Waste Land* non è affondata [...] è un "limite della tecnica"». Seferis (1992⁶), p. 42.

⁶⁰ In italiano [nostra traduzione]: «sente il bisogno di questa forma, poiché crede nella realtà della sua fisica, o metafisica. In altre parole, questa tecnica è per lui anche sostanza». Eliot (1973), p. 265.

⁶¹ In italiano [nostra traduzione]: «una parola, indipendentemente dall'abilità dell'artigiano, poteva risvegliare nelle anime un intero mondo di paura o speranza. Non abbiamo nulla nelle nostre lingue moderne che equivalga in peso o universalità o ricchezza emotiva [...] con le due parole *eterno dolore* dell'epoca di Dante». Seferis (1992⁶), pp. 43-44.

*Είναι ολοκληρωτικά αλλαγμένα και τα πρόσωπα τα δικά του, και σύγχρονα*⁶².

La poesia di Eliot, come quella di Dante, diventa un punto di riferimento nella letteratura e nella storia internazionale dell'Europa: «μετά τον Έλιοτ μπορούμε να κάνουμε ό,τι θέλουμε, αλλά δεν μπορούμε να γυρίσουμε πίσω προς ορισμένα πράγματα⁶³». Eliot scrive poesie in un momento di isolamento, in un momento in cui la poesia è un affare terribilmente difficile, ma non coincide con il declino del suo tempo, piuttosto «ετοιμάζει το χώμα για ένα διαφορετικό αύριο⁶⁴».

Nei versi di Eliot, Seferis incontra riferimenti e atmosfere dantesche e la sua ammirazione per il poeta inglese è così grande che talvolta la lettura dei versi di Dante riporta alla sua memoria temi eliotiani.

Riconoscendo i molti sforzi messi in atto da Eliot per mitigare le asprezze del retaggio culturale puritano, Seferis riprende il paragone con Dante e commenta:

*[...] αν ο Έλιοτ ξεπερνά τους κύκλους της Κόλασης, τους ξεπερνά μόνο για να μπει στο Πουργατόριο. Η ποίηση του στρέφεται πάντα «ενάντιον»—ή τουλάχιστο τότε αποδίδει το περισσότερο, καθώς νομίζω— και βρίσκει τη λύτρωσή της όταν βυθίζεται στο εξαγνιστικό στοιχείο· nel foco che li affina. Ίσως η φωτιά αυτή να είναι η φωτιά που φέρνει και την ελπίδα. Αλλά μου φαίνεται πως στα περισσότερα και τα κυριότερα ποιήματα του Έλιοτ, η ποιητική λύτρωση απολύεται, όπως στο χαρακτηριστικό τέλος της Ερημης Χώρας, με μια κίνηση ανάλογη με την κίνηση του Arnaut Daniel, τη στιγμή που χάνεται στη φωτιά που τους εξαγνίζει*⁶⁵.

⁶² In italiano [nostra traduzione]: «Scrivendo su Dante, "che ha messo insieme in modo così convincente i suoi amici e nemici contemporanei, recenti personaggi storici, figure leggendarie o bibliche e figure della letteratura antica", Eliot osserva che "queste figure sono completamente cambiate; indipendentemente dal fatto che rappresentino davvero tutti i tipi di peccato, dolore, errore o valore e tutti acquisiscono la stessa realtà e diventano contemporanei". Sono completamente cambiati i suoi personaggi, e anche contemporanei.». *Ivi*, p. 41.

⁶³ In italiano [nostra traduzione]: «"Dopo Eliot possiamo fare quello che vogliamo, ma non possiamo tornare indietro rispetto a certe cose". *Ivi*, p. 30.

⁶⁴ «prepara il terreno per un domani diverso». *Ivi*, p. 45.

⁶⁵ In italiano [nostra traduzione]: «[...] se Eliot travalica i cerchi infernali, li travalica solo per entrare nel Purgatorio. La sua poesia si volge sempre «contro» [*εναντίον*] – o almeno dà, allora, il meglio di sé – e trova un suo riscatto quando s'immerge nell'elemento purificatore, "nel foco che li affina". Può darsi che questo fuoco sia quello che reca la speranza. Ma mi sembra che nella maggior parte delle sue poesie, e nelle più importanti, il riscatto poetico si risolva, come nel tipico finale di *The Waste Land*, in un gesto del tutto simile a

Seferis dice quindi che la poesia di Eliot si volge sempre 'contro'. Questa stessa parola sarà usata, trent'anni dopo, da Erich Auerbach nel suo memorabile saggio dedicato al canto decimo dell'*Inferno*, citato da Seferis nella conferenza dantesca dell'Università di Salonicco nel maggio 1966 e fondante per il suo dantismo:

*And by virtue of this immediate and admiring sympathy with man, the principle, rooted in the divine order, of the indestructibility of the whole historical and individual man turns against that order, make sit subservient to its own purposes, and obscure sit. The image of man eclipses the image of God*⁶⁶.

Seferis si preoccupa di sottolineare la repentina brevità del gesto di Arnaut Daniel citato da Eliot, del processo di purificazione della poesia "purgatoriale" del poeta inglese, una poesia universale che, proprio come quella dantesca, soddisfa anche coloro che non credono nell'esistenza del Purgatorio⁶⁷. Cristina Stevanoni fa notare che

*Seferis ha desiderato strappare Eliot al Purgatorio, servendosi del grimaldello che Eliot medesimo gli offriva, con la sua poesia, che è sempre volta "contro", ma che, in certuni momenti ("allora"), lo è anche di più, in quanto che travalica i limiti dello spazio e dei tempi imposti dal credo di matrice cattolica*⁶⁸.

Eliot, «piissimo» però, all'occorrenza, libero da preconcetti, rappresenta per Seferis un modello con cui accostarsi alla lettura della *Commedia*:

*Η προσέγγιση στον Δάντη δεν είναι ζήτημα φιλοσοφικής πίστης αλλά κατάφασης ποιητικής. «Αν μπορείτε να διαβάσετε την ποίηση ως ποίηση, θα "πιστέψετε" στη θεολογία του Δάντη όπως ακριβώς πιστεύετε στη φυσική πραγματικότητα του ταξιδιού του. Δηλαδή αναστέλλετε και πίστη και απιστία». Αυτά έγραφε ο ευσεβής Έλιοτ, ο τόσο αφοσιωμένος στον Δάντη και στη Δυτική Χριστιανοσύνη*⁶⁹.

quello di Arnaut Daniel nell'attimo appunto in cui si perde "nel foco che li affina" non già per la durata dell'affinamento o purificazione che sia. L'ultima eco che mi resta dalla lettura somiglia stranamente alla frase del poeta provenzale prima che lo riprenda la fiamma: «*sovegna vos a temps de ma dolor*». *Ivi*, p. 26.

⁶⁶ Auerbach (2003), p. 202.

⁶⁷ Per un'analisi dettagliata vedere Stevanoni (2009), pp. 425-439.

⁶⁸ Stevanoni (2009).

⁶⁹ In italiano [nostra traduzione]: «L'avvicinamento a Dante non è una questione di fede filosofica, ma di assenso poetico. "Se leggete la poesia in quanto poesia, *crederete* alla teologia di Dante proprio come crederete nella realtà fisica del suo viaggio; cioè tenete in sospeso tanto la fede, quanto l'incredulità". Queste parole le ha scritte il piissimo Eliot, così devoto a Dante e al cristianesimo occidentale». Seferis (1984⁵), p. 266.

Federica Ambroso
Università di Bologna
federica.ambroso2@unibo.it

Riferimenti bibliografici

Ambroso (2018)

Federica Ambroso, *Una Commedia tutta terrena. Il modello dantesco in Sei notti sull'Acropoli di Ghiorgos Seferis*, in «Scaffale aperto», 9, Roma, Carocci, 2018, pp. 73-110.

Ambroso (2019)

Federica Ambroso, Από το «σκοτεινό δάσος» στο «εκατόφυλλο ρόδο». Η παρουσία του Δάντη στο έργο του Γιώργου Σεφέρη, Salonicco, Elkystis, 2019.

Auerbach (2003)

Erich Auerbach, *Mimesis: the representation of reality in Western literature*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003.

Beaton (2003)

Roderick Beaton, *Γιώργος Σεφέρης. Περιμένοντας τον άγγελο*, trad. Mika Provata, revisione Dimitris Daskalopoulos, Atene, Okeanida, 2003.

Eliot (1951)

T.S. Eliot, *The Waste Land*. Authoritative text, contexts, criticism edited by Michael North, Los Angeles, Northon & Company, 1951.

Eliot (1953)

Thomas Stearns Eliot, *Virgil and the Christian World*, in «The Sewanee Review», 61, I, 1953, pp. 1-14.

Eliot (1965)

Thomas Stearns Eliot, *What Dante means to me*, στο Του ιδίου, *to criticize the critic*, Londra, Faber and Faber, 1965, pp. 125-135.

Eliot (1972)

Thomas Stearns Eliot, *Dante*, in *The Sacred Wood*, Londra, Methuen & CO LTD, 1972, pp. 159-171.

Eliot (1973)

T.S. Eliot, *Η Έρημη χώρα και άλλα ποιήματα*. Εισαγωγή, σχόλια, μετάφρ. Γιώργου Σεφέρη, trad. Ghiorgos Seferis, Atene, Ikaros, 1973.

Kiourtsakis (1979)

Ghiannis Kiourtsakis, *Στα χνάρια του Οδυσσέα*, in *Ελληνισμός και Δύση στο στοχασμό του Σεφέρη*, Atene, Kedros, 1979, pp. 35-85.

Kokolis (1993)

Ks.A. Kokolis, *Σεφερικά μιας εικοσαετίας*, Salonicco, Paratiritis, 1993.

Lorentzatos (1961)

Zisimos Lorentzatos, *Το χαμένο κέντρο*, in Ghiorgos Savvidis, *Για τον Σεφέρη. Τιμητικό αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια της Στροφής*, Atene, Ikaros, 1961, pp. 111-135.

Loulakaki-Moore (2010)

Irene Loulakaki-Moore, *Empty cisterns and exhausted wells: Seferis' translation of The Waste Land*, in *Seferis and Elytis as translators*, Oxford, Peter Lang, 2010, pp. 21-66.

Nakas (1978)

Thanasis Nakas, *Παράλληλα χώρια στα δοκίμια του Σεφέρη και του Έλιοτ*, Atene, s.e., 1978.

Seferis (1975)

Ghiorgos Seferis, *Μέρκες Β' (24 Αυγούστου 1931-12 Φεβρουαρίου 1934)*, Atene, Ikaros, 1975.

Seferis (1984⁵)

Ghiorgos Seferis, *Δοκιμές*, τόμ. Β' (1948-1971), Atene, Ikaros, 1984⁵, pp. 249-282.

Seferis (1992⁶)

Ghiorgos Seferis, *Εισαγωγή στον Θ.Σ. Έλιοτ*, in *Δοκιμές*, τόμ. Α' (1936-1947), Atene, Ikaros, pp. 17-46.

Sherrard (1996)

Philip Sherrard, *Η ποίηση του T.S. Eliot και Γ. Σεφέρη. Μια αντίθεση*, in Dimitris Daskalopoulos, *Εισαγωγή στην ποίηση του Σεφέρη*, Iraklion, Edizioni dell'Università di Creta, 1996, pp. 47-49.

Stevanoni (2009)

Cristina Stevanoni, "*Parva*" *Auerbachiana*, in Ivano Paccagnella, Elisa Gregori (a cura di), *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, atti del 35. Convegno interuniversitario Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007, Padova, Esedra, 2009, pp. 425-439.

Tsatsou (1973)

Ioanna Tsatsou, *Ο αδερφός μου Γιώργος Σεφέρης*, Atene, Vivliopoleion tis Estias, 1973.

Vaghenas (1989)

Nasos Vaghenas, *Ο Σεφέρης ως μεταφραστής της αγγλικής ποίησης στο Ποίηση και μετάφραση*, Atene, Stigmì, 1989, pp. 95-100.

Vitti (1989)

Mario Vitti, *Φθορά και λόγος. Εισαγωγή στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη*, Atene, Estia, 1989.

The essay examines the fundamental role played by Thomas Stearns Eliot in providing the Greek poet Ghiorgos Seferis with numerous ideas for approaching Dante's work. After a quick introduction on the juxtaposition of Seferis with Eliot, a parallel is proposed between Seferis and Eliot's essays on Dante, which show many similarities and analogies. While Eliot is a devoted Catholic, Seferis rejects all doctrine; in Hellenism he recognizes a type of religion rooted in human emotions and in the Greek light.

*The reminiscences in the Greek translation of *The Waste Land*, which Seferis has been dealing with since 1933, will be analyzed, like the similarities that the poet recognizes between this work and the *Divine Comedy*. In Eliot's verses, Seferis encounters Dante's references and atmospheres and his admiration for Eliot is so great that sometimes reading Dante's verses brings Eliotian themes to his memory.*

Parole-chiave: Eliot; Seferis; Dante; traduzione; dantismo.

SANDRA CARAPEZZA, *Lo sguardo di Sapia*

Una donna senza amore

Protagonista del canto XIII (vv. 85-154) del *Purgatorio* è la senese Sapia, che espia nella seconda cornice la colpa dell'invidia, tanto viscerale in lei da indurla, secondo il suo stesso racconto, a gioire della disfatta dei suoi concittadini nella battaglia di Colle Val d'Elsa (1269). Vedendoli in fuga, alzò lo sguardo verso il cielo gridando temeraria che ormai non avrebbe avuto più nulla da temere da Dio. Si pentì in punto di morte e perciò dovrebbe trovarsi nell'Antipurgatorio, ma Pier Pettinaio, un sant'uomo della città, pregando per la sua anima ne ha accelerato l'espiazione. Con gli altri invidiosi, appare a Dante coperta di cilicio, appoggiata ai compagni di pena e con loro sorretta dalla parete del monte. I suoi occhi sono cuciti con filo di ferro, per contrasto con lo sguardo invidioso con cui essi guardarono in vita.

Fra le – non molte – anime di donne che Dante incontra durante il suo viaggio probabilmente quella della senese Sapia è tra le meno note al lettore comune¹, complice forse anche l'affinità onomastica con la più fortunata concittadina Pia, che impone un confronto in cui inevitabilmente il livore dell'invidiosa risulta schiacciato dalla cupa tragedia della

¹ Il giudizio si intende ovviamente al di fuori del circuito della critica specialistica: valgono come prove la marginalità dell'episodio nell'esperienza scolastica dei più, confermata dalla mancanza dell'apparato didattico del canto XIII nelle principali edizioni integrali con analisi parziali (per es. quelle curate da Gianluigi Tornotti e da Alessandro Marchi, rispettivamente per Bruno Mondadori e Paravia), e le minori ricadute artistiche del personaggio, rispetto a quelle di Pia e di Francesca – per quanto non assenti: si veda Caciorgna (2018), che comunque osserva l'innegabile sproporzione nella fortuna iconografica delle sue senesi. Diverso è invece il giudizio degli studiosi. Attilio Momigliano vi vide persino una proiezione autobiografica dello scrittore: «Sapia è, tra le figure della *Commedia*, una di quelle in cui più chiaramente si riflette il temperamento di Dante, capace delle più soavi finezze e delle mosse più gagliarde e delle più risolte durezza» (*DanteLab*, commento di Attilio Momigliano a Pg XIII 109-129). Tra i commentatori recenti, Anna Maria Chiavacci Leonardi ritiene Sapia una «personalità intensa e viva» (*DanteLab*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi a Pg XIII 145). Infine, Francesco Bausi la indica come uno dei personaggi più intensi dell'intera *Commedia*, Bausi (2014), p. 337.

vittima dell'assassinio². Se si eccettuano Matelda e Beatrice, che hanno una condizione anomala rispetto agli altri personaggi del poema, sono solo cinque le donne che Dante rappresenta in dialogo con sé stesso personaggio nei tre regni: Francesca, Pia, Sapia, Piccarda e Cunizza³.

Tra le cinque Sapia appare come la meno conforme ai paradigmi muliebri⁴. Persino Francesca, l'unica dannata a cui è concesso diritto di parola, si mostra più delicata, nella sua intenzione – pur frustrata – di pregare Dio per la pace del pellegrino. Inoltre, neppure la fervida fantasia dei lettori romantici è riuscita ad assegnarle la parte dell'eroina amante. Francesca e Cunizza sono a tutti gli effetti coinvolte in vicende amorose, sebbene di segno diverso, e i loro racconti grondano sangue, sicché in loro il binomio amore-violenza si legge a buon diritto. Nelle poche parole di Pia non si fa cenno ad amore, ma soltanto al matrimonio e poi all'enigma della sua morte, che solo il marito può risolvere. Il suo silenzio ha lasciato posto nella mente dei lettori per romanzi di amore e tradimento. Piccarda invece si pone al di fuori dell'amore terreno, per la sua scelta della monacazione. Per lei le nozze sono una violenza, subita per azione degli uomini disposti al male. Il rapimento lascia dunque filtrare il rovesciamento dell'amore, come sacrilega infrazione alla verginità che si era promessa. Il tema della chiusura che attraversa le parole della beata fa emergere per contrasto la tragica violazione di quella chiusura. Si affaccia l'immagine della violenza sul suo corpo sottratto al chiostro e costretto a offrirsi a un marito sgradito.

² Pompeo Venturi e, con lui, i commentatori ottocenteschi che lo prendono a riferimento assegnano a Sapia discutibili costumi, che le sarebbero costati la relegazione nel castello fuori città: «era questa sguajata Gentildonna Sanese, esiliata dalla Patria, e rilegata in Colle, non credo per le sue virtù», Venturi (1732), p. 103, n. 52; e Giosafatte Biagioli «non era una Susanna», Biagioli (1819), p. 205, n. 109-110. Lo stesso Venturi parla di «concettino miserabile» a proposito del v. 109 (p. 133, n. 63). Altri lettori nel XIX secolo, al contrario, la presentano come una donna caritatevole, sulla base del suo lascito al Comune di Siena. Così Bartolomeo Aquarone, seguito per es. da Scartazzini: «Ma questa donna, tanto odiosa ne' versi di Dante, e che uno si raffigura colla faccia appuntata aguzza quasi un merlo; non pare fosse quale ce la mostra il poeta ghibellino, scrivendo il Purgatorio. Meno forse che negli asti partigiani pare fosse una buona donna; e unitamente al marito Ghinibaldo Saracino aveva fatto costruire un'ospizio pe' passeggiari a Castiglioncello Monteriggioni». Aquarone (1865), p. 127.

³ Sulle figure femminili, Glenn (2008); Sapia alle pp. 76-85.

⁴ A meno di non ritenere tipicamente femminile l'invidia, così Luigi Bennassuti, interessante esponente dell'esegesi ottocentesca: «È poi da gran conoscitore di umane passioni lo scegliere a primo campion dell'invidia una donna piuttosto che un uomo, perché infatti la invidia, come passion bassa e debole, è passione più da donne che da uomini», Bennassuti (1865), p. 293, n.70.

In Sapia non si trova traccia del motivo erotico, che connota in modi diversi le altre anime femminili. Eppure, *Pg* XIII è un canto suggellato dal tema amoroso⁵. Dopo la percezione visiva della nuova cornice, Dante avverte le voci che esprimono «ala mensa d'amor cortesi inviti» (*Pg* XIII 27)⁶. L'amore è il valore opposto al peccato dell'invidia, perciò su di esso si insiste nel canto⁷. La prima di queste voci ricorda le parole di Maria al miracolo delle nozze di Cana⁸. Il significato dell'*exemplum* è qui legato alla carità di Maria, ma rievoca più estesamente l'episodio evangelico, in cui è rappresentato un banchetto nuziale, tanto più perché il v. 27 ha già sollecitato l'attenzione su una mensa connessa con amore, come è appunto la festa del matrimonio⁹. La terza voce (su cui tornerò) esordisce addirittura con l'imperativo del verbo amare (*Pg* XIII 37), e Virgilio esplicita che l'amore è la virtù che tiene a freno l'invidia (ivi, 38-39: «sono / tratte d'amor le corde dela ferza»)¹⁰.

Non va dimenticato che questo è il contesto in cui si colloca il personaggio di Sapia. Dal suo racconto è assente l'amore e ciò risalta forse maggiormente per il fatto che si tratta di un personaggio femminile. Dopo l'adultera Francesca e dopo la vittima del marito (Pia), la terza donna entra in scena nel segno dell'amore, e con la memoria del banchetto di Cana. L'amore,

⁵ Sull'amore nei canti degli invidiosi, Della Terza (1966) e Cassel (1989). Il tema dell'amore ha particolare rilievo nella lettura del canto condotta da Mira Mocan (2015). Tra gli studi sul *Pg* XIII segnalo la proposta interpretativa di una lettura verticale, che pone in relazione questo canto con *If* XIII e con *Pd* XIII: Wilson (2016). Alcune delle osservazioni che conduco qui in merito alla figura di Sapia, e dunque al canto in cui è presentata, possono concorrere ad argomentare l'idea della rete di rimandi con *If* XIII (il tema dell'invidia, il motivo della caccia, la cortesia) e con *Pd* XIII (la sapienza, che Sapia rimuove da sé e che è invece al centro del canto del *Paradiso*).

⁶ La *Commedia* è letta nell'edizione curata da Giorgio Inglese (2007, 2011, 2016), che segue, con pochi adattamenti, il testo di Petrocchi. A proposito di questo verso, Kablitz (2001), p. 205.

⁷ Per un'interpretazione del peccato in relazione alla moderna psicoanalisi, rimando alla lettura di Jeremy Tambling, che trova nelle parole di Sapia consonanza con le osservazioni sull'invidia di Melanie Klein: «Her speech 'Omaipiú non ti temo' (No longer do I fear you, l. 122), which involves pride (she speaks with 'ardita faccia', as though pride were a component within envy), resonates with Klein's analysis. It rejects God's creativity, but this has been renamed by her as oppressiveness, like wintry conditions, in a spirit that as projected onto the other the bad qualities in the self», Tambling (2010), p. 120. Sul peccato dell'invidia, anche Pulcini (2011).

⁸ Sugli *exempla* mariani, si veda almeno Semola (1998).

⁹ Spera (2015), pp. 212-213, fa notare che il richiamo al passo evangelico trascina con sé il ricordo all'intervento diretto di Maria in soccorso di Dante e quindi alle altre due donne: il pensiero alle tre donne celesti è in piena sintonia con il tema dell'amore che, latente, attraversa il canto e con la presenza di un personaggio femminile. È curioso osservare che la voce che dobbiamo identificare con quella di Maria parla in latino, come Amore nella *Vita nuova*.

¹⁰ Tateo (2001) osserva il valore positivo di questo invito: la ferza è sprone al bene, non strumento punitivo; questo messaggio esortativo si inquadra nel contesto storico che Dante ha in mente.

che manca nella vicenda di Sapia, rimane sullo sfondo. Il suggello al tema amoroso si ha proprio con una battuta del personaggio. Quando apprende che Dante è vivo, Sapia dichiara che il privilegio del protagonista è un segno dell'amore di Dio nei suoi confronti (e 'segno' è parola di forte carica sacrale: il *signum* con cui Dio distingue): «gran segno è che Dio t'ami» (*Pg* XIII 146). L'anima della donna che in vita fu invidiosa ora proclama l'eccezionalità dell'uomo che si trova di fronte: naturalmente a questo punto non può esserci in lei nessuna traccia dell'invidia e questa battuta sembra volerlo assicurare. Inoltre, è interessante osservare che tra le varie espressioni con cui l'autore avrebbe potuto far parlare il personaggio sceglie qui di riferire la propria condizione come il segno dell'amore. Ne risulta l'immagine di Dante oggetto dell'amore di Dio, immagine che pone in risalto la carità divina¹¹, ma allude forse anche al merito particolare di Dante: l'invidia non è tra i peccati che può imputare a sé stesso e l'invidia dal suo punto di vista è soprattutto una colpa civile. Dante, quindi, rivendica implicitamente il merito di non essersi macchiato di colpe distruttive dell'ordine civile. Il contrassegno dell'amore di Dio, infine, è indicato proprio da un'anima femminile: il poeta che ha cantato l'amore per le donne ora si fa definire amato da Dio attraverso le parole di una donna.

Sapia: una donna *engagée*

Sapia non ha una storia di adulterio, di nozze imposte né di rapimento. Di lei Dante dovette conoscere le parentele, che rimandano alle famiglie attive nella città senese¹². Non è

¹¹ La carità divina è vista come un argomento cruciale dei canti centrali del *Purgatorio* (e di conseguenza del poema) nella lettura di Giuseppe Mazzotta. La carità ha valore generativo, perché produce altra carità. La creazione del mondo (e dunque dell'uomo) è atto di carità; l'invidia è la negazione di questo principio. Secondo Mazzotta in questa idea si trova un nodo comune alle tre cornici, di superbi, invidiosi e iracondi, e il discorso prepara al vero centro strutturale del poema, Mazzotta (2014), p. 146.

¹² L'identificazione della figura storica di Sapia è già problematica per i commentatori trecenteschi: Jacopo della Lana e l'Anonimo la definiscono soltanto come donna senese (*DanteLab*, Commento di Jacopo della Lana e Commento dell'Anonymus Lombardus a *Pg* XIII 109-111). L'identificazione oggi accettata è frutto delle ricerche degli eruditi ottocenteschi e primo-novecenteschi: Repetti (1833), pp. 590-591 (s.v. *Castiglioncello di Monteriggioni*); Aquarone (1865), pp. 123-132; Frittelli (1920); Lisini (1920). Si veda la voce *Sapia* nell'*Enciclopedia Dantesca*, Varanini (1970). Una ricostruzione dei luoghi legati alla sua vicenda è proposta da Baldini-Gelli (2018).

un dettaglio irrilevante: Sapia – come del resto le altre quattro donne del poema – riconduce al contesto comunale del secondo Duecento¹³. Le figure storiche femminili a cui Dante assegna particolare rilievo sono accomunate dall'appartenenza alla cronaca del presente. Le eroine del passato, così come le grandi donne della storia ebraica, sono enumerate attraverso la rassegna; non sono ammesse a parlare con Dante. Persino Lucia, l'unica santa cristiana che Dante incontra, entra in contatto con il protagonista solo in forma mediata: di lei riferisce Virgilio in *If* II e il suo intervento diretto avviene sottospecie di sogno, in *Pg* IX.

Se, a differenza delle altre quattro donne, Sapia non dà adito a sviluppare trame d'amore sui cenni biografici che dà di sé, come le altre, invece, riporta alle violenze delle città italiane. Anzi è questo il tema cardine della sua storia. Il poeta sceglie però di non assegnare a questo personaggio il ruolo di vittima, ma di mostrare attraverso di lei la perversione morale che si scatena in quel mondo lacerato dalle lotte fra le parti. La scelta è particolarmente significativa in quanto si tratta di un personaggio femminile, quindi topicamente più incline a rivestire la parte della vittima: la stessa che Francesca maliziosamente rivendica per sé, a cui Pia pudicamente accenna, e che Piccarda può con ogni diritto ricoprire. Diverso è il caso di Cunizza, che della violenza si fa annunciatrice, grazie alla verità che le discende direttamente da Dio. Nell'efferatezza della sua profezia anch'essa supera l'immagine stereotipa del genere femminile, forse anche per effetto dello stesso discorso profetico, a cui si richiedono determinate forme espressive, e che si fonda sui modelli tanto delle sibille antiche quanto delle sante ispirate.

A Sapia non tocca rivelare il futuro, ma denunciare la sua colpa, che riconduce a una vicenda toscana degli anni dell'infanzia dantesca. È la prima anima degli invidiosi con cui Dante parla; nel canto successivo, con Rinieri da Calboli e Guido del Duca, la denuncia del male morale e civile dell'Italia assume toni ancora più espliciti. Il canto XIII è quindi una sorta di preludio allo sviluppo del tema civile che si compie nel XIV. Il precedente, il canto XII, è dedicato agli esempi di superbia punita e al rituale del passaggio alla nuova cornice, con la cancellazione della P dalla fronte di Dante e la formulazione della beatitudine. I nomi

¹³ La continuità tra XIII e XIV secolo è sottolineata per la storia fiorentina da Davis (1988), pp. 114-115. Il discorso può essere esteso alla storia italiana nel complesso.

evocati sono tratti della storia lontana, classica ed ebraica, e con essi il discorso ha lasciato il presente (non del tutto, comunque, perché nel descrivere il passaggio dalla prima alla seconda cornice l'autore coglie l'occasione per evocare in termini ironici la sua città, «la ben guidata», *Pg* XII 102)¹⁴. In verità, la scarsa frequenza di riferimenti espliciti al presente connota non solo il canto XII ma l'intera cornice dei superbi, con l'eccezione proprio di Provenzan Salvani, personaggio che riconduce direttamente al canto XIII per la parentela con Sapia¹⁵. Con il canto XIII si torna alla contemporaneità, e in uno spazio neppure troppo distante dalla città del poeta.

Dalla storia del passato, richiamata dagli *exempla* della cornice dei superbi, si torna prepotentemente all'età cristiana. Il terzo esempio della virtù contraria al vizio che si espia nella seconda cornice rappresenta un'eccezione all'usuale prassi degli *exempla* delle cornici, perché si tratta del caso di Cristo, mai altrove menzionato a questo proposito¹⁶. La ragione è spiegata da Virgilio: l'invidia è il contrario dell'amore. Ma va rilevato anche che la citazione del discorso della montagna riporta all'esplicita annunciazione della novità del cristianesimo rispetto alla religione del passato: rispetto al principio noto dell'amare il prossimo, Gesù aggiunge l'insegnamento che Dante riporta qui al v. 36 «Amate da cui male aveste» (*Mt* 5 44). Il più chiaro richiamo alla nuova legge si trova nel vangelo di Giovanni (*Gv* 13, 34), ed è appunto il principio dell'amore. L'insistenza sul tema dell'amore a questo punto del canto ribadisce anche la pertinenza tutta moderna della sezione che segue.

Lo stesso effetto ha la preghiera a Maria, Michele e tutti i santi: quasi una preparazione all'immagine con cui sono presentati gli invidiosi, che riconduce alla cultura penitenziale cristiana del cilicio. Poco oltre, nuovamente Dante ricorda una scena connessa con la pratica

¹⁴ Il fatto che gli *exempla* evocano personaggi della cultura ebraica e classica non comporta la mancanza di un valore morale connesso con il presente, anche nel canto XII, come mostra Mineo (2008), che suggerisce anche l'analogia tra il caso di Firenze e gli esempi della cornice dei superbi (*ivi*, p. 228). Rimane comunque evidente che, a parte il riferimento finale alla ben guidata, la lettera del testo proietta verso il passato il cuore del canto XII.

¹⁵ Spera (2015), p. 209. Veglia (2017), pp. 51-61, si sofferma invece sulla relazione tra la storia di Provenzan Salvani e l'esperienza biografica dantesca. Si noti anche che Provenzan Salvani e Sapia sono entrambi senesi. Sul particolare rilievo di Siena nel *Purgatorio*, Buonocore (2018).

¹⁶ Volpi (2012), pp. 337-338. La lettura di Volpi pone in luce la continuità tra i canti degli invidiosi e quelli dei superbi.

religiosa medievale: i mendicanti posti a elemosinare «a' perdoni» (*Pg* XIII 62), come dovevano vedersi nelle città italiane del Due e Trecento. C'è insomma un avvicinamento al presente, che quasi prepara al racconto delle anime degli invidiosi. La ragione è di ordine morale e civile: l'invidia è uno dei peccati più gravi per la comunità civile, nel pensiero dantesco, insieme con la cupidigia e la superbia, come l'autore dichiara più volte nel poema. È dunque uno dei mali del suo tempo; inoltre, si è ravvisata in questo peccato una connotazione fortemente cristiana: superbia e invidia, colpe che non hanno corrispondenza nell'ordine infernale, rispetto agli altri peccati sono proprie del pensiero cristiano¹⁷. Sicuramente per Dante l'invidia ha conseguenze rovinose sulla comunità civile. È degno di nota che nel canto XIII, ad anticipare le celebri rassegne di Toscana e di Romagna del XIV, Dante ricorra a una figura femminile, assai lontana dai modelli del genere.

La cortesia di Sapia

La peculiarità di Sapia emerge fin dalla prima battuta che pronuncia quando ancora il protagonista (e il lettore con lui) ignora chi stia parlando. Le sue prime parole pongono in evidenza l'errore di Dante¹⁸. Il pellegrino aveva chiesto alle anime se qualcuna tra loro fosse «latina» (*Pg* XIII 92), cioè italiana. La voce che gli risponde esordisce con il vocativo «O frate mio» (ivi, 94), che ha una forte connotazione affettiva. L'appellativo di frate è usato con discreta frequenza dalle anime degli ultimi due regni nei confronti di Dante, ma in associazione con il possessivo ricorre solo nelle parole di Matelda, volte ad attirare l'attenzione del pellegrino verso il primo fulgore con cui si palesa la mistica processione (*Pg* XXIX 15). Anche in questo caso, dunque, si tratta di una figura femminile e forse ciò non è senza rapporto con la partecipazione emotiva implicata nell'espressione. È un appellativo

¹⁷ La tesi, in riferimento a *Pg* XIII, è argomentata da Mocan (2015), p. 67, con il richiamo alle *auctoritates* della teologia medievale (Cipriano, Agostino, Gregorio Magno, fino a Tommaso). Sui peccati di superbia e invidia nell'*Inferno*, Perotti (2011).

¹⁸ La lettura di Ciccuto (2018) illumina eloquentemente le funzioni che Dante assegna alla parola in questo canto: dalla forma della negazione e del contrasto con cui Sapia si presenta (a dire l'insufficienza della parola umana), alla parola/bestemmia che segna il culmine del suo peccato, per finire con la parola preghiera salvifica. *A latere*, Virgilio rimane pressoché muto e come tale è definito dall'*agens* al v. 141.

che denota la cortesia dell'anima: non a caso ricorro a questa parola, che introduce un concetto fondamentale nella cultura di Dante, richiamato esplicitamente nella cornice degli invidiosi¹⁹. Apparentemente, in questo appellativo si esaurisce la attestazione di una particolare benevolenza di Sapia all'indirizzo di Dante. Da questo punto infatti le sue parole mirano a rettificare l'affermazione del vivo: le anime sono cittadine della città di Dio, non ha più senso tra loro la partizione geopolitica terrena. La precisazione è a vantaggio di Dante, perché gli trasmette una verità che è importante ribadire. In questo può essere considerata come un atto di carità, dal momento che tale è la correzione fraterna²⁰.

Va notato che solo dopo avere raccontato la propria storia Sapia apprende che Dante è vivo e dunque può giovarle, benché, a differenza di altri espianti, la donna non domandi di raccomandarla ai familiari vivi perché preghino per lei, ma solo di riferire che è salva, per rimediare alla fama che crede circoli intorno al suo destino dopo la morte. Quando si dispone a rispondere a Dante e quando dà conto del suo caso, Sapia non sa che potrà avere un vantaggio da questa conversazione. La sua disponibilità è davvero gratuita e deve perciò essere considerata come atto di carità, nonché come forma di cortesia, seppure meno apparente delle profferte esplicite formulate da altri personaggi.

Ma è innegabile che l'effetto che si ricava dal modo in cui l'anima ha parlato la pone in termini diversi rispetto alle due anime femminili che Dante ha ascoltato finora. Francesca impiega tre terzine (*If* V 88-96) per assicurare a Dante la propria disponibilità a rispondere alle domande di lui. Lo apostrofa come «animal grazioso e benigno» (*If* V 88): «grazioso» non è un termine di grande uso nel poema e curiosamente proprio a questo aggettivo ricorre il protagonista sia per interrogare gli invidiosi (e dunque Sapia), sia parlando con Piccarda, cosicché il termine si trova a raccordare tre dei cinque incontri con anime femminili. La cortesia di Francesca verso il pellegrino si rivela nell'insolito saluto che gli rivolge: pregherebbe per lui, se Dio le fosse amico (ma non lo è). È vero che tanta buona disposizione verso il vivo non è del tutto gratuita da parte sua, non fosse altro che per la momentanea

¹⁹ Per un'analisi della cortesia nel contesto storico-politico dantesco, oltre alla voce *Cortesia* nell'*Enciclopedia Dantesca*, Pasquini (1970), si vedano Kirkpatrick (1980); Fassò (2005); Olson (2014). Sull'argomento, da una prospettiva diversa, anche Carpi (2004). Su Sapia 'cortese', Scorrano (1996).

²⁰ Pirovano (2017), p. 49.

eccezionale sospensione della pena di cui gode fintanto che dura la conversazione. Rimane inequivocabile, comunque, l'impressione della gentilezza di questo approccio.

Analogo è il caso di Pia: l'anima esordisce con un sospiro («Deh!», *Pg* V 130) e il suo primo pensiero va al bisogno di riposo di Dante al termine del viaggio. Quasi come una raccomandazione premurosa e anche confortante, Pia stabilisce (si direbbe con femminile buon senso) una priorità terrena e naturale per il vivo: quella della quiete necessaria dopo l'esperienza eccezionale e faticosa del cammino lungo i tre regni. Solo dopo avere soddisfatto questo bisogno, Dante è chiamato a ricordarsi di lei.

Le due anime beate sono predisposte a giovare al protagonista dalla loro stessa condizione e ne danno segnali visibili. Piccarda è descritta «pronta e con occhi ridenti» (*Pd* III 42), e, prima di rispondere alla domanda di Dante, esplicita la perfetta sintonia tra la carità delle anime beate e quella di Dio; in ragione di questa carità, dunque, si dispone a soddisfare le richieste del vivo. Anche Piccarda, come Sapia, corregge un'idea sbagliata di Dante, ma nel suo caso lo scrittore dedica una terzina a riferire il sorriso e lo splendore reso più intenso dal desiderio di sciogliere il dubbio del protagonista. Per Sapia, dove pure la correzione non ha tono di rimprovero, non ricorre una simile attenuazione. Cunizza non antepone al discorso su di sé nessuna formula di cortesia, anzi principia con il *topos* narrativo della *decriptio loci*. Ma prima che la beata cominci a parlare, Dante ha osservato che la sua luce si è fatta più vicina e splendente per dimostrare l'intenzione di voler compiacere ai suoi interrogativi. È una cortesia fisica, fatta di prossemica e di luce, e non di formule verbali.

In questo Cunizza appare come la più vicina a Sapia fra le quattro anime. Anche l'invidiosa, infatti, dà prova della sua disponibilità a rispondere alle domande di Dante con un gesto: dopo aver pronunciato le parole con cui corregge l'idea che sopravviva il senso di identità locale tra le anime salve, appare a Dante nella posa di un cieco che sia in attesa di risposte, con il mento sollevato. Il gesto ha innanzi tutto un valore sul piano della resa poetica: Dante scrittore ricostruisce con precisione la scena, in modo che il lettore riesca davvero a figurarsi il gruppo delle anime penosamente addossate le une sulle altre, la voce che si leva da una di loro, lo sguardo del vivo alla ricerca di chi abbia parlato e poi l'individuazione dello spirito che si distingue dagli altri per il volto sollevato. Cogliere quel

gesto rientra dunque nell'intenzione poetica dell'autore di non costruire una visione sfumata, ma offrire una scena di vivace realismo. L'atteggiamento dell'anima però acquista anche altri significati. Il suo moto del capo verso l'alto corrisponde a un'apertura; se a questo si aggiunge che la virtù che questi spiriti devono esercitare è specificamente la carità, assume maggior interesse l'accostamento con le prime parole che Piccarda rivolge a Dante. La beata afferma che la carità non chiude le porte a un giusto desiderio: la metafora delle porte – che nel discorso della santa si iscrive in una rete di riferimenti al motivo claustrale – si collega all'apertura agita da Sapia con il suo stesso corpo per rispondere a Dante. La carità, perfettamente compiuta in Piccarda, va maturando in Sapia, la cui colpa è stata l'esatto opposto della carità.

C'è un altro momento nell'episodio di Sapia che trova corrispondenza per antitesi nelle prime parole di Piccarda. La donna del Paradiso assicura che nei beati non può che esserci carità perché la loro disposizione deriva direttamente da Dio; la corte celeste è voluta da Dio simile a lui. Sapia nella vita terrena ebbe la presunzione di pensare che Dio avesse adeguato la propria volontà alla preghiera di lei. È l'aberrante ribaltamento della situazione descritta da Piccarda: non gli uomini conformi alla volontà di Dio, ma Dio esecutore della volontà umana: «e io pregava Idio di quel ch'è' volle» (*Pg* XIII 117).

La cortesia, che è evocata da Dante in *Pg* XIII 27, non è certo violata dall'anima di Sapia, mentre lo fu dalla peccatrice Sapia nella vita terrena. Il tema è presente nel canto; l'atteggiamento dello spirito attesta la propria cortesia, più di quanto lo facciano le sue parole. Inoltre, la questione si presta a qualche osservazione nella prospettiva di genere. In letteratura il mondo cortese è inscindibile dalla presenza femminile. Non a caso la celebre formula con cui nel canto successivo Guido del Duca rievoca quel mondo è inaugurata proprio dalle donne: «le donne e 'cavalier, li affanni e li agi / che ne 'nvogliava amore e cortesia» (*Pg* XIV 109-110). Anche Guido del Duca è un invidioso; forse non è senza significato che la cornice in cui la cortesia ha tanto rilievo annoveri una donna, come prima delle anime con cui Dante si intrattiene. Disattendendo le aspettative, però, quest'anima non è solo la meno tipicamente femminile fra le cinque donne con cui Dante parla, ma appare in assoluto poco incline a conformarsi a quella gentilezza donnesca che pure lo scrittore

assegna ad altre figure di donne. È vero che la stessa Beatrice sa essere fiero ammiraglio in alcuni suoi interventi, ma pure la prima immagine di lei, mediata dalle parole di Virgilio, ce ne mostra gli occhi luccicanti di pietà per l'amante.

L'avere posto in risalto il tema della cortesia in rapporto alla rappresentazione convenzionale delle qualità femminili e maschili induce, infine, a osservare la scelta di ricorrere alla similitudine con lo sparviero sottoposto alla pratica della ciliatura per renderlo docile. Il paragone, le cui fonti e i cui significati sono stati posti in luce dalla critica²¹, fa pensare alla caccia, che è uno dei passatempi maschili per eccellenza nella società cortese medievale. Boccaccio distingue «uccellare» e «cacciare» e li indica per primi fra i modi con cui gli uomini (maschi) possono svagarsi (*Dec. Proemio*, 12). Non è che una notazione a margine, in secondo ordine rispetto ai più evidenti valori di questa similitudine, ma rimane una suggestione interessante il riferimento all'universo maschile dell'alta società medievale, entro questo canto siglato dalla cortesia, e prima di incontrare un'anima femminile.

Tra i significati della comparazione con lo sparviero c'è anche la funzione per la quale è praticata la ciliatura. Dante scrive che la si fa all'animale selvaggio perché non sta quieto (*Pg XIII* 71-72). Analogamente le anime stanno con gli occhi cuciti per espiare la loro colpa. Rivolgendosi allo spirito che gli ha parlato (di cui ancora non conosce l'identità), il protagonista usa il verbo 'domare': «Spirto – diss'io – che per salir ti dome» (*Pg XIII* 103). Il predicato ricorre soltanto qui e in *Pg XI*, dunque a proposito dei superbi²²: invidia e superbia necessitano di essere domate. Qui il discorso è diretto all'anima che si scoprirà essere stata quella di una donna. In un contesto in cui la figura etimologica è strutturante, perché su di essa si regge il contrappasso degli invidiosi («Invidus dictus ab intuendo felicitatem alterius»²³) nonché la rete semantica del vedere, qui a maglie assai strette²⁴, di fronte a un personaggio che per presentarsi allude alla parodia del significato del suo nome («Savia non

²¹ Il richiamo più evidente è al trattato di Federico II, ma Giuseppe Ledda ricorda anche Bartolomeo Anglico, Ledda (2019), pp. 155-158.

²² Volpi (2012), p. 347 nota l'occorrenza comune nel quadro dei parallelismi tra i canti degli invidiosi e quelli dei superbi.

²³ *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiae sive Origines*, X, 134.

²⁴ Sul campo semantico della vista, il rimando va a Singleton (1966). Il tema è posto in rilievo in tutte le letture del canto. Segnalo, tra le altre, Camerino (2016). Sulla frequenza della figura etimologica e del poliptoto in *Pg XIII*, Volpi (2012), p. 334.

fui, avvegna che Sapia / fossi chiamata», *Pg* XIII 109-110²⁵), può non essere del tutto arbitrario porre in relazione il 'domarsi' dell'anima al suo essere 'donna', ovvero *domina*, secondo l'etimo diffuso; del resto, la speculazione sulle associazioni onomastiche è suggerita anche dalla rima, giacché il predicato «dome» è ripreso proprio dal termine «nome»²⁶. Sul proprio nome ragiona Sapia, sul nome 'donna' abbinato alla necessità di 'domarsi' possiamo porre l'attenzione noi lettori, *a posteriori*, appreso qual è lo spirito che si sta domando e avendo nella mente la secolare rappresentazione della donna (etimologicamente *domina*) domata.

L'azione del 'domarsi' è presentata da Dante come funzionale al salire, cioè alla progressione lungo il monte, fino alla vetta e poi al Paradiso. All'immagine dell'anima di Sapia (donna) domata che sale si oppone l'immagine che il personaggio usa raccontando il suo peccato, o piuttosto il «punto» che la vinse e l'avrebbe condotta alla rovina se non si fosse pentita alla fine della sua vita, cioè quel momento su cui (per lei come per le altre anime dei tre regni) lo scrittore costruisce le memorabili storie del poema. La colpa è commessa dalla donna già in età avanzata, ovvero, nelle sue parole, «già discendendo l'arco d'i miei anni» (*Pg* XIII 114). Salendo, con un movimento faticoso, lo spirito va verso la salvezza, mentre scendendo (l'arco degli anni) si avviava alla rovina.

²⁵ Non entro nel merito della questione della follia, sulla quale riflettono già molti studi critici, anche in rapporto al caso di Sapia, che si professa folle (*Pg* XIII 113). Segnalo soltanto che si può fare in proposito la considerazione che Elisa Brilli fa sull'insipienza dei fiorentini nell'epistola VI, senza naturalmente implicare alcun rapporto di derivazione diretta tra i due passi danteschi. L'*insipiens*, giusta la lezione dei salmi 13 e 52, è privo del *timor Dei*. Sapia appunto si definisce priva di saggezza e il suo atteggiamento culmina con la sfida a Dio. Va ricordato che il motivo dell'insipienza è ripreso nelle ultime parole del personaggio in rapporto alla vanità dei senesi. Le osservazioni di Brilli sono particolarmente rilevanti nel discorso condotto qui perché la vanità di cui si ragiona è connessa con il male civile, a partire dal paradigma di Babele, Brilli (2012), p. 162. Su Sapia/sapienza, Soro (2011).

²⁶ Le tre rime in -ome sono tutte costituite da bisillabo preceduto da monosillabo (*Pg* XIII 101, 103, 105).

Lo sguardo verso l'esterno e la responsabilità individuale

A Sapia il poeta affida un messaggio di ordine civile. È chiaro fin dalla sua prima battuta. In Purgatorio non conta che le anime siano italiane, esse sono cittadine della città di Dio²⁷. La rima qui connette «cittadina» con «peregrina» (*Pg* XIII 94 e 96): la prima condizione è quella delle anime salve, la seconda è invece quella degli uomini sulla terra. In questa attribuzione di significati c'è un rovesciamento delle aspettative, giacché le prime anime espianti che Dante incontra sono definite 'pellegrini', alla stessa stregua dei due poeti: «noi siamo pelegrin come voi siete» (*Pg* II 63), mentre 'cittadino' ricorre spesso a indicare i fiorentini. L'anima invece tiene a precisare che ora, nell'aldilà, può essere cittadina dell'unica vera città. La parola 'cittadino' nel suo discorso muta radicalmente referente, con l'effetto di porre in risalto l'antitesi dell'uno rispetto all'altro: ai cittadini di Firenze (la città «partita», *If* VI 61) Sapia oppone le anime cittadine della città vera e, in quanto «una», unita. Questa nuova cittadinanza supera quella terrena, nella quale Sapia si è riconosciuta da viva. Il termine è pronunciato ancora (*Pg* XIII 115) per indicare i senesi sconfitti, ai quali la donna ha guardato con invidia. L'eco dei tanti discorsi sulla condizione dell'Italia e in particolare l'eco di *If* VI si sente qui prima ancora dell'identificazione del personaggio. È già chiaro che da quest'anima dovremmo attendere una riflessione di ordine politico-civile.

La prima informazione che l'anima dà di sé è la provenienza, in obbedienza alla domanda di Dante. Riprendendo l'interrogativo che aveva sollecitato la precisazione dello spirito sulla cittadinanza dell'aldilà, Dante chiede a chi parla di farsi riconoscere per il «luogo» oppure per il nome (*Pg* XIII 105). Persiste dunque nella dimensione geopolitica. Questa volta lo spirito lo asseconda, seppure rimuovendo al passato remoto la propria cittadinanza in terra.

Il campo semantico della vista, centrale nel canto, connota anche il racconto di Sapia. La definizione di questo personaggio sembra avvenire attraverso uno sdoppiamento, di cui danno conto proprio le sue parole. Sapia si fa conoscere in quanto anima salva, dal suo

²⁷ Mocan (2015), p. 68 (ma il discorso è condotto lungo tutto il saggio) insiste molto sul richiamo alla agostiniana *Civitas Dei*.

atteggiamento e da ciò che dice, ma al centro del suo racconto c'è la Sapia terrena, peccatrice. È come se lo spirito guardasse al sé vivo, con la lucidità di chi si è pentito e può dunque ripercorrere la propria vicenda e farne un caso esemplare a vantaggio comune.

Anche in rapporto allo sguardo si può distinguere la Sapia anima espiante dalla peccatrice terrena. La prima compie il gesto di volgere il viso verso l'alto. Non si può dire propriamente che abbia uno sguardo, dal momento che i suoi occhi sono cuciti, ma, dal movimento del capo possiamo intendere che, pur senza vista, lo sguardo è dapprima chino, poi si solleva verso il punto da cui proviene la voce, dunque si innalza.

La Sapia terrena invece guarda i suoi concittadini in fuga e poi volge la faccia (proprio questo è il termine, mentre prima Dante aveva usato la sineddoche «mento», *Pg* XIII 102) verso Dio. Su questo sguardo si sono soffermati i lettori del poema, ponendone in luce la somiglianza ma anche la distanza dalla bestemmia di Capaneo. Il primo sguardo, quello rivolto ai senesi inseguiti è stato chiosato dagli antichi commentatori in riferimento al castello Castiglion Ghinibaldi da dove Sapia potrebbe avere davvero visto l'inseguimento dei vinti. Lo sguardo che rivolge ai concittadini sconfitti è sbagliato: è il guardare torto proprio dell'invidioso. Dante coglie il peccato esattamente nell'atto da cui deriva etimologicamente il nome di esso: l'invidia di Sapia è uno sguardo sbagliato.

Ma vorrei porre in rilievo un altro aspetto di questa scena. È l'immagine di una donna che, dall'interno del suo castello, volge gli occhi verso l'esterno e contempla un evento della storia, che si sta svolgendo proprio davanti a lei. La sua reazione è del tutto sbagliata, perché l'animo con cui si dispone a guardare è corrotto dall'invidia, e sbagliato è il suo volgersi a Dio quasi come in atto di sfida. Sapia, nel suo atteggiamento terreno fino agli ultimi giorni, rimane una figura negativa. È rilevante, comunque, che Dante costruisca un personaggio femminile proiettato verso l'esterno, seppure in modo sbagliato. Sapia è coinvolta nella storia del suo presente, le preme conoscere l'esito della battaglia. Come nota Porena²⁸ non sappiamo per quali ragioni la Sapia storica dovesse portare invidia ai concittadini, ma di lei ci rimane il ritratto di una peccatrice, il cui peccato è connesso con la situazione politica. Se

²⁸ *DanteLab*, Commento di Manfredi Porena a *Pg* XIII, *Nota finale*.

è anacronistico definirla una donna 'impegnata', anche in ragione della impossibilità di distinguere nel contesto delle lotte comunali del Duecento le dinamiche familiari da quelle di ordine civile, è però anche innegabile l'esistenza, nella sensibilità medievale, dell'immagine della donna paga dell'ago, del fuso e dell'arcolaio, come afferma con chiarezza qualche decennio dopo Boccaccio (*Dec.*, *Proemio*, 12).

Sapia non si è attenuta soltanto alle femminili occupazioni domestiche; dal suo castello ha guardato fuori e la responsabilità di questo sguardo è soltanto sua. La donna non associa nessuno nella sua colpa, soprattutto non menziona il marito o i familiari. Nel suo discorso aggettivi e pronomi di prima persona si ripetono con una certa insistenza. Il vocativo con cui interpella Dante già accentua il coinvolgimento personale: «frate mio» (*Pg* XIII 94) è espressione d'affetto che investe direttamente chi parla. Sapia insomma è un personaggio che dice 'io', che si distingue fin da questa prima battuta. Al tempo stesso, però, per la categoria di anime di cui fa parte vive una condizione speciale di fusione con le compagne. La prima impressione che Dante ha vedendo gli invidiosi è che siano una cosa sola con la pietra della montagna e poi, quando distingue i contorni delle ombre, esse gli appaiono appoggiate solidalmente le une alle altre. Così Sapia: dopo avere indicato in Dante il proprio fratello, parla della condizione comune delle anime («ciascuna», v. 94), non solo di quelle della cornice, ma dell'intero regno. La prima persona nel suo racconto non contrasta con la carità che deve esserle propria a correzione dell'invidia, poiché non scaturisce dal desiderio di distinguersi, ma dal riconoscimento del proprio errore.

L'invidia è colpa egoistica: tanto è vero che la virtù opposta è la carità. Sapia sembra applicare quasi una forma di contrappasso alle sue parole: al rapporto distorto che ha avuto con gli altri in vita, ora contrappone la sincera confessione della sua colpa²⁹. Gli altri sono nominati, non a caso, insieme con la presentazione di sé stessa. Il v. 106 comincia con «io» e termina con un *enjambement* forte che dilata l'altro polo: «questi / altri». L'io si pone insieme con gli altri, in un rapporto di solidarietà, e, con loro, Sapia compie la sua espiatione affinché

²⁹ Francesco Spera sottolinea la prevalenza della parola diretta nella cornice degli invidiosi e la pone in relazione con la modalità degli *exempla* in questa regione, come una sorta di contrappasso: «Se questi hanno peccato partendo dalla vista, devono poi espiare anche proclamando o ascoltando una parola vera e giusta, severa e insieme solidale», Spera (2015), p. 222.

Dio si offra a loro, «se ne presti» (v. 108): in questa espressione c'è l'idea del compimento della carità in Dio, come dono giusto e liberale.

Quando comincia il racconto Sapia si concentra su di sé: ricorre con una certa frequenza il verbo essere alla prima persona, e si infittiscono, complessivamente, le marche della prima persona³⁰; l'aggettivo 'mio' che era stato tra le prime parole pronunciate dall'anima, nella sua seconda battuta conta cinque occorrenze. «Mio» è una parola che Francesca non pronuncia mai. Il suo discorso contiene naturalmente espressioni alla prima persona, l'io è soggetto e oggetto di vari predicati, ma il pronome che contraddistingue il suo discorso è piuttosto il 'noi'. Vero è che Francesca parla anche per Paolo: ai due Dante voleva parlare e quando si rivolge a lei (l'unica anima femminile che il protagonista chiama per nome) la interroga sulla storia di entrambi, ma in questa insistita fusione con l'amato, rispecchiata dall'uso della prima persona plurale, c'è anche la condivisione del peccato, forse non senza l'intenzione di un'attenuante della colpa comune, non sgradita alla dannata. Francesca, insomma, tende a mostrare il suo peccato come l'inevitabile esito delle circostanze, e sé stessa come soggetto passivo. Sapia invece afferma con risoluzione la propria responsabilità nel peccato. In questa affermazione di sé si avvicina a Piccarda, che in una terzina racconta la sua scelta di farsi monaca (*Pd* III 103-105), inanellando tre verbi alla prima persona nel giro di due soli versi: «fuggîmi, e nel suo abito mi chiusi / e promisi la via della sua setta». Suo malgrado, Piccarda diviene poi soggetto passivo degli uomini avvezzi a fare il male, che la strappano dal chiostro. Ma nei gesti di fuggire, chiudersi nell'abito monacale e promettere si intende la risolutezza di questa donna, ancora giovinetta (stando alle sue stesse parole, *Pd* III 103). Sapia invece è ormai avviata alla vecchiaia (quasi in opposizione anagrafica, oltre che morale, con la beata), ma come Piccarda compie da sola una scelta. Nel suo caso si tratta di una scelta sbagliata.

³⁰ Il rapporto che gli invidiosi hanno tra loro è posto in rilievo da tutte le letture, ma dei due poli – l'io e l'altro – si tende a porre l'accento sull'altro; si distingue Heather Webb, che sottolinea specificamente il riconoscimento dell'individualità, necessario per il confronto con l'alterità, Webb (2016), pp. 117-118. La problematica questione del rapporto tra grandezza individuale e bene comune è alla base anche della lettura di Stern (2018), pp. 81-137.

Ora, dopo il pentimento, l'anima racconta con precisione la sua storia, senza cercare in alcun modo né di giustificarsi né di condividere con altri il proprio peccato. Delle cinque anime femminili, soltanto Francesca e Sapia si diffondono così a lungo sul «punto» che ne ha condizionato il destino ultraterreno. Pia tace del tutto, Cunizza si dice vinta da un amore a cui ora deve la salvezza, Piccarda riferisce la sua scelta della monacazione e la violenza di cui fu poi vittima in due terzine. Sapia denuncia la propria colpa, che è una colpa di ordine civile. Non è dunque casuale tanta insistenza sulla prima persona, se si considera la dimensione civile dell'invidia. Dal punto di vista morale, il peccato è il contrario della carità; si traduce in uno sguardo perverso verso gli altri, che ora Sapia emenda anche denunciando soltanto sé stessa, senza in alcun modo scaricare sugli altri la responsabilità. Se si passa al piano civile, la decisa formulazione della prima persona può alludere al coinvolgimento di ciascuno nel male che rovina l'Italia del presente. Denunciando la propria colpa Sapia diviene il paradigma di quanto dovrebbe fare ciascuno degli invidiosi, dei superbi, degli avidi che seminano la violenza nei comuni italiani. L'invidia è un peccato che mina la comunità civile; ciascuno dei colpevoli dovrebbe fare ammenda della propria colpa, riconoscendo la personale responsabilità nello stato attuale del mondo, esattamente come fa l'anima espiante con il proprio discorso.

Sapia, che ha provato invidia verso i suoi concittadini, non è indulgente nei loro confronti neppure ora, ma è significativo che la critica sia pronunciata solo dopo il racconto del suo peccato. Se si considera la parte centrale del suo discorso come una sorta di confessione, è rilevante che in questa parte non è contenuta l'allusione alla vanità dei senesi. Soltanto dopo, quando l'autodenuncia è già completata, quando si è detta responsabile unica del proprio peccato, l'anima può anche formulare il proprio giudizio contro i concittadini. Il male è anche in loro, ma l'estensione di esso non attenua il peso della colpa di ognuno, come Sapia ha ben capito.

Sull'equilibrio tra l'io e il noi si fonda la comunità civile, secondo il modello dell'unica vera città a cui Sapia allude con la sua prima battuta. Il suo atteggiamento mostra che l'azione di ciascuno ha conseguenze per sé ma anche per gli altri, dal momento che l'invidia di Sapia si iscrive nel clima delle violenze cittadine, benché non abbia comportato un

effetto diretto su di esse. Ma ancora la sua vicenda rivela le potenzialità positive della comunità civile, perché grazie a un concittadino Sapia ha avuto accesso alla cornice abbreviando l'attesa nell'antipurgatorio. Con quest'episodio Dante ripete la denuncia delle violenze del suo tempo, che percorre tutto il poema; offre l'esempio negativo di una colpa, ma anche quello positivo del riconoscimento del peccato nella doppia dimensione, morale e civile. Sapia, la meno femminile delle cinque interlocutrici di Dante, ha in verità una profonda cortesia, dal momento che il suo discorso concorre a mostrare il comportamento che conduce all'ordine civile, anche attraverso la rivelazione sincera dell'errore. Raccontando senza infingimenti della Sapia terrena, la Sapia anima del Purgatorio fa un atto di carità e cortesia tanto più efficace in quanto pienamente ancorato alla vita reale.

La verità di cui è portatrice non riguarda solo la portata distruttiva dell'invidia, ma anche l'importanza dell'azione individuale nel sistema civile. Da questa azione dipende o l'evoluzione negativa, quella che è in atto nell'Italia del Due e Trecento, o l'evoluzione positiva, ovvero la città terrena come specchio di quella divina. Questa verità è affidata a un personaggio femminile. Una donna che ha guardato verso l'esterno con uno sguardo sbagliato, ma che ora guarda alla sua vicenda con lo sguardo lucido che le consente di identificare la colpa propria e vedere anche le colpe altrui.

Sandra Carapezza

Università degli Studi di Milano

sandra.carapezza@unimi.it

Riferimenti bibliografici

Aquarone (1865)

Dante in Siena ovvero Accenni nella Divina Commedia a cose Sanesi per B. Aquarone, Siena, Gatti, 1865.

Baldini-Gelli (2018)

Giacomo Baldini e Annica Gelli, *Ritrovar Sapia. Storie, leggende e luoghi di Sapia tra Siena e Colle*, in *Savia non fui. Dante e Sapia fra letteratura e arte*, a cura di Marilena Caciorgna e Marcello Ciccuto, Livorno, Sillabe, 2018, pp.46-53.

Bausi (2014)

Francesco Bausi, Canto XII. L'orgoglio dei superbi calpestato, in *Cento canti per cento anni. II. Purgatorio. 1. Canti I-XVII*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2014, pp. 337-366.

Bennassuti (1865)

La Divina Commedia di Dante Alighieri col commento cattolico di Luigi Bennassuti, Verona, Civelli, 1865.

Biagioli (1819)

La Divina Commedia di Dante Alighieri col comento di G. Biagioli, t. II, Parigi, Dondey-Dupré, 1819.

Brilli (2012)

Elisa Brilli, *Firenze e il profeta. Dante fra teologia e politica*, Roma, Carocci, 2012.

Buonocore (2018)

Eleonora Buonocore, The other model: Siena as a purgatorial city in Dante, in *Vedere nell'ombra. Studi su natura, spiritualità e scienze operative offerti a Michela Pereira*, a cura di Cecilia Panti e Nicola Polloni, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2018, pp. 331-341.

Caciorgna (2018)

Marilena Caciorgna, *Immagini di Sapia tra Otto e Novecento*, in *Savia non fui. Dante e Sapia fra letteratura e arte*, a cura di Marilena Caciorgna e Marcello Ciccuto, Livorno, Sillabe, 2018, pp. 34-45.

Camerino (2016)

Giuseppe Antonio Camerino, *Oltre il tema dell'invidia. La tecnica del 'vedere' e del 'ritrarre' nel canto di Sapia*, in Id., *Con più arte la rincalzo. Percorsi compositivi nella «Commedia» di Dante*, Foggia, Edizioni del Rosone, 2016, pp. 83-100.

Carpi (2004)

Umberto Carpi, *La nobiltà di Dante*, Firenze, Polistampa, 2004.

Cassel (1989)

Anthony K. Cassel, *Il sapore dell'amore: i canti dell'invidia*, in *Studi americani su Dante*, a cura di Gian Carlo Alessio e Robert Hollander, Milano, FrancoAngeli, 1989, pp. 165-183.

Ciccuto (2018)

Marcello Ciccuto, Un passaggio (e un personaggio)-chiave del «Purgatorio» dantesco: Sapia fra sapienza e carità, in *Savia non fui. Dante e Sapia fra letteratura e arte*, a cura di Marilena Caciorgna e Marcello Ciccuto, Livorno, Sillabe, 2018, pp. 14-21.

DanteLab

DanteLab, dir. Daniel Rockmore, Graziella Parati, Laurence E. Hooper *et al.*, Dartmouth College, 2020, <<http://dantelab.dartmouth.edu/>> (ultima consultazione: 20/11/2020).

Davis (1988)

Charles T. Davis, *Il buon tempo antico*, in Id., *L'Italia di Dante*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 109-133.

Della Terza (1966)

Dante Della Terza, I canti del disordinato amore. Osservazioni sulla struttura e lo stile del «Purgatorio», in «Belfagor», 21 (1966), 2, pp. 156-179.

Fassò (2005)

Andrea Fassò, La cortesia di Dante, in Id., *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Roma, Carocci, 2005, pp. 175-201.

Frittelli (1920)

Ugo Frittelli, Si può «rinfamar» Sapia? (chiosa dantesca), Siena, Lazzeri, 1920.

Glenn (2008)

Diana Glenn, Dante's reforming mission and women in the «Comedy», Leicester, Troubadour, 2008.

Inglese (2007)

Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2007.

Inglese (2011)

Dante Alighieri, *Commedia. Purgatorio*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011.

Inglese (2016)

Dante Alighieri, *Commedia. Paradiso*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2016.

Kablitz (2001)

Andreas Kablitz, *Canto XIII*, in *Lectura Dantis Turicensis. Purgatorio*, a cura di Georges Güntert e Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, 2001, pp. 199-209.

Kirkpatrick (1980)

Robin Kirkpatrick, *The principle of courtesy in the «Convivio» and the «Comedy»*, in «Italian Studies», 35 (1980), pp. 25–30.

Ledda (2019)

Giuseppe Ledda, *Il bestiario nell'aldilà. Gli animali nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo, 2019.

Lisini (1920)

Alessandro Lisini, *A proposito di una recente pubblicazione su la Sapià*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», 27 (1920), pp. 61-89.

Mazzotta (2014)

Giuseppe Mazzotta, «*Purgatory*» 11-17, in Id., *Reading Dante*, New Haven-London, Yale University Press, 2014, pp. 143-151.

Mineo (2008)

Nicolò Mineo, *Lettura del canto XII del «Purgatorio»*, in Id., *Saggi e letture per Dante*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2008, pp. 187-229.

Mocan (2015)

Mira Mocan, Il livore dell'invidia e la luce della sapienza: lettura di «Purgatorio» XIII, in «L'Alighieri», 46 (2015), pp. 61-85.

Olson (2014)

Kristina M. Olson, *Courtesy lost. Dante, Boccaccio, and the Literature of History*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2014.

Pasquini (1970)

Emilio Pasquini, *Cortesia*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana-Treccani, 1970-1978, < https://www.treccani.it/enciclopedia/sapia_%28Enciclopedia-Dantesca%29/> (ultima consultazione: 20/11/2020)

Perotti (2011)

Pier Angelo Perotti, *Superbia e invidia nell'«Inferno» dantesco*, in «Tenzione», 12 (2011), pp. 153-180.

Pirovano (2017)

Donato Pirovano, *Il livido colore dell'invidia. Lettura di «Purgatorio», XIII*, in «Rivista di Studi Danteschi», 17 (2017), pp. 18-65.

Pulcini (2011)

Elena Pulcini, *Invidia. La passione triste*, Bologna, il Mulino, 2011.

Repetti (1833)

Emanuele Repetti, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana*, vol. I, Firenze, Tip. Tofani, 1833.

Scorrano (1996)

Luigi Scorrano, La carità di Sapía («Purgatorio» XIII), in Id., Tra il «banco» e «l'alte rote». Letture e note dantesche, Ravenna, Longo, 1996, pp. 31-49.

Semola (1998)

Mariangela Semola, Maria e gli altri exempla biblici nei canti X-XXVI del «Purgatorio» dantesco, in Memoria biblica e letteratura italiana, a cura di Vincenzo Placella, Napoli, L'Orientale Editrice, 1998, pp. 9-32.

Singleton (1966)

Charles S. Singleton, Campi semantici dei canti XII dell'«Inferno» e XIII del «Purgatorio», in Miscellanea di studi danteschi, a cura di Vincenzo Pernicone, Genova, Bozzi, 1966, pp. 11-22.

Soro (2011)

Antonio Soro, *La Sophia-Sapienza nei panni di Sapia Salvani nel «Purgatorio» dantesco*, in *La letteratura degli Italiani. Centri e periferie*, a cura di Domenico Cofano e Sebastiano Valerio, Foggia, Edizioni del Rosone, 2011, nel cd allegato.

Spera (2015)

Francesco Spera, *I canti degli invidiosi nel «Purgatorio» dantesco*, «Studi e problemi di critica testuale», 90 (2015), pp. 209-227.

Stern (2018)

Paul Stern, *Dante's philosophical life: politics and human wisdom in «Purgatorio»*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2018.

Tambling (2010)

Jeremy Tambling, *Envy*, in Id., *Dante in Purgatory. States of Affect*, Turnhout, Brepols, 2010, pp. 103-126.

Tateo (2001)

Francesco Tateo, Topografia e casistica dell'invidia («Pg» XIII), in Id., *Simmetrie dantesche*, Bari, Palomar, 2001, pp. 137-151.

Varanini (1970)

Giorgio Varanini, *Sapia*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana-Treccani, 1970-1978 <https://www.treccani.it/enciclopedia/sapia_%28Enciclopedia-Dantesca%29/> (ultima consultazione: 20/11/2020).

Veglia (2017)

Marco Veglia, *Dante leggero*, Roma, Carocci, 2017.

Venturi (1732)

Il Purgatorio di Dante Alighieri col commento del p. Pompeo Venturi, Lucca, Cappuri, 1732.

Volpi (2012)

Mirko Volpi, *Dante tra superbia e invidia. Lettura del canto XIII del «Purgatorio»*, in «Rivista di Studi Danteschi», 12 (2012), pp. 326-360.

Webb (2016)

Heather Webb, *Dante's Persons. An Ethics of the Transhuman*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

Wilson (2016)

Robert Wilson, *Would you Adam and Eve it?*, in *Vertical Readings in Dante's Comedy*, edited by George Corbett and Heather Webb, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, pp. 31-53.

The essay focuses on the figure of Sapia («Purgatorio» XIII), as a female character. She is compared with the other female souls speaking to Dante in the three kingdoms, mainly Piccarda. Sapia is apparently far from the typical female paradigm. However, Canto XIII of «Purgatory» is crossed by the theme of love and Sapia's attitude is characterized by courtesy. Dante commits to this woman a political-civil message and makes her an exemplar of right living in society. Sapia is able to recognize her own moral and civil guilt. Her account shows that everyone has a share of responsibility in public life. She is the woman looking outwards, not satisfied with the domestic role. Her gaze has been misdirected, while now being safe she is a fulfilled citizen of the city of God.

Parole-chiave: Sapia; invidia; Purgatorio; donna; comunità civile

PAOLO PIZZIMENTO, «Per assumptionem metaphorismorum» (Ep.
XIII, 84): per una teoria dantesca della metafora¹

Un'analisi anche cursoria della *Commedia* non mancherà di constatare come la metafora conti una presenza assai più cospicua nel *Paradiso* che nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* – ove invece prevale l'uso della similitudine, relativamente poco attestata nella terza cantica –. E però le metafore del *Paradiso*, col loro culmine ideale nella *Lichtmetaphysik* neoplatonizzante, non costituiscono che il punto di arrivo di un'ampia riflessione teorica che impegna l'intera opera dantesca e, si direbbe, quasi ogni pensiero del Poeta, sempre teso alla raffigurazione dell'irraffigurabile.

È necessario anzitutto risalire a monte della questione per inquadrare pur sommariamente il tema del linguaggio in Dante. Esiste forse una “filosofia dantesca del linguaggio”, una trattazione sistematica, organica e coerente da parte del Poeta sull'argomento? Oppure ci si deve limitare a parlare di stralci di riflessione disseminati nella sua opera e attendersi – perché no? – ripensamenti, incoerenze e sconnessioni? Senza reificare l'organicità del pensiero dantesco o il suo contrario e lasciando la questione aperta a future e più ampie riflessioni, ci si può limitare per ora a rilevare come, in quella riflessione teorica che sempre si accompagna alla pratica letteraria, Dante si attrezzi sin da subito di una terminologia tecnica di notevole complessità. Possiamo forse collegare questa tendenza a due importanti fenomeni: il rapporto vivo e pratico che Dante instaura con una lingua – il volgare due-trecentesco – ancora relativamente poco normata e l'importanza che il Cristianesimo, religione della Parola fatta carne, attribuisce al linguaggio.

¹ Leggiamo le opere di Dante dalle seguenti edizioni: per la *Vita nuova*, Pirovano, Grimaldi (2015); per il *Convivio*, Brambilla Ageno (1995); per il *De vulgari eloquentia*, Fenzi (2012); per le *Epistole*, Baglio et al. (2016); per la *Commedia*, Chiavacci Leonardi (2016). Leggiamo, inoltre, i principali commenti danteschi da *Dante Dartmouth Project* (<https://dante.dartmouth.edu>) e le opere di Tommaso d'Aquino dal *Corpus Thomisticum* (<https://www.corpusthomisticum.org/>).

Tra i molti termini tecnici utilizzati da Dante, quelli che indicano il linguaggio umano sono il latino “locutio” e il corrispettivo volgare “sermone”; essi fanno specifico riferimento all’*espressione verbale di quanto il soggetto elabora concettualmente* («lo sermone [...] è ordinato a manifestare lo concetto umano», *Conv.* I, v, 12), in buon accordo con Tommaso d’Aquino secondo cui «nihil est enim aliud loqui ad alterum, quam conceptum mentis alteri manifestare» (*Sum. Theol.* I^a q. 107 a. 1 co). La posizione di Dante, d’altro canto, è tutta nell’alveo di una tradizione che, per il Medioevo latino, trae linfa vitale dal commento di Calcidio al *Timeo* platonico, ove il linguaggio è essenzialmente presentato come *lo strumento attraverso il quale avviene uno scambio di pensieri tra gli esseri viventi*². Ne consegue che esso sia inscindibile da quella forma particolare ed eletta di comunicazione che è l’insegnamento: Dante scrive, infatti, che «[le] parole sono fatte per mostrare quello che non si sa» (*Conv.* I, ii, 7) e dunque sopperiscono alla naturale insufficienza conoscitiva dell’uomo. Il Poeta sottolinea tale insufficienza a più riprese. Egli scrive: «Non angelis, non inferioribus animalibus necessarium fuit loqui, sed nequicquam datum fuisset eis» (*De vulg. el.* I, ii, 2). I primi, infatti, sono creati da Dio «senza grossezza di materia» (*Conv.* III, vii, 5) e comunicano i propri pensieri gloriosi attraverso un’immediata e ineffabile capacità intellettuale che non necessita di alcun segno linguistico («nullo signo locutionis», *De vulg. el.* I, ii, 3)³. Gli animali, la cui anima «tutta in materia è compresa» (*Conv.* III, vii, 5), sono invece guidati dall’istinto naturale («nature instinctu») e non necessitano di comunicazione verbale dal momento che si intendono attraverso atti e passioni comuni («nam omnibus eiusdem speciei sunt idem actus et passiones, et sic possunt per proprios alienos cognoscere», *De vulg. el.* I, ii, 4)⁴. Tra gli angeli e gli animali sta l’uomo, la cui anima è «da una parte [...] da materia libera, da un’altra [...] impedita» (*Conv.* III, vii, 5). Ora, in quanto creatura razionale, l’uomo non può

² Cfr. Moreschini (2003), p. 90.

³ Cfr. *Sum. Theol.* I^a q. 107 a. 1 ad 2: «Locutio exterior quae fit per vocem, est nobis necessaria propter obstaculum corporis. Unde non convenit Angelo, sed sola locutio interior; ad quam pertinet non solum quod loquatur sibi interius concipiendo, sed etiam quod ordinet per voluntatem ad alterius manifestationem. Et sic lingua Angelorum metaphorice dicitur ipsa virtus Angeli, qua conceptum suum manifestat».

⁴ Si veda quanto afferma l’Aquiniano nella *Summa contra Gentiles*, lib. 3 cap. 113 n. 1 («Animalia autem bruta habent paucos conceptus, quos paucis naturalibus signis exprimunt») e nella *Sententia libri Ethicorum*, lib. 10 l. 8 n. 11 («Operationes et delectationes aliorum animalium consequuntur naturalem inclinationem, quae est eadem in omnibus animalibus eiusdem speciei»).

comunicare «per proprios actus vel passiones» come gli animali; in quanto creatura implicata nella materia, non può comunicare «per spiritualem speculationem» come gli angeli (*De vulg. el.* I, iii, 1). Necessita, dunque, di una forma di comunicazione che allo stesso tempo, *razionale e sensibile* (*Ivi*, I, iii, 2):

Oportuit ergo genus humanum ad comunicandas inter se conceptiones suas aliquod rationale signum et sensuale habere: quia, cum de ratione accipere habeat et in rationem portare, rationale esse oportuit; cumque de una ratione in aliam nichil deferri possit nisi per medium sensuale, sensuale esse oportuit; quare, si tantum rationale esset, pertransire non posset; si tantum sensuale, nec a ratione accipere, nec in rationem deponere potuisset. Hoc equidem signum est ipsum subiectum nobile de quo loquimur: nam sensuale quid est, in quantum sonus est; rationale vero, in quantum aliquid significare videtur ad placitum⁵.

Dante mostra una precisa consapevolezza della natura incarnata del linguaggio, *medium* sensibile che non prescinde dal corpo e dal suo apparato fonatorio. Egli sa, con sant'Agostino, che il linguaggio possiede un "corpo" ovvero un elemento sensibile, il suono ("sonus"), e un'anima ovvero un elemento razionale, il significato ("significatio")⁶. Perché un suono si faccia parola, insegna Aristotele, è necessario che esso dipenda da un'immagine («Oportet animatum esse verberans et cum ymaginatione aliqua», *De anima*, II, viii, 420b [30]⁷); l'immagine, specifica Boezio, deve essere portatrice di significato; e il significato, conclude Alberto Magno, è l'impressione di una rappresentazione concettuale che risiede nella mente del locutore nel suono articolato creato dalla voce (*Summa de creaturis*, q. XXV). Chiara, dunque, l'idea che il pensiero agisca più per *modo rappresentazionale* che per *modo*

⁵ Si veda Bonaventura nei *Sententiarum libri II*, dist. X art. III q. I, co.: «Et hoc conveniens est, sicut homo compositus est ex anima et corpore, ita eius locutio aliquid habeat spirituale, aliquid corporale». Cfr. *Sum. Theol.* II^a-II^ae q. 85 a. 1 co.: «Est autem modus conveniens homini ut sensibilibus signis utatur ad aliqua exprimenda, quia ex sensibilibus cognitionem accipit». Cfr. *Ivi* III^a q. 60 a. 4 ad 1: «Quia omnis nostra cognitio a sensu initium habet. Effectus autem intelligibiles non habent quod possint ducere in cognitionem alterius nisi in quantum sunt per aliud manifestati, idest per aliqua sensibilia. Et inde est quod primo et principaliter dicuntur signa quae sensibus offeruntur, sicut Augustinus dicit, in II de Doct. Christ., quod *signum est quod, praeter speciem quam ingerit sensibus, facit aliquid aliud in cognitionem venire*».

⁶ Si veda, ad esempio, l'agostiniano *De quantitate animae*, XXXII, 66: «Cum ergo nomen ipsum sono et significatione constet, sonus autem ad aures, significatio ad mentem pertineat; nonne arbitraris in nomine, velut in aliquo animante, sonum esse corpus, significationem autem quasi animam soni?».

⁷ Si veda il commentario boeziano *In librum De interpretatione Aristotelis Maior I*: «Illa quoque potest esse diffinitio vocis, ut eam dicamus sonum esse cum quadam imaginatione significandi. Vox namque cum emittitur, significationis alicuius causa profertur».

proposizionale. L'immaginazione gioca qui un ruolo certamente fondamentale: ma se nello Stagirita essa pativa uno statuto ambiguo, fluttuante «tra senso e intelletto»⁸, il progressivo apporto delle dottrine neoplatoniche nel Medioevo l'ha via via avvalorata come la facoltà che accorda la disparità tra corpo e spirito, tra mondo intellettuale e mondo sensibile. Non per caso, in Ugo di San Vittore essa diventa uno spirito corporeo («spiritus corporeus») che raccoglie le sensazioni fisiche e ne astrae i dati della conoscenza⁹.

Questi sono solo alcuni elementi preliminari che emergono compulsando il *De vulgari eloquentia* e il *Convivio* alla luce del lungo dibattito filosofico precedente. Ma la riflessione di Dante sul linguaggio ha un avvio assai acerbo se è vero – come pare ammissibile – che già la *Vita nuova* «getta le fondamenta di una teoria del segno linguistico che trova applicazione perfetta nella *Divina Commedia*»¹⁰. Il libello, informato com'è a una dottrina della parola “ispirata” dall'Amore per Beatrice, riprende le fila del dibattito filosofico su immaginazione e linguaggio e vi opera due integrazioni originali e fondamentali: anzitutto, ancora l'immaginazione alla passione amorosa che alimenta le immagini del cuore; inoltre teorizza che l'immaginazione stessa, ove operi con particolare intensità, esploda esternamente come parola poetica. Così, ad esempio, in un luogo particolarmente eloquente della *Vita nuova* (XIX, 1-2):

*Avvenne poi che passando per un cammino lungo lo quale sen già un rivo
chiaro molto, a me giunse tanta voluntade di dire, ched io cominciai a pensare
lo modo ch'io tenesse; e pensai che parlare di lei non si convenia ched io facesse,
sed io non parlassi a donne in seconda persona, e non ad ogni donna, ma
solamente a coloro che sono gentile e che non sono pure femine. Allora dico che
la mia lingua parlò quasi come per se stesso mossa, e disse: «Donne ch'avete
intelletto d'amore».*

⁸ Gambale (2012), p. 59.

⁹ Nel *De unione corporis et spiritus*, testo di autore incerto ma tradizionalmente attribuito al maestro vittorino (PL CLXXVII, coll. 287 D-288 A), leggiamo: «Est itaque imaginatio similitudo sensus, in summo corporalis spiritus, et in imo rationalis corporalem informans et rationalem contingens. Sensus namque sive per visum, sive per auditum, sive per olfactum, sive per gustum, sive per tactum, extrinsecus corpus contingens formatur ipsamque formam ex corporis contactu conceptam intrinsecus reducens per meatus singulis sensibus emittendis et revocandis introrsum dispositos ad cellam phantasticam colligit, eamque illi parti puriori corporei spiritus imprimens imaginationem facit».

¹⁰ Gambale (2012), p. 54.

Il protagonista del libello avverte, dunque, un impulso interiore («volontade di dire») che lo porta a intonare spontaneamente («la mia lingua parlò quasi come per se stesso mossa») una canzone già tutta già composta nel suo cuore, *Donne ch'avete intelletto d'amore*; un brano d'importanza capitale, com'è noto, che inaugura la nuova poetica di Dante, lo «stilo de la [...] loda» (*Vn* XXVI, 4). Non è uno spontaneismo romantico, quello di Dante: a sgorgare dalle sue labbra è una parola che testimonia meditazione profonda, è il contrassegno esteriore del raggiungimento di una nuova poetica che, ben lungi dall'avere una valenza esclusivamente letteraria, costituisce invece il correlativo del processo interiore di penetrazione della natura miracolosa di Beatrice. Il perfezionamento *spirituale* dall'ἐξως orizzontale alla verticale *caritas* è tutt'uno con quello *poetico* dagli ormai vietati *clichés* cortesi allo «stilo de la [...] loda», che è la cifra sensibile della *renovatio* spirituale del protagonista e, al contempo, ne è il mezzo di comunicazione. Ora, se pare assodato che la *Vita nuova* è opera consacrata all'iniziazione e della nascita di un profeta nel segno della miracolosa Beatrice¹¹, allora temi profetici e riflessione linguistica sono connessi quant'altri mai già alle scaturigini dell'opera dantesca.

Beninteso: fin qui si è parlato del *sermo proprius*, del linguaggio nella sua funzione ordinaria, potremmo dire nel suo “grado zero”; il cui compito è *restituire* all'ascoltatore una rappresentazione mentale presente nel locutore. Ben diverso è il caso della metafora, in cui invece il linguaggio *crea* delle immagini che, senza di esso, non potrebbero esistere. Essa, infatti, va intesa come un «dispositivo di visualizzazione del discorso»¹², nell'idea che l'iconicità costituisce «un immaginario implicato nel linguaggio stesso»¹³. Certo: una coesistenzialità tra parola e immagine si dà tanto nel linguaggio proprio quanto in quello metaforico; ma nel primo caso, lo abbiamo detto, la parola veicola e restituisce un'immagine che in essa è già come impressa; nel secondo, invece, la crea in forza dello scarto che la metafora realizza rispetto al *sermo proprius*.

¹¹ Mineo (1968), p. 130.

¹² Martinengo (2016), p. 108.

¹³ Ricoeur (2010), p. 279.

Punto di partenza per una riflessione sulla metafora in Dante è la celebre *Epistola XIII*, indirizzata a Cangrande della Scala. In una densa sezione del testo, l'autore si impegna nell'affermare la realtà del viaggio ultraterreno culminato con la *visio Dei*; dopo alcuni paragrafi dedicati all'incapacità della memoria di trattenere il ricordo di quanto sperimentato in condizione di *abstractio a sensibus* (*Ep. XIII*, xxviii [77-82]), egli affronta il tema dell'insufficienza del linguaggio a riferirlo¹⁴. Emerge problematicamente, a questo punto, l'*hapax* di conio dantesco "metaphorismus" (*Ivi*, xxix [83-84]):

Vidit ergo, ut dicit, aliqua que referre nescit et nequit rediens. Diligenter quippe notandum est quod dicit « nescit et nequit » : nescit quia oblitus, nequit quia, si recordatur et contentum tenet, sermo tamen deficitur. Multa namque per intellectum videmus quibus signa vocalia desunt : quod satis Plato insinuat in suis libris per assumptionem metaphorismorum ; multa enim per lumen intellectuale vidit que sermone proprio nequivit exprimere.

Evidente lo studiatissimo parallelo tra la *visio* dantesca e le *visiones* bibliche, fra tutte quella di san Paolo: infatti, come l'Apostolo «raptus est in paradisum et audivit arcana verba, quae non licet homini loqui» (2 *Cor XII*, 4), così il protagonista della *Commedia* «vidit [...] aliqua qui referre nescit et nequit rediens». Il passo citato, perciò, non soltanto sollecita una questione teorica fondamentale su memoria e linguaggio ma soprattutto la colloca all'interno ed alle dipendenze del macrotema profetico. D'altro canto, l'esplicito ricorso a Platone mostra non tanto che il Poeta ravveda nel filosofo il depositario di una visione di tipo paolino, quanto piuttosto che ne accoglie *sub conditione* la dottrina e la inserisce in un più ampio discorso sulle potenzialità creatrici del linguaggio come strumento di verità: Dante, insomma, riconosce in lui l'*auctoritas* in grado di accreditare «la funzione mitopoietica quale modo precipuo di esprimere l'ineffabile»¹⁵. Con i simboli di origine platonica, del resto, il Poeta antica familiarità: basti ricordare come già il *Convivio* – frutto di conoscenze filosofiche non inconsistenti ma «di assai fresca data»¹⁶ – proponga sulla scorta

¹⁴ Beninteso: che il linguaggio sia *inops* è dato di tradizione da Aristotele a Cicerone, da Quintiliano a Seneca, da Macrobio a Marziano Capella, da Alano di Lilla a Geoffroy de Vinsauf a Bene da Firenze; autori coi quali Dante intesse profondi dialoghi disseminati lungo l'intero arco della *Commedia*. Cfr. Ledda (2002).

¹⁵ Baglio *et al.* (2016), p. 410.

¹⁶ Gilson (2016), p. 84.

del *Liber de causis*¹⁷ e del suo commento ad opera di Alberto Magno l'analogia neoplatonica tra il «discorrimento» della «divina bontade» e la diffusione della luce del sole, suo «sensibile essempro» (*Conv.* III, vii, 2-3), il tutto secondo una prassi in tutto concorde con quanto abbiamo detto finora.

Perciò, guardando alle *visiones* bibliche e alle *assumptiones metaphorismorum* platoniche, Dante – che si sente profeticamente investito della missione di comporre la *Commedia* «in pro del mondo che mal vive» (*Purg.* XXXII, 103) – ribadisce con forza la verità del Poema sacro contro ogni confinamento entro le categorie più rassicuranti della *fictio* poetica (sarà questa la strada che, invece, batteranno i primi commentatori, con la parziale eccezione di Guido da Pisa). Beninteso: la verità dell'opera non andrà ricercata nella *littera*; ma non perché questa sia frutto di invenzione poetica quanto piuttosto perché la *visio Dei* che Dante dichiara di aver sperimentato oltrepassa ogni umana capacità di rammemorazione ed espressione. Così, ad esempio, appare nei versi del canto proemiale del *Paradiso* (vv. 22-24):

*O divina virtù, se mi ti presti
tanto che l'ombra del beato regno
segnata nel mio capo io manifesti*

L'«ombra [...] segnata» nella mente è, per l'appunto, quel pochissimo che la memoria ha potuto trattenere della *visio Dei*, un'immagine residuale pallida e debole che rimane impressa nella mente come la passione che perdura quale unico flebile residuo di un sogno che non si ricorda¹⁸.

Ma se anche la memoria trattiene una pur pallida ombra della visione beatifica, si pone comunque l'ulteriore, pressante necessità di un linguaggio che, in forza della sua capacità di tradurre in immagini sensibili ciò che è puramente spirituale e intellettuale, supplisca alla naturale deficienza della memoria e del linguaggio. Sia chiaro: più che la connessione tra

¹⁷ Sul *Liber de causis* cfr. Magnard et al. (1990).

¹⁸ Cfr. *Par.* XXXIII, 58-63: «Qual è colui che sognando vede, / che dopo 'l sogno la passione impressa / rimane, e l'altro a la mente non riede, / cotal son io, ché quasi tutta cessa / mia visione, e ancor mi distilla / nel core il dolce che nacque da essa». Cfr. *Sum. Theol.* II^a-II^ae, q. 175 a. 4 ad 3: «Paulus, postquam cessavit videre Deum per essentiam, memor fuit illorum quae in illa visione cognoverat, per aliquas species intelligibiles habitualiter ex hoc in eius intellectu relictas, sicut etiam, abeunte sensibili, remanent aliquae impressiones in anima, quas postea convertens ad phantasmata, memorabatur. Unde nec totam illam cognitionem aut cogitare poterat, aut verbis exprimere».

metaphorismi e *inopia* della parola, il passo citato dell'*Epistola* è interessante per la menzione di Platone – *auctoritas* la cui conoscenza nel Medioevo è, peraltro, limitata al *Timeo* e sempre mediata da traduzioni e commenti¹⁹ –. L'inclinazione del filosofo ateniese al parlare per immagini aveva suscitato le rimostanze di Aristotele e di Tommaso, assai critici verso l'*improprietas* delle metafore platoniche – disdicevole per il sapiente che, invece, dovrebbe esprimersi quanto più possibile secondo *proprietas* –. Per i due, in definitiva, Platone non aveva insegnato una dottrina falsa ma «habuit malum modum docendi» (*In De Anima*, I, viii [107-108])²⁰. Per converso, Macrobio aveva lodato l'indole filosofica e poetica della scrittura platonica²¹ mentre a Chartres Guglielmo di Conches ne aveva interpretata la *fabula* in termini di *transumptio*, cioè di «metafora protratta a discorso metaforico»²².

Ad anticipare le posizioni di Dante era, inoltre, Boncompagno da Signa, senza dubbio il più originale e versatile tra i maestri dell'*ars dictandi* fra XII e XIII secolo. Nella *Rhetorica novissima* (IX, ii), egli scriveva:

Transumptio est mater omnium adornationum, que non desinit dicendorum genera curcuire. Vel transumptio est quedam imago loquendi, in qua unum ponitur et reliquum intelligitur. Vel transumptio est transmutatio locutionum, que semper intellectum imaginarium representat. Vel transumptio est positio unius dictionis vel orationis pro altera, que quandoque ad laudem, quandoque ad vituperium rei transumpte redundat. Vel transumptio est quoddam naturale velamen, sub quo rerum secreta occultius et secretius proferuntur. [...] Manifestum est enim vel esse debet quare transumptio fuerit inventa. Nam cum aliquis intendit aliquem vel aliquam vel aliquid commendare vel vituperare, non satisfacit anime desiderio, si dicat

¹⁹ Non per questo il dialogo platonico mancherà di esercitare una profonda influenza sulla cultura del Medioevo. Cfr. Garin (1958); Gregory (1958; 1992); Wetherbee (1972), pp. 28-77; De Bryune (1975); Chenu (1976), pp. 108-141.

²⁰ Cfr. Mazzeo (1958), pp. 39 ss.

²¹ Cfr. Neri (2007), p. 242 ss.: «Sciendum est tamen non in omnem disputationem philosophos admittere fabulosa uel licita, sed his uti solent cum uel de anima uel de aeriis aetheriisve potestatibus uel de ceteris discuntur. Ceterum cum ad summum et principem omnium deum, qui apud Graecos θάγατον, qui πρώτον αἴτιον nuncupatur, tractatus se audet attollere, uel ad mentem, quem Graeci νοῦν appellant, originales rerum species quae ἰδέαι dictae sunt, continentem, ex summo natam et profectam deo, cum de his inquam locuntur summo deo et mente, nihil fabulosum penitus attingunt; sed, si quid de his adsignare conantur quae non sermonem tantummodo, sed cogitationem quoque humana superant, ad similitudines et exempla confugiunt. Sic Plato cum de τὰγαθὸν loqui esset animatus, dicere quid sit non ausus est, hoc solum de eo sciens quod sciri quale sit ab homine non possit, solum vero ei simillimum de visibilibus solem repperit, et per eius similitudinem viam sermoni suo attollendi se ad non comprehendenda patefecit».

²² Forti (2006). Cfr. Tateo (1976).

bonus vel malus est, aut peior vel pessimus, aut bona vel mala, peior vel pessima. Unde propter inenarrabilem mentis affectum illum vel illam vel illud in aliam rem nititur transmutare, qu'ad nimiam exaltationem vel depressionem pertinere noscuntur. Huiusmodi siquidem transumptiones fiunt de omnibus rebus, que in mundiali machina continentur, non sine probabili motu nature. Celestia etiam et terrestria ad invicem transumi videntur, sicut per visiones intelligimus prophetarum, et in Apocalypsi Iohannis plenius intuemur. Scimus nempe, quod Iherusalem terrestris transumitur in celestem. Anima etiam sepe transumit, quia dormientibus pericula vel commoda futura per diversas et contrarias imaginationes ostendit. Unde plurimi dormiendo terrentur et aliqui non modicum gloriantur. Huiusmodi namque somnia mortales arbitrabiliter interpretari laborant, quoniam unusquisque appetit videri, quod non est in interpretationibus somniorum, ut credatur fore similis Ioseph, qui fuit interpretatus somnium Pharonis. In terrestri paradiso, in quo Deus hominem ad imaginem et similitudinem suam formavit, transumptio sine dubio fuit inventa. Primus inventor fuit ipse plasmator, qui protoplausto precepit, dicens: De omni ligno paradisi comedes, de ligno autem scientiae boni et mali ne comedas. Ecce vides quod posuit lignum pro fructu²³.

Dal *magister* signese Dante – e con lui il lettore moderno – trae alcune fondamentali precisazioni sulla *transumptio* metaforica:

è una rappresentazione che coinvolge l'intelletto, l'immaginazione e i sensi;

è un velo naturale («naturale velamen») sotto il quale si occultano i reali significati delle cose;

esprime ciò che è ineffabile («inenarrabile mentis affectum»);

trasmuta reciprocamente tutti gli enti («res») della *mundialis machina*, tanto che le cose celesti («celestia») e le cose terrestri («terrestria») possono essere reciprocamente («ad invicem») metaforizzate;

è il fondamento dei sogni;

caratterizza le visioni profetiche;

è creazione divina.

Quest'ultimo punto assume particolare interesse: non solo perché la metafora cessa di essere un dispositivo meramente retorico per costituire la base stessa del pensare umano (tanto da caratterizzare l'attività onirica); ma soprattutto perché l'intera Creazione si fa

²³ Citiamo il testo dall'edizione online a cura Steven M. Wight, in [Medieval Diplomatic and the «ars dictandi»](#).

divina metafora contrassegnata dall'inesauribile permutabilità degli enti, dalla loro disponibilità a farsi figure di tutte le cose, «fino alla strepitosa visione [...] di un cosmo figurato come un'immagine architettura retorica che sancisce il pan metaforismo di Boncompagno quale *transumptio* universale, inesauribile deposito di metafore che nessuno, tranne Dio che ne è l'autore, è in grado di possedere totalmente»²⁴. Pertanto, il passo citato dell'*Epistola* XIII assume importanza capitale perché mettendo a frutto la lezione di Platone «annette il tema dell'ineffabilità ad un impiego mitopoietico della metafora, intesa non solo come rimedio al naturale deficit linguistico, ma quale specifico strumento espressivo della visione»²⁵.

Tutto questo affonda in un dibattito annoso: prepara certamente il metaforismo del *Paradiso* l'equiparazione, proposta da Alberto Magno nell'ambito delle visioni profetiche, tra la metafora e i *phantasmata*, i residui sensoriali che seguono l'esperienza visionaria (*De somno et vigilia* III, i, 4):

Si autem quaeritur, quare non fit per sensibilia et imaginabilia propria, cum lucidius et compendiosius sciretur ex propriis quam metaphoricis, et compendium eligit natura, eo quod non abundat superfluis, videtur mihi esse dicendum, quod talia omnia de quibus est somnium, praecipue sunt contingentia de futuro: haec autem non sunt in se antequam fiant: nec etiam habent causam stantem et ordinatam: propter quod nec similitudine propria suae essentiae, nec in similitudine fieri possunt in anima, praecipue cum omnes similitudines quae sunt in anima, fiant per abstractionem a rebus. Ex quo igitur fieri non possunt simulacro proprio, nec simulacro causarum, necessario sequitur quod propria simulacra quae nec aliena figuratione talia praeostendunt, talia praefigurari non possint. Si igitur praefigurantur, oportet quod hoc fiat per aliquam influentiam superiorum, et simulacro alieno non proprio. Oportet autem quod illa influentia sit aliqua valde remota causa: et tunc quando ista influentia tangit animam, percipietur in ipsa in phantasmate alieno, eo quod proprium in se vel in sua causa non habuit, ut diximus: alienum autem phantasma non ostendit nisi per similitudines et metaphoras: oportet igitur in talibus somniis metaphorice accepta esse anima phantasmata.

D'altro canto, l'Aquinate offre a Dante un'ineludibile fenomenologia dell'esperienza visionaria che riguarda i sensi e i *phantasmata* (*Sum. Theol.* II^a-IIae, q. 175 a. 4 co.):

²⁴ Ariani (2009), p. 30 ss.

²⁵ *Ivi*, 2 ss.

Divina essentia non potest ab homine videri per aliam vim cognoscitivam quam per intellectum. Intellectus autem humanus non convertitur ad sensibilia nisi mediantibus phantasmatis, per quae species intelligibiles a sensibilibus accipit, et in quibus considerans de sensibilibus iudicat et ea disponit. Et ideo in omni operatione qua intellectus noster abstrahitur a phantasmatis, necesse est quod abstrahatur a sensibus. Intellectus autem hominis, in statu viae, necesse est quod a phantasmatis abstrahatur, si videat Dei essentiam. Non enim per aliquod phantasma potest Dei essentia videri; quinimmo nec per aliquam speciem intelligibilem creatam, quia essentia Dei in infinitum excedit non solum omnia corpora, quorum sunt phantasmata, sed etiam omnem intelligibilem creaturam. Oportet autem, cum intellectus hominis elevatur ad altissimam Dei essentiae visionem, ut tota mentis intentio illuc advocetur, ita scilicet quod nihil intelligat aliud ex phantasmatis, sed totaliter feratur in Deum. Unde impossibile est quod homo in statu viae videat Deum per essentiam sine abstractione a sensibus.

Sempre dal dottore angelico è possibile ricavare un'interpretazione decisiva del *raptus* paolino (*Sum. Theol.* II^a-II^ae, q. 175 a. 4 ad 3):

Paulus, postquam cessavit videre Deum per essentiam, memor fuit illorum quae in illa visione cognoverat, per aliquas species intelligibiles habitualiter ex hoc in eius intellectu relictas, sicut etiam, abeunte sensibili, remanent aliquae impressiones in anima, quas postea convertens ad phantasmata, memorabatur. Unde nec totam illam cognitionem aut cogitare poterat, aut verbis exprimere.

Perciò, che vengano dai sensi secondo l'ordine naturale o si formino nell'immaginazione per virtù divina, i *phantasmata* generano conoscenza²⁶. La metafora, allora, non costituirà per Dante che «un'espressione verbale secondaria di *phantasmata*»²⁷: strumento certamente residuale ma necessario per fissare gli esigui dati sensibili della memoria abbandonata dall'intelletto nel momento della visione divina²⁸. Si può pensare, a questo punto, che l'*assumptio metaphorismorum* di Dante sotto l'egida di Platone si ponga in sottile ma risoluto conflitto con la retorica scolastica, così avversa alle *impropriates* del filosofo ateniese. Va da sé, del resto, che

²⁶ Cfr. *Sum. Theol.* I^a q. 12 a. 13 ad 2: «Ex phantasmatis, vel a sensu acceptis secundum naturalem ordinem, vel divinitus in imaginatione formati, tanto excellentior cognitio intellectualis habetur, quanto lumen intelligibile in homine fortius fuerit. Et sic per revelationem ex phantasmatis plenior cognitio accipitur, ex infusione divini luminis».

²⁷ Ariani (2009), p. 22.

²⁸ Quanto diciamo trova perfetta conferma, ad esempio, in *Par.* XXXIII, 67-72: «O somma luce che tanto ti levi / da' concetti mortali, a la mia mente / ripresta un poco di quel che parevi / e fa la lingua mia tanto possente, / ch'una favilla sol de la tua gloria / possa lasciare a la futura gente». Il verbo "lasciare" del v. 72 suggerisce quasi un'idea di eredità, di dono connessa al canto della *Commedia*. Idea, del resto, coerente con la primaria ispirazione del poema menzionata dall'*Epistola* XIII (xv [39]): «removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis».

una volta sancita la centralità della «Scrittura» come repertorio di immagini, il suo accostamento al Timeo, quale unica auctoritas nel campo dei «metaphorismi», inserisce di diritto Dante nel tipo di esegesi elaborata, nel XII secolo, dalla Scuola di Chartres, in particolare intorno alla nozione di integumentum, che ex professo incardina il vettore metaforico-verbale sui sensi profondi che deve veicolare²⁹.

L'*integumentum*, come è noto, è la tecnica interpretativa messa a punto dai maestri della *schola* di Chartres proprio su sollecitazione delle dottrine del *Timeo*, la cui esegesi simbolico-scritturale poneva non pochi problemi di conciliazione con la Bibbia e con il pensiero teologico cristiano. L'interpretazione integumentamentale tende ad avvalorare il testo filosofico o poetico (si tratti di un dialogo di Platone o del poema di Virgilio) quale veicolo di verità che, al di sotto dell'involucro letterale, sono compatibili con la Rivelazione³⁰. Par subito chiaro come tale nozione riesca concorde con quella dantesca di *metaphorismus*: procedimento che non si sovrappone senza scarti né eccedenze alla metafora ma, come già puntualizzava Mazzeo, tende a inglobare anche la lettura allegorizzante³¹. Appare allora probabile che Dante abbia coniato il termine *metaphorismus* «avendo compreso acutamente che a presiedere all'*integumentum* è sempre un'operazione di *translatio*, di trasferimento di senso»³². Come la metafora, infatti, esso opera attraverso un processo di estraniamento della *littera* dai sensi risposti che essa nasconde. Ma *metaphorismus* è anzitutto, per Dante, tutto ciò che si contrappone al *sermo proprius* e lo oltrepassa³³; anzi, proprio la contrapposizione di linguaggio metaforico e linguaggio proprio inquadra in tutta la sua problematicità la palese incapacità di quest'ultimo a ridire l'inesprimibile. Se «Deum secundum proprietatem dici non posse» (*Super Sent.*, lib. I, d. 34 q. 3 a. 2 co), se la *proprietas* di Dio non è comunicabile, allora il linguaggio, proprio grazie alla sua connaturata *improprietas*, potrà servirsi dello strumento sostitutivo della metafora:

²⁹ Ariani (2009), p. 9.

³⁰ Cfr. Wetherbee (1972), pp. 36-48.

³¹ Mazzeo (1958), p. 37 ss.

³² Ariani (2009), p. 14.

³³ Elaborazioni consimili si trovano, al tempo di Dante, presso il circolo preumanistico orbitante intorno ad Albertino Mussato: Guizzardo da Bologna ricorre al verbo "metaphorizare" quando spiega la *transumptio* nel suo commento alla *Poetria nova* dell'inglese Geoffrey di Vinsauf («Est autem specialis transumptio quando plures dictiones metaphorizantur in una oratione vel quando tota oratio metaphorizatur», *Recollecte*, p. 153).

Quando si tratti dunque di esprimere l'abissale eccedenza divina [...], una proprietas in sé assolutamente inattingibile [...], i corpora vilia forniti dai sensi all'intelletto in forma di phantasmata sono l'unico mezzo a disposizione per dire e scrivere sub figuris, che altro non sono che similitudines radicalmente dissimili dall'oggetto metaforizzato³⁴.

L'improprietas come caratteristica indelebile di ogni metafora è, d'altro canto, un dato tradizionale che san Tommaso recupera da Dionigi l'Areopagita (*Super Sent.*, lib. 1 d. 34 q. 3 a. 2 co.):

Hanc quaestionem Dionysius, 2 cap. Caelest. Hierarch., pertractat, et ostendit quod etiam convenientius significantur nobis divina per creaturas viliores, quam per nobiliores. Et primam rationem assignat, quia his magis occultantur divina, cujus occultationis necessitas dicta est, art. praec. Secundam assignat, quia ista magis a Deo remonentur et distant: et ideo cum convenientissimus modus significandi divina sit per negationem, convenientius istis similitudinibus utimur. Tertiam assignat ex utilitate nostra; quia minus datur nobis occasio errandi in figuris rerum vilium quam in figuris rerum nobilium. Nullus enim dubitat, Deum secundum proprietatem dici non posse aliquod vile animal; et ideo constat quod Scriptura huiusmodi Deo secundum proprietatem non attribuit. Sed apud aliquos simplices, qui vix aliquid praeter sensibilia suspicari possunt, de facili videretur ea quae sunt nobilissima in corporibus, proprie Deo convenire, si de ipso dicerentur; et ideo similitudines a rebus vilioribus sumptae, ipsa qualitate rerum retrahunt animum ab errore. Invenitur tamen etiam in nobilibus creaturis Deus significari in Scriptura, sicut sole, et stella, et huiusmodi; non tamen ita frequenter³⁵.

³⁴ Ariani (2009), p. 25.

³⁵ Cfr. Scazzoso, Bellini (2009), p. 95 ss.: «Noi troveremo che gli interpreti della teologia misteriosa [μυστικὸς θεολόγος] adattano santamente questi simboli non solo alle manifestazioni delle disposizioni celesti, ma anche talvolta alle stesse manifestazioni della Tearchia. E talvolta essi celebrano la Divinità a partire dalle cose più preziose che vediamo sole della giustizia, stella mattutina che sorge santamente nell'intelligenza, luce che risplende senza alcun velame e intellettualmente. Altre volte, invece, la celebrano con gli appellativi degli elementi di mezzo come fuoco che illumina senza danno, acqua elargitrice di pienezza vitale e, per parlare simbolicamente, come acqua che entra nel ventre e fa scaturire fiumi che scorrono irrefrenabilmente. Infine, la chiamano anche con i nomi delle cose più basse come unguento fragrante, pietra angolare, e perfino le attribuiscono una forma ferina adattandole le caratteristiche del leone e della pantera e dicendo che sarà come un leopardo e un'orsa inferocita. Aggiungerò anche il più vile di tutti i paragoni e che sembra essere il più sconveniente: infatti, i dotti nelle cose divine ci hanno tramandato che Dio si è attribuito la forma di un verme. Così tutti i teosofi e gli interpreti dell'ispirazione occulta separano in maniera incontaminata il "Santo dei Santi" dalle cose imperfette e profane e vigilano sulle sante raffigurazioni dissimili [ἀνόμιον ἱεροπλαστίαν], affinché le cose divine non siano accessibili ai profani e coloro che contemplano i santi simulacri non aderiscano alle figure come se fossero reali, e affinché le cose divine siano venerate con vere negazioni e con similitudini dissimili che provengono da cose che hanno tracce divine estremamente diverse nelle loro proprietà [ὡς ἀληθείς ἐναπομεῖναι τοῖς τύποις καὶ ὥστε τὰ θεῖα τιμᾶσθαι ταῖς ἀληθείς ἀποφάσεσι καὶ ταῖς πρὸς τὰ ἔσχατα τῶν οἰκείων ἀπηχημάτων ἑτεροίαις ἀπομοιώσεσιν]. Dunque, non c'è nulla di strano se per le dette ragioni rappresentano le sostanze celesti secondo le somiglianze dissimili che sono sconvenienti [ἀπεμφαινουσῶν ἀνομοίων ὁμοιοτήτων]».

È certamente il capitolo II della *Gerarchia Celeste* di Dionigi l'Areopagita con la sua teoria delle "sante raffigurazioni dissimili" a costituire «la più completa propedeutica alla retorica divina di tutta la cultura tardo-antica e medievale»³⁶. In questo caso, alla teoria della metafora è applicato il discorso teologico apofatico che nega a Dio ogni attribuzione – che necessariamente si risolverebbe in una limitazione –. Se Dio non è comprensibile, non è conoscibile, non è comunicabile, allora la parola dovrà accontentarsi di espressioni negative e figure dissonanti che suggeriscano l'indicibile sancendo al contempo, contro ogni illusione rappresentativa, l'incolmabilità dell'abisso che separa il divino dall'umano. È forse in questa pagina che Dante trova la più nobile autorizzazione al suo *sermo humilis* che accoglie nel suo universale fluire l'alto e il basso, il turpe e il nobile, l'infimo e il sublime, la domesticità e l'estraneità degli accostamenti.

Quanto diciamo, del resto, trova conferma nella requisitoria metaletteraria di Beatrice nel IV del *Paradiso* (vv. 39-60), già considerata da Peter Dronke il luogo capitale della riflessione di Dante sull'incapacità dell'ingegno umano a recepire ciò che trascende i sensi:

*Così parlar conviensi al vostro ingegno,
però che solo da sensato apprende
ciò che fa poscia d'intelletto segno.*

*Per questo la Scrittura condescende
a vostra facultate, e piedi e mano
attribuisce a Dio e altro intende;
e Santa Chiesa con aspetto umano
Gabriel e Michel vi rappresenta,
e altro che Tobia rifece sano.*

*Quel che Timeo de l'anime argomenta
non è simile a ciò che qui si vede
però che, come dice, par che senta.*

*Dice che l'alma a la sua stella riede,
credendo quella quindi esser decisa
quando natura per forma la diede;
e forse sua sentenza è d'altra guisa
che la voce non suona, ed esser puote
con intenzion da non esser derisa.*

*S'elli intende tornare a queste ruote
l'onor de la influenza e 'l biasmo, forse*

³⁶ Ariani (2009), p. 33.

*in alcun vero suo arco percuote*³⁷.

Facendo ricorso proprio a una lettura integumentale, Beatrice offre qui una «decrizzazione ortodossamente cristiana di un “metaphorismus” platonico»³⁸ che riscatta *a latere* anche i *metaphorismi* danteschi. Può apparire sorprendente, di primo acchito, che Dante non ricorra ad argomentazioni di carattere retorico ma chiami in causa la teoria della conoscenza attraverso i sensi che, come rileva Ariani, «è il nucleo funzionale del *De anima* aristotelico»³⁹. Il grande discorso teorico di Beatrice, infatti, prende avvio proprio dalla considerazione che l'ingegno umano apprende solo attraverso segni e figure che i sensi sono in grado di percepire («sensato») per poi rilevare come la Sacra Scrittura condiscenda alla naturale limitatezza dell'intelletto mostrando la realtà puramente spirituale di Dio e degli angeli attraverso immagini corporee che hanno, a saperle correttamente penetrare, valore puramente metaforico («altro intende») ⁴⁰. Del resto, l'Aquinate affermava l'origine sensibile di ogni conoscenza e, di conseguenza, lo statuto essenzialmente metaforico di ogni discorso su Dio, necessario surrogato di un'oltranza e un'alterità ineffabili (*Sum. Theol.* I^a q. 1 a. 9 co., ad 1, ad 2):

Est autem naturale homini ut per sensibilia ad intelligibilia veniat, quia omnis nostra cognitio a sensu initium habet. Unde convenienter in sacra Scriptura traduntur nobis spiritualia sub metaphoris corporalium. [...] Poeta utitur metaphoris propter repraesentationem, repraesentatio enim naturaliter homini delectabilis est. Sed sacra doctrina utitur metaphoris propter necessitatem et

³⁷ Cfr. Moreschini (2003) 365 ss.: «Videamus nunc sermonis textum. “Di deorum, quorum opifex idem paterque ego”. Dramatica est dialogi, quod ad dispositionem pertinet, adumbratio, sermo vero speciei angustioris. Decet denique hoc in genere orationis arcanorum interpretatio fabulosa. Nihil ergo inconvenienter facit auctor, quod opificem deum inducit contonantem. [...] Hoc in loco dogmata etiam non illo sermone qui est posito in sono vocis ad declarandos motus intimos propter humanae mentis involucra; deus enim nullo obstaculo prohiberi potest ab intellectu scientiaque omnium rerum lege divina, quam Plato inevitabilem appellat promulgationem». Cfr. Freccero (1989), 289 ss. e Dronke (1990), p. 47 ss.

³⁸ Ariani (2009), p. 11.

³⁹ *Ivi*, p. 7.

⁴⁰ *Sum. Theol.* I^a q. 1 a. 9 co.: «Conveniens est sacrae Scripturae divina et spiritualia sub similitudine corporalium tradere. Deus enim omnibus providet secundum quod competit eorum naturae. Est autem naturale homini ut per sensibilia ad intelligibilia veniat, quia omnis nostra cognitio a sensu initium habet. Unde convenienter in sacra Scriptura traduntur nobis spiritualia sub metaphoris corporalium. Et hoc est quod dicit Dionysius, I cap. caelestis hierarchiae, *impossibile est nobis aliter lucere divinum radium, nisi varietate sacrorum velaminum circumvelatum*. Convenit etiam sacrae Scripturae, quae communiter omnibus proponitur (secundum illud ad Rom. I, *sapientibus et insipientibus debitor sum*), ut spiritualia sub similitudinibus corporalium proponantur; ut saltem vel sic rudes eam capiant, qui ad intelligibilia secundum se capienda non sunt idonei».

utilitatem, ut dictum est. [...] Radius divinae revelationis non destruitur propter figuras sensibiles quibus circumvelatur, ut dicit Dionysius, sed remanet in sua veritate; ut mentes quibus fit revelatio, non permittat in similitudinibus permanere, sed elevet eas ad cognitionem intelligibilem; et per eos quibus revelatio facta est, alii etiam circa haec instruuntur. Unde ea quae in uno loco Scripturae traduntur sub metaphoris, in aliis locis expressius exponuntur. Et ipsa etiam occultatio figurarum utilis est, ad exercitium studiosorum, et contra irrisiones infidelium, de quibus dicitur, Matth. VII, nolite sanctum dare canibus.

È esattamente su questo principio che si fonda la struttura sensibile del *Paradiso* dantesco, la cui visione si attua metaforicamente: quel che Dante vede nel Cielo della Luna – come anche nelle successive Sfere fisiche che lo prepareranno all’Empireo⁴¹ – non è che il rivestimento sensibile, in figura, di una realtà spirituale che solo così può esser percepita dal pellegrino ancora avvolto nella materia corporea. Persino le sembianze corporee dei beati che vengono incontro al Dante non sono che apparenze (*Par.* IV, 37-39):

*Qui si mostraro, non perché sortita
sia questa spera lor, ma per far segno
de la spiritiual c’ha men salita.*

Ed è a questo punto che Beatrice chiama in causa il passo del *Timeo* in cui si sostiene che le singole anime umane preesistono alla vita terrena e dimorano nelle stelle, da cui scendono ad incarnarsi e a cui tornano dopo la morte corporale⁴². Teoria erronea nella *littera* – e Dante ne riceve dimostrazione nel Cielo lunare – ma che *può essere metaforicamente vera* («e forse sua sentenza è d’altra guisa»).

⁴¹ *Ivi*, III^a Suppl. q. 93 a. 2 : « Sed locus in quo sancti beatificantur, non est corporalis, sed spiritualis, scilicet Deus, qui unus est. [...] Quamvis situ nus locus spiritualis, tamen diversi sunt gradus appropriandi ad locum illum».

⁴² Cfr. Reale (2016), p. 1370 ss.: «Dopo che ebbe costituito tutto, [il Demiurgo] lo divise in anime, tante di numero quanti erano gli astri, distribuì ciascuna anima a ciascun astro, e postele in tal modo come su un veicolo, mostrò loro la natura dell’universo e disse loro le leggi fatali. Disse che la prima generazione sarebbe stata stabilita come una sola per tutte, affinché nessuna ricevesse da Lui meno del dovuto, e che tutte quante in ciascuno degli organi del tempo conveniente a ciascuna, avrebbero dovuto produrre il più religioso degli animali. [...] E quando le anime fossero state di necessità innestate nei corpi e al loro corpo una cosa si aggiungesse e un’altra si separasse, sarebbe stato necessario che da queste violente passioni si generasse un sentimento connaturato in tutte, e amore commisto a piacere e dolore, e, oltre a questi, paura e ira e tutte le altre passioni che seguono a queste, e quelle che hanno natura contraria. E se le anime dominassero tali passioni, vivrebbero nella giustizia; se, invece, ne fossero dominate, vivrebbero nell’ingiustizia».

Dunque, nel IV del *Paradiso* la metafora si configura come la modalità propria della visione stessa del regno celeste, che viene incontro ai limiti delle capacità del Dante *agens*; nell'*Epistola* XIII, poi, il ricorso ai *metaphorismi* costituisce la *conditio sine qua non* perché Dante *auctor* possa comunicare la sua visione superando i limiti del linguaggio umano, che non può che venir meno di fronte all'oltranza dell'esperienza del divino. Si avverte qui, forse, un'eco della lezione di Alberto Magno, il quale ben sa e ricorda che Dio, proprio come un poeta, «velat [scientiam] sub metaphora» (*De somno et vigilia*, III, i, 2) e che allo stesso modo Platone «non loquitur secundum veritatem, sed secundum metaphoram» (*De Anima*, I, ii, 7).

È chiaro, dunque, come e quanto Dante sia disinteressato a fornire una riflessione meramente retorica e letteraria della metafora e tenda, invece, a una sua teorizzazione filosofica e teologica. Egli, dunque, assume l'*integumentum*, la tecnica esegetica che il cimento col testo platonico aveva sollecitato ai maestri chartriani, e la immette nell'*inventio* metaforica. E va da sé che quando egli tratta in sede teorica di quel senso allegorico che «si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna» (*Conv.* II, i, 4), ha in mente proprio l'*integumentum*. Tutto ciò permette al poeta «di ritagliarsi un ampio spettro di autonomia rispetto al tendenziale, severo aniconismo della lezione aristotelico-tomistica, insufficiente a esaurire i fenomeni metodologici del cosmo platonico raffigurato nella terza cantica»⁴³. La metafora, allora, assume il valore di *velamen* in senso pienamente neoplatonico, ossia di *narratio fabulosa* come avviene nella «narrazione probabile (εἰκός μῦθος)» sul Demiurgo⁴⁴, *verosimile poiché falsa nella lettera ma vera nel senso riposto*, vero e proprio mito filosofico confezionato per rendere comprensibile, attraverso una similitudine dichiarata e imperfetta, una verità di ordine metafisico altrimenti incomunicabile.

E se, come insegna Aristotele, la metafora consiste essenzialmente nel «mettere davanti agli occhi (πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν)» (*Rhet.* 1411a), i *metaphorismi* diventano lo strumento principe del «visibile parlare» (*Purg.* X, 95) di Dante, il suo mezzo eletto per farsi "demiurgo

⁴³ Ariani (2009), p. 48.

⁴⁴ Reale (2016), p. 1362 e la relativa nota al testo.

d'icone" del Bene, artigiano di immagini della realtà spirituale: e questa costituisce, quando persino l'«alta fantasia» (*Par.* XXXIII, 142) del Pieta vien meno, unica vera alternativa al richiudimento apofatico⁴⁵.

Paolo Pizzimento

Università degli Studi di Messina

paolo.pizzimento@unime.it

⁴⁵ Cfr. in proposito Lavecchia (2010), pp. 11 ss.

Riferimenti bibliografici

Ariani (2009)

Marco Ariani, *I «metaphorismi» di Dante*, in Id. (a cura di), *La metafora in Dante*, Firenze, Leo S. Olschki, 2009, pp. 1-57.

Baglio *et al.* (2016)

Marco Baglio, Luca Azzetta, Marco Petoletti e Michele Rinaldi (a cura di), Dante Alighieri, *Epistole • Egloge • Questio de Aqua et Terra*, Roma, Salerno Editrice, 2016.

Brambilla Ageno (1995)

Franca Brambilla Ageno (a cura di), Dante Alighieri, *Convivio*, Firenze, Le Lettere, 1995.

Chenu (1976)

Marie-Dominique Chenu, *La théologie au douzième siècle*, Vrin, Paris 1976³.

Chiavacci Leonardi (2016)

Anna Maria Chiavacci Leonardi (a cura di), Dante Alighieri, *Divina Commedia*, 3 voll., Mondadori, Milano 1991 (2016).

De Bruyne (1975)

Edgar De Bruyne, *L'esthétique du Timée à l'École de Chartres*, in Id., *Études d'esthétique médiévale*, Genève, Slatkine, 1975², vol. II, pp. 255-301.

Dronke (1990)

Peter Dronke, *Dante e le tradizioni latine medievali*, ed. it. a cura di M. Graziosi, Bologna, Il Mulino, 1990.

Fenzi (2012)

Enrico Fenzi (a cura di), Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, Roma, Salerno Editrice, 2012.

Forti (2006)

Fiorenzo Forti, *La magnanimità verbale. La transumptio*, in Id. *Magnanimitate. Studi su un tema dantesco*, Roma, Carocci, 1977 (2006), pp. 103-135.

Freccero (1989)

John Freccero, *Dante. La poetica della conversione*, ed. it. a cura di C. Calenda, Bologna, Il Mulino, 1989.

Gambale (2012)

Giacomo Gambale, *La lingua di fuoco. Dante e la filosofia del linguaggio*, Roma, Città Nuova, 2012.

Garin (1958)

Eugenio Garin, *Studi sul platonismo medievale*, Firenze, Le Monnier, 1958.

Gilson (2016)

Étienne Gilson, *Dante e la filosofia*, ed. it. a cura di Sergio Cristaldi, Milano, Jaca Book, 1985 (2016).

Gregory (1958)

Tullio Gregory, *Anima mundi; Il Timeo e i problemi del platonismo medievale*, in Id., *Platonismo medievale. Studi e ricerche*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1958, pp. 53-159.

Gregory (1992)

Tullio Gregory, *The Platonic Inheritance*, in Id., *Mundana Sapientia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1992, pp. 145-173.

Lavecchia (2010)

Salvatore Lavecchia, *Oltre l'uno ed i molti. Bene ed essere nella filosofia di Platone*, 2^a ed. riveduta, Milano, Mimesis, 2010.

Ledda (2002)

Giuseppe Ledda, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante*, Ravenna, Longo, 2002.

Magnard *et al.* (1990)

Pierre Magnard, Olivier Boulnois, Bruno Pinchard, Jean-Luc Solère (éds.), *La Demeure de l'Être : Autour d'un anonyme : Étude et traduction du Liber de Causis*, Paris, J. Vrin, 1990.

Martinengo (2016)

Alberto Martinengo, *Filosofie della metafora*, Milano, Angelo Guarini, 2016.

Mazzeo (1958)

Joseph A. Mazzeo, *Structure and Thought in the Paradiso*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1958.

Mineo (1968)

Nicolò Mineo, *Profetismo e apocalittica in Dante. Strutture e temi profetico-apocalittici in Dante: dalla «Vita nuova» alla «Divina Commedia»*, Catania, Università di Catania – Facoltà di Lettere e Filosofia, 1968.

Moreschini (2003)

Claudio Moreschini (a cura di), Calcidio, *Commentario al «Timeo» di Platone*, Milano, Bompiani, 2003.

Neri (2007)

Moreno Neri (a cura di), Macrobio, *Commento al Sogno di Scipione*, Milano, Bompiani, 2007.

Pirovano, Grimaldi (2015)

Donato Pirovano-Marco Grimaldi (a cura di), Dante Alighieri, *Vita nuova • Rime*, Roma, Salerno Editrice, 2015.

Reale (2016)

Giovanni Reale (a cura di), Platone, *Tutti gli scritti*, Milano, Bompiani, 2016⁸.

Ricoeur (2010)

Paul Ricoeur, *La metafora viva*, ed. it. a cura di G. Grampa, Milano, Jaca Book 1981 (2010⁵).

Scazzoso, Bellini (2009)

Piero Scazzoso, Enzo Bellini (a cura di), Dionigi Areopagita, *Tutte le opere*, Milano, Bompiani, 2009.

Tateo (1976)

Francesco Tateo, s.v. *Transumptio*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, pp. 690-692

Wetherbee (1972)

Winthrop Wetherbee, *Platonism and Poetry in the Twelfth Century. The Literary Influence of the School of Chartres*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

This essay analyses some passages of Dante's work in order to reconstruct a theory of language as the specificity of man. In its ordinary function (sermo proprius), language returns to the interlocutor the mental representation of the speaker; in its metaphorical function, instead, it creates images that, without it, could not exist. Through Vita Nuova, De vulgari eloquentia, Convivio, and Epistle XIII, an idea of metaphor emerges as a cognitive device capable of generating images of the things. All this, inserted in the apophatic discourse of a Neoplatonic matrix, finds its application in the Comedy, where metaphor is the main tool for creating images of the ineffable.

Parole-chiave: Dante, linguaggio, metafora, transumptio, apofatismo

MARCO DANIELE, **Sintesi del Medioevo e primo uomo moderno:**

Dante visto da Piero Gobetti

Nonostante l'attenzione di Piero Gobetti si sia concentrata prevalentemente su autori italiani a lui contemporanei, e spesso minori, non sono mancate nella sua vasta produzione critica incursioni nella letteratura ante novecentesca, che spaziano da Dante a Leopardi, da Machiavelli a Goldoni, senza dimenticare il prediletto Alfieri. Proprio l'Alighieri rappresentò, nell'arco dell'intensa eppur breve attività culturale del torinese, l'interlocutore di «un dialogo mai interrotto, costantemente conservato e approfondito attraverso aggiornate letture critiche, ed intimamente ravvivato da molteplici interessi»¹ che si dipanò tra letteratura, sentite identificazioni personali e inaspettati agganci alla modernità.

L'interesse di Gobetti per l'opera e la figura di Dante è attestato almeno fin dall'anno scolastico 1915-1916, l'ultimo frequentato presso il ginnasio Cesare Balbo di Torino, quando acquistò per la propria biblioteca personale due diverse edizioni della *Vita Nuova*, l'una di Augusto Castaldo del 1913, l'altra di Tommaso Casini del 1890². Dall'analisi delle numerose note che postillano i due volumi emerge la volontà dello studente, pur non ancora in possesso dei mezzi intellettuali per operare una lettura autonoma dell'opera, di non adagiarsi su «una semplicistica accettazione dell'indirizzo critico proposto dall'edizione utilizzata», bensì di «assumere nei confronti di queste una posizione validamente giustificabile e motivata»³.

In particolare, Gobetti cercava di superare le angustie dell'interpretazione realistica proposta da Castaldo, dapprima confrontandole alle tesi allegoriche, diametralmente

¹ Bufacchi (1994), p. 85.

² L'acquisto dell'edizione di Castaldo risale a prima dell'8 gennaio 1916, data indicata in una nota al sonetto *Negli occhi porta la mia donna amore*. L'edizione di Casini fu invece acquistata nel maggio 1916, come annotato esplicitamente dallo stesso Gobetti nel frontespizio.

³ Bufacchi (1994), p. 66.

opposte, sostenute da Francesco Costero nella sua edizione della *Vita Nuova* del 1882, poi trovando un più saldo e soddisfacente punto di riferimento nelle argomentazioni di Adolfo Bartoli contenute nella sua *Storia della letteratura italiana*. Di quest'ultimo doveva averlo colpito specialmente la tesi dell'idealità di Beatrice – anzi *della beatrice* – presentata nel capitolo IX del quarto volume del 1881:

La beatrice di Dante è la beatrice di Lapo, di Guido, di Cino, ed in questa uguaglianza, in questa uniformità di concepimento artistico sta la prova maggiore della sua non oggettività.

Ma per Dante le prove sono anche più abbondanti. Basta leggere, mi pare, la Vita Nuova senza preconetti, per accorgersi che la beatrice è un essere puramente ideale. Non, si badi bene, un essere allegorico, non la Sapienza, come voleva il Biscioni, il cui ragionamento non è poi da metter tanto in ridicolo, come qualcheduno ha fatto; non la Monarchia Imperiale del Rossetti; non l'intelligenza attiva del Perez; ma la donna; la donna terrena contemplata nelle più nobili, più alte, più celesti sue qualità; guardata coll'occhio un po' mistico degli uomini medievali in genere, ed in ispecie di questi Fiorentini Bianchi della fine del secolo XIII; la donna terrena che a poco a poco acquista qualche cosa dell'angiolo; un essere vago, astratto, impalpabile che si concretizza in ogni volto gentile di bella fanciulla, per tornar poi a sfumare nelle forme più aeree⁴.

Il testo di Bartoli consultato da Gobetti compariva in una più ampia lista di pubblicazioni annotate per la consultazione al termine della prefazione nell'edizione di Castaldo, di cui facevano parte anche l'edizione della *Vita Nuova* di D'Ancona, gli *Studi letterari* di Carducci, *La Vita Nuova e la Fiammetta* di Renier, gli *Studi danteschi* di Fornaciari e *La Beatrice svelata* di Perez. Tale elenco ci dà un'ulteriore, indiretta informazione circa le letture gobettiane in questa sua preistoria intellettuale, perché è presente, nel medesimo ordine dell'annotazione manoscritta succitata, nelle *Lezioni di storia della letteratura italiana*, manuale per i licei compilato da Giuseppe Finzi, e per la precisione nella seconda edizione del 1884⁵.

Un'altra preziosa testimonianza dell'interesse di Gobetti verso l'opera dantesca risale alla frequentazione del Liceo classico Gioberti. Si tratta di trentatré pagine manoscritte di appunti sulla *Divina Commedia*, contenute in un quadernetto oggi conservato presso l'archivio del Centro Studi Piero Gobetti e risalente, se si presta fede alla dicitura «I liceali»

⁴ Bartoli (1881), pp. 191-192.

⁵ Finzi (1884), p. 103.

presente sul foglio iniziale, all'anno scolastico 1916-1917⁶. La disamina, presumibilmente basata sulla rielaborazione di letture e appunti delle lezioni di Umberto Cosmo, noto dantista che in quegli anni insegnava presso il Liceo Gioberti⁷, si presenta come «una scorrevole sequenza di riflessioni critiche disposte secondo un'organica coerenza espositiva»⁸ che tocca alcune delle più importanti questioni legate al poema dantesco: la sua genesi, l'architettura del mondo ultraterreno, la natura delle pene inflitte ai dannati, la corporeità delle ombre, l'impiego di figure della mitologia e del mondo antico.

In questi appunti scolastici, Gobetti manifestava un particolare interesse per la figura di Marco Porcio Catone il Giovane, posto a guardia della montagna del Purgatorio. La scelta di Dante non poteva che apparire paradossale: l'Uticense era un pagano che aveva combattuto contro Cesare – ossia contro il fondatore dell'autorità imperiale voluta dalla Provvidenza divina – durante le guerre civili ed era morto suicida; circostanze, queste, che secondo le leggi ultraterrene dantesche avrebbero dovuto determinarne la dannazione eterna, ponendolo quantomeno nella selva dei suicidi. Di conseguenza Gobetti indagava le ragioni profonde di tale scelta artistica e penetrava lo spirito del poeta fiorentino, cogliendo tutta la portata della sua ammirazione per l'Uticense:

*Dante fu un grande ammiratore di Catone : egli non vedeva in lui né il nemico di Cesare né il suicida.
Ciò diventava per lui una cosa secondaria. La grande qualità di Catone, era stata quella d'essere il più virtuoso e forte uomo dell'antichità, e d'aver presentita in sé la dottrina morale di Cristo. La colpa diventava un atto eroico:*

⁶ L'autografo in questione è stato pubblicato nel 1994 da Emanuela Bufacchi in appendice al volume *Il mito di Dante nel pensiero di Gobetti* e da lì è citato nelle pagine seguenti; tuttavia, mentre la studiosa ha optato per un criterio di trascrizione fortemente conservativo, in questa sede si è preferito normalizzare il testo, sciogliere tra parentesi quadre le frequenti abbreviazioni usate da Gobetti e rispettare gli accapo dell'originale. Il lavoro della Bufacchi, notevole per profondità e completezza, legge l'opera critica di Gobetti in relazione al più generale clima culturale e accademico torinese di primo Novecento; questo saggio, invece, privilegia una lettura degli scritti gobettiani che tenga conto soprattutto del loro posto all'interno della poliedrica attività del giovane, con particolare riferimento al versante politico e ideologico.

⁷ All'epoca in cui Gobetti fu suo allievo, Umberto Cosmo aveva già contribuito alla critica dantesca con il volume *Primi saggi* (1891), l'edizione delle seicentesche *Osservazioni alla "Divina Commedia" di Dante Alighieri* di Nicola Villani (1894) e numerosi articoli e recensioni, compresa una ricca *Rassegna dantesca* nel numero del 1914 del «Giornale Storico della Letteratura Italiana». In occasione del sesto centenario dantesco curò una nuova edizione della *Divina Commedia* commentata da Niccolò Tommaseo; seguirono i volumi *Vita di Dante* (1930), *L'ultima ascesi. Introduzione alla lettura del "Paradiso"* (1936) e i postumi *Con Dante attraverso il Seicento* (1946) e *Guida a Dante* (1947).

⁸ Bufacchi (1994), p. 73.

né egli aveva combattuto Cesare quand'era rappresentante supremo della civile autorità; egli non l'aveva né tradito, né assassinato, bensì l'aveva combattuto a viso aperto; e vistolo trionfante non gli si era ribellato, ma aveva tolto di mezzo sé stesso. Questo bastava al poeta per scusare il grande pagano⁹.

Nell'ottica di Dante – e dello stesso Gobetti, che forse coglieva già nell'eroe romano un esempio di quell'inflessibilità morale, votata fino all'estremo sacrificio di sé, che egli stesso avrebbe incarnato tragicamente nei primi anni del fascismo – Catone assurgeva a simbolo di libertà, senza per questo scivolare nella vuota allegoria e perdere la propria identità storica:

[...] nel pensiero di D[ante] Catone era [il] suicida per amor della libertà, per quella libertà che D[ante] va cercando nel suo gran viaggio. Catone dunque sta bene che sia custode del regno dove la libertà dell'anima perduta per il peccato si riacquista per la penitenza. Catone allegoricamente significa pertanto lo stato libero delle anime. (Francesco da Buti) Non per questo Catone è personaggio puramente allegorico, egli è invece storico insieme e se D[ante] ha fatto di lui un pagano che sale al cielo, non deve perciò esser considerato un empio; egli è invece un cristiano dagli alti ideali, dalle larghe idee e come generoso cristiano poteva ben fare un cittadino del cielo di quel grande al quale non era stata amara in Utica la morte per la santa libertà dello spirito¹⁰.

Anche nella trattazione dei dannati dell'Antinferno, gli ignavi, la prosa del liceale vibrava di tensione morale, prefigurando nello sdegno verso quanti non avevano saputo scegliere in vita né il bene né il male il forte impegno all'azione, al rinnovamento etico e culturale, alla serietà della vita che si può rintracciare lungo tutto il corso dell'avventura intellettuale di Gobetti:

Nell'Antinferno] abbiamo gli ignavi. Quelli che rifuggirono in vita da ogni nobile attività dello spirito, e che furono privi di carattere, sono costretti a correre eternamente dietro un'insegna che eternamente si muove. Essi che non si piegarono allo stimolo della coscienza sono ora stimolati dai più vili animali. E sono nudi perché in vita non si vestirono di alcuna opera virtuosa, il loro sangue e le loro lagrime servono di pasti ai vermi, perché nulla di ciò che uscì da loro servì mai a cosa nobile o utile. La loro vita è dunque in parte uguale a quella che fu nel mondo, cioè nuda e incapace di produr cosa che non sia degna di vermi, in parte ne è l'antitesi, perché essi devono correre perpetuamente e i mosconi e le vespe, che tengono

⁹ *Ivi*, p. 135.

¹⁰ *Ivi*, pp. 135-136.

luogo della coscienza che non ebbero li mordono ora e li fanno piangere: segno ed effetto di viltà¹¹.

Al pari del caso di Catone, la condizione degli ignavi sollevava apparenti incongruenze logiche nel poema: da un lato, la loro colpa era ben più grave di quella degli uomini virtuosi non battezzati, eppure erano questi ultimi a occupare il primo cerchio dell'Inferno; dall'altro, subivano una pena che seguiva gli stessi meccanismi di quelle dei dannati infernali, nonostante non facessero parte dello stesso regno ultraterreno. Per trovare una risposta bisognava di nuovo scavare a fondo nelle esigenze morali che avevano mosso il fiorentino e l'avevano quasi obbligato a dipingere in quel modo la viltà umana:

Non sarebbe stato più conforme al senso morale fare del Limbo un Antinferno e del primo cerchio l'abitazione dei vili?

I relegati nel vestibolo, si è detto, erano troppo cattivi per il Par[adiso] e troppo buoni per l'Inferno, oppure: quei vigliacchi erano il rifiuto del Cielo e dell'inferno. Questo fu forse veramente il pensiero di D[ante]. Ma con ciò egli viene a dire che i vili non erano neppure degni dell'Inferno] e li pone sotto ai grandi peccatori essi che non fecero nulla di bene e di male.

E ciò è strano. E poi se questi ignavi soffrono gravi punizioni sensuali perché non porli nell'Inferno? Nella costruzione morale del regno del peccato questo è senza dubbio un errore, che però ha le sue alte ragioni nella sdegnosa anima del poeta¹².

Più avanti, le palesi contraddizioni realizzate da Dante nella Commedia davano lo spunto per dimostrare come il poeta, pur elaborando una complessa e ammirevole architettura per il proprio mondo ultraterreno, avesse sovente dato la priorità alle esigenze artistiche ed estetiche sulla logica e sulla coerenza interna all'opera. A tal proposito andava rilevata una costante indecisione nella descrizione della natura delle ombre: Dante «all'idea di un corpo sottile, aereo che circonda le ombre, idea che fu già di alcuni padri seguaci delle dottrine platoniche»¹³, ma nell'Inferno e nel Purgatorio mostrava i defunti ora impossibilitati a qualsiasi contatto con i viventi – si pensi al vano tentativo di Dante di abbracciare Casella in *Purg.* II, vv. 76-81 – o con le altre anime – Virgilio ammonisce Stazio a non tentare di abbracciarlo in *Purg.* XXI, v. 131 –, ora soggetti alla fatica – ancora Virgilio ansima in preda

¹¹ *Ivi*, p. 129.

¹² *Ivi*, p. 127.

¹³ *Ivi*, p. 133.

alla stanchezza in *Inf.* XXXIV, v. 83 – e capaci addirittura di sorreggersi l'un l'altro – come avviene in *Purg.* XIII, v. 59. Per questo Gobetti dipingeva l'immagine di un Dante «trascinato dall'arte» che «non poteva attenersi» alla propria stessa teoria, ma che proprio agendo in quel modo contraddittorio «trae molte delle sue grandi creazioni per le due Cantiche che sarebbero mancate se egli non avesse contraddetta la teoria»; e non a caso il *Paradiso*, dove le anime dei beati «hanno un corpo che non è corpo» perché «sono luci, stelle, che col crescere del godimento diventano sempre più lucenti», era la cantica «meno ricca di situazioni drammatiche»¹⁴.

Un'altra *vexata quaestio* indagata negli appunti gobettiani è quella relativa al disdegno di Guido Cavalcanti, cui si accenna nel canto X dell'*Inferno*. Scartate le varie interpretazioni accumulate nel corso dei decenni, che vedevano di volta in volta come oggetto del disprezzo cavalcantiano Beatrice, Dio, la fede, la ragione sottomessa a quest'ultima, Gobetti riprendeva la tesi interpretativa di Francesco De Sanctis, secondo cui il biasimo di Guido era rivolto a Virgilio su un piano culturale e letterario¹⁵:

Quando D[ante] nomina Virgilio e accenna al disdegno di Guido per il gran poeta la sua immaginazione è tutta in quei tempi giovanili in quelle prime gare della scuola e dei convegni letterari e può molte bene usare il tempo passato, ma quel passato giunge all'orecchio del padre senza le idee accessorie che lo spiegano e significa: tuo figlio è morto.

Per concludere sul disdegno si può dire ch'ei non può riguardare che l'Eneide: e se l'epicureismo di Guido c'entra però qualcosa sarà come antitesi alla religiosità dell'Eneide, alle sue descrizioni della vita futura a quello insomma che pel mistico D[ante] fu una delle principali attrattive ed ispirazioni. Ma non è possibile che Virgilio stia qui nel solo senso ulteriore come simbolo della ragione umana sommersa alla fede.

Guido a suo tempo non si innamorò di Virgilio, nel 1300 egli era avviato alla cinquantina, la sua coltura era bell'è fatta, le sue inclinazioni filosofiche avevan posto tra lui e D[ante] un dissidio sostanziale.

In quell'anno dunque essi erano molto lontani; le parole del 1300 si riferivano ad un tempo già passato.

La cultura e la tendenza di Guido era soprattutto da scienz[i]ato e pensatore da filosofo naturale e da laico, nella poesia egli s'era solo ispirato dai provenzali dal Guinizelli, ed aveva nonostante i consigli di D[ante] trascurata l'Eneide, da cui tanto prese D[ante] per il suo capolavoro¹⁶.

¹⁴ *Ivi*, p. 134.

¹⁵ Cfr. De Sanctis (1870), p. 50.

¹⁶ *Ivi*, p. 138.

Se Cavalcanti aveva disprezzato Virgilio come poeta epico, Dante ne aveva fatto invece modello letterario oltre che un personaggio della *Commedia*, tanto da spingere Gobetti ad annotare che la scelta di inserire figure del paganesimo classico in un poema tanto cristiano doveva essere nata, oltre che dall'antica convinzione dei Padri della Chiesa che gli déi greci e romani fossero nient'altro che demoni, anche dalla «convenienza artistica» e dalla volontà di dare «al suo Inferno nomi che fossero già stati consacrati dal suo Virg[ilio]»¹⁷.

Particolarmente sentita da Gobetti era anche l'esigenza di confutare qualsiasi interpretazione del poema dantesco appiattita sulla sola chiave mistico-religiosa, difendendo invece la dimensione umana, razionale e filosofica della *Commedia* in nome non già di un'opposizione tra fede e ragione, bensì di una loro complementarità nel processo salvifico dell'individuo. Era criticata soprattutto la tesi della trilogia dantesca sostenuta dallo studioso Karl Witte¹⁸, secondo cui la *Vita Nuova*, il *Convivio* e la *Commedia* costituivano un unico «grande ed universale poema della nostra vita interiore» scandito in tre tappe: «l'età della fede religiosa» nella prima opera, l'«apostasia della fede» sotto forma di amore per la filosofia nella seconda, la «pietosa chiamata di Dio» nella terza, che aveva condotto Dante a «piange[re] i peccati di tutto il mondo e in persona di tutti i traviati tenta[re] di far ritorno alla via della salvezza»¹⁹.

Il giovane torinese non contestava ovviamente l'intimo legame fra le tre opere, ma si scagliava contro l'interpretazione del *Convivio* quale libro dell'apostasia della fede e rigettava l'idea che nella *Commedia* si esplicitasse la condanna della filosofia razionale. Testi alla mano e invitando a non cedere alla tentazione di applicare alla mentalità cattolica e medievale di Dante concetti moderni a lui estranei, Gobetti dimostrava che non vi era alcuna cesura o ritrattazione da un'opera all'altra, men che meno una contrapposizione esclusiva tra filosofia e fede:

¹⁷ *Ivi*, p. 134.

¹⁸ In particolare, si vedano i due saggi *Über das Missverständnis Dantes* e *Dantes Trilogie*, presenti nel volume *Dante-Forschungen: Altes und Neues* del 1869.

¹⁹ Bufacchi (1994), p. 125.

La prova poi migliore che il Convito non è il libro dell'apostasia si ritrae dal modo in cui vi parla della filosofia che è «sposa dell'imperadore del cielo», «amoroso uso di sapienza» ecc. ...

E non sarebbe strano che in questo libro, che rappresenterebbe il disviarsi della fede D[ante] citasse il libro «Contra Gentili del buono Fra Tommaso d'Aquino» scritto dice egli stesso «a confusione di tutti quelli che disviano da nostra fede»? (Conv. IV-30).

E come mai D[ante] nella D[ivina] C[ommedia], cioè nel libro di ritorno alla fede pura si vale di quella filosofia che lo aveva reso ribelle alla fede? (Inf. VI-106 – XI 80-101).

E non solo questo; egli giunge persino in Paradiso a dire che furono gli argomenti dei filosofi e l'autorità dei teologi che lo indussero ad amare Dio sopra tutte le altre cose (Parad. XVI-25) e ripete quasi la stessa cosa confessandosi a S. Pietro (Parad. XXIV-130).

Che D[ante] pure in qualche momento della sua vita sentisse nell'animo dei dubbi relativi alla fede è probabile, ma quei dubbi egli non li volle certo veder rappre[sentati] nel suo culto alla Filosofia. Il concetto del dubbio, della negazione filosofica, della libera investigazione è un concetto di noi moderni che D[ante] Certo non aveva. E se il Conv[ivio] non è il libro della ribellione, non può la Comm[edia] rappresentare il ritorno alla fede.

Questo dissidio fra le due opere non esiste, ma esse sono anzi tra di loro in perfetta armonia. Il libro filosofico guida l'uomo alla felicità terrena, il libro sacro alla felicità celeste. Il che si può facilmente arguire anche dal cap. 15 del III trattato della Monarchia. Ma siccome alla felicità celeste non si può giungere senza quella terrena bisognava riprendere anche la parte già trattata nel Conv[ivio], [e] farne il libro che avesse per fine di «rimuovere dallo stato di miseria quelli che nella presente vita vivono e condurli allo stato di felicità» oltreumana e terrena²⁰.

Sicuramente qui era più forte che altrove l'insegnamento di Cosmo, convinto sostenitore dell'immagine di un Dante conciliatore di fede e ragione, di poesia e scienza, in cui «Minerva e Apollo paiono essersi [...] riconciliati, e se quella ispirò, questo condusse il poeta»²¹; ma faceva capolino anche una lettura dell'opera in chiave storica e politica, esplicitata nell'affermazione secondo cui «il concepimento della D[ivina] C[ommedia] è senza dubbio etico-religioso, l'esecuzione è in gran parte politica»²². Benché Gobetti si fosse presumibilmente limitato a riproporre asserzioni del suo insegnante, si intravedeva già in questi appunti la propensione a osservare l'opera d'arte nella sua storicità e a cogliere il nesso tra letteratura e politica, elementi che sarebbero stati centrali nel progetto di critica letteraria attuato negli anni della maturità:

²⁰ *Ivi*, p. 126.

²¹ Cosmo (1914), p. 342.

²² Bufacchi (1994), p. 127.

Ma per la felicità del genere umano è necessario all'uomo di due direzioni, il sommo pontefice e l'imperatore che devono condurre l'umanità, l'uno alla vita eterna, l'altro alla felicità terrena (Mon. III 15).

Onde nel Poema che ha la missione di ricondurre il mondo a felicità, si fa necessario levare la voce contro il Papato che si svia, contro l'Impero che traligna.

Quindi, ancora, non basta più penetrare nel mondo dello spirito ma bisogna allargare lo sguardo al mondo della storia bisogna chiamare al rendiconto gli uomini che furono e quelli che sono, bisogna punire e premiare non più secondo un concetto puramente religioso, ma secondo un concetto anche politico. Da ciò la distinzione tra il mondo dantesco intenzionale e il mondo effettivo. Nell'intenzione c'era da ricondurre se e gli uomini dalla miseria alla felicità dalla selva al colle. Nell'effetto D[ante] si è sentito uomo del tempo suo, cittadino di Firenze, esiliato condannato, ed ha versato a piene mani nel Poema tutto sé stesso²³.

Riconoscere in Dante un politico e un pensatore – ovviamente figlio del proprio tempo – oltre che un poeta e un maestro di morale significava aprire le porte a una sua potenziale «politicizzazione letteraria» con conseguente «applicazione in più attuali questioni politiche»²⁴. Tale scenario si realizzò un paio di anni dopo, quando Gobetti esordì sulla scena editoriale e culturale italiana fondando e dirigendo la sua prima rivista, «Energie Nuove». Al numero pubblicato nel gennaio 1919 appartiene un articolo sulla Società delle Nazioni, in cui il giovane torinese coglieva un'intrigante consonanza fra le teorie politiche del presidente statunitense Thomas Woodrow Wilson e le idee espresse da Dante nel *De Monarchia*, scorgendo nel fiorentino «il teorico di un organismo sociale estendibile da un ambito puramente statale ad una struttura coordinativa di un ordine più ampiamente universale, volta a conglobare le singole entità nazionali»²⁵, ma riconoscendo anche i rischi che potevano nascondersi dietro un progetto animato da nobili intenzioni etiche e politiche se queste si scontravano con l'impraticabilità nel contesto reale. Così scriveva:

Morale e logica era l'idea agitata da Dante nel De Monarchia, ma che fosse poco politica, che non rappresentasse una necessità politica, ce lo dice la storia che non ne permise l'attuazione. Così, con una tinta prevalentemente morale presenta Wilson la Società delle Nazioni per cui possiamo spiegarci il grande entusiasmo con cui il popolo l'ha accettata e per cui sentiamo insieme che la

²³ *Ivi*, p. 126.

²⁴ *Ivi*, p. 116.

²⁵ *Ivi*, p. 117.

*considerano come ideologia i facili ragionatori del sacro egoismo e dell'amoralità della politica*²⁶.

Il disegno di Dante risultò irrealizzabile nell'epoca storica in cui era stato elaborato perché i tempi non erano maturi, ma richiamarsi ad esso nell'immediato dopoguerra, dopo che un conflitto mondiale disumano aveva reso più che mai necessario trovare un nuovo equilibrio internazionale ed elaborare una «reazione alla grossolana mentalità nazionalista»²⁷, significava fare della teorizzazione dantesca «un accorgimento per superare l'impasse delle astrazioni ideologiche e per fissare più saldamente le basi di una organizzazione supernazionale già mirabilmente preconizzata dall'Alighieri»²⁸.

L'attenzione di Gobetti agli aspetti del Dante pensatore politico non escludeva un parallelo studio personale della sua opera poetica, di cui possiamo ricavare preziosi accenni dalle lettere scambiate con la fidanzata, e poi moglie, Ada Prospero. Sappiamo che tra il luglio e l'agosto del 1920 – periodo segnato da intense letture che spaziavano dalla saggistica alla poesia – Gobetti si era immerso in una nuova lettura della *Commedia*, dandone puntuale comunicazione alla compagna e lasciandosi andare a giudizi rapidi e concisi ma assai efficaci, come quello sulla «redenzione nell'amore»²⁹ quale fulcro dell'intero poema o sulla «mestizia tenue, rassegnata» di una «umanità che ha perso il suo vigore, che vive un po' nell'ombra, in uno stato di transizione»³⁰ ritrovata nel *Purgatorio*, o ancora sull'incontro con Stazio che è «tutta una scena senza voci, di sguardi discreti e sinceri, di modestia e di penombra»³¹. La volontà di penetrare oltre l'opera fino alla dimensione umana dell'artista lo spingeva addirittura a ipotizzare che «Ciaccio dovette essere compagno di Dante e di Forese nel tempo del traviamiento» perché «altri non si spiegherebbe la pietà di Dante di fronte ad una colpa così volgare»; e aggiungeva ironico: «Io vorrei scrivere la riabilitazione del povero Ciaccio»³².

²⁶ Gobetti (1960), p. 37.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Bufacchi (1994), p. 116.

²⁹ Gobetti (1991), p. 256.

³⁰ *Ivi*, p. 287.

³¹ *Ivi*, p. 317.

³² *Ivi*, pp. 317-318.

Significativa è anche l'identificazione che Gobetti compiva tra la figura di Pia de' Tolomei e l'amica Barbara Allason³³, perfetto esempio di quella tendenza tutta sua di vivere intensamente la letteratura proiettandola nella propria realtà:

Oggi ho anche letto un po' del Purgatorio. Ho ritrovato Allason in Pia de' Tolomei. Questo per me è anche un po' la spiegazione dell'affetto che avevo sentito subito per lei.

A me la dolce tristezza della Pia è sempre stata molto cara e ritrovare la stessa dolce tristezza in una creatura viva mi ha commosso istintivamente necessariamente senza che badassi al riscontro.

Veramente nell'anima della Allason io venero la santità del dolore femminile³⁴.

Ma in questa dimensione epistolare ebbe modo di manifestarsi un'altra, profonda e rilevante appropriazione del Sommo Poeta da parte di Gobetti: suggestionato probabilmente dalla lettura desanctisiana, secondo la quale «la forza che dà attività all'intelletto ed efficacia alla volontà [di Dante] è l'amore»³⁵, il giovane torinese procedette a «ricreare quell'intimo sodalizio che aveva condotto Dante alla redenzione spirituale nel Paradiso, attuando una ideale ridenominazione di Ada in Beatrice»³⁶. Le lettere che i due innamorati si scambiarono nell'estate del 1920 testimoniano una vera e propria sovrapposizione della figura della Beatrice dantesca a quella di Ada, a livello non solo onomastico ma persino iconografico, sicché gli unici elementi fisici della ragazza che vengono menzionati sono gli occhi e il sorriso, sovente caricati di una funzione salvifica analoga a quella della donna dantesca: «ti attendevo e ti vedevo venire come le altre volte col tuo sorriso e con la tua dolcezza beatificante»³⁷; «la pace serena mi viene dalla tua presenza, dai tuoi occhi, e un tuo sorriso mi consola delle mille irritazioni provate nella vita sociale»³⁸; fino ad arrivare all'esplicita citazione da *Purg.* XXX: «Beatrice mia, assisti sempre, come ora assisti *cogli occhi giovinetti*»³⁹.

³³ Germanista e traduttrice dal tedesco, di cui Gobetti recensì positivamente in vari articoli l'opera saggistica *Caroline Schlegel* e il romanzo *Quando non si sogna più*.

³⁴ Gobetti (1991), p. 277.

³⁵ De Sanctis (1870), p. 60.

³⁶ Bufacchi (1994), p. 79.

³⁷ Gobetti (1991), p. 207.

³⁸ *Ivi*, p. 218.

³⁹ *Ivi*, p. 319.

Vale la pena citare anche un estratto della lettera che Gobetti scrisse alla fidanzata il 19 luglio 1920, una delle pagine più commosse e sentite dell'intero epistolario in cui l'identificazione tra Ada e Beatrice appare evidentissima:

Amor mio: ho cominciato ad amarti con gioia di contemplazione come il piccolo angelo che, bimbo, mi pensavo d'avere accanto. Il piccolo angelo era sparito il mio cuore non lo sentiva più, egli se n'era andato con la fede svanita. E allora per lungo tempo, per sempre, ho capito che l'angelo sarebbe stato la bimba bella dai cari riccioli e dal candido sorriso che io vedevo la mattina. Ti amai con la purezza mistica dei miei tredici anni.

Poi lessi la Vita Nova e m'accorsi che tu ti chiamavi Beatrice.

Certo benché tanto diverso sia il nostro amore e tanto nuovo e bello e puro; sempre mi è caro tornare alla mia beata sorella, sorella in amore come a Dante siamo in amore fratelli quanti sacrifichiamo tutto alla luce d'uno sguardo dell'amata fanciulla, al raggiare del suo sorriso.

Ed io sono più felice dell'amante fervido della Vita Nova perché la mia Beatrice è donna del cuore oltre che della mente mia, e v'ha veramente per me una sola Beatrice, che non muore ma ispira eterna, ogni giorno rinnovata, il rinnovarsi della mia vita.

Didì, la piccola bimba, è anche stata subito, sempre la celeste Beatrice del suo Piero⁴⁰.

Degno di nota è anche il fatto che Ada abbia datato un biglietto al fidanzato del 2 agosto 1920 «Anno II *a renovatione*»⁴¹, come se l'inizio della loro relazione avesse segnato anche l'anno zero di una nuova cronologia.

Sempre nell'estate del 1920, parallelamente a questa identificazione della compagna di vita con Beatrice, Gobetti esaltava la duplice natura umana e intellettuale della donna dantesca, superando almeno in parte la già citata lettura del Bartoli che l'aveva affascinato negli anni scolastici. Leggendo il II canto dell'*Inferno* non mancò di rilevare in una lettera del 19 luglio che la donna «ha anche in cielo la sua dolce umanità» e di porre l'accento sui suoi «sorrisi gioiosi»⁴², ma più avanti, in una lettera del 26 agosto, sostenne anche che «Beatrice oltre che la femminile bellezza è pur la profonda teologia, che nella cultura moderna s'è fatta filosofia»⁴³. Il risultato era una personale interpretazione della *Commedia* che, tenendosi equamente lontana dalle tesi interamente allegoriche o dalle identificazioni

⁴⁰ *Ivi*, p. 208.

⁴¹ *Ivi*, p. 265.

⁴² *Ivi*, p. 207.

⁴³ *Ivi*, p. 344.

puramente realistiche della Beatrice dantesca con Bice de' Portinari, sublimava il sentimento amoroso attribuendogli un ruolo determinante nel percorso ultraterreno del Sommo Poeta:

E ho letto soprattutto con grande commozione la Beatrice del II Canto, una Beatrice così umana perché è amore sacrificante. Il poema rivela subito uno dei suoi centri, la redenzione nell'amore. L'amore di Beatrice varrà poi a conquistare l'amore universale, l'amore degli ultimi canti del Paradiso. Ma la mediazione umana è la più viva, la più significativa. L'altro, l'amore mistico, è legge d'oltreterra⁴⁴.

Andando ancora oltre, Gobetti estendeva ulteriormente questa idea della funzione salvifica della donna, vedendovi una delle costanti dell'intero poema:

«La Nella mia» di Forese è un altro esempio di redenzione di un uomo (e stavolta è quello scapato di Forese) per opera della grazia femminile. In Dante sono molti: e si spiega l'odio suo e l'invettiva contro le sfacciate donne fiorentine così poco conscie della loro missione – (come poi nei canti di Cacciaguida la lode per la donna fiorentina del tempo antico: in presenza di Beatrice). Canto XXIV. La mite confessione dell'amore per Gentucca, fatto con delicatezza nella forma di previsione. È ancora la donna che «ti farà piacere la mia città» – La definizione del dolce stil novo: una coscienza estetica matura in Dante⁴⁵.

Dopo l'estate del 1920, sparisce dall'epistolario gobettiano qualsiasi riferimento alle letture dantesche e alla stessa identificazione fra Ada e Beatrice. Il nome di quest'ultima ritorna solo in un'altra occasione, una lettera alla moglie datata al 13 agosto 1922 in cui stava a indicare la personale e inesausta aspirazione di Gobetti a un rigido perfezionamento interiore e culturale:

Bisogna alla nostra precisione e maturità imporre la costanza di un'inquietudine, di un'inappagata ricerca, di una lotta continua contro tutto ciò che può irrigidire in un passato. Questo era il concreto realismo che mi ispirava 7 o 8 anni fa e che io oscuramente identificavo, come aspirazione e meta terrena e divina, in Beatrice: questo dopo l'esperienza idealistica che sto per superare e ciò che resta più concreto in me⁴⁶.

⁴⁴ *Ivi*, p. 256.

⁴⁵ *Ivi*, p. 318.

⁴⁶ *Ivi*, p. 578.

E ancora, al termine della propria esistenza, quando si trasferì a Parigi in esilio volontario, Gobetti portò tra i propri effetti personali una strisciolina di carta arrotolata che recava queste parole: «A Beatrice mentre per te e in te riconquistavo ogni giorno con animo religioso la mia più vera umanità»⁴⁷.

Questa propensione ad approcciarsi in maniera personale e diretta con l'opera dantesca, fino a viverla intimamente, ritorna nel più importante – e unico in forma organica – intervento gobettiano sull'Alighieri, ossia la commemorazione per il sesto centenario della morte tenuta nel settembre del 1921 ai commilitoni della caserma La Marmora, presso cui dal 1° agosto dello stesso anno svolgeva il servizio militare. Il testo del discorso, rimasto manoscritto e inedito fino al 1961, quando apparve sul numero di giugno-agosto dell'«Europa Letteraria» con il titolo *Dante primo uomo moderno*, rappresenta ben più di una retorica celebrazione dell'autore della *Commedia*, trattandosi piuttosto di un'acuta lettura del suo pensiero politico e del ruolo di primo autentico esponente della modernità – categoria intesa non come mera periodizzazione storica, bensì nel senso di un superamento della trascendenza tipica del pensiero medievale.

Il personale modo di Gobetti di leggere l'opera letteraria emergeva fin dall'esordio del discorso:

*Non con orazioni pretenziose, né con smaglianti commemorazioni si ricordano i poeti nei giorni anniversari. Poiché la poesia non conosce date ma vive nello spirito solitario di chi la sente, e non si piega ad ammirazioni collettive, paga di regnare sovrana dove c'è intimità e calore d'ispirazione. Si commemora Dante poeta soltanto leggendolo, facendolo sempre più nostro in un fervore di comprensione attraverso il quale la potenza sua stessa di poeta si rinnova*⁴⁸.

Sulla scorta di quanto aveva già annotato negli appunti liceali, Gobetti non coglieva nell'opposizione tra ragione e fede un momento negativo che doveva culminare obbligatoriamente nell'esclusione di una delle due, bensì riconosceva proprio nella sintesi a cui aveva dato vita la grandezza del Sommo Poeta:

⁴⁷ Bufacchi (1994), p. 86.

⁴⁸ Gobetti (1969), p. 487.

La grandezza affascinante di Dante poeta nasce dall'angoscioso dissidio culminante in serena superiorità del poeta col filosofo: anzi del mistico col razionalista; dell'uomo che vuol afferrare tutto in uno e del paziente indagatore dei singoli fatti. In Dante c'è san Tommaso e san Francesco, Ulisse e Bonaventura. Il fascino della sua arte nasce dalla complessità degli elementi ch'egli ha ridotto nell'unità della visione fantastica.

Nel suo entusiasmo mistico egli è poeta dell'ordine: in questa antitesi paradossale è la sua caratteristica: questa formula ci dà limpidamente ragione della grandezza del Paradiso dantesco che è tutto implicito nella professione del I Canto, da cui ogni altro fatto sino alla visione concretissima di Dio organicamente deriva⁴⁹.

La lettura gobettiana proseguiva chiarendo perentoriamente, contro qualsiasi semplificazione critica, come Dante fosse da un lato uomo del suo tempo fino in fondo e dall'altro iniziatore della modernità. Come figlio del Medioevo cristiano, aveva dato il suo più grande contributo ricomponendo in organica unità uno scenario filosofico e teologico gravato da dispute scolastiche e speculazioni fini a se stesse:

[Dante] elabora in filosofia i dissidi del cristianesimo e li compone in unità chiara e distinta; dopo il contrasto tra nominalismo e realismo, tra tomismo e francescanismo, – in cui il nucleo originario del pensiero cattolico s'era stremato nella lotta tra sogno e realtà, tra le nebbie spiritualistiche e le degenerazioni formalistiche, – il suo compito non è tanto recare una parola nuova su dispute che facevan nascere dal seno delle loro contraddizioni il mondo della modernità quanto d'organizzare i frammenti disgregati e di comporli in una visione che senz'essere eclettica fosse unitaria. Perciò con molta ragione continuano a vedere in Dante i cattolici la sintesi del loro spirito: il travaglio secolare delle eresie trova in lui la parola finale ortodossa. Si compie nel poema un'epoca: s'organizza in chiarezza fantastica la più ferrea disciplina morale che mai abbia imperato nel mondo: Dante rappresenta i venti secoli della storia della Chiesa in tutta la loro virtù creatrice⁵⁰.

Questa capacità del Sommo Poeta di ricomporre nel proprio pensiero tutte le fratture, i contrasti, le opposte posizioni teologiche del proprio tempo e dei secoli precedenti gli aveva garantito il superamento di una dimensione mistica fine a se stessa, come Gobetti aveva precisato già nello scritto *Misticismo ed arte in Dostoevskij*, apparso sul «Popolo Romano» il 18 marzo 1921:

⁴⁹ *Ivi*, p. 488.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 488-489.

Misticismo è fallimento di attività riflessa: pretesa di conquistare l'universalità immediatamente. Invece immediatamente si trova soltanto il particolare, il dato privo di spirituale determinazione: non è possibile giungere neppure all'individualità che è già mediazione ossia momento superiore. Così si spiega perché il misticismo non sia suscettibile di sviluppo e nella storia della filosofia, identico a se stesso, si differenzi soltanto antitetivamente, a seconda dei diversi sistemi a cui si oppone. [...]

Dal misticismo non può nascere arte, proprio perché il misticismo esclude ogni possibilità di espressione. L'artista mistico non è più artista, perché misticismo è nebulosità e la nebulosità non ha contorni, non si afferra, non si esprime, come non si esprime la leggerezza. Così è che il mistico Medioevo non ha avuto poeti se non nel suo tramonto: Jacopone è artista solo quando trasporta nel suo mondo celestiale di Madonne e di Santi la concretezza della vita e Dante non è poeta del francescanismo, ma del contrasto tra francescanismo e tomismo⁵¹.

Tuttavia Gobetti doveva essere ben conscio del rischio di appiattirsi esclusivamente su una lettura della *Commedia* condotta dalla prospettiva religiosa, se subito dopo nella commemorazione del 1921 precisava che «la riduzione del significato di Dante al cattolicesimo [...] ci torna a dare un Dante sminuito che non è tutto Dante»⁵² e che si poteva comprendere appieno la portata e l'importanza del suo pensiero nella storia occidentale soltanto tenendo conto della sua capacità di rileggere il mondo classico attraverso gli occhi del cristiano, recuperandone la preziosa eredità adattata ai nuovi tempi:

Superiore al Medioevo è la sua cultura, la quale con fervore che precorre le ricerche umanistiche s'assimila tutto lo spirito classico. Le nebbie mistiche sono superate da lui in virtù della sua profondità di romano, per cui ogni atto dello spirito si deve tradurre in un valore di concretezza.

Il suo sistema filosofico tomista, mentre è l'espressione ultima della coerenza cristiana, ripresenta tutto ciò che è rimasto vivo d'Aristotele, simbolo e sintesi del mondo classico. Tutti questi presupposti culturali sono ridotti a profonda unità dall'anima cristiana attraverso cui sono pensati. La trascendenza divina in cui culmina il cristianesimo è temprata e unificata dalla coscienza e dall'armonia umana attinta alla serenità dei greci. [...]

Il ripensamento del mondo classico attraverso una forma mentis cristiana è uno dei momenti essenziali della storia della civiltà: un momento che risolve in organicità gli sforzi secolari d'un popolo.

E qui è la prima origine delle qualità dantiste che fanno del poeta la figura nostra più rappresentativa. Essendo contemporaneamente classico e cristiano, egli è più che classico, più che cristiano perché ha superato i limiti delle due concezioni, false tutt'e due nella loro unilateralità⁵³.

⁵¹ *Ivi*, pp. 388-389.

⁵² *Ivi*, p. 489.

⁵³ *Ibidem*.

L'idea che la duplice eredità del misticismo medievale cattolico e della classicità greco-romana avesse gettato le basi della modernità occidentale era talmente radicata nel pensiero di Gobetti da ritornare, in termini negativi, anche nel volume – pubblicato postumo nel 1926 – *Paradosso dello spirito russo*, in un passo che riconduceva l'arretratezza politico-culturale del mondo slavo proprio all'assenza di tali esperienze storiche:

La teocrazia cattolica nata con la grande eredità del mondo greco-romano, imposta a spiriti che avevano fortissimo, per tradizione, il senso dei valori individuali e politici, si esprime, durante il periodo di preparazione mistica, nell'entusiasmo della vita religiosa, nella spontaneità del sentimento, nella vitalità delle vibrazioni individuali e genera praticamente l'organizzazione della Chiesa, ossia un organismo ideale che è anche pratico, una Chiesa che è anche uno Stato, unità trascendentale che crea (per esserne alla sua volta creata) l'unità popolare, la democrazia (La Chiesa in Italia è – anche – i Comuni). Il Medioevo per l'occidentale rappresenta una disciplina in cui si è fatta incrollabile la convinzione dell'inseparabilità di vita libera e di vita sociale: per l'uomo moderno l'eredità cattolica esclude le aberrazioni anarchiche (senza che si debba negare o limitare il valore individuale)⁵⁴.

Sicuramente questa visione risentiva anche dell'influenza di Benedetto Croce, maestro spirituale di Gobetti che nella pur accesa condanna delle polemiche nate in seno alla Scolastica riconosceva a questa tappa del pensiero occidentale un ruolo decisivo in una prospettiva storica:

Nei tempi nostri, di codeste pedanterie sillogistiche non se ne sono più vedute; ma [...] troppo spesso, disprezzando la formoletta, si è finito col disprezzare la correttezza medesima del ragionamento. Cosicché, si è dovuto consigliare, talvolta, un bagno fortificante di scolasticismo; e di alcune civiltà nuove (p. e., della cultura russa, o del poco matematico popolo giapponese), si è osservato, e lamentato, che non abbiano avuto, come quella occidentale, un periodo scolastico, tanto vi è generale l'abito, del ragionare scorretto, molle e per surrezioni passionali e fantastiche⁵⁵.

Tornando alla commemorazione del 1921, la grandezza di Dante stava dunque nella sua natura bifronte, nella sua condizione di artista e intellettuale in cui «si conclude il Medioevo, ma è del pari implicito il nuovo mondo: si concreta il cattolicesimo e s'annunzia l'aura di un

⁵⁴ *Ivi*, pp. 294-295.

⁵⁵ Croce (1909), p. 88.

più fecondo liberalismo»⁵⁶. Va precisato che il collegamento alla grande tradizione liberalista non significava l'attribuzione forzata di una visione politica per ovvi motivi anacronistica; piuttosto, l'uso di quell'etichetta va inteso come individuazione nel pensiero del Sommo Poeta di una serie di elementi quali il realismo politico, il superamento della trascendenza in favore dell'immanenza, l'autonomia della sfera civile da quella religiosa, il culto della libertà individuale, l'appello all'azione concreta, che erano alla base della visione liberalista di Gobetti e che questi ricercava attivamente nella storia italiana dei secoli passati, individuando figure precorritrici dei tempi come Machiavelli, Alfieri e, appunto, Dante stesso.

Contro una Chiesa che ancora pretendeva di affermarsi sull'autorità civile, l'Alighieri sosteneva l'autonomia di quest'ultima e poneva così le basi per lo Stato inteso in senso moderno:

Mentre la Chiesa compie il suo tentativo estremo per affermarsi nella sua intolleranza e infallibilità, Dante contrappone in politica all'autorità pontificia l'autorità imperiale: alla trascendenza l'immanenza liberale. Il trattato sulla Monarchia è la prima consacrazione dell'autorità civile: concetto che condotto alle sue ultime conseguenze farà crollare per sempre l'autorità dei pontefici. S'afferma un principio d'autonomia, una responsabilità politica. I Comuni non sono stati invano per Dante che vi ha imparato il principio della lotta politica e della necessità dell'azione popolare.

Non è ancora lo Stato che nega la Chiesa: è lo Stato che s'afferma indipendentemente dalla Chiesa: la via a Machiavelli è aperta.

Si può discutere dei limiti di coscienza precisi a cui s'arresta in quest'oggetto il pensiero dantesco; non si può contestare che fosse posta così la direzione degli sforzi che avrebbe compiuti la nazione nel suo esplicitarsi. In ciò Dante ha presentito non l'Italia, che gli era in animo attraverso la retorica classica, ma lo Stato, nuova realtà, vita superiore dei cittadini organizzati⁵⁷.

Così nella commemorazione gobettiana Dante diventava «sintesi del Medioevo» e contemporaneamente «primo uomo moderno», alfiere di un'etica «fatta di serietà e d'amore, di rinuncia e d'autonomia, di responsabilità e d'adesione al principio d'autorità [...] che s'attua in arte senz'essere estetismo»: infatti dopo di lui Gobetti vedeva l'Italia frantumarsi «per secoli in aspirazioni anarchiche e distrugge[re] la propria anima in un estetismo

⁵⁶ Gobetti (1969), p. 489.

⁵⁷ *Ivi*, p. 490.

impotente, in aspirazioni letterarie egoistiche» immemori della lezione dantesca di «disciplina» e di «serietà morale dello Stato»⁵⁸. Si badi bene che qui Gobetti non voleva alludere alle alterne fortune critiche della *Commedia* nell'età moderna, ma ai capisaldi morali e politici del pensiero dantesco che si erano persi nell'epoca delle Signorie, poi delle guerre d'Italia e della dominazione straniera. Allo stesso tempo, riconosceva la persistenza nella tradizione italiana di un filone di pensiero – sotterraneo, marginale, isolato, ma pur sempre solido – che si era richiamato appunto al Sommo Poeta e ne delineava brevemente lo sviluppo:

*Dante ignorato, pare che si ignorino le virtù morali, le forze dello spirito. Il Cinquecento – Machiavelli e Galilei eccettuati – non capisce Dante e si perde in un'armonia poetica che coesiste accanto a uno squallido fallimento pratico; nelle nebbie borboniche del Seicento e del primo Settecento i pochi vati luminosi s'ispirano ancora alla tradizione dantesca e sono Bruno, Campanella, Vico – voces clamantium in deserto. Quando rinasce – dopo la degenerazione estetizzante – la vera anima nazionale, sono anime dantesche a proclamarla e rappresentarla: Baretta, Alfieri, Gioberti, Balbo. Dantesco è il movimento neoguelfo da cui sorge primamente il nostro Risorgimento*⁵⁹.

Riconoscendo all'autorità civile un fondamento distinto da quello dell'autorità ecclesiastica, Dante aveva preparato il terreno per l'affermazione dell'autonomia di politica e religione vigorosamente sostenuta da Machiavelli nel *De principatibus*, mentre l'accostamento ad Alfieri derivava sicuramente dalle letture di Gioberti e di Balbo, che non senza un certo orgoglio regionalistico avevano visto nell'astigiano un novello Dante:

*Il Piemonte serbò all'Italia l'onore delle armi proprie anche quando mancava altrove: agguerrì i propri figliuoli alla sua difesa: le diede il poeta più nazionale e libero dell'età moderna, e quasi un novello Dante, in Vittorio Alfieri; il quale intromise i Subalpini alla vita italica e destò in essi la coscienza degli uffici che loro corrono nel ricomponimento dell'antica patria*⁶⁰.
[Alfieri] recando dalla provincia per lui aggiunta all'Italia letteraria, la sua non so s'io dica forza o rozzezza, o durezza paesana restaurò forse la vigoria di tutta la letteratura; e restaurò certo il culto di Dante. Era anima veramente Dantesca. Amori, ire, superbie, vicende di moderazioni ed esagerazioni, e

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ivi*, p. 491.

⁶⁰ Gioberti (1851), pp. 12-13.

*mutazioni di parti, tutto è simile nei due. Quindi l'imitazione non certa, ma involontaria, sciolta ed intrinseca*⁶¹.

Quanto ai legami teorizzati da Gobetti tra Dante e gli stessi Gioberti e Balbo, essi non potevano certo nascere dalla comune componente cattolica del loro pensiero con quello di Dante né da una qualche improbabile vicinanza ideologica, ma semmai dal «forte senso di *realismo*» e dalla «profonda disciplina che caratterizza l'esperienza ideologica di entrambi i termini di confronto e rappresenta una sorta di sano rimedio contro le "degenerazioni estetizzanti"»⁶². Non si dimentichi che all'epoca della commemorazione dantesca Gobetti non era ancora pervenuto a quella liquidazione del neoguelfismo espressa poi nella *Rivoluzione liberale*, in cui invece si legge:

*Il neoguelfismo e il cattolicesimo liberale respingono ogni proposito di aperta discussione e di libera iniziativa suggeriti dal liberalismo. L'ossequio alla Chiesa indebolisce le volontà che dovrebbero produrre il nuovo Stato. Il pensiero ufficiale di questo attenuato liberalismo, fuori delle apocalittiche sintesi giobertiane, capaci di promuovere entusiasmi ma non suscitatrici di esperienze realistiche, scorge nello Stato e nella Chiesa un dualismo di corpo e spirito, spoglia la funzione dello Stato da ogni significato moderno e la intende come mera amministrazione lasciando la cura delle anime alla Chiesa*⁶³.

Concludendo la commemorazione del 1921, Gobetti restituiva un'ultima immagine del Sommo Poeta che ne esaltava la grandezza e i valori ma, in filigrana, potrebbe essere letta anche come una dichiarazione d'intenti del giovane torinese, che nell'intransigenza morale aveva trovato il fondamento di un percorso intellettuale breve ma intenso:

[Dante] padre e teorico della nostra lingua, poeta sovrano, politico e filosofico – egli ci rappresenta soprattutto quelle virtù spirituali, quella vigorosa disciplina etica che fa della vita una dura e serena esperienza di piena responsabilità, che trasporta il centro d'ogni atto dalla superficialità del mondo dell'individuo alla coerenza d'una più ampia passione che è nostra mentre è sociale.

*Questa disciplina etica, quest'organizzazione della volontà, che noi ci proponiamo di realizzare nella vita dell'esercito, Dante ha voluto e imposto ai popoli eroici*⁶⁴.

⁶¹ Balbo (1852), pp. 482-483.

⁶² Bufacchi (1994), p. 104.

⁶³ Gobetti (1960), p. 930.

⁶⁴ Gobetti (1969), p. 491.

Marco Daniele

marcodaniele1990@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Balbo (1852)

Cesare Balbo, *Vita di Dante Alighieri*, Napoli, Rondinella, 1852.

Bartoli (1881)

Adolfo Bartoli, *Storia della letteratura italiana*, tomo quarto, Firenze, Sansoni, 1881.

Bufacchi (1994)

Emanuela Bufacchi, *Il mito di Dante nel pensiero di Gobetti*, Firenze, Le Monnier, 1994.

Cosmo (1914)

Umberto Cosmo, *Rassegna dantesca*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», anno XXXII, 1914, volume LXIII, pp. 342-392.

Croce (1909)

Benedetto Croce, *Logica come scienza del concetto puro*, Bari, Laterza, 1909, 2^a edizione.

De Sanctis (1870)

Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, volume primo, Napoli, Morano, 1870.

Finzi (1884)

Giuseppe Finzi, *Lezioni di storia della letteratura italiana compilate ad uso dei licei*, volume primo, Torino, Loescher, 1884, 2^a edizione.

Gioberti (1851)

Vincenzo Gioberti, *Del rinnovamento civile d'Italia*, tomo primo, Parigi-Torino, Bocca, 1851.

Gobetti (1960)

Piero Gobetti, *Scritti politici*, a cura di Paolo Spriano, Torino, Einaudi, 1960.

Gobetti (1969)

Piero Gobetti, *Scritti storici, letterari e filosofici*, a cura di Paolo Spriano, Torino, Einaudi, 1969.

Gobetti (1991)

Piero e Ada Gobetti, *Nella tua breve esistenza. Lettere 1918-1926*, a cura di Ersilia Alessandrone Perona, Torino, Einaudi, 1991.

This paper investigates the relationship between the works of Dante Alighieri and the Turinese anti-fascist intellectual Piero Gobetti, through the study of his school notes, letters to his fiancée – and later wife – Ada, articles published in his lifetime and the text of a commemoration held in 1921, on the occasion of the sixth centenary of the poet's death. Gobetti's critical work is inserted in the Turinese and Piedmontese cultural context, highlighting the richness of the ideas received by the young scholar and the profound connection between aesthetic, moral, cultural, and political problems.

Parole chiave: Dante Alighieri; Piero Gobetti; Beatrice; *Divina Commedia*; pensiero politico di Dante

EMANUELE CIARROCCHI, **Dante e l'Indice dei libri Proibiti, spunti e riflessioni su uno strano silenzio**

La creazione dell'Indice dei libri proibiti rappresenta da un lato il normale adattamento di una pratica, quella della censura, che la Chiesa aveva dovuto affrontare sin dai suoi primi secoli, ma, dall'altro, l'Inquisizione è «simbolo e metafora della lotta fra pensiero liberale e apologetica cattolica»¹. Pensiero liberale che, inevitabilmente, può arrivare, ed arriva, ad assumere la connotazione di alterità culturale rispetto ad un pensiero dominante e programmatico come quello del catechismo cattolico, il quale, trovandosi in una posizione di forza, agisce e reagisce con azioni soppressive ed identificando l'*alter* come eretico². Tuttavia, la nascita dell'Indice – che, ben inteso, va riferita non solo nell'ambito di un'urgente risposta della Chiesa romana nei confronti della Riforma, ma anche ad una «produzione editoriale [che] aumentò con ritmi esponenziali»³ – seguiva il desiderio di papa Pio IV di «*provide for the salvation of Catholic souls. It is thus to be as a remedy for the large number of common errors about the faith*»⁴. Dunque, l'eresia non era da rintracciare esclusivamente in quei macro movimenti che avevano dilaniato l'unità della Chiesa, ma in tutta una serie di 'piccole convinzioni' che a causa della loro infondatezza rischiavano di compromettere la 'salvezza delle anime cattoliche'. D'altronde, i mutamenti che andavano avvenendo nel mondo dell'editoria – si pensi, ad esempio, all'abbandono della *scriptio continua* in favore di una separazione delle parole – erano

¹ Ferretto (2010), p. 261.

² «L'indice pubblicato da Paolo IV il 30 dicembre 1558 è rimasto celebre per la sua indiscriminata e durissima aggressione al mondo del libro. I letterati italiani vi incontrarono con sgomento i nomi venerati di Dante (per la *Monarchia*), Petrarca e Boccaccio, ma anche quelli di Enea Silvio Piccolomini, Lorenzo Valla, Luigi Pulci, Girolamo Savonarola, Niccolò machiavelli, Pietro Aretini e altri ancora, in una farragine disordinata e confusa di testi messa insieme senza un criterio che non fosse la reazione cieca e violenta di un corpo che si sentiva aggredito e che guardava con sospetto l'intero mondo del libro». Prosperi (2003), p. 368.

³ Infelise (2015), p. 3.

⁴ Helm (2015), p. 7.

*il segno di una profonda trasformazione nella natura stessa del modo di leggere e pensare. [...] Una causa e, nello stesso tempo, conseguenza del mutamento fu l'affacciarsi al mondo della lettura di un pubblico che vi cercava non solo le parole della religione ma anche e soprattutto quelle dell'amore e dell'avventura. Quel pubblicò trovò i suoi autori*⁵

Fra questi autori vi era ovviamente anche Dante, che, con la sua narrazione dell'amore di Paolo e Francesca, puniti fra i lussuriosi, si poneva come «capostipite della descrizione degli effetti (condannati) della letteratura e nello stesso tempo capolavoro assoluto di poesia erotica»⁶. Dunque, anche nelle stesse pagine di Dante è evidente il pericolo di un certo modo, e mondo, di lettura.

Proprio il caso specifico di Dante può essere usato come chiave di lettura per intendere quali fossero i criteri di censura, i rapporti fra gli Indici e le varie Congregazioni e, infine, il ruolo rivestito dai singoli censori che con la loro autorità potevano imporre condanne che si sarebbero poi trasmesse da un Indice all'altro o, al contrario, con le loro perorazioni, anche salvare dalla *damnatio* volumi ritenuti particolarmente rilevanti sotto determinati aspetti⁷. Infatti, nonostante l'indice paolino fu «il più severo della storia, con le condanne più radicali e indiscriminate»⁸, risparmiò la *Commedia*, la quale, formalmente, non finì mai all'Indice⁹. Proprio di questa esclusione si rallegrò il protonotario Pietro Carnesecchi, il quale, in una lettera a Giulia Gonzaga del 14 gennaio 1559 ne commentava così l'esclusione¹⁰:

⁵ Prosperi (2003), p. 357.

⁶ Prosperi (2003), p. 357.

⁷ Il caso della *Commedia* va analizzato anche sotto un profilo storico: i manoscritti che la trasmettono, anche solo in maniera parziale, sono più di ottocento il che ne fa l'opera volgare dalla più ampia tradizione. Il dato, già imponente, va poi connaturato anche di una dimensione diatopica; secondo quanto scrive Baldelli in *Le lingue del Rinascimento*: «tutta l'Italia sembra dar assalto, con un esercito di copisti, alla *Commedia*; in realtà ne è assalita e sconvolta». Infine, l'aneddotica che via via si è andata costruendo intorno al suo successo, racconta di uno strepitoso successo popolare spiegandoci dunque anche la componente diastratica della fortuna dell'opera. Si pensi, ad esempio, a quanto scritto dal Boccaccio e da Franco Sacchetti che con le loro narrazioni di carattere novellistico vogliono evidenziare «l'enorme successo di un'opera così importante che poteva essere letta anche da chi non conosceva il latino». Bellomo (2012), p. 290.

⁸ Infelise (2015), p. 3.

⁹ La prima condanna indiretta della *Commedia* si ha nel 1581 nell'*Index de l'Inquisition portugaise*, ma tale divieto della *Commedia* è stato incluso nell'Indice solo sotto la lettera 'C' per 'Cristoforo Landino' e non vi è alcuna voce per l'opera in sé, a differenza del caso della *Monarchia*.

¹⁰ Il Carnesecchi e la Gonzaga sono due personaggi di primo piano di questa corrente. Quella del Carnesecchi nelle gerarchie ecclesiastiche fu una rapida ascesa, grazie anche all'appoggio fornitogli da Cosimo

Mi sono ben allegrato del favore che è stato fatto fuor d'ogni mia opinione a due poeti miei compratrioti, che è Dante et il Petrarca, nonostante che nell'uno si trovino alcuni sonetti che son tante invective contra il clero et la corte di Roma, et l'altro habbia in più luoghi dato di gran bastonate pur ai Papi et a quella Santa Sede, ma all'uno penso sia stato perdonata per amor di quella bella canzone fatta alla laude della Vergine, all'altro per havere trattato bene et piamente del Purgatorio¹¹

Questa lettera dovrebbe aprire tre importanti riflessioni. La prima, sulla considerazione che l'area eterodossa italiana, facente capo almeno in un primo momento al Valdes, aveva per Dante, inteso sia come riferimento della tradizione polemistica antipapale sia come teologo ortodosso del purgatorio; la seconda, sul ruolo che gli inquisitori conferivano alla poesia¹²; la terza, sulla possibilità che alcuni testi venissero risparmiati in virtù di un rapporto positivo fra tendenza eresiatica e promulgazione del catechismo cattolico¹³.

I. Ben presto, nel mondo curiale si diffuse l'opinione che «*papatum...magis a Petro Carnesecca requi quam a Clemente*». La sua figura, però, come detto, è legata all'area eterodossa italiana. Nel 1534 seguì la predicazione dell'Ochino e l'anno dopo ricevette un invito dal Valdés a raggiungerlo a Napoli, città nella quale conobbe Giulia Gonzaga. Ben presto l'amicizia che lo legava al Valdés divenne piena consonanza di idee. Agli inizi del 1546 gli fu intimato di presentarsi presso gli uffici romani dell'Inquisizione. Fu l'inizio del primo di tre processi subiti. Alla rapida soluzione dello stesso valse l'interesse di suoi importanti amici e protettori, fra cui Cosimo e il cardinale inglese Reginald Pole. Nel 1557 fu convocato per la seconda volta: nel marzo del 1558 fu dichiarato contumace e il 6 aprile 1559 condannato alla condanna capitale. Dunque, l'invio della lettera alla Gonzaga si inserisce in questo arco di tempo che dalla dichiarazione di contumacia passa fino alla condanna a morte. Lo salvò solo la morte di Paolo IV e la successiva elezione di Pio IV, ma alla morte di costui, venne eletto Antonio Ghislieri, Pio V, il più feroce oppositore alla assoluzione del Carneseccchi. Dunque, è con questo clima, e grazie alla morte della Gonzaga (16 aprile 1566) che portò nelle mani degli inquisitori un ampio materiale col quale condurre l'indagine su tutta la trama del movimento valdesiano, che nel luglio 1566 si aprì il terzo processo al Carneseccchi, il quale, dopo lunghi interrogatori e torture, si confessò eretico. Il 16 agosto fu condannato al braccio secolare e arso. Rotondò (1977). Ereditiera del patrimonio del marito Vespasiano Colonna, la Gonzaga è celebre anche per la sua straordinaria bellezza, immortalata dall'Ariosto nell'*Orlando Furioso* (XLVI, 8). Nel 1535 conobbe il Valdes, che la nominerà ereditiera di tutti i suoi manoscritti. La Gonzaga ebbe inoltre un ruolo fondamentale nella pubblicazione delle opere del Valdes, che dovette avvenire, sin dall'inizio, in forma semiclandestina. Fu uno dei più importanti membri del gruppo riunitosi originariamente a Napoli intorno allo spagnolo. Ben presto i sospetti dell'Inquisizione colpirono anche lei, ma grazie all'intervento della sua potente famiglia, fra cui il cardinale Ercole Gonzaga, il procedimento non andò oltre la fase istruttoria. Da quel momento in poi le sue aspirazioni ed inquietudini si rifletterono nel carteggio con il Carneseccchi. Morta a Napoli nel 1566 le sue lettere finirono in mano di Pio V, il quale affermò che se le avesse viste mentre la Gonzaga era ancora in vita, «l'havrebbe abbruciata viva». Dall'Olio (2001).

¹¹ Godman (2000), p. 320.

¹² «*Even if, theoretically, the censorship of poetry was based on legalities, its practice was a challenge to censors who had to interpret and judge complex poetic texts. The sources show that the censors were aware that interpretation was a grey area, and that they could use that to their advantage*». Helm (2015) p. 209.

¹³ In questa relazione ci concentreremo solamente sugli ultimi due punti.

Bisognerà ora precisare che, se pur la *Commedia* non finì mai formalmente all'Indice, questo non vuol dire che non fu oggetto di profonda attenzione da parte degli inquisitori, sia da chi ne proclamava la necessità della censura, sia da chi, sul versante opposto, si batteva affinché venisse salvata:

*Sententia Alfonsi Ciaconii de expurgandis denuo aliquot libri catholicorum, qui cum multa utilitate legi possent, vel quorum auctores suspecti sunt: Dantes Alagherius Poeta Florentinus, omnium quos Italia habuit materna lingua doctissimus et elegantissimus, in Indice Hispanico absolute prohibetur, revidendus esset ut si quae habeat expurgatione digna tollantur, poesisque antiqua retineatur, cuius iactura multum linguae italicae candoris et puritatis deperiret. Pariter Christophorus Landinus huius canticorum interpres interdicatur eodem catalogo revidendus esset, si recte se habeat Hispaniensis censura*¹⁴

Tre punti fondamentali tocca l'intervento di Chacón. *Qui cum multa utilitate* sembra infatti confermare quanto sopra espresso: evidentemente le opere venivano esaminate anche in virtù dell'utilità che la loro dottrina poteva portare alla causa della Chiesa. *Dantes Alagherius Poeta Florentinus, omnium quos Italia habuit materna lingua doctissimus et elegantissimus*: sembra, invece, andare a sostegno della tesi di Jennifer Helm, la quale ipotizza un «*privileged treatment of Italian vernacular poetry and national sentiment*»¹⁵. Il terzo punto toccato da Chacón che qui interessa è l'importanza attribuita al *Commento* del Landino, preso, fra la moltitudine di commenti alla *Commedia*, come *exemplum* dimostrativo per tutti gli altri. Ma sul Landino e sull'importanza del suo *Commento* torneremo più avanti.

¹⁴ Congregazione dell'Indice, *Protocolli*, liber B, c. 243r. Chacón fu consulente della Congregazione per l'Indice

¹⁵ «*Privileged treatment of vernacular poetic works appreciated for their literary value is not expressed in the Index. As is well known, ancient pagan Greek and Latin authors whose works contained "lascivious or obscene things" were treated with leniency because of their elegance and style (Rule VII), and paragraph § IV of the Clementine Instructio de correctione librorum, referred to above, protected works by ancient Catholic authors. There is evidence that exceptions were made when vernacular texts were deemed linguistic models useful for learning*». Helm (2015), p. 207. Il trattamento di favore riservato agli antichi autori pagani greci e latini va ovviamente analizzato nell'ottica di un procedimento di appropriazione culturale iniziato già nell'alto medioevo, quando la cultura classica greco-latina fu utilizzata dai pensatori cristiani come fonte di saperi retorico-filosofici per irrobustire la speculazione teologica. Emblematici sono i casi di Cicerone, Aristotele e soprattutto Virgilio per i quali fu praticata la via di «aggirare lo scoglio del paganesimo degli autori trasportandoli in ambito cristiano». Rosso (2018), p. 76.

Dunque, i primi due punti sembrano poter far ipotizzare che per alcuni testi, seppur disseminati qua e là di 'comuni errori', vi fosse effettivamente un trattamento di favore¹⁶. Tuttavia, se il criterio della lingua fosse stato una condizione sufficiente, ci si potrebbe aspettare che tale trattamento privilegiato venisse riservato, quanto meno, al Boccaccio e al Petrarca. Invece, com'è ben noto, il *Decameron* fu sottoposto per ben due volte ad una «rassetatura»¹⁷, mentre l'opera del Petrarca, in particolare il suo *Canzoniere*, seguì uno strano procedimento di censura: dopo una iniziale e radicale condanna che portò, nel 1550, al rogo dell'opera, anche su di essa cadde il silenzio dell'Inquisizione¹⁸. Dunque, se pur anche a queste due opere fu riservato un trattamento privilegiato, soprattutto considerando che «*it was a common strategy to prohibit an entire book based on a single section requiring censorship*»¹⁹, di certo, quanto sopra esposto, sembra segnare una profonda differenza fra le due opere e la *Commedia* che, invece, non fu mai indicizzata. Sarà perciò da escludere che tale silenzio sia da ricondurre esclusivamente al valore linguistico dell'opera. Si potrebbe, forse, seguire la Helm quando afferma che, se per opere quali il *Decameron* e il *Canzoniere* fu usata una certa benevolenza che, però, non risparmiò i testi dall'imposizione di correzioni e proibizioni di interi passi, per la *Commedia*, invece:

¹⁶ «Correspondence between the Roman and local censorial authorities suggests that works written in the *bella lingua* were valued and were to be treated accordingly». Helm (2015), p. 208. A questo proposito: «fu dato il carico in Firenze d'espurgar tutti li libri di bella lingua, che patiscono qualche censura». *Archive of the Congregation*, Ind. v, 95v

¹⁷ Alla più famosa «rassetatura» commissionata dal granduca Francesco di Toscana, per compiacere a Sisto V, al Salviati, durata dal 1584 al '86, *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decameron*, infatti, ne era preceduta un'altra nel 1573 svolta dall'Accademia fiorentina ma giudicata insufficiente. L'intervento sul testo mirava a «spurgarlo delle parti ritenute moralmente censurabili, [e a] toglierne tutto quanto potesse apparire immorale e antireligioso». Marazzini, (2002), p. 279. Va inoltre notato che: «*In some instances censors were given particular instructions regarding censorship, as in the censorships of Boccaccio's Decamerone, A document on the first expurgation of the Decamerone explains that only intolerable errors were to be corrected, such as errors against the Catholic faith. "Love things" ("cose d'amore et casi amorosi") were to be tolerated; the work had not been prohibited due to erotic immorality*». Helm (2015), p. 207.

¹⁸ L'evoluzione dell'opera del Petrarca all'Indice si complica ulteriormente se si analizzano i singoli sonetti che furono indicizzati. Difatti: «*At the time only sonnets criticizing the Curia, [...] were indirectly prohibited due to the prohibition of Vergerio's publication. Only at the end of the century did those sonnets receive their own entry in the Roman Index. This development is remarkable because the Roman Inquisition, and later the Congregation for the Index, did not hesitate to prohibit entire works based on brief passages requiring censorship. The question remains as to why the Inquisition initially decided to burn the Canzoniere and then suddenly tolerated it*». Helm (2015), p. 52.

¹⁹ Helm (2015), p. 50.

The censorial authorities [...] tried to remain silent about the Commedia despite its harsh criticisms of popes, prelates, the clergy and the religious. This is suggested by sixteenth century Roman blacklists and files of the Congregation for the Index, but if one examines the Commedia's case more closely, it is clear the issue is more complex. Two judgments on the Commedia show that political, religious and cultural interests were taken into account in the censorship of poetic criticism of popes, prelates, clergy and the religious. A kind of pre-national consciousness or sentiment played a part in connecting these interests, and the two judgments demonstrate how censorial criteria were interpreted and adjusted accordingly²⁰.

Dunque, si tratterà ora, sempre al fine di indagare il perché di questo silenzio, di inquadrare l'aspetto 'politico, religioso e culturale' propri della *Commedia* – aspetti che sembrerebbero capaci di placare i contrasti e i divergenti punti di vista in favore della logica dell'*utilità nazionale* – e, ovviamente, di determinare con quale compromesso tali differenti «*censorial criteria*» si siano pacificati.

Il ruolo dei censori: i casi Bellarmino e Barri

I due commenti a cui si è fatto sopra riferimento (*two judgments*) consistono in due testi, rispettivamente: *Pro lingua latina* del sacerdote Gabriele Barri e la *Responsio* del teologo gesuita Roberto Bellarmino, divenuto cardinale nel 1599 e successivamente canonizzato²¹. Infatti, se, come si è detto, il testo di Chacón mette in evidenza come egli ritenesse importante salvaguardare la *Commedia* per la sua *utilità* e per la *dolcissima ed elegantissima* «*propria loquela*»²², la sola esistenza di tale perorazione implica che la decisione di escludere la *Commedia* dall'Indice non fosse pacificata, soprattutto in quanto le «bastonate [*date*] pur ai Papi et a quella Santa Sede» dovevano essere ben presenti nelle coscienze di chi tali Indici doveva redarli. Sul versante, dunque, dei detrattori della *Commedia* troviamo Gabriele Barri, autore di un fortunato libro sulla storia della Calabria, *De antiquitata et situ Calabriae*, e, come si è detto, anche di un trattato sull'eccellenza della lingua latina, *Pro lingua latina*, pubblicato

²⁰ Helm (2015), p. 208.

²¹ Per quanto riguarda Barri, le sue notizie biografiche a nostra disposizione sono molto scarse, si veda Codazzi (1964). Per quanto riguarda invece il cardinale Bellarmino, con attenzione a quanto qui interessa, Ciotti (1970).

²² Dante, *Convivio*, p. 20.

nel 1554²³. In totale disaccordo con quanto espresso da Chacón, Barri difendeva il primato della lingua e della poesia latina su quelle volgari, sostenendo, inoltre, che la stessa poesia dovesse essere uno strumento con cui propagandare i valori della Controriforma e che, per lo stesso motivo, fosse necessario introdurre una ferrea censura della poesia in volgare²⁴. All'inizio degli anni '70 del '500 Barri presentò i suoi giudizi sulla poesia vernacolare, fra i cui bersagli troviamo anche Dante, direttamente alle autorità censuratrici romane²⁵. Barri, nella sua proposta di censura per la *Commedia* di Dante, si focalizza su tutti quei passaggi che violavano la morale e la religione cattolica e in particolar modo sui versi in cui Dante, a suo parere, effettuava una *detractio* del clero e dei religiosi. Dunque, quella di Barri è una vera e propria caccia alle streghe effettuata sul testo della *Commedia*, con il fine di dimostrarne l'eterodossia e spingerla quindi nell'Indice dei libri proibiti²⁶.

Di tutt'altro stampo è invece l'opera del cardinale Bellarmino, il quale scrisse una *Responsio* per controbattere al pamphlet *L'Aviso piacevole* (generalmente attribuito al calvinista François Perrot) nel quale si fa ricorso ai testi di Dante, ma anche di Petrarca e Boccaccio, per attaccare la Curia, evidenziandone, inoltre, i passaggi ritenuti vicini alle idee protestanti²⁷. L'intervento del Bellarmino si inserisce, quindi, in un contesto politico-religioso nel quale dimostrare l'ortodossia del poeta era azione utile per spuntare le lance avversarie, ma per far ciò era necessario fornire una nuova interpretazione di quegli stessi versi che Barri e l'autore dell'*Aviso* avevano invece ritenuto eterodossi.

²³ Codazzi (1964).

²⁴ Barri (1571), pp. 424-28.

²⁵ L'opera del Barri entrò a far parte della collezione dei codici del cardinale Sirleto. Va dunque sottolineato come: «quando il 5 marzo 1571 fu costituita la Congregazione dell'Indice, il Sirleto fu il cardinale più influente». Paschini, *Sirleto Guglielmo*.

²⁶ Molti sono i passaggi segnalati dal Barri, fra i quali: la presenza di alcuni Padri della Chiesa nel Limbo; la presenza di Catone in Purgatorio e di Rifeo in Paradiso; la scelta di Virgilio come guida e la similitudine di *Inf.* XVIII, dove le anime dannate vengono paragonate a quelle dei pellegrini a Roma nell'anno del giubileo. Barri (1571), pp. 418-20.

²⁷ «adducit postremo testimonia trium auctorum, qui lingua Italica scripserunt, Dantis, Petrarche, atque Bocacii, quos testes esse dicit omni exceptione majores, quod Papae domestici, quod antiqui, quod venerabiles ob vitae et morum integritatem, quod summa doctrina praediti fuerint, quod sine perturbatione animi scripserint, quod denique etiam praeviderint ruinam Pontificatus Romani, ut non tam poetae, quam prophetae fuisse videantur». Bellarmini (1873), vol. IV, p. 527.

Dunque, appare evidente che si tratti di due commenti nati con finalità diametralmente opposte ma che «and this is enlightening - they deal with the same passages, revealing different perspectives of the poem and different ways of approaching vernacular poetry»²⁸. Potrà, quindi, essere utile esaminare in che modo questi due censori si pongano nei confronti degli stessi passaggi.

Uno dei primi esempi è quello di un passo che tutt'ora suscita qualche riserva²⁹, ma che i più antichi commentatori identificarono facilmente³⁰: siamo in *Inf.* III, nel canto «di coloro che visser senza 'nfamia e senza lodo» e soprattutto dell'ombra «di colui che fece per viltade il gran rifiuto». Barri identifica in quest'ombra Celestino V e per tale motivo attacca Dante, il quale con la sua opera aveva giudicato un papa. Una tale azione andava dunque punita con la censura. D'altronde, Barri:

*was not the only one who wished to protect the name of this pope. The Spanish Index librorum expurgatorum of 1584 demanded that the name of Pope Celestine be deleted from the Argomento accompanying the commentaries of Landino and Vellutello to the Commedia*³¹

Nell'opera di Barri, al passo su papa Celestino V, seguono la registrazione di altre invettive dantesche contro papi e la Chiesa di Roma nel suo complesso. Ad esempio, nei canti XIX e XXVII dell'*Inferno*, Barri identifica i passi di accusa di simonia e dell'utilizzo delle «due chiavi» per fini materiali come rivolti a tutta la Chiesa, e non riferiti ai singoli papi ivi dannati³². Proprio questa generalizzazione della condanna, che Barri addita a Dante, ne renderebbe l'opera eretica.

È interessante notare che, nonostante i versi su Celestino V non vengano citati nell'*Aviso piacevole*, Bellarmino si preoccupi comunque di difendere il passaggio dantesco. Infatti, egli

²⁸ Helm (2015), p. 208.

²⁹ «chi sia questo personaggio, [...], è questione ancora discussa». Dante, *Commedia*, a c. di Chiavacci Leonardi, p. 87.

³⁰ L'interpretazione con Celestino V è pacificata fra i più antichi commentatori, fra i quali Jacopo Alighieri, Graziolo Bambaglioli, Jacopo della Lana e l'Ottimo. Già Boccaccio solleva il dubbio: «altri voglion dire questo cotale, [...], esser stato Esaù» ma non si schiera né dall'una né dall'altra parte. Similmente fa il Landino presentando entrambe le interpretazioni, Celestino V ed Esaù.

³¹ Helm (2015), p. 210.

³² Barri (1571), pp. 420-24.

asserisce che la condanna sentenziata da Dante fosse da intendersi come rivolta esclusivamente al solo atto di abdicazione e non alla figura di Celestino V che, egli aggiunge, fu «*vir sanctissimus*» anche per lo stesso poeta fiorentino³³. Si tratta di un *modus operandi* che sembra si possa estendere anche alle valutazioni che Bellarmino effettua per le altre condanne dantesche rivolte ai papi. I casi di Niccolò III, Bonifacio VIII, Giovanni XXII e Clemente V non sono, infatti, dettagliatamente analizzati, ed anzi, in evidenza è messo l'esiguo numero dei papi condannati rispetto alla grandezza dell'opera³⁴. Il cardinale si limita a riferire che la critica dantesca a questi papi è basata sulla loro vita e moralità e non sulla loro fede o dottrina: il poeta, a differenza della critica protestante, non li aveva individuati come eretici o anticristi³⁵. Sembra dunque che qui Bellarmino voglia affermare che accusare il papa e il clero di immoralità sia meno grave che discuterne la fede e che, quindi, la censura nei confronti di Dante non debba essere troppo severa – in quanto egli non condanna né la Chiesa né la figura del pontefice, ma le singole azioni temporali di alcuni papi³⁶. Pertanto, sembra si possa affermare che, nella sua opera, Bellarmino sia arrivato anche a distorcere il significato complessivo di alcuni versi danteschi pur di fornire un'interpretazione ortodossa di passi altrimenti complessi e che, a differenza di Barri, abbia selezionato e messo in luce soprattutto quei passi che, nella *Commedia*, *cum multa utilitate legi possent*³⁷.

³³ Si tratta di un'interpretazione che non tiene conto della descrizione della pena alla quale sono sottoposti i condannati. Un'interpretazione faziosa, forse, finalizzata ad evidenziare l'ortodossia anche nei versi più complicati. Bellarmini (1873), vol. IV, p. 530.

³⁴ «*Enim sex ex tam ingenti numero Summorum Pontificum in toto illo opere reprehendit*». Per la condanna di Anastasio II Bellarmino evidenzia come le fonti utilizzate da Dante dovettero, evidentemente, essere spurie. Bellarmini (1873), vol. IV, pp. 529-30

³⁵ «*Caeteros quatuor Pontifices Nicolaum, Bonifacium, Clementem, et Joannem, et generatim clericos omnes, Dantes quidem non parum vituperat, sed ob vitam et mores, non ob fidem, et doctrinam, neque hæreticos, aut antichristos usquam vocat*». Bellarmini (1873), vol. IV, p. 530.

³⁶ «*It becomes clear why he did not risk mentioning or defending lines such as Questi fuor cherchi, che non han coperchio / piloso al capo, e papi e cardinali, / in cui usa avarizia il suo soperchio. (Inf. 7-46-48) These lines, in fact, served as the opening example in the Dante section of the Aviso. They were supposed to show that Dante did not have a small number of popes in mind because he presents an undefined number of unidentified popes and cardinals as sinners of avarice*» Helm (2015), p. 215.

³⁷ «*Bellarmino read this canto [Inf. 19] according to his designs and tried to highlight positive information. He draws attention to the lines where Dante the pilgrim says that he would speak even more frankly if his reverence for the supreme keys did not forbid it: E se non fosse ch'anchor lo mi vieta / la reverenza de le somme chiavi / che tu tenesti ne la*

Un altro luogo dantesco che poteva destar problemi è la terzina di *Par.*, v 76-8: «Avete il novo e 'l vecchio Testamento / e 'l pastor de la Chiesa che vi guida / questo vi basti a vostro salvamento»³⁸. Appare evidente come fornire un'interpretazione di questo passaggio in linea con le idee protestanti non sarebbe stato troppo complesso. D'altronde, se il Barri, nella sua caccia a potenziali passaggi eterodossi, avesse identificato nella figura del «pastor de la Chiesa che vi guida» non quella del papa, ma una più generica e indefinita (di fatto delegittimando la funzione spirituale papale), non sarebbe stato di certo il primo. Jacopo della Lana e l'autore dell'Ottimo Commento, ad esempio, portano al plurale il sostantivo *pastor*. Dunque, se con *li pastori* si possono ovviamente intendere *i papi* nella loro successione diacronica, è possibile anche intenderli con «l'ordine sacerdotale». Questa, ad esempio, è l'interpretazione che ne dà il Landino nel suo *Commento*³⁹ – un'opera che finora abbiamo incontrato solo indirettamente, nell'intervento di Chacón e nella richiesta da parte dell'*Index de l'inquisition espagnole* dell'espurgazione del nome di Celestino V. Un'opera sulla quale sembra ora necessario soffermarsi tentando di far chiarezza sul ruolo che svolse nel processo di indicizzazione della *Commedia*.

Il commento *vulgatum* e l'eresia storica e diegetica

Fra il *large number of common errors about the faith*, di cui abbiamo detto sopra, l'*Index de l'inquisition portugaise* del 1581 per la prima volta segnala due passaggi del *Commento* di Cristoforo Landino alla *Commedia* dantesca: «Des deux passages du commentaire de Landino qui doivent être biffés, l'un affirme l'éternité de l'existence des anges et l'autre s'oppose à la peine de mort pour les hérétiques»⁴⁰. Ora, se come afferma la Helm:

vita lieta. (Inf. 19.100-02) In these lines Bellarmine finds evidence that Dante had recognized Pope Nicholas III as the "true vicar of Christ." They indirectly prove that Dante, unlike the Protestants, accepted the papacy as a legitimate institution». Helm (2015), p. 217.

³⁸ Dante, *Par.*, v 76-8. Al riguardo Bellarmino commenta: «*Alio loco docet merita operum bonorum, quae adversarius noster cum Magistro suo Calvino non agnoscit*». Bellarmini (1873), vol. IV, p. 533.

³⁹ Un'identificazione precisa con il papa la troviamo solamente nel commento di Francesco da Buti che infatti chiosa: «E 'l pastor de la Chiesa, cioè lo papa».

⁴⁰ Jésus Martinez De Bujanda (1984-2002), vol. IV, p. 541.

*it is plausible that the correction of Landino's commentary was expected to serve as an indirect means to align the Commedia with censorial criteria and Counter-Reformation values, as a kind of indirect censorship*⁴¹

bisognerà capire perché, fra le decine di commenti alla *Commedia*, fu scelto come *exemplum* proprio quello del poeta fiorentino⁴². Occorrerà dunque notare che, pur essendo il *Commento* del Landino un'opera che oggi occupa «appena un posto secondario» nella storia degli studi sul poema dantesco, la sua presentazione, nel 1481, alla Signoria attraverso un manoscritto istoriato da Sandro Botticelli diede inizio ad una «nuova era degli studi danteschi»⁴³. Di fatto, tale offerta rappresentava «il ritorno dell'esule; e concludeva il proposito espresso da Boccaccio nella *Vita di Dante*, quando rimprovera [Firenze] di lasciarlo in esilio»⁴⁴. Quello del Landino è un commento condotto in larga parte sulla scia del Boccaccio, «un contorno elegantemente segnato al testo» che propone un Dante «raffinato, levigato al quanto»⁴⁵ ma che ha rappresentato, nei fatti, il testo di riferimento e la vulgata cinquecentesca della *Commedia*. Infatti, dopo esser stato stampato più volte nel corso del Quattrocento, il *Commento* venne presto accompagnato all'edizione aldina del Bembo, uscita a Venezia nel 1502⁴⁶. Dunque, se di censura indiretta si trattava, fu un'operazione di successo: dalle cinquanta edizioni a stampa della *Commedia* che si registrarono fra il

⁴¹ Helm (2015), p. 219.

⁴² «Il Landino fu nel 1467 cancelliere di Parte Guelfa e divenne scrittore di lettere pubbliche nella segreteria del governo; ma già prima, nel gennaio del 1458, era stato eletto a professare poesia ed oratoria nello Studio, [dalla quale cattedra] lesse anche il Petrarca e il Dante». Rossi (1956), pp. 334-35.

⁴³ Va infatti ricordato che il Niccoli definì Dante come «poeta da ciabattini e fornai» e che tale frase passò come «la sintesi del pensiero umanistico intorno al gran padre Alighieri» per lo meno fin quando il Bruni, con la sua opera apologetica, permise a Dante di «essere messo a confronto coi classici e accompagnarsi ai latini ed ai greci come vivo elemento di cultura». Rossi (1956), pp. 105; 110; 336.

⁴⁴ Apollonio (1956), p. 1145. Un ritorno, tuttavia, si ricordi, per nulla pacificato se ancora il Borghini, a metà del XVI secolo, dovrà svolgere un'intensa attività apologetica in favore del poeta. Oltre al tentativo di mediare la persistente irricevibilità, per la società fiorentina, del «ricorrente anatema dantesco contro il fiorino» il Borghini si ricorda anche per la *Difesa di Dante come cattolico*, «vigorosa difesa delle finalità religiose del poema e della sua ortodossia». Carpi (2004), p. 226; MAZZACURATI (1970).

⁴⁵ Apollonio (1956), p. 1153.

⁴⁶ «Durante il Quattrocento furono impresse ben diciassette edizioni alcune di esse in un numero molto elevato di esemplari; fu questo il caso di quella fiorentina del 1481 con il commento volgare di Cristoforo Landino, che poi fu anche riprodotto in numerose altre stampe, tanto da diventare il testo di riferimento». Bellomo (2012), p. 302.

Quattrocento (diciassette) e il Cinquecento (trentatré), si passò alle sole tre edizioni seicentesche⁴⁷.

Dei due passi che l'*Index de l'inquisition portugaise* segnala, uno, quello che qui più interessa, è facilmente rintracciabile⁴⁸. Difatti, la correzione che segnala: «*E no x canto do inferno na primeira banda, diz, que se não hà de dar pena de morte aos hereges, senão de carcere*»⁴⁹ è, con ogni probabilità, da riferirsi al commento del Landino ai versi di *Inf.*, x, 10-12:

O veramente intenderemo con più sobtilità, che sobto el giudicio universale dimostri el particolare, et voglia intendere che lo heretico subito che è in tale errore ha sepolta la ragione; ma non è serrata la sepultura insino al giudicio suo particolare, perchè può tornare alla vera fede. Stanno adunque aperti, perchè la divina gratia gli può innanzi al iudicio, cioè la morte, trarre delle tenebre et ridurgli alla luce. Il perchè non si debbono uccidere gl'heretici; ma incarcerargli, admunirgli et ridurgli quanto si può

Il commento del Landino a *Inf.* x è tutto intessuto di considerazioni sull'eresia, sia dove questa appare evidente nel testo della *Commedia*, a partire dai versi conclusivi di *Inf.* ix, sia con interpretazioni allegoriche di passi che i commentatori moderni tendono a riferire ad altro. Ne sono esempio i versi dell'incontro con Farinata e in particolare la terzina di tenzone fra Farinata stesso e Dante: «"S'ei furon cacciati, ei tornar d'ogne parte", / rispuos'io lui, "l'una e l'altra fiata; / ma i vostri non appreser ben quell'arte"»⁵⁰ – versi che Landino riporta alla contrapposizione fra eretici e cattolici, in quanto i secondi, appunto, sono capaci di tornare anche quando inizialmente scacciati dai primi, i quali, invece, *non appreser ben quell'arte* e, dunque, una volta scacciati risultano privi di tale facoltà. Proprio su questa differenza di 'podere' sembra essere costruito tutto il pensiero e il commento landiniano

⁴⁷ Le tre edizioni seicentesche furono pubblicate tra il 1613 e il 1629, e potrebbero dunque apparire come un reflusso dell'onda lunga dell'editoria dantesca del Cinquecento. Si aggiunga, per dare un altro dato di pertinenza dantesca, che alla prima edizione integrale della *Vita Nova*, connotata da censure dettate da scrupoli controriformistici che ne determinano un testo pesantemente alterato - è eliminata ogni citazione scritturale e tutto ciò che potesse risultare offensivo nei confronti della religione - eseguita nel 1576, ne seguirà una seconda solo nel 1723.

⁴⁸ Dei due passi che l'Indice portoghese censura, infatti, solo quello qui riportato sarà poi trasmesso anche nell'Indice spagnolo e quindi in quello romano. L'altro, «*onde afferma, que a materia prima, & os Anjos, & os ceos saõ creaturas eternas*», viene, nell'Indice spagnolo, sostituito con la condanna del passo in cui, commentando *Inferno* III, si nomina Celestino V. Jesús Martínez De Bujanda (1984-2002) IV, p. 695; VI, 991.

⁴⁹ Jesús Martínez De Bujanda (1984-2002) IV, p. 695.

⁵⁰ *Inf.*, x, 49-51

sugli eretici. Infatti, come si può notare anche nella citazione sopraripportata, per il reggente della cattedra di poesia dello Studio fiorentino, *lo heretico subito che è in tale errore ha sepolta la ragione; ma non è serrata la sepultura*, con chiaro riferimento ai «levati coperchi» dei versi 7-8 di *Inferno* x. Questo spiegherebbe la concezione landiniana di eresia: una condizione che può, e deve, intendersi come momentanea, dovuta ad uno smarrimento della «diritta via». Che la condizione sia temporanea, e quale sia il limite temporale per la redenzione, è ben evidenziato nel passaggio successivo: «può tornare alla vera fede. Stanno adunque aperti, perchè la divina gratia gli può innanzi al iudicio, cioè la morte, trarre delle tenebre et ridurgli alla luce». Il che dal punto di vista del commentatore non può che portare alla convinzione che *non si debbono uccidere gl'heretici ma incarcerargli, admunirgli et ridurgli quanto si può*⁵¹. D'altronde, già nel commento alla terzina precedente, il Landino scriveva:

Non v'è guardia, perchè sancta chiesa non tiene celate, et non vieta che non si possin leggere et intendere l'opinioni heretiche; ma con efficace ragioni le confuta; et poi vuole che a ciaschun sia nota et la stultitia loro et la sapientia de' sacri theologi, acciochè inteso essere falso ciò che loro dicono, et chon vere ragioni riprovato, sieno più tosto derisi et scherniti, che imitati et apprezzati. Et certo chome la fossa nella via debba non occultarsi ma manifestarsi, acciochè per imprudentia alchuno non vi caggia, chosì le false opinioni debbono venire in luce insieme chon le loro vere ripruove; acciochè per ignorantia alchuno non caggia in simile errore

Un passo che da solo mostra quanto ampia sia la distanza fra l'opinione del Landino e l'opera di censura da parte della Chiesa, la quale, a novant'anni esatti dalla pubblicazione del *Commento*, giungerà ad uno dei suoi massimi apici con la creazione, nel 1571, della Congregazione dell'Indice dei libri proibiti. Distanza talmente tanto ampia che qualsiasi ulteriore commento al passo appare superfluo.

Altri due passi del *Commento* possono essere utili a far luce sull'idea landiniana, e in parte dantesca, dell'eresia. Si tratta di due passi di *Paradiso* XII in cui il Landino, sulla scorta del testo della *Commedia*, primariamente indentifica nell'«ufficio apostolico, che è l'inquisitoria»

⁵¹ Anche sui motivi che portarono a censurare questo passo ci si potrebbe interrogare. Infatti, i processi inquisitoriali non perseguivano reati criminali, ma le opinioni non conformi all'ortodossia; il loro scopo era quello di far abiurare i condannati, non condannarli a morte. «Per definizione viene mandata al rogo solo una piccola minoranza dei processati. [...] I roghi sono soltanto quelli in cui l'inquisizione ha fallito». Brambilla (2006), p. 131.

una delle tre cose necessarie contro «agli eretici»⁵², e, successivamente, connota la difesa della Chiesa dagli eretici come una «battaglia civile, imperochè gli heretici eron cristiani et tucti e cristiani sono cittadini d'una medesima città»⁵³. Proprio la connotazione di *cittadini* per gli eretici, d'altronde, apriva il commento del Landino al canto X dell'*Inferno*:

pone che la via per la quale menava Danthe era tra 'l muro della terra et li martiri a dinotare che questi sepolchri erano apresso alle mura. Il che significa che chome chi è presso alle mura della città è quasi fuori di quella, chosì l'heretico benchè sia christiano, nientedimeno per la depravata sua religione è quasi fuori dal christiano nome.

Tuttavia, questa interpretazione della vicinanza alle mura, *chi è presso alle mura della città è quasi fuori di quella*, può anche essere letta alla luce della conformazione fisica dell'*Inferno*; e chissà che il Landino, così scrivendo, non volesse anche sottintendere quanto segue. Di fatti, la piana degli eretici è situata appresso le mura di Dite, città infernale nella quale sono compresi i peccati più gravi, e dunque, reinterpretando il passo landiniano, si potrebbe affermare che i peccati qui descritti son peccati *quasi fuori da quella*. Il Landino, infatti, specifica *che questi sepolchri erano apresso alle mura*. Un'interpretazione che potrebbe esser stata suggerita al Landino dalla stessa struttura dell'*Inferno* dantesco. Alla fine di questo canto, Dante e Virgilio giungono, infatti, all'«estremità d'un'alta ripa»⁵⁴, termine spesso utilizzato da Dante per definire la discesa, di cerchio in cerchio, dell'abisso infernale e, di conseguenza, un aggravio del peccato e della punizione. Dunque, dopo appena un canto dall'ingresso in Dite, Dante propone immediatamente un'ulteriore divisione, rappresentata appunto dalla *ripa*, atta ad introdurre il settimo cerchio, quello dei violenti⁵⁵. Questo sembra

⁵² Landino, *Commento, Par.*, XII 97-101.

⁵³ Landino, *Commento, Par.*, XII 106-107.

⁵⁴ *Inf.*, XI, 1.

⁵⁵ Incontinenza, Violenza e Frode inglobano tutti e nove i cerchi di cui si compone l'*Inferno* dantesco. A rimaner fuori da questo raggruppamento sono esclusivamente il primo cerchio degli ignavi e proprio il sesto cerchio degli eretici. Dunque, questa posizione dovrebbe forse far ripensare all'idea dantesca dell'eretico e dell'eresia, posta 'fisicamente' molto più vicina ai peccati d'incontinenza che a quelli del terzo girone del settimo cerchio: i violenti contro Dio.

mostrare come fosse lo stesso Dante a voler evidenziare la vicinanza alle mura degli eretici e quindi una colpa ben minore di quella che hanno da scontare i peccatori per violenza⁵⁶.

L'Index de l'Inquisition portugaise

In ultimo andrà dunque analizzato il ruolo dell'*Index de l'Inquisition portugaise* nel tentativo di delineare perché, nel 1581, a quasi quarant'anni di distanza dalla pubblicazione del primo *Index* de l'Université de Paris (1544), e del primo *Index de l'Inquisition portugaise* (1547), si decida di effettuare una scelta che sembra andare contro tendenza a quella del silenzio adottato, invece, fino a quel momento. Inoltre, bisognerà riflettere sui perché questa comparsa tarda, in un'area che può sembrare marginale e periferica, abbia avuto una tale irradiazione anche in Indici, quello spagnolo e quello romano, apparentemente più rilevanti⁵⁷.

Innanzitutto, bisogna evidenziare come la pubblicazione dell'Indice del '81 nasca in un contesto politico totalmente nuovo. Infatti, nel giugno del 1580, l'esercito spagnolo di Filippo II varcò le frontiere del Portogallo, ponendo fine alla lotta per la successione al trono apertasi, nel gennaio dello stesso anno, con la morte del cardinale Enrico I. Dunque, nonostante il regno lusitano conservasse un notevole grado di autonomia, si trovava ora unito al regno di Spagna. Del resto, tale autonomia sembra testimoniata proprio dalla pubblicazione dell'Indice che precede di due anni quello spagnolo. La sua realizzazione si

⁵⁶ Va certamente notato che in questo canto Dante illustra la punizione riservata agli epicurei, rappresentanti di un'eresia, se così si può dire, di grado forte: *l'anima col corpo morta fanno*. Non certo testimoni di quei *comuni errori sulla fede*. Ci si potrebbe chiedere dunque quale fosse la visione di Dante su questi *comuni errori*, anche in virtù della beatificazione di Sigieri di Brabante in *Par. X*, che pur rappresentò uno dei massimi esponenti dell'averroismo latino. Di certo si può notare che il contrappasso qui escogitato ha un diretto richiamo con la pratica del rogo con cui normalmente erano condannati gli eretici. Colpisce inoltre «la radicalità con cui Dante definisce la sua appartenenza [*al partito guelfo*]». Se è operazione che pare forzare la verità storica andrà probabilmente letta alla luce della necessità di «dissipare ogni ombra anche rispetto a se stesso, [*e allontanare*] lo spettro di una condanna senza redenzione che avrebbe assimilato il destino di Farinata al suo». Una così esibita dichiarazione di guelfismo, che negli anni della redazione degli Indici poteva, forse, aver perso molta forza nel significato, potrebbe però aver influito, in parte, sulla valutazione della *Commedia*. Si veda Azzetta (2013).

⁵⁷ La condanna è presente nei successivi Indici spagnoli, mentre per quanto riguarda, quelli romani è presente nelle due prime pubblicazioni successive all'Indice portoghese, 1590 e 1593, ma è assente in quella del 1596.

deve all'inquisitore generale, ed arcivescovo di Lisbona, Jorge de Almeida. Tuttavia, «tutte le copie della nuova pubblicazione dovevano portare la firma del frate Bartolomeu Ferreira, personaggio centrale che marcò l'evoluzione della censura come revisore di libri e che fu il responsabile dell'elaborazione del catalogo»⁵⁸. L'Indice si basa fondamentalmente su quello tridentino, e delle 200 condanne, ivi contenute, appena 73 sono originali, ma ben 43 di esse si ritroveranno poi nei successivi Indici spagnoli e/o romani. La censura al *Commento* del Landino si inserisce in quella casistica indicante «che l'esame delle opere da parte del Sant'Uffizio non era terminato»⁵⁹, e per cui l'espurgazione si limitava a toglier qualche parola che «aveva un sapore protestante»⁶⁰.

Purtroppo, poco sappiamo sui due protagonisti della redazione dell'*Index* del 1581 ed è questo un punto fondamentale da illuminare per capire come mai, dopo un così lungo periodo di silenzio, una voce tarda e periferica abbia avuto una tale eco⁶¹.

Su Jorge de Almeida, «autentico spirito riformatore», sappiamo che fu, succedendo ad Enrico I, terzo inquisitore generale dell'Inquisizione portoghese⁶². Conseguì il titolo di dottore in teologia nel 1562 presso l'Università di Coimbra, della quale fu poi prima professore e, in seguito, rettore. Fu uomo di fiducia di Enrico I, che lo volle a Lisbona e che gli permise di ottenere, nel 1564, la reggenza e la guida dell'Inquisizione, oltre alla dignità di arcivescovo di Lisbona. La nomina ad inquisitore generale arrivò il 27 dicembre 1578, data relativamente prossima all'uscita dell'Indice⁶³. Ancora grazie ad Enrico I, entrò a far parte della giunta dei governatori che avrebbero sostituito il re qualora fosse morto privo di

⁵⁸ De Bujanda (2010), p. 779.

⁵⁹ «*Dans le text de Dante, on doit aussi faire les corrections qui seront signalées par le Saint-Office*» Jésus Martinez De Bujanda (1984-2002) vol. IV, p. 541.

⁶⁰ De Bujanda (2010), pp. 779-80.

⁶¹ «*Quelle est la position du tribunal dans le cadre institutionnel [et quelle] son organisation? Ces questions plus traditionnelles n'ont pas encore obtenu une réponse acceptable de la part de l'historiographie portugaise*». Bethencourt (1988), p. 358.

⁶² L'Inquisizione portoghese fu creata con la bolla *Cum ad nihil magis* del 1536 da Paolo III. Qui venivano nominati tre vescovi come inquisitori generali, fra cui quello di Coimbra, Jorge de Almeida. Tuttavia, «a guidare il tribunale fu sempre un inquisitore soltanto». Marocchi (2010), p. 804.

⁶³ Che la pubblicazione dell'Indice si debba *in primis* proprio alla persona del de Almeida lo evidenzia il titolo stesso con cui fu dato alle stampe nel '81: *Catalogo dos livros que se prohibem nestes regnos e senhorios de Portugal, por mandado do Illustrissimo e reverendissimo senhor Dom Iorge Dalmeida metropolitano arcebispo de Lisboa, inquisitor general*.

successori, e come effettivamente avvenne. Pare che proprio da tale posizione appoggiò Filippo II nella corsa alla successione. Tuttavia, in questa precarietà di informazioni, va segnalato che «non esistono studi che permettano di conoscere a fondo come Almeida abbia svolto le sue numerose funzioni, né che aiutino a comprendere quale sia stato il suo posizionamento ideologico. [...] Scarse sono, del resto, anche le informazioni sul suo operato nell'Inquisizione, che pure cadde in una fase delicata della storia portoghese»⁶⁴.

Altrettanto sfumata appare la figura di Bartolomeu Ferreira. Valeria Tocco, curatrice della voce sul frate domenicano nel *Dizionario storico dell'Inquisizione*, afferma che «mancano ancora tasselli più precisi sulla figura di Bartolomeu Ferreira e sul suo personale orizzonte ideologico» utili a garantire «un miglior inquadramento del censore domenicano [che] potrebbe contribuire ad una più completa comprensione della politica culturale ed editoriale nel Portogallo di fine Cinquecento»⁶⁵. Di lui, comunque, sappiamo che fu autore di due articoli annessi all'Indice espurgatorio portoghese del 1581. Fu inizialmente insegnante di teologia all'interno dell'Ordine domenicano, e, successivamente, revisore dell'Inquisizione. Dal 1576 fu deputato del tribunale del Sant'Uffizio a Lisbona ed è ricordato soprattutto per essere stato il censore di Camões e di «quasi tutti i poeti [a lui] contemporanei»⁶⁶. Il suo pensiero è stato definito come «monumento dell'intolleranza di quell'epoca»⁶⁷.

Questi due personaggi appartengono dunque ad una fase di transizione storica del Portogallo, in cui «anche la censura inquisitoriale si era fatta molto più aspra»⁶⁸, forse anche a motivo dei due personaggi qui nominati. Di certo è che se l'*Index* del 1581 vide la luce, lo si deve in gran parte proprio a loro due. Si potrebbe, infine, congetturare che, se il Ferreira fu, come detto, censore del Camões e dei poeti a lui contemporanei, potrebbe doversi

⁶⁴ Paiva (2010), pp. 45-6.

⁶⁵ Tocco (2010), p. 589.

⁶⁶ Damonte (1982), p. 353.

⁶⁷ Damonte (1982), p. 353.

⁶⁸ Tocco (2010), p. 589.

proprio a lui l'inserimento fra i testi da espurgare del *Commento* del Landino, e, di conseguenza, della *Commedia*⁶⁹.

Le scarse notizie biografiche su questi due personaggi lasciano dunque irrisolta la riflessione sul perché una voce controcorrente alzatasi, forse da un'area periferica, ma di sicuro in maniera tardiva, abbia potuto riflettersi e trovare espansione nei successivi Indici spagnoli e romani⁷⁰.

La *Commedia* fra cesura indiretta e cesura storica

Partendo dunque da una rapida contestualizzazione dell'ambiente politico e dei motivi che portarono la Chiesa cattolica a sentire la necessità della creazione dell'Indice dei libri proibiti, abbiamo visto come Dante abbia avuto un ruolo importante come testimone dei pericoli di un certo modo di lettura. Evidenziando poi, attraverso una delle figure cardini del movimento valdese, il Carnesecchi, come l'opera di Dante rimanga esclusa da tali Indici, ci siamo domandati i perché di una tale esclusione. La lettera del Carnesecchi alla Gonzaga, da un lato, mette in luce sia come Dante rappresentasse un riferimento per la tradizione polemistica antipapale, sia che l'*Index* venisse percepito come uno strumento tutto mondano e politico, dagli indefiniti criteri di censura, cosa tutta terrena che andava ad ampliare le basi del conflitto cattolico-protestante; dall'altro, evidenzia, attraverso la sottolineatura del trattamento pio del purgatorio, come in seno alla Congregazione dell'Indice e, probabilmente, in tutta l'area cattolica, fossero in atto riflessioni sulle posizioni da assumere nei confronti della poesia in genere, ma anche e soprattutto nei confronti dei grandi poeti, tra cui Dante stesso. Una condanna infatti avrebbe aperto il fianco allo schieramento protestante, che, avvalendosi dei passi più controversi della poesia dantesca, avrebbe potuto

⁶⁹ Conggettura basata, si capisce, su un'ipotetica 'familiarità' del Ferreira con i testi letterari, essendo stato censore del Camões e dei poeti a lui contemporanei.

⁷⁰ Conggetturando si potrebbe supporre che il riflettersi nell'Indice spagnolo di condanne effettuate in quello portoghese possa essere derivato dalla volontà di Filippo II di fornire, anche in quest'ottica, un senso di unità ai suoi domini. La presenza poi della condanna landiniana nei successivi due Indici romani si spiegherebbe con quanto afferma la Helm: «*the files of the Congregation for the Index show that Roman censors consulted local catalogues of books such as the Spanish Index Expurgandorum ex Hispano et Lovaniensi Indice collectus, which had been published by the Spanish Inquisition in 1584 with a section of expurgations*». Helm (2015), p. 59.

evidenziare come la polemica antipapale e anticuriale avesse radici profonde ed illustri⁷¹. Il silenzio, dunque, che fino al 1581 avvolge il poema dantesco, deve probabilmente intendersi come azione politico-culturale atta a valorizzare l'ortodossia del poeta. Azione iniziata già tempo prima dell'istituzione dell'Indice. Fra la fine del 1508 e l'inizio del 1509, difatti, papà Giulio II conferì al Raffaello il compito di affrescare le Stanze vaticane. Nella rappresentazione del problema teologico della Trinità, nella Stanza della Segnatura, a far da eco all'esercito di Santi nella parte superiore dell'opera, nella sezione terrena, insieme a molti papi e teologi che hanno dibattuto il problema vi è Dante, presente in quanto profondo conoscitore della materia teologica – materia che espresse nelle pagine della *Commedia*⁷². La scelta iconografica fu naturalmente approvata da papa Giulio II e l'invenzione non spettò solo a Raffaello, ma al gruppo di intellettuali gravitanti intorno alla corte pontificia. Si trattò, dunque, di una prima e clamorosa appropriazione del Dante teologo da parte della Chiesa di Roma.

A testimonianza delle riflessioni intorno a Dante nell'area cattolica, e del peso che i singoli censori potevano avere con la loro autorità, sono stati esaminati due casi estremi ed opposti: quello del Barri, che effettuò una ricerca spietata dei possibili passi eterodossi all'interno del poema dantesco; e quello del teologo Bellarmino il quale, al contrario, per valorizzare l'ortodossia del poeta, arrivò anche a tacere questioni delicate e a forzare passaggi altrimenti passibili di censura.

Nel corso della prima parte di questa nostra trattazione è emersa la figura del Landino, e, in particolar modo, il suo *Commento*. Un rapido sguardo sui numeri editoriali della

⁷¹ «Perhaps rather than showing respect for his work, the strategy of silence aimed to protect what the work, or Petrarch himself, signified for the cultural world of the peninsula and the peninsula's important cultural role in Europe: the avoidance of scandal. If the model poetry of Petrarch and the other Two Crowns was used by Protestants for propaganda against Catholics, the pride of 'Italian culture was used as a weapon against the Roman Church. The prohibition of Boccaccio's *Decamerone* in 1559, as well as the subsequent corrections after the Council of Trent, was a hard blow for Italian poetry. If Petrarch had also been placed on the Index and expurgated, the Roman Inquisition would have proceeded against two figureheads of vernacular poetry. To admit in public that the model of Italian vernacular lyric poetry contained ideas contravening the Roman Church would have meant diminishing the peninsula's leading cultural role in Europe». Helm (2015), p. 53. Che questo discorso, condotto con la figura del Petrarca in primo piano, possa essere riproposto per la figura di Dante lo suggerisce il testo stesso.

⁷² Non vi sono dubbi che quello lì raffigurato rappresenti il Dante teologo, infatti Dante poeta sarà poi presente nel Parnaso.

Commedia sembra dimostrare come tale condanna al *Commento* si rivelò, a tutti gli effetti, una condanna indiretta al poema. Ci siamo quindi soffermati con particolare attenzione su uno dei due passi segnalati da espurgare, quello contrario alla pena di morte per gli eretici, per capire in che modo il Landino, e lo stesso Dante, vedessero tale devianza.

Infine, la trattazione si è arrestata di fronte alle scarse notizie rinvenibili intorno all'Indice portoghese e ai suoi protagonisti – studio che potrebbe portare a chiarire i rapporti fra i vari *Indices* e il perché, come più volte già detto, una scelta tarda e in controtendenza ebbe la forza per propagarsi anche negli Indici successivi.

In conclusione, si può affermare che l'iniziale silenzio intorno alla *Commedia* fu un silenzio programmato, figlio della volontà di evidenziare la figura ortodossa dell'esule poeta fiorentino, al fine, anche, di non consegnare un'altra arma all'esercito protestante. La censura indiretta, frutto della condanna landiniana del 1581 dell'Indice portoghese, si rivelò censura vera, tanto da ridurre drasticamente il numero delle edizioni del poema contribuendo alla definizione del '600 come 'secolo senza Dante'.

Emanuele Ciarrocchi

Università degli Studi di Firenze

emanuele.ciarrocchi@stud.unifi.it

Riferimenti bibliografici

Apollonio (1956)

Mario Apollonio, *Dante* in «*Storia Letteraria d'Italia*», Milano, casa editrice Vallardi, 1956.

Azzetta (2013)

Luca Azzetta, *Politica e poesia tra le arche degli eretici*, in *Lectura Dantis Romana*, Cento canti per cento anni, I. Inferno, 1. Canti I-XVII, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 311-42.

Baldelli (1983)

Ignazio Baldelli, *Le lingue del Rinascimento da Dante alla prima metà del Quattrocento*, in «La rassegna della letteratura italiana», a. 87 1983, pp. 5-28.

Barri (1571)

Gabriele Barri, *Pro lingua Latina libri tres*, Romae, in *Aedibus Populi Romani*, 1571.

Bellarmini (1873)

Roberto Bellarmini, *Opera Omnia*, a cura di Justinus Fevrè, Parisiis, apud Ludovicum Vives editorem, 1873.

Bellomo (2012)

Saverio Bellomo, *filologia e critica dantesca*, Brescia, La Scuola, 2012.

Bethencourt (1988)

Francisco Bethencourt, *Les sources de l'Inquisition portugaise*, in *L'inquisizione romana in Italia*, Atti del seminario internazionale, Trieste 1988, 18-20 maggio, a cura di A. Del Col e G. Paolin, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1991. pp. 357-68.

Brambilla (2006)

Elena Brambilla, *La giustizia intollerante. Inquisizione e tribunali confessionali in Europa (secoli IV-XVIII)*, Carocci, Roma, 2006.

Carpi (2004)

Umberto Carpi, *La nobiltà di Dante*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2004, vol. I.

Ciotti (1970)

Andrea Ciotti, Roberto Bellarmino, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, vol. I.

Codazzi (1964)

Angela Codazzi, Barri Gabriele, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1964, vol. VI.

Dall'Olio (2001)

Guido Dall'Olio, Gonzaga Giulia, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001, vol. LVII.

Damonte (1982)

Mario Damonte, *Intervenciones de la censura inquisitorial en la "Flor de varios y nuevos romances"*, in Bastos Tovar, Eugenio (ed.). *Actas del cuarto congreso de la Asosación International de Hispanistas (Salamanca 1971)*, 2 voll. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, vol. I, pp. 351-61.

Dante, *Commedia*

Dante Alighieri, *Commedia* a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991.

Dante, *Convivio*

Dante Alighieri, *Convivio* a cura di Piero Cudini, Milano, Garzanti, 2015.

De Bujanda (1984-2002)

Jesús Martínez De Bujanda, *Index des livres interdits*, Montréal, 1984-2002

De Bujanda (2010)

Jesús Martínez De Bujanda, *Indici dei libri proibiti, Portogallo*, in Dizionario Storico dell'Inquisizione, a cura di A. Prosperi, Pisa: Edizioni della Normale, 2010, vol. 2, pp. 778-80

Ferretto (2010)

Silvia Ferretto, *Inquisitori, censori, filosofi sullo scenario della Controriforma*, in «Studi storici», a. 51 2010, pp. 261-72.

Godman (2000)

Peter Godman, *The Saint as a Censor. Robert Bellarmine between Inquisition and Index*, Leiden-Boston, Brill, 2000.

Helm (2015)

Jennifer Helm, *Poetry and Censorship in Counter-Reformation Italy*, Leiden-Boston, Brill, 2015.

Infelise (2015)

Mario Infelise, *Gli indici dei libri proibiti*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2015.

Marazzini (2002)

Claudio Marazzini, *La lingua italiana, profilo storico*, Bologna, il Mulino, 2002.

Marcocci (2010)

Giuseppe Marcocci, *Inquisitori generali, Portogallo*, in *Dizionario Storico dell'Inquisizione*, a cura di A. Prosperi, Pisa: Edizioni della Normale, 2010, vol. 2, pp. 804-07.

Mazzacurati (1970)

Giancarlo Mazzacurati, *Borghini Vincenzo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, vol. I.

Paiva (2010)

José Pedro Paiva, *Almeida, Jorge de*, in *Dizionario Storico dell'Inquisizione*, a cura di A. Prosperi, Pisa: Edizioni della Normale, 2010, vol. 1, pp. 45-6.

Paschini (1936)

Pio Paschini, *Sirleto Guglielmo*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1936.

Prosperi (2003)

Adriano Prosperi, *L'Inquisizione romana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

Rossi (1956)

Vittorio Rossi, *Il Quattrocento*, in *Storia Letteraria d'Italia*, Milano, casa editrice Vallardi, 1956.

Rosso (2018)

Paolo Rosso, *La scuola nel Medioevo*, Roma, Carrocci editore, 2018.

Rotondò (1977)

Antonio Rotondò, *Carnesecchi Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1977, vol. xx.

Tocco (2010)

Valeria Tocco, *Ferreira, Bartolomeu*, in *Dizionario Storico dell'Inquisizione*, a cura di A. Prosperi, Pisa: Edizioni della Normale, 2010, vol. 2, pp. 589-90.

In this essay, I will analyze the complicated and multifaceted relationship of Dante's Commedia with the Index Librorum Prohibitorum. The Commedia, in fact, stands as a privileged key to investigate the criteria of censorship in the XVI century, the relationships between the various Indexes and the Congregations, and the role of individual censors. In fact, although never formally ended up on the Index, Dante's Commedia suffered a severe editorial depression in the sixteenth century. In this paper I will try to retrace some fundamental steps that could have caused this depression

Parole-chiave: Dante; *Index Librorum Prohibitorum*; inquisizione, eresia; Landino

FRANCESCO GARBELLI, **La corda di Dante**

Ricorre quest'anno il Settecentenario della morte di Dante Alighieri. La sua opera rappresenta una fonte inesauribile di studio, inteso nel significato latino di applicazione appassionata, soddisfazione spirituale per chi se ne occupa; talvolta, in virtù di un rovesciamento proprio della dialettica dell'ardore, ciò è anche all'origine di una certa frustrazione. Vi sono elementi della produzione dantesca, in particolare nella *Commedia*, che sono probabilmente destinati a non essere mai chiariti del tutto e forse nemmeno in parte. Uno di questi, sul quale questo saggio si concentrerà per proporre una possibile interpretazione, è una corda che Dante indossa durante la prima parte della sua visita all'Inferno e di cui Virgilio decide misteriosamente di sbarazzarsi.

Nel corso del viaggio oltremondano che il poeta intraprende nella *Commedia* sono poche le informazioni che l'autore fornisce a proposito dell'aspetto di se stesso come personaggio. Questo certo non stupisce: nell'economia della narrazione e del suo messaggio polisenso ogni elemento introdotto è posto in risonanza con un sistema allegorico, per il quale esso si trova perennemente a tendere verso un significato ulteriore¹. Quanto è superfluo rispetto al messaggio, per questo motivo, non ha ragione di essere riferito.

Si è sovente osservato² che Dante esprime nella propria opera una mentalità tutta medievale che traduce forme astratte in descrizioni concrete e precise; non si tratta solamente della pluralità dei piani di lettura, né del loro attraversamento per mezzo di un canale figurale³, bensì anche dell'esigenza di dare corpo visibile, quasi palpabile, alla produzione di vero nel bello che l'azione poetica presenta allo spettatore. Se immaginazione

¹ Cfr., per i differenti sensi che Dante attribuisce ai testi (letterale, allegorico, morale, anagogico) *Cv.* II, 1 ed *Ep.* XIII.

² Si fa riferimento alle posizioni riportate nel commento alla *Commedia* di Bosco e Reggio (2009-2011).

³ Cfr. l'interpretazione figurale dell'opera dantesca avanzata da Auerbach (1929).

è essenzialmente memoria⁴, cioè riarticolazione dei dati recepiti dalla facoltà umana di concludere percetti in immagini – ciò che Dante chiama *imaginativa*⁵ – con una rappresentazione artistica costruita su esperienze quotidiane si può consentire al lettore e di cogliere un certo stato di cose descritto e di associarlo a una costellazione di nozioni semplici in lui già presenti; in virtù, in altre parole, di una sensibilità particolarmente attenta ai dettagli realistici e alle minuzie figurative che riconducono l'eccelso al domestico⁶ Dante veicola una lettera agilmente protrettica, poiché fonda sulla familiarità delle immagini lo spunto per il loro spontaneo superamento.

È legittimo supporre che tali aspetti entrino in gioco a proposito di un oggetto che nel XVI canto dell'*Inferno*, ai margini del settimo cerchio, Dante afferma di portare con sé e che è all'origine di un importante snodo narrativo: una corda cinta intorno alla vita, con la quale il poeta sostiene di aver pensato talvolta di «prender la lonza a la pelle dipinta»⁷ e che Virgilio gli richiede per richiamare il mostro Gerione, colui che tragherà i viaggiatori nel cerchio successivo. Il dirupo che si para loro dinanzi è infatti troppo alto e ripido perché si possa passare a piedi dal cerchio dei violenti a quello dei fraudolenti, cosicché Gerione si presenta come un guardiano (o quantomeno una creatura che staziona al confine tra cerchi) che è anche espediente per il prosieguo dell'azione, secondo una formula ripetuta nel poema⁸. La ricostruzione letterale dell'episodio è pressappoco riassumibile in questo modo: Virgilio comanda a Dante di sciogliersi la corda e questi gliela porge «aggroppata e ravvolta»; la guida si volge verso la scarpata e scaglia l'oggetto «alquanto di lunge da la sponda»; Gerione è preannunciato e si manifesta allo sbigottito Dante nel canto successivo⁹.

All'interno dell'episodio sono presenti tre componenti simboliche su cui la critica dantesca ha insistito, ossia la corda, il rito di evocazione e Gerione. Che quest'ultimo sia «sozza imagine di froda»¹⁰ è confermato apertamente da Dante stesso. Il personaggio è tratto

⁴ Cfr. *Vn.* XVI, 2.

⁵ Cfr. *Cv.* III, 4.

⁶ Cfr. Benvenuto da Imola (1887), citato in Bosco e Reggio (2009-2011), p. 242.

⁷ *Inf.* XVI, v. 108.

⁸ Cfr. gli episodi di Flegiàs e Nesso in *Inf.* VIII, vv. 1-30 e XII, vv. 97-139.

⁹ *Inf.* XVI, v. 111 e v. 113 e XVII, vv. 1-33.

¹⁰ *Inf.* XVII, v. 7.

dalla mitologia classica ed è citato in particolare in due episodi dell'Eneide, la discesa all'Averno, dove è indicato con la perifrasi «*forma tricorporis umbrae*»¹¹, e la visita alla corte di Evandro, dove se ne ricorda l'uccisione da parte di Ercole¹²; Dante ne mutua la relazione con il mondo infero e la figura polimorfica per ricavarne una rappresentazione dinamica della fenomenologia degli inganni che la ragione può ordire ai danni del prossimo. Il richiamo, scomposto nei singoli atti di scioglimento, riavvolgimento e lancio della corda è altresì evidentemente investito di un valore rituale che dovrebbe connetterlo a un significato simbolico, tuttavia, sfuggente: ma il modo migliore per provare ad avanzare qualche congettura in merito è chiarire prima il senso dell'oggetto in questione, vale a dire la corda.

Esistono almeno due strategie esegetiche che si potrebbero impiegare in proposito: conferire alla corda un valore in sé, e dunque farne un oggetto speciale dell'abbigliamento di Dante – distinto, per esempio, dalla veste il cui lembo afferrato da Brunetto Latini (*Inf.* XV) non sembra avere significati allegorici¹³ – oppure ritenere che essa sia un elemento qualsiasi che viene caricato di senso dal rito compiuto da Virgilio, unanimemente considerato simbolo della Ragione umana. Accettare la prima opzione obbliga a considerare la precisazione che la corda sia funzionale a irretire la lonza incontrata in *Inf.* I, comunemente associata alla lussuria, come una qualifica attiva della stessa: in questi termini il significato escatologico dell'oggetto rimane il medesimo anche all'interno del rituale. Dante sta già indossando la corda consapevole della sua virtù e Virgilio la adopera per le medesime proprietà. Al contrario, la seconda via interpreta il verso dedicato all'azione catartica della corda come una sorta di specificazione della stessa, ossia distingue per mezzo del riferimento al controllo della lussuria un certo tipo di indumento la cui proprietà è poi per così dire sovrascritta dalla resinificazione compiuta nel rito. Dante indossa una corda particolare, ma questa particolarità non è del tutto (forse anche per nulla) rilevante ai fini dell'evocazione di Gerione: sciolta e riavvolta, lanciata ben lontano dal pellegrino, assume un senso nuovo attraverso il comando della ragione.

¹¹ *Aen.* VI v 289.

¹² *Aen.* VIII vv. 202-204.

¹³ *Inf.* XV v 24.

Un motivo per accordare credibilità a questa seconda ipotesi è il parallelismo intercorrente tra questo episodio e quello di Cerbero in *Inf.* VI. Anche di fronte al cane mostruoso a guardia del terzo cerchio Virgilio compie il gesto di raccogliere e gettare qualcosa all'essere infernale, in questo caso un mucchietto di terra, allo scopo di placarne l'aggressività e proseguire il viaggio¹⁴; in questo caso il significato dell'elemento ctonio è eminentemente integrato dall'uso che di esso si fa, cioè sfamare la bestia.

Eppure, la maggiore attenzione riservata alla qualificazione della corda suggerisce di tenere in conto lo scarto tra le due situazioni; giacché la terra è meramente terra e ha l'effetto di sottomettere il mostro con un pari grado di infinità, laddove la corda è un oggetto più polito, raffinato – quasi sagace – che sottomette una creatura afferente a un ordine di malvagità più subdolo, la frode. Questa partizione tra peccati è enunciata da Virgilio in *Inf.* XI e si basa sull'*Etica* aristotelica¹⁵, la cui distinzione tra incontinenza e malizia, vale a dire asservimento della ragione al «talento»¹⁶ (l'inclinazione passionale) e al male del prossimo per il proprio vantaggio, si riflette nell'intera struttura del primo regno ultraterreno. Se l'esegesi della corda come simbolicamente risignificata dal rito conserva l'attrattiva di eludere il difficile compito di spiegare la relazione che sussisterebbe altrimenti tra lussuria e frode, è però proprio il differente statuto della malizia che obbliga a escludere tale strategia poiché troppo sbrigativa e incapace di cogliere un significato che per la natura dell'argomento non può che richiedere maggiore sottigliezza. Benché tengano presente questi aspetti, è altresì opportuno rigettare le proposte, anche autorevoli come quelle di Scartazzini e Porena, che fanno della corda un capo che in quanto collegato alla continenza diviene inutile a Dante a questo punto della narrazione e può così essere adoperato come un generico strumento per adescare Gerione¹⁷.

Ciò non equivale, d'altro canto, a mettere tra parentesi il valore conferito alla corda dal rituale praticato da Virgilio. Sarebbe infatti avventato avanzare la proposta di una lettura esclusivamente riferita all'oggetto in se stesso poiché, per i medesimi motivi addotti

¹⁴ *Inf.* VI, vv. 13-33.

¹⁵ *Inf.* XI, vv. 13-90.

¹⁶ *Inf.* V, v. 39.

¹⁷ Cfr. Pazzaglia (1970).

poc'anzi, l'ordine più basso della lussuria, cioè di un peccato di incontinenza, cui esso è espressamente relato, e quello più alto della frode, cioè un peccato di malizia, non consentono un semplice trasferimento degli elementi dell'uno nell'altro.

La fragilità di questa strategia è messa in luce dall'insanabilità della disputa tra i commentatori che la perseguono. Buti e, sulla sua scorta, alcuni moderni quali Vallone, ritengono che si tratti del cordone francescano¹⁸; oltre a essere poco convincente sulla base dei dati storici – non si danno testimonianze di Dante novizio e i terziari dell'ordine indossavano non una corda ma una cintura di cuoio – questa proposta decade nel momento stesso in cui si offre, poiché confonde le interpretazioni della corda presupposte dalle due strategie che sono state precedentemente distinte. Da un lato infatti considera il riferimento all'azione anti-passionale della corda come una specificazione della stessa – un cordone francescano – dall'altro ricava da tale qualità il valore stesso che dovrebbe spiegare l'evocazione di Gerione, ma questo è tutt'altro che scontato. Perché la precisazione dantesca è specificamente rivolta alla lussuria e non alle pulsioni in generale? Perché la proprietà spirituale di un oggetto funzionale (anche solo su un piano simbolico) al dominio delle passioni dovrebbe valere anche di fronte alla frode?¹⁹

Allo stesso modo, tuttavia, le altre interpretazioni della corda come simbolo in se stesso, non tratto dal costume ma di squisita invenzione dantesca, falliscono se non danno ragione del riferimento alla lussuria e della sua correlazione alla frode. Torraca e Momigliano rintracciano in essa la giustizia legale, Figurelli la legge, Caretti la continenza e la giustizia²⁰; orbene, anche in quest'ultima lettura che richiama l'elemento passionale, è chiaro che l'introduzione della giustizia suona come un'aggiunta *ad hoc* per aggirare il problema della correlazione. È certo sensato considerare la corda sotto il profilo della sua facoltà di legare come un richiamo alla dimensione della legge – variegatamente intesa come divina, naturale o positiva – ma ciò, se fornisce una spiegazione del vincolo con cui si cattura il mostro

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Si può obiettare, sulla base di *Inf.* XXVII, vv. 92-93, che il cordone francescano indossato da Guido da Montefeltro al cospetto di Bonifacio VIII abbia precipuamente la funzione di monito morale contro la frode. Ciò, tuttavia, non prova che Dante ne sia a sua volta cinto (permane la distinzione tra Guido, fattosi frate e dunque legittimato a portare il cordone, e Dante, che non lo è), né spiega lo specifico riferimento alla lussuria.

²⁰ Cfr. Pazzaglia (1970).

fraudolento, non soddisfa la precisazione dantesca né nel generale ambito delle inclinazioni né in quello specifico dell'amore carnale.

Più interessante forse è la posizione condivisa tra i commentatori più antichi, i quali non ritenevano che la corda fosse un antidoto al male, bensì un simbolo di esso stesso e in particolare dell'idea di seduzione.²¹ Insistendo sull'operato comune al lussurioso e al fraudolento di *seducere*, cioè condurre o trarre (*ducere*) fuori della retta via (*se-*, prefisso significante "a parte")²² il prossimo, queste proposte infondono nella corda la proprietà di vincolare surrettiziamente l'altro (con immagine analoga, per esempio, ai fili di un burattinaio) e influenzarlo di modo che compia ciò che si desidera. Si tratta di una correlazione che non poteva essere ignota a Dante, poiché se ne trova formulazione nella stessa *Etica Nicomachea* che si è già sostenuto informare la classificazione dei peccati²³. Simile soluzione incontra però almeno due ostacoli: non si spiega perché Dante, che pur rappresentando l'anima purgante è un personaggio positivo, porti con sé uno strumento atto all'inganno e, più importante, si fa così collassare la lussuria sulla frode, poiché le si attribuiscono caratteristiche (implicanti antidoti e punizioni) proprie del raggiro che ne snaturano la qualità di peccato d'incontinenza separato dalla malizia. Didone non froda Enea ma cede alla passione insieme con l'eroe; per questo motivo si trova nel secondo cerchio²⁴. Anche facendo appello all'autorità aristotelica, l'argomento di affinità operativa tra i mali non giustifica le due suddette aporie né il fatto che il contravveleno sarebbe così il veleno stesso.

In luce di queste limitazioni è pertanto evidente che esegesi della corda avulse dal quadro rituale in cui essa è citata non compongono in misura soddisfacente il duplice riferimento alla lussuria e alla frode e l'azione mediale di Virgilio. Non si può in altre parole assegnare valore interpretativo al solo oggetto che la Ragione adopera per sottomettere Gerione, come se in esso si esaurisse l'intero episodio, poiché la relazione tra incontinenza e malizia non si risolve in una qualità semplice. La via da vagliare diventa quindi quella dell'ibridazione tra

²¹ *Ibidem*.

²² Cfr. voce "sedurre" in *Enciclopedia Treccani*.

²³ Cfr. Pazzaglia (1970).

²⁴ *Inf.* V, vv. 61-62.

strategie, ossia una lettura che a partire dalla corda come simbolo in sé innesta su di essa la sfumatura conferitale dalla mossa virgiliana.

In questa prospettiva Nardi avanza una lettura per certi versi simile a quella di Caretti, fondata tuttavia sul rituale come momento che pone il salto qualitativo dal controllo della lussuria per opera della continenza alla sconfitta della frode attraverso il gesto apotropaico del lancio della corda. Questa, da originario simbolo della facoltà razionale di soggiogare le passioni, si trasvaluta in simbolo di giustizia e fede in opposizione all'uso malizioso della ragione, la quale si esorcizza da sé prendendo distanza da tale scadimento morale: Virgilio scaglia lontano la corda e in questo modo richiama, vinta, la sua immagine, ossia Gerione. Il sostrato che rende possibile la trasvalutazione consiste nell'analogia aristotelica – che, come si è visto, è ripresa dai primi esegeti – tra lussuria e frode nel comune uso della seduzione²⁵.

La versione di Nardi ha il pregio di risolvere le difficoltà in cui incorrevano le concezioni allegoriche esclusivamente focalizzate sulla corda, tanto quelle prevalentemente moderne che ne ponevano il valore positivo quanto quelle più antiche che al contrario sostenevano quello negativo. Il legame è difatti mediato dall'atto rituale di Virgilio, che trasforma la funzione dell'oggetto; questo evento spiega altresì la continuità tra la passione particolare della lussuria e la frode sottolineando contemporaneamente la differenza nella loro gestione morale. Ciò che tuttavia stona in questa proposta è la drasticità della mutazione simbolica, tale per cui la corda diviene da elemento che Dante veste a fin di bene un elemento ancipite che trova la propria realizzazione nell'esorcismo: il lancio di Virgilio la riconfigura per così dire indebitamente e finisce così per ridarle senso solo nell'uso di richiamo, trascurando ancora una volta la sua originaria virtù regolativa dell'amore carnale. In altre parole, per l'interpretazione nardiana non sembra rilevante il fatto che Dante si privi dello strumento con cui aveva provato a prendere la lonza poiché il nuovo valore della corda come giustizia motiva esaustivamente l'azione.

²⁵ *Ibidem*.

Al contrario, l'elemento di rinuncia è forse lo spunto più utile per ritenere insieme il valore primigenio della corda e quello ulteriore conferitole dal rito. È su questa base che Pasquazi costruisce la propria esegesi, la quale, pur apparendo troppo elaborata per poter essere accettata, merita di essere richiamata almeno in breve. Riferendosi all'intero contesto di *Inf.* XVI, dove al ricordo del valore dell'antica civiltà comunale fiorentina si accompagna il riconoscimento dell'impossibilità di pensare una legge positiva come assoluta rispetto al proprio darsi storico entro una processione cristiana del tempo²⁶, e rifacendosi poi ai contenuti escatologici delle Scritture, Pasquazi considera la corda come il simbolo della legge formulata e applicata contro la concupiscenza: pur trattandosi di qualcosa di benefico, la legge (associata all'Impero) dimostra la propria insufficienza quando si trova di fronte alla frode e più in generale alle malattie morali più nefaste che insorgono in concomitanza dell'ultimo volgere del secolo²⁷. In prospettiva dello scontro finale con il Nemico la corda-legge deve essere rigettata per confidare esclusivamente in un intervento provvidenziale: tale rinuncia è comunque una «astuzia di guerra», in quanto evoca Gerione – interpretato come una figura dell'Anticristo – per sfruttarlo ai fini del viaggio verso la salvezza.

Evidentemente una riflessione così estrema carica di un significato troppo complesso il gesto di Virgilio; né pare ammissibile che l'incarnazione della Ragione, destituendo il proprio prodotto più alto ossia la legge, riesca in qualche modo a sottomettere Gerione senza alcun intervento della Grazia nel rito, come già accade nell'apparizione del messo celeste in *Inf.* IX²⁸. Occorre perciò conservare, come si è anticipato, la rinuncia alla corda, senza tuttavia costruirne un significato escatologico così impegnativo.

Da dove iniziare? La base migliore sembra essere proprio il riferimento alla lussuria, cioè l'unica informazione che Dante esplicitamente fornisce a proposito della corda. Che si tratti di una semplice cintura per fermare l'abito o anche di un cilicio – ma in questo caso sarebbe strano che Dante non la chiami espressamente così, come in *Pg.* XIII²⁹ – è evidente che il suo valore allegorico è quello di opposizione e dominio sulle inclinazioni corporali e in

²⁶ Circa il millenarismo in Dante, cfr. *Cv.* II, 14 e *Pd.* XXX, vv. 130-132.

²⁷ Cfr. Pazzaglia (1970).

²⁸ *Inf.* IX, vv. 61-103.

²⁹ *Pg.* XIII, v 58.

particolare delle tentazioni carnali. Questa significazione della corda sembra comunque indifferente o perlomeno inerte rispetto alle passioni: è una costrizione, una castrazione cieca. Lo strumento frustra le pulsioni asetticamente, proprio come la veste che Dante indossa ripara asetticamente dal caldo e dal freddo.

È proprio su questa pratica costrittiva che si potrebbe considerare dogmatica o acefala che interviene la Ragione. Ciò che infatti è sotteso alla corda è un immaginario entro cui le inclinazioni umane godono di esclusiva connotazione negativa: l'amore carnale non fa eccezione e scade in quella passione irrefrenabile che conduce Paolo e Francesca «ad una morte»³⁰. Già in *Inf.* V, di fronte ai due amanti, Dante intuisce l'ambivalenza dell'amore; non soltanto perché da giovane era stato cantore di temi erotici³¹, più reinterpretati che superati³², ma anche perché sente l'insostenibile labilità del confine che passa tra dannazione e salvezza nell'esperienza amorosa, tanto da ricorrere all'espedito narrativo dello svenimento davanti al dolore di Paolo. Una ritirata, insomma, che gli consente di rimandare il problema, quasi di demandarlo alla complessità del reale così come voluto dall'imperscrutabile volere divino.

Ma è anche vero che se si abbandonasse il progetto più filosofico-teologico di comprensione delle inclinazioni la vita umana non sarebbe che una tragedia. Dante scrive davvero una *Commedia* perché il suo intento è quello di condurre l'umanità ad uno stato di felicità³³, non di abbandonarla sola al cospetto di una grandezza divina paralizzante ed enigmatica. Il volere divino è ordine ed è ordine razionale, dotato di senso e bellezza³⁴: il male, inteso come l'entropia generata dalle passioni, non sarebbe suscettibile di contrasto alcuno se la Ragione non avesse la facoltà di plasmare e correggere tali passioni, educandole al bene³⁵.

³⁰ *Inf.* V, v 106.

³¹ Cfr. *Fiore*, *Rm.* e *Vn.*

³² Si osserva spesso la differenza che intercorre tra i medesimi episodi autobiografici di cui Dante parla prima in *Vn.* e poi in *Cv.*

³³ Cfr. *Ep.* XIII.

³⁴ Cfr. *Cv.* II, III e *Pd.* I, II.

³⁵ Cfr. Aristotele (1999).

Per questi motivi si può certo spiegare l'azione vincolante della corda: frenare le basse voglie umane, ammansirle per così dire, in modo da lasciare campo libero all'esercizio della Ragione. Eppure, una indistinta stretta autoritaria sulle pulsioni è ancora un momento ancipite dell'etica, se non già corrotto: nulla, infatti, vieta che tale indebolimento del talento, per cui si può correttamente parlare di continenza, possa essere sfruttato dalla malizia. Come si è già visto sulla scorta della lezione aristotelica seguita da Dante, si tratta infatti di un peccato che consiste nell'uso della ragione per compiere il male. Asservire le passioni a una ragione maliziosa potrebbe avere solo il nefasto esito di facilitarne l'arte dell'inganno.

In altre parole, indossare la corda alle soglie degli ultimi due cerchi – dove la malizia è punita – non vale più come una protezione che, seppur indistinta, permetteva di tenere testa alle inclinazioni. L'azione rituale di una Ragione buona quale è Virgilio parrebbe presupporre questa ipotesi, poiché priva Dante dell'oggetto che fino a quel momento aveva portato con sé; ma questo gesto assume anche effetto retroattivo, poiché svela una lacuna già da sempre latente nella corda. Per quanto efficace nella sua proprietà essa è uno strumento che da solo non difende dalla possibilità di una vita cattiva poiché abbisogna di una Ragione buona che le subentri; e se quest'ultima può subentrarle, acquista senso il fatto che di essa si faccia a meno. Come valutare tuttavia la Ragione, che dovrebbe essere l'istanza che per quanto limitata può consentire di volgersi al bene e che però può anche rovesciarsi in frode?

È precisamente qui che si scopre un secondo e più fondamentale motivo per cui è opportuno eliminare la corda che castra l'eros. Rispetto agli altri peccati di incontinenza cui conducono le passioni disinibite l'amore carnale è anche la causa prima del movimento di tutti i viventi³⁶ ed è soprattutto propedeutico per amare Dio. Suonano in questa direzione le parole con cui Virgilio supera la definizione di Francesca di «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende»³⁷ e che «a nullo amato amar perdona»³⁸ nella formulazione «Amore / acceso di virtù, sempre altro acceso»³⁹; e i canti del *Paradiso* dedicati alle figure di Piccarda Donati e

³⁶ Cfr. *Pg.* XVII vv. 91-92 e *Pd.* I, v 115-116.

³⁷ *Inf.* V, v 100.

³⁸ *Ibidem.* v 103.

³⁹ *Pg.* XXII, vv. 11-12.

Costanza d'Altavilla, i beati del cielo di Venere e Francesco d'Assisi, insistono proprio sugli aspetti passionali del fuoco di carità onde le anime bruciano per il loro Creatore⁴⁰. Nell'esame sulla virtù teologale della carità cui San Giovanni sottopone Dante perché il poeta si guadagni l'accesso al Primo Mobile questi risponde: «l bene, in quanto ben, come s'intende, / così accende amore, e tanto maggio / quanto più di bontate in sé comprende»⁴¹.

L'amore terreno, del resto, nella tradizione stilnovista⁴², è ciò che mette in comunicazione l'uomo con la salvezza perché attraverso l'esperienza dell'innamoramento gli consente di provare quello stato d'animo che solo vale la sua esistenza⁴³. Una proposta di questo tipo, comunque, deve essere continuamente sottoposta alla guida della ragione perché altrimenti si trasforma in eresia e autoindulgenza: a questi e ad altri disaccordi si deve il progressivo distacco tra Dante e Guido Cavalcanti, precedentemente considerato il primo tra gli amici del poeta e dedicatario della *Vita Nuova*, opera in cui non emerge ancora chiaramente il valore assegnato da Dante all'amore per Beatrice e alle altre donne ricordate⁴⁴. È proprio per poter coesistere che Amore e Ragione necessitano l'uno dell'altra, il primo come movimento e desiderio verso il bene, la seconda come delibera su ciò che è bene. La Ragione in altre parole purifica e spiega il bisogno e il piacere che l'Amore reca in sé e questo giustifica la Ragione rispetto al suo operato, fornendole il materiale su cui intervenire.

Secondo questa riflessione si chiarisce dunque perché Dante, descrivendo la corda, faccia riferimento alla lonza: l'espedito erroneo e limitato fino ad allora adoperato per irretirla produce una falsa coscienza che deve essere superata proprio riattivando il talento dell'amore, il solo cui la Ragione può guardare per ritrovare il proprio senso. La corda è un

⁴⁰ Cfr. *Pd.* III, VIII, IX, XI.

⁴¹ *Pd.* XXVI, vv. 28-30.

⁴² Propriamente parlando non esiste una tradizione stilnovista poiché il termine "stil novo" è adoperato esclusivamente da Dante in *Pg.* XXIV, v 57 senza trovare riscontro in un indirizzo consapevolmente condiviso dai poeti che la moderna critica considera farvi parte. In questa sede con l'etichetta classica di "stilnovisti" si indicano i rimatori toscani attivi tra il XIII e il XIV secolo variamente ispirati dalla poetica di Guido Guinizzelli e dal tema della "donna angelo". Cfr. Bosco e Reggio (2009-2011) pp 393-396.

⁴³ Cfr. *Donne ch'avete intelletto d'amore* in *Vn.* XIX

⁴⁴ Cfr. *Vn.* e in particolare III. L'allontanamento di Dante da Cavalcanti è testimoniato sia storicamente (Dante fu priore a Firenze nell'anno 1300, in cui l'amico fu esiliato dal comune – sarebbe morto di lì a poco) sia poeticamente e filosoficamente [cfr. *Inf.* X]; in *Rm.* e in *Ve.* appare di converso l'apprezzamento crescente di Dante per Cino da Pistoia, cui è attribuito il riconoscimento di migliore poesia d'amore in lingua volgare. A se stesso Dante conferisce invece la palma di poeta della rettitudine [*Ve.* II, 2].

meccanismo di controllo di cui Virgilio si disfa perché Dante non si trovi impreparato quando lo stesso è impiegato dalla malizia per la frode del prossimo: una volta presa consapevolezza degli eccessi e dei difetti delle passioni e dei peccati che questi istanziano⁴⁵ è bene ritornare alla pulsione più basilare dell'esistenza e trovare in essa la radice della beatitudine. In questo modo si spiegano l'azione rituale e la relazione della lussuria con la frode, intesa come un uso malvagio della facoltà che invece dovrebbe realizzare l'uomo nell'Amore per Dio. Il significato simbolico ulteriore dell'oggetto non deriva solo dal confronto con l'esterno, ma anche, per così dire, dall'universo di rimandi che esso contiene internamente, così come essi sono stati esposti. La Ragione abbandonata a se stessa, immotivata, strumentalizzata, non è altrimenti altro che un oggetto inerte come la corda di cui è opportuno sbarazzarsi.

Ci si potrebbe tuttavia domandare se la transizione dalla dogmaticità impersonale della castrazione del talento alla buona guida razionale accada puntualmente nell'esecuzione del lancio o se presupponga uno sviluppo progressivo. Invero, quando Virgilio convoca Gerione l'educazione di Dante è tutt'altro che compiuta; il pellegrino sta ancora visitando il primo regno d'oltretomba e non è certo «puro e disposto a salire a le stelle»⁴⁶. Pare decisamente strano che questo episodio costituisca lo snodo risolutivo della catarsi, la chiave per intendere la redenzione a partire dalla riscoperta dell'Amore da parte della Ragione come sostegno e conferma della bontà di questa. È invece maggiormente probabile che si possa leggere il rito della corda come un passo all'interno di un cammino più lungo: un passo che ha l'effetto di porre l'esigenza di liberare, in una determinata misura, l'amore passionale, ma anche di lasciare un vuoto dietro di sé in quanto Dante non è più cinto di nulla. Certo si potrebbe considerare l'abbraccio di Virgilio all'impaurito discepolo in *Inf.* XVII, durante la discesa al cerchio successivo in groppa a Gerione, come una sostituzione della corda⁴⁷; ma questo non è convincente poiché si tratta di un motivo momentaneo, non

⁴⁵ Cfr. Aristotele (1999); la lettura in prospettiva cristiana si deve in particolare a Tommaso (1962).

⁴⁶ *Pg.* XXXIII, v 145.

⁴⁷ *Inf.* XVII, vv. 91-96.

di un'acquisizione definitiva (si potrebbe ad ogni modo leggere come uno spunto, un tentativo che muove in tale direzione).

Durante l'attraversamento di Malebolge e poi del Cocito non emergono elementi simbolici di cui Dante si appropri e porti con sé; nonostante gli sviluppi lo conducano a una globale presa di coscienza del male fino alla sua forma più mera, Lucifero – che si presenta, tra l'altro, come assenza di Amore e di Ragione – il poeta confida solo in Virgilio per affrontare i peccati peggiori. Al contrario, una volta sbucato sull'isola del Purgatorio, un nuovo rituale ordinato da Catone e officiato sempre da Virgilio «ricinghie»⁴⁸ Dante di un oggetto dalle proprietà virtuose: un giunco, l'unica pianta in grado di crescere sulle sponde insulari poiché asseconda le percosse delle onde che vi battono contro. Quando Virgilio ne coglie le fronde, queste subito ricrescono⁴⁹.

Flessibilità e rigenerazione sono caratteristiche associate unanimemente dalla critica all'umiltà, di cui il giunco sarebbe simbolo. Accettando questa interpretazione – non vi sono motivi per non farlo – Dante, dopo aver abbandonato una costrizione di ordine fisico, ne riceverebbe una di valore morale. Ma anche per l'umiltà vale l'infusione rituale dell'operato della Ragione: Virgilio, che aveva gettato via la corda in quanto sbarramento dell'amore, conferisce al giunco il ruolo non di costrizione indifferente, bensì di rivolgimento a fin di bene delle passioni. Primo fra tutti, l'amore erotico corretto dall'umiltà diviene una versione moderata di se stesso, volta non all'appagamento del piacere fisico della persona, bensì all'unità di intenti con l'ordine razionale divino, che prescrive diversi gradi di amore in una vasta rete di interconnessioni. Non si tratta dunque di generica soppressione del talento, ma della sua educazione – di stampo aristotelico⁵⁰ – al fine di accendere nell'anima la virtù che le consentirà di amare con la consapevolezza della giusta misura morale entro cui si può realmente parlare di amore e non di inclinazione peccaminosa.

La buona Ragione che scruta nella dimensione della passione si caratterizza dunque come un bagno di umiltà poiché scorge nella consapevolezza del bene a cui tende la finitezza

⁴⁸ Pg. I v 94; cfr. anche *Ivi*, v 133.

⁴⁹ *Ivi*, vv. 134-136.

⁵⁰ Cfr. Aristotele (1999).

umana. Umiltà non è però da intendersi come sinonimo di debolezza d'animo: il piglio che Dante e Virgilio manifestano per l'intero svolgimento del loro viaggio mostra chiaramente che le passioni dell'umile non sono inutili, bensì indirizzate a obiettivi razionalmente sanzionati⁵¹. La Ragione scopre da sé i propri limiti e, dopo averli accettati, guida la conduzione di una vita che su questi si basa⁵²: se ciò richiede azioni estreme bisogna esprimere la propria magnanimità nel compierle e questo recluta passioni forti, affinate proprio dall'abituazione morale.

L'itinerario purificatorio seguito da Dante nel *Purgatorio* prevede pertanto che la rieducazione razionale dell'amore carnale in Amore concorde con il cosmo – non fomite di egoismi o di altruismi che conducano all'oblio del bene – attui nella coscienza dei propri limiti la valorizzazione benefica di quella causa primaria del moto nei cuori mortali⁵³. Il mare dell'essere è anche mare di perdizione⁵⁴: la Ragione, come si è sostenuto, comprende la propria bontà solo cercando il bene presupposto come una promessa nel sentimento e nella passione dell'eros ed è invece perduta se non cattura la vera natura dell'uomo che la riceve in dono. L'Amore è necessario per la salvezza.

Questa prerogativa comunemente sottesa al rigetto della corda e alla vestizione con il giunco emerge nell'ultima prova che Dante deve affrontare per raggiungere l'Eden. Nella settima cornice del monte, l'ultima prima del Paradiso Terrestre, i lussuriosi espiano le proprie colpe terrene avvolti da fiamme sacre; l'angelo guardiano che lì si trova invita Dante e Virgilio, cui si è aggregata l'anima del poeta latino Stazio, ad attraversare il muro di fiamme che si para tra loro e la scalinata che conduce in cima alla montagna. Non è chiaro se questa condizione sia universalmente imposta a tutte le anime purganti o solo ai tre poeti, ma Dante, secondo una formula ripetuta nella cantica⁵⁵, deve prendere parte al rito e

⁵¹ Cfr., per esempio, *Inf.* VIII, vv. 40-42, *Inf.* XXXIII, vv. 148-150. Le invettive politiche dantesche possono essere lette nella stessa direzione.

⁵² Cfr. *Pg.* III, vv. 37-39.

⁵³ Cfr. nota 35.

⁵⁴ Cfr. *Pd.* XXVI, v. 62. All'immagine si possono collegare la celebre similitudine del naufrago in *Inf.* I, vv. 22-27 e il naufragio di Ulisse in *Inf.* XXVI, vv. 136-142.

⁵⁵ Cfr. *Pg.* XI, vv. 71-78, XVI, vv. 1-15.

scontare definitivamente il peccato di lussuria, emancipandosene. È in questa sede che deve moralmente catturare la lonza: è l'ultimo incontro con i risvolti viziosi dell'amore carnale.

La subitanea reazione del pellegrino è un irrigidimento che gli impedisce di lanciarsi tra le vampe: la paura di fronte a esse frena il passo. Impietrito, Dante accoglie le esortazioni di Virgilio, tra cui spicca il riferimento all'episodio di Gerione a motivo della fiducia che il discepolo deve riporre nella sua guida⁵⁶: la scelta della Ragione di rimuovere la castrazione dogmatica delle pulsioni simboleggiata dalla corda echeggia come un monito a seguirne ancora una volta i consigli. E tuttavia Dante esita, la Ragione, per quanto buona, sembra non sortire alcun effetto contro le fiamme. Virgilio ricorre quindi non più a un'esortazione razionale a concedere l'assenso alla Ragione, ma a una emotiva: «tra Bëatrice e te è questo muro»⁵⁷, frase che fa risorgere in Dante tutta l'energia amorosa generata dall'eros e incanalata dall'umiltà della cinta di giunco in una spinta risolutiva che lo induce a compiere l'estrema espiazione.

Questa scena, dunque, non solo riallaccia il rigetto della corda come richiamo di Gerione al rifiuto delle costrizioni imposte dogmaticamente e acriticamente alle pulsioni lussuose, ma rileva anche l'insufficienza che ancora sussiste in un simile atto quando non associato a un uso positivo, illuminato delle passioni. La Ragione buona sa sapientemente e stabilmente invocare l'Amore che essa ha contribuito ad affinare perché è questo che in ultimo muove verso la salvezza.

Secondo la riflessione dantesca, ripresa ancora una volta da Aristotele e Tommaso, l'uso giusto e virtuoso del raziocinio consiste in definitiva nel libero arbitrio⁵⁸. Il rapporto che si stringe tra le inclinazioni e la deliberazione che esprime il libero volere umano è esposto da Virgilio in un lungo discorso in *Pg.* XVIII, in cui si mette in evidenza come la naturale pulsione dell'uomo verso il bene – quel nucleo che si è sostenuto essere al centro dell'esperienza dell'Amore anche nella sua primaria declinazione erotica – debba essere protetta da una Ragione che si sforzi di conformarle le altre passioni⁵⁹: solo il giudizio che

⁵⁶ *Pg.* XXVII, vv. 19-32.

⁵⁷ *Ivi*, v 36.

⁵⁸ Cfr. *Mon.* I, 12.

⁵⁹ *Pg.* XVIII, vv. 1-75.

determina l'appetito è una libera scelta, ma perché esso sia possibile bisogna prima apprendere la natura del talento. Il pericolo che si corre, altrimenti, è quello di scollegare la razionalità dal soggetto che si trova libero di deliberare su qualsiasi fine, anche quelli malvagi – è proprio sulla base del bene cui l'uomo è chiamato a tendere che esiste un valore morale delle azioni che conducono alla dannazione o alla salvezza. Non stupisce allora che in conclusione del canto in cui Dante fa proprio, fino in fondo, il bene contenuto in un amore originariamente carnale divenuto spinto verso la beatitudine celeste, Virgilio, che ha infine portato a compimento la propria opera pedagogica, saluti il discepolo con queste parole:

*libero, dritto e sano è tuo arbitrio,
e fallo fora non fare a suo senno:
per ch'io te sovra te corono e mitrio*⁶⁰.

In conclusione, si è cercato di dimostrare che nell'episodio di Gerione il ruolo della corda non può essere colto esclusivamente facendo riferimento alla componente simbolica di essa, né tantomeno insistendo sulla sua risignificazione rituale. Solo integrando il valore simbolico che essa possiede secondo le parole spese da Dante a proposito della lonza è possibile indagarne la funzionalità apparentemente positiva, vale a dire il controllo sull'amore carnale, e la carenza, cioè l'indifferenza per la qualità morale della ragione che se ne serve. Mettendo a sistema l'amore erroneamente regolato dalla corda con la sua propedeuticità per la carità e la sua malleabilità da parte dell'umile cinta del giunco trovano poi senso definitivo il richiamo fallimentare a Gerione e l'appello successivo all'amore tutto terreno per Beatrice che Virgilio in *Pg.* XXVII propone a Dante poco prima di sancire che egli ha finalmente ottenuto la piena sovranità su se stesso. Non dunque cieca autolimitazione, bensì ascolto razionale e virtuoso della pulsione erotica educata a volere il bene e le cose celesti che permette all'uomo di accedere alla vera beatitudine: questo è l'insegnamento che Dante presenta al lettore, ciò di cui l'uomo è chiamato a cingersi.

⁶⁰ *Pg.* XXVII, vv. 139-142.

Francesco Garbelli

Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Filosofia

francesco.garbelli@studenti.unimi.it

Riferimenti bibliografici

Edizioni, e relative abbreviazioni, delle opere di Dante Alighieri citate:

Fiore Dante Alighieri, *Fiore; Detto d'Amore*, a cura di Paola Allegretti, Firenze, Le Lettere, 2011.

Rm. Dante Alighieri, *Rime*, in Id., *Tutte le Opere*, a cura di Fredi Chiappelli, Milano, MURSIA, 1965, pp. 417-485.

Vn. Dante Alighieri, *Vita Nuova*, in Id., *Tutte le Opere*, cit., pp. 363-416.

Cv. Dante Alighieri, *Convivio*, in Id., *Tutte le Opere*, cit., pp. 487-651.

Ve. Dante Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*, in Id., *Tutte le Opere*, cit., pp. 653-726.

Mon. Dante Alighieri, *Monarchia*, in Id., *Tutte le Opere*, cit., pp. 727-838.

Ep. Dante Alighieri, *Epistole*, in Id., *Tutte le Opere*, cit., pp. 839-898.

Inf. Dante Alighieri, *Inferno*, in Id., *Tutte le Opere*, cit., pp. 3-121.

Pg. Dante Alighieri, *Purgatorio*, in Id., *Tutte le Opere*, cit., pp. 123-242.

Pd. Dante Alighieri, *Paradiso*, in Id., *Tutte le Opere*, cit., pp. 243-362.

Opere di scrittori classici citati con abbreviazioni:

Aen. Virgilio, *Eneide* (1978-1983), traduzione di Luca Canali, Milano, Mondadori, 2012.

Commenti alle opere di Dante Alighieri citati:

Auerbach (1929)

Erich Auerbach, *Studi su Dante* (1929), traduzione di Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 2018.

Bosco e Reggio (2009-2011)

Dante Alighieri, *Divina Commedia*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Milano, Le Monnier Scuola, 2009-2011.

Pazzaglia (1970)

Mario Pazzaglia, voce “*corda*” in Enciclopedia Dantesca, Treccani, 1970, <https://www.treccani.it/enciclopedia/corda_%28Enciclopedia-Dantesca%29/> (Ultima consultazione: 15/12/2020).

Altre opere citate:

Aristotele (1999)

Aristotele, *Etica Nicomachea* (1999), traduzione di Carlo Natali, Milano, Feltrinelli, 2005.

Tommaso (1962)

Tommaso d’Aquino, *Summa Theologiae*, Alba, Editiones Paulinae, 1962.

Altri siti consultati:

Enciclopedia Treccani, voce “*sedurre*” in Enciclopedia Treccani, Treccani, <<https://www.treccani.it/vocabolario/sedurre/#:~:text=Avvincere%2C%20allettare%3B%20attrarre%20fortemente%20a,%C3%A8%20una%20proposta%20vantaggiosa%2C%20che>> (Ultima consultazione: 15/12/2020).

Dante Alighieri's Commedia contains various debated issues. One of them is the meaning of a rope girding Dante in Inferno XVI, that Virgil commands him to throw away to evoke Geryon: as most of the critics focused either on the rope as a symbol, or on Virgil's ritual, none of them has yet produced any decisive argument to explain the episode. Our claim is that a different strategy may be pursued. By insisting on Dante linking the rope to a constriction of lust and comparing such dogmatic limitation to a new kind of moral girding with some rush in Purgatorio I, and to the use of Dante's love for Beatrice to make him surpass his fear of the flames that prevent him to reach Eden in Purgatorio XXVII, it will be demonstrated that the rope represents a mistaken approach to human eros, hence Virgil-Reason gets rid of it.

Parole-chiave: Dante; *Commedia*; corda; amore; ragione

PAOLA PIZIL, «**Tam lucida pango carmina**»: *De Rerum Natura* e *Paradiso* a confronto

Era il 1921 quando Benedetto Croce, nell'introduzione alla sua opera *La poesia di Dante* si domandava retoricamente se ci fosse «una ragione alcuna per la quale la poesia di Dante debba esser letta e giudicata con metodo diverso da quello di ogni altra poesia»¹. La risposta è ovviamente affermativa: la sua poesia è diversa da tutto, perché è 'La Poesia', perché Dante è «grande al pari come uomo e poeta, grande poeta perché uomo grande [...] poeta non solo e uomo di pensiero, rappresentante delle concezioni medievali, ma altresì uomo d'azione»², aspetti già ampiamente delineati anche dal De Sanctis³. Il 25 marzo è ormai il Dantedì, la data che lo osanna ufficialmente sia come simbolo dell'Italia *ante litteram*, sia come Poeta per eccellenza. Il suo è «un nome che spaventa»⁴ ancora oggi, poiché, se è sufficiente una sola citazione *ad hoc* per impreziosire un discorso, conferendogli dignità letteraria, approcciare criticamente al suo *corpus* è da sempre sentito come un qualcosa di sacro, che richiede devozione nonché profondo rispetto reverenziale.

Dato che di Dante si è detto e si continua a dire molto, il *topic* di questo saggio vuole esulare un po' dagli schemi convenzionali, proponendosi di attuare un'analisi comparativa tra lo stile del *De Rerum Natura* e quello del *Paradiso* dantesco, studio apparentemente azzardato, certamente inusuale, ma che si ritiene interessante, poiché, come Dante, anche «Lucrezio è uno di quegli autori che non lasciano indifferenti»⁵ e viceversa, come Lucrezio, anche Dante potrebbe essere definito «un vino puro e fortissimo da bere con parsimonia nei

¹ Croce (1921), p. 9.

² *Ibidem*.

³ De Sanctis (1870), p. 170: per il critico Dante fu «non il santo, né il filosofo del suo mondo» ma *in primis* «il poeta. La fede svegliò le mirabili facoltà poetiche che avea sortito da natura».

⁴ *Ivi*, p. 235.

⁵ Citti (2008), p. 97.

momenti di concentrazione»⁶. L'*Ur* archetipico di questo contributo risiede in un'accurata riflessione (spesso scandita dalla 'voce' critica di De Sanctis e Croce) nata dalla constatazione della presenza in entrambi i poeti di quei *lucida carmina* cari allo stile lucreziano, ma altresì presenti anche nella *Commedia* dantesca (seppur in altra *facies*); tra le tre cantiche, quella più interessata è sicuramente la terza, quella cioè nella quale Dio viene celebrato come «eterno lume»⁷. Per Ariani⁸ questa «*lux divina*» è ontologicamente inconcepibile in quanto «verità assoluta di una manifestazione percepibile ai sensi» ed arriva dunque a parlare di fototeologia o 'teologia della luce'. Solo ricorrendo ad «*obliquae figurationes*»⁹ il poeta cercherebbe di meglio esplicitare la realtà mistica: per l'autore le similitudini a cui Dante ricorre sarebbero dunque «meri supporti intermedi di una più elevata *cognitio intelligibilium* che se ne serve come *vilia corpora* metaforici, non avendo la ragione umana altro mezzo per dire l'indicibile, a meno che non sia toccata dal *lumen divinae revelationis*»¹⁰. Le scelte stilistiche dei due poeti in esame scaturiscono quindi dall'intento morale-didascalico di diffondere ed *inlustrare* la propria Dottrina (Epicureismo o Cristianesimo che sia), intesa come conoscenza di ciò che governa il mondo, punto di partenza e di arrivo sia in Lucrezio che in Dante: per l'*auctor* latino a capo di tutto vi è la *Ratio* epicurea; per il fiorentino, invece c'è Dio, definito «principio»¹¹, «permotore»¹² e «ordine»¹³ dell'Universo. Entrambi ricorrono infatti agli stessi espedienti retorici per chiarire meglio concetti astratti ritenuti generalmente *obscura* ed ostici da comprendere (*exempla* metaforici, similitudini, *lucida carmina*, uso del *Du-Stil* e del *Relativ-Stil* – con l'aggiunta del *Partizipial-Stil*¹⁴ in Lucrezio).

⁶ Luzi (1974), p. 71.

⁷ Dante, *Pd* XXXIII 43.

⁸ Ariani (2015).

⁹ Ariani (2015), p. 25.

¹⁰ *Ivi*, p. 24.

¹¹ Dante, *Pd* I 111.

¹² Dante, *Pd* I 116.

¹³ Dante, *Pd* I 104; 109; III 54; X 5; XXIX 31. Dal TLL risulta che il termine ricorre ben 37 volte nel *De Rerum Natura*, in tutti i sei libri che lo compongono: 28 sono le occorrenze di «ordine» in caso ablativo singolare; 7 in caso diretto (nominativo singolare); 2 di «ordinibus».

¹⁴ Norden (1956), p. 144.

È bene comunque puntualizzare che non si ritiene proficua in questa sede una mera analisi comparativa basata sui singoli *loci* testuali¹⁵, alla luce di due fattori: 1) è incerta la lettura diretta da parte di Dante del poema lucreziano, dato che nel Medioevo il poeta epicureo sembra non essere stato apprezzato quanto forse avrebbe meritato, vittima di una sorta di «congiura del silenzio»¹⁶; 2) è stato ampiamente mostrato¹⁷ come ogni apparente ripresa lucreziana sia in realtà giustificabile con la presenza di una fonte intermedia (classica o cristiana¹⁸) più vicina o nota a Dante, eccezion fatta per *Pd* XIV 112-117¹⁹, passo controverso che Moore²⁰ collega a *DRN* II 114-120. Mazzini nel 2014, analizzando le clausole lucreziane ricorrenti nella letteratura poetica medievale (formule che lui chiama «riferimenti nascosti»²¹), giunge ad asserire che in realtà Lucrezio fu letto anche nel Medioevo (e soprattutto tra il VII ed il XIII secolo) e che «il vizio di fondo di questa convinzione diffusa [la non lettura del poema] è da ricercare [...] nel fatto che tutte le ricerche sono state eseguite a partire da menzioni esplicite e citazioni più o meno integrali di Lucrezio»²². Nonostante ciò, la *querelle* resta ancora spinosa ed incerta.

¹⁵ Si tengano presenti i passi citati alla voce *Lucrezio* nell'*Enciclopedia dantesca* come, tanto per indicarne alcuni, *If* I,17 (che presupporrebbe non direttamente *Lucr.*, *DRN* II 147-148, bensì *Arnobio*, *Adv. Nat.* I II) e *If* V 46-47, immagine presa non da *Lucr.*, *DRN* IV 181-182 ma da Virgilio (*Aen.*, X 264-266) e da Stazio (*Theb.* V 13-14).

¹⁶ Traina (1983), p. 81. Per altra bibliografia, si rimanda alla nota 41 di Solaro (2019). In merito alla lettura di Lucrezio nel Medioevo, si riportano anche le parole di Alfonsi (1977), p. 308: «Dunque la cultura medioevale sino al Petrarca conobbe di Lucrezio solo singoli versi *excerpti* dalla tradizione grammaticale, salvo qualche problematica accezione. Il che non significa affatto che Lucrezio non vivesse in qualche biblioteca claustrale, né significa che il suo nome sia apparso come quello di un “poeta maledetto”, di uno scomunicato o messo all’indice. Infatti, nessuno dei medioevali che lo citano accompagna la sua menzione con parole di condanna e di riprovazione, magari per la filosofia epicurea [...]; significa semplicemente che Lucrezio, “surclassato” davanti al maggiore Vergilio [...] nella scuola ha perso terreno, nella scuola, pagana o cristiana che fosse. E così, senza infamia, ma anche senza il meritato lodo, il suo nome è passato all’età media».

¹⁷ A tal proposito, si faccia riferimento a: *Lucrezio*, in *Enciclopedia dantesca*; Alfonsi (1977), p. 308, nota 1; Solaro (1997), pp. 241-244; Solaro (1999), pp. 153-159.

¹⁸ Numerosi autori cristiani (come, ad esempio, Arnobio e Lattanzio) fecero infatti ricorso a Lucrezio per la trattazione di alcune tematiche (ad es. la mortalità dell’anima, la vanità delle punizioni nell’aldilà, gli stessi *elogia* di Epicuro) da rileggere in altra chiave.

¹⁹ A tal proposito, Proto (1910) dice che: «certo la similitudine dantesca rivela che Dante, se anche ne ricordasse un’altra, usata da qualche altro poeta, deve averla anche derivata dall’osservazione diretta. Ad ogni modo, io non credo citato a proposito il passo di Lucrezio; non perché si sia perfettamente sicuri che Dante non lo conoscesse [...] ma perché appunto v’è quella differenza, che rivela che Dante dovea aver la mente a qualche altro scrittore» p. 93.

²⁰ Moore (1896), p. 295.

²¹ Mazzini (2014), p. 132.

²² *Ibidem*.

Esulando quindi da quanto appena illustrato, il presente contributo vuole semplicemente sottolineare come la 'luminosità' stilistica²³ del *Paradiso* abbia corrispondenza con quella lucreziana: simili nei due poemi sono infatti sia la tensione dimostrativo-filosofica²⁴, sia la vivida concretezza 'plastica'²⁵ delle immagini poetiche usate, sia infine il reciproco ricorso ai *lucida carmina*. Attenzione particolare sarà data al primo canto, che, avendo il compito di aprire l'intera cantica terza, presenta uno stile particolarmente aulico e dottrinale; infatti, come i proemi ai libri lucreziani mirano «a creare nei lettori la predisposizione a recepire la materia che sarà successivamente trattata»²⁶, lo stesso accade anche con il canto I.

La presente analisi comparativa non può non partire dall'intento morale che, come già anticipato, i due poeti hanno: aiutare i mortali, mostrando la 'vera via da seguire'. Per far ciò entrambi ricorrono alla Dottrina, vista come «senso interiore dell'altro mondo [...] contenuto, [...] argomento [...] scopo»²⁷ ma diversamente declinata:

a) per Lucrezio, il *vir Romanus* potrà sperare di liberarsi dai legami della *Religio* che lo opprime (*nomen-omen*), solo seguendo Epicuro, definito «*rerum inventor*»²⁸. Il destinatario ufficiale è Memmio, rappresentante dell'intera classe sociale aristocratica dalla quale è bene che parta il processo epistemologico;

b) per Dante, solo grazie alla Teologia (rappresentata allegoricamente da Beatrice) l'uomo può sperare di giungere al termine del lungo e difficile *itinerarium mentis*, fino a Dio; alla base c'è «il problema dell'umana destinazione che si trova in fondo a tutte le religioni e a tutte le filosofie, il mistero dell'anima»²⁹. Dante si rivolge ad ogni singolo uomo, dato che il

²³ Si ricordano gli studi di Pasquini, con attenzione al suo *Il Paradiso e una nuova idea di figuralismo* del 1996, nonché a *Dante e le figure del vero* del 2001 che racchiude anche le conferenze da lui tenute a Palazzo d'Accursio a Bologna su *Dante e l'universo metaforico* e sulle *Metafore del buio e della luce nella Commedia* (come ricordato dall'autore stesso a p. 216). Per altra bibliografia, si rimanda ad Ariani (2015), p. 29, nota 22.

²⁴ Che ci sia uno stretto rapporto tra Dante e il pensiero scientifico-filosofico non è sicuramente cosa nuova, come messo in luce da grandi studiosi quali ad esempio Nardi e Boyde. Per il primo si rimanda all'intero corpus, con attenzione a *Dante e la cultura medievale: nuovi saggi di filosofia dantesca* del 1949 e a *Saggi di filosofia dantesca* (1967); del secondo è imprescindibile la piacevole e puntuale lettura del suo *L'uomo nel cosmo* (trad. it 1984).

²⁵ Cupaiolo (1969).

²⁶ Flammini (2013), p. 182.

²⁷ De Sanctis (1870), p. 234.

²⁸ Lucr. *DRN* III 9.

²⁹ De Sanctis (1870), p. 222.

Dante-*persona* intraprende il viaggio allegorico «non solo come individuo, ma come essere collettivo, come società umana, o umanità»³⁰. Il poeta è dunque «il profeta e l’apostolo, [...] il missionario dell’altro mondo»³¹, poiché il fine ultimo è mostrare «il concetto di salvezza, la via che conduce l’anima dal male al bene, dall’errore al vero, dall’anarchia alla legge, dal molteplice all’uno»³².

Se dunque Lucrezio si sofferma maggiormente sull’aspetto scientifico, per il Dante della *Commedia*, preponderante è quello mistico, dato che per lui parlare di ‘Filosofia’ non significa trattare «astratta scienza» ma «Sapienza, cioè a dire pratica della vita»³³. A tal proposito De Sanctis sottolinea come egli ami professarsi «amico della filosofia»³⁴, ovvero «amico di virtù», ed è «fiero di possederla e amarla egli solo con pochi, e di sentirsi perciò quasi Dio tra la gregge degli uomini»³⁵:

*La vita è la filosofia, la verità realizzata, e la poesia è la voce e la faccia della verità. Amico della filosofia, con orgoglio non minore si chiama poeta, il banditore del vero. Filosofo e poeta, si sente come investito di una missione, di una specie di apostolato laicale, e parla dal tripode alla moltitudine, con l'autorità e la sicurezza di chi possiede la verità.*³⁶

È bene ricordare come il concetto ontologico di Filosofia (*alter ego* di «Sapienza») muti nel passaggio dal *Convivio* alla *Commedia*: da Ragione intellettuale, diventa infatti Conoscenza della vera «Virtù» e dunque Amore divino e ‘per’ il Divino. Affinché ci sia un’utilità universale, questa materia (di per sé ‘perfetta’) va veicolata agli uomini che sono però esseri ‘imperfetti’ e l’unico strumento che si ha è il linguaggio, a sua volta ‘imperfetto’, già per gorgiana memoria. Nel sottolineare questo «contrasto tra l’infinito dell’intenzione e il finito della rappresentazione»³⁷, Croce definisce quindi la *Commedia*, il «maggior libro» di Dante, quello «nel quale all’*opus poeticum* si consertano l’*opus philosophicum* e l’*opus*

³⁰ *Ivi*, p. 216.

³¹ *Ivi*, p. 229.

³² *Ivi*, p. 244.

³³ *Ivi*, p. 122.

³⁴ *ibidem*

³⁵ *Ivi*, p. 125.

³⁶ *Ivi*, p. 234.

³⁷ Croce (1921), p. 143.

practicum, a sentimenti e fantasie, atti di fede e di religiosità, insegnamenti»³⁸. Se ne deduce che ovviamente filosofia e poesia siano un binomio inscindibile. L'errata comprensione dell'una ricade immancabilmente sull'altra. E dato che De Sanctis chiama «verità realizzata» quella filosofia che per Lucrezio è «vera ratio»³⁹, discostarsene significa allontanarsi anche dal Vero, cosa che genererebbe errori; l'unico modo per dissipare le tenebre della non-conoscenza è perciò quello di «*praepandere lumina menti*»⁴⁰, facendo chiarezza nelle menti che brancolano nel buio, poiché «se gli uomini vedessero che c'è un termine fisso [*certam finem*]] alle loro miserie, potrebbero in qualche modo tener testa alle superstizioni»⁴¹. Questa «*finis*» è ciò che fa ordine nella debole mente umana, un 'ordine' che Lucrezio fa risalire alla «*ratione*»⁴², e che per Dante è da individuare in Dio (definito proprio «ordine»⁴³). Così, se per il poeta fiorentino «le cose tutte quante/ hanno ordine tra loro, e questo è forma/ che l'universo a Dio fa simigliante»⁴⁴, l'epicureo afferma quanto segue:

*Quod superest, vacuas auris <animumque
sagacem>
semotum a curis adhibe veram ad rationem,
ne mea dona tibi studio disposta fideli,
intellecta prius quam sint, contempta
relinquas.
Nam tibi de summa caeli ratione deumque
disserere incipiam et rerum primordia
pandam,*

«Presta alla verace dottrina un
libero orecchio e uno spirito sagace,
sciolto da ogni altra preoccupazione;
questi doni che ti ho preparati con
fedele cura, non respingerli con
disprezzo prima di averne
compreso il valore. Quel che mi
accingo a esporti è un sistema che
penetra l'essenza stessa del cielo e

³⁸ *Ivi*, p. 9.

³⁹ Lucr. DRN, I 51.

⁴⁰ Lucr. DRN, I 144.

⁴¹ Lucr. DRN, I 107-109: «[...] *nam si certam finem esse viderent/ aerumnarum homines, aliqua ratione valerent/ religionibus atque minis obsistere vatum*».

⁴² Lucr., DRN I 108.

⁴³ Si fa presente che da una puntuale ricerca delle occorrenze lessicali nella *Commedia* (svolto con il software per le concordanze *IntraText Digital Library– Concordanze* (<http://www.intratext.com>), risulta che tale termine ricorre ben 12 volte (numero multiplo dell'allegorico 3) e che solo nella terza cantica è presente 10 volte (il numero che per Dante identifica appunto Dio): Pg XVII 126; XXI 41; Pd I 104; I 109; III 54; IX 116; X 5; X 21; XXVIII 47; XXVIII 123; XXIX 31; XXXII 7.

⁴⁴ Dante, Pd I 103-105.

unde omnis natura creet res auctet alatque, degli dei; voglio rivelarti i principi
quove eadem rursum natura perempta delle cose, mostrarti dove la natura
*resolvat*⁴⁵ attinge gli elementi con cui crea, fa
 crescere e nutre tutte le cose, e dove
 nuovamente le riconduce dopo la
 morte e la dissoluzione».

L'*admonitio ad lectorem* (espediente presente anche in Dante⁴⁶) palesa «una evidente manifestazione del disagio, derivante dalla consapevolezza dei rischi che comporta una mancata o insoddisfacente interazione della forma e del contenuto»⁴⁷. Dato che nel poema didascalico, *ornatus*, *dispositio* ed *elocutio* sono per forza di cose chiamati ad interagire più che in ogni altro genere letterario, dopo il primo piede dattilico dell'esametro lucreziano, il v. 54 ospita, con una *variatio*, il tema centrale dell'opera: si tratterà «*de summa caeli ratione deumque*» e per sottolineare ciò, il poeta-filosofo scandisce accuratamente ogni termine con le varie cesure metriche (tritemimera, pentemimera, efitemimera), lasciando i due termini «*ratio*» e «*deus*» all'interno dell'adonio finale.

Al pari di quella lucreziana, anche la poesia dantesca si presenta come «ragionamento, esortazione, non rappresentazione, se non in forma allegorica, che aggiunge una nuova difficoltà ad un contenuto così in sé stesso astruso e scientifico»⁴⁸; ma mentre per il sistema filosofico-scientifico epicureo tutto nasce dai «*semina rerum*»⁴⁹, definiti anche «*rerum primordia* [...] *omnis natura creet res auctet alatque, / quove eadem rursum natura peremta resolvat*», nel *Paradiso*, il «permotore»⁵⁰ di tutti gli esseri è Dio, «colui che tutto move/ per l'universo

⁴⁵ Lucr. *DRN* I 50-57.

⁴⁶ Spesso il Fiorentino esula dagli schemi stereotipici del genere e si diverte a variare stilisticamente le apostrofi: in *Pd* V 109-114 ad esempio, sottolinea quanta curiosità avrebbe il lettore di continuare a leggere (e dunque a conoscere) se improvvisamente l'autore interrompesse l'opera. Accattivante è l'interpretazione di Soro (2009) che nota nei versi precedenti (*Pd* V 97-109) un acrostico inverso: leggendo a ritroso la prima lettera di ogni terzina, si avrebbe infatti la parola «PESCE» contenuta all'interno di una similitudine relativa a «peschiera» (v. 100) e «pesci» (v. 101) che ha come intento poetico quello di meglio connotare il progressivo avvicinarsi delle anime.

⁴⁷ Flammini (2013), p. 175.

⁴⁸ De Sanctis (1870), p. 126.

⁴⁹ Lucr. *DRN* I 59.

⁵⁰ Dante, *Pd* I 116.

penetra»⁵¹, l'Energia che imprime movimento al Primo Mobile, il Λόγος stoico di cui parla anche Seneca nelle *Naturales Quaestiones* (opera di certo presente nella biblioteca dantesca). È dunque naturale che Dante ascenda a Dio, anche più veloce di un fulmine che si allontana dal «proprio sito»⁵², poiché tutto ciò che Dio ha creato tornerà all'ἀρχή e strano sarebbe il contrario⁵³: «come secondo raggio suole/ uscir del primo e risalire in suso, / pur come pelegrin che tornar vuole»⁵⁴.

Anche quella della *Commedia* è dunque Scienza, ma 'divina', non «astratto pensiero, ma realtà», dato che «Dante [...] tira nella sua allegoria, filosofia e teologia, ragione e grazia, Dio e scienza, e fa un mondo armonico, assegnando a ciascuno il suo luogo»⁵⁵. Solo la Fede in Lui può garantire di avere una mente lucida (sgombra da ciò che possa allontanare dalla Verità) e di vedere «ciò che vedresti se l'avessi scosso»⁵⁶ poiché «l'ignoranza genera l'errore e l'errore genera il male»⁵⁷. Dante parla di «falso imaginar»⁵⁸; Lucrezio di «*vanus error*», cioè «un vano errore che soltanto degli sciocchi hanno potuto provare per effetto di un falso ragionamento»⁵⁹. Per fuggire i ragionamenti tendenziosi e non ben fondati, entrambi ricorrono spesso a dissertazioni scientifiche. Si possono a tal proposito confrontare due passi in un certo qual modo analoghi. In *DRN* I 1083-1091 si legge:

*Praeterea quoniam non omnia corpora
fingunt
in medium niti, sed terrarum atque liquoris
umorem ponti magnasque e montibus
undas,*

«Nella loro ipotesi, non tutti i corpi
tendono verso il centro, ma solo la
terra e l'acqua, e ciò che si trova
come contenuto nell'elemento
terrestre, i flutti del mare e le masse
d'acqua precipitanti dalla

⁵¹ Dante, *Pd* I 1-2.

⁵² Dante, *Pd* I 92-93.

⁵³ Dante, *Pd* I 139-141: «maraviglia sarebbe in te se, privo/ d'impedimento, giù ti fossi assiso, / com'a terra quïete in foco vivo».

⁵⁴ Dante, *Pd* I 49-51.

⁵⁵ De Sanctis (1870), p. 215.

⁵⁶ Dante, *Pd* I 90.

⁵⁷ De Sanctis (1870), p. 219.

⁵⁸ Dante, *Pd* I 89.

⁵⁹ Lucr., *DRN* I 1068-1069: «vanus stolidis haec error falsa probavit/ amplexi quod habent perversa rem ratione».

<i>et quasi terreno quae corpore contineantur,</i>	montagna; ma i soffi leggeri
<i>at contra tenuis exponunt aeris auras</i>	dell'aria, il calore della fiamma si
<i>et calidos simul a medio differri ignis,</i>	scostano dal centro; l'etere che ci
<i>atque ideo totum circum tremere aethera</i>	circonda è tutto scintillante di stelle,
<i>signis</i>	e la fiamma del sole trova il suo
<i>et solis flammam per caeli caerula pasci,</i>	alimento attraverso l'azzurro del
<i>quod calor a medio fugiens se ibi conligat</i>	cielo, perché il calore, fuggendo il
<i>omnis,</i>	centro, va a riunirsi altrove. Sugli
<i>nec prorsum arboribus summos frondescere</i>	alberi i rami più alti non potrebbero
<i>ramos</i>	coprirsi di fogliame, se dalla terra
<i>posse, nisi a terris paulatim cuique cibatum.</i>	non salisse verso ciascuno di essi il
	nutrimento che esigono».

D'altro canto, in *Pd* I 109-117, Dante nel dare tre esempi di istinto che porta ogni essere alla realizzazione della propria essenza, dice:

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

*onde si muovono a diversi porti
per lo gran mar de l'essere, e ciascuna
con istinto a lei dato che la porti.*

*Questi ne porta il foco inver' la luna;
questi ne' cor mortali è permotore;
questi la terra in sé stringe e aduna.*

Il metodo logico-argomentativo (apparentemente più evidente in Lucrezio⁶⁰), nella poesia dantesca è pervaso da una sacralità dottrinale che ne rafforza quasi l'aspetto scientifico e

⁶⁰ Dalzell (in Simonini 1992, pp. 356-357), afferma che «Lucrezio si proponeva di essere chiaro ed efficace, di rendere giustizia alla *maiestas rerum*, pur mantenendo nei suoi scritti il tono vivace del dibattito filosofico. A questo scopo, fuse il solenne linguaggio dell'epica romana con i modi energici della diatriba popolare: entrambe le tradizioni influirono sul suo stile. [...] Il risultato di tale combinazione è uno stile spiccatamente personale che non può essere confuso con altri. [...] L'accumulo di argomentazioni, l'uso di allotropi, la struttura del periodo che pare precipitare su se stesso nell'ansia di raggiungere una conclusione, la predilezione per giochi verbali che variano da semplici locuzioni come *innumero numero* a complessi ricami di

che rende il Paradiso «non solo il luogo della gioia infinita, ma anche quello della verità e delle più alte cogitazioni e dottrine, dove ogni difficoltà che turbi l'intelletto si appiana, ogni oscurità si schiarisce»⁶¹. Entrambi conducono le proprie *argumentationes* sia «secondo il procedimento analogico, che [...] è adottato nel passaggio dal visibile all'invisibile» sia «secondo il ragionamento apagogico, una sorta di dimostrazione *per absurdum*»⁶². All'*error* si oppone dunque il 'chiaro' concetto di Verità che illumina, rende liberi ed innalza contestualmente gli uomini al cielo: Lucrezio sostiene questa «verità che ha conquistato sebbene essa si ritorca contro le illusioni e le speranze dell'uomo a cui niente viene promesso se non la pace della nullificazione»⁶³, verità di cui Epicuro è portatore («*nos exaequat [...] caelo*»⁶⁴); per Dante è Dio che chiama a sé con il calore della sua Luce («col tuo lume mi levasti»⁶⁵).

In entrambi, il registro linguistico usato è quello dell'ἐνθουσιασμός poetico, proprio di chi si pone come obiettivo una missione didattico-morale.

La poesia poteva apparire uno strumento protettivo e psicagogico più potente, l'unico in grado di competere sullo stesso terreno con i falsi messaggi dei vati. La chiarezza accompagnata da lepos diventavano qualità essenziali per i dicta lucreziani e Venere poteva essere invocata a conferire eterno lepos ai suoi detti e ai suoi lucida carmina. [...] Lucrezio era invece poeta doctus, attento alla scelta e all'uso dei più diversi strumenti stilistici, alla loro dimensione allusiva e insieme alla loro funzionalità rispetto al messaggio epicureo. Non era, infatti, la poesia in sé, come strumento neutro, a liberare gli uomini dalle paure, ma il contenuto di verità che essa trasmetteva»⁶⁶.

Ed ecco dunque giunti nella parte centrale della presente trattazione: come Lucrezio, anche Dante edulcora concetti non semplici, rendendoli accattivanti, armoniosi ed allegorici

parole: tutto contribuisce a quella sensazione di esuberanza che è così caratteristica dello stile di Lucrezio. Soltanto un artista estremamente sicuro di sé poteva mirare a fondere elementi così diversi». Schiesaro parla di «formularità lucreziana» a proposito di alcune espressioni, tra le quali «la ripetizione di *iuncturae* privilegiate che racchiudono elementi essenziali della dottrina epicurea [...] e dall'altro quei pochi – ma importanti- gruppi di versi che, ripetendosi invariati, garantiscono l'importanza di alcuni concetti-chiave [...]» (Schiesaro 1990), p. 67.

⁶¹ Croce (1921), p. 149.

⁶² Flammini (2013), p. 181.

⁶³ Luzi (1974), p. 72.

⁶⁴ Lucr., *DRN*, I 79.

⁶⁵ Dante, *Pd* I 75.

⁶⁶ Cambiano (1989) pp. 249-253.

(cioè poetici), poiché, come ricorda anche il De Sanctis, «la poesia può farle [cioè alla scienza] preziosi doni, può vestirla sontuosamente, ingemmarla, girarle attorno carezzevole, può abbigliarla, non possederla»⁶⁷. Entrambi ricorrono infatti al Miele delle Muse e ai *lucida carmina*, rendendo più ‘luminosi’ quei versi che devono tradurre argomenti ‘oscuri’.

*Nunc age quod superest cognosce et
clarius audi.
Nec me animi fallit quam sint obscura; sed
acri
percussit thyrsos laudis spes magna meum
cor
et simul incussit suavem mi in pectus
amorem
Musarum, quo nunc instinctus mente
vigenti
avia Pieridum peragro loca nullius ante
trita solo. Iuvat integros accedere fontis
atque haurire, iuvatque novos decerpere
flores
insignemque meo capiti petere inde
coronam
unde prius nulli velarint tempora Musae;
primum quod magnis doceo de rebus et
artis
religionum animum nodis exsolvere pergo,
deinde quod obscura de re tam lucida
pango
carmina, musaeo contingens cuncta lepore.*

«Ora apprendi ciò che resta e
ascolta con maggior chiarezza.
Non sfugge al mio animo quanto
la materia sia oscura; ma una
grande speranza di gloria ha
percosso il mio cuore con la punta
del tirso, e insieme m’ha infuso nel
petto un soave amore delle Muse: e
ora infiammato da esso percorro
con mente impetuosa gli impervi
luoghi delle Pieridi mai prima
d’ora segnati da piede mortale. Mi
inebria raggiungere le fonti intatte,
e trarne sorsi, mi inebria spiccare
nuovi fiori e trarne al mio capo
una splendida ghirlanda di cui mai
ad alcuno, prima di me,
ombreggiarono le tempie le Muse;
prima, perché di sommi argomenti
ragiono e m’adopro a districare gli
animi dai nodi di vane
superstizioni, poi perché su
un’oscura materia (obscura de re)

⁶⁷ De Sanctis (1870), p. 227.

<i>Id quoque enim non ab nulla ratione</i>	compongo versi così limpidi
<i>videtur;</i>	(lucida), aspergendo ogni cosa
<i>sed veluti pueris absinthia taetra medentes</i>	della leggiadria del canto. [...] così
<i>cum dare conantur, prius oras pocula</i>	io, poiché questa dottrina appare
<i>circum</i>	spesso troppo ostica a quanti non
<i>contingunt mellis dulci flavoque liquore,</i>	l'abbiano conosciuta a fondo, e il
[...]	volgo ne rifugge e l'aborre, ho
<i>sic ego nunc, quoniam haec ratio</i>	voluto esporla a te nel melodioso
<i>plerumque videtur</i>	canto pierio, e quasi aspergerla del
<i>tristior esse quibus non est tractata,</i>	dolce miele delle Muse, se per caso
<i>retroque</i>	in tal modo io potessi trattenere il
<i>vulgus abhorret ab hac, volui tibi</i>	tuo animo con questi miei versi, fin
<i>suaviloquenti</i>	quando tu attinga l'intera natura
<i>carmine Pierio rationem exponere nostram</i>	dell'universo, e di quale forma
<i>et quasi musaeo dulci contingere melle,</i>	essa consista e si adorni» (Trad. L.
<i>si tibi forte animum tali ratione tenere</i>	Canali)
<i>versibus in nostris possem, dum perspicis</i>	
<i>omnem</i>	
<i>naturam rerum qua constet compta</i>	
<i>figura</i> ⁶⁸ .	

Lucrezio potenzia l'*imagery*⁶⁹, basandosi sulla grande importanza che anche l'Epicureismo dava all'esperienza visiva, ma a queste immagini, il poeta «aggiunge un tocco di fantasia e promuove la trasformazione della scienza in poesia»⁷⁰. Allo stesso modo, il

⁶⁸ Lucr., DRN I 925-938; 943-950.

⁶⁹ Dalzell, in Simonini (1992), p. 363.

⁷⁰ Ivi p. 364. A tal proposito si legge in Flammini (2013), pp. 178-179: «La comunicazione del contenuto è veicolata da un insieme di strategie didattiche, congegnate di volta in volta da Lucrezio in modo tale che al lettore possa essere consentita l'assimilazione progressiva di una materia non semplice, il cui insegnamento è

ricorso da parte di Dante ad una poesia anch'essa immaginifica come quella lucreziana (che parta da paragoni spesso «presi dalla terra e dalle cose terrene»⁷¹) è per Croce particolarmente necessario nel *Paradiso*, per «ubbidienza all'assunto didascalico, ossia al 'romanzo teologico'»⁷². Dato però che ancora nel Medioevo la poesia era considerata «un tessuto di menzogne»⁷³, Dante sceglie sì la poesia, ma quella allegorica⁷⁴, anche perché nella *Commedia* si procede «nella scienza dall'ignoranza e dall'errore alla ragione e dalla ragione alla rivelazione»⁷⁵.

Dante è poeta, e avvoluppato in combinazioni astratte, trova mille aperture per farvi penetrare l'aria e la luce. Tratto da una falsa concezione dal vizzo de' tempi, valica l'argomento e si trova in un mondo di puri concetti, e fa di questi la sua intenzione e si tira appresso tutta la realtà e ne vuol fare la figura de' suoi concetti. Ma come attinge il reale, ivi sente sé stesso, ivi genera, ivi l'ingegno trova la sua materia; quelle figure prendono corpo, acquistano una vita propria; e le diresti creature libere e indipendenti [...] Dante raccoglie da' misteri la commedia dell'anima, e fa di questa storia il centro di una sua visione dell'altro mondo. [...] La sua natura poetica, tirata per forza nelle astrattezze teologiche e scolastiche, ricalcitra e popola il suo cervello di fantasmi, e lo costringe a concretizzare, a materializzare, a formare anche ciò che è più spirituale e impalpabile, anche Dio. [...] Visione e allegoria, trattato e leggenda, cronache, storie, laude, inni, misticismo, e scolasticismo, tutte le forme letterarie e tutta la cultura dell'età sta qui dentro inviluppata e vivificata, in questo gran mistero dell'anima o dell'umanità, poema universale, dove si riflettono tutt'i popoli e tutti i secoli che si chiamano il medio evo»⁷⁶.

addolcito dal verso, allo stesso modo che, per richiamarmi ad un celeberrimo locus programmatico del poema (1, 936-942 = 4, 11-17), gli *absinthia taetra* sono somministrati dai medici ai fanciulli con uno stratagemma innocente, certamente ingannevole, ma salutare. Ne consegue che la metodologia didattica è sorretta da vari accorgimenti, intesi ad inculcare i principi fondamentali della dottrina nelle menti dei lettori, assimilati ai *pueri* destinatari di un amaro farmaco: tra gli orpelli del *poeta-magister* è da annoverare la tecnica della ripetizione, potenziata da quelle *figurae per adiectionem*, quali l'anafora, la geminazione, l'anadiplosi, il poliptoto, per non soggiungere altre risorse, non contemplate dalla manualistica retorica, già esaminate e discusse acutamente; non sono inoltre da sottacere quelle ripetizioni concettuali, che sono disseminate un po' ovunque nel poema e soprattutto in quei passi che figurano didatticamente tra i più impegnativi».

⁷¹ Croce (1921) p. 143.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ De Sanctis (1870) p. 218.

⁷⁴ In realtà va detto che il termine 'allegoria' viene a volte applicato anche a Lucrezio, seppur impropriamente. Si pensi ad esempio all'episodio della *Magna Mater* (DRN, II 600-660) o alla descrizione delle torture riservate ai dannati in DRN III 978-1023: ma «questa non è allegoria nel vero senso del termine: non viene fatto alcun tentativo di reinterpretare il mito [...] piuttosto di negarne la validità» (Dalzell, in Simonini 1992, p. 369).

⁷⁵ De Sanctis (1870), p. 246.

⁷⁶ *Ivi* pp. 236-238.

Alla luce di quanto detto, si ritiene ormai chiaro quanto simili siano l'intento dei due poeti e parimenti le difficoltà riscontrate: «il divulgatore del verbo epicureo [...] sottolinea l'ardua operazione di trasferire nel verso canonico dell'*epos* un soggetto del tutto refrattario e poco duttile, quale è la *naturae species ratioque*»⁷⁷. A fronte quindi della «*patrii sermonis egestas*»⁷⁸ di cui Lucrezio si lamenta più volte (ben consapevole del suo ruolo pionieristico), Croce sottolinea come

*l'oscurità di Dante è piuttosto una difficoltà, che viene dall'esser la lingua che egli usò molto ricca e in alcune parti antiquata, e le referenze storiche molteplici e non ovvie, e la terminologia filosofica appartenente a una cultura oltrepassata e nota solo a specialisti*⁷⁹.

A ciò si aggiunge una sorta di afasia comunicazionale che Dante concretizza nell'*hapax* «trasumanar»⁸⁰ di *Pd* I 70, con una *recusatio* atta ad esprimere il suo più intimo sgomento nel trattare la materia. Un problema (condiviso anche dal poeta latino) è infatti «dare corpo a ciò che per sua natura è fuori dal corpo»⁸¹. Infatti

*la luce, la gioia, che egli vorrebbe pensare e rappresentare, è così pura, perfetta e santa, così assoluta, che si converte sovente in un'astrattezza, e, come tale, non si può rappresentare e neppure pensare*⁸².

Anche nel palesare i propri limiti, il Poeta riesce però a restare tale: come in Dante «il verbo *trasumanar* che apre il primo emistichio del v. 70 è quasi al centro del canto formato da 142 versi»⁸³, così Lucrezio colloca il termine chiave «*egestas*» nel primo, terzo e quinto libro del *De Rerum Natura*⁸⁴, ovvero all'interno di ognuno dei tre gruppi tematici (Fisica, Antropologia e Cosmologia) che compongono il poema, scanditi a loro volta da altrettanti

⁷⁷ Flammini (2013), p. 176.

⁷⁸ Lucr., *DRN* I 832; *DRN* I 136-139: *Nec me animi fallit Graiorum obscura reperta/ difficile inlustrare Latinis versibus esse,/ multa novis verbis praesertim cum sit agendum/ propter egestatem linguae et rerum novitatem*, ovvero: «Il mio spirito non si fa illusioni: queste oscure scoperte dei greci è difficile renderle chiaramente in versi latini, tanto più che bisogna spesso ricorrere a nuovi vocaboli, causa la povertà della lingua e la novità del soggetto».

⁷⁹ Croce (1921), p. 24.

⁸⁰ A tal proposito si rimanda al lemma «trasumanar» curato da Dardano in *Enciclopedia dantesca*.

⁸¹ De Sanctis (1870), p. 227.

⁸² Croce (1921), p. 142.

⁸³ Sarteschi (2006), p. 166.

⁸⁴ Lucr. *DRN*, I 832; III 65, 260, 1012; V 1211.

elogia di Epicuro. L'ordine è alla base delle due opere: i poeti sperano così di rendere più chiara possibile l'ardua materia dottrinale. I versi (esametri o endecasillabi che siano) procedono scanditi tra nessi logico-argomentativi e parti lirico-narrative. Entrambi hanno bisogno di essere aiutati in questo difficile compito: Lucrezio invoca Venere⁸⁵; Dante ricorre invece ad Apollo:

*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.*

*O divina virtù, se mi ti presti
tanto che l'ombra del beato regno
segnata nel mio capo io manifesti,*

*vedra'mi al piè del tuo diletto legno
venire, e coronarmi de le foglie
che la materia e tu mi farai degno.*

*Sì rade volte, padre, se ne coglie
per trionfare o cesare o poeta,
colpa e vergogna de l'umane voglie,*

*che parturir letizia in su la lieta
delfica deità dovia la fronda
peneia, quando alcun di sé asseta.*

*Poca favilla gran fiamma seconda:
forse di retro a me con miglior voci
si pregherà perché Cirra risponda.*⁸⁶

⁸⁵ Lucr. DRN, I 1-5: «*Aeneadum genetrix, hominum divomque voluptas,/ alma Venus, caeli subter labentia signal/ quae mare navigerum, quae terras frugiferentis/ concelebras, per te quoniam genus omne animantum/ concipitur visitque exortum lumina solis*» («Madre dei Romani, voluttuoso piacere degli uomini e degli dei, Venere nutrice: per te gli astri erranti nel cielo, il mare che porta le navi, le terre fertili di messi si popolano di creature: solo per te ogni specie di creatura vivente può essere concepita e, appena uscita dalle tenebre, vedere la luce del sole»).

⁸⁶ Dante *Pd* I 13-36.

Si è di fronte a due divinità pagane trasfigurate: Venere è per retaggio mitologico «*Aeneadum genetrix*»⁸⁷, ma è anche quella *voluptas* che traduce il greco ἡδονή, una forza cosmica che con Marte garantisce l'equilibrio esistenziale empedocleo, nonché il 'propagare' («*propagent*»⁸⁸) delle generazioni; è colei che «*mare navigerum, quae terras frugiferentis/ concelebras*»⁸⁹, che «*rerum naturam sola gubernas*»⁹⁰, che tutto colpisce con la sua forza vitale («*tua vi*»⁹¹) e con la sua grazia («*capta lepore*»⁹²). La «*vis*» lucreziana diviene nel *Paradiso* quell'«armonia» che attrae il poeta e che, tramite «la novità del suono e'l grande lume», accende in lui «un disio/ mai sentito di cotanto acume»⁹³. E se grazie a Venere «*placatumque nitet diffuso lumine caelum*»⁹⁴, allo stesso modo Dante afferma che il *Paradiso* «parvemi tanto allor del cielo acceso/ de la fiamma del sol, che pioggia o fiume/ lago non fece alcun tanto disteso»⁹⁵. Apollo (dio del Sole, della Poesia e *alter ego* mitologico di Dio) è «divina virtù», quasi *figura futurorum* di Dio che, a sua volta è «amor che'l ciel governi»⁹⁶, Colui che regola e distingue tutto («*temperi e discerni*»⁹⁷). Come Venere infonde in tutti la dolcezza dell'amore «*per pectora*»⁹⁸ (cioè dentro, nel profondo dell'animo), così Dante chiede ad Apollo di entrargli dentro⁹⁹, di renderlo «vas» del suo *furor* poetico, ovvero di riempirlo di quello stesso spirito che Venere («*alma*» cioè 'datrice di vita') diffonde. L'episodio mitico di Marsia vuol dunque sottintendere come non sia corretto mettersi in competizione con una divinità, cosa che afferma anche Lucrezio quando dice di voler seguire le «*vestigia*» di Epicuro solo per poter meglio far chiarezza sui suoi principi e non per esserne rivale.

⁸⁷ Lucr., *DRN* I 1.

⁸⁸ Lucr., *DRN* I 20.

⁸⁹ Lucr., *DRN* I 3-4.

⁹⁰ Lucr., *DRN* I 21.

⁹¹ Lucr. *DRN* I 13.

⁹² Lucr. *DRN* I 15.

⁹³ Dante, *Pd* I 82-84.

⁹⁴ Lucr., *DRN* I 9.

⁹⁵ Dante, *Pd* I 79-81.

⁹⁶ Dante, *Pd* I 74.

⁹⁷ Dante, *Pd* I 76.

⁹⁸ Lucr., *DRN* I 19.

⁹⁹ Dante, *Pd* I 19.

<i>E tenebris tantis tam clarum extollere</i>	«O tu che per primo hai saputo far
<i>lumen</i>	sgorgare dal fondo di tenebre tanto
<i>qui primus potuisti inlustrans commoda</i>	profonde una luce così splendida e
<i>vitae,</i>	illuminarci sui veri beni della vita, io
<i>te sequor, o Graiae gentis decus, inque tuis</i>	seguo le tue tracce o gloria del popolo
<i>nunc</i>	greco, e pongo oggi il piede sulle orme
<i>ficta pedum pono pressis vestigia signis,</i>	lasciate dai tuoi passi, meno
<i>non ita certandi cupidus quam propter</i>	desideroso di rivaleggiare con te
<i>amorem</i>	guidato dal tuo amore che mi sprona
<i>quod te imitari aveo;</i> ¹⁰⁰	a imitarti».

Il «*clarum lumen*» presente nella seconda parte dell'esametro latino trova in un certo qual modo il suo *alter ego* nella «gloria» con cui si apre la protasi del *Paradiso*, intesa proprio come pure Luce (spirituale ed intellettuale), «*divinus radius sive divina gloria*»¹⁰¹, come si legge già nell' *Epistola a Cangrande*.

Se per Pasquini, la luce è la «vera struttura portante nella 'scala' del Paradiso: potenzialmente identica a sé, ma sempre crescente in rapporto alla graduale trasformazione e crescita del pellegrino Dante»¹⁰², Ariani parla di 'Principio-Luce', che è «l'unica sostanza (e, in quanto tale, inconcepibile), mentre tutto il resto della creazione è niente altro che un immane riflesso di quella inaccessibile *lux*»¹⁰³. Il «*tam lucida pango / carmina*»¹⁰⁴ lucreziano (che dà il titolo al presente contributo) facilmente potrebbe quindi riguardare anche Dante e per mostrare ciò si procederà ad un'attenta analisi del lessico dei due poemi.

Dal TLL si riscontrano 117 occorrenze totali nel *De Rerum Natura* (tra casi diretti ed indiretti) sia di «*sol*» che di «*lumen*», 6 volte combinati insieme nel sintagma «*lumina solis*». Oltre ciò, si utilizzano termini 'luminosi' come «*splendidus*» (16 occorrenze), «*radius*» (27) e

¹⁰⁰ Lucr. *DRN*, III 1-6.

¹⁰¹ Dante, *Ep* XIII 64.

¹⁰² Pasquini (2001), p. 211.

¹⁰³ Ariani (2015), p. 26.

¹⁰⁴ Lucr., *DRN*, I 933-934; IV 8-9.

«clarus» (33) che impreziosiscono l'intero poema. Allo stesso modo, nella *Commedia*, il lessico¹⁰⁵ gira intorno al campo semantico della 'luce', prima manifestazione di Dio, poiché

*nel paradiso l'umana persona scomparisce, e tutte le forme si sciolgono ed
alzano nella luce [...] Di tutte le forme non rimane altro che luce [...]. Gli
affetti e i pensieri delle anime si manifestano con la luce; [...] ad esprimere
queste gradazioni unica forma è la luce. [...] La luce, veste e fascia delle anime,
è la sola superstite di tutte le forme terrene*¹⁰⁶.

Delle 229 occorrenze di *lucida verba* afferenti al campo semantico di *lux*, ben 158 si trovano non a caso nella terza cantica; delle 110 attestazioni di «sol/sole», ben 47 sono nel *Paradiso*; 32 volte su un totale di 53 si leggono i termini «raggio/raggi», in alcuni casi collegati a «di luce» (*Pd.* II 36), a «di sole» (*Pd.* IX 114; XVII 123; XIX 5; XXIII 79), a «de la grazia» (*Pd.* X 83), definiti «divini» (*Pd.* XXXI 99) o addirittura così splendenti da essere «ardenti» (*Pd.* XXIII 83). Come evidenziato dallo stesso Pasquini, «la metaforica della luce sfocia [...] in un repertorio geometrico, ben oltre la teoria dei *gradus contemplationis* [...]. A partire dal Sole, [...] altri emblemi geometrici sembrano suggellare lo splendore illimitato dei cieli»¹⁰⁷. Gli stessi beati sono definiti «splendori fulgorati»¹⁰⁸ e l'intensità della luce è tale da «fiammeggiare»¹⁰⁹. Quella del *Paradiso* è dunque una «poesia che penetra dappertutto nello schema rappresentativo-dottrinale del mondo della luce»¹¹⁰.

È chiaro quindi come Dante si sia avvalso di una poesia luminosa ed immaginifica simile a quella lucreziana, seppur in ottica totalmente cristiana: non si tratta qui, ovviamente di dottrina epicurea, ma di dottrina teologica, «*obscura*» non perché non accettata, ma semplicemente perché non comprensibile a chi non consideri la Fede come «sustanza di cose

¹⁰⁵Si è scelto di effettuare la ricerca delle occorrenze dantesche sul *Thesaurus on line* <http://www.intratext.com/ixt/ita0191/_INDEX.HTM> relativamente ai seguenti termini: luce, luci, lucendo, lucente, lucenti, lucerna, lucerne, lucevan, lucida, lucidi, lucido, lucis, lume, lumi, luminoso.

¹⁰⁶ De Sanctis (1870), pp. 245; 301; 302;304.

¹⁰⁷ Pasquini (2001), p. 212.

¹⁰⁸ Dante, *Pd* XXIII 82-83.

¹⁰⁹ Dante, *Pd* X 103; 130; XVIII 25; XXI 69.

¹¹⁰ Croce (1921), p.145: «Il sole paradisiaco, che sovrasta e accende migliaia di lucerne al modo che il sole nostro fa delle stelle, non parla all'anima; ma bene la getta nel sogno di una bellezza misteriosa e sacra il paragone, che l'accompagna [...]. I «candori» si stendono in su la cima, dando a conoscere così l'alto affetto che nutrono per Maria; [...] Le tre luci, che sono i tre apostoli [...] uno «schiato splendore» che è appunto san Giovanni [...]. Gli esempi si potrebbero accrescere, e sarebbe cosa superflua, perché ogni lettore li ha presenti».

sperate/ e argomento de le non parventi»¹¹¹, *conditio sine qua non* per una visione che sia davvero *clara*.

Paola Pizzi

Liceo Scientifico Statale "L. Pasteur"

paola.pizzi@posta.istruzione.it

¹¹¹ Dante, *Pd* XXIV 64-65.

Riferimenti bibliografici

Alfonsi (1977)

Luigi Alfonsi, *L'avventura di Lucrezio nel mondo antico...e oltre*, in «Lucrèce, Entretiens sur l'Antiquité classique», XXIV, Vandoeuvres-Genève, 22-27 Août 1977, Fondation Hardt, pp. 271-321.

Ariani (2009)

Marco Ariani, *La luce nel "Paradiso"*, in «Filologia e Critica», 34, 1, 2009, pp. 3-41.

Ariani (2010)

Marco Ariani, *"Lux inaccessibilis". Metafore e teologia della luce nel "Paradiso" di Dante*, Roma, Aracne, 2010.

Ariani (2013)

Marco Ariani, *L'ombra dell'"altro sole": lettura del canto I del "Paradiso"*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 54, n.s., XLII, 2013, pp. 59-93; poi in Ennio Sandal (a cura di) *Lectura Dantis Scaligera 2009-2015*, Roma-Padova, Antenore, 2016, pp. 29-83.

Ariani (2015)

Marco Ariani, *Le teologie della luce in Dante*, in Giuseppe Ledda (a cura di), *Le teologie di Dante. Atti del Convegno internazionale di Studi. Ravenna, 9 novembre 2013*, Ravenna, Centro dantesco dei frati minori conventuali, 2015, pp. 23-57.

Barra (1952)

Gennaro Barra, *Strutture e composizione del "De rerum natura" di Lucrezio*, Napoli-Roma, 1952.

Bignone (1913)

Ettore Bignone, *Per la fortuna di Lucrezio e dell'epicureismo nel Medio Evo*, RFIC 41 1913, pp. 230-262.

Bosco-Reggio (2011)

Umberto Bosco-Giovanni Reggio, *Divina Commedia. Paradiso*, Le Monnier scuola, Varese, 2011.

Boyde (1984)

Patrick Boyde, *L'uomo nel cosmo. Filosofia della natura e poesia (Dante Philomythes and Philosopher: Man in the Cosmos)*, Cambridge University Press, 1981) trad. it, in *Dante*, Bologna, Il Mulino, 1984.

Cambiano (1989)

Giuseppe Cambiano, *I testi filosofici*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, a cura di Cavallo, Fedeli, Giardina, vol. 1, Salerno-Roma 1989, pp. 249-253.

Carlozzo (1990)

Giuseppe Carlozzo, *Il participio in Lucrezio*, Palermo, Palumbo, 1990.

Cescatti (1977)

Olimpio Cescatti, (a cura di), *Lucrezio, la Natura*, con una lettura critica di A. Ronconi, Milano, Garzanti, 1977.

Citti (2008)

Francesco Citti, *Pierio recubans Lucretius antro: sulla fortuna umanistica di Lucrezio*, in M. Beretta, F. Citti (a cura di), *Lucrezio, la Natura e la scienza*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008, pp. 97-139.

Conte (1991)

Gian Biagio Conte, *Insegnamenti per un lettore sublime. Forma del testo e forma del destinatario nel De rerum natura di Lucrezio*, in G.B. Conte, *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 9-52.

Conte (2002)

G. B. Conte (a cura di), *La natura delle cose con note di I. Dionigi*, Milano, Bur, 2000².

Craca (1989)

Clotilde Craca, *Il maestro ed il poeta nei proemi del De rerum natura*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1989.

Croce (1921)

Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921.

Cupaiolo (1969)

Fabio Cupaiolo, *Trama poetica delle Bucoliche di Virgilio*, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1969.

De Sanctis (1870)

Francesco De Sanctis, *Storia della Letteratura italiana (1870)*, a cura di G. Melli Fioravanti, vol. I, Milano, Bur, 1995.

Degl'Innocenti Pierini (1980)

Rita Degl'Innocenti Pierini, *La personificazione della religio nel primo proemio lucreziano in «Stud. It. Filol. Class.»*, 52, 1980, pp. 251-257.

Di Salvo (1985)

Tommaso Di Salvo (a cura di), *Dante, La Divina Commedia*, Bologna, Zanichelli, 1985.

Ferrero (1949)

Leonardo Ferrero, *Poetica nuova in Lucrezio*, Firenze, La Nuova Italia, 1949.

Flammini (2013)

Giuseppe Flammini, *La funzione didascalica di alcune strutture prefatorie del De Rerum Natura: le risorse del poeta-magister*, in «Giornale italiano di Filologia», 65, 2013, pp. 175-208.

Gabugino (1989)

Giovanni Garbugino, *Immagine, mito e allegoria in Lucrezio*, in T. Mantero (a cura di), *Analysis II. Varia poetica*, Genova, Università di Genova, 1989.

Luzi (1974)

Mario Luzi, *Leggere Lucrezio equivale*, in *Vicissitudine e forma. Da Lucrezio a Montale il mistero della creazione poetica*, Milano, Rizzoli, 1974.

Martina (1971)

Antonio Martina, *Lucrezio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. III, 1971, pp. 723-725.

Mazzini (2014)

Innocenzo Mazzini, *Informatica e fortuna di Lucrezio dall'antichità al Medioevo*, in «Les études classique», 82, 2014, pp. 129-136.

Milanese (1989)

Guido Milanese, *“Lucida carmina”. Comunicazione e scrittura da Epicuro a Lucrezio*, Milano, Vita e Pensiero, 1989.

Moore (1896)

Edward Moore, *Studies in Dante*, I, Oxford 1896.

Nardi (1949)

Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale: nuovi saggi di filosofia dantesca*, Bari, Laterza, 1949.

Nardi (1967)

Bruno Nardi, *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.

Norden (1956)

Eduard Norden, *Agnostos Theos, Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Stuttgart, Teubner, 1913.

Pasquini (1970)

Emilio Pasquini, *La letteratura didattica e allegorica in La letteratura italiana. Storia e testi*, II, Bari, Laterza, 1970, pp. 1-111.

Pasquini (1985)

Emilio Pasquini, *Le metafore della visione nella Commedia*, in «Lettture classensi», 16, Ravenna, Longo, 1987, pp. 129-151.

Pasquini (1991)

Emilio Pasquini, *Premessa a Dante e l'enciclopedia delle scienze. Un omaggio dell'Alma Mater al Poeta* in *Atti del convegno del 24 maggio 1990*, Bologna, Clueb, 1991, pp. 5-10.

Pasquini (1996)

Emilio Pasquini, *Il Paradiso e una nuova idea di figuralismo*, in «Intersezioni», XVI, dicembre 1996, pp. 417-427.

Pasquini (2001)

Emilio Pasquini, *Dante e le figure del vero*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.

Reeve (2007)

Michael Reeve, *Lucretius in the Middle Ages and Early Renaissance: transmission and scholarship*, in S. Gillespie and P. Hardie (edited by), *The Cambridge Companion to Lucretius*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 205-213.

Salemme (1980)

Carmelo Salemme, *Strutture semiologiche nel De rerum natura di Lucrezio*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1980.

Sarteschi (2006)

Selene Sarteschi, *Il percorso del poeta cristiano. Riflessioni su Dante*, Ravenna, Longo, 2006.

Scarcia (2002)

Riccardo Scarcia (a cura di), *Virgilio, Eneide*, Milano, Bur, 2002.

Schiesaro (1990)

Alessandro Schiesaro, *Problemi di formularità lucreziana*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 24, 1990, pp. 47-70.

Segal (1998)

Charles Segal, *Lucrezio. Angoscia e morte nel «De Rerum Natura»*, Bologna, Il Mulino, 1998.

Simonini (1992)

Laura Simonini (a cura di), *La letteratura latina della Cambridge University*. Vol. 1, Segrate, Arnoldo Mondadori Editore (I Meridiani. Storia), 1992.

Solaro (1997)

Giuseppe Solaro, *Lucrezio in Inghilterra agli inizi del secolo XIII?*, in «Eikasmos», VIII, 1997.

Solaro (1999)

Giuseppe Solaro, *Note sulla fortuna di Lucrezio*, in *Res Publica Litterarum*, Roma, Salerno Editrice, 1999.

Solaro (2019)

Giuseppe Solaro, *Storia di Lucrezio*, in «*Commentaria classica*», 6, 2019, pp. 327-347.

Soro (2009)

Antonio Soro, *PESCE in Par. V 97-109: un acrostico inverso*, in «*Electronic Bulletin of the Dante Society of America*», 16 febbraio 2009, <<http://www.princeton.edu/dante/ebdsa/soro021609.html>>, in Dino Manca (a cura di), *Dentro la Selva antica. Letture critiche da Dante al Novecento*, Edes, Sassari 2019, pp. 41-48.

Traina (1986)

Alfonso Traina, T., *Lucrezio e la "congiura del silenzio"*, in *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filosofici*, Bologna, Patron, 1986, pp. 81-91.

This short essay aims to carry out a comparative analysis between Lucretius and Dante in relation to their poetic style and moral intent, with attention to the common presence of lucida carmina.

Parole-chiave: Dante; Lucrezio; lucida carmina; Paradiso; De Rerum Natura; Luce.

FRANCO COSTANTINI, **Le parti pensano il tutto? La** **Modernité de Dante attraverso Borges**¹

*La Monarchia, in ogni sua pagina, porta l'impronta del pensiero medievale. Sia! Ma questa constatazione non dovrebbe fare trascurare tutto ciò che essa annuncia*².

Uno dei numerosi meriti del saggio che Claude Lefort consacrò alla *Monarchia* di Dante, è stato quello di metterne in risalto la modernità, non solo in una prospettiva sincronica, ossia rispetto al pensiero politico medievale, ma anche e soprattutto in ottica diacronica, rispetto alla nostra modernità, al nostro tempo. In realtà possiamo dire che l'utopia sociale e politica che il trattato dantesco propone non è mai stata di attualità, né all'epoca dei comuni durante la quale il trattato fu composto, né dopo, nell'epoca del consolidamento degli stati-nazione monarchici e della loro trasformazione progressiva in stati-nazione. L'idea di un imperatore universale non era moderna nel quattordicesimo secolo e non lo diverrà mai, essa resterà il fantasma di un'irrealizzabilità.

È difficile comprendere quindi in cosa consista questa modernità, se il sistema politico proposto da Dante è anacronistico, utopico e addirittura antimoderno da un punto di vista storico (nella misura in cui non anticipa le tendenze dello sviluppo delle strutture politiche e sociali dei secoli successivi). Certo, si potrebbe

¹ Questo articolo recupera e sviluppa il testo di un intervento pronunciato durante la giornata di studi *Dante's Political Modernities* tenutasi all'ICI (Institute for Cultural Inquiry) di Berlino il 6 luglio 2018.

² «La Monarchie, en chacune de ses pages, porte l'empreinte de la pensée médiévale. Soit! Mais ce constat ne devrait pas faire négliger tout ce qu'elle annonce». Lefort (1993), p. 39. Traduzione mia.

dire che il semplice fatto di essere un trattato politico, la natura stessa del testo dantesco, costituisce in sé un aspetto importante della sua modernità. Ma il 'grande passo' di Dante consiste forse, o in ogni caso è in questi termini che Lefort sembra intenderlo soprattutto, nella fusione di riflessione politica e riflessione filosofica: «immenso è dunque il passo quando [Dante] carica la vita politica di un senso filosofico», scrive Lefort. E, aggiungiamo, la vita filosofica di un senso politico. Dante non si limita infatti a fare ricorso ad una terminologia e a un metodo filosofici per redigere il suo trattato politico, ad adattare concetti sviluppatisi nella tradizione Scolastica a una riflessione di ordine sociale e politico, egli instaura un legame diretto tra i due ambiti, piega in un certo senso la contemplazione all'azione ma per raggiungere una più perfetta contemplazione, cerca di applicare alla realtà i parametri della logica aristotelica, a interpretare la società e a dirigerla attraverso la forma del sillogismo: Dante fa della filosofia uno strumento della vita attiva, luogo del contributo del singolo alla società, e fa della politica uno spazio di riflessione, la dimensione del compimento fattuale di un processo intellettuale. Così come la poesia della *Commedia* è anche profezia, non solo narrazione ma strumento di interpretazione e modificazione del reale, così la riflessione filosofica non è mai relegata a una metafisica sprovvista di ricadute etiche e pratiche. Dante cerca, per così dire, di far camminare Rachele (la vita contemplativa) e Lia (la vita attiva) insieme. Se, come vedremo, lo scopo dell'organizzazione politica è eminentemente filosofico, una tale realizzazione non è auto-sufficiente e auto-riferita, ma proiettata nella pratica verso un'azione costante di trasformazione della realtà.

Concepire l'universalità del genere umani, certo ricalcata sulla comunità universale della *christianitas* ma che supera grandemente quest'ultima, è uno dei grandi gesti del trattato dantesco, che apre su un cosmopolitismo capace di trascendere gli angusti limiti dei conflitti storici per considerare l'umanità in

quanto specie. Nel libro primo, al capitolo tre, fondamento filosofico di tutta la costruzione concettuale del trattato, Dante cita l'autorità di Averroè per giustificare il suo discorso. Riassumendo: l'uomo, come tutti gli elementi della creazione, tende al proprio fine, ha un'operazione propria. Quale può essere questa operazione? Essa non può che coincidere con il buon uso della più alta facoltà umana, l'intelletto. Infatti, l'operazione propria dell'essere umano consiste nell'attualizzare la potenza di pensiero attraverso l'intelletto possibile³, poiché ciò che distingue l'uomo dai minerali o dagli animali ma anche dagli angeli (per i quali essere e conoscere coincidono), è la possibilità del pensiero. Quello stesso intelletto possibile (o materiale, secondo la definizione del filosofo

³ *Monarchia* I, 3, 3-9: «Ed è appunto questo fine che noi qui cerchiamo di individuare quale principio direttivo della nostra indagine. Per scoprirlo bisogna innanzitutto tener presente che «Dio e la natura non fanno mai nulla di inutile», ma tutti gli esseri creati esistono in vista di una propria operazione. Infatti, l'ultimo fine presente nell'intenzione del creatore, in quanto creatore, non è l'essenza creata, ma l'operazione propria di quell'essenza, e di conseguenza non esiste l'operazione per l'essenza, ma l'essenza per l'operazione. C'è dunque un'operazione specifica, propria di tutta la società umana, alla quale è ordinata l'intera umanità in tutti i suoi innumerevoli componenti; a tale operazione però non può giungere né un uomo singolo, né una sola famiglia, né un solo villaggio, né una sola città e neppure un regno particolare. Ora quale sia questa operazione risulterà chiaro se riusciremo ad evidenziare la più alta facoltà propria di tutti gli uomini. Intanto io affermo che nessuna facoltà che sia condivisa da più individui di specie diversa può essere la facoltà più alta di qualcuno di essi, poiché, essendo la facoltà più alta il costitutivo della specie, ne seguirebbe che un'unica essenza specifica appartenerrebbe a più specie diverse, il che è impossibile. Quindi la facoltà più alta dell'uomo non è quella semplicemente di esistere, perché tale facoltà è condivisa anche dai quattro elementi; e neppure quella di essere dotato di certe disposizioni qualitative, poiché questo si verifica anche nei minerali; né quella di esistere in modo animato, poiché così esistono anche le piante; né quella di conoscere semplicemente, poiché anche i bruti partecipano di tale facoltà; ma quella di conoscere per mezzo dell'intelletto possibile, il che non compete a nessun altro essere superiore o inferiore all'uomo. Infatti, sebbene vi siano altri esseri forniti di intelletto, tuttavia il loro non è l'intelletto possibile come quello dell'uomo, poiché tali esseri non sono altro che specie intellettive, il cui essere non è altro che l'intuire le essenze delle cose, il che avviene senza la mediazione empirica, altrimenti non sarebbero eterne. È chiaro quindi che la più alta facoltà dell'umanità è la facoltà o potenza intellettiva. E poiché tale potenza non può essere tutta quanta simultaneamente tradotta in atto da parte di un solo uomo o di qualcuna di quelle società particolari suaccennate, occorre necessariamente che nel genere umano vi sia una moltitudine di uomini, ad opera dei quali quella potenza venga totalmente attuata, così come è necessaria una moltitudine di cose generabili affinché tutta la potenza della materia prima sia sempre attuata, altrimenti esisterebbe una potenza separata [dall'atto], il che è impossibile. Con tale giudizio concorda Averroè nel commento al *De anima*» Dante (1986), pp. 531-539.

di Cordoba) che per Averroè costituisce una sostanza separata, eterna, unica per tutti gli uomini.

La Natura non fa nulla invano: «*natura nihil facit frustra*», recita un adagio della filosofia del tempo che ritroviamo nel trattato dantesco: la potenzialità pura non può sussistere, ogni potenza deve essere attualizzata. L'intellezione umana, secondo il modello averroista (qui estremamente semplificato), funziona così: l'intelletto agente *astrae* dai *phantasmata*, dalle immagini percepite dai sensi e immagazzinate nella parte sensitiva dell'anima umana, i concetti, e attraverso un processo di astrazione progressiva denuda il concetto, l'universale, dai suoi attributi sensibili. Il particolare è infatti il dominio della sensazione, l'universale quello dell'intellezione. Il concetto, denudato, spogliato, può infine essere ricevuto dall'intelletto possibile, o materiale, che è fondamentalmente un intelletto passivo. Affinché l'intelletto possibile sia interamente attualizzato, esso deve 'pensare' l'intelletto agente, è necessario che l'intelletto agente divenga la forma dell'intelletto materiale che è chiamato così appunto in virtù della sua capacità di ricevere delle forme, come la materia, e possibile poiché esso è una *preparatio* che ha bisogno di essere attualizzata, portata all'atto, come ogni potenza. Ma, se non possono persistere delle potenze inattualizzate, poiché ciò significherebbe l'esistenza di un'inutilità nella natura, occorre che l'intelletto possibile sia sempre, in ogni luogo, interamente attualizzato. Nessuna potenza può sussistere separata dal proprio atto.

Tota, simul, semper. La potenza di pensiero dell'uomo deve essere, ed è, tutta simultaneamente e perennemente attualizzata. Compare qui un'apparente incoerenza nel discorso dantesco: se l'intelletto possibile deve sempre, costantemente essere attualizzato (e quindi lo è), se lo stato del mondo è questo, perché si avrebbe bisogno di un imperatore universale per condurre l'umanità a fare ciò che essa già fa, da sempre e per sempre? Molti commentatori si sono

arrestati su questo punto particolare, cercando di chiarirlo⁴. Vi ritornerò in seguito.

Dante in verità non si limita a ricollegarsi alla controversa autorità del commentatore arabo per stabilire il fondamento speculativo della sua dottrina politica, il che sarebbe di per sé già abbastanza sorprendente; egli modifica il pensiero averroista, o lo interpreta se vogliamo, per piegarlo al suo scopo. Averroè non parla di un'attualizzazione totale dell'intelletto possibile, e la sua noetica si basa su di una concezione elitaria della società: esiste sempre al mondo almeno un sapiente, un filosofo, e grazie a lui e attraverso lui l'intelletto della specie è integralmente in atto. Come scrive Jean Baptiste Brenet:

Partendo dall'idea che l'intelletto materiale o possibile sia in relazione con la specie umana, Averroè e Dante sembrano giungere a conclusioni differenti: c'è sempre del pensiero, dice il primo, poiché vi è sempre naturalmente un uomo che pensa. Occorre una 'moltitudine' di esseri umani (o la moltitudine degli esseri umani), afferma il secondo, perché tutto ciò che è dall'umanità pensabile sia conosciuto⁵.

Si vede chiaramente che la grande invenzione dantesca, il suo apporto alla teoria aristotelica nella sua versione averroista, è l'*humanitas*, questa moltitudine (una moltitudine, La moltitudine?) necessaria alla specie umana per raggiungere il proprio fine. D'altronde le uniche due occorrenze del termine *humanitas* all'interno del trattato ricorrono proprio in questi due capitoli (I, 3 e 4). L'imperatore universale sarà al servizio di questa moltitudine e non il contrario: «Infatti non i cittadini sono in funzione dei consoli, né il popolo del re, ma, al contrario, i consoli sono in funzione dei cittadini e il re del popolo»⁶.

⁴ Recentemente J. B. Brenet (2006) e (2018). Devo molto a entrambi gli articoli. Ma, come Brenet ricorda, Tabarroni e Chiesa si ponevano già questa domanda nella loro edizione.

⁵ «De l'idée que l'intellect matériel ou possible est en relation avec l'espèce humaine, Averroès et Dante paraissent conclure à des énoncés différents: il y a toujours de la pensée, dit le premier, parce qu'il y a naturellement toujours un homme qui pense. Il faut une 'multitude' d'êtres humains (ou la multitude des êtres humains), affirme le second, pour que tout ce qui pensable par l'humanité soit connu» Brenet (2006), p. 474. Traduzione mia.

⁶ *Monarchia* I, 12, 11. Dante (1986), p. 585.

L'imperatore dantesco è la Ragione, con essa coincide e di essa assolve il compito a livello 'macroscopico', secondo un'analogia tra corpo umano e corpo sociale⁷. Da questo punto di vista, come Lefort aveva compreso, il testo di Dante è il fondamento di una filosofia della storia. Filosofia della storia perché si fa dello svolgimento di fatti storici il segno di un ordine trascendentale che non è solo l'ordine escatologico cristiano ma anche un ordine razionale e naturale delle cose.

La monarchia universale non è per Dante solamente una struttura il cui scopo sarebbe quello di inquadrare in maniera più o meno costrittiva la società, essa è, per riprendere i termini che Lefort utilizza per parlare della democrazia, una «*forme de société*»⁸. D'altronde, perché un filosofo dell'antiautoritarismo, difensore del pluralismo e della democrazia, avrebbe dovuto interessarsi ad un'opera che non sembra fare altro che predicare la sottomissione assoluta del genere umano ad un monarca assoluto? Lefort ha il merito di aver compreso che la natura profonda della modernità del testo dantesco non consisteva tanto nella tesi proposta dall'autore, quanto nei fondamenti concettuali che Dante deve fornirsi e forgiarsi per intraprendere una riflessione inedita, quella che lega, e non subordina, azione e contemplazione, libertà e felicità, politica e filosofia.

Lefort cita vari autori influenzati direttamente o indirettamente dal pensiero politico dantesco (due su tutti, Machiavelli e La Boétie); vi è però uno scrittore di cui Lefort non parla e che ci aiuterà a fare una transizione verso la modernità, un giovane aristocratico prussiano che alla fine del diciottesimo secolo prese parte alla Rivoluzione francese, ne condivise i valori, e scrisse alcuni *pamphlet* che gli varranno il titolo di «orateur du genre humain»: Anacharsis Cloots. Questo personaggio, tra il 1792 e il 1793, anno della sua morte per ghigliottina, pubblica tre scritti che risuonano singolarmente, a volte in maniera quasi speculare, con il

⁷ Di tale analogia si occupa anche un'opera assai citata da Lefort, Kantorowicz (1957).

⁸ Lefort (1986).

trattato dantesco: *La République universelle, Bases constitutionnelles de la République du genre humain* e *Dernier appel au genre humain*.

Le preoccupazioni di Cloots sembrano essere, qualche secolo più tardi, le stesse di Dante. La soluzione, ispirata dall'ordine naturale delle cose, una sola: l'unità universale.

*La vera legislazione e la felicità permanente saranno il frutto dell'unità umana, della tenuità delle parti integranti. Due soli sull'orizzonte offrirebbero un falso giorno, due sovrani sulla Terra sono assurdi quanto due dei in Cielo*⁹.

Al di là della citazione dei 'due soli', che è improbabile derivi direttamente dall'immagine dantesca (anche se, nello stesso testo, Cloots citerà, questa volta esplicitamente, *l'Inferno* dantesco), ciò che sorprende è di ritrovare le stesse dimostrazioni della *Monarchia*: la felicità deriva dall'unità che a sua volta deriva da un libero assoggettamento al principio unificatore (pensiamo alla paradossale affermazione di *Purgatorio* XVI, 80: «liberi soggiacete»).

Una sorta di millenarismo laico, anche se ovviamente influenzato dalle correnti escatologiche cristiane, disegna il ritorno all'unità, l'assoggettamento dell'umanità al sovrano, come un ritorno all'età dell'oro: «l'età dell'oro ritornerà quando il sovrano regnerà, quando l'errore e la tirannia non frammenteranno più i domini del sovrano universale»¹⁰.

Il sovrano universale è, per Cloots, il popolo, che attraverso i suoi rappresentanti ridiventa padrone del proprio posto nella Storia, ma anche in Dante, come lo nota Lefort: «le monarque est le représentant de l'humanité»¹¹ e

⁹ «La véritable législation et la félicité permanente seront le fruit de l'unité humaine, de la ténuité des parties intégrantes. Deux soleils sur l'horizon nous donneraient un faux jour; deux souverains sur la Terre sont aussi absurdes que deux dieux dans le Ciel» Cloots (2014), p. 35.

¹⁰ «L'âge d'or reviendra quand le souverain régnera, quand l'erreur et la tyrannie ne morcelleront plus les domaines du souverain universel» Cloots (2014), p. 75.

¹¹ Lefort (1986), p. 52.

quindi la sovranità appartiene in un certo senso all'umanità intera, per mezzo della sua incarnazione disindividualizzata. Lo scopo di un tale universalismo? Quello che era proprio già al progetto dantesco¹², e che appartiene forse a ogni vero progetto politico della storia, l'ottenimento di un'umanità felice e libera: «Législateurs, nous voulons une Constitution qui marie le bonheur permanent avec la liberté permanente».

Come si è giunti a Cloots? Il nome di questo pensatore singolare compare, citato *en passant* e subito messo da parte, in un racconto di J. L. Borges, *Il parlamento (El congreso)*, tratto dalla raccolta *Il libro di sabbia* (1975)¹³.

Il racconto è molto 'borgesiano': un protagonista di origine italiana, Alejandro Ferri, si ritrova coinvolto nell'impresa di costituzione del primo Parlamento del mondo, utopia politica e intellettuale nata dall'immaginazione del suo fondatore, don Alejandro Glencoe, che dopo essere stato esiliato dalla vita politica del suo paese, decide di fondare la sua propria istituzione transnazionale¹⁴. L'idea sembra abbastanza semplice: creare un'istituzione politica rappresentativa di tutta l'umanità. Tuttavia, ben presto ci si rende conto che una tale impresa, oltre ai numerosi ostacoli d'ordine pratico, pone anche e soprattutto dei problemi d'ordine filosofico.

¹² Monarchia I, 12, 6: «si può concludere con altrettanta evidenza che questa libertà, o meglio questo principio di ogni nostra libertà, è il massimo dono fatto da Dio alla natura umana — come ho già detto nel Paradiso della Commedia — perché, grazie ad esso, possiamo raggiungere la felicità su questa terra come uomini e nell'aldilà come dèi. Stando così le cose, chi potrà negare che il genere umano si trova nella sua condizione più perfetta quando possa godere pienamente di quel principio [della libertà]? Ora, esso gode della massima libertà proprio quando vive sotto il monarca» Dante (1986), p. 583.

¹³ Si riporta in nota l'originale spagnolo tratto da Borges (1989) e nel testo la traduzione italiana di I. Carmignani in Borges (2004) o, per i Nove saggi danteschi, di T. Scarano in Borges (2001).

¹⁴ «Recordó haber leído en una de las volcánicas páginas de Carlyle el destino de aquel Anacharsis Cloots, devoto de la diosa Razón, que a la cabeza de treinta y seis extranjeros habló como "orador del género humano" ante una asamblea de París. Movido por su ejemplo, don Alejandro concibió el propósito de organizar un Congreso del Mundo que representaría a todos los hombres de todas las naciones» Borges (1989), p. 23.

Twirl, uomo di grande lucidità e acume, osservò che il Parlamento poneva innanzitutto un problema di carattere filosofico. Progettare un'assemblea che rappresentasse tutti gli uomini era come fissare il numero esatto degli archetipi platonici, enigma che ha impegnato per secoli i perplessi pensatori¹⁵.

L'argomento è inizialmente solo abbozzato, ma eccoci proiettati nel dibattito secolare sugli Universali. Non si tratta solo di interrogarsi su quali criteri di rappresentatività, quali categorie bisognerà applicare nella scelta dei membri del Congresso; alla fine, il discorso sfocerà nella comprensione del fatto che questi Universali, per esistere, devo essere attualizzati dalla specie umana sempre, tutti, costantemente: *tota, simul, semper*.

Mentre proseguono i lavori di costruzione dell'edificio che dovrà accogliere il Congresso, il protagonista Alejandro Ferri è inviato a Londra per effettuare delle ricerche alla *British Library*: il Congresso universale deve, ovviamente, dotarsi di una biblioteca universale (inutile ricordare qui quanto l'immagine della biblioteca, con tutte le sue implicazioni metaforiche, sia strutturante per la poetica borgesiana). Sotto le volte della biblioteca inglese, chi potrebbe egli incontrare se non (una) Beatrice? Ragazza che «non aveva ancora compiuto vent'anni», con la quale il protagonista inizia una relazione amorosa che finirà per protrarsi e rischiare di ostacolare la sua missione. La storia con Beatrice Frost, che segna anche da un punto di vista stilistico una breve incursione nel tono lirico e intimo, rappresenta la compenetrazione di individuale e universale, la loro impossibile scissione. La parentesi narrativa amorosa, che non aggiunge apparentemente nulla alla narrazione principale, è dunque giustificata così: «Questa è la storia complessiva del Parlamento del Mondo, non la storia di

¹⁵ «Twirl, cuya inteligencia era lúcida, observó que el Congreso suponía un problema de índole filosófica. Planear una asamblea que representara a todos los hombres era como fijar el número exacto de los arquetipos platónicos, enigma que ha atareado durante siglos la perplejidad de los pensadores» Borges (1989), p. 24.

Alejandro Ferri, la mia, ma la prima comprende la seconda, così come tutte le altre»¹⁶. La storia individuale può pensare la storia universale che la ingloba? E questa storia universale è più o meno che la somma di tutte le storie individuali?

Ferri è costretto, dopo un anno, a lasciare Londra e Beatrice per fare ritorno in Argentina, dove deve consegnare il rapporto delle sue ricerche al Mister Glencoe, fondatore del Congresso. Ferri trova quest'ultimo profondamente mutato; egli ordina ai suoi collaboratori, suscitando lo sconforto e l'incomprensione generale, di bruciare tutti i libri della nascente biblioteca del Congresso («Ogni tanti secoli bisogna bruciare la Biblioteca di Alessandria»¹⁷) e, durante questo *autodafé* che darà inizio a una notte mistica di epifanie, dichiara ai suoi accoliti:

*Quattro anni ho impiegato a capire quello che sto per dirvi. L'opera che abbiamo intrapreso è così vasta che abbraccia - ora lo so - il mondo intero. Non si tratta di un gruppo di chiacchieroni che blaterano fino a frastornarsi nei capannoni di una fattoria perduta. Il Parlamento del Mondo è cominciato nel primo istante del mondo e continuerà quando non saremo che polvere. Non c'è luogo in cui non sia presente*¹⁸.

Quest'ultima frase sembrerebbe adattarsi benissimo alla descrizione dantesca della noetica universale averroista, a quest'intelletto unico, eterno, separato, che pensa attraverso le immagini sensoriali raccolte da tutti gli individui, che li

¹⁶ «Ésta es la historia general del Congreso del Mundo, no la de Alejandro Ferri, la mía, pero la primera abarca a la última, como a todas las otras» Borges (1989), p. 28.

¹⁷ «Cada tantos siglos hay que quemar la Biblioteca de Alejandría» Borges (1989), p. 31.

¹⁸ «Cuatro años he tardado en comprender lo que les digo ahora. La empresa que hemos acometido es tan vasta que abarca —ahora lo sé— el mundo entero. No es unos cuantos charlatanes que aturden en los galpones de una estancia perdida. El Congreso del Mundo comenzó con el primer instante del mundo y proseguirá cuando seamos polvo. No hay un lugar en que no esté» Borges (1989) p. 31. Si tratta, in fin dei conti, dello stesso concetto esplicitato magistralmente in Brenet (2006): «With respect to some individual, who is born, who will die, who at times imagines, and at times does not, it is clear that this universal is unstable. It appears then disappears, according to the whims of this limited imagination. But as for the human race, or the flux of ordinary individuals continuously renewed, the universal, as such, endures. During the "evacuation" of a "subject", or its removal, the intervention of another replaces it, so that, in relation to this population of continuous images, to the general structure of fantasy, the possible intellect remains in actuality, and reality is not in vain».

costituisce e al tempo stesso li trascende, a quest'intelletto che è presente ovunque e da nessuna parte. In Borges come nel *Paradiso* dantesco, l'apprensione dell'unità del Tutto, la comprensione che corrisponde ad una dissoluzione del particolare, finisce per divenire un atto mistico e impossibile a «trasumanar per verba» (*Par.* I, 70):

Le parole sono simboli che postulano un ricordo condiviso. Ma quello che voglio raccontare adesso è solamente mio; quanti lo divisero con me sono ormai morti. I mistici invocano una rosa, un bacio, un uccello che è tutti gli uccelli, un sole che è tutte le stelle e il sole, una brocca di vino, un giardino o l'atto sessuale. Nessuna di queste metafore è adeguata a quella lunga notte di giubilo, che ci lasciò, stanchi e felici, sul limitare dell'aurora¹⁹.

Questa epifania intellettuale, che rimanda alla tradizione mistica occidentale così come orientale, non è così lontana da quella che sperimenta il protagonista della *Commedia* in cima al *Paradiso*, e al *Paradiso* dantesco sembrano alludere le immagini della rosa e quella dell'uccello, di cui diremo ancora qualcosa.

Per riprendere i termini della noetica averroista, si potrebbe forse parlare d'*intellectus adeptus*, di quel momento, passeggero e inesprimibile, in cui l'individuo accoglie in se l'interezza dell'intelligibile, ricevendo l'intelletto agente come sua forma, momento in cui il singolare pensa l'universalità dello scibile e dell'esistente, in cui un'unica persona fa, per un istante, quello che è solitamente fatto dalla moltitudine degli esseri umani in ogni istante: attualizza, da solo, l'intera potenza intellettuale della specie umana. Non solo: come notava Tommaso d'Aquino, a proposito della tesi averroista dell'acquisizione dell'intelletto, questa *copulatio* tra individuo, intelletto possibile e intelletto

¹⁹ «Las palabras son símbolos que postulan una memoria compartida. La que ahora quiero historiar es mía solamente; quienes la compartieron han muerto. Los místicos invocan una rosa, un beso, un pájaro que es todos los pájaros, un sol que es todas las estrellas y el sol, un cántaro de vino, un jardín o el acto sexual. De esas metáforas ninguna me sirve para esa larga noche de júbilo, que nos dejó, cansados y felices, en los linderos de la aurora.» Borges (1989,) p. 31.

agente significa che questa sostanza «che si unisce al nostro intelletto a titolo di forma, [...] è al tempo stesso ciò che è intelletto e ciò attraverso cui è intelletta»²⁰, oggetto e mezzo dell'intellezione. Come dire: comprendere il tutto significa divenire il tutto, oppure rendersi conto, ed è il caso del racconto borgesiano, di esserlo sempre stati.

Oppure forse la comprensione profonda della coesione del reale coincide con l'intuizione della sua irriducibile frammentazione. Il principio unificatore, organizzatore, sia esso l'imperatore, la repubblica universale o il parlamento del mondo, si scontra con l'impossibilità di mettere completamente da parte una singolarità che persiste e si oppone alla diluizione nell'ordine della specie, e con il compito sovrumano di concepire il sistema nella sua totalità pur permanendo parte integrante di questo stesso sistema, paradosso di un'intellezione oggetto e strumento di se stessa.

La *modernité* di Dante consiste forse in questo, innanzitutto, nell'aver concepito il problema di un ordine universale, aver immaginato il genere umano come un'entità le cui parti sono asservite al Tutto e in cui questo 'Tutto' rappresenta lo strumento di realizzazione delle parti, la possibilità di scoprire e sviluppare il loro potenziale nella direzione di una finalità propria ad esse stesse. Dante ha l'intuizione che un tale problema di ordine politico e sociale è, invero, un problema di ordine filosofico, e inversamente, all'infinito.

Siamo dunque ritornati a questa iniziale incoerenza apparente del ragionamento dantesco, che rimane aperta e di cui troviamo una riformulazione nel racconto di Borges: perché avremmo bisogno di un sovrano universale, sia esso un monarca o un'assemblea, per mettere in atto ciò che è già, per sua stessa natura e necessariamente, eternamente in atto? Se, politicamente, la questione

²⁰ «Sed est ipsa substantia separata quae coniungitur intellectui nostro ut forma, ut ipsa sit quod intelligitur et qua intelligitur». Tommaso d'Aquino, *In IV Sentiarum*, d. 49, q. 2, a. 1. Sull'argomento, vedi Brenet (2011).

resta aperta, filosoficamente e, ancor più, poeticamente, possiamo sottoscrivere quello che afferma il protagonista del racconto borgesiano, Alejandro Ferri: «Ha importanza aver sentito che il nostro progetto, di cui più di una volta ci eravamo fatti beffe, esisteva realmente in segreto ed era l'universo e noi stessi»²¹. La soluzione narrativa trovata dall'autore argentino nella chiusa del suo racconto risuona con un passaggio tratto da uno dei *Nove saggi danteschi*, la cui pubblicazione segue di pochi anni quella del *Libro di sabbia*. In uno dei saggi, *L'aquila e il Simmurg*, consacrato all'episodio dell'incontro, nel diciannovesimo canto del *Paradiso*, di Dante pellegrino con un'aquila formata da numerose anime di beati, Borges scrive:

*I pellegrini cercano una meta ignota; quella meta, che
conosceremo solo alla fine, deve per forza meravigliarci e non
essere o sembrare un'aggiunta. L'autore risolve la difficoltà con
eleganza classica; abilmente, coloro che cercano sono ciò che
cercano*²².

È tra l'altro interessante notare come proprio all'aquila in *Paradiso* XIX Dante ponga lo stesso dilemma riguardante la giustizia divina che viene sollevato in *Monarchia* II, 7; e proprio nella *Monarchia* troviamo una auto-citazione esplicita del poeta fiorentino (*Mon.* I, 12, 6), che parla del suo *Paradiso*, che doveva star componendo negli stessi anni. Sembra che ci sia un rapporto, sotterraneo e tenace, tra le riflessioni filosofico-politiche che strutturano la *Monarchia* e quelle che, poeticamente, danno forma all'architettura del paradiso, senza dubbio, tra i regni oltremondani, il più 'ordinato' e quello in cui sempre più sembrano sfocare i confini netti dell'individualità.

²¹ «Importa haber sentido que nuestro plan, del cual más de una vez nos burlamos, existía realmente y secretamente y era el universo y nosotros» Borges (1989), p. 32.

²² «Los peregrinos buscan una meta ignorada, esa meta, que sólo conoceremos al fin, tiene la obligación de maravillar y no ser o parecer una añadidura. El autor desata la dificultad con elegancia clásica; diestramente, los buscadores son lo que buscan» Borges (1989), p. 368.

Che Borges abbia conosciuto e frequentato Averroè e Dante, è indubbio (oltre ai citati *Nove saggi* basti pensare al racconto *La ricerca di Averroè*, pubblicato nel 1949 nella raccolta *Aleph*), ma non era mia intenzione proporre un rapporto di filiazione diretta tra i testi, indagare il testo dantesco come possibile fonte di quello borgesiano, quanto piuttosto cercare di illuminare mutualmente un testo con l'altro, interrogarli insieme sotto la stessa luce e osservarne le variazioni di riflesso. Il racconto è in un certo senso la versione di Borges del *Colloquio degli uccelli* (*Mantiq-al-tayr*) di Farid al-Din Attar, che a sua volta richiama, per Borges, l'aquila 'una e multipla' del diciannovesimo canto del *Paradiso*, che a sua volta costituisce una formulazione poetica del dilemma della giustizia divina e della sua realizzazione terrena che è anche uno dei punti di partenza della coeva *Monarchia* (testo presumibilmente conosciuto da Borges, che lo cita in nota in uno dei suoi saggi²³). La *diffractive reading* teorizzata da D. Haraway²⁴, e ampiamente utilizzata nella dantistica da M. Gagnolati²⁵, permette non solo di leggere Borges attraverso Dante ma anche Dante attraverso Borges. Il prisma è stato il saggio di Lefort: il filosofo francese ha mostrato la modernità che dimora negli interrogativi che Dante si pone per fornire un'impalcatura concettuale al suo trattato politico, ha messo in luce la portata politica di una dottrina noetica, il 'monopsichismo' averroista, che interroga il legame tra elemento e insieme, tra individuo e specie.

La novella di Borges fornisce una possibile risposta al dubbio sollevato dal terzo capitolo del primo libro della *Monarchia*, in cosa la struttura monarchica universale potrebbe aiutare il genere umano a fare ciò che già costantemente e naturalmente fa, attualizzare l'interesse della sua potenza intellettuale. Con Alejandro Ferri, protagonista del *Congreso*, potremmo rispondere: a nulla, ma

²³ Borges (1989), p. 359.

²⁴ Haraway (1997).

²⁵ Gagnolati (2013) e Gagnolati-Southerden (2020).

solamente il fatto di immaginare una struttura universale, di pensarne i fondamenti teorici e il funzionamento pratico, ha permesso di comprendere che l'universalità che si cercava è già in atto e non è altra cosa da coloro che la pensano.

Franco Costantini

franco.costantini@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Alighieri (1986)

Dante Alighieri, *Monarchia*, traduzione a cura di Pio Gaja in Id., *Opere Minori*, vol. II, Torino, Utet, 1986.

Brenet (2006)

Jean Baptiste Brenet, *Théorie de l'intellect et organisation politique chez Dante et Averroès*, «Rivista di filosofia neo-scolastica», 98, 3, 2006, pp. 467-487.

Brenet (2011)

Jean Baptiste Brenet, *S'unir à l'intellect, voir dieu. Averroès et la doctrine de la jonction au cœur du thomisme*, in «Arabic Sciences and Philosophy», 21, 2, 2011, pp. 215-247.

Brenet (2018)

Jean Baptiste Brenet, *Dante and Averroes, new readings of Monarchia I 3*, in Maria Luisa Ardizzone (a cura di), *Dante as Political Theorist. Reading Monarchia*, Newcastle upon Tyne (UK), Cambridge Scholars Publishing, 2018, pp. 60-81.

Borges (1989)

Jorge Louis Borges, *Obras Completas II 1975-1985*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989.

Borges (2001)

Jorge Louis Borges, *Nove saggi danteschi*, a cura di Tommaso Scarano, Milano, Adelphi, 2001.

Borges (2004)

Jorge Louis Borges, *Il libro di sabbia*, a cura di Tommaso Scarano, traduzione di Ilide Carmignani, Milano, Adelphi, 2004.

Cloots (2014)

Anacharsis Cloots, *La république universelle suivie de Bases constitutionnelles de la république du genre humain*, Montreuil, L'insomniaque, 2014.

Gagnolati (2013)

Manuele Gagnolati, *Amor che move: linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, il Saggiatore, 2013.

Gagnolati-Southerden (2020)

Manuele Gagnolati - Francesca Southerden, *Possibilities of Lyric: Reading Petrarch in Dialogue*. With an Epilogue by Antonella Anedda Angioy, *Cultural Inquiry*, 18, Berlino, ICI Berlin Press, 2020. <<https://doi.org/10.37050/ci-18>>.

Haraway (1997)

Donna Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan_Meets_OncoMouseTM: Feminism and Technoscience*, New York, Routledge, 1997.

Lefort (1986)

Claude Lefort, *Essais sur le politique. XIXe-XXe siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

Lefort (1993)

Claude Lefort, *La modernité de Dante*, in Dante, *La Monarchie*, traduction de Michèle Gally, Paris, Editions Belin, 1993.

Kantorowicz (1957)

E. H. Kantorowicz, *The king's two bodies*, Princeton, Princeton University Press, 1957.

En prenant le départ de l'essai de Claude Lefort, «La modernité de Dante», paru en 1993, cet article se propose d'enquêter un aspect particulier et fondamental du traité médiéval: le rapport entre les parties et le tout. Pour faire cela, on propose d'abord une analyse du passage de la Monarchie où la noétique averroïste est mise au service d'une théorie politique, pour le confronter après, dans une lecture croisée, avec une nouvelle de J. L. Borges. Ce qui en résulte est un itinéraire possible entre moyen-âge et modernité, politique et mystique, formes de poésie et formes de vie.

Parole-chiave: Dante; Borges; Lefort; Averroès; Monarchia.

MARIANNA VILLA, *La Commedia a scuola, oggi*

Le celebrazioni per il VII Centenario della morte di Dante Alighieri costringono a misurarsi non solo sull'attualità del Sommo Poeta, di fatto indiscussa e – penso – facilmente argomentabile, ma soprattutto a interrogarsi su *come* si possa (e si debba) insegnare la *Commedia* alle giovani generazioni 'oggi', in un contesto che sta vivendo un'improvvisa mutazione di paradigmi e riferimenti, ulteriormente accelerata dall'emergenza sanitaria in atto. Che Dante abbia una sua posizione privilegiata nel curriculum delle Secondarie di secondo grado già dall'Ottocento, in quanto 'padre' della lingua e dell'identità nazionale, è fuori discussione. Che Dante sia «pop» è altrettanto evidente¹ e probabilmente le giovani generazioni nutrono una naturale curiosità e notevoli aspettative almeno verso la prima cantica, radicata nell'immaginario collettivo. Rimane allora il nodo problematico di avvicinare i due aspetti, scientifico e divulgativo, in un contesto, quello scolastico, che è ancorato a prassi consolidate, ma che senz'altro rappresenta il terreno più sfidante per l'approccio alla *Commedia*. L'insegnante è infatti chiamato a mediare una lettura 'imposta' dall'alto, per questo a priori 'indigesta' e senz'altro difficile, con lettori non forti e schiacciati sulla dimensione del presente, in un difficile equilibrio tra attualizzazione e rispetto del testo.

¹ Cotugno-Gargano (2016), Antonelli (2020) e si segnala, di prossima pubblicazione, Pertile (2021).

La mediazione editoriale

I prodotti editoriali utilizzati a scuola rappresentano senz'altro la prima forma di mediazione tra la *Commedia* e gli studenti; una sorta, potremmo dire oggi, di 'incrostazione fossilizzata' che condiziona la didattica, finendo, in qualche caso, per soffocarla.

Un sondaggio sulle edizioni utilizzate a scuola è stato condotto da Mirko Tavoni per il convegno senese *Dante nelle scuole* del lontano 2007, convegno pionieristico per l'apertura del mondo universitario alla realtà scolastica, tanto più utile nel momento in cui il passaggio al sistema delle lauree triennali aveva comportato il riordino dell'insegnamento universitario della *Commedia* con un'inevitabile scelta dei canti da sottoporre agli studenti universitari, di contro alla lettura integrale prevista nel precedente ordinamento delle lauree quadriennali, in vigore fino all'anno 2000.

Tavoni aveva giustamente osservato come fino agli anni Novanta del secolo scorso esistesse una sostanziale indistinzione tra edizioni commentate scientifiche e edizioni scolastiche: di fatto l'attuale classe di insegnanti, la cui età media è superiore ai quarant'anni, si è formata negli anni Novanta sulle edizioni Di Salvo (1985), Bosco Reggio (1988), Chiavacci Leonardi (1991), le stesse ritrovate poi nel percorso universitario. L'analisi condotta da Tavoni delle adozioni scolastiche, sulla base dei dati AIE 2006-2007², era stata significativa nel mostrare un fondamentale snodo nella pratica didattica e nel mettere in luce la tendenza che si sarebbe rivelata dominante nell'insegnamento di Dante: l'affermarsi nel primo decennio del nuovo secolo delle edizioni 'antologiche integrali', ovvero edizioni scolastiche integrali in un solo volume, con testo e parafrasi di tutti i canti e una scelta antologica di canti provvisti di apparato

² Tavoni (2009), p. 22.

didattico (introduzione, note di commento ed esercizi), corrispondenti ai canti statisticamente rientranti nel canone scolastico, ovvero i più letti. Definito una «strategica invenzione» dell'editoria scolastica e a costo zero, il *format* 'antologico integrale', di per sé ossimorico, era stato guardato con sospetto dallo stesso Tavoni e dal mondo universitario in quella sede congressuale. Eppure, dopo il sorpasso sulle edizioni in tre volumi avvenuto nel 2006, il dominio delle edizioni antologiche integrali è diventato assoluto fino ad oggi e su queste si sono formate le generazioni di studenti delle secondarie degli ultimi venti anni. I vantaggi per gli insegnanti sono stati indubbiamente la possibilità, entro dimensioni limitate, ovvero un unico volume, più economico dei tomi delle tre cantiche, di poter scegliere liberamente i canti da leggere, dal momento che il testo della *Commedia* è riportato integralmente, e di avere a disposizione comunque apparati spendibili per i canti più tradizionali.

Di seguito i dati estratti dal prospetto di Tavoni, che fotografano la situazione editoriale del 2007³:

Graduatoria assoluta	Percentuale assoluta adozioni	titolo	curatore	editore	anno	tipologia
1	8,2%	La D.C. ed.integrale	V. Jacomuzzi et Alii	SEI	2006	Antologica integrale
2	8%	La Divina Commedia - Inferno + questioni	U. Bosco -G. Reggio	Le Monnier	2002	3 voll.
3	6%	La Divina Commedia-Inferno	Ed. libera			Tre volumi
4	5,2%	La D.C. ed.integrale	A. Marchi	Paravia	2005	Antologica integrale
5	4,9%	La Mente innamorata	G. Tornotti	B. Mondadori	2005	Antologica integrale

³ Ivi. Fonte dei dati: AIE.

6	4,6%	La Divina Commedia - Inferno	N. Mineo	Palumbo	1999	Tre volumi
7	4,4%	La Divina Commedia con illustrazioni	T. Di Salvo	Zanichelli	1993	Vol. unico
8	4.3%	La Divina Commedia. - Inferno	N. Sapegno	La Nuova Italia		Tre volumi
9	4,1%	La D.C. ed. antologica	A. Marchi	Paravia	2001	Antologica
10	3,1%	Antologia della <i>Divina Commedia</i> .	P. Cataldi-R. Luperini	Le Monnier	2003	Antologica
11	1,5%	La Divina Commedia. integrale	M. Zoli-G. Sbrilli	Bulgarini	2006	Vol. unico
12	1,1%	L'altro viaggio. Nuova edizione	R. Merlante-S. Prandi	La Scuola	2006	Vol. unico

Lo scetticismo di Tavoni e del mondo accademico verso le ‘antologie integrali’ commentate, definite come «l’organismo mutante» destinato a vincere nella «selezione naturale delle *Divine Commedie* nel nuovo secolo»⁴, era dovuto al rischio della trasformazione dell’opera dantesca a libro di consumo scolastico, destinato a esaurire la sua funzione al termine degli studi e non a riempire gli scaffali di casa. E questo è senz’altro avvenuto. L’edizione scolastica è sopravvissuta per la sua capacità di adattarsi alle richieste del mercato editoriale e alle normative ministeriali, che hanno imposto la forma mista a partire dal 2012 (cartaceo e digitale). Si veda la fortuna dell’edizione Jacomuzzi, quella che nel 2006 ha scalzato il Bosco Reggio, ancora la prima nel complesso delle adozioni

⁴ Tavoni (2009), p. 24.

oggi, se si considerano le tre varianti presenti sul mercato (rispettivamente quella 2017, 2012, 2008, ai posti 4 ,6, 7 nelle adozioni 2019-20, le ultime disponibili)⁵:

Graduatoria assoluta	Percentuale assoluta adozioni	titolo	curatore	editore	anno	tipologia
1	9,16 %	La Divina Commedia	U. Bosco -G. Reggio	Le Monnier	2016	3 voll.
2	7,3%	La Divina Commedia	Ed. libera			
3	6,97%	Per l'alto mare aperto	A.Marchi	Paravia	2017	Antologica integrale
4	6,94%	La Divina Commedia	V. Jacomuzzi et Alii	SEI	2017	Antologica integrale
5	4,80%	La Divina Commedia. Ediz. integrale. Con CD-ROM. Con espansione online	A.Marchi	Paravia	2009	Antologica integrale
6	4,58%	La Divina Commedia, nuova edizione integrale	V. Jacomuzzi et Alii	SEI	2012	Antologica integrale
7	4,57%	La Divina Commedia. Con le Parole della Divina Commedia.	V. Jacomuzzi et Alii	SEI	2008	Antologica integrale
8	3,47%	La Divina Commedia. Testo	U. Bosco-G. Reggio	Le Monnier	2013	Vol. unico

⁵ A seguito dell'emergenza sanitaria il MIUR con il D.L 22 dell'8 aprile 2020, all'art. 2, comma 1 lettera d) ha previsto la conferma, per l'anno scolastico 2020/2021, dei libri di testo già in uso. Per le adozioni, i criteri tuttora vigenti sono quelli dettati dalla nota ministeriale n. 2581 del 9 aprile 2014. I dati riportati nella tabella, riferiti al 2019-20 e validi anche per il 2020-21, sono forniti da ESAIE.

		integrale unico				
9	3,32%	Lo dolce lume.	G. Tornotti	Pearson	2011	Anto logica integral e
10	3,27%	La Divina Commedia	P. Cataldi	Le Monnier	2017	Anto logica integral e
11	3,05%	Commedi a. Inferno	A. M. Chiavacci Leonardi	Zanichel li	1999	Tre volumi
12	3,04%	La Divina Commedia	G. Sbrilli	Loesche r	2016	Anto logica integral e

Anche la *Commedia* scolastica curata da Alessandro Marchi è rimasta sul mercato per più di dieci anni, adattando gli apparati didattici di volta in volta offerti secondo la formula del ‘libro digitale’, utilizzabile online e offline, arricchito di strumenti per la personalizzazione e di Contenuti Digitali Integrativi. Gli apparati offerti hanno riguardato la componente audio, grazie alla recitazione di canti da parte di attori professionisti o personaggi di spicco del mondo intellettuale, ma anche la componente visiva, con repertori di immagini e approfondimenti multimediali. Per quanto riguarda l’aspetto propriamente testuale si è assistito ad un proliferare di box su personaggi, percorsi, echi nel tempo, attualizzazioni, aspetti retorici, diagrammi, nonché i più diversi esercizi, spesso collegati alle tipologie delle prove dell’Esame di Stato. Si è insomma verificata quella «rotocalchizzazione» già guardata con diffidenza da Tavoni nel lontano 2007⁶. L’accelerazione nella direzione di apparati e rubriche, propria dei libri scolastici, è stata anche il frutto di una maggiore permeabilità degli stessi alle forme e ai modi del digitale, il che ha contribuito a quel processo di

⁶ Tavoni (2009), p. 14.

«granularizzazione» del sapere messo bene in luce da Roncaglia⁷. Per quanto riguarda la dotazione multimediale, ai CD e DVD si sono progressivamente sostituite, dopo il 2013, piattaforme di apprendimento online, che permettono la creazione di classi virtuali, materiali aggiuntivi utili per la didattica, l'aggiornamento docenti e la preparazione della classe alle prove INVALSI o all'Esame di Stato. Su questi apparati si è fondato effettivamente proprio quel 20% di aggiornamento e variazione che ha permesso l'inserimento nel mercato di nuove edizioni⁸ a distanza ravvicinata, come emerge dalla fotografia delle adozioni 2019/20. Tuttavia, questo materiale 'digitale e multimediale' aggiuntivo e affidato a supporti esterni è rimasto per lo più inutilizzato e gli insegnanti hanno preferito impostare la didattica in maniera tradizionale, almeno fino all'avvento della Didattica a Distanza imposta dall'emergenza sanitaria dovuta alla diffusione del Covid-19. Che la didattica sia rimasta sostanzialmente tradizionale, nonostante il predominio sul mercato delle edizioni scolastiche che sembrano aver recepito la spinta del digitale, è dimostrato anche dall'indagine condotta da Carlo Albarello per il convegno bolognese del 2016 a cui si farà riferimento più sotto. I motivi sono stati diversi: di natura 'economica' e 'tecnologica', per le difficoltà concrete di utilizzo di CD o DVD o delle piattaforme in Internet con *devices* scolastici antiquati, per la *forma mentis* della classe docente, abituata al supporto cartaceo e a questo profondamente legata, per le difficoltà connesse alla registrazione sulle piattaforme e alla loro gestione, sentite come lavoro aggiuntivo alle molteplici incombenze connesse alla professione, ed infine per la difficoltà e spesso la resistenza da parte dei ragazzi

⁷ Roncaglia (2020). Molto evidente nei testi scolastici l'adeguamento a *format* digitali che, funzionali a tenere ancorato il giovane lettore al testo, finiscono per distrarre e frammentare la conoscenza.

⁸ Cfr. l'articolo 25 del Codice di Autoregolamentazione del settore editoriale educativo, vincolante per i soci AIE (Associazione Italiana Editori), che prevede che «la nuova edizione di un libro deve caratterizzarsi per sostanziali aggiornamenti scientifici o didattici e comunque deve differire dalla precedente per almeno il 20% dei contenuti».

stessi nell'accedere alle piattaforme. Qualsiasi insegnante ha sperimentato una sorta di pigrizia da parte degli studenti nel consultare in autonomia piattaforme che richiedano codici di sblocco e registrazione, proprio da parte degli stessi ragazzi che passano gran parte del loro tempo in Rete. Che la digitalizzazione forzata imposta dal Covid rappresenti una opportunità per sperimentare davvero una nuova didattica è fuori discussione, ed effettivamente ci troviamo di fronte ad un importante momento di svolta nella didattica dantesca, e più in generale nella didattica, ma è imprescindibile una riflessione seria sulle modalità e metodologie da adottare.

Tornando all'analisi del quadro editoriale attuale, è evidente come le edizioni Di Salvo, Sapegno e Mineo siano sostanzialmente scomparse dal mercato, perché occupano posizioni inferiori nel quadro delle adozioni nazionali. Ha resistito invece il commento di Bosco Reggio, che è addirittura primo come numero assoluto di adozioni. Realizzato come volume unico nel 2013 (quest'edizione oggi si colloca all'ottavo posto) è stato riproposto tre anni dopo in tre volumi con una scelta pubblicitaria volta a rimarcare la sua unicità rispetto alle edizioni 'antologiche integrali' - il cui impianto è sostanzialmente simile - ovvero l'assenza della parafrasi integrale, un aspetto ancora oggi molto controverso tra gli insegnanti e che effettivamente rappresenta la motivazione principale dell'adozione, e l'autorevolezza di un commento che fornisce certezze e corrisponde sostanzialmente all'immagine della *Commedia* su cui la generazione degli insegnanti, almeno quelli di ruolo, si è formata. La solidità delle letture critiche di Umberto Bosco, volte a collocare il canto all'interno del poema, si salda fortemente alle note esplicative e di commento di Giovanni Reggio, utili per chiarire e sviscerare i passaggi del testo. A differenza delle edizioni degli anni Novanta, la grafica è stata aggiornata e l'apparato si è assimilato a quello delle edizioni antologiche integrali, subendo un analogo processo di

«rotocalchizzazione», mediante l'aggiunta di schemi, sintesi, esercizi, percorsi tematici illustrati, che in parte colmano quelle lacune già individuate da Tavoni nel 2007⁹.

Si tratta comunque di un'edizione impegnativa, che richiede una maggiore mediazione dell'insegnante e anche un consistente investimento economico da parte delle famiglie e che pertanto sembra avere una destinazione sociologica ben precisa, ovvero i licei considerati di 'fascia più alta', quali classico e scientifico. Questa è per lo meno la restituzione offerta dall'incontro di formazione docenti del 23 settembre 2020, organizzato per conto del Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici dell'Università degli Studi di Milano, dai Prof.ri Barucci, Carapezza e da chi scrive, volto a fare il punto su alcuni nodi della didattica dantesca nel momento cruciale della pianificazione dell'attività didattica dei docenti, alla ripresa delle lezioni in presenza dopo l'esperienza del Covid. Va detto che il campione intervistato è consistito in un centinaio di docenti della sola area lombarda proprio perché lo scopo dell'Università milanese è quello di creare una sinergia con gli Istituti superiori del proprio bacino di utenza. Il 55% dei docenti intervistati dichiara di utilizzare edizioni in tre volumi, vale a dire il Bosco-Reggio, il 33% edizioni 'antologiche-integrali' e il 18% edizioni antologiche con canti scelti; altri docenti invece lasciano libertà di scelta e si avvalgono di materiali tratti dalla Rete, mentre un 3,7% utilizza le antologie di canti integrati al volume di letteratura (e si tratta di docenti degli indirizzi tecnici, che affrontano solo l'*Inferno* il terzo anno). Le edizioni in tre volumi sono adottate esclusivamente al liceo classico e talvolta allo scientifico tradizionale, integrate

⁹ Tavoni (2009), p. 16-17 aveva sottolineato alcuni punti critici della forma-commento del Bosco Reggio se riferito ai destinatari delle scuole secondarie: un cappello introduttivo che risente delle *Lecturae Dantis* e che quindi è poco adatto ai destinatari di 16-18 anni; le note a correre che contengono troppe informazioni e di natura molto diversificata, impedendo il reperimento di nozioni, soprattutto nella forma commento riversata nelle note ai singoli passi ed infine l'assenza di luoghi di sintesi.

con materiali presi dalla Rete, soprattutto di carattere audiovisivo, il che ha confermato il *target* del prodotto editoriale in tre volumi.

Se si esce dall'isola felice dei licei classico e scientifico, la situazione delle adozioni diventa drammatica a causa di tetti di spesa massimi fissati dal Ministero dal 2013 e non più ritoccati, totalmente inadeguati a coprire il fabbisogno delle discipline, spesso presenti in un numero notevolmente maggiore rispetto ai due indirizzi liceali 'per eccellenza' (secondo una mentalità ancora gentiliana e novecentesca), come il caso emblematico del Liceo linguistico, il numero delle cui discipline è quasi doppio rispetto al Liceo classico a fronte di tetti di spesa notevolmente più bassi a priori. È evidente che con sforamenti complessivi del 30 o 40%, denunciati ampiamente dalle associazioni di categoria, è impensabile che un docente possa adottare anche un'edizione per la *Commedia*. Questo spiega la seconda posizione occupata dall'edizione libera (7,3% delle adozioni) nel quadro delle adozioni nazionali 2019/20: un espediente per indicare che si leggerà Dante e che, in maniera più o meno velata, si impone alle famiglie una adozione che 'ufficialmente' non risulta. Tuttavia, è proprio da queste situazioni che sono nate le sperimentazioni più audaci ma anche significative nell'innovare la didattica della *Commedia*, quando un insegnante ha a disposizione il solo testo dantesco (e spesso i ragazzi non hanno nemmeno un volume sottomano, ma singoli canti stampati dalla Rete) e ne recupera la potenza comunicativa. Del resto su Internet si trova oramai di tutto, quasi rendendo superfluo tutto quell'apparato multimediale 'riservato alle adozioni' allestito dalle Case editrici. I canti tradizionalmente scolastici sono tutti recuperabili in pdf. e anche con buoni apparati di note; siti di notevole qualità e rigore scientifico permettono lavori e ricerche a più livelli, dalla bibliografia, alle intersezioni con l'arte figurativa e il cinema, alle ricerche intertestuali ed infine una molteplicità di progetti pensati per Dante 2021 forniranno ulteriori materiali, tanto che c'è da

chiedersi che senso possano ancora avere le edizioni scolastiche attualmente in commercio.

Nell'immaginare un'edizione scolastica fruibile nelle scuole superiori e quindi «consultabile», Tavoni nel 2007 poneva due elementi a suo parere imprescindibili: un luogo del libro ben ordinato in cui guardare «dall'alto»¹⁰ il testo, per «rileggere o controllare» immediatamente autore, storia, mappa geopolitica dell'Italia; dall'altro dei repertori alfabetici che fungessero da strumenti di consultazione in ogni momento dello studio, riguardanti lessico e l'enciclopedia dantesca. Il proliferare di schemi e mappe nelle moderne edizioni scolastiche sembra avvicinarsi a quanto auspicato da Tavoni (ma anche superare in eccesso il criterio di consultabilità), invece sui repertori lessicali ed enciclopedici siamo ancora molto lontani. In effetti sembrerebbe questo l'aspetto su cui puntare oggi nell'editoria scolastica, data la difficoltà nella comprensione del testo degli studenti. Non, quindi, nuove edizioni scolastiche della *Commedia*, dal momento che sostanzialmente il *format* degli ultimi vent'anni si è ripetuto in maniera identica, ripetitiva e stancante, ma apparati di lavoro che interagiscano con la Rete, a prezzi contenuti (pochi euro), anche in formato digitale, e continuamente aggiornabili.

Paradigmi didattici: verso un Dante 'multimodale'?

Il cambiamento della conformazione editoriale scolastica della *Commedia* negli anni Duemila non ha portato un'impostazione nuova nell'insegnamento. Così sottolinea sconsigliato Carlo Albarello durante il Convegno di Bologna del 2016 promosso dall'ADI (Associazione degli Italianisti Italiani) «Leggere studiare e

¹⁰ Tavoni (2009), p. 17.

insegnare Dante oggi: bilanci e prospettive»¹¹, riportando i dati di una ricerca da lui condotta su un campione di circa 106 docenti, da cui emerge che gli insegnanti leggono la *Commedia* anno per anno per cantiche staccate, con una inevitabile diminuzione quantitativa più ci si avvicina al *Paradiso*. Il paradigma novecentesco di una lettura per medaglioni ed episodi non è stato dunque scalfito dall'uso delle edizioni 'antologiche integrali': probabilmente l'illusione dell'insegnante è stata quella, con i nuovi supporti, di rendere più digeribile e assimilabile il testo dantesco, che, ricordiamo, rimane un'opera 'difficile'. Del resto, la scelta dei canti dotati di note e apparato didattico nelle varie edizioni 'antologiche integrali' è sostanzialmente la medesima e presenta un nucleo costante di canti ritenuti canonici, con la nota prevalenza dell'*Inferno*: per la prima cantica i canti 1-6; 10, 13, 15, 18, 26, 33, con il 'salto' tra 15 e 26; per la seconda i canti 1, 3, 5, 6, 11, 28, 30, con il 'salto' tra 11 e 28; per la terza 1, 3, 6, 10-11, 15-17, con il 'salto' fino al 33. A livello quantitativo, i canti annotati e dotati di apparato didattico nelle edizioni antologiche integrali sono 41 per l'edizione Jacomuzzi e 33 per l'edizione Marchi, le due più diffuse, e comunque 30 canti nell'edizione Bosco-Reggio del 2013 in volume unico: si tratta quindi un numero sufficiente per coprire i 25 canti previsti dalle Indicazioni Nazionali dei Licei del 2010¹². Sui motivi della scelta è inutile soffermarsi, si tratta degli episodi entrati nel nostro immaginario, sentiti come imprescindibili¹³. Non tutti gli studenti andranno a studiare lettere all'Università (anzi, generalmente i migliori scelgono Facoltà

¹¹ Albarello-Tonelli (2016). L'intervento, non ancora pubblicato, è reperibile in forma orale al seguente indirizzo: <https://www.dantenoi.it/leggere-studiare-e-insegnare-dante-oggi-bilanci-e-prospettive-bologna-18-marzo-2016-l-livraghi/>. Si ringrazia il Prof. Albarello per il confronto sui risultati che, a quattro anni di distanza, risultano sostanzialmente confermati.

¹² Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento concernenti le attività e gli insegnamenti compresi nei piani di studi previsti per i percorsi liceali di cui al D.M. 211/2010; Linee guida emanate con le Direttive Ministeriali n.4 e 5 del 16/01/2012 per il secondo biennio e quarto anno per i percorsi degli Istituti Professionali. Addirittura, al 1884 (Legge Coppino) risale l'indicazione di leggere Dante per cantiche in tre anni.

¹³ Berardini (2013).

ritenute più spendibili nel mondo del lavoro) e quindi hanno il diritto di conoscere Paolo e Francesca, Ulisse, Ugolino. Ma questo forse non è più sufficiente per limitarsi a una lettura episodica.

Anche i risultati dell'indagine condotta durante il seminario milanese del 23 settembre 2020, a cui si è fatto riferimento sopra, su un campione altrettanto consistente di intervistati (109 docenti partecipanti, di cui il 77,5% insegna al liceo classico o scientifico tradizionale) sono stati simili a quelli del 2016: l'89,9% dei docenti affronta la *Commedia* in tre anni, coprendo generalmente i 25 canti previsti dalle Indicazioni Ministeriali (per il 46,8 %, mentre un 24,8% legge più di 25 canti e un 24,8% meno), ripartiti tra un 50% dei canti *dall'Inferno*, 25% per il *Purgatorio* e 25% per il *Paradiso* (mentre il 18,8% degli intervistati legge solo qualche canto dal *Paradiso*). La metodologia adottata è quella tradizionale che chiamerei 'tripartita': lettura, anche drammatizzata (per il 62,4% degli insegnanti, e questo rappresenta senz'altro un dato distintivo rispetto alla didattica dantesca degli anni Novanta), parafrasi (92,7%), analisi e commento (99,1%), con un 68,8% di insegnanti che si sofferma anche su aspetti linguistici.

Eppure ci sono molti segnali di cambiamento (accelerati dalla Didattica a distanza), soprattutto grazie a iniziative e progetti in cui Università e docenti delle Secondarie lavorino in sinergia, come nel caso delle sperimentazioni di ricerca-azione portate avanti dall' ADI-sd¹⁴ e dal progetto *Compita*¹⁵, volti a

¹⁴ L'Adi (Associazione degli Italianisti), soprattutto nella sua sezione didattica (sd), è da sempre in prima linea nell'organizzazione di incontri di formazione, seminari, ma anche sperimentazioni di ricerca-azione in classe sulla didattica dantesca (e non solo). Non essendo possibile rendere conto delle numerose iniziative progettate almeno nell'ultimo decennio, e del consistente materiale didattico prodotto, facilmente reperibile in rete, in attesa dell'imminente riorganizzazione del sito, si rimanda almeno a: <http://adisd.blogspot.com/>. Si vedano inoltre i percorsi presenti in Nuvoli (2011).

¹⁵ Il progetto pilota *Compita* sulle competenze dell'italiano nella scuola secondaria (*Le competenze d'italiano nel secondo biennio e nell'ultimo anno delle scuole superiori di secondo grado*), sperimentato dal 2010 al 2013 da quarantacinque scuole sparse su tutto il territorio nazionale con la collaborazione di dieci Università (capofila Università di Bari), ha cercato di mettere a punto

sviluppare una didattica per competenze, che non sia solo costruzione di senso, ma anche sperimentazione interpretativa, nel senso auspicato da Citton, di «problematizzare una qualsiasi costruzione di senso attraverso l'utilizzazione di un certo numero di procedure ermeneutiche»¹⁶. Tra le iniziative più significative per le scuole, il Convegno *Dante come lo vorrei* tenutosi a Siena nel 2017, che ha ospitato anche la restituzione della sperimentazione patrocinata dal MIUR e del concorso riservato alle scuole con la presentazione dei lavori degli studenti e la premiazione di quelli più significativi¹⁷.

A partire dal 2017 e per tre anni è stata condotta la sperimentazione per le scuole *Dante&noi*, coordinata da Alberto Casadei, Giuseppe Ledda e Sebastiana Nobili, promossa dal "Gruppo Dante" dell'Associazione degli italianisti (Adi), in collaborazione con la sua Sezione Didattica (Adi-SD) e legata al sito omonimo www.dantenoi.it, che negli anni è diventato il punto di riferimento obbligato per divulgare e coordinare seminari di studio e incontri¹⁸ anche in vista delle

un modello di didattica della letteratura per competenze che permetta di favorire l'apprendimento 'per la vita'. Il Comitato Tecnico Scientifico ha definito un Quadro di riferimento sulla competenza interpretativa come obiettivo dell'ultimo triennio dei licei ma anche degli istituti professionali e tecnici per i quali, a maggior ragione, lo studio della letteratura non prosegue in un percorso universitario. Cfr. le riflessioni teoriche e la sintesi del progetto 2010-13 in Tonelli (2013). Cfr. Tramontana (2018), pp. 62-65. Si rimanda inoltre al sito: <http://www.compita.it/> e alla sezione dei "Materiali": <http://www.compita.it/blog/accedi-materiali-didattici/>.

¹⁶ Citton (2012), p. 32.

¹⁷ Le piste di ricerca proposte alle scuole hanno riguardato: 1) Scrittura creativa su Dante e la sua opera, 2) Dante uomo e personaggio della *Commedia*, 3) La letteratura come documento testimoniale di un'epoca. Gli studenti sono stati chiamati, nello spirito del progetto *Compita*, a rileggere il testo dantesco, comprenderlo, interpretarlo, e a svolgere lavori di riappropriazione di vario tipo (relazioni, lavori digitali, brevi filmati etc.) per cogliere i nessi di continuità/discontinuità fra mondo dantesco ed epoche letterarie, compreso il presente, a più livelli: nella dimensione contenutistica, linguistica, formale etc., anche con l'uso delle nuove tecnologie.

¹⁸ Si rimanda al sito: <https://www.dantenoi.it/> per le informazioni e la *mission* del progetto, ma anche per gli aggiornamenti su eventi e numerosi materiali di valenza scientifica e didattica. Si segnala anche la sezione, da poco inaugurata, dei video danteschi, di grande spendibilità con gli studenti. Per quanto riguarda la giornata di restituzione della sperimentazione effettuata on line il 23 aprile 2020 si rimanda a: <https://www.dantenoi.it/un-intero-pomeriggio-con-dante-e-noi/>. Presentazione dei materiali degli studenti: <https://www.dantenoi.it/dante/wp-content/uploads/2020/05/Perch%C3%A9-Dante-%C3%A8-Dante-23-aprile-2020.pdf>.

celebrazioni dantesche. Si è trattato di un punto di svolta della didattica dantesca, come ben illustrato da Alberto Casadei, ovvero la possibilità di leggere Dante in due anni, il terzo e il quarto, mediante percorsi trasversali di tipo tematico, narrativo, storico, linguistico, etc. Infatti, le Indicazioni Nazionali per i licei del 2010 lasciano ampia libertà, prevedendo la lettura della *Commedia* «nella misura di almeno 25 canti complessivi» senza una rigida scansione annuale né per cantiche. La lettura di Dante nell'ultimo anno presenta infatti numerosi svantaggi: innanzitutto, dopo la riforma della prima prova d'Esame da parte della Commissione Ministeriale coordinata da Luca Serianni nel 2018, Dante è stato escluso dalla rosa degli autori proponibili alla prima prova d'Esame; questo lo rende necessariamente meno interessante sia per gli studenti che per i docenti, che inevitabilmente si trovano costretti a tagliare ulteriormente lo spazio dedicato al *Paradiso* il quinto anno. Quel poco che viene letto risulta spesso decontestualizzato e, nell'insieme della logica dell'Esame, finisce per diventare un peso per gli stessi studenti. In secondo luogo, si entra, a mio parere, in una logica contraddittoria, quella di leggere la *Commedia* come un testo narrativo (e la logica della narratività, dello *storytelling* è oggi quella dominante, e forse anche la più produttiva, nella cultura contemporanea), ma poi questa narratività va perduta mediante la lettura scolastica frammentata in un'ora settimanale, e diluita in più anni. Del resto, difficilmente oggi un qualsiasi lettore aspetterebbe tre anni per poter assaporare la conclusione di un'opera. La dilatazione canonica che vede affrontare una cantica per anno, rapportata ai tempi rapidi della fruizione odierna e alla *forma mentis* dei ragazzi dai 16 ai 18 anni, evidentemente non funziona più. Così come non è efficace l'ora settimanale dedicata alla *Commedia*, che comunque difficilmente riuscirebbe ad esaurire la lettura di un intero canto, posto che non tutti possono ricevere lo stesso grado di approfondimento. E qui arriviamo al secondo aspetto fondamentale: il

superamento della logica dei canti su cui si è fondata la didattica dantesca sino ad ora (modellata sulle *lecturae Dantis*) e, come si è visto, anche l'editoria scolastica. Infatti, le edizioni 'antologiche integrali', dominanti nell'ultimo ventennio, non hanno minimamente scalfito e cambiato l'approccio didattico, appunto proponendo canti 'canonici' con apparati didattici, alternati a quelli con solo testo e parafrasi. Eppure, la logica dei canti non è sempre produttiva, e non può essere l'unica possibile. Gli esempi sono infiniti: come comprendere il personaggio di Sordello nel canto VI del *Purgatorio*, senza leggere il canto VII?

Giuseppe Ledda, nei suoi interventi durante la sperimentazione didattica *Dante&noi 2017-2020*, ha bene messo in luce come non esistano solo percorsi di taglio tematico, che, sottolineo, sono gli unici proposti dagli apparati didattici delle edizioni scolastiche (le figure femminili, la tematica politica, il tema dell'esilio etc.). Alcuni aspetti della critica recente possono avere una significativa applicazione anche con gli studenti delle secondarie: la dimensione intratestuale, il dialogo con le opere precedenti, gli aspetti retorici e stilistici. Lo stesso vale per le questioni più tradizionali, che sono state ridefinite negli ultimi anni da importanti contributi, basti pensare al rapporto con la biografia dantesca, ai modelli letterari su cui Dante costruisce la propria identità di viaggiatore e di autore, al modello ovidiano in relazione ai miti e alla loro riscrittura, al rapporto con i poeti del Duecento.

L'aspetto forse oggi più significativo di Dante è tuttavia la sua 'multimedialità': la complessità e ricchezza della *Commedia* la rendono adatta a modi di lettura e approcci diversi. Questo può diventare la chiave per il futuro: un curriculum di studio che valorizzi molteplici approcci, per un Dante 'multimodale'.

Un curriculum biennale

Il curriculum della didattica dantesca alle secondarie dovrebbe quindi essere impostato nel nome della flessibilità e continuità. Le sperimentazioni di nuovi approcci didattici condotti da chi scrive, a partire dal 2012 ed in seguito entro il progetto *Dante&Noi*, hanno dato ottimi risultati in merito alla comprensione del testo, rielaborazione critica e riappropriazione degli allievi, in un vero e proprio viaggio alla scoperta di due aspetti nodali, l'attualità e l'alterità della *Commedia*. Fondamentale è la lettura continuativa, non più entro la canonica ora settimanale, ma in un unico modulo di 8-10 settimane consecutive dedicato esclusivamente a Dante con lezioni per tutto l'arco della settimana e la conseguente interruzione del programma di storia letteraria. In questo modo, la dimensione narrativa viene salvaguardata e si favorisce la comprensione d'insieme del testo, andando oltre la lettura per 'medaglioni' (pure attuata), ereditata dalla *forma mentis* primonovecentesca.

Innanzitutto, la struttura dei regni oltremondani dovrebbe essere subito presentata ai ragazzi, in una visione d'insieme, con l'ausilio di tutti quegli strumenti che oggi la Rete mette a disposizione¹⁹. Non ha senso che si inizi a leggere *l'Inferno* senza che si conosca la struttura di tutti i tre regni e la logica che li presiede.

La lettura dei primi sei canti dell'*Inferno* può costituire il primo nucleo del curriculum ed essere condotta secondo l'approccio 'tripartito' più familiare, lettura, parafrasi, analisi e commento; occorre investire del tempo in relazione alla metodologia della parafrasi (ovviamente 'per campioni' esemplificativi)²⁰ e

¹⁹ Cfr. almeno: <http://danteworlds.laits.utexas.edu/>; <http://www.mappingdante.com/>; <http://www.worldofdante.org/>.

²⁰ La parafrasi va intesa come metodologia di comprensione del testo ed è una delle competenze di base da cui non si può prescindere. Prerequisito anche per affrontare gli studi di italianistica, rappresenta una delle carenze maggiori rilevate dai test d'ingresso al Corso di

agli aspetti linguistico-grammaticali dell'italiano antico. E' importante realizzare insieme ai ragazzi un regesto lessicale dei termini per loro più insidiosi e insistere sugli aspetti retorico-stilistici (come ad esempio la similitudine, a partire almeno dai canti III e V *dell'Inferno*). Insomma, la lingua poetica di Dante deve essere il *focus* di questo primo nucleo.

Si può inserire dopo *If. VI* la prospettiva delineata dal gruppo *Dante&Noi* con la creazione di percorsi trasversali entro le tre cantiche, seguendo i più svariati filoni, tra cui il rapporto di Dante con la cultura coeva, oppure le modalità di raccordo tra canti, *incipit* ed *explicit*. In questo modo già dal terzo anno si leggono passi del *Purgatorio* e del *Paradiso* e risulta valorizzata la dimensione narrativa del testo, salvaguardando aspetti che solo i percorsi riescono a evidenziare, come quello linguistico dalle rime chiocce all'ineffabile oppure la prospettiva di Dante *agens* e *auctor*. Dimensione poetica del testo e narrativa costituiscono i due nuclei della didattica al terzo anno.

Durante il successivo, si prosegue con percorsi sempre *dall'Inferno* al *Paradiso*, per poi convergere nella conclusione del poema, privilegiando anche approfondimenti di taglio filosofico e teologico, opportunamente collegati al curriculum di filosofia oppure, come suggerisce Giuseppe Ledda, percorsi adattati ai differenti indirizzi scolastici, scientifico, classico, tecnico, artistico, favoriti dalla dimensione enciclopedica della *Commedia*. Risulta anche opportuno affrontare il complesso discorso sulla memoria poetica e i fenomeni dell'intertestualità ora che i ragazzi hanno una maggiore dimestichezza con il testo. Negli indirizzi in cui si affronta la letteratura latina è significativo lo studio

Laurea in Lettere dell'Università degli Studi di Milano a cui sono sottoposte le aspiranti matricole (prove P.A.R.I., "prove di accertamento dei prerequisiti in ingresso"; dati 2018 e 2019, su un campione di circa 800 studenti, dati rielaborati da chi scrive). Sulle competenze di parafrasi lavorano principalmente i corsi di riallineamento per le matricole con punteggio sotto la soglia della sufficienza, somministrati tra ottobre e dicembre agli studenti neo immatricolati dell'Ateneo milanese.

del rapporto tra Dante e i classici, in particolare Virgilio e Ovidio, al centro delle letture nel programma di Latino del quarto anno: l'itinerario di Virgilio personaggio nel lungo arco *dall'Inferno a Paradiso* terrestre, da maestro a padre, fino al drammatico addio e la sua reinterpretazione attuata nel medioevo e da Dante, come mago e profeta, oppure ancora il ruolo delle *Metamorfosi* di Ovidio e il loro riuso, dai canti dei ladri, in cui la metamorfosi è punizione, alla trasformazione delle anime penitenti ma anche di Dante personaggio durante l'itinerario purgatorio fino al suo «trasumanar» in *Paradiso*. Ma Ovidio è significativo anche per il tema *dell'exul immeritus* nella lontana e ghiacciata Tomi, se si prendono in esame i *Tristia*, probabile fonte per il paesaggio del Cocito. E' possibile progettare in classe letture in parallelo di passi, mediante l'ausilio della Rete, come dal sito <https://digitaldante.columbia.edu/> , ma anche impostare ricerche sulle fonti o *webquest*, a partire da <https://dantesources.dantenetwork.it/>, permettendo così agli allievi di diventare parte attiva nel processo educativo e didattico e di acquisire importanti *Life skills*, quali ricercare e selezionare informazioni e la loro rielaborazione critica. L'insegnante, oggi, si trova di fronte ad una sfida importante: accanto al necessario aggiornamento critico-bibliografico dato dalle numerose questioni dantesche ridefinite nell'ultimo decennio dagli studiosi, da cui non può più prescindere, è chiamato a sperimentare nuove modalità didattiche utilizzando le potenzialità offerte dalla Rete per mettere gli studenti al centro del processo di apprendimento.

Di seguito una proposta di curriculum trasversale, articolata in due anni.

ARTICOLAZIONE CURRICOLO TERZO ANNO

le strutture dei regni oltremondani e del poema (con supporto visivo)

questioni critiche recenti: titolo, eventi biografici, cronologia

i modelli letterari su cui Dante costruisce il poema e la propria identità di viaggiatore dell'aldilà e di poeta-autore del resoconto letterario di tale viaggio

If. I-VI

Episodi scelti

Percorsi

Dante e Virgilio (lettura del sesto libro *dell'Eneide* in italiano e *Bucoliche*)

Dante e lo Stilnovo: Guinizzelli e Cavalcanti

percorsi tematici (tradizionali): il tema politico nella *Commedia*: canti VI di *If.*, *Pg.*, *Pd.*; le figure femminili, da Francesca a Maria, il tema dell'amore; la profezia dell'esilio

'Dante e...' *l'arte*: ad es. la raffigurazione dei diavoli e l'immagine di Lucifero (ricerche iconografiche e commenti a partire dagli studi di Laura Pasquini)

Attualizzazione e riappropriazione: 'Dante e...' la letteratura: ad es: le riprese di Dante in *Se questo è un uomo* di Primo Levi

CURRICOLO DEL QUARTO ANNO

Richiamo alla struttura di *Purgatorio* e *Paradiso*, anche con supporto multimediale²¹

Percorsi possibili:

1. i proemi di *Purgatorio* e *Paradiso*
2. Il tema del corpo e dell'ombra e l'incorporeo nel *Paradiso*. La teologia della Luce
3. Spazio e tempo tra *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*
4. Un percorso ascensionale fino al Paradiso: antipurgatorio

²¹ Ad esempio, i materiali audiovisivi: *Pillole* de 'La Dante', Prof. Casadei, nn. 9, 10, 11, Video dell'Università di Bergamo *5 minuti con Dante*; contributi video sul sito *Dante&Noi*.

ingresso nel *Purgatorio* (*Pg.* IX), il tema della soglia (con ricerche iconografiche);
l'incontro con Matelda, Beatrice e il rito penitenziale (*Pg.* XXVIII, XXX, XXXI -passi scelti),
il volo verso il *Paradiso*, Dante *exul immeritus* e la sua investitura a Poeta -Vate (*Pd.* XVII e XXVII)
la *visio Dei* (*Pd.* XXXIII).

5. Dante e i classici: Dante e Virgilio

6. Dante e Ovidio: Le *Metamorfosi*

- '*Dante e...*' *l'arte*: Mosaici di Ravenna e le figurazioni di *Paradiso*, ma anche ricerche a gruppi sull'eredità visiva di Dante (Dante «figurato», «illustrato», «visualizzato», tra Botticelli, Signorelli, Dorè etc.)²².

- attualizzazione e riappropriazione: '*Dante e....*' *la letteratura*: es. *Paradiso Terrestre* nel poema cavalleresco, Dante nel Romanticismo (italiano e inglese²³), Dante e le tecnologie digitali (trattamento spazio-tempo), etc.

Si noti il costante ricorso al supporto iconografico: la *Divina commedia* è infatti un'opera intrinsecamente adatta per essere illustrata, e così è avvenuto nella secolare tradizione, manoscritta e a stampa. Molti codici e edizioni sono disponibili in Rete e interamente visionabili: le immagini hanno spesso avuto il ruolo di glossa illustrativa di punti nevralgici del testo, ma ai nostri occhi risultano significative anche per capire come la *Commedia* era letta e interpretata e per ricostruire la mentalità in cui si inserisce il testo dantesco, quindi per comprendere la sua alterità rispetto al presente. L'illustrazione è inoltre

²² Tra la numerosa bibliografia di Lucia Battaglia Ricci, richiamo il recente: Battaglia Ricci (2018).

²³ Su cui cfr. almeno il recente contributo video di G.M. Anselmi reperibile al sito: <https://www.dantenoi.it/video/>.

fondamentale per supportare la dimensione narrativa: dal momento che non si può leggere tutta la *Commedia* a scuola, l'insegnante è chiamato a raccordare i vari percorsi proposti con il racconto di snodi testuali ed episodi, ponendo attenzione soprattutto ai momenti conclusivi e le immagini possono fornire un valido supporto. Non è raro, infatti, che uno studente arrivi in Università senza conoscere lo sviluppo narrativo della *Commedia* e senza avere idea di come si chiudano *Inferno* e *Purgatorio*. Il canto XXXIV dell'*Inferno*, per esempio, non rientra in quelli canonici, eppure può essere raccontato a partire dalle raffigurazioni manoscritte e con semplici percorsi nell'arte coeva a Dante, secondo quanto indicato da Laura Pasquini, i cui studi sono spendibili in classe²⁴. Anche il senso della processione simbolica del Paradiso terrestre può essere restituito agli studenti in forma narrativa e a partire dall'illustrazione manoscritta, su tutti il codice Yates Thompson della British Library²⁵.

Infine, magari in concomitanza con il Dantedì del 25 marzo, andrebbe favorita la realizzazione di un prodotto creativo e di riappropriazione del testo (cfr. la sezione finale di ogni anno del curriculum sopra proposto, definitiva: 'attualizzazione e riappropriazione'), anche su supporto multimediale, al fine della creazione di un vero e proprio dialogo tra testi e linguaggi di epoche diverse. Proprio sulla intrinseca multimedialità della *Commedia* e i suoi rapporti con la realtà aumentata, del resto, ha insistito la critica contemporanea²⁶, per la sua capacità di rappresentare tutti gli stati che sono «alla base della nostra

²⁴ Richiamo solo l'ultimo contributo divulgativo: Pasquini (2020).

²⁵ <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6468;> ma significativi per uso didattico anche EGERTON 943, della BL, del 1335-40, area padovano-bolognese (Maestro degli Antifonari padovani) <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6647&CollID=28&NStart=9437> e il MS. Holkham misc. 48, della Bodleian Library: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/10974934-30a5-4495-857e-255760e5c5ff/>.

²⁶ Casadei (2020).

concezione del mondo, da quelli noti a quelli inconsci e addirittura oscuri»²⁷. Quella di Dante, sottolinea Casadei, è già una «realità integrata» dal luogo puramente allegorico della selva oscura sino all'Empireo, reale nella sua narrazione, ma creato dalla mente di Dante²⁸. Quindi gli strumenti multimediali oggi possono solo agevolare la comprensione e l'analisi dell'opera. In parallelo, la *Commedia* si presta ad un approccio "multimodale" – e questo rappresenta un punto di forza – perché rende possibili modalità di lettura diverse, che valorizzino di volta in volta la sua «varietà incessante»²⁹, ma anche la sperimentazione di differenti approcci al testo letterario.

Dante e il Covid: un punto di svolta?

La digitalizzazione imposta dall'emergenza sanitaria ha messo in luce tutti i limiti della didattica tradizionale, ma soprattutto quelli connessi alla formazione dei docenti nella misura in cui quest'ultimi hanno preteso di trasferire sullo schermo dinamiche e modalità proprie della lezione frontale. Una tale modalità, evidentemente, non può funzionare né in generale, né tantomeno per un autore così complesso come Dante. E infatti il 27% dei docenti intervistati nel settembre 2020 ha dichiarato di non aver svolto la *Commedia* l'anno precedente per le più svariate ragioni: timore di svilire l'opera, incapacità di riprogettare la didattica o, più in generale, mancanza di supporti adeguati e idee spendibili nel contesto della distanza³⁰. Siamo di fronte, quindi, a generazioni di studenti che purtroppo

²⁷ Casadei (2020), p. 186.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ La *Commedia* ha rappresentato, per gli insegnanti intervistati, la sfida più grande della Didattica a Distanza. Molti si sono arresi, anche-dichiarano- per incapacità di utilizzare strumenti informatici e per il 'timore' di rovinare il capolavoro dantesco. Altri docenti sono costantemente alla ricerca di modalità che possano essere significative per le generazioni di oggi; del resto, la *Commedia*, come anche Boccaccio ci insegna, è stata da subito oggetto di una riappropriazione popolare e ha parlato universalmente ad un pubblico vasto ed eterogeneo.

hanno perso importanti opportunità di avvicinarsi al testo dantesco. Il 43% dei docenti intervistati, che ha affrontato la *Commedia* a distanza, ma con il tradizionale approccio 'tripartito' (lettura, parafrasi, commento), si è tuttavia mostrato insoddisfatto dei risultati raggiunti e concorde nella necessità di esplorare nuovi approcci e modalità di fruizione del testo, visto che comunque la didattica a distanza, una vera didattica dell'emergenza – così deve essere intesa –, è destinata ancora a durare e sta ovviamente richiedendo al docente una continua riprogrammazione di modalità didattiche e contenuti. Solo il 30% dei docenti ha dichiarato di aver sperimentato modalità differenti, con risultati significativi e una complessiva soddisfazione di quanto messo in atto a distanza, lavorando in due direzioni: la Rete, da un lato, e la didattica per competenze (soprattutto prodotti audio o video), dall'altro, sulla base di percorsi già in parte sperimentati in passato, e che la situazione contingente ha accelerato. Si è trattato quindi di docenti già abituati alla sperimentazione e aperti alla dimensione 'multimediale' nel testo, docenti che dal viaggio di Dante sono riusciti a creare 'viaggi nelle parole e nei vissuti emotivi dei ragazzi'. Passata l'emergenza, servirà dunque una attenta riflessione critica e sistematizzazione dei risultati ottenuti.

Una delle sfide più importanti che attendono l'anno dantesco 2021, allora, non è solo quella della divulgazione del magistero dantesco ad un pubblico non specialistico più ampio possibile (e, si sa, il *target* è soprattutto rappresentato, in questi casi, da fruitori adulti, spesso conquistati da relatori di spicco e disponibili ad aprirsi al testo), ma anche quella di creare forme di divulgazione rivolte a quelle giovani generazioni che, loro malgrado, si avvicinano a Dante principalmente tramite la scuola e a cui è stata tolta questa opportunità dalla emergenza sanitaria in atto; forme di divulgazione, strumenti e occasioni di riflessione critica che possano aiutare gli insegnanti nel loro delicato compito di

guidare gli studenti nella comprensione e riappropriazione del testo dantesco,
per una lettura più consapevole del reale che ci circonda.

Marianna Villa

Docente di scuola secondaria

Docente a contratto Università degli Studi di Milano

ADI -SD Lombardia

villa.marianna@istitutobachelet.edu.it

Riferimenti bibliografici

Studi critici

Albarello-Tonelli (2016)

Carlo Albarello-Natascia Tonelli, *Didattica dantesca nella scuola e nell'Università, in Leggere, studiare e insegnare Dante oggi: bilanci e prospettive*, ADI-Gruppo di Lavoro su Dante, Bologna, Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, 18 marzo 2016, file audio:

<<https://www.dantenoi.it/leggere-studiare-e-insegnare-dante-oggi-bilanci-e-prospettive-bologna-18-marzo-2016-l-livraghi/>> (ultima consultazione: 15/11/2020).

Antonelli (2020)

Giuseppe Antonelli, *Dante. Un'epopea pop*; Ciclo di conversazioni su Dante, Fondazione del Corriere della Sera, introduce Paolo Di Stefano , youtube, 1/12/2020 <<https://www.youtube.com/watch?v=UFs70bpfY7w>> (ultima consultazione: 07/12/2020).

Batini (2016)

Federico Batini, *Insegnare e valutare per competenze*, Torino, Loescher, Nuova edizione, 2016.

Battaglia Ricci (2018)

Lucia Battaglia Ricci, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018.

Berardini (2013)

Valentina Berardini, *Il canone scolastico dantesco*, «Critica del Testo», 14, 3, 2011, pp. 103-117.

Casadei (2020)

Alberto Casadei, *Dante. Storia avventurosa della Divina Commedia dalla selva oscura alla realtà aumentata*, Milano, Il Saggiatore, 2020.

Citton (2001)

Yves Citton, *La compétence littéraire : apprendre à (dé)jouer la maîtrise*, "Il Verri", 45, 45, febbraio 2011, pp. 32-41.

Cotugno-Gargano (2016)

Anna Maria Cotugno -Trifone Gargano, *Dante POP- Romanzi, Parodie, Brand, Canzoni*, Bari, Progreedit, 2016.

Giusti (2020)

Simone Giusti, *Didattica della letteratura 2.0, Nuova Edizione*, Roma Carocci, 2020.

Ledda (2016)

Giuseppe Ledda, *Leggere la «Commedia»*, Bologna, Il Mulino, 2016.

Nuvoli (2011)

Lezioni su Dante, a cura di Giuliana Nuvoli, Bologna, Archetipolibri, 2011.

Pasquini (2020)

Laura Pasquini, *«Pigliare occhi, per aver la mente». Dante, la «Commedia» e le arti figurative*, Roma, Carocci, 2020.

Pertile (2021)

Lino Pertile, *Dante popolare*, Ravenna, Longo (in corso di stampa).

Tavoni (2009)

Mirko Tavoni, *Sui commenti alla Commedia: qualche sondaggio*, in *Dante nelle scuole: Atti del Convegno di Siena (8-10 marzo 2007)*, a cura di Natascia Tonelli e Alessio Milani, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009, pp. 13-29.

Roncaglia (2020)

Gino Roncaglia, *L'età della frammentazione. Cultura del libro e scuola digitale*, Bari, Laterza, 2020.

Tonelli (2013)

Per una letteratura delle Competenze, a cura di Natascia Tonelli, "I quaderni della Ricerca, Loescher, 2013, scaricabile dal sito: <<https://laricerca.loescher.it/i-quaderni-della-ricerca-06/>> (Ultima consultazione 10/12/2020).

Tramontana (2018)

Carmelo Tramontana, *Dante a scuola: una riflessione sull'insegnamento liceale della letteratura italiana nella scuola delle competenze*, in *Letterature e letteratura delle origini: lo spazio culturale europeo*, a cura di Giuseppe Noto, Torino, Loescher, 2018, pp. 59-72.

Edizioni e progetti digitali

Catalogue of illuminated manuscripts, British Library, 2020
<<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/welcome.htm>> (Ultima consultazione: 5/1/2021)

Cinque Minuti con Dante, UniBg per Dante 2021, Università di Bergamo, 2020-21 ,
YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UCsdeBEs7Znc7hULYRQvPU2g>
(Ultima consultazione: 5/1/2021)

Dante&noi 2017-2021, Alberto Casadei, Giuseppe Ledda, 2017-2021
<<https://www.dantenoi.it/>> (Ultima consultazione: 5/1/2021)

Dante Online, Società Dantesca italiana, 2001-2020
<www.danteonline.it/english/home_ita.asp> (Ultima consultazione: 5/1/2021)

Dante worlds, University of Texas Austin, 2009-2020
<<http://danteworlds.laits.utexas.edu/>> (Ultima consultazione: 5/1/2021)

Dartmouth Project Lab, Dartmouth College, **Hanover, New Hampshire** 1998-2021
<<https://dante.dartmouth.edu/>> (Ultima consultazione: 5/01/2021)

Digital Dante, Columbia University, 1990-2020 <<http://dante.ilt.columbia.edu/>>
(Ultima consultazione: 05/01/2021)

Digital Bodleian, Oxford University, 2020 <<https://digital.bodleian.ox.ac.uk/>>
(Ultima consultazione: 5/1/2021)

Le 'Pillole' della Dante, Società Dante Alighieri, 2020 <<https://ladante.it/le-pillole-della-dante.html?start=24>> (Ultima consultazione: 05/01/2021)

Mapping Dante, Pennsylvania University, 2016-2020 <<http://www.mappingdante.com/>> (Ultima consultazione: 5/01/2021; under maintenance)

Princeton Dante Project, Princeton University, 1997-2020 <etcweb.princeton.edu/dante/index.html> (Ultima consultazione: 5/01/2021)

The World of Dante, Institute for Advanced Technologies in the Humanities, University of Virginia, 1996-2020 <http://www.worldofdante.org/maps_main.html> (Ultima consultazione: 5/01/2021)

This paper explores how Divine Comedy is taught at High School in Italy and focuses on new directions could be taken. On the Seventh Centenary of Dante's death (1321 - 2021) it is also important to find effective ways and new tools to teach Dante to secondary school students. Only the cooperation between schools and Universities can be significant. This paper is also based on up-to-date data on school publishing system and on interviews with teachers carried out last months. Finally, proposals for an innovative curriculum are developed, useful in this Covid emergency with distance teaching.

Parole-chiave: Dante, didattica, editoria scolastica, curricolo, didattica a distanza

CHIARA FUSCO, **Sulla ricezione della *Commedia* nella
Venezia quattrocentesca: indagini intorno al ms. Fonds
italien 78 della BnF**

In un contributo che, come questo¹, miri a indagare un singolo manoscritto estratto dal *mare magnum* della tradizione dantesca, sembra superfluo sottolineare che gli intenti sono ben lontani dalla ricostruzione testuale e riguardano piuttosto, seppur solo in teoria, la ‘filologia del lettore’: quando un testimone non è portatore di lezioni significative non per questo cessa di essere significativo dal punto di vista della tradizione, cogliendo «il *testo-nel tempo*, come lo ebbe genialmente a definire, forse in termini più circoscritti e del tutto tecnici, Gianfranco Contini, cui potremmo oggi aggiungere il *testo-nello-spazio*, compreso quello *storico-sociale*, ovvero le diverse richieste e gerarchie del Lettore².»

E tuttavia il contributo sfugge anche all’ambito della pura filologia, ponendosi piuttosto come uno studio codicologico, paleografico e iconografico di un testimone quattrocentesco della *Commedia*, secondo il principio per cui «il manoscritto è sì veicolo di scrittura e di testo, ma è anche il prodotto materiale di una società, in cui si fondono tecnica e ideologia³.» Il testimone preso in esame è in grado, secondo il parere di chi scrive, di restituire significativi indizi sulle modalità di circolazione e ricezione del poema nel contesto geografico e culturale, nonché sulle modalità di ‘leggere e intendere Dante’.

¹ Il presente articolo nasce da materiale e ricerche estrapolati dalla mia tesi di laurea magistrale.

² Antonelli (2019), p. 51.

³ Agati (2009), p. 35.

Un codice di lusso

Il codice Italien 78 della Bibliothèque Nationale de France si presenta, nel suo insieme, come un codice di lusso quasi perfettamente conservato. Esso contiene la *Commedia* accompagnata dal *Comentum* volgarizzato di Benvenuto da Imola, disposto a cornice intorno al testo del poema. Di formato grande (mm 395 x 275), in pergamena, è protetto da una coperta di marocchino rosso su assi di cartone, decorata in caratteri d'oro sui piatti anteriore e posteriore con il nome dell'antico possessore, un non identificato Claudio Monanni, e sul dorso con il nome dell'opera, 'Il Dante Commentato'. La datazione è stimata tra la fine del XIV secolo e il secondo quarto del secolo successivo e la patina linguistica sembra collocarlo geograficamente nell'area veneta.

Le carte si presentano diverse l'una dall'altra per quanto riguarda la disposizione del testo: esso è bicolonnare da carta A a 2r e monocolonnare con commento a cornice da carta 2v, dunque in corrispondenza dell'inizio della *Commedia* e del commento; per le carte che accolgono il poema varia sensibilmente lo specchio rigato, a seconda nei versi del poema trascritti e della quantità di note a commento. Il manoscritto, per impaginazione, si rifà al modello di libro universitario, con il testo del poema al centro della pagina e il commento disposto a cornice. Questo modello di codice, nato in ambiente universitario per testi di carattere prevalentemente giuridico e teologico tra XII e XIII secolo, ebbe una grande fortuna non solo nello stesso ambiente accademico fino a tutto il Quattrocento, essendo riprodotto nelle prime prove a stampa, ma si riversò anche nell'ambito letterario, inevitabilmente toccando il testo dantesco. Nella tradizione della *Commedia*, sono numerosi i codici che si presentano con un commento, indice della volontà dei committenti di usufruire di un dispositivo che accompagnasse la lettura; tuttavia, «nonostante la precoce istituzione della

lectura Dantis in diverse città, l'ambiente di fruizione della *Commedia* non è scolastico e rimane appannaggio di circoli amatoriali», con la conseguenza che «la glossa disorganica è la prassi esegetica più antica⁴». Ma la forma-libro universitario, che già era stata applicata ad esemplari dei poemi omerici, invade anche il campo della letteratura volgare quando la *Commedia* diventa oggetto di esegesi: ci si trova così di fronte ad apparati completi e continui che richiedono l'entrata in gioco di meccanismi di reciproco adattamento delle due masse testuali e tecniche di sfruttamento della pagina finalizzate a tale obiettivo; situazione che, benché minoritaria nell'immenso *corpus* della tradizione dantesca, è comunque attuata e spesso con esiti di grande eleganza, come il manoscritto in esame. Le caratteristiche della disposizione a cornice presentano aspetti valutabili sotto diversi punti di vista. Da parte dell'editore, essa si presenta vantaggiosa poiché permette di scrivere prima tutta una parte del testo e in un secondo momento trascrivere il commento; di contro, l'evidente difficoltà riguarda la preparazione della pagina e il collegamento tra testo e glossa in margine: una tale architettura richiede la messa in opera di tecniche raffinate, di calcoli preliminari per la valutazione della quantità di testo da copiare, considerando che essa è inversamente proporzionale alla densità della glossa. Dal punto di vista del lettore, i vantaggi si presentano nella compresenza sulla pagina tanto il testo quanto il contenuto esegetico; le difficoltà possono realizzarsi nel momento in cui le modalità di "aggancio" tra i due testi non siano facilmente evidenti⁵. Nel manoscritto, i rinvii al testo del poema sono talvolta resi

⁴ Pomaro (2002), pp. 286-287.

⁵ Per una disamina quanto più completa delle tecniche e delle difficoltà implicate nella costruzione di una pagina con testo e commento rimando a Maniaci M., *La serva padrona. Interazioni fra testo e glossa sulla pagina del manoscritto*, in *Talking to the Text. Marginalia from Papyri to Print. Proceedings of a Conference held at Erice, 26 September - 3 October 1998*, Centro Internazionale di Studi Umanistici Università degli Studi di Messina, 2002; Id., *Problemi di mise en page dei manoscritti con commento a cornice. L'esempio di alcuni testimoni dell'Iliade*, in «Segno e testo», 4, Università degli Studi di Cassino, 2006.

in inchiostro rosso e talvolta sottolineati o tratteggiati, di modo che l'occhio del lettore sia facilmente guidato dal testo alla porzione di glossa corrispondente. Il fatto che le righe di testo per la *Commedia* siano diverse da carta a carta fa emergere il lavoro accurato del copista nel calcolare la quantità di testo necessaria, per ogni pagina, affinché la porzione corrispondente di commento sia presente sulla stessa.

Anche per quanto riguarda i contenuti, il manoscritto sembra sottostare a un progetto estremamente curato. Il commento volgarizzato di Benvenuto da Imola – di cui il manoscritto è testimone insieme a un altro gruppo di codici, i Canon.it. 105-106-107 conservati alla Bodleian Library di Oxford – è integrato da inserti del tutto inediti rispetto alla versione latina originale⁶, dal carattere squisitamente cronachistico. A fare da introduzione alla *Commedia* e all'annesso commento sono inseriti, nel primo fascicolo – che presenta numerazione in lettere latine, il che lascerebbe pensare a un'aggiunta posteriore al volume – il *Trattatello in laude di Dante* di Giovanni Boccaccio e la dedica di Benvenuto da Imola del proprio commento a Niccolò II d'Este, seguiti, a inizio del nuovo fascicolo, dal carme in onore di Dante e l'introduzione al commento, unità testuali che sono parte integrante del commento. La disposizione di queste opere è interessante. Il fascicolo A-J sembra essere stato pensato per accogliere l'operetta del Boccaccio, terzo *auctor*, se vogliamo esterno al sistema Dante-Benvenuto, *Commedia*-commento. La trascrizione, che alla fine accoglie la firma del copista, termina a carta Hv: nell'economia del fascicolo sarebbero rimaste bianche le carte I e J. Nei fatti, dopo il Trattatello, sono bianche le carte I (*recto* e *verso*) e J *recto*. La carta J *verso*, ultima del fascicolo, è riempita dalla dedica che Benvenuto da Imola fece del suo commento al marchese di Ferrara Niccolò II d'Este, presso il quale soggiornò per circa un decennio. Alla carta immediatamente successiva (1r)

⁶ Inserti che meriterebbero di essere più approfonditamente studiati.

comincia la trascrizione di quello che sembra essere un *corpus* compatto, formato da Carme in onore di Dante e introduzione al commento, seguiti dal proemio al commento (1v-2r). Sembrerebbe che lo scopo di chi ha progettato questo volume fosse di accompagnare la *Commedia* e il commento con tutte le opere ancillari ad esse, trascritte a partire dal secondo fascicolo del volume, quello che dà avvio alla numerazione in cifre arabe. Il fascicolo A-J, anteposto, sarebbe servito a un'ulteriore aggiunta a questo corpus compatto, con la trascrizione del *Trattatello*, con il quale il commento di Benvenuto dialoga apertamente; l'ultima carta del fascicolo, contenente la dedica a Niccolò d'Este e speculare alla prima di quello successivo, servirebbe da raccordo e completamento al gruppo di scritti del commentatore imolese.

A carta Hv, in inchiostro rosso, un distico in rima porta la sottoscrizione del copista: «Zorçi Zanchani l'a scripto per amore / Per quel da Certaldo e Dante al suo honore». Questo e quello presente sui piatti della coperta sono gli unici nomi presenti nel volume, da cui deve necessariamente partire l'indagine per scoprirne il contesto di composizione.

In generale, il manoscritto non presenta mutilazioni né gravi danni, se non per alcune carte con inchiostro molto scolorito, che rende complicata e talvolta impossibile la lettura a occhio nudo.

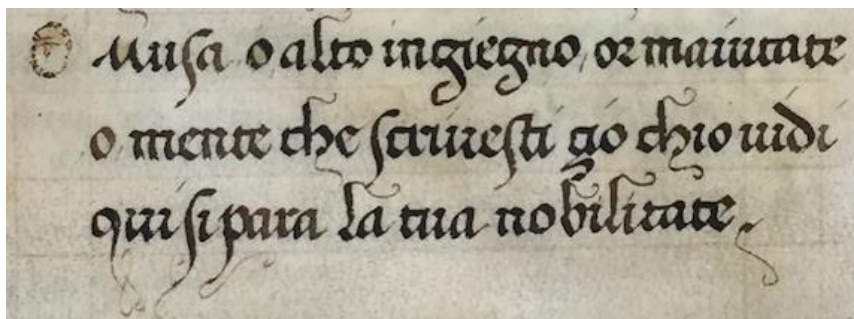
Laddove, tra gli ultimi anni del Trecento e i primi del Quattrocento si affermava la riforma grafica umanistica, con un ritorno al libro di studio sui modelli dell'XI e XII secolo (in *littera antiqua*, di formato medio-piccolo, decorazione a bianchi girari), la costituzione del manufatto risponde all'idea di libro moderno: *littera textualis*, formato medio-grande, commento a cornice, decorazione a fogliame con figure.

Gli aspetti paleografici

Una descrizione completa del codice non può prescindere da una valutazione paleografica di esso, tanto più nel caso di un manoscritto che presenta caratteri assolutamente peculiari. La letteratura si esprime quasi all'unanimità sulla tipologia grafica qui testimoniata: *littera textualis* sia per la *Commedia* che per il commento circostante, quest'ultima di modulo minore e con andamento più o meno posato. Una descrizione più puntuale e attenta credo sia stata fornita unicamente da Armando Petrucci:

semigotica con forte contrasto di tratteggio e ampi tratti ornamentali aggiunti alle aste, secondo la tradizione scrittoria veneziana dell'ultimo Trecento; le maiuscole sono quelle della minuscola cancelleresca; ma fra di esse spicca un manipolo di maiuscole di stile bizantino...⁷

Altrove, lo stesso Petrucci parla di una «singolarissima semigotica corsiva rigida ed artificiosa⁸», che ben descrive la natura della mano del copista, innesto di tratteggio gotico, andamento corsivo e ornamenti cancellereschi: un'artificiosità visibile soprattutto nella realizzazione del testo della *Commedia*, che con la maggior rigidità del tracciato e il modulo più grande si presenta come monumento intorno al quale si sviluppa il paratesto esegetico.

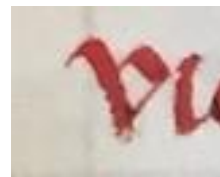
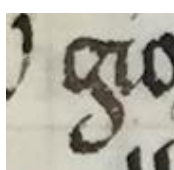


⁷ Petrucci (1991), p. 125.

⁸ Petrucci (2017), pp. 189.

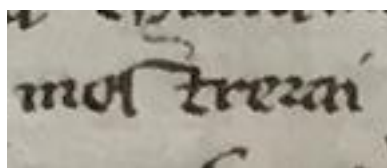
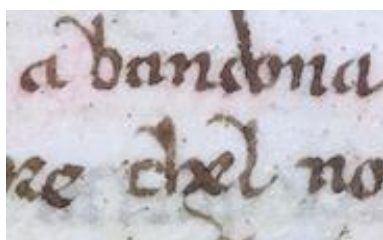
L'impianto gotico è attenuato dalla rotondità della forma e da una certa ariosità tra le lettere e le righe di testo: un'interlinea più ampia è necessaria per accogliere lo sviluppo delle aste ascendenti e discendenti di alcune lettere (f, h, l, p, q, s); gioco calligrafico realizzato a penna rovesciata e che aumenta nell'ultima riga di testo della pagina, in cui il copista si lascia andare a svolazzi più articolati.

Tra le lettere significative, da segnalare la *a* corsiva nella maggior parte dei casi, talvolta di forma onciale quando indipendente o a inizio parola; la *d* onciale ma con tratto poco coricato sulla sinistra; una *g* squadrata e con occhiello discendente aperto che si presenta in due forme; la *r* a forma di 2 non per forza in seguito a curva concava; la *v* che può presentare forma a cuore quando è posta a inizio parola; la *z* resa come *c* cedigliata (ç).



Nel testo del commento è possibile riscontrare gli stessi vezzi grafici, sebbene lo spazio interlineare sia naturalmente minore; di conseguenza le aste non presentano gli elementi decorativi se non sull'ultimo rigo di scrittura della pagina.

I tratti distintivi di questa semigotica di commento sono le aste ascendenti delle lettere b, h e l, che presentano una biforcazione, e il nesso *st* caratterizzato da un largo spazio:



Gli elementi di interesse sono riscontrabili soprattutto nell'uso delle maiuscole, quelle che Petrucci ha definito derivate dalla minuscola cancelleresca e tra le quali spiccano alcune di stile bizantino, «uso proprio dell'area lombardo-veneta che era molto diffuso per testi latini soprattutto nella prima metà del secolo⁹». La presenza di maiuscole alla greca inserite nell'alfabeto latino è riscontrabile in area veneta fin dal XIII secolo¹⁰, ma è nella produzione di primo Quattrocento che quest'uso si afferma, inserendosi nel circuito di originalità grafica che caratterizza Venezia e il Veneto: a esserne toccata è soprattutto la produzione di codici di Padri della Chiesa, di classici latini o di umanisti contemporanei, in misura minore i testi volgari¹¹; oltre a essere limitato all'area padano-veneta, con parziale assorbimento in Lombardia, tale fenomeno ebbe limitazione anche nel tempo, essendo registrato un periodo di uso tra gli anni '20 e '70 del Quattrocento, dopo il quale venne diffondendosi la maiuscola "intagliata" come scrittura d'apparato¹². Tale uso per le maiuscole, secondo Petrucci, non fu mai privo di una «precisa funzione designativa ed esibente», per la quale non è possibile supporre un «atteggiamento di passiva casualità nella scelta delle forme grafiche¹³». Nel codice in esame le maiuscole compaiono, per quanto riguarda la *Commedia*, in posizioni di rilievo: sono rese in maiuscolo le iniziali di terzina e le lettere iniziali del primo verso di ogni cantica; queste ultime, in particolare, sono riccamente decorate non solo dal tipico tocco di giallo, ma da svolazzi resi in modo sottile tramite il rovescio della penna. Tra queste maiuscole risaltano alcune dalle forme che richiamano esplicitamente quelle greco-bizantine: la A in forma di *alfa*, la C come *sigma*, la E come *epsilon*, la G in forma di due archetti sovrapposti, la M a tre aste con traversa orizzontale (nella variante

⁹ Ibid.

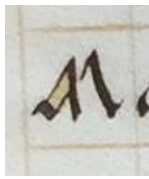
¹⁰ De Robertis (1998), pp. 65-79.

¹¹ Petrucci (1991), p. 130.

¹² *Ivi*, p. 135.

¹³ *Ivi*, p. 121.

a doppio archetto), la *O* resa come *omega*; a queste vanno aggiunte la particolarissima *N* con traversa “a gradini”. Queste lettere si presentano, però, con varianti: la *A* e la *E* compaiono anche in forma capitale, la *M* può presentarsi come *W* al contrario (con le aste oblique che si incrociano), la *N* si presenta in quattro varianti (di cui una, particolarissima, con traversa a gradini che si innalza laddove dovrebbe esserci la seconda asta verticale) e la *O* in tre:



(*M* come *W* capovolta)



(varianti di *N*)



(varianti di *O*)

Abbiamo accennato alla funzione ornamentale di queste particolari realizzazioni grafiche di stampo greco; in effetti, usandole come iniziali di terzina o nelle rubriche a inizio canto, il copista risponde a un'esigenza di abbellimento e movimento della pagina, tramite forme inusuali, varianti di lettera, vezzi calligrafici. Motivazione che si spiega bene per il testo della *Commedia*, cuore intorno al quale e in ragione del quale ruotano il corpo della pagina e i suoi arti (commento, apparato illustrativo, rubriche); ma sembra che il copista voglia trasportare questi e ancora più vezzi anche nel corpo del commento, in luogo di semplici iniziali di periodo. Si presenta, dunque, una situazione in cui lettere di scritture ornamentali e d'apparato entrano non solo nel corpo del testo, ma con

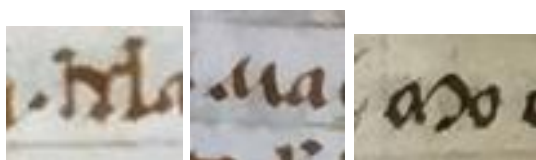
ancora più varietà: alle forme già analizzate saranno da aggiungere le particolarissime *C* crestata e squadrata, come due angoli consecutivi, la *E* tonda di modello onciale e altre due varianti di *M*:



(varianti di *C*)



(varianti di *E*)



(varianti di *M*)

Si tratta di forme non del tutto inedite, almeno per quanto riguarda l'ambiente della cancelleria veneziana: simili disegni di lettera, in particolare la *M* con traversa a doppio archetto e a forma di *W* capovolta e la *C* squadrata si registrano nella mano di Sebastiano Borsa, in attività dagli anni '20 del Quattrocento, appartenente a una famiglia di cancellieri e notai ed egli stesso parte di quel gruppo di collaboratori statali che parteciparono al movimento umanistico veneto insieme ai patrizi¹⁴. Tipici della scrittura di cancelleria del Borsa – che utilizza un'*antiqua* – sono anche l'uso di svolazzi calligrafici, il rapporto tra le piccole dimensioni del corpo delle lettere e lo slancio delle aste ascendenti e discendenti, queste ultime prolungate ed enfatizzate al di sotto dell'ultima linea di scrittura¹⁵: elementi che abbiamo riscontrato nella mano di Zancani. Ancora, la

¹⁴ Barile (1994), p. 18.

¹⁵ *Ivi*, p. 27.

stessa *M* ad archetti si presenta anche nella scrittura di Francesco Bracco¹⁶ degli anni '20, anche lui notaio e appartenente alla cerchia di quel Guarino Veronese che si fece promotore della creazione di una scrittura *antiqua* a Venezia, con tratti propri rispetto a quella fiorentina. E non è un caso che la maggioranza di forme alla greca si trovino all'interno di tipologie grafiche all'antica o di tipo corsivo, mentre meno frequentemente, seppur in casi numerosi, risultano in abbinamento con tipizzazioni di gotica¹⁷: la ripresa di maiuscole alla greca rientra in quel movimento di ritorno all'antico che si realizza, in area veneta, nella creazione di una *littera antiqua* in forme e modelli alternativi a quelli fiorentini. Guarino Veronese fu il protagonista di questa trasformazione della scrittura: la sua idea di grafia all'antica guarda in due direzioni non contemplate dalla coeva *antiqua* fiorentina di Niccoli e Bracciolini, rivolgendo lo sguardo ai codici in primissima carolina, del secolo IX, e alla ripresa di forme greco-bizantine, anche questa non rivolta ai contemporanei caratteri greci – per cui avrebbero potuto influenzare gli anni di Guarino passati a Costantinopoli o i continui viaggi in Oriente compiuti da Ciriaco d'Ancora – quanto piuttosto alla maiuscola greca ornamentale di tipo epigrafico dei secoli XI e XII, di piena età romanica, visibile su portoni di chiese, in mosaici e iscrizioni incise¹⁸. Alcune iscrizioni di San Marco, risalenti al secolo XII, potrebbero aver influenzato le riprese quattrocentesche, come la *E* in forma di *epsilon*¹⁹; un altro esempio ci viene da un'iscrizione, risalente ai primi anni del 1200, nell'abbazia di San Cipriano a Murano, in cui ritroviamo quella caratteristica forma di *M* alla greca con i tratti obliqui riuniti a formare la terza asta²⁰. In epoca più moderna, negli anni '70 del Trecento, quelle maiuscole alla greca sono usate da Lorenzo e Caterino Veneziano e Donato da San Vitale nei

¹⁶ *Ivi*, p. 91.

¹⁷ Petrucci (1991), p. 130.

¹⁸ *Ivi*, p. 131.

¹⁹ Barile (1994), p. 75.

²⁰ *Ivi*, p. 81.

propri dipinti²¹. Secondo Petrucci, dunque, «tale stilizzazione fu adoperata soltanto occasionalmente da alcuni degli umanisti italiani conoscitori di greco, come Ciriaco d’Ancora, la cui influenza sul fenomeno complessivo fu scarsa, se non nulla²².»

La sostanziale differenza nella realizzazione tra l’*antiqua* fiorentina e la scrittura di Guarino – e la conseguente *antiqua* veneta – sta nel rapporto con la tradizione grafica trecentesca: se Niccoli e Bracciolini, sulla scia di Petrarca, si posizionarono in controtendenza rispetto al modello gotico, la *littera antiqua* veneta risulta, al contrario, ben radicata in quella tradizione. La base grafica di Guarino è comunque una *textualis*, sulla quale innesta particolari forme, legature, marcatori all’antica e altre forme della tradizione corsiva²³ che rispondono alla volontà di guardare indietro ma «senza ripudiare la tradizione gotica²⁴». Questo particolare innesto dà alla luce una testuale semplificata e ariosa, con tratti cancellereschi che si realizzano nella divaricazione tra corpo e aste delle lettere: non rifiuto della *textualis* ma conferimento di una patina antica. Nel creare questa tipologia grafica propriamente veneziana (che Teresa de Robertis definisce «in qualche modo alternativa a quella fiorentina» e «interpretata con grande libertà²⁵») indispensabile fu l’incontro di esperienze provenienti dal mondo dei notai e della cancelleria da una parte e dei patrizi dall’altra: gli uni portatori di istanze moderne e gli altri ancorati a un ideale librario²⁶. Questo incontro di gruppi sociali rende plausibili le somiglianze riscontrate tra alcuni tratti della scrittura di Zancani con quella dei due notai, Sebastiano Borsa e Francesco Bracco. E su questo innesto di tradizioni si staglia perfettamente l’esperimento

²¹ Petrucci (1991), p. 124.

²² *Ivi*, p. 136.

²³ Zamponi (2004), p. 477.

²⁴ Zamponi (2016), p. 115.

²⁵ De Robertis (1998), p. 70.

²⁶ Zamponi (2004), pp. 477-478.

grafico tentato nel manoscritto di nostro interesse: una *Commedia* che, sulla scia di esemplari provenienti dall'area padana, è prodotta secondo gli schemi tradizionali del codice in *textualis*; ma una *Commedia* che risponde anche alle più innovative istanze del tempo e del luogo di produzione, ambiente all'interno del quale acquistano pieno senso quelle caratteristiche grafiche che contribuiscono a rendere *singularissima* non solo la semigotica utilizzata da Zancani, ma anche l'intera idea di libro – impaginazione, apparato decorativo – sottesa al progetto.

Analisi iconografica

Che il codice sia un pezzo di lusso è testimonianza l'apparato iconografico o, almeno, il progetto iniziale di esso. Il manoscritto presenta un livello elevato di illustrazione secondo la classificazione di Marisa Boschi Rotiroti²⁷: le iniziali di canto sono figurate; filigranate le iniziali ad inizio di ogni partizione interna del commento e delle altre opere; toccate in inchiostro ocra le iniziali semplici. Erano previste iniziali istoriate a inizio di ogni canto; le iniziali di cantica, inoltre, prevedevano un modulo più grande rispetto alle iniziali dei canti successivi, dato riscontrabile dalla dimensione dell'iniziale del canto incipitario di *Inferno* (c. 2v) e dallo spazio lasciato vuoto per quelle di *Purgatorio* (c. 171r) e *Paradiso* (c. 305r).

Le iniziali istoriate sono presenti solo fino al canto XVII dell'*Inferno*, ma gli spazi bianchi in prossimità delle iniziali nel resto del manoscritto indicano un progetto illustrativo esteso a tutta l'opera. Di queste iniziali, sette sono allo stadio di soli disegni preparatori; al canto XVIII e XIX sono presenti solo i disegni delle forme delle lettere e dei fregi che da esse partono; dal XX canto sono lasciati vuoti gli spazi riservati alle lettere. Le iniziali 'terminate' sono realizzate con grande tecnica e precisione, colori vivaci e inserzioni in oro che contribuiscono a rendere

²⁷ Boschi Rotiroti (2004), p. 24.

prezioso il manoscritto; oro che si ritrova anche nei fregi che dalle lettere partono sotto la forma di elementi fogliacei, uccelli e creature fantastiche (putti, draghi). Scendendo a un grado di minor importanza decorativa, troviamo iniziali filigranate a inizio di ogni partizione interna del commento e delle opere che precedono la *Commedia*, realizzate con inchiostri rossi e blu alternati. Le iniziali di terzina per il testo del poema sono spostate a sinistra rispetto al testo e toccate leggermente con inchiostro ocra, stessa tecnica utilizzata per le semplici iniziali di periodo o maiuscole generiche nel commento e nelle altre opere. Per quanto concerne altri elementi decorativi, sono presenti *maniculae* in rosso per indicare passi particolarmente interessanti del testo del *Comentum*, ma molto spesso c'è solo l'indicazione "Nota"; *pieds-de-mouche* in rosso con piccole decorazioni in blu indicano l'inizio di un paragrafo nel testo della *Commedia*, ripresi, nel commento, in blu; le rubriche a inizio opera o ripartizione interna sono rese in inchiostro rosso.

Le miniature complete dimostrano un alto grado di elaborazione e di ricchezza, riscontrabile nei colori accesi (in particolare il blu e il rosso) e in quelli pastello (rosa e verde); un blu intensissimo è usato talvolta per realizzare lo sfondo infernale, ma il vero tratto di lusso è l'uso di lamine d'oro a contorno delle lettere.

Il fregio contribuisce a donare un'immagine di pagina di grande lusso. Esso parte dalle lettere istoriate e si sviluppa nel margine verticale in una successione di intricati rami, foglie, fiori, bacche (decorate con l'applicazione di lamina d'oro), sui quali si innestano figure umane (putti o musicisti) e animali (pavoni, avvoltoi e diversi tipi di uccelli, cervi, dragoni, conigli).

L'analisi del contenuto figurativo permette di distinguere diverse tipologie di iniziali, acutamente individuate da Chiara Ponchia²⁸: una prima categoria

²⁸ Ponchia (2019), pp. 35-46.

comprende le iniziali contenenti un solo episodio legato al contenuto del canto; una seconda comprendente iniziali che visualizzano più momenti della narrazione in punti diversi dello spazio interno della lettera per rendere l'idea della scansione temporale; una terza categoria di iniziali accoglie episodi della narrazione e le storie seconde. Al primo gruppo rientrano le iniziali dei canti III (Dante e Virgilio incontrano Caronte), V (i due poeti giungono al cospetto di Minosse), VII (Dante e Virgilio tra i prodighi e gli avari), XIII (i poeti con i centauri) e XIV (i poeti nella selva dei suicidi). Il secondo gruppo è sicuramente il più vasto: vi rientrano le iniziali ai canti I (Dante raffigurato ben cinque volte), IV (Dante e Virgilio entrano nel castello degli spiriti magni scortati dai grandi poeti antichi; poi nel prato con gli uomini illustri), VI (i due poeti con Cerbero; Dante e Virgilio con la melma di dannati), VIII (passaggio dello Stige con Filippo Argenti; Dante e Virgilio giungono alla città di Dite), IX (Virgilio copre gli occhi di Dante; arrivo del Messo celeste), X (Dante e Virgilio tra gli epicurei; Farinata), XI (la tomba di papa Anastasio; Virgilio mostra a Dante la suddivisione dell'Inferno), XIII (Dante e Virgilio con i centauri), XVI (schiera di sodomiti; Dante e Virgilio pervengono all'orlo del cerchio). La terza tipologia è rappresentata dalla splendida iniziale al canto II, divisa in tre scene: Dante e Virgilio che conversano (narrazione prima); Virgilio al cospetto di Beatrice (storia seconda raccontata dal poeta mantovano); animali e uomini dormienti, come raffigurati nei primi versi del canto. Questa iniziale presenta due tipi differenti di storie seconde, nella distinzione di Gianni Pittiglio²⁹: Virgilio con Beatrice rappresenta una storia seconda di "primo grado", in quanto narrazione del personaggio; le creature dormienti una storia seconda di "secondo grado", resa illustrativa della metafora utilizzata da Dante per esprimere il suo stato di inquietudine, solo, mentre le altre creature della terra si preparavano alla quiete

²⁹ Pittiglio (2019), p. 147.

della notte. Tali stratificazione e ricchezza di significati dimostra un progetto illustrativo in linea di massima attento alla narrazione prima, tendenza principale nei codici quattrocenteschi, ma che non rinuncia a soluzioni originali per rendere la complessità del narrato dantesco, che va oltre l'intreccio del poema. Per Ponchia, in ciò è possibile cogliere «i primi segni di un nuovo rapporto dei lettori con il testo dantesco e dei miniatori, o meglio di quegli anonimi eruditi capaci di approntare programmi iconografici intelligenti e accurati, con l'illustrazione del poema³⁰».

Alla luce di un'analisi puntuale delle singole miniature³¹, è possibile provare a delineare le linee conduttrici sottese al progetto iconografico complessivo. Tradizione e innovazione si intrecciano nelle scelte di chi ha curato il progetto; progetto che, a parere di chi scrive, sebbene accolga iconografie radicate nella tradizione, risponde a un desiderio di incidere un taglio innovativo e originale, talvolta in direzione *cittadina*, imprimendo al codice un carattere tutto veneziano.

I tratti specificamente tradizionali si rilevano in certe tecniche compositive e immagini. Risale alla tradizione manoscritta più antica l'uso della tecnica dell'illustrazione simultanea, coniugata però in chiave del tutto moderna e quattrocentesca perché inserita nelle grandi iniziali istoriate di canto, tra gli elementi più caratteristici della nuova sensibilità e indice di un progetto molto raffinato – data la difficoltà di esecuzione – che non esita a mettere in scena alcune storie seconde.

I miniatori seguono la linea tutta trecentesca di rappresentare alcuni traghettatori e guardiani infernali (Caronte, Minosse, Pluto e Flegiàs) come demoni, privandoli delle fattezze caratteristiche che Dante o la tradizione

³⁰ Ponchia (2019), p. 46.

³¹ La descrizione puntuale delle miniature è disponibile nella collezione di *Illuminated Dante Project* all'indirizzo:

<http://www.dante.unina.it/public/preview/preview/idMs/279856/returnPath/pagine_manoscritti>

letteraria dona loro; ancora trecentesco è l'uso di immaginare dei diavoli in soccorso ai guardiani, come accade nel caso di Minosse e Pluto, e di circondare le anime torturate da fiamme: elementi tutti che rientrano nella più generale idea che dell'Inferno – luogo caotico e infuocato, vigilato da creature che di umano hanno ben poco – vigeva nell'immaginario collettivo, che sembra avere la meglio, per questi tratti, sul disegno che ne traccia Dante. Ciò non implica che i due piani non coincidano: la raffigurazione del Minotauro-centauro si iscrive nella tradizione illustrativa che a sua volta dipende dai versi danteschi, che lasciano intendere una conformazione dal corpo taurino, confermato anche dal commentatore.

Il *concepteur* si dimostra, infatti, un lettore accurato del testo dantesco: alcune miniature rivelano un'attenzione ai particolari del narrato, soprattutto per ciò che concerne le descrizioni del paesaggio e di elementi di esso: Dante, Virgilio e i personaggi che di volta in volta i due incontrano sono sempre inseriti in un mondo tridimensionale, poggiano i piedi su un terreno e sono circondati, a seconda del canto, da un bosco, da una montagna, da corsi d'acqua, da mura; il castello degli spiriti magni, ad esempio, è reso con eccezionale fedeltà alla descrizione dantesca; gli illustratori sono attenti anche a rendere l'idea della struttura infernale: nelle miniature a inizio dell'XI e XVI canto sono raffigurati i cerchi infernali che Dante e Virgilio si apprestano ad attraversare. L'attenzione al paesaggio e alla struttura interna dell'Inferno sono spie che chiunque abbia curato il progetto fosse attento anche alle tendenze del tempo.

L'ideatore del progetto iconografico dimostra di tener conto anche – ma non sempre – del commento che incornicia il poema, di solito per alcuni passaggi volti a puntualizzare ciò che Dante scrive. Le prime due miniature potrebbero essere debitrice della chiave di lettura che il commento di Benvenuto dà a tutto il poema, oltre che a rappresentare degli *hapax* nella tradizione iconografica: il Dante

seduto nel bosco con un libro in mano restituisce una determinata “idea di Dante” e della sua opera concepita come *visio intellectualis*, non sogno profetico ma creazione letteraria, con il ruscello accanto che è raro nella tradizione iconografica censita; così come è unica la raffigurazione di uomini e animali addormentati nella seconda miniatura. Al commento potrebbe essere ricondotto anche il Dante allo scrittoio che consulta Virgilio, inseriti in una struttura architettonica: immagine unica e che sottolinea la consapevolezza, da parte del commentatore ed evidentemente dell’illustratore, che il canto secondo funge da proemio per la cantica, dopo il prologo del primo canto.



Figura 1: Canto I, c. 2v (Copyright BnF)



Figura 2: Canto II, c. 10r (Copyright BnF)

Attenzione al narrato e all'esegesi che si traduce in grande realismo e predilezione per il senso letterale, preferendo le scene di dialogo e le rappresentazioni talvolta minuziose delle parole dantesche: basti pensare alla miniatura posta a inizio del canto XII e al modo straordinario di rendere l'indicazione temporale. La grande *E* accoglie un paesaggio alpestre, scosceso e franoso, tale come descritto da Dante nei primi versi del canto e come ribadito lungamente da Benvenuto nel commento; si incontrano prima Dante e Virgilio, di spalle, guardare tre stelle nel cielo, probabilmente lì a indicare la costellazione dei Pesci che si è alzata sull'orizzonte, tre ore prima dell'alba. Sull'incentivo di Virgilio a continuare il cammino si era chiuso il canto precedente: «Ma seguimi oramai, che 'l gir mi piace/ ché i Pesci guizzan su per l'orizzonta/ e 'l Carro tutto sovra 'l Coro giace/ e 'l balzo via là oltra si dismonta», vv. 112-115). Se dunque le stelle indicano l'approssimarsi del sorgere del sole, i raggi che scendono dall'alto

potrebbero indicare l'alba avvenuta, e i due putti che soffiano dai margini laterali potrebbero riferirsi a quel *Coro* del verso 114, ossia il vento di maestrale che spira nella direzione nord-ovest. Le chiose finali al canto XI illustrano bene che i due poeti si trovano ormai all'approssimarsi di un nuovo giorno («E cussì nota che questa è la fine de la prima notte»). Si capisce che siamo davanti a una miniatura di eccezionale valore, realismo e fedeltà al narrato dantesco.



Figura 3: Canto XII, c. 53 r (Copyright BnF) □

Se ne ricava l'immagine di un progetto che tiene conto delle istanze innovatrici del tempo – non eliminando echi della tradizione iconografica radicata – ma che dialoga apertamente con i testi di cui è supporto visivo; dialogo che si realizza in certe soluzioni rappresentative di lampante novità. Il tutto con l'originalità tipica degli artisti veneziani³² e l'immane nota cittadina, riscontrabile nella

³² Originalità sottolineata da Meiss: «gli illustratori del veneto, forse seguendo consiglieri, narrarono le storie in modo completamente diverso da quelli di Bologna o di Firenze». Lo storico

raffigurazione dei fiumi infernali e dei traghetti a mo' di gondola: un ambiente veneziano che accoglie nei suoi canali i personaggi di un Inferno cittadino. Il manoscritto Par. 78, ponendosi idealmente sulla scia di quanto già studiato da Chiara Ponchia per le città di Firenze, Bologna e Padova, sembrerebbe confermare che «alcune caratteristiche e peculiarità di un determinato ambiente cittadino possono influire sulla genesi e l'apparato di immagini che corredata un manoscritto miniato³³».

Riflessioni per una ricostruzione

Il primo personaggio da cui partire per delineare la storia del manoscritto è Giorgio Zancani, la cui sottoscrizione è posta al termine della copia del *Trattatello* di Boccaccio, di cui non si hanno esplicite notizie. Nel suo contributo³⁴, Ryan Pepin dà qualche indicazione circa la possibile famiglia del copista, partendo da ricerche sul cognome: la famiglia di Zancani avrebbe messo radici a Venezia dal XII secolo e Zorzi risulterebbe appartenente a un rango nobiliare ormai ben affermato. Pepin ritrova inoltre il nome di un certo Pietro Zancani, pesatore di argento e scriba alla Zecca di Venezia nel 1410. I pesatori d'argento provenivano di solito dalle parti meno abbienti della società, ma a partire dagli ultimi anni del XIII secolo si accostarono al mestiere anche i membri poveri delle famiglie più importanti. Il manoscritto, inoltre, risulterebbe essere una copia a uso personale, forse per arricchire la biblioteca di famiglia: lo suggerisce la natura della sottoscrizione, esplicita nel dire che si tratta di una copia realizzata *per amore*.

dell'arte ritrova caratteristiche evidenti dello stile veneto in tre manoscritti: il Marciano IX, 276, il Riccardiano 1035 e il nostro Parigino italiano 78, e in particolare degli ultimi due testimoni nota come la rappresentazione della selva oscura si mostri piuttosto come luogo ameno che ha le fattezze del «giardino di Ca' Michiel». Cfr. Meiss (1966), pp. 299-302.

³³ Ponchia (2015), p. 92.

³⁴ Pepin (2017), p. 20.

Tutto sembrerebbe, dunque, presentare la famiglia Zancani come tra le più influenti della nobiltà veneta, dato facilmente verificabile dal momento che il cognome compare nell'elenco non solo delle famiglie che appartenevano al patriziato veneto, ma anche in quello delle famiglie di cittadinanza originaria veneziana³⁵. Il *Dizionario Storico Portatile di tutte le venete Patrizie Famiglie*³⁶ fa risalire l'origine della famiglia addirittura all'antica Roma, e tra i membri ci sarebbero stati «antichi Tribuni», dunque magistrati e funzionari. Notizie relative agli anni di possibile datazione del manoscritto, dalla fine del XIV secolo, ci danno informazioni più interessanti: in un'appendice della rivista *Storia di Venezia* dedicata alle famiglie patrizie presenti al Maggior Consiglio tra gli anni 1297 e 1794³⁷, si legge il cognome *Zancani* per gli anni dal 1297-1502.

Diversi chiarimenti sono d'obbligo a questo proposito. Il Maggior Consiglio rappresentava il più importante organo politico della Repubblica di Venezia, cui spettava, tra le altre cose, la nomina del Doge. La partecipazione a quest'organo elettivo, i cui consiglieri erano rappresentati dell'assemblea popolare, venne limitata a partire dal 1297, anno della cosiddetta *Serrata* del Maggior Consiglio: provvedimento che restringeva la rappresentanza a coloro che ne avessero già fatto parte negli ultimi quattro anni e limitava l'ingresso, ogni anno, a quaranta sorteggiati tra i loro discendenti. Fu una stretta di natura decisamente aristocratica, e di fatto nel 1319 si ebbe la chiusura definitiva: accedevano automaticamente al consiglio i patrizi al compimento dei 25 anni d'età, rendendo il Maggior Consiglio un'assemblea chiusa ed ereditaria. Se il nome della famiglia Zancani compare tra quelle partecipanti al Maggior Consiglio proprio dal 1297, dopo la *Serrata*, c'è motivo di affermare che fosse davvero una delle famiglie più importanti dello scenario veneziano. Ma il dato più interessante ci perviene dallo

³⁵ Da Mosto (1937), pp. 73 e 77.

³⁶ *Dizionario Storico Portatile di tutte le venete Patrizie Famiglie* (1780), p. 163.

³⁷ Raines (2003), p. 63.

storico Marino Sanudo e dalla sua cronaca *Le vite dei Dogi 1423-1474*: a proposito dell'elezione a Doge di Francesco Foscari nel 1423 compare il nome di un *sier Zorzi Zancani* che fu parte «in li 30», vale a dire tra i nomi degli elettori del complicatissimo sistema elettorale che si svolgeva per fasi e numeri alterni, come recita un'antica poesia: «Nove di trenta e poi quaranta sono/ Poi dodici, poi venti e cinque appresso,/ nove, quarantacinque, undici, et messo/ dai quarantuno è il sommo duce in trono³⁸.» Ancora dall'Archivio di Stato di Venezia, abbiamo notizia che fosse in vigore dal 1328 una legge che richiedeva l'età minima di 30 anni per tutti i nominati nei collegi elettorali. Se le persone dietro i nomi del copista del nostro manoscritto e dell'elettore del Maggior Consiglio dovessero coincidere, ci troveremmo davanti ad almeno un dato certo: nel 1423 Giorgio Zancani aveva almeno 30 anni. In ultima istanza, una conferma ci viene dal *Campidoglio veneto* della Biblioteca Marciana di Venezia, serie di manoscritti che raccolgono nomi e informazioni sulle origini delle famiglie patrizie di Venezia, viventi ed estinte. La famiglia Zancani è citata alle cc. 200r-201r del volume IV; accanto alla data 1440 è segnato un «Giorgio Zancani, figliolo di Benedetto, [che] visse in questi anni, et deposta la banda d'argento, antica e prima insegna della famiglia, in quella vece assunse il Cane³⁹». Il padre Benedetto Zancani era un funzionario statale, in quanto segnato tra i nobili che nell'anno 1379 «facevano fatione all'Estimo del Commune di Venetia»; per quanto riguarda la sua discendenza, a c. 201r l'*Arbore* di famiglia segnala tre figli, di cui uno, Andrea, che nel 1484 risulta essere «capitano generale dell'Armata in Po' contro il duca di Ferrara», dunque una personalità di spicco durante la guerra di Ferrara (1482-1484) e che, dopo una vita di glorie e di sventure, morì nel 1502.

³⁸ Da Mosto (1937), p. 16.

³⁹ A c. 200r sono infatti disegnati due blasoni familiari: uno recante una fascia al centro dello stemma e l'altro, evidentemente innovazione dovuta a Giorgio Zancani, che alla fascia sostituisce un cane.

In assenza di datazione certa, bisogna almeno tentare di far luce sul periodo di compilazione del manoscritto partendo da dati materiali. Un sicuro termine *post-quem* è la composizione del commento di Benvenuto da Imola che circolò nella versione ultima lasciata dall'autore solo dopo la sua morte, nel 1388. Il testo tradito dal manoscritto è in volgare e la fattura stessa del codice, estremamente curato, non lascia dubbi sul fatto che il copista stesse attingendo a una traduzione già pronta. Considerati i tempi necessari affinché dalla prima circolazione della forma completa del *Comentum* di Benvenuto si giunga a un volgarizzamento integrato con chiose inedite – verosimilmente opera dello stesso Zancani – e poi a una sua copia in un progetto di lusso, proporrei come data più bassa per la composizione del manoscritto i primi anni dell'ultimo decennio del XIV secolo.

Qualche indizio aggiuntivo potrebbe essere ricavato da notizie biografiche del miniatore cui fu commissionata l'illustrazione del codice.

Cristoforo Cortese, attivo tra Venezia, Padova e Bologna, godette di una certa stima nell'ambiente nobiliare veneziano, se gli fu affidata la miniatura della *Promissione* di Francesco Foscari, giuramento costituzionale pronunciato dal doge al momento dell'assunzione della carica, dunque nel 1423⁴⁰. L'ipotesi che proprio in quel contesto Zancani e Cortese possano esser venuti in contatto è suggestiva, ma va presa con la precauzione sempre da preservare quando si ragiona per congetture. Un dato certo, però, lo abbiamo: Cortese rimase a Venezia fino a poco prima del 23 settembre 1426, data che denuncia il suo spostamento a Bologna e l'intenzione di rimanervi⁴¹. Qualcosa dovette aver portato via l'artista dall'ambiente veneziano e aver causato un distacco che sembra definitivo o quanto meno urgente; nel 1440, tuttavia, Cortese è registrato di nuovo a Venezia,

⁴⁰ Marcon (2004), p. 178.

⁴¹ *Ivi*, p. 176.

dove resterà fino alla morte, avvenuta non molto prima del novembre 1445⁴². A questo punto c'è da chiedersi se l'illustrazione del codice gli fu commissionata prima o dopo il suo allontanamento da Venezia. Nel primo caso, il 1426 potrebbe essere il termine *ante-quem* per la composizione del manoscritto; se vogliamo aggrapparci a questa ipotesi, il trasferimento improvviso a Bologna potrebbe essere causa anche dell'incompletezza del lavoro (anche se Cortese potrebbe essersi occupato dell'ideazione del progetto iconografico ma aver curato materialmente solo le miniature iniziali, lasciando il resto del lavoro alla sua bottega). Il 1445 rappresenta, comunque, il più sicuro termine *ante-quem* per la datazione del codice.

Conclusioni

Se l'immagine di un nobile che trascrive di propria mano un'opera di tali dimensioni può risultare quantomeno peculiare, più naturale appare se si guarda al contesto del primo umanesimo veneziano: a tenere le redini della cultura non erano maestri, segretari e cancellieri di ceto intermedio, come avveniva a Firenze e nelle altre città, ma i membri del patriziato, quegli stessi che dominavano la vita sociale, economica e militare della città; non trattandosi di una nobiltà terriera ma di una classe lavoratrice, che serviva lo Stato in qualità di funzionari pubblici, ambasciatori, mercanti, soldati, questo corpo sociale era caratterizzato da notevole dinamismo e dalla mancanza di quel confronto dialettico con il ceto medio. Era diffuso a Venezia il senso di un alto valore per l'attività letteraria, retaggio del soggiorno di Petrarca nel 1362 nell'occasione del quale il poeta laureato aveva preso accordi con la Repubblica per la costituzione della propria biblioteca personale nella laguna. La biblioteca non venne realizzata, ma lo

⁴² Il 16 novembre 1445 suo figlio risulta creditore di otto ducati per due miniature eseguite in un offiziolo. Cfr. Marcon (2004), p. 176.

spirito proto-umanista di Petrarca si radicò nella città, nella quale venne dato frutto al suo insegnamento; insegnamento di cui si fecero promotori i maestri⁴³ Gasparino Barzizza, Guarino Veronese, Vittorino da Feltre in seguito: essi inaugurarono scuole con la missione di introdurre e consolidare gli studi umanistici, ma con un impianto pedagogico nuovo, introdotto dal Barzizza, il quale si dedicò all'insegnamento privato rivolto a giovani aristocratici⁴⁴ e la cui lezione venne assorbita da Guarino; quest'ultimo, durante i suoi anni veneziani (dal 1414 al 1419) introdusse una scuola di studi greci, sempre rivolta a patrizi, che ebbe notevole successo. Questi personaggi, oltre a influire sulla cultura letteraria del tempo, furono inoltre portatori di quella riforma grafica che ebbe tra le sue implicazioni più forti quella ripresa di morfologie "alla greca" di cui sopra.

Assimilatori di questi nuovi e antichi palpiti fu la generazione di patrizi che cresceva nel culto umanistico e nell'esercizio letterario e che tra terzo e quarto decennio del Quattrocento rappresenterà la classe in seno alla quale fiorirà la cultura veneziana: «patrizi autorevoli, indipendenti moralmente e materialmente⁴⁵», essi manterranno una fisionomia intellettuale propria e caratteristica rispetto all'umanesimo delle altre città italiane. La commistione di impegno civico e attività letteraria avrà come risultato l'inevitabile subordinazione dell'attività letteraria al servizio dello Stato: per dirlo con le parole di Lino Lazzarini, «l'arte non divenne mai fine a sé stessa per i veneziani, ma sempre mezzo per lo splendore della patria⁴⁶.»

Nell'ambito di una rinascita di studi greci e latini, la scelta di redigere una *Commedia* pare inserirsi in una corrente affine e parallela alla riscoperta

⁴³ Lazzarini (1930), p. 132.

⁴⁴ *L'umanesimo* (1996).

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Lazzarini (1930), p. 154.

umanistica dei classici dell'antichità. Ma tra i copisti non professionisti non era eccezionale trovare chi scrivesse per proprio diletto delle opere in volgare e, tra queste, quella di Dante era decisamente preferita. È ciò che fa Marino Sanudo, patrizio veneto e avo dell'illustre e omonimo cronista Marino Sanudo il Giovane: egli sottoscrive, in data 8 febbraio 1422, un codice cartaceo oggi conservato alla Bodleian Library di Oxford, alla segnatura Canon. It. 116, che contiene la terza cantica e il commento volgarizzato di Jacopo della Lana⁴⁷. Un altro antecedente a tale operazione libraria, molto più vicino all'idea di libro proposta da Zancani, è da cercare nel manoscritto 1162 della Biblioteca Gambalunghiana di Rimini, la *Commedia* di Iacopo Gradenigo, nobile veneziano e letterato che fu committente e copista del codice. Oltre ad avere in comune con il ms. Par. 78 il fatto di essere stato concepito e copiato da un appartenente dell'aristocrazia veneziana, il manoscritto di Rimini condivide col codice Par. 78 illustrazioni riconducibili alla mano di Cristoforo Cortese⁴⁸. Al rinomato miniatore tardogotico sono attribuiti ventitré acquerelli del codice Gradenigo, realizzati in un momento prossimo alla morte del committente, avvenuta intorno agli anni Venti del Quattrocento⁴⁹. Tra secondo e terzo decennio del secolo una serie di congiunzioni potrebbe aver determinato l'ideazione di un progetto analogo: l'antecedente illustre, per mano del nobile Gradenigo; il legame più stretto tra Venezia e Firenze instaurato per opera di Francesco Foscari (eletto doge nel 1423) che deve aver contribuito alla circolazione di persone e codici danteschi – e non solo – provenienti da ambienti fiorentini (sebbene la fortuna di Dante nel Veneto sia sempre rimasta fiorentine);

⁴⁷ Mortara (1864), pp. 131-133.

⁴⁸ Il codice Gradenigo presenta anche aspetti codicologici affini al parigino: membranaceo, taglia medio-grande, testo della *Commedia* a centro pagina con commento a cornice, linee di scrittura variabili a seconda delle vignette o dello spazio occupato dal commento, scrittura in *littera textualis* per poema e commento. Tutti questi elementi, sommati alla mano in comune di Cortese, potrebbero suggerire una parentela almeno visiva tra i due codici. Per la descrizione del codice Cfr. Boschi Rotiroti (2004), pp. 139-140.

⁴⁹ Ponchia (2015), p. 58.

l'influenza di un personaggio d'eccezione come Ciriaco d'Ancona, viaggiatore, umanista, antiquario e personalità importante per la storia della fortuna di Dante nel XV secolo⁵⁰. Egli viaggiò in Italia e in Oriente tra il 1418 e il 1421, data in cui rientrò ad Ancona e decise di frequentare la scuola latina di Tommaso Seneca: in questa pausa dai suoi viaggi è da collocare la lettura approfondita della *Commedia*. La seconda serie dei suoi viaggi ha inizio nel 1423 e ha come prima tappa Venezia: qui deve aver stretto rapporti con gli umanisti veneziani⁵¹, suscitando in essi grande ammirazione, cui anche il doge Foscari non seppe resistere, per i suoi viaggi e il gusto archeologico⁵²; dai rapporti con Ciriaco saranno scaturiti rinnovati interessi per il poema dantesco. Ecco che in una Venezia ricca di agganci culturali è facile immaginare l'ideazione di un libro da aggiungere alla propria biblioteca personale: eccezionale progetto perché testimone dell'altissimo valore che ricopre un'opera in volgare (e ancora più significativa la scelta di accompagnare il poema con una traduzione del commento latino di Benvenuto da Imola) in un momento in cui la riscoperta della cultura greca era popolare in seno all'aristocrazia. Senza tralasciare un ulteriore indizio circa gli interessi volgari del nobile Zancani: la sua sottoscrizione sottolinea l'amore per *quel da Certaldo*; è del tutto lecito immaginare che in quella biblioteca personale fossero presenti anche codici di opere boccaccesche. Possibile definire l'interesse per Dante scaturito come riflesso per l'amore per il Boccaccio? Al culto verso il più grande poeta fiorentino avranno certo contribuito stimoli poligenetici. E non è da escludere l'ipotesi che a Zancani spetti anche il volgarizzamento del commento che incornicia la sua *Commedia*, così come il Gradenigo si rese artefice di una rielaborazione del commento di Iacopo della Lana. Mettendo in relazione il nostro manoscritto a un 'illustre antecedente'

⁵⁰ Ciriaco d'Ancona (1970).

⁵¹ Barile (1994), p. 136.

⁵² *L'umanesimo* (1996).

ideato e realizzato dalla stessa persona, ecco che si delinea un *milieu* veneziano che sembra non solo confermare le parole di Rinaldo Fulin («i gentiluomini veneziani si sobbarcavano sovente anche al tedio delle trascrizioni per avere al maggior grado possibile emendatissimi i testi di cui faceano tesoro⁵³») ma delineare il profilo di un nobile veneziano commentatore, copista professionista ed editore di libri, amante della letteratura volgare.

Chiara Fusco

Università degli Studi di Napoli “Federico II”

chi.fusco@studenti.unina.it

⁵³ Fulin (1865), p. 46.

Riferimenti bibliografici

Agati (2009)

M. Luisa Agati, *Il libro manoscritto da Oriente a Occidente. Per una codicologia comparata*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2009.

Antonelli (2019)

Roberto Antonelli, *La filologia del lettore*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante. Atti del convegno internazionale di Roma, 23-26 ottobre 2017*, Roma, Salerno Editrice, 2019.

Barile (1994)

Elisabetta Barile, *Littera antiqua e scritture alla greca. Notai e cancellieri copisti a Venezia nei primi decenni del Quattrocento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1994.

Boschi Rotiroti (2004)

Marisa Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004.

Ciriaco d'Ancona (1970)

Ciriaco d'Ancona di Luigi Michelini Tocci – Enciclopedia Dantesca, 1970
<https://www.treccani.it/enciclopedia/ciriaco-d-ancona_%28Enciclopedia-Dantesca%29/>

Da Mosto (1937)

Andrea Da Mosto, *L'Archivio di Stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, Bibliothèque des "Annales Institutorum", vol. V, Roma, Biblioteca d'Arte Editrice, Palazzo Ricci, 1937.

De Robertis (1998)

Teresa De Robertis, *Motivi classici nella scrittura di primo Quattrocento*, in *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, a cura di P. Castelli, Firenze, Olschki, 1998.

Dizionario Storico Portatile di tutte le venete Patrizie Famiglie (1780), *Dizionario Storico Portatile di tutte le venete Patrizie Famiglie*, Venezia, presso Giuseppe Bettinelli, 1780.

Fulin (1865)

Rinaldo Fulin, *I codici veneti della Divina Commedia descritti*, in *I codici di Dante Alighieri in Venezia: Illustrazioni storico-letterarie*, a cura di N. Barozzi, A. Dalmistro, V. Zanetti, Venezia, P. Naratovich, 1865.

Lazzarini (1930)

Lino Lazzarini, *Paolo de Bernardo e i primordi dell'Umanesimo in Venezia*, Gèneve, L. S. Olschski, 1930.

L'umanesimo (1996)

L'umanesimo, di Vittore Branca – Storia di Venezia, 1996 <
https://www.treccani.it/enciclopedia/l-umanesimo_%28Storia-di-Venezia%29/>

Marcon (2004)

Susy Marcon, *Cortese, Cristoforo*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX – XVI*, a cura di M. Bollati, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2004.

Meiss (1966)

Millard Meiss, *La prima interpretazione dell'Inferno nella miniatura veneta*, in *Dante e la cultura veneta. Atti del Convegno di studi organizzato dalla Fondazione "Giorgio Cini"*, Venezia, Padova, Verona, 30 marzo – 5 aprile 1966, a cura di Vittore Branca e Giorgio Padoan, Firenze, Olschki, 1966.

Mortara (1864)

Alessandro Mortara, *Catalogo dei manoscritti italiani che sotto la denominazione di Codici Canonici Italiani si conservano nella Biblioteca Bodleiana a Oxford*, Oxford, 1864.

Pepin (2017)

Ryan Pepin, *The vulgarizzamento of the Imola Commentary to the Commedia: The Identification of a Hand in MS Oxford, Bodleian Canon. Ital. 107, present in MS Paris, BNF Italien 78, with Notes Towards a Venetian Milieu*, 2017.

Petrucci (1991)

Armando Petrucci, *Scrivere "alla greca" nell'Italia del Quattrocento*, in G. Cavallo, *Bisanzio fuori di Bisanzio*, Palermo, Sellerio editore, 1991.

Petrucci (2017)

Armando Petrucci, *Storia e geografia delle culture scritte*, in Id., *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017.

Pomaro (2002)

Gabriella Pomaro, *Forme editoriali nella Commedia*, in *Intorno al testo: tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali. Atti del Convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001*, Roma, Centro Pio Rajna, 2003.

Pittiglio (2019)

Gianni Pittiglio, *Ms 10057 Madrid: una Commedia tra "storie seconde" e hapax iconografici*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte*, a cura di M. Ciccuto e L. Livraghi, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019.

Ponchia (2015)

Chiara Ponchia, *Frammenti dell'aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*, Padova, Il Poligrafo, 2015.

Ponchia (2019)

Chiara Ponchia, *Continuità e innovazione. Tendenze illustrative della Divina Commedia nel primo Quattrocento*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte*, a cura di M. Ciccuto e L. Livraghi, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019.

Raines (2003)

Dorit Raines, *Cooptazione, aggregazione e presenza al Maggior Consiglio*, in «Storia di Venezia – Rivista», I, 2003, Firenze University Press, 2003.

Zamponi (2004)

Stefano Zamponi, *La scrittura umanistica*, in «Archiv für Diplomatik», 50, 2004.

Zamponi (2016)

Stefano Zamponi, *Aspetti della tradizione gotica nella littera antiqua*, in *Palaeography, Manuscript Illumination and Humanism in Renaissance Italy: Studies in Memory of A. C. de la Mare*, a cura di R. Black, J. Kraye e L. Nuvoloni, Londra, The Warburg Institute, 2016.

*The aim of this article is to analyze the codicological aspects of the fifteenth-century manuscript Bibliothèque Nationale de France, Fonds Italien 78. The study proceeds from the external and internal description of the manuscript, then arriving to a paleographic and an iconographic analysis. The final considerations are aimed to the reconstruction of a Venetian late Gothic milieu that seems to read the *Commedia* in an original and alternative way to the Florentine area and to propose a sophisticated interpretation, by grafting itself on past models and experimenting through contemporary humanistic instances.*

Parole-chiave: Dante; *Commedia*; manoscritto; Venezia; Quattrocento

STIJN TIMMERMANS, *Agamemnon and Iphigenia in the Divine Comedy: how Cicero determined Dante to differ from tradition*

Introduction

In the reception studies of classical antiquity, the mythological narrative of the Greek leader Agamemnon and the perils after his homecoming from Troy seem to be an often-recurring theme, to which complete plays, books and movies have been dedicated. Throughout the history of reception, the theme has appealed to the imagination time and again. Far less extensive, for it is rather an allusion than a complete reception, is this theme in the *Divine Comedy*, the *magnum opus* of the Italian poet and philosopher Dante Alighieri (1265 – 1321), in which he dedicates, within the abundance of numerous cultural and literary allusions, a mere five verses of the 14.223 in total to this story, focused on the sacrifice of Agamemnon's daughter Iphigenia by her father (*Paradiso* 5.68-72). Other prominent characters from this mythological collection of stories, such as Electra, Clytemnestra and Aegisthus, do not appear¹. Due to the lack of knowledge of the ancient Greek language and the limited availability of the Latin sources in his time², the question rises how Dante was able to take notion of this theme and on what sources his depiction in the *Divine Comedy* was based.

The consensus exists that the literary works by the Roman author and statesman Marcus Tullius Cicero (106 – 43 BCE) were at least accessible and that Dante was familiar with them³. One particular passage in Cicero's work, *On duties* (*De officiis*) 3.25, *caput* 95, is to be viewed

¹ We find the name Electra in *Inferno* 4.121. However, Dante does not indicate Agamemnon's daughter here, but the mother of Dardanus, the mythical founder of Troy (Glenn (1999), p 93). Orestes's name is mentioned in *Purgatorio* 13.31-33, but rather as a symbolical invocation of close friendship in general than as his concrete character (Van Dooren (1987), p 503).

² Ziolkowski (2014), pp. 47-52.

³ Di Giammarino (1996), p. 123.

in my opinion as a direct source for Dante. In this article I will examine if and in what way this is the case, and furthermore if Dante's representability for the classical tradition of the Agamemnon theme in its entirety comes into question because of this possible influence by one particular source. In order to answer these questions, I will oppose the five lines from the *Divine Comedy* to the most important sources in the tradition of Iphigenia's sacrifice in antiquity, focusing on the telling of the narrative, the story elements and especially the moralising depiction of the characters' deeds.

I have not been able to find former extensive research on the addressed topic and the secondary literature is rather scarce. The connection to this passage in Cicero was made earlier in commentaries, but in general these limits themselves to a mere interpretation of the five lines, only to identify the event as indeed the sacrifice of Iphigenia in Aulis⁴. In light of this, I particularly make use of the primary Greek and Latin sources about Iphigenia's sacrifice and studies about Dante's use of the classical authors and languages in general. For the text edition and notes on the *Divine Comedy* I used Van Dooren (1987) and Fallani, Maggi & Zennaro (1993). For Dante's dealing with the classical sources Di Giammarino (1996) and Ziolkowski (2014) were very useful.

Dante's account of Iphigenia's sacrifice

As mentioned above, we find Dante's allusion to the sacrifice of Iphigenia in *Paradiso* 5.68-72. The context in which we must position these lines is the following. The protagonist Dante finds himself accompanied by Beatrice in the first celestial sphere, that of the Moon. This is described as the place where the 'failing spirits' wander, people who made a vow during their lifetime but were not able to keep it due to an act of violence by someone else. In response to conversations with Piccarda Donati and empress Constantina (*Par.* 3.34-123) three questions arise to Dante, which he presents to Beatrice. The third one is Dante's contemplation whether these people, who could not keep their vow, can make this up by

⁴ Van Dooren (1987), p. 541; Fallani, Maggi & Zennaro (1993), p. 464.

other benefits. Beatrice outlines in a monologue of considerable length (*Par.* 5.13-15; 19-84) that this initially is not the case: a human makes a vow from his free will, but when a vow is made the alliance between God and man sacrifices this free will. Making another vow is thus impossible and Beatrice compares this with the idea of benefitting with stolen money (*se credi bene usar qual c'hai offerto, di mal tolto vuo' far buon lavoro*)⁵. However, sometimes the Holy Church is willing to offer dispensation, which is compared to a sacrifice. Such an act of sacrifice is always to be done. The offering itself can be replaced by the authority of a priest where appropriate, but then the new obligation must be significantly graver. As a final response to Dante's initial question Beatrice answers in the negative: a case so worthy and weighty can never be replaced sufficiently by another. She admonishes all mortals to faithfully comply with their vows, but especially to not perform them short-sightedly (*non prendan li mortali il vóto a ciancia: siate fedeli, e a ciò far non bieci*)⁶. As an example of a human who acted short-sightedly in making his vow, Beatrice mentions Agamemnon:

E		cosí				stolto
ritrovar puoi il gran duca de' Greci,						
onde pianse Ifigènia il suo bel vólto,			70			
e fe' pianger di sé i folli				e i savi		
ch'udir parlar di cosí fatto cólto ⁷ .						

In alignment with *inter alia* Van Dooren (1987) and Fallani, Maggi & Zennaro (1993) I consider it to be convincing enough to interpret these lines as the sacrifice of Iphigenia in Aulis⁸, when Agamemnon sacrificed his daughter in order to appease the goddess Artemis/Diana and to make the winds, that hindered the voyage of the Greek army to Troy, die away.

⁵ Dante, *Divine Comedy Par.* 5.32-33 (If you believe to make good use of what you gave away, then you want to do good with ill-gotten gains).

⁶ Dante, *Divine Comedy Par.* 5.64-65 (Let mortals not make their vows in jest: be faithful and do not make them short-sightedly).

⁷ Dante, *Divine Comedy Par.* 5.68-72 (And you may find the great leader of the Greeks as equally foolish, which made Iphigenia weep over her beautiful face and made the wise and the foolish weep for her, who heard tell of such a rite).

⁸ Van Dooren (1987), p 541; Fallani, Maggi & Zennaro (1993), p. 464.

Some remarks ought to be made in terms of the interpretation of the lines. Although we tend to connect these lines immediately to the myth as we all know it, it is important to stress that the brevity of the allusion implies the omission of several elements. It is not stated where the sacrifice takes place, but Aulis is an obvious choice since the canonical versions of the myth situate the sacrifice there. Furthermore, we also do not read to which deity it was made, but it is agreed in all classical accounts that this is Artemis/Diana. In my opinion, only four parts of a possible interpretation can be stated with certainty. First, the whole event as it happened was the result of a vow by Agamemnon. Beatrice names his vow as an example of a short-sighted one, so the existence of this vow before the sacrifice is not in doubt. Second, we read an apparent value judgement. The vow itself is thus depicted as short-sighted and a clear disapproval of Agamemnon's deed is uttered by the words *così stolto* and the description of the grieving reaction of *i folli e i savi* (which means everyone) who heard about it. Third, it is sure that Iphigenia is portrayed as a victim here (it is not said explicitly that she dies) and that this is the case because of her *bel volto*. Iphigenia's beauty must be seen as the reason why she is sacrificed. Fourth, we read of a *così fatto colto*, a rite that is to be seen as a sacrificial ritual. These are the things we know and that can help identifying the source Dante used in his perception of the mythological narrative. With these four elements in mind, I will outline the literary tradition in both Greek and Roman antiquity of the sacrifice of Iphigenia, in order to demonstrate which versions are to be included and excluded as the possible sources for Dante's five verses. Despite the fact that Dante probably did not read it directly, the Greek literature is included in this overview, since it is the fundament of the myth and it might have influenced Dante nevertheless via translations or other adaptations by Roman authors.

Iphigenia's sacrifice in Greek and Roman literature

In Homer, both the *Iliad* and the *Odyssey*, Iphigenia's sacrifice is not mentioned at all. The most extensive account on the theme is the tragedy *Iphigenia in Aulis* by the Greek author Euripides (c. 480 – 406 BCE). In the later tradition, we merely find short allusions or

summaries of the tale. The different descriptions of the sacrifice by several authors in general agree on the following: Iphigenia was sacrificed by her father Agamemnon to the goddess Artemis/Diana, whose wrath had resulted in adverse winds that kept the Greek fleet in Aulis. When it comes to the preceding events causing the need for the sacrifice, different versions are to be distinguished within Greek and Roman literature.

In Sophocles' (496 – 406 BCE) *Electra* we read that Elektra tells how Agamemnon landed in Aulis and went hunting in a forest that was consecrated to Artemis. He killed a deer that was sacred to her and in addition boasted that he was a better hunter than the goddess (πατήρ ποθ' οὐμός, ὡς ἐγὼ κλύω, θεᾶς παίζων κατ' ἄλσος ἐξεκίνησεν ποδοῖν στικτὸν κεράστην ἔλαφον, οὗ κατὰ σφαγὰς ἐκκομπάσας ἔπος τι τυγχάνει βαλῶν)⁹. These two insults caused the rage of Artemis, who demanded the sacrifice of his daughter and refused to send favourable winds for the Greeks to sail from Aulis to Troy until this sacrifice had been performed. Elektra adds that the sacrifice was necessary for the voyage but happened against Agamemnon's will. According to the prose summary in Proclus' (second century) chrestomathy, also the *Cypria* agreed with this tale. The same two insults are mentioned (Ἀγαμέμνων ἐπὶ θήρας βαλὼν ἔλαφον ὑπερβάλλειν ἔφησε καὶ τὴν Ἄρτεμιν)¹⁰. In Latin literature the same story is confirmed by Hyginus (second century) in his *Fables*, where Agamemnon is even called ignorant or unaware in his killing of the deer (*Agamemnon Dianae cervam occidit ignarus, unde dea irata flatus ventorum removit*)¹¹. This specific word *ignarus* seems to imply that he is not to blame in any way: the sacrifice of his daughter was the consequence of his error.

In a less common version Artemis' wrath is not caused by the killing of a deer, but by the non-fulfilment of a vow Agamemnon once made. This agrees with Dante's description. Although Euripides' tragedy *Iphigenia in Aulis* deals extensively with the sacrifice to

⁹ Sophocles, *Electra* 566-569 (My father, as I heard, once caused a dappled, horned deer to escape by his footfall while hunting in the sacred grove of the goddess, about the slaughter of which he chanced to make a certain boast).

¹⁰ *Cypria argumentum* 8 (After he had killed a deer while hunting, Agamemnon said to surpass even Artemis).

¹¹ Hyginus, *Fables* 261 (The ignorant/unaware Agamemnon killed Diana's deer, causing the furious goddess to remove the blowing of the winds).

259

*Quid, quod Agamemnon cum devovisset Dianae, quod in suo regno pulcherrimum natum esset illo anno, immolavit Iphigeniam, qua nihil erat eo quidem anno natum pulchrius? Promissum potius non faciendum quam tam taetrum facinus admittendum fuit*¹³.

The words *tam taetrum facinus* do not leave any doubt about it: Cicero firmly disapproves the sacrifice of Iphigenia by Agamemnon. Apart from this disapproval, Cicero completely agrees with Euripides. A slightly different version, because it combines the two variants, is known to us via Apollodorus (first/second century). He tells in his *Epitome* that not Agamemnon, but his father Atreus had made a vow to Artemis to sacrifice the finest of his flocks, but that he broke it (ὁ δὲ Ἀτρεὺς εὐξάμενός ποτε τῶν αὐτοῦ ποιμνίων, ὅπερ ἂν κάλλιστον γένηται, τοῦτο θῦσαι Ἀρτέμιδι, λέγουσιν ἄρνος φανείσης χρυσῆς ὅτι κατημέλησε τῆς εὐχῆς)¹⁴. It is for this reason and for the fact that Agamemnon claimed to be a better hunter than Artemis after the killing of a deer, that the goddess wants Iphigenia to be sacrificed to her (διὰ τὸ μηνίειν τὴν θεὸν τῷ Ἀγαμέμνονι, ὅτι τε βαλὼν ἔλαφον εἶπεν: οὐδὲ ἢ Ἀρτεμις, καὶ ὅτι Ἀτρεὺς οὐκ ἔθυσεν αὐτῇ τὴν χρυσὴν ἄρνα)¹⁵.

Five other short depictions do not mention the reason for Artemis/Diana's wrath. In the tragedy *Agamemnon*, Aeschylus (c. 525 – 456 BCE) mentions the sacrifice several times in the parados by the chorus and makes Clytaemnestra blame Agamemnon for it after she has killed him (ἔθυσεν αὐτοῦ παῖδα, φιλάτην ἐμοὶ ὦδιν', ἐπωδὸν Θρηκίων ἀημάτων)¹⁶. Ovid (43 BCE – 17 CE) tells in the beginning of the twelfth book of his *Metamorphoses* how the Greek fleet, on its way to Troy to take back Helen, was stranded in Aulis due to the boisterous winds. After an unsuccessful sacrifice to Jupiter, the winds remained hostile and many of the Greeks believed that Neptune tried to spare Troy. It is the seer Calchas who

¹³ Cicero, *On duties* 3.25, *caput* 95 (What about the fact that Agamemnon sacrificed Iphigenia, when he had promised to sacrifice to Diana what was born most beautiful in his kingdom that year, then whom nothing more beautiful was born that year? It was better not to fulfil the promise than to allow such a heinous crime).

¹⁴ Apollodorus, *Epitome* 2.10 (They say that Atreus, after he once vowed to sacrifice to Artemis what was born as the most beautiful of his flocks, neglected to perform his vow after a golden lamb had appeared).

¹⁵ Apollodorus, *Epitome* 3.21 (Because of the fact that the goddess was angry with Agamemnon, both because, after shooting her deer, he said, 'Artemis could not do it better' and because Atreus did not sacrifice the golden lamb to her).

¹⁶ Aeschylus, *Agamemnon* 1417-1418 (He sacrificed his child, my dearest offspring, as a spell over the Thracian winds).

argues that Iphigenia must be sacrificed (*nec enim nescitve tacetve sanguine virgineo placandam virginis iram esse deae*)¹⁷, but a reason why is not provided. However, in the following Ovid tells that Diana replaced Iphigenia with a deer on the altar. This might imply the killing of Diana's deer as the reason of her anger as well. Prominent is the absence of any kind of vow by Agamemnon. Calchas simply received an omen that a not specified girl had to be sacrificed to Diana and Agamemnon, out of responsibility and leadership, offered his daughter. Virgil (70 – 19 BCE) makes a very short remark of two verses in his *Aeneid* that reminds the reader of the mythological event. Aeneas tells how Sinon quoted the oracle of Apollo in his mendacious story to the Trojans, which states that the winds were appeased by the blood of a girl when the Greeks first came to Troy (*sanguine placastis ventos et virgine caesa, cum primum Iliacas, Danaï, venistis ad oras*)¹⁸. Seneca (c. 4 BCE – 65 CE) makes Clytaemnestra remind her daughter's sacrifice in his tragedy *Agamemnon* (*lustrale classi Doricae peperit caput; cruore ventos emimus, bellum nece*)¹⁹. A negative undertone is likely to be seen, since Clytaemnestra is the speaking character and she names the sacrifice as one of the reasons for the murder of her husband. The Christian philosopher Boethius (c. 480 – 525), at last, mentions the sacrifice shortly in his work *The Consolation of Philosophy*, when he tells how Agamemnon bought the winds with the blood of his daughter's throat (*ille dum Graiae dare vela classi optat et ventos redimit cruore, exuit patrem miserumque tristis foederat natae iugulum sacerdos*)²⁰. Also, here the reason for Diana to be angry is unknown. The words *exuit patrem* seem to contain a moral judgement.

Cicero as Dante's source

¹⁷ Ovid, *Metamorphoses* 12.27-29 (For neither did he not know, nor did he conceal that the wrath of the virgin goddess had to be appeased with the blood of a virgin).

¹⁸ Virgil, *Aeneid* 2.116-117 (You appeased the winds with blood and a killed virgin, when you, Greeks, first came to the Trojan shores).

¹⁹ Seneca, *Agamemnon* 163; 170 (I bore a lustral sacrifice for the Greek fleet; we bought the winds with blood and the war with murder).

²⁰ Boethius, *The Consolation of Philosophy* 4.7.4-7 (When he wished to give sails to the Greek fleet and bought the winds with blood, he put of the father and as a priest made an agreement of the unhappy throat of his sad daughter).

As stated above, Dante's allusion consists at least of four elements that can be considered certain and that may link the allusion to his used source. First, the sacrifice happened because of the non-fulfilment of Agamemnon's vow, which is characterised as short-sighted. In Greek and Latin literature, we find this vow in the depictions of Euripides and Cicero. Hyginus attributes it to Atreus and Sophocles and the *Cypria* differ from it since they mention the killing of Artemis's deer as the cause of her anger. Second, Dante conveys an apparent value judgement. This only is the case in Cicero's version, when he expressly speaks of a *taetrum facinus* that could better have been prevented by breaking the vow. The third and fourth element, the portrayal of Iphigenia as a victim because of her beauty and the sacrificial ritual, which are also present in the other discussed sources, can both be observed in Cicero's words *immolavit Iphigeniam, qua nihil erat eo quidem anno natum pulchrius*. Due to the similarity of the four elements in both Cicero and Dante, it is convincing enough to conclude that Cicero's *On duties* 3.25 has been Dante's source for the sacrifice of Iphigenia by Agamemnon.

In addition, we have seen several sources that do not mention the reason for Artemis/Diana's anger. The treatment of the story in these works from Roman literature limit themselves to short allusions, comparable to the way Dante used the theme. Dante's knowledge of Virgil's *Aeneid* is evident, to be deduced already from his choice to make Virgil his guide through hell and from his remark *vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore che m'ha fatto cercar lo tuo volume*²¹. It is certain that Dante was familiar with Virgil's allusion to Iphigenia. The fact that the allusion is so short and so many details are not mentioned results in a simplified version of the tale. This is the same in the allusions by Ovid, Seneca, and Boethius. What is more, Di Giammarino notices that Dante knew all these authors²². The benefit of these allusions without the goddess's cause of wrath, is that they all can be combined with Cicero without any contradictions in the narrative. Therefore, it is plausible that Dante's idea of the sacrifice, which he extracted from Cicero, was confirmed for him by

²¹ Dante, *Divine Comedy Inf.* 1.83-84 (May the long study and the great love that made me search your volume serve me).

²² Di Giammarino (1996), pp. 122-124.

his reading of Virgil, Ovid, Seneca, and Boethius. It is however possible that these four authors did in fact not agree with Euripides and Cicero, but rather with Sophocles, the *Cypria* and Hyginus that Agamemnon killed Diana's deer. We cannot tell with certainty since they do not explicitly mention it.

Important to stress as well, is the fact that Dante has also copied the disapproval of Agamemnon's deed from Cicero. The rejection of his vow and/or the sacrifice is an element that is not present in the *Cypria*, Sophocles, Euripides, Virgil, Ovid, Seneca, Hyginus and Apollodorus. Only Boethius shows a bit of the same judgement, perhaps rationalising from the same Christian moral standards. Moreover, in most sources it is shown that Agamemnon had no intention to offend the goddess and only sacrificed his daughter after much resistance. This acquisition of moral (dis)approvals from Cicero is not an unfamiliar habit of Dante, as it was a common practice of classical studies in Dante's time. Di Giammarino states: «Tra i classici che compaiono nell'opera dantesca Cicerone non subisce trasfigurazioni allegoriche, ma viene assunto come maestro di vita morale e perfetto modello nella formulazione di specifiche questioni» and «Il pensiero ciceroniano è utilizzato da Dante per approfondire due concetti fondamentali della sua meditazione sull'uomo e sulla storia: il bene e la virtù»²³. This is the case here as well since Dante has followed Cicero in his moral rejection of Agamemnon's deed to sacrifice his daughter.

Conclusion

These two elements, the vow as a reason for the wrath and the disapproval of Agamemnon, are convincing enough to state that Dante derived his knowledge about the sacrifice of Iphigenia from Cicero's *On duties* 3.25. All in all, two important remarks ought to be made in terms of Dante's representability for the classical tradition of Iphigenia's sacrifice. He aligns himself with only one reason why Artemis/Diana demanded Agamemnon to sacrifice his daughter, while at least two reasons were generally known and

²³ Di Giammarino (1996), p. 121; p. 126.

respected throughout classical literature. Of course, it is possible that Dante knew them both, perhaps from other sources (such as Sophocles) in a Latin translation. But in that case, he picked one: after all, the tale had to be in line with the moralising message he wanted to convey in *Paradiso* 5, which is to not act short-sightedly in the making of vows (perhaps Agamemnon functioned as an archetype to admonish the people in Italy or the Church). It is also plausible that Dante merely knew the one he picked. The killing of the deer by Agamemnon is mostly told in the Greek sources and most Latin sources do not mention the reason at all. Dante came into contact with the theme in his studying of Cicero's *On duties* 3.25. The reading of Virgil, Ovid, Seneca, and Boethius may then have confirmed what he read in Cicero. Dante's account voices at least Euripides's and Cicero's versions but is not representable for the entire classical tradition of the theme.

What is more, Dante took over the disapproval of Agamemnon's deed (*così stolto*) from Cicero (*promissum potius non faciendum quam tam taetrum facinus admittendum fuit*), which was a common way of reading Cicero, and used this idea to reject the idea of acting short-sightedly in the making of a vow. This disapproval is certainly not openly present in all versions of the tale in the primary sources. Due to Dante's incorporation of these two elements in the allusion in the *Divine Comedy*, it can be concluded that the reading of Cicero's account of Iphigenia's sacrifice has incited Dante to differ slightly from the classical tradition. This creates space for further research. It may be interesting to find out whether Dante's allusion has in its turn functioned as a model for other literary receptions of the theme, by his contemporaries or later authors in the tradition. After all, Dante's works remain to be of inestimable value.

Stijn Timmermans

stijn.timmermans@student.ru.nl

Bibliographical references

Di Giammarino (1996)

Gabriele di Giammarino, *Dante lettore di Cicerone*, in *Atti dell'IX Colloquium Tullianum* 9, 121-132, 1996.

Fairclough & Goold (1999)

Horace Fairclough & George Goold, *Virgil: Eclogues, Georgics, Aeneid books 1-6*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1999.

Fallani, Maggi & Zennaro (1993)

Giovanni Fallani, Nicola Maggi & Silvio Zennaro, *Dante: Tutte le opere*, Rome, Newton Compton Editori, 1993.

Fitch (2018)

John Fitch, *Seneca: Oedipus, Agamemnon, Thyestes, Hercules on Oeta, Octavia*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2018.

Frazer (1921)

James Frazer, *Apollodorus: The Library book 3.10-end, Epitome*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1921.

Glenn (1999)

Diana Glenn, *Women in Limbo: Arbitrary Listings or Textual Referents? Mapping the Connections in Inferno 4 and Purgatorio 22*, in *Dante Studies* 117, 85-115, 1999.

Kovacs (1999)

David Kovacs, *Euripides: Trojan Women, Iphigenia among the Taurians, Ion*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1999.

Lloyd-Jones (1994)

Hugh Lloyd-Jones, *Sophocles: Ajax, Electra, Oedipus Tyrannus*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1994.

Miller (1913)

Walter Miller, *Cicero: On duties*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1913.

Miller (1916)

Frank Miller, *Ovid: Metamorphoses books 9-15*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1916.

Schmidt (1872)

Mauricius Schmidt, *Hygini Fabulae*, Jena, Mauke's Verlag, 1872.

Sommerstein (2009)

Alan Sommerstein, *Aeschylus Oresteia: Agamemnon, Libation-bearers, Eumenides*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2009.

Stewart, Rand & Tester (1973)

Hugh Stewart, Edward Rand & Jim Tester, *Boethius: Theological Tractates, The Consolation of Philosophy*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1973.

Van Dooren (1987)

Frans van Dooren, *De goddelijke komedie*, Amsterdam, Ambo Anthos, 1987.

West (2003)

Martin West, *Greek epic fragments*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2003.

Ziolkowski (2014)

Jan Ziolkowski, *Dante and the Greeks*, Washington DC, Dumbarton Oaks, 2014.

In this short paper it is argued that Cicero's De officiis 3.25 (caput 95) has been the primary source for Dante's depiction of the sacrifice of Iphigenia in the Divine Comedy (Par. 5.68-72). By reading Cicero, Dante came into contact with the narrative that Artemis/Diana demanded the sacrifice due to the vow Agamemnon had made earlier to sacrifice the most beautiful thing the year would bring forth. Agamemnon's vow that led to the sacrifice is mentioned in both sources and Dante may have find the confirmation of this tale in Virgil, Ovid, Seneca, and Boethius. Dante took over both Cicero's reason for Artemis/Diana's wrath and his moral disapproval of Agamemnon's deeds to convey in Paradiso 5 the rejection of short-sightedness in the making of vows. By doing so, Dante made an allusion that is not fully representable for the entire classical tradition of the tale.

Keywords: Agamemnon; Cicero; Dante; reception of antiquity; sacrifice of Iphigenia.

FABIANA GAROFALO, **Dante dopo Auschwitz: la Commedia per dire l'orrore in Primo Levi e Giorgio Bassani**

Premessa

Uno dopo l'altro, gli anelli inglobavano Roma, Berlino, Magadan, Mosca, Burrel, Budapest, Auschwitz, Tirana, Praga, Baby Yar, Kolyma. Tutti questi luoghi, con i loro abitanti e le loro lingue, hanno tessuto, che lo si voglia o no, un legame con Dante. E questi legami formano una sorta di tela invisibile che li collega tutti; in altre parole, ogni luogo ha avuto una storia con Dante¹.

L'ecclettica e variegata eredità di Dante ingloba la quasi totalità delle arti e dei linguaggi extra letterari, da nord a sud, da oriente a occidente. Questa apparenza senza confini, né di spazio, né di tempo. In effetti, nonostante il solco tra Dante e lo spirito del nostro tempo si faccia sempre più profondo, è stata inevitabile la sua elezione a vero e proprio archetipo della ricerca artistica contemporanea. Naturalmente, questi esiti non possono essere paragonati dal punto di vista qualitativo, ma solo per quanto riguarda le intenzioni di fondo. L'esilio, inteso come dolorosa categoria esistenziale (utilizzando un'espressione di Ramat) è uno dei *fil rouge* che li tiene uniti: coinvolge Dante e i suoi adepti novecenteschi, accomunati dalla medesima condizione di chi vagabonda tra cumuli di macerie, da intendere come fondiglio della violenta inondazione della storia che ha sommerso anche le loro identità, con la fragile e forse vana intenzione di ricomporle e, dunque, ricomporsi nel definito disegno di un'opera. Si sfiorano le

¹ Kadaré (2005), p. 8.

più disparate forme di riappropriazione: la citazione, la riscrittura, il ripescaggio episodico o sistematico dei temi, situazioni e personaggi. Dante si fa miniera non solo di valori storico-culturali ma indica anche le modalità di ridefinizione dei singoli percorsi artistici e intellettuali².

Ancor prima di inoltrarci in tale ragionamento è lecito proporre un brevissimo accenno alle alterne fortune di Dante nei secoli che lo precedono il Novecento: quelli che Corrado Bologna definisce «secoli senza Dante», a cominciare dal Cinquecento. Tuttavia, sarebbe un'ingenuità metodologica lasciare intendere che a partire da quegli la *Commedia* subisca una sorta di eclissi. Non si dimentichi che nel Seicento diversi autori appaiono legati al magistero dantesco, così come alla sua fortuna nel secolo Settecento e nel Risorgimento. Seppur in un tempo piuttosto caliginoso, il maestro fiorentino, dai grandi non è mai dimenticato. In riferimento al primo Ottocento si pensi al Manzoni, alle angosce notturne di Renzo che fugge da Milano nella foresta che costeggia l'Adda (capitolo XVII dei *Promessi Sposi*) nell' «orrore indefinito» di quel gelo che lascia balenare fra gli alberi «figure strane, deformi, mostruose», deriva certo dalla viva memoria del XIII canto dell'*Inferno*³, con il suo «bosco» ombroso («di color fosco») e atrocemente metamorfico («Uomini fummo, e or siam fatti sterpi»). L'ispirazione dell'*Infinito* leopardiano s'intreccia senza dubbio con la meditazione sul *Paradiso* dantesco, fino al riverbero figurale del «gran mare dell'essere» (*Par.*, I, 113), «quel mare al qual tutto si move» (*Par.*, III, 86), nel «naufragar m'è dolce in questo mare». E come trascurare il riflesso sonoro, cromatico, nel *Passero solitario*, di uno fra gli incipit più geniali e commoventi della *Commedia*, quello dell'VIII canto del *Purgatorio* («...e 'ntenerisce il core» / «...sì ch'a mirarla intenerisce il core»).

² Comitangelo (2014), p. 137.

³ D'ora in avanti cito sempre la *Commedia* dell'edizione a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi (1991-97).

Tuttavia, il Dante dell'Ottocento è in gran parte legato alle immagini infernali proposte dal De Sanctis, alla sua carovana di personaggi, di luoghi, di emozioni. La critica dantesca di tutto il secolo romantico è solita alternare questo artificioso sentimentalismo al più secco accertamento di dettagli, in un polverio anedddotico privo di punti di vista complessivi. Riprendendo ancora le parole del Bologna, possiamo dire che la critica dantesca del XIX secolo sembrerebbe impressionistica, positivistica, lontana dal centro ideale e ideologico del poema, dalla sua smisurata esattezza e complessità. Dante, di fatto, è uno scrittore medioevale del Novecento. La natura autentica della *Commedia*, che è insieme il Libro dell'Universo e la ricapitolazione e riscrittura di una civiltà millenaria, dopo tanto silenzio la scoprono i poeti e gli artisti, ancor prima e più a fondo dei filologi: anche se accanto agli artisti fioriscono presto i grandi critici, l'edizione di Giorgio Petrocchi, le *Rime* di Gianfranco Contini e poi di Domenico De Robertis, le ricerche filosofiche di Bruno Nardi, i grandi commenti scolastici che «hanno fatto gli italiani» (e non solo loro), Sapegno, Bosco, Singleton, Chiavacci Leonardi, Attilio Momigliano⁴.

Dunque, gli artisti e i poeti, in primo luogo proprio quelli, accennati poc'anzi, intenti a ricomporre la propria e le altrui identità mandate in frantumi dalla violenza degli eventi storici, attraverso il disegno dell'opera. Dante Della Terza ci parla di 'itinerario redentivo', la 'trama del viaggio', da intendere un tutt'uno con l'invenzione del poeta, costantemente nasconde la ricerca del senso della complessità del rapporto tra l'*hic et nunc* e l'eterno destino che ci coinvolge. Il viaggio diventa tutt'uno con la poesia che lo gestisce e lo rende plausibile⁵.

È pressappoco impossibile ridurre e limitare la questione dantesca nel Novecento italiano ad una prospettiva puramente italiana in quanto la questione

⁴ Bologna (2012).

⁵ Della Terza (2013), p. 18.

investe allo stesso modo, e dunque radicalmente, i maggiori autori di tutto il mondo, i cui modelli di poesia e di riflessione poetica contribuiscono a stimolare la riflessione in Italia, soprattutto a cominciare dagli anni Cinquanta, con l'assorbimento e la metabolizzazione dei testi canonici di Eliot, Pound e Mandel'stam. A partire da questa influenza si determinano alcune forme di comunicazione tra Dante e la poesia novecentesca, che valgono come coordinate generali⁶.

Già per il primo Pound risulta decisivo il ruolo di Dante come autore capace di coniugare poesia metaforico-allegorica e giudizio anche politico sull'umanità e sulla storia, per poi scegliere definitivamente la strada dei *Cantos*. Questi costituiscono il più ambizioso tentativo di rappresentare in ambito poetico il mondo contemporaneo, con i suoi presupposti storici, sottoposto ad una valutazione morale ancor prima che ideologica. Ne deriva un particolare modo di connettere i referenti culturali, ovvero quello dell'accumulo: si crea un catalogo potenzialmente infinito che si allontana dalla chiarezza e nettezza del celebre modello dantesco.

Al contrario, in Eliot i frammenti di vita, disseminati come quelli sopravvissuti all'ardua prova della Grande Guerra, si posizionano come tessere di un mosaico incompleto, come citazioni-allusioni ad un mondo che non esiste più, né in quanto passato remoto, né in quanto presente storico. Eliot è un interprete pienamente novecentesco di Dante perché ne coglie le implicazioni filosofiche e artistiche senza vani tentativi di imitazione, ma imprimendo il sigillo della 'frammentazione' nella ricezione dell'opera forse più compiuta e sublimemente simmetrica di tutti i tempi.

Celebre, infine, è la lettura della *Commedia* che ha dato un pensatore e scrittore quale Mandel'stam. La passione di un autore immerso nella Rivoluzione si fonde

⁶ Severi (2011), p. 38.

con il tragico destino cui egli è andato incontro. L'intero poema è riletto all'insegna dell'energia, nonché della multiformità, organizzata come quella di una struttura minerale. Di qui la serie continua di ardite metafore: la forma della terzina ricorda quella degli aerei che si staccano in volo l'uno dall'altro; l'autore è un «direttore d'orchestra chimico» che crea comparazioni polinomiche e incandescenti. Il poema dantesco è quindi l'espressione più alta di una poesia intesa come continuo circolare tra una creatività possente e una cristallizzazione precisa ma mai mortuaria. Un Dante, insomma, che supera persino la sclerotizzazione, e poi la drammatica inversione, dell'impeto rivoluzionario⁷.

Risulta ben chiaro come, a confronto con scrittori di altre culture, i poeti italiani fino ad un certo punto non abbiano potuto confrontarsi in maniera libera con il monumento stesso della loro lingua, oltretutto sacralizzato e sclerotizzato, per uso risorgimentale. Questa *impasse* è superata poco dopo la soglia del Novecento, in conseguenza della brutale, e già citata, inondazione della storia (Grande Guerra, violenze sociali, primi sentori fascisti, Shoah) che conduce i poeti nostrani a rifarsi a quel modello antico, senza condizionamenti temporali e con estrema affinità spirituale.

È quasi inevitabile che questa riappropriazione avvenga innanzitutto per via negativa: la presenza dantesca diviene il segnale di una catastrofe in atto, di una condizione infernale, di cui Dante è testimone archetipo. Viceversa, alcuni autori vanno oltre, interrogandosi, proprio attraverso l'interlocuzione simbolica con Dante, sulla possibilità di aprire finestre salvifiche in mezzo ad una nube storica così fitta, così fosca⁸.

Mandel'stam sostiene che «non è possibile leggere i canti di Dante senza rivolgerli all'oggi: sono fatti apposta, sono proiettili scagliati per captare il futuro,

⁷ Casadei (2010), pp. 46-48.

⁸ Severi (2011), pp. 41-42.

ed esigono un commento *futurum*»⁹. In generale, non vi è poeta che non percepisca la sostanziale eternità dantesca. È possibile individuare una duplice ragione alla base di questo sentimento che lega l'uomo moderno a Dante: innanzitutto, una ragione intima, di coscienza umana ed intellettuale, nei cui riverberi si svolge la vicenda dantesca tutta. Parafrasando Kadaré, sfuggire a Dante è impossibile come sfuggire alla propria coscienza. In nessun'altra creazione letteraria la coscienza umana, con insieme le sue tribolazioni, è collocata in una posizione così centrale. E la ragione per la quale nessuno può sfuggirgli è nella veste universale che la coscienza di Dante stesso va assumendo, nel suo costante e contemporaneo dialogo con l'individualità e la collettività¹⁰.

Dante dopo Auschwitz

Nel ventesimo secolo si possono individuare almeno tre differenti modalità di utilizzare, e quindi interpretare, il modello dantesco. La prima è legata senza dubbio alle esperienze delle avanguardie, ed è quello che, sganciato il poema dalla sua storicità fattuale, conduce a sottolinearne tutti quegli aspetti che finiscono per privilegiare la sua 'modernità' e affinità con i grandi movimenti sperimentali contemporanei, come l'espressionismo. Tali aspetti sono indubbiamente la creatività linguistica e stilistica, l'arditezza delle simmetrie o delle mescolanze, la polisemia (allegorica e non). È ovvio che tutto ciò che Dante propone, la fusione tra storia privata, tempo relativo e tempo assoluto, il male e la sua possibile cura, non avrebbe resistito ai secoli se non avesse raggiunto un'assoluta originalità di lingua e di forma. La seconda, cronologicamente più recente delle altre, riesce a far emergere quelle connessioni fulminee e ultra-razionali, che non smentiscono la formazione aristotelico-scolastica del poeta ma

⁹ Mandel'stam (1990), p.140.

¹⁰ Severi (2011), p. 39.

sicuramente in un certo qual modo la costringono a mescolarla con quella mistica e platonizzante, riscontrabile almeno nel *Paradiso*. Si tratta di letture che mirano a rivalutare la componente visionaria e che nascono in ambito letterario o saggistico, e ancor più in quello pittorico, cinematografico o in genere delle *visual culture* e addirittura di internet. La terza, molto sviluppata a partire dal 1945, vede nell'opera di Dante la sintesi della cultura cristiana occidentale, e confronta la prospettiva del giudizio *post mortem* con gli estremi raggiunti realmente nella Seconda guerra mondiale. Tornano, in questo modo, in rilievo gli elementi morali e storici del poema a volte letti alla luce delle attente ricostruzioni dell'orizzonte culturale dantesco, altre volte confrontati direttamente, in prospettiva saggistica, con quelli emersi in un'epoca che si rende nota anche e soprattutto dal silenzio di Dio riguardo ai destini umani¹¹.

Dante è il poeta che più di tutti permette ai nostri contemporanei di riconoscersi e di ravvisare la propria immagine: è l'interprete dell'umanità dolorante, del male del mondo, dell'indicibile pena, più che dell'ebbrezza, dell'ineffabile allegrezza, del riso dell'universo. La *Commedia* dantesca, in particolare la prima cantica, diviene paradigma per la descrizione di ogni triste realtà sia terrena che ultraterrena¹².

All'interno della feconda, fervida e stimolante tradizione critica di studi sugli scambi intertestuali tra *Commedia* e letterature novecentesche, di grande spicco è un capitolo che riguarda proprio l'utilizzo di quel paradigma dantesco, soprattutto infernale, da parte di coloro che sono scrittori e testimoni della Shoah. I quesiti, a questo punto, si susseguono inevitabili. Perché ispirarsi ad un inferno immaginario per descriverne uno reale? Perché mettere a confronto le storie di

¹¹ Casadei (2010), p. 45.

¹² Arques (2009), p. 87.

scrittori post auschwitziani con l'opera di Dante? Cosa può dire un poeta del Trecento ai sopravvissuti dell'Olocausto?

Di primo acchito, alla base della scelta di chi scrive dopo Auschwitz sembra esservi quello di rendere la propria scrittura più efficace proprio perché legata ad un immaginario e ad un vocabolario conosciuto e dunque riconoscibile. Tuttavia, il reale motivo di questa decisione non è affatto di semplice e piena comprensione come potrebbe apparire a prima vista. L'inferno descritto dal maestro fiorentino è moralmente distante da un Lager nazista. Quest'ultimo rappresenta l'emblema dell'ingiustizia assoluta, del male assoluto, quello dantesco è, sì, il luogo delle pene e dei pentimenti, degli orrori e della disperazione ma intesi come conseguenze naturali, necessarie e giuste, dei peccati commessi in vita dai dannati e, dunque, inevitabilmente luogo di giustizia divina. La giustizia, o meglio l'ingiustizia, rappresenta una delle maggiori preoccupazioni dei prigionieri dei Lager. Persino dopo la loro liberazione molti sopravvissuti non trovano pace e continuano invano a cercare risposte ad un'infinità di domande. Anche nella *Divina Commedia* la giustizia occupa un posto centrale: nell'*Inferno*, Dante pone noi tutti a confronto con il modo in cui la giustizia divina punisce il male, e dunque il fatto che tanti scrittori post auschwitziani ricorrano all'opera maestra risulta essere una scelta comprensibile. A rimarcare la fondamentale differenza tra i due 'inferni', laddove Dante evidenzia con la legge del contrappasso l'equiparazione tra colpa e pena, negli scritti dei testimoni si insiste molto sulla arbitrarietà di chi si è fatto giudice dei propri pari, aldilà di ogni legge umana e divina, e ha distribuito pene gratuite senza fondamento né morale, né giuridico. Con ogni probabilità la carovana di vocaboli e immagini dantesche deve aver agito nella mente dei deportati appena arrivati nel Lager come filtro per provare a decodificare una realtà incomprensibile. Successivamente, nella transizione verso la pagina scritta, il ricorso al poema dantesco ha agevolato la

dicibilità e la riconoscibilità di un evento che, in qualità di *unicum*, non è né dicibile, né riconoscibile.

Il rapporto tra la *Commedia* e i testi novecenteschi può anche capovolgersi: per avere oggi un'idea dell'inferno dantesco si può far riferimento alla descrizione di un Lager, come quella fatta dal chimico torinese Primo Levi che ha consegnato la testimonianza più efficace e letteralmente più significativa dell'esperienza infernale vissuta nel 'cuore di tenebra' del Novecento¹³.

Primo Levi: un Dante moderno

A partire dal 1947 anche Primo Levi, chimico e scrittore torinese deportato ad Auschwitz in quanto ebreo, scrivendo *Se questo è un uomo* aggiunge una voce al dibattito circa l'osmosi tra letterature post auschwitziane e *Commedia*.

Levi dichiara più volte di aver letto Dante con passione in gioventù e la sua influenza è ravvisabile nell'intera sua produzione, documentata da citazioni dirette o indirette del Poema e da richiami più o meno volontari al poeta toscano. La presenza di quest'ultimo nell'opera leviana è talmente costante da far notare il peso della sua assenza nei rari casi in cui manchi, o sembri mancare¹⁴.

Levi ritiene che un semplice resoconto dei suoi ricordi del male subito non sarebbe sufficiente ad impedire un possibile ritorno del male nei secoli successivi, quindi offre al lettore non solo la sua memoria degli orrori vissuti ma la completa con un'interpretazione, affinché le generazioni successive siano in grado di comprendere nel profondo questa pagina nera della storia mondiale. È qui che si cela la particolarità di Levi: la follia umana sperimentata nell'internamento non gli impedisce di conservare la ragione e le sue opinioni moderate. Lo scrittore diviene il simbolo di chi non si piega al dolore in cui è stato immerso. Dietro tutto

¹³ Traversi (2002), pp. 109-111.

¹⁴ Agovino (2014), pp. 425-426.

ciò, Dante. Che la connessione tra i due sia tutt'altro che accidentale è ormai assodato. Traccia archetipica dell'esperienza del Lager e dell'analogia fra il Lager e l'Inferno dantesco, è Primo Levi le cui opere sollecitano ad una profonda riflessione su 'ciò che è stato' e sull'imprescindibile compito morale della conoscenza e della memoria che tutti noi abbiamo. Di fronte a orrori indicibili come i Lager nazisti talvolta le parole non sono sufficienti, non sanno esprimersi. L'aspetto che più colpisce è la nitidezza esegetica, realizzata all'insegna di un'economia linguistica che conduca verso una scrittura asciutta, priva di artifici retorici affinché tutti capiscano. A controbilanciare tale apparente semplicità, vi è proprio il riferimento ai grandi modelli culturali, tra i quali primeggia su tutti proprio Dante col suo *Inferno*. Esplicita la tematica del viaggio che nella *Commedia* assume i tratti di un itinerario verso il basso della voragine infernale e ben presente in Levi. Il viaggio che lo vede protagonista, insieme alle altre centinaia di deportati, inizia sui treni di mezza Europa dove prendono vita i primi passi della tragedia: per tutte queste anime la marcia di andata si configura come una condizione di eccezionalità, un'esperienza estrema collocabile tra due orizzonti di incommensurabile distanza: quello familiare, lasciato alle spalle, e l' 'altro' che proprio sul treno comincia a rivelarsi e che il Levi definisce "incomprensibile" («Noi ci guardavamo senza parola. Tutto era incomprensibile e folle»¹⁵).

Prima di giungere nell'inferno di Auschwitz, vi è un tempo di attesa nel campo di raccolta di Fossoli, dove, come in una sorta di Limbo, i prigionieri sostano in un'atmosfera di esitazione e straniamento. Il campo è vissuto come un atrio infernale sul modello dantesco: il soggiorno è contrassegnato da una sospensione dello spazio e del tempo, sull'orlo di un abisso buio, sul quale - prima della partenza - scende la notte di un definitivo distacco, il punto di un non ritorno, di un impossibile *nostos*. Allo stesso modo, l'arrivo ad Auschwitz richiama

¹⁵ Levi (1989), p. 31.

l'ingresso di Dante nell'inferno: la deportazione è infatti un viaggio verso il fondo, l'autocarro che trasporta i prigionieri è come la barca che traghetta le anime dannate al di là del fiume Acheronte. Tuttavia, il soldato tedesco «irto d'armi» che li sorveglia, definito proprio «il nostro caronte», non ha la stessa monumentalità del traghettatore dantesco (lo si deduce anche dal fatto che Levi ne riporta il nome con la lettera minuscola) e, in luogo di gridare «guai a voi, anime prave!» (Inf., III, 84), chiede loro cortesemente di cedere denaro e orologi:

[...] ci domanda cortesemente ad uno ad uno in tedesco e in lingua franca se abbiamo denaro od orologi da cedergli: tanto dopo non ci servono più. Non è un comando, non è un regolamento questo: si vede che è una piccola iniziativa privata del nostro caronte¹⁶.

I prigionieri, già stanchi del viaggio, vengono spogliati e sono quindi «lassi e nudi» come le anime dei dannati e costretti a sofferenze simili a quelle dantesche: patiscono la sete, la fame, il freddo, il lavoro forzato, la malattia. Per ciò che concerne la descrizione di quello che si configura come primo bisogno fisiologico negato, la messa a disposizione di acqua per placare la sete, è possibile intravedere una specie di supplizio di Tantalo. Eroe condannato a patire fame e sete in presenza di acqua e cibo che costantemente si allontanano da lui ogni volta che cerca di fruirne: figura impiegata dal Dante del *Purgatorio* per descrivere la pena dei golosi. Soffrire la fame e la sete pur avendo a disposizione i pomi di un albero e un ruscello di acqua fresca che sgorga dalla roccia del monte. In Levi manca, però, la grandezza dell'eroe greco, quello che ne risulta evidenziato è piuttosto il martirio carico di significazioni simboliche. A sancirle la lenta e inflessibile iterazione della «e»:

Siamo scesi, ci hanno fatti entrare in una camera vasta e nuda, debolmente riscaldata. Che sete abbiamo! Il debole fruscio

¹⁶ Ivi, p. 33.

dell'acqua nei radiatori ci rende feroci: sono quattro giorni che non beviamo. Eppure c'è un rubinetto: sopra un cartello che dice che è proibito bere perché l'acqua è inquinata. Sciocchezze, a me pare ovvio che il cartello è una beffa: "essi" sanno che noi moriamo di sete, e ci mettono in una camera e c'è un rubinetto (...). Io bevo, e incito i compagni a farlo; ma devo sputare, l'acqua è tiepida e dolciastra, ha odore di palude. Questo è l'Inferno. Oggi, ai nostri giorni, l'Inferno deve essere così, una camera grande e vuota, e noi stanchi di stare in piedi, e c'è un rubinetto che gocciola e l'acqua che non si può bere, e noi aspettiamo qualcosa di certamente terribile e non succede niente e continua a non succedere niente. Come pensare? Non si può pensare, è come già essere morti. Qualcuno si siede per terra. Il tempo passa goccia a goccia¹⁷.

L'acqua, la vita, l'umanità, il pensiero che dell'uomo è l'espressione caratterizzante, vengono negati, diventano impossibili; eppure, sembra non succedere nulla, ma il tempo passa e si nullifica, proprio come il principio vitale per eccellenza, ossia l'acqua.

Così come le anime dannate dantesche, anche quelle leviane parlano una lingua incomprensibile. La confusione linguistica regna nei lager allo stesso modo che nei gironi infernali: i deportati sembrano prendere parte di un film frenetico e pieno di fracasso, difficile da mettere a fuoco; una carovana di personaggi privi di volto e persi in un ripetuto rumore di fondo in cui la parola umana non riesce mai a prevalere. La stessa attenzione alla lingua e alla parola, questa volta, però, intesa come strumento veicolare dell'esperienza di cui Dante e Levi sono testimoni e protagonisti, viene prestata sia da Dante in diversi passi della *Commedia*, sia da Levi in *Se questo è un uomo* quando entrambi, immersi e testimoni di un'esperienza che va oltre l'umano, confessano di essere privi di mezzi espressivi: le parole umane sono impotenti a esprimere ciò che di umano non ha davvero nulla¹⁸.

¹⁷ *Ivi*, pp. 34-35.

¹⁸ De Cata (2017), pp. 3-8.

Di fronte alla presa di coscienza che la violenza inferta all'uomo ha immediate ripercussioni sul linguaggio, Levi ricorre ad una sorta di reticenza, di sospensione del discorso, lasciando solo intendere ciò che, dopo Auschwitz, non si può più esprimere a parole, e facendo proprio un atteggiamento che però non sfocia nel silenzio, quanto piuttosto nel tentativo di sfuggire, alludere, evocare. Levi denuncia l'insufficienza del linguaggio ma non si arrende all'incomunicabilità; quando, nelle prime pagine del libro, deve spiegare come e perché è stata possibile la «demolizione dell'uomo» ammette «noi sappiamo che in questo difficilmente saremo compresi, ed è bene che sia così». Tuttavia, proprio nel momento in cui si rende conto della distanza incolmabile tra le parole e i fatti, lo scrittore riapre il dialogo usando la congiunzione avversativa «ma» che introduce una richiesta di collaborazione vista la necessità di coinvolgere il lettore in considerazioni di valore universale («ma consideri ognuno...»); Levi vuole tenere aperta la comunicazione e per questo, proprio come fa di tanto in tanto Dante, chiama direttamente in causa i suoi lettori, concludendo:

Si comprenderà allora il duplice significato del termine "Campo di annientamento" e sarà chiaro che cosa intendiamo esprimere con questa frase: giacere sul fondo¹⁹.

I riferimenti al maestro fiorentino sono sparsi in tutta l'opera leviana, e ancor più è interamente dantesco l'undicesimo capitolo di *Se questo è un uomo*. Il famigerato capitolo intitolato 'Canto di Ulisse', nel quale Levi prova a tradurre il ventiseiesimo canto dell'*Inferno* dantesco ad un lavapiatti del Lager²⁰. Dante e Virgilio incontrano Ulisse nell'ottava delle 'borse' di Malebolge, dopo Vanni Fucci «bestia» e gli altri ladri sfigurati da metamorfosi bestiali. Con il canto ventiseiesimo Dante permette al lettore di entrare in un altro mondo: la poesia si

¹⁹ Traversi (2002), p. 122.

²⁰ Buyck (2013).

innalza, il tono abbandona per un po' il registro comico del basso inferno e sfiora vette tragiche, sublimi. La *Commedia* diventa *epos*: dopo essersi misurato con Ovidio e Lucano sul loro terreno nel canto precedente, qui Dante chiama in campo direttamente Omero e osa riscriverne il mito. Il cuore del canto è la fine di Ulisse. Fine inventata da Dante stesso e narrata dall'eroe in un lungo monologo, che si dispiega per oltre un terzo dei versi totali (58 su 142)²¹. La cura e le attenzioni con cui il poeta introduce il monologo in questione contribuiscono a dare a questa figura un rilievo e una dignità che non hanno pari, almeno nell'inferno. Ulisse spicca non soltanto tra i dannati di Malebolge, sfigurati e spesso ridotti a caricature di sé stessi, ma anche se paragonato ai grandi spiriti incontrati da Dante tra incontinenti e violenti (Francesca, Farinata, Cavalcante, Pier delle Vigne, Brunetto Latini).

Ulisse non ha ancora preso la parola ma si trova già, anche solo da un punto di vista testuale, in una condizione di privilegio. Il canto ventiseiesimo è tutto sbilanciato in avanti, costruito sull'immagine del protendersi, dell'andare oltre, inquieto come il mare, come Ulisse. È la tensione di Dante che si sporge pericolosamente dal ponte per scorgere i peccatori di questa bolgia. La stessa tensione si trova poi nelle parole di Ulisse che, dopo aver faticato a rompere il lungo silenzio, comincia il suo racconto non dal principio ma in *media res*, a viaggio già cominciato. Ulisse è già partito, si trova in mare. Dante riprende la narrazione nel punto in cui Ovidio l'ha interrotta, nel quattordicesimo libro delle *Metamorfosi*. Tuttavia, la prospettiva ora è rovesciata. Se nel modello latino Macareo, compagno di Ulisse, rinuncia a un nuovo viaggio per timore dei pericoli del mare e guarda da terra la nave dell'eroe allontanarsi all'orizzonte, nella *Commedia* il punto di vista è quello di Ulisse che non esita a prendere il largo. Mosso da un inarrestabile desiderio di conoscenza, l'Ulisse dantesco lascia ogni

²¹ Invernizzi (2010), p. 47.

cosa diletta e torna ad affrontare il mare. Su un'unica nave, con pochi fedeli compagni, percorre le coste del mondo allora conosciuto. La fine della vita e le colonne d'Ercole sono il limite in cui si imbatte la ricerca di Ulisse: procedere ancora sarebbe follia, eppure rimane quella sete martellante. Per un attimo il viaggio si arresta, poi Ulisse prende la parola. Tornare indietro significherebbe rinnegare se stessi e il viaggio compiuto fino a quel momento, significherebbe vivere come «bruti». Nelle sue parole («fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza», vv. 119-120) vibra qualcosa di vero, come avverte Primo Levi richiuso nell'inferno di Auschwitz²². Ed è proprio il ventiseiesimo canto dell'*Inferno* che sovviene alla mente del Levi, quando Jean, uno studente alsaziano ventiquattrenne, da tutti chiamato Pikolo, sceglie lo scrittore per farsi accompagnare durante il trasporto della razione. Per entrambi questo significa una 'buona ora' nel Lager, finalmente arriva un'occasione per sottrarsi per un'ora al dolore, alla noia, alla monotonia nel campo. Mentre stanno camminando con la zuppa sulle spalle, Pikolo chiede al suo nuovo amico di insegnargli qualche parola nella sua lingua, e Primo acconsente volentieri a questa richiesta. Ed è qui che Levi ricorda il canto di Ulisse della *Divina Commedia*, e a partire da questo il ritmo del racconto cresce esponenzialmente. Con urgenza Levi inizia a parlargli del ventiseiesimo canto dantesco. Sembra avere fretta, le parole incalzano e la sua preoccupazione di non portare a compimento il ricordo di questi versi comporta inevitabili lacune nella memoria. È importante che Pikolo conosca quei versi che rappresentano proprio in quel luogo e in quel tempo un'importanza fondamentale. All'inizio ragiona sulla grammatica – spiegando a Jean la differenza nel significato tra «misi me» e «je me mis» - sino a quando pronunciando le sopracitate parole di Ulisse, «Considerate la vostra semenza, / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e

²² *Ivi*, pp. 49 – 53.

canoscenza», si rende conto dell'importanza e del senso profondo. Levi sente che questa terzina parla di loro e solo per un attimo riesce a dimenticare le condizioni disumane e bestiali del Lager. Ed è così che i versi danteschi divengono veicolo di un'esperienza non esprimibili in altre parole. Sembrerebbe quasi la voce di Dio che incoraggia Levi e gli altri prigionieri a non perdere mai la dignità umana, neanche nel luogo più basso che si possa immaginare. Levi si sente un nuovo Ulisse, ed è importante che Pikolo capisca. Lo scopo della loro vita è riassunto in questi tre versi.

In più di un'occasione Levi esprime il dramma della privazione della parola nel Lager: descrive quanto è difficile comprendere le intuizioni dei nazisti e stringere amicizie con altri prigionieri, proprio a causa della mancanza di una lingua che tutti sono in grado di capire. Levi però allo stesso modo ritiene necessario non piegarsi a questa impossibilità di comunicare ed è per questo che si affretta ad insegnare a Pikolo questi frammenti di Dante che lui ammira tanto. La memoria si configura come strumento di salvezza, come ultima possibilità di recuperare la perduta umanità. Ricostruire nella sua memoria questo canto di Ulisse permetterebbe a lui e agli altri prigionieri, individui privati della loro identità e diventati un numero, un 'nessuno', di tornare il 'qualcuno' di prima della guerra. Però, a causa dell'oppressione esercitata dai tedeschi, che passo dopo passo intendono schiacciarli e ridurli a niente, Levi si ricorda solo di qualche frammento. In questo scenario Ulisse non è più da intendere come lo sfidante della legge divina, il vizioso che ha meritato la sua punizione, ma come simbolo della resistenza alla degradazione dei prigionieri imposta dai soldati tedeschi. Levi e Pikolo, diventati Ulisse e Diomede dell'epoca moderna non si piegano ad un simile orrore e non vogliono dimenticare di essere umani. *L'orazion piccola*, con la quale Ulisse invita i suoi compagni a non vivere come bruti ma a perseguire virtù e conoscenza, diventa l'elemento fondamentale del

discorso di Levi. Egli chiude infatti il capitolo citando i versi finali del ventiseiesimo canto dell'*Inferno*: «infin che 'l mar fu sopra di noi rinchiuso». La fine del loro cammino corrisponde quindi con l'affondamento della nave di Ulisse, è come se i prigionieri fossero stati inghiottiti dallo stesso mare in cui Ulisse è morto. Dopo questa breve tregua nel dolore, la buona ora, il mare si richiude di nuovo su di loro per farli ritornare alla monotonia e alla crudeltà del Lager²³.

Aldilà degli espliciti riferimenti a Dante, la descrizione dei condannati richiama costantemente la *Commedia*; non è necessario che Levi ci dica 'qui sto citando Dante' per accorgerci che i corpi lividi e smagriti che ogni giorno abbandonano le baracche diretti in fabbrica, ricordano la processione degli indovini che avanzano nudi, in lacrime, con la testa girata verso la schiena, o il lento incedere degli ipocriti, coperti da cappe di piombo pesantissime. La stessa magrezza innaturale che scava le ossa e riduce il volto a uno scheletro è immaginata da Dante ancor prima che la realtà terribile del nazismo la sperimentasse sugli esseri umani.

Levi è riuscito a rendere il proprio discorso comprensibile a tutti anche grazie all'uso di immagini e parole dantesche. Malgrado la minaccia di naufragare in un'esistenza senza memoria, Levi si aggrappa a Dante come un'ancora di salvezza in un mare di condizioni disumanizzanti. Tutte le parole che Levi dimentica a causa della crescente germanizzazione del Lager le ritrova nella *Divina Commedia* e l'obiettivo che Levi si è posto è analogo a quello dantesco. *Se questo è un uomo* diviene la discesa del chimico nel proprio inferno che, in fin dei conti, si configura incontrastabilmente come il Dante della nostra epoca moderna. L'influenza di Dante sull'opera leviana non si limita al grande capolavoro di cui sopra; una testimonianza è data da *I sommersi e i salvati*, titolo

²³ Buyck (2013), pp. 5-8.

dantesco. Infatti, l'intera opera di Levi può essere letta come una interpretazione di quella dantesca. Da questo punto di vista, possiamo definire *La tregua* come la situazione purgatoriale, ossia l'attesa del lungamente desiderato rientro a casa²⁴.

Percorsi danteschi in Giorgio Bassani

La letteratura italiana del Novecento che, da un lato, abbraccia memorie senza troppe pretese letterarie di persone appartenenti alla Resistenza e, dall'altro, romanzi o testi letterari i cui personaggi sono donne e uomini investiti in pieno dalla follia della guerra, protagonisti di storie ambientate durante la Resistenza e/o nei campi di sterminio, vede spiccare un altro nome: Giorgio Bassani. Se il connubio Levi – Dante risulta particolarmente familiare ai lettori, anche in ragione delle molteplici indagini che si sono susseguite nel corso degli anni, non può dirsi lo stesso dello scrittore ferrarese, sicuramente molto meno esplorato da questo nobile punto di vista. A differenza di quanto avviene per Levi, Bassani non è deportato nei campi di concentramento²⁵ ma, allo stesso modo, pone l'ingiustizia subita dai membri della comunità ebraica di Ferrara durante la Seconda guerra mondiale, arrestati e condotti nei campi di sterminio tedeschi, come premessa di tutta la sua narrativa.

Secondo la testimonianza di quella che è stata l'ultima compagna dello scrittore, Portia Prebys, Bassani «conosceva Dante a memoria» e sul suo tavolino posizionato in camera da letto tra i tre volumi «che teneva sempre sul letto per leggere durante la notte: la *Divina Commedia*, la traduzione di Giovanna Bemporad dell'*Eneide*, e *Un coeur simple* di Flaubert»²⁶. A dimostrazione di

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ La famiglia Bassani, nascosta in un armadio della propria casa, scampa miracolosamente ai rastrellamenti tedeschi. Giorgio, tuttavia, nel 1943 vive il dramma della reclusione in carcere, arrestato per antifascismo.

²⁶ Prebys (2006), p. 254.

quanto appena detto, abbiamo la certezza della presenza, fra i libri posseduti dal Bassani, tre edizioni della *Commedia* (quelle con i commenti di Attilio Momigliano e di Manfredi Porena, oltre a un'edizione di lusso con le illustrazioni di Sandro Botticelli), l'edizione di Contini delle *Rime* (1939, con sottolineature e postille a matita) e un'edizione di *Vita Nova, Fiore*, rime ed ecloghe latine (1928, con nota di possesso datata 25 marzo '42 di Valeria Sinigallia)²⁷. Tornando alla testimonianza di Portia Prebys, questa si riferisce agli ultimi anni di vita di Bassani e dai suoi scritti, aldilà della scontata conoscenza della *Vita Nova* e della *Commedia*, emerge la ben radicata consuetudine a ritrovare nell'esperienza dantesca la sottotraccia esemplare della propria vicenda formativa e di maturazione, ritmata da tappe obbligate e ben riconoscibili. Lo scrittore si spinge oltre: Dante si configura anche come il prototipo stesso del poeta, dacché ciascun poeta, a suo avviso, per poter divenire abile alla scrittura deve prima emblematicamente e spiritualmente 'morire', cioè allontanarsi dal mondo vivente, sbarazzarsi dei suoi fantasmi e delle sue manie, e finalmente rinascere uomo rinnovato, capace di vedere le cose con occhi diversi, con partecipazione e distacco al tempo stesso²⁸. Bassani, tra l'altro, riferendosi al maestro fiorentino, il quale sperimenta un'esperienza simile alla sua, esplicitamente dichiara:

[...] i poeti, loro, che cosa fanno se non morire e tornare di qua per parlare? Cosa ha fatto Dante Alighieri se non morire per dire tutta la verità sul tempo suo? È stato di là, nell'Inferno, nel Purgatorio, nel Paradiso, per poi tornare di qua²⁹.

Estendendo poi il discorso all'esperienza dei superstiti della Shoah (come il personaggio di Geo Jozs da lui costruito) alla propria esperienza di perseguitato e poeta al tempo stesso, asserisce:

²⁷ Rinaldi (2005).

²⁸ Bausi (2011), p. 215.

²⁹ Bassani (1998), p. 1344.

Geo Jozs è morto, è andato là donde non si torna, ha visto un mondo che soltanto un morto può aver visto. Miracolosamente torna, però, torna di qua. Anche i poeti, se sono veramente tali, tornano sempre dal regno dei morti. Sono stati là per diventare poeti, per astrarsi dal mondo, e non sarebbero poeti se non cercassero di tornare di qua, fra noi³⁰.

Se per Levi la nostra attenzione si è concentrata solo sul capolavoro *Se questo è un uomo*, i cui tratti di analogia con l'opera dantesca risultano più evidenti, diverso è il discorso per Bassani che permette di spaziare dalle *Cinque storie ferraresi* a *L'airone*. Quasi tutte le storie sono ambientate a Ferrara, quasi tutti i personaggi sono ebrei e quasi tutti i racconti si articolano negli anni della guerra; accostando questi ultimi due elementi se ne genera inevitabilmente un terzo, sono storie di esclusione, di solitudine e il suicidio, molto spesso, è visto come unica vera forma di liberazione. Nell'ultimo romanzo dello scrittore ferrarese, *L'airone*, in senso figurato è interpretato il malessere di un uomo sopravvissuto all'inferno delle leggi razziali che, oramai vecchio e stanco, si immedesima nell'immagine di un airone possente e patetico al tempo stesso, boccheggiante in una palude dopo essere stato ferito nel corso di una partita di caccia. La morte dell'uccello si configura poi come una rivelazione per il protagonista che finisce col capire che solo la morte può condurlo a realizzare il suo desiderio di autenticità, di ideale e di verità. Considerato il fatto che nell'opera bassaniana abbondano riferimenti e citazioni esplicite all'opera di Dante, che fu per lo scrittore un modello non solo letterario ma anche politico ed esistenziale (entrambi protagonisti della medesima esperienza straziante dell'esilio e l'esigenza di scrivere un'opera redentrice), possiamo scorgere in quel vero personaggio – uccello, uno dei discendenti di quegli uccelli – angeli danteschi che, numerosi in Purgatorio, simbolizzano con il loro volo la possibilità di un 'transumanar' redentore; l'analogia potrebbe spingersi oltre presentando l'airone

³⁰ *Ivi*, p. 1323.

in questione come una possibile reincarnazione del Divin Uccello del Canto II del *Purgatorio* che, con le sue immense ali, accoglie Dante e Virgilio sulla spiaggia del Purgatorio dopo il loro viaggio doloroso attraverso l'Inferno. Dunque, attraverso l'immagine dell'airone, Bassani narra la storia della redenzione di un individuo (Limentani) che, «nel mezzo del cammin» di una vita di sofferenze e di esilio, segnato da una nutrita amarezza (anche fisica) simile a quella che prova Dante nel verso iniziale dell'*Inferno* («Tant'è amara che poco è più morte»), trova nel travalicamento della fisicità e nell'alchimia letteraria la possibilità di fissare e oltrepassare la morte per giungere ad un'ascesi salvifica³¹. La madre di Limentani, che saluta il figlio suicida per l'ultima volta alla fine di quel giorno insolito e redentore durante il quale si svolge l'intera vicenda, ossia al termine di un percorso infernale che lo conduce in direzione di una conversione radicale, appare proprio «in un bozzolo di luce», come Beatrice e i santi che accolgono Dante in Paradiso. Bianchi, fragili, ma portatori di messaggi celesti, l'airone e l'anziana madre circondata dal suo fascio di luce rinviano agli angeli danteschi che, presenti nel Purgatorio, guidano il poeta verso una verità superiore. Per questo motivo, la scena in cui Limentani si trova con la guida Gavino sulla spiaggia della palude in attesa degli uccelli, riporta alla mente del lettore l'apparizione dell'uccello divino nel Canto II del *Purgatorio*. Nella *Commedia* abbiamo infatti Dante che, accompagnato da Virgilio che gli fa da guida, sulla spiaggia del Purgatorio pensa al cammino che deve intraprendere («Noi eravam lunghesso mare ancora / come gente che pensa al suo cammino / che va col cuore e col corpo dimora», *Purg.*, II; 10-12), proprio come Limentani che si interroga sul senso e sulla direzione da dare alla sua esistenza. D'altronde, proprio come Dante che nell'ultimo girone, prima di abbandonare l'Inferno e addentrarsi nel Purgatorio, ha dovuto attraversare e salire ciò che nell'*Inferno* (XXXIV, 98)

³¹ Dezri-Dufour (2017), p. 118-119.

definisce la «natural burrella» infernale dove incontra la figura ignobile di Lucifero, Limentani attraversa una serie di spazi infernali e bui, cavernosi, oppresso da un'angoscia indicibile e provando un freddo umido e insidioso. Poi, gradino dopo gradino, riesce finalmente a vedere in alto uno spiraglio, un'apertura che ricorda un «pertugio tondo», come quello del penultimo verso dell'*Inferno*, un momento prima di uscire all'aria aperta, accolto da un cielo albeggiante (XXXIV, 138). Limentani, come Dante, giunge all'aria aperta proprio nel momento in cui il sole timidamente sorge. L'uomo sfugge alle grinfie di un passato infernale (fascista e traumatico); finalmente giunto sulle rive di una distesa che sancisce il passaggio tra l'inferno del suo passato e la liberazione del futuro.

Giunto nel Purgatorio, Dante, prosegue il suo cammino e vede arrivare nel mare (II, 1-36) una luce che rapidamente si dirige verso la riva fino a diventare grande ed accecante. Si scorgono delle ali. Si tratta di un angelo del Paradiso, un angelo nocchiero, di fronte al quale Dante si inginocchia congiungendo le mani in preghiera.

L'uccello si presenta come portatore di *renovatio*, strumento di redenzione, proprio come nel caso de *L'airone*. Si tratta dell'animale emblematico del Purgatorio, che si pone come annunciatore e profeta di promesse e di vicine felicità. Il volo diventa ciò che aiuta a superarsi, ciò che spinge la natura umana ad andare oltre, più in avanti nell'ascesa. Più del 'camminare', il 'volare' è parola centrale nella *Commedia* e nel viaggio dantesco, diventa nel Purgatorio il mezzo e lo scopo del viaggio della vita, sottolineando la rivelazione del miracolo di colui che «Libertà va cercando, ch'è sì cara» (I,71) e che, per questo, si spoglia del suo involucro corporeo. Anche Limentani ha trovato nel purgatorio della palude uno spazio intermedio tra la terra infernale (quella del passato) e il cielo salvifico (la morte) in cui vola un uccello messaggero, ossia la possibilità di rigenerazione.

Anche Dante, nel *Purgatorio*, intende «salire di carne a spirito» e alleggerirsi dal proprio corpo (XXX,127). In entrambi i casi, l'uccello diventa proprio lo strumento di una trascendenza necessaria per arrivare nel Paradiso, dove tutto diventa luce. Beatrice annuncia l'arrivo della schiera dei beati, il volto della donna è luminoso e i suoi occhi pieni di gioia; finalmente Dante può godere la luce e il sorriso ineffabile della donna – guida, un sorriso fatto di saggezza e di serenità, un sorriso che sa di redenzione. Proprio come il riso della madre di Limentani che alla fine ride con il figlio perché hanno finalmente raggiunto la saggezza agognata. Avvolta nel suo bozzolo di luce, felice, bellissima e sorridente, lei gli apre ormai le porte della verità e del mondo ultraterreno³².

L'influenza dantesca è pienamente percepibile anche in quello che si configura come lo scritto più noto dello scrittore ferrarese, *Il giardino dei Finzi-Contini*: nella primissima parte di questo si assiste al primo incontro tra i tredicenni G* e Micòl sotto le mura di Ferrara. G*, invitato ad introdursi segretamente nell'ampio giardino appartenente alla famiglia Finzi-Contini, si preoccupa che la sua bicicletta nuova non gli venga rubata; Micòl lo invita a nasconderla in una delle montagnole che, disseminate lungo le mura della città, portano verso una grande camera sotterranea, un tempo utilizzata come deposito di armi («Si mosse decisa, ed io, raccolta la Wolsit da terra, la tenni dietro in silenzio in silenzio»)³³. La citazione dantesca è evidente, si tratta del verso 136 del primo canto dell'*Inferno*: «Allor si mosse, e io li tenni dietro». Nella ricercata architettura narrativa di Bassani e soprattutto in quella che Fortini definisce «iperculta rete di sottintesi» che attraversa tutto il *Giardino*, ogni elemento è minuziosamente soppesato, e le allusioni letterarie, spesso dislocate in posizione strategica, sono portatrici di precisi significati. In questo primo caso, l'intenzione dell'autore potrebbe essere

³² *Ivi*, pp. 123-127.

³³ Bassani (1998), p. 362.

quella di evocare fin da subito il ruolo affidato a Micòl nei confronti del protagonista: un ruolo che ricorda quello affidato da Dante a Virgilio, che al termine del canto esordiale della *Commedia* si offre al poeta come sua guida nei regni dell'oltretomba, annunciandogli, allo stesso tempo, che una volta salita la montagna del Purgatorio, egli lo abbandonerà lasciandolo alla guida di altri nell'ultima parte del suo viaggio. Sulla scia di alcune dichiarazioni di Bassani stesso, non è difficile scorgere in Micòl la figura di colei che dapprima accoglie il ragazzo nel suo giardino, nella sua casa, nella sua stessa vita, per poi respingerlo e scomparire per sempre. Dunque, funge per G* da guida nel cammino della giovinezza, facendogli sperimentare il dolore e la morte, per poi restituirlo alla vita e affidare ad altri il corso successivo della sua esistenza e della sua maturazione come uomo ma anche come poeta. I luoghi emblematici di tale percorso iniziatico sono il giardino e la casa; entrambi carichi di elementi e simboli mortuari, abitati da personaggi votati alla morte oppure già morti in vita. Luoghi che esercitano su G* una certa attrazione, ma dai quali, dopo la rottura con Micòl, riesce a staccarsi, seppur con fatica ma alla fine dei giochi senza esitazione alcuna, senza voltarsi indietro e rinunciando a portare con sé la sua Euridice. Come per Dante, anche per Bassani il 'pellegrinaggio' nel giardino è una «guerra / sì del cammino e sì de la pietate», ritratta nel romanzo a distanza di molti anni, dalla «mente che non erra» (*Inf.*, II, 4-6). Un altro aspetto da non dimenticare è quello che il protagonista giunge all'incontro, proprio come Dante, in seguito allo smarrimento della dritta via, – rappresentato dall'umiliante bocciatura in matematica –, nel momento in cui egli comincia a ramingare per la città su di una bicicletta, solo, senza meta, arrestandosi sotto uno degli alberi che popolano le Mura della città di Ferrara, in un paesaggio che può definirsi 'silvano', fra callaie solitarie e arbusti secolari.

Torniamo ora alle citazioni dantesche presenti nel testo; un'altra, particolarmente evidente, la si riscontra in un dialogo avvenuto tra G* e Micòl. Sono passati nove anni da quel primo incontro³⁴ e, durante una passeggiata in giardino, la donna rievoca i primi e fugaci incontri infantili, in occasione delle festività religiose presso la sinagoga di Ferrara: Micòl confessa che ammaliata dal colore ceruleo degli occhi del ragazzo, gli aveva dato addirittura un soprannome, Celestino. Il ragazzo risponde citando Dante: «Che fece per viltade il gran rifiuto»³⁵. La citazione è piuttosto esplicita (*Inf.*, III, 60), a renderla tale probabilmente è ancora una volta l'intenzione dell'autore di assegnarle un valore emblematico. Anche G*, come papa Celestino, ha annunciato un «gran rifiuto»: il rifiuto della vita, dell'irriflesso e subitaneo assenso alla vita 'normale', in nome di una diversità che non è da ridurre alla pura appartenenza ebraica, quanto piuttosto ad una diversità di animo, di carattere e di cuore. Quella stessa diversità più volte riscontrata nei personaggi bassaniani, da Bruno Lattes a Pino Barilari a Limentani. Alla fonte di questo rifiuto, anche per G* vi è la «viltade», ossia il timore, proprio come papa Celestino, della propria inadeguatezza e quindi del fallimento. Per questo, in nome dell'arte, G* rinuncia a vivere e compensa una così grande rinuncia con la parola e con la scrittura, che lo salvano dal destino di morte e oblio cui la vita, rappresentata da Micòl, va incontro.

La terza e ultima reminiscenza dantesca che si intende trattare è collocata nel capitolo sesto della terza parte del *Giardino*, dove troviamo G* che, pur in assenza di Micòl (nel frattempo a Venezia per conseguire la laurea), continua a frequentare quotidianamente casa Finzi-Contini, col pretesto di utilizzare per la

³⁴ Chiare le memorie della Vita Nova, evidenti soprattutto nella descrizione del primo incontro tra G* e Micòl, nonché nella collocazione del secondo (quello fondamentale) a nove anni di distanza dal primo.

³⁵ Bassani (1998), p. 413.

sua tesi su Panzacchi, la ricca e variegata biblioteca appartenente al Professor Ermanno, padre di lei. È un inverno lungo e che pare non voler finire:

Sembrava quasi che l'inverno non volesse più andarsene. E anche io, il cuore abitato da un oscuro, misterioso lago di paura, mi aggrappavo alla scrivanietta che il Professor Ermanno aveva fatto collocare per me sotto la finestra di mezzo del salone del biliardo, come se, così facendo, mi fosse dato di arrestare l'inarrestabile progresso del tempo³⁶.

Il passo dantesco a cui Bassani allude è ancora una volta ben riconoscibile: «Allor fu la paura un poco queta / che nel lago del cor m'era durata / la notte ch'i passai con tanta pietà» (Inf., I, 19-21). Si può, dunque, scorgere un parallelismo tra la notte trascorsa da Dante nella selva oscura e il grave, freddo inverno che G* trascorre lontano da Micòl, in quella vera e propria 'selva' che è ora per lui la casa Finzi-Contini, luogo mortifero, carico di solitudine e paura, del quale egli si sente prigioniero. Anche G* sta aspettando la sua guida, quella Micòl che rifiutandolo, lo salva, indicandogli il modo di uscire per sempre dal giardino-selva e di guarire così dalle sue ossessioni giovanili, aprendosi alla vita e all'arte.

Sebbene non manchino citazioni tratte da cantiche differenti³⁷, queste analizzate sono tutte tratte dai primi canti infernali: quasi a voler sottolineare da un lato la coloritura mortuaria del romanzo e dall'altro il suo carattere 'iniziatico', di primo passo nel cammino della vita e della conoscenza, compiuto grazie alla guida Micòl, che come Virgilio lo accompagna nel periodo più difficile della sua esistenza e come Virgilio sa quale sia il suo bene, e per questo bene è pronta a sacrificarsi, facendosi da parte al momento opportuno³⁸.

³⁶ *Ivi*, p. 469.

³⁷ Si ricordi la citazione dantesca attribuita al Professor Ermanno che al tramonto fa la sua comparsa al campo di tennis e, avvicinatosi a G*, declama l'attacco dell'ottavo del *Purgatorio*: «era già l'ora che volge il disio».

³⁸ Bausi (2011), pp. 205-210.

Conclusione

Il Dante novecentesco ha connotazioni multiformi che non è possibile ricondurre ad un'unica formula che comprenda e riassume tutte le esperienze, perciò va osservato nella singolarità di ogni esperienza di scrittura nella quale lo si ritrovi. Questo breve excursus si pone come tentativo di esaminare la continuità della ricezione del poema dantesco nel nostro tempo e, in modo particolare, all'interno di uno degli ambiti narrativi più scottanti che spesso si è dovuto scontrare con non poche perplessità. In chiave profetica Dante annuncia Auschwitz; in chiave estetica, Auschwitz permette di comprendere Dante. Per quanto la letteratura dello sterminio citi frequentemente *l'Inferno*, è necessario porsi la questione di quale funzione esso eserciti nelle opere dello sterminio, oltre ovviamente a quella di Levi in cui le risposte sembrano essere maggiormente palesi. Qualunque sia la risposta (funzione di modello di riferimento, di modello comparativo o, addirittura, di modello negato) difficilmente *l'Inferno* cessa di essere paradigma. Inoltre, la ricezione di un'opera non avviene globalmente ma parzialmente, per ristrette cellule lessicali, figurali, ritmiche, ecc.

Si registrano ben pochi tentativi di emulare il poema nella sua totalità (e quei pochi hanno fallito nel loro intento); la maggior parte dei testi in questione prendono alcuni degli elementi del poema (il viaggio, la discesa all'inferno, ecc.), alcune immagini (la folla, il fuoco) oppure alcuni personaggi (Ulisse, Ugolino della Gherardesca, Francesca da Rimini, Caronte, Dante e Virgilio). Lo stesso Primo Levi, per ragioni biografiche più vicino a Dante, non si pone mai in rapporto all'intero poema dantesco ma opera una selezione di figure, sintagmi e momenti. Un'indagine meno affrettata di questa avrebbe sicuramente dato spazio alla presenza di altri inferni della letteratura moderna.

Per concludere, Dante, nel Novecento, non solo resta presente alla coscienza dei poeti, ma coopera alla loro scrittura, ne attraversa le vene, suggerisce loro

forme e resistenze etiche. Che vegli sulle odierne possibilità di espressione infernale, destinata alla discesa nel cuore della storia e della sua complessità, o che al contrario suggerisca ascese verso il rinnovamento della speranza, Dante permette ancora di tenere in vita quel resistente filo di parola, di rappresentazione, di senso condivisibile, cui è affidato un barlume di umanità.

Fabiana Garofalo

Dottorato di ricerca in Storia e trasmissione delle eredità culturali

(Università degli studi della Campania – L. Vanvitelli)

fabiana.garofalo@unicampania.it

Riferimenti bibliografici

È qui proposta una bibliografia essenziale rispetto a quella vastissima sull'argomento in esame.

Alighieri (2018)

Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 2018.

Agovino (2014)

Teresa Agovino, *O mente che scrivesti ciò ch'io vidi. Influssi danteschi nella prosa di P. Levi*, in *La funzione di Dante e i paradigmi della modernità*, Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD Lumsa, a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola, C. Verbaro, Pisa, Edizioni ETS, 2014.

Arques (2009)

Rosend Arques, *Dante nell'inferno moderno: la letteratura dopo Auschwitz*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», n. 33, Fundacion Dialnet, Universidad de la Rioja, 2009.

Bassani (1998)

Giorgio Bassani, *Opere*, per la collana *i Meridiani*, a cura di R. Cotroneo, Milano, Arnoldo Mondadori Editori, 1998.

Bausi (2011)

Francesco Bausi, *L'amore, il male, la morte. Scandagli bassaniani*, 2011, in «Studi e problemi di critica testuale», n. 83, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2011.

Bologna (2012)

Corrado Bologna, *Dante Alighieri: uno scrittore medioevale del Novecento*, 2012, in «La Ricerca», n. 18, Torino, Loescher Editore, <[Dante Alighieri: uno scrittore medioevale del Novecento - La ricerca \(loescher.it\)](#)>, (consultato l'1/12/2020).

Buyck (2013)

Yanna Buyck, *Primo Levi, un Dante moderno. Analisi dell'Inferno dantesco e della figura di Ulisse in Se questo è un uomo*, 2013, Tesi di Laurea, A.A. 2012-2013, Università di Gent.

Casadei (2010)

Alberto Casadei, *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)*, in «L'Alighieri», n. XXXIX/1, 2010, in *Dante oltre la 'Commedia'*, Bologna, Il Mulino, 2013.

Comitangelo (2014)

Mariana Comitangelo, *La voce di Dante nei contemporanei. Rassegna bibliografica 2009-2014*, 2014, in «Dante: Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», vol. 11, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore.

De Cata (2017)

Emanuela De Cata, *Dante ad Auschwitz: Primo Levi e il suo "Canto di Ulisse"*, 2017, <[Dante-e-levi-giusto-26enn20117.pdf \(isismamolibergamo.it\)](#)>, (consultato il 4/12/2020).

Della Terza (2013)

Dante Della Terza, *Dante e noi, scritti danteschi*, a cura di F. Nardi, Roma, Edicampus, 2013.

Dezri-Dufour (2018)

Sophie Dezri-Dufour, *La figura simbolica dell'uccello e dell'airone in Bassani: animale dantesco?*, in *Gli animali nella storia della civiltà dell'uomo*, Ferrara, Faust Edizioni, 2017.

Invernizzi (2010)

Simone Invernizzi, *Dante e il nuovo mito di Ulisse*, 2010, Meeting / Ma misi me per l'alto mare aperto: l'incontro sull'Ulisse dantesco, <[\(99+\) \(PDF\) Dante e il nuovo mito di Ulisse | Simone Invernizzi - Academia.edu](#)> (consultato il 13/01/2021).

Kadaré (2005)

Ismail Kadaré, *Dantja i pashmangshëm, ose, Një histori e Shqipërisë me Dante Aligierin*, 2005, tr. it. di F. Spinelli, dalla trad. francese 2006, Roma, 2008.

Levi (1989)

Primo Levi, *Se questo è un uomo*, 1989, a cura di A. Cavaglioni, Torino, Einaudi, 1989.

Mandel'st'am (1990)

Osip Mandel'st'am, *Sulla Poesia*, 1990, Milano, tr. it. Bompiani, 2003.

Prebys (2006)

Portia Prebys, *G.B. tra verità e realtà. Testimonianza sul grande scrittore scomparso*, a cura di R. Ricchi, in *Ritorno al Giardino: una giornata di studi*, Firenze, Bulzoni Editore, 2006.

Rinaldi (2005)

Micaela Rinaldi, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerini e Associati Editore, 2005.

Severi (2011)

Luigi Severi, *Dante nella poesia italiana del secondo Novecento*, in «Critica del testo», n. XIV/3, Roma, Viella Libreria Editrice, 2011.

Traversi (2002)

Valeria M. M. Traversi, *Per dire l'orrore: Primo Levi e Dante*, in «Dante: rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», Vol. 5, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2008.

Cet article vise à analyser les différents effets relatives à la Comédie dantesque sur la littérature contemporaine. Un bref excursus qui constitue le but d'examiner la continuité de la réception du poème rédigé par Dante dans le notre temps et, notamment, dans l'un des domaines plus brûlants qui souvent il a été confronté avec beaucoup de perplexité: la littérature après Auschwitz. Cet article est focalisé sur deux auteurs qu'ils ont fait de l'énorme injustice de la Shoah le centre de leur narrative: Primo Levi et Giorgio Bassani.

Parole-chiave: Dante; *Commedia*; Novecento; Levi; Bassani

FRANCESCO TONIOLO, **Dante, i videogiochi indie e i mondi videoludici: osservazioni e ipotesi**

Da *Dante's Inferno* alle nicchie indie

Il presente articolo è suddiviso in due parti, con due diversi obiettivi, seppur fra loro collegati dall'essere differenti declinazioni di uno stesso rapporto, quello fra l'opera di Dante Alighieri e il settore videoludico. In questa prima parte l'attenzione è rivolta verso la scoperta dei videogiochi che si sono ispirati alla *Commedia*¹, prendendo in considerazione non solo i prodotti maggiormente noti (e già largamente discussi), ma andando anche a compiere una ricognizione sui videogiochi indipendenti. Quanto emerso – come è possibile vedere in questo paragrafo – è un numero piuttosto consistente di prodotti, provenienti da tutto il mondo, il che lascia intendere che ci sia perlomeno un certo interesse, nel mondo videoludico, per l'opera di Dante Alighieri. Alla luce di questa considerazione si apre poi la seconda parte dell'articolo, in cui ci si interroga su possibili influenze più generali, legate al gameplay² e al *level design*³ dei videogiochi.

¹ Per le citazioni dell'opera si è seguita la lezione stabilita da Petrocchi (1994).

² Definibile in termini generali come «il modo in cui si sviluppa [l']azione di gioco; l'esperienza di gioco di un videogame, la giocabilità; il gameplay è l'insieme delle caratteristiche che compongono il modo in cui un gioco è giocato». Barbieri (2019), p. 95

³ In senso stretto, il termine riguarda la progettazione dei 'livelli' e compongono alcuni videogiochi. Si tende, tuttavia, a utilizzare '*level design*' in una accezione più ampia, per riferirsi in generale alla progettazione degli spazi videoludici, per avere un termine ombrello che vada a coprire anche il *world design* e tutta un'altra serie di specifiche suddivisioni spaziali, sebbene possa talvolta essere un termine confusivo (Shahrani, 2006), visto che alcuni videogiochi presentano tutt'ora delle effettive strutture a livelli, mentre molti altri sono strutturati in modo differente. Nell'articolo, comunque, il termine viene inteso nella sua accezione più ampia e comprensiva. A proposito di spazialità, si segnala a margine la riflessione di D'Adamo sullo spazio dantesco: «the

Un gran numero di ricerche si sono focalizzate su *Dante's Inferno* (Visceral Games, 2010), preso in considerazione talvolta come unico e talvolta come prioritario studio di caso all'interno dei contributi. Ci sono analisi narratologiche⁴, semiotiche⁵, religiose⁶, comparazioni fra traduzioni⁷, riflessioni su possibili utilizzi educativi di questo videogioco⁸ o sulla rappresentazione dell'aldilà che propone⁹ e contributi che osservano più in generale l'operazione di adattamento e le sue problematiche¹⁰. Non mancano infine i richiami a *Dante's Inferno* nei contributi che analizzano i recuperi di Dante nel panorama contemporaneo in generale¹¹. Questo continuo ritornare a *Dante's Inferno* è del resto più che comprensibile, considerando che è l'unico videogioco mainstream, prodotto da una grande *software house*, che ha riadattato la *Commedia* dantesca. Ciò non significa che l'unica presenza dantesca nel panorama videoludico si trovi qui. Al contrario, esistono numerosi altri videogiochi che citano la *Commedia*, partendo dallo storico *Dante's Inferno* (Denton Designs, 1986) per Commodore 64, anche solo tramite il semplice recupero di alcuni nomi¹², o che si ispirano in

narrative space which we call Dantean space since, we will argue, it was largely invented by Dante Alighieri in his *Divine Comedy*. In this aesthetic form a character is both *within* a place but is in a dramatic sense also *within herself*» (2018), p. 19. D'Adamo include anche alcuni videogiochi, all'interno del suo discorso, come *Ni No Kuni: La minaccia della Strega Cinerea* (Level-5, 2011). Nel testo non vengono approfonditi gli spazi di cui parla D'Adamo perché sono correlabili a una tradizione troppo ampia e variegata, per cui risulterebbero poco 'parlanti' nel riflettere su possibili recuperi danteschi all'interno dei videogiochi.

⁴ Barbosa Junior, Chauvin (2014).

⁵ Silveira (2019).

⁶ È per esempio citato da diversi contributi in Campbell, Grieve (2014).

⁷ Pettini (2017).

⁸ Essary (2019).

⁹ Recher (2015).

¹⁰ Chadwick (2014), Weisl, Stevens (2014), Servitje (2014), Bombara (2019), Portelli (2020), Ringot (2020).

¹¹ Come Bombara (2015), Rossi (2016) e Canova (2019).

¹² A titolo d'esempio, Rossi ricorda che «fra i nemici dei giocatori di Final Fantasy IV (1991), c'erano alcuni esponenti delle Malebranche: la bambola assassina Calcabrina e i quattro demoni Barbariccia, Cagnazzo, Rubicante e Scarmiglione» (2019), p. 150 mentre Jara e Torner (2018), p. 272 sottolineano la presenza di citazioni dantesche in *Fallout 3* (Bethesda Game Studios, 2008) al fianco di riferimenti ad altre opere letterarie.

qualche modo alla sua rappresentazione dei Tre Regni e dell'Inferno in particolare¹³.

Ci sono, per prima cosa, diversi videogiochi che dichiarano esplicitamente di aver preso ispirazione, in modo più o meno generico, dalla *Commedia*. Fra questi ci sono soprattutto come *Painkiller: Resurrection* (HomeGrown Games, 2009), *Shadows of the Damned* (Grasshopper Manufacture, 2011) e *ULTRAKILL* (Arsi "Hakita" Patala, 2020), platform come *Power of The Void* (SVGames, 2017), avventure grafiche come *Enter the Story: Volume 2 – Dante's Divine Comedy* (Chris Tolworthy, 2009), degli hack n' slash come la serie *Devil May Cry* e avventure come *Metonymy* (Joseph Bramlett, 2017) e *Malebolgia* (DascuMaru, 2015). Già prendendo in considerazione questo primo, piccolo gruppo di esempi, è possibile fare alcune considerazioni. La prima è che, al fianco di produzioni realizzate da *software house* strutturate e con una lunga tradizione alle spalle, già emergono anche numerosi progetti più piccoli, portati avanti da *team* indipendenti¹⁴, che spesso non hanno realizzato altro. La seconda è che, delle tre cantiche, l'*Inferno* è onnipresente, mentre *Purgatorio* e *Paradiso* vanno al più ad affiancarlo, e solo in alcune occasioni¹⁵. La terza considerazione, infine, è che questi videogiochi sono fra loro diversissimi. In *Shadows of the Damned*, per esempio, è anche molto forte

¹³ Rossignoli (2019) indica alcuni esempi in tal senso. Dedicando in particolare un certo spazio all'horror *Agony* (Madmind studio, 2018).

¹⁴ È utile ricordare che definire con precisione cosa sia un videogioco indipendente (*indie*) è un'operazione difficoltosa. C'è sempre una certa approssimazione nel definire questi videogiochi (Ruffino, 2013) e pertanto c'è chi propone di considerare l'*indie* videoludico come un gradiente, come fa Paolo Pedercini (2012), piuttosto che come una condizione che o è presente o non lo è, piuttosto che puntare su uno sfuggente 'spirito indie' (Diver, 2016). Per una recente panoramica sui videogiochi indipendenti si rimanda a Juul (2019) e Ruffino (2020). Per comodità, in questo articolo il termine viene utilizzato nella sua generica accezione d'uso comune, in cui viene definito indipendente «un gioco sviluppato da una casa produttrice indipendente (senza il supporto di una grossa azienda), o da un piccolo gruppo di programmatori indipendenti da qualunque publisher». Barbieri (2019), p. 111.

¹⁵ Una delle poche eccezioni sembrerebbe essere *Purgatory Guardian* (Gamut team, tba), che dovrebbe essere tutto ambientato in un mondo che trae ispirazione dal *Purgatorio* dantesco, ma poiché il videogioco non è ancora disponibile non è possibile far molte altre considerazioni, almeno per il momento.

la presenza del mito di Orfeo¹⁶, calato però in un oltretomba contemporaneo e con un protagonista che spara ai demoni e fa continue allusioni sessuali. *Malebolgia* invece è ambientato in un oscuro castello circondato da una tormenta di neve; un castello pieno di demoni e collocato nelle profondità degli inferi, nel quale farsi strada armati di torcia e alabarda.

Altri videogiochi dichiarano di recuperare la *Commedia* o il suo autore in modalità piuttosto atipiche. È innanzitutto il caso di *Paperbound* (Dissident Logic 2015)¹⁷, un *battle arena* ambientato in alcuni grandi classici della letteratura mondiale, compresa l'opera di Dante. La *Commedia* come oggetto libro potrebbe anche potenzialmente tornare in *Inkulinati* (Yaza Games, tba), un videogioco non ancora disponibile sul mercato, che si propone come una battaglia fra miniature medievali all'interno di un manoscritto. *Writers* (Evgeny Apel, Pavel Rodionov, Ivan Ilchenko, 2017) invece inserisce Dante Alighieri come personaggio giocabile in una competizione basata sulla scrittura. C'è poi *Red and the Deadly Sins* (Diantong Intelligence Tech. Shanghai Co., Ltd., 2019), una rilettura del viaggio di Dante con la lente della filosofia cinese. E, ancora, si segnalano lo sparatutto a scorrimento *Dantes Bullet Inferno* (Red Pentagon Studios, 2020) e l'action/runner *Duck's Inferno* (GROm Games, 2018). Sono tutti, seppur con gradi differenti, progetti piuttosto contenuti, non particolarmente celebri (alcuni, anzi, semisconosciuti) e alle volte la presenza dantesca è alquanto marginale. Si può tuttavia fare un passo ulteriore, nel mondo delle produzioni indipendenti

¹⁶ La discesa agli inferi per salvare la propria amata è del resto presente in diversi videogiochi che dichiarano ispirazioni dantesche. Nello stesso *Dante's Inferno*, Dante discende agli inferi per salvare l'anima di Beatrice, che è stata rapita da Lucifero. In *Shadows of the Damned* il richiamo a Orfeo è accentuato dal fatto che il protagonista del videogioco è un musicista, ma il salvataggio dell'amata prigioniera nell'Inferno si ritrova anche in *Hellscape: Two Brothers* (B100 Games) e in *Apocalipsis: Harry at the End of the World* (Punch Punk Games, 2018), che a loro volta dichiarano esplicitamente l'ispirazione dantesca. Vale la pena ricordare anche *Don't Look Back* (Terry Cavanagh, 2009), in cui l'influenza sembra essere stata solo quella del mito di Orfeo ed Euridice.

¹⁷ Del quale, nel 2019, è uscita una versione aggiornata intitolata *Paperbound Brawlers*.

videoludiche, per identificare un altro – considerevole – numero di titoli in qualche modo collegati alla *Commedia*. Una simile operazione, va detto, non apre a particolari nuovi spunti sugli adattamenti, salvo qualche caso particolare, ma ha la funzione di mostrare come Dante sia, per tanti sviluppatori indipendenti non solo italiani, un riferimento interessante di cui tener conto. Alcuni dei videogiochi citati di seguito sono progetti non commerciali, più che amatoriali, talvolta afflitti da bug che impediscono il funzionamento stesso del gioco, e potrebbero non essere più disponibili in un futuro prossimo, per cui si segnala che il periodo del campionamento è stato inizio dicembre 2020. Sono stati passati in rassegna siti come Itch.io e Gamejolt, oltre alle pagine dedicate a specifiche *game jams*.

Ciò che emerge, in primo luogo, è l'alto riuso di meccaniche e talvolta anche di contenuti presenti altrove. *Dante's Inferno* (Blakey, senza data) riutilizza eventi e immagini del film d'animazione legato al *Dante's Inferno* di Visceral Games, mentre il protagonista di *RoboDante* (Strani Anelli, 2019) è il Dante Alighieri disegnato da Marcello Toninelli per i suoi fumetti sulla *Commedia*. Per fare un esempio in termini di meccaniche, invece, *Dante's Infernal Dig* (TwinSides, senza data) presenta la classica impostazione dei clicker/idle in stile *Cookie Clicker* (Orteil, 2013), applicandola però a Dante che – per raggiungere gli inferi – prende una pala e comincia a scavare.

In diversi casi, inoltre, ci si sofferma solo su una piccolissima parte dell'opera dantesca, un minimale segmento da cui viene estrapolata una azione videoludica. In *Dantes Desperate Dash* (MoeG, senza data), Dante si trova sul fiume Stige e deve raccogliere delle monete per proseguire nel suo cammino¹⁸. Il

¹⁸ Come ovvio, le monete come obolo da consegnare a Caronte per il passaggio implicherebbero che Dante non sia ancora sul fiume (sul quale si sposta fra dei tronchi trascinati dalla corrente), ma questo annullato la meccanica di gioco, che consiste nel collezionare queste monete senza essere trascinati dall'acqua.

brevissimo *Dante Game* (Svemilio, senza data) è invece dedicato all'incontro con l'anima di Casella, che Dante non riesce ad abbracciare mentre in *A Forest Dark* (theholychicken, 2017) si può camminare all'infinito in una foresta, accompagnati dai celeberrimi versi dell'*Inferno* sullo smarrimento nella selva oscura.

Ci sono poi videogiochi che inseriscono i politici contemporanei nell'*Inferno* dantesco (*Trump2020 Video Game – The Inferno*, TWCDC, 2020), altri che trasformano il viaggio di Dante in un percorso psicanalitico (*Dante's Interno*, Borderandry, 2020), mescolanze con *Inferno* di Dan Brown che utilizzano gli *sprite* dei videogiochi Nintendo del Game Boy Advance (*GBA: Inferno's of Dante Alighieri*, InfernoHistoria, 2019), un *bullet hell* filippino (*Good Knight. A filipino metal one button bullet hell*, alexevaldez, senza data) e molti altri, fra cui: *Dante's Frogferno* (SCR183, senza data) e *Dante's Frogferno Reloaded* (SCR183, tba), *Inferno – All Nine Circles* (RWdesenv Studio, 2019), *Enjoy Hell* (ducc_devs, 2020), *Dante's Descent* (Wolverine Soft, senza data), *Final Inferno* (Fellowship of the Game, 2020), *Divine Comedy* (Lukascompizza, senza data), *Trinus ad Infernum* (JoSP, senza data), *Purgatory* (hairbearr, senza data), *The Divine Tragedy: Diana's Inferno* (Aeerenthian, senza data), *Alighieri* (Aaronar gd, 2018), *Dantes Inferno Canto 1* (pengscape, senza data), *Dante's Doom* (Moga, senza data).

Merita, infine, una menzione a parte il breve videogioco *Da che Pulpito* (Luca Imbriani, Salvatore Liotta, Matteo Pozzi, 2016), trattandosi di uno dei pochissimi esempi in cui la fonte non è la *Commedia*, ma la *Vita Nova* (l'episodio della donna dello schermo, per l'esattezza). Per il resto, come intuibile anche solo dai titoli, la stragrande maggioranza delle ispirazioni proviene dall'*Inferno*.

Dante, il gameplay e il level design

Alla luce di quanto visto dalla breve ricognizione compiuta, si può concludere che diversi creatori di videogiochi hanno attinto in vario modo alla *Commedia* di

Dante. Viene allora da domandarsi se questo interesse abbia un riscontro anche in forme più specifiche e profonde, rispetto alla semplice ispirazione e al citazionismo. Di seguito, pertanto, vengono discusse alcune ipotesi su possibili influenze e somiglianze fra alcuni elementi videoludici e la *Commedia*.

Si può partire con una osservazione di carattere generale: diversi videogiochi, soprattutto del passato, sono strutturati secondo una progressione a livelli che può in qualche modo ricordare la struttura dei Regni danteschi. Giusto per fare un esempio, si pensi ai livelli presenti in molti videogiochi di *Super Mario*. Sono, per di più, dei livelli tematici¹⁹ (la spiaggia, la montagna innevata, il vulcano, ecc.), in cui è facile trovare meccaniche, nemici ed enigmi ambientali collegati a quel tema. per cui, per fare un esempio banale, in un livello legato al fuoco saranno presenti pozze di lava che devono essere evitate, o fiamme che bloccano il passaggio e devono essere spente. Similmente, nell'*Inferno* – essendo il più considerato dagli sviluppatori, come visto in precedenza, per il momento ci si sofferma su di esso – ogni luogo presenta delle caratteristiche fisiche e dei tormenti legati a una certa tipologia di peccatori. Non è mancato chi si è spinto anche oltre, nella comparazione:

Super Mario, però, ha rappresentato anche la prima metafora elettronica della Commedia: ha introdotto la progressione per livelli e quadri – leggi: per “canti” e per “cerchie” –, caratterizzati da peculiari vesti grafiche e difficoltà crescente; ma, soprattutto, ha rappresentato le peregrinazioni di un uomo disperso in un ambiente fantastico (cosa ci fa lui in mezzo a tutti quei mostri?) di cui esplora il sottosuolo, attraversa alcuni fiumi (anche infuocati), entra in una fortezza, schiva palle infuocate, si fa beffe di un demonio, muta dimensioni o acquista superpoteri e, infine, incontra una ragazza; dalla selva oscura a Dite, passando per lo Stige e il Flegetonte, fino all’incontro con

¹⁹ « A *themed video game level* is a video game level themed to a particular subject matter or physical location. It helps to think of them as the genres of movies (drama, horror, western, etc.) but skewed toward subject matter appealing to the game developer and the game player». Rogers (2017), p. 103.

Beatrice dopo aver imparato a «trasumanar» (Par. I, 70) per superare belve e diavoli d'ogni sorta²⁰.

I videogiochi di Mario non sono stati i primi a introdurre una «progressione per livelli e quadri». A parte questo, è una comparazione affascinante, ma piuttosto generica. Ottima finché si parla di «metafora elettronica», ma insufficiente per poter considerare Dante l'effettivo ispiratore di videogiochi come la serie *Super Mario*²¹. Ma anche ipotizzando che, per qualche ragione, Shigeru Miyamoto e il suo *team* avessero in mente Dante Alighieri, mentre pensavano al Mushroom Kingdom di Mario, si tratterebbe di una ispirazione specifica, legata a un determinato prodotto. L'interrogativo che alcuni si pongono è invece decisamente più ambizioso, cioè se Dante abbia influenzato il level design dei videogiochi in generale; o, perlomeno, che abbia avuto un forte impatto sui livelli tematici e sui boss che si possono trovare al loro interno:

Dante describes locations later found in abundance in video games: ice bolgia, fire bolgia, and forest bolgia. We can theorize that this compartmentalization inspired Western game designers (and possibly even with Eastern developers in the case of G'nG [Ghosts 'n Goblins, 1985]) into organizing their worlds by thematic categories. [...] Dante's final (and inadvertent) contribution to video games is the concept of the boss. In video games, a boss or boss monster is traditionally a gigantic monster that is encountered at the end of the game and is themed to its location. Due to early code and creative restrictions, boss monsters tended to dominate a central stationary location in the level, attacking the player with projectile attacks or grasping limbs²².

In questi termini generali, di nuovo, la suggestione è decisamente interessante, ma non sembra così specifica. Se uno considerasse, per esempio, la «geografia

²⁰ Rossi (2016), p. 149.

²¹ Sulle fonti, sicure e ipotizzate, che ispirarono Shigeru Miyamoto si vedano Babich (2004) e Audureau (2012).

²² Rogers (2017), pp. 106-107.

mitologica» dei miti nordici²³, troverebbe altrettanti mondi dominati dal fuoco, dal ghiaccio e da altri elementi, con rispettivi 'boss', come i giganti della brina, del fuoco e del mare o le gigantesse della foresta di ferro²⁴. Oppure, spostandosi più a oriente, tenendo conto che molte ormai storiche serie videoludiche sono nate in Giappone, si potrebbe osservare il «topocosmo giapponese» con le sue «suddivisioni orizzontali e verticali a tre stadi»²⁵: una grande varietà di ambienti e territori, con specifici *yōkai* come potenziali 'boss'²⁶. In termini di parallelismo, di metafora esplicativa, il ricorso all'*Inferno* rimane comunque una tentazione molto forte, però:

*each circle below Limbo is inhabited or guarded by a monster. More precisely, monsters dwell on the edges, at notable thresholds on the pilgrim's journey. Thus, in addition to marking the transition from one level to another, they help define the entrance to the mouth of Hell and to Hell proper, the gates of the city of Dis, and the exit from the eternally dark realm. Most significantly, monsters appear at difficult junctures in the journey, places where the terrain is impossible to traverse without their intervention*²⁷.

Leggere parole come queste porta facilmente a immaginarsi i boss di un videogioco. Ma, in effetti, aiuta in generale a immaginarsi dei guardiani della soglia²⁸, per cui non è sufficiente.

Per non fermarsi all'*Inferno* come (pur molto interessante) metafora dei livelli videoludici e provare a ipotizzare una qualche influenza effettiva, seppur mediata, si può fare un passo ulteriore, partendo dall'elemento del ghiaccio. Così come il lago Cocito si trova sul fondo dell'*Inferno*, i livelli e le ambientazioni

²³ Isnardi (2018), pp. 473-490.

²⁴ Isnardi (2018), pp. 317-330.

²⁵ Arduini (2010), pp. 131-132.

²⁶ È sufficiente, del resto, sfogliare un testo come Toriyama (2016) per rendersi conto di quanti degli *yōkai* lì raffigurati siano stati utilizzati come fonte di ispirazione per diversi videogiochi.

²⁷ Jewiss (2001), p. 184.

²⁸ Vogler (2010), pp. 53-55.

tematicamente legate al ghiaccio non compaiono spesso all'inizio di un videogioco, ma si trovano molto più in là nel corso dell'avventura, o comunque non come primo luogo in cui ci si trova. Alle volte questi ambienti non sono nemmeno presenti nel videogioco di base, ma giungono solo con un DLC (*DownLoadable Content*) o una espansione. Quest'ultimo caso si trova sia in videogiochi recenti come *Dark Souls II* (FromSoftware, 2014) con il DLC *Crown of the Ivory King* o *Horizon Zero Dawn* (Guerrilla Games, 2017) con il DLC *The Frozen Wilds*, sia in videogiochi di qualche anno fa, come *Hexen II* (Raven Software, 1997) con l'espansione *Portal of Praevus*, *Unreal* (Epic Games, 1998) con l'espansione *Return to Na Pali*, *Diablo II* (Blizzard North, 2000) con l'espansione *Lord of Destruction*, le mappe innevate di *Age of Empires II: The Age of Kings* (Ensemble Studios, 1999) inserite solo con l'espansione *The Conquerors* e molti altri.

Escludendo i contenuti aggiuntivi, per fare almeno una veloce esemplificazione si possono considerare alcuni capitoli di due fra le più note e longeve serie platform, quelle cioè di Mario e Sonic. In *Super Mario Bros. 3* (Nintendo, 1988) il mondo di ghiaccio è uno degli ultimi, in *Super Mario Bros. 2* (Nintendo, 1988) è il quarto su sette, mentre in *Super Mario Bros.* (Nintendo, 1985) arrivava un po' prima (livello 3-1, su otto mondi). In *New Super Mario Bros.* (Nintendo, 2006) è il quinto mondo su otto, in *New Super Mario Bros. Wii* (Nintendo, 2009) è il terzo di nove, in *New Super Mario Bros. 2* (Nintendo, 2012) è il quarto di sei (o di nove, contando i mondi speciali), in *New Super Mario Bros. U* (Nintendo, 2012) è il quarto di nove. In *Sonic the Hedgehog 3* (SEGA, 1994) è verso la fine del gioco, mentre in *Sonic Adventure* (Sonic Team, 1998) arriva prima, in *Sonic Advance* (Sonic Team, 2001) e *Sonic Advance 2* (Sonic Team, 2002) è il quarto ambiente su nove.

Si potrebbe anche aggiungere una considerazione sul 'mondo di ghiaccio' in un'ottica di serie, con casi come *Dead Space*, che dopo due episodi su astronavi e

stazioni spaziali vede *Dead Space 3* (Visceral Games, 2013) in larga parte ambientato sul pianeta ghiacciato Tau Volantis, o la serie *Uncharted*, con *Uncharted 2: Among Thieves* (Naughty Dog, 2009) ambientato in Tibet, dopo un primo capitolo in un'isola del Pacifico.

Non si tratta ovviamente di una legge generale e, per comprendere l'effettiva ampiezza del fenomeno, occorrerebbe uno studio sistematico²⁹, applicato al maggior numero possibile di generi e serie. In generale, però, affermare che il 'livello di ghiaccio' compaia con molta meno frequenza di altri all'inizio di un videogioco è piuttosto pacifico. Lo è decisamente meno l'ipotesi che ci sia l'influsso del lago Cocito, dietro a tutto ciò. In molti casi queste scelte potrebbero semplicemente derivare dalle possibilità di gameplay: l'elemento del ghiaccio introdurrebbe meccaniche più elaborate (il congelamento, la possibilità di scivolare su di esso...) rispetto al fuoco e pertanto tende a presentarsi in una fase più avanzata del videogioco, quando l'utente ha già familiarità con le meccaniche di base. Oppure, ragionando in termini di influssi culturali, un'altra ipotesi potrebbe essere che questi mondi siano esplorabili solo verso la fine del gioco perché richiamano alla lunga ossessione per la conquista dei ghiacci e dei loro segreti³⁰, dalle cime innevate ai poli, fino alla ricerca delle leggendarie Thule e Iperborea.

Probabilmente non ci sono influssi diretti – salvo forse qualche specifico caso – ma potrebbe comunque riecheggiare una eco dantesca in queste e altre scelte attraverso alcune mediazioni. Il medioevo fantastico sovrabbonda in alcuni generi videoludici, come i videogiochi di ruolo, eredi dei giochi di ruolo come

²⁹ Shafer (2019) ha compiuto un primo passo in questa direzione.

³⁰ Gopnik (2016), pp. 63-105.

*Dungeons & Dragons*³¹ e, per loro tramite, del fantasy letterario tolkieniano³². È un universo fantasy molto legato alle tradizioni scandinave e anglosassoni³³, ma l'eco della *Commedia* dantesca è comunque presente³⁴, per esempio tramite i mostri che Dante aveva inserito nell'opera³⁵, i quali ritornano anche in diversi di questi giochi di ruolo. Almeno qualche nome di *Dungeons & Dragons*, inoltre, sembra essere stato direttamente recuperato dalla *Commedia*³⁶. Se la struttura dell'Inferno dantesco avesse avuto una certa influenza sulle mappe dei romanzi e dei giochi di ruolo fantasy, allora si potrebbe ipotizzare il passaggio successivo, ma – di nuovo – non sembrerebbe esserci un recupero così diffuso³⁷.

Qualche caso specifico si può ovviamente identificare, come fa Rossignoli³⁸ con la *ringed city* di *Dark Souls III* (FromSoftware, 2016) con i due demoni a guardia del suo ingresso, che può facilmente ricordare la circolare città di Dite con i suoi guardiani infernali. Ma in termini più ampi si potrebbe parlare forse di qualche eco lontana e nulla più. Tolkien – che ha avuto un considerevole impatto su un gran numero di produzioni fantasy – doveva avere una certa familiarità con l'opera di Dante Alighieri³⁹, ma questo non rende la *Commedia* una fonte de *Il Signore degli Anelli*, né tantomeno comporta che, attraverso quest'opera, Dante abbia influenzato mappe e ambienti del fantasy successivo.

³¹ Mackay (2001), Cover (2010) e Lucas (2014).

³² Sebbene il creatore del gioco abbia espresso posizioni differenti, nel corso degli anni, sugli influssi tolkieniani (Gygax 1985, 2000), almeno in una certa misura ci sono sicuramente stati, sebbene affiancati da suggestioni provenienti da altri autori. Si veda inoltre Peterson (2018) e, per un sunto essenziale sul passaggio dai giochi di ruolo ai videogiochi, Holleman (2019), pp. 1-16, oltre a Messner (2017) per i primissimi GDR giapponesi.

³³ Dal Lago (2017).

³⁴ Pugh, Weisl (2013), pp. 12-29 e Rossignoli (2019).

³⁵ Canova (2019).

³⁶ DeVarque (s.d.).

³⁷ Ekman (2013), per esempio, cita pochissimo Dante Alighieri nel suo studio sulle ambientazioni e le mappe del fantasy, e lo fa in modo piuttosto generico.

³⁸ Rossignoli (2019), p. 828.

³⁹ Cilli (2016), pp. 37-48.

Posto che identificare delle ispirazioni sicure e generalizzate sia alquanto difficoltoso è comunque emersa una certa vicinanza, almeno in termini di parallelismi e accostamenti. Alla luce di tutto ciò, pertanto, si può provare a compiere un passo ulteriore in questa direzione, aggiungendo altre ipotesi di somiglianze fra eventi e dinamiche della *Commedia* ed elementi videoludici.

1) *Lo svenimento di Dante*. «E caddi come corpo morto cade» (*Inf.* V, 142) è il celebre verso che sottolinea il primo e più noto svenimento del poeta nella *Commedia*. Dante sviene davanti a Paolo e Francesca, ma quando si risveglia il paesaggio intorno a lui è cambiato: «novi tormenti e novi tormentati / mi veggio intorno, come ch'io mi mova / e ch'io mi volga, e come che io guati. // Io sono al terzo cerchio, de la piovra / eterna, maladetta, fredda e greve» (*Inf.* VI, 4-8). Immaginando l'Inferno come se fosse il mondo di un videogioco, questo potrebbe essere un buon corrispettivo per indicare il passaggio fra un livello e l'altro. Il caricamento del livello successivo è sempre un momento in cui, anche solo per pochi secondi, il videogiocatore perde il controllo del proprio avatar. Capita, in alcuni videogiochi, che alcuni momenti in cui il giocatore non sta controllando il proprio personaggio vengano posti in risalto dal sonno del personaggio. È quel che succede per esempio in alcuni videogiochi di *Super Mario* se non si toccano per un po' i tasti (Mario si addormenta)⁴⁰ e in più di un capitolo di *The Legend of Zelda* il protagonista, Link, all'inizio del gioco sta dormendo (si sveglia un attimo prima del momento in cui si assume il suo controllo). La perdita di coscienza, il sonno, in corrispondenza del passaggio fra un livello e l'altro, potrebbero quindi essere piuttosto sensati. Volendo una 'prova del nove', la sensatezza del parallelismo è provata dal fatto che, quando Linaweaver e ab

⁴⁰ Questo sonno, peraltro, ha ispirato l'artista Miltos Manetas nella realizzazione di alcuni embrionali *machinima* verso la fine degli anni '90, nei quali «coglieva i suoi soggetti in momenti di sospensione, di non gioco – o meglio, di non vita: a sottolineare l'unità indissolubile, nel gioco, di giocatore e personaggio, l'impossibilità totale, per quest'ultimo, di vivere senza il primo». Quaranta (2011), p. 18.

Hugh realizzarono un romanzo⁴¹ tratto da *DOOM* (id Software, 1993), utilizzarono un espediente simile per i momenti in cui il protagonista si trovava a cambiare 'livello'.

2) *Virgilio e Beatrice*. Le due guide di Dante (si potrebbe aggiungere anche la terza, San Bernardo, ma l'indicazione è sufficiente perché ci si capisca), in termini videoludici sarebbero la fusione fra un codex e un indicatore di percorso. In diversi videogiochi è presente un personaggio, un oggetto o una funzione che consentono di ottenere informazioni su determinati ambienti e nemici. In *Metroid Prime* (Retro Studios, 2002), per esempio, è presente il Visore Scan: lo si punta in direzione di un certo oggetto o avversario ed esso rivela tutta una serie di informazioni, mescolando narrazione e utilità pratica (punti deboli dei nemici, elementi anomali dell'ambiente, ecc.). In maniera non così dissimile, Dante vede intorno a sé un gran numero di cose che lo incuriosiscono, e fa numerose domande per saperne di più in merito. Ma Virgilio e Beatrice gli indicano anche la strada, a volte con la precisione di quegli indicatori a schermo che segnalano la direzione (le numerose varianti di frecce, scie luminose e puntatori presenti in diversi videogiochi), a volte con maggiori incertezze, come Virgilio nel Purgatorio, più vicino a quei casi in cui vengono forniti suggerimenti ma non indicazioni precise (come fa, per esempio, la fatina Navi in *The Legend of Zelda: Ocarina of Time*, Nintendo, 1998).

3) *L'alto colle*. «Ma poi ch'i fui al piè d'un colle giunto, / là dove terminava quella valle che m'avea di paura il cor compunto» (*Inf.* I, 13-15). Dante, all'inizio del suo viaggio, si trova ai piedi di un colle, la cui sommità è illuminata dal sole, e cerca di scalarlo, trovandosi però bloccato dalle tre fiere. Il sole «medievalmente è metafora della luce di Dio che rischiara il cammino degli uomini»⁴² e il colle è

⁴¹ L'edizione italiana è Linaweaver, ab Hugh (2012).

⁴² Capelli (1994), p. 50.

una anticipazione del monte del Purgatorio, che Dante ancora non è in grado di raggiungere, perché si sta muovendo con le sue sole forze. Il colle, in termini videoludici, si potrebbe intendere in due modi. Uno sarebbe quello di considerarlo alla stregua di un tutorial, cioè di un allenamento in vista di qualcosa che arriverà in seguito, una sfida simile a quelle future ma più contenuta. Anche senza il raggiungimento della vetta, il colle-tutorial trasmette almeno due informazioni rilevanti, cui il Dante-giocatore va pertanto ad abituarsi: bisognerà muoversi verticalmente e superare dei guardiani. Il fallimento di Dante nella salita del colle, inoltre, potrebbe servire a collegare l'episodio a un gruppo molto più ristretto di videogiochi, in cui la fase di tutorial si conclude con una sfida che non può essere vinta, ma che – di nuovo – aiuta il giocatore a capire cosa dovrà affrontare più avanti, quando sarà diventato sufficientemente forte e consapevole. Per fare due esempi, è quel che avviene in *Demon's Souls* (FromSoftware, 2009) e *Sekiro: Shadows Die Twice* (FromSoftware, 2019): in entrambi i casi il tutorial esplicito⁴³ si conclude con una battaglia estremamente difficile, che almeno alla prima partita conduce a una sconfitta quasi sicura (una sconfitta che però non blocca la progressione del gioco)⁴⁴. Insomma, Dante sarebbe destinato a 'perdere' contro le tre fiere così come i protagonisti di *Demon's Souls* e *Sekiro: Shadows Die Twice* perdono contro i loro avversari. Vale anche la pena aggiungere che tutti e tre, subito dopo questa 'sconfitta', incontrano una figura che farà loro da guida e da mentore. C'è, infine,

⁴³ Questi e altri videogiochi FromSoftware presentano sia un iniziale tutorial esplicito (in cui è possibile vedere i comandi di gioco) sia uno implicito subito dopo, composto dal primo 'livello' che bisogna affrontare. Qui non vengono più fornite indicazioni esplicite su quel che bisogna fare, ma gli ambienti e le sfide al loro interno sono costruiti in modo da mettere alla prova i giocatori con delle situazioni simili a quelle con cui dovranno confrontarsi più avanti. Toniolo (2019), p. 176.

⁴⁴ Anche in presenza di un giocatore particolarmente abile, capace di portare a termine la sfida, il personaggio viene poi ugualmente sconfitto poco dopo, in una *cutscene* sulla quale non è possibile intervenire.

un caso ancor più specifico che merita di essere ricordato: *Journey* (thatgamecompany, 2012). All'inizio di questo gioco il misterioso protagonista, che si trova in un deserto, si inerpica su un colle illuminato dal sole e, da lassù, vede in lontananza l'immensa montagna che sarà la sua meta finale. C'è pertanto il colle, illuminato «de' raggi del pianeta» (*Inf.* I, 17), la cui cima deve essere raggiunta percorrendo la «piaggia diserta» (*Inf.* I, 29) che conduce alla sua sommità, e tutto ciò preannuncia il vero e proprio viaggio che ci si appresta a compiere, verso un monte ben più alto.

Francesco Toniolo

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

francesco.toniolo@unicatt.it

Riferimenti bibliografici

Arduini (2010)

Giorgio Arduini, *Le vette oltre la soglia: divinità, demoni e uomini straordinari dei monti giapponesi*, in A. Grossato (a cura di), *La montagna cosmica*, Milano, Edizioni Medusa, 2010, pp. 127-150.

Audureau (2012)

William Audureau, *La storia di Mario. 1981-1991: la nascita di un'icona, tra mito e realtà*, trad. it. di V. Busarello, Terni, Multiplayer Edizioni, 2012.

Babich (2004)

Andrea Babich, *I mondi di Super Mario. Azioni. Interazioni. Esplorazioni*, Milano, Edizioni Unicopli, 2004.

Barbieri (2019)

Simone Barbieri, *Glossario dei videogiochi. La lingua videoludica fra produzione, economia e gioco*, Milano, Edizioni Unicopli, 2019.

Barbosa Junior, Chauvin (2014)

Washington Guilherme Barbosa Junior, Jean Pierre Chauvin, *A Adaptação da Literatura para Jogos Digitais: um estudo sobre a jornada do herói em game, a partir da obra literária*, in «Rehutec. Revista de Humanidades, Tecnologia e Cultura», vol. IV, n. 1, 2014, pp. 41-63.

Bombara (2015)

Daniela Bombara, *Dante tecnologico dai videogiochi ai social network: manipolazioni e rivisitazioni di Dante autore e personaggio*, in *La funzione Dante e i paradigmi della*

modernità, *Atti del XVI Convegno MOD, Lumsa/ Roma 10- 13 giugno 2014*, Pisa, ETS, 2015, pp. 785-791.

Bombara (2019)

Daniela Bombara, *La letteratura in gioco tra Inferni danteschi, feuilleton, Boiardo, Ariosto, Pitre*, in Laura Brignoli (a cura di), *Interartes. Diegesi migranti*, Milano-Udine, Mimesis, 2019, pp. 277-288.

Campbell, Grieve (2014)

Heidi A. Campbell, Gregory Price Grieve (edited by), *Playing with Religion in Digital Games*, Bloomington, Indiana University Press, 2014.

Canova (2019)

Leonardo Canova, *Old monsters and new masters: i mostri dell'Inferno dantesco nella cultura pop contemporanea*, in Marco Malvestio e Valentina Sturli (a cura di), *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror all'inizio del nuovo millennio*, Milano-Udine, Mimesis, 2019, pp. 173-188.

Capelli (1994)

Valeria Capelli, *La Divina Commedia. Percorsi e metafore*, Milano, Jaca Book, 1994.

Chadwick (2014)

Oliver Chadwick, *Courtly Violence, Digital Play: Adapting Medieval Courtly Masculinities in Dante's Inferno*, in Daniel T. Kline (edited by), *Digital Gaming Re-imagines the Middle Ages*, New York, Routledge, 2014, pp. 148-161.

Cilli (2016)

Oronzo Cilli, *Tolkien e l'Italia*, Rimini, Il Cerchio, 2016.

Cover (2010)

Jennifer Grouling Cover, *The Creation of Narrative in Tabletop Role-Playing Games*, Jefferson, McFarland, 2010.

D'Adamo (2018)

Amedeo D'Adamo, *Empathetic Space on Screen. Constructing Powerful Place and Setting*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018.

Dal Lago (2017)

Alessandro Dal Lago, *Eroi e mostri. Il fantasy come macchina mitologica*, Bologna, il Mulino, 2017.

DeVarque (s.d.)

Aardy R. DeVarque, *Literary Sources of D&D*, «Hahnlibrary», senza data, <<http://www.hahnlibrary.net/rpgs/sources.html>> (ultima consultazione: 01/01/2021).

Diver (2016)

Mike Diver, *Indie Games. The Complete Introduction to Indie Gaming*, London, LOM Art, 2016.

Ekman (2013)

Stefan Ekman, *Here Be Dragons. Exploring Fantasy Maps and Settings*, Middletown, Wesleyan University Press, 2013.

Essary (2019)

Brandon K. Essary, *Dante's "Inferno", Video Games, And Pop Pedagogy*, in «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione», vol. 20, 2019, pp. 59-82.

Gygax (1985)

Gary Gygax, *The influence of J. R. R. Tolkien on the D&D® and AD&D® games - Why Middle Earth is not part of the game world*, «Dragon», vol. 95, 1985, pp. 12-13.

Gygax (2000)

Gary Gygax, *Interview*, «The One Ring», 30 maggio 2000 <http://archives.theonering.net/features/interviews/gary_gygax.html>.

Gopnik (2016)

Adam Gopnik, *L'invenzione dell'inverno*, trad. it. di I.C. Blum, Milano, Guanda, 2016.

Holleman (2019)

Patrick Holleman, *Reverse Design. Final Fantasy VII*, CRC Press, Boca Raton 2019, pp. 1-16.

Isnardi (2018)

Gianna Chiesa Isnardi, *I miti nordici*, Milano, Longanesi, 2018 [1991].

Jara, Torner (2018)

David Jara, Evan Torner, *Literary Studies and Role-Playing Games*, in J.P. Zagal, S. Deterding (eds.), *Role-Playing Game Studies. Transmedia Foundations*, New York-London, Routledge, 2018, pp. 265-282.

Jewiss (2001)

Virginia Jewiss, *Monstrous Movements and Metaphors in Dante's Divine Comedy*, in K. Jewell (ed.), *Monsters in the Italian Literary Imagination*, Detroit, Wayne State University Press, 2001, pp. 179-190.

Juul (2019)

Jesper Juul, *Handmade Pixels: Independent Video Games and the Quest for Authenticity*, Cambridge (MA), MIT Press, 2019.

Linaweaver, ab Hugh (2012)

Brad Linaweaver, Dafy ab Hugh, *DOOM. Knee-Deep in the Dead*, trad. it. F. Noto, Terni, Multiplayer Edizioni, 2012.

Lucas (2014)

Raphael Lucas, *L'histoire du RPG. Passés, présents et futurs*, Toulouse, Pix'n Love, 2014.

Mackay (2001)

Daniel Mackay, *The Fantasy Role-Playing Game: A New Performing Art*, Jefferson, McFarland, 2001.

Messner (2017)

Steven Messner, *The forgotten origins of JRPGs on the PC*, «PC Gamer», 25 aprile 2017, <<https://www.pcgamer.com/the-forgotten-origins-of-jrpgs-on-the-pc/>> (ultima consultazione: 01/01/2021).

Quaranta (2011)

Domenico Quaranta, *Italians Do It Better!!*, in D. Ferrari, L. Traini (a cura di), *Arte e videogames. Neoludica*, Milano, Skira, 2011, pp. 16-37.

Pedercini (2012)

Paolo Pedercini, *Toward Independence – Indiecade 2012*, «Molleindustria», 23 ottobre 2012, <<http://www.molleindustria.org/blog/towardindependence-indiecade-2012-microtalk/>>.

Peterson (2018)

Jon Peterson, *Precursors*, in J.P. Zagal, S. Deterding (eds.), *Role-Playing Game Studies. Transmedia Foundations*, New York-London, Routledge, 2018, pp. 55-62.

Petrocchi (1994)

Giorgio Petrocchi (a cura di), *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Società Dantesca Italiana, Firenze, Le Lettere, 1994 [1966].

Pettini (2017)

Silvia Pettini, *Translating literature into playability. The case of Dante's Inferno*, in «The Journal of Internationalization and Localization», vol. IV, n. 2, 2017, pp. 100-119.

Portelli (2020)

Sergio Portelli, *L'inferno adattato: Dante e La commedia nel film e nel videogioco Dante's inferno*, in Sergio Portelli e Karl Chircop (a cura di), *Percorsi del testo Adattamento e appropriazione della letteratura italiana*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2020, pp. 11-19.

Pugh, Weisl (2013)

Tison Pugh, Angela Jane Weisl, *Medievalism: Making the Past in the Present*, New York-London, Routledge, 2013.

Recher (2015)

Kevin Recher, *Game Over... and then? The Representation of Death and the Afterlife in Videogames*, in «Disputatio philosophica: International journal on philosophy and religion», vol. XVII, n. 1, 2015, pp. 81-88.

Ringot (2020)

Martin Ringot, *Le jeu vidéo Dante's Inferno est-il une parodie?*, «Cahiers d'études romanes», vol. XL, 2020, pp. 255-272.

Rogers (2017)

Scott Rogers, *Hell, Hyboria, and Disneyland: The Origins and Inspirations of Themed Video Game Level Design*, in C.W. Totten (ed.), *Level Design. Processes and Experiences*, Boca Raton, Crc Press, 2017, pp. 101-120.

Rossi (2016)

Oswaldo Duilio Rossi, *Dante pop. La Commedia in film, fumetti e videogiochi*, in «Lingua italiana d'oggi», vol. XIII, 2016, pp. 143-161.

Rossignoli (2019)

Claudia Rossignoli, *Playing the Afterlife: Dante's Otherworlds in the Gaming Age*, «Games and Culture», vol. XV, n. 7, 2019, pp. 825-849.

Ruffino (2013)

Paolo Ruffino, *Narratives of independent production in video game culture*, «Loading... The Journal of the Canadian Game Studies Association», vol. VII, n. 11, 2013, pp. 106–121.

Ruffino (2020)

Paolo Ruffino (edited by), *Independent Videogames Cultures, Networks, Techniques And Politics*, New York, Routledge, 2020.

Servitje (2014)

Lorenzo Servitje, *Digital Mortification of Literary Flesh: Computational Logistics and Violences of Remediation in Visceral Games' Dante's Inferno*, in «Games and Culture», vol. IX, n. 5, 2014, pp. 368-388.

Shafer (2019)

Nathan Shafer, *Circumpolar Gamifications in the Age of Global Warming: Ice Levels, Anxiety and the Anthropocene*, in V. Geroimenko (ed.) *Augmented Reality Games II*, Cham, Springer, 2019, pp. 275-304.

Shahrani (2006)

Sam Shahrani, *Educational Feature: A History and Analysis of Level Design in 3D Computer Games - Pt. 1*, «Gamasutra», 25 aprile 2006, https://www.gamasutra.com/view/feature/131083/educational_feature_a_history_and_.php > (ultima consultazione: 01/01/2021).

Silveira (2019)

Ana Paula Pinheiro da Silveira, *Ler e jogar no Inferno de Dante*, in «Estudos semióticos», vol. XV, n. 2, 2019, pp. 218-239.

Toniolo (2019)

Francesco Toniolo, *“Long ago, in a walled off land”: architettura tra concept e level design nei videogiochi FromSoftware*, «Piano B. Arti e culture visive», vol. IV, n. 2, pp. 171-194.

Toriyama (2016)

Sekien Toriyama, *Japandemonium Illustrated. The Yokai Encyclopedias of Toriyama Sekien*, translated by Y. Hiroko e M. Alt, Mineola, Dover Publications, 2016.

Vogler (2010)

Christopher Vogler, *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrative e di cinema*, trad. it. J. Loreti, Roma, Dino Audino, 2010.

Weisl, Stevens (2014)

Angela Jane Weisl, Kevin Stevens, *The Middle Ages in the Depths of Hell: Pedagogical Possibility and the Past in Dante's Inferno*, in Daniel T. Kline (edited by), *Digital Gaming Re-imagines the Middle Ages*, New York, Routledge, 2014, pp. 175-188.

The present paper investigates the relationship between Dante Alighieri's work and video games. The first part of the article shows several examples of video games (mainly indie) inspired by Dante. The conspicuous number of these products shows an interest in Divina Commedia that goes beyond the well-known video game Dante's Inferno by

Electronic Arts, already analysed by scholars from different fields. In the second part, the article questions about some possible structural influences of the Divina Commedia on the gameplay and the level design of video games. Although it is not possible to identify direct and widespread relationships, at least some similarities can be presented.

Parole-chiave: Dante; videogiochi; inferno; level design; indie

FRANCESCA PANGALLO, «Se questa è una Commedia»: Resa ed efficacia dei riferimenti danteschi nella testimonianza di Primo Levi in traduzione inglese

Dante è senza dubbio un autore la cui opera non ha mai smesso di influenzare le molteplici e costanti rappresentazioni finzionali della realtà da parte del genere umano: al di là dell'epoca storica e della tradizione culturale di riferimento, la rielaborazione del vasto bacino di immagini, espressioni, e narrazioni presenti specialmente nella *Commedia* dantesca (ma non solo) ha consolidato quella che si potrebbe definire una vera e propria 'impalcatura' di significati e significanti archetipici – ovvero un insieme di rappresentazioni mitiche dotate di un forte valore simbolico e concettuale che, nel tempo, le ha rese forme aprioristiche del discorso letterario, dalla modernità ad oggi.

La canonizzazione della *Commedia* e del suo autore è un processo quindi che giustamente si può vedere come intrinseco alla natura dell'opera: anche le rielaborazioni della *Commedia* sono di fatto una parte attiva del testo, quella che anzi ne consente ancora un dialogo con il lettore contemporaneo, il quale rimane poi libero di trarne un valore aggiunto, in ambito culturale, rispetto al proprio tempo:

Se la storia della ricezione e della riappropriazione di un testo può esser considerata come parte integrante del testo stesso, la vasta e complessa tradizione ermeneutica dell'opera dantesca, comprese le rielaborazioni nei più diversi ambiti, costituisce un campo d'indagine di grande interesse, non soltanto funzionale

*allo studio della Commedia e degli altri scritti, ma con un suo specifico valore culturale.*¹

Nel dettaglio, questo saggio vuole approfondire lo specifico riutilizzo dello spettro di significazione presente nella prima cantica della *Commedia* in relazione alla memoria storica della Shoah. La presenza di citazioni e riferimenti testuali tratti infatti dalla cantica infernale è un dato che, in gran parte, è già stato studiato come un espediente valido e frequente nel discorso concentrazionario: l'*Inferno* di Dante è stato cioè utilizzato da molti sopravvissuti e studiosi dell'Olocausto come strumento per facilitare la comprensione da parte del pubblico destinatario della deportazione e dello sterminio nazista.

Il tratto fondamentale di questa rielaborazione, attraverso la quale si instaura un collegamento ipertestuale fra l'opera dantesca e l'esercizio di scrittura dei testimoni, è stato individuato soprattutto nell'"incomunicabilità" dell'esperienza vissuta: in entrambi i casi, si riscontra appunto un elemento congenito di «indicibilità»² condivisa tanto da Dante rispetto alla sua narrazione della voragine infernale, quanto dai superstiti rispetto alla realtà concentrazionaria. Va specificato che anche le rielaborazioni letterarie avvenute in età precedenti (in particolare durante il Romanticismo) di un'opera ricca ed emblematica come la *Commedia*³ hanno contribuito all'individuazione dell'«*Inferno* dantesco» come «paradigma per la descrizione di ogni trista realtà sia terrena che ultraterrena» –
⁴ una tipologia di reale in cui Auschwitz compare allora come protagonista indiscusso della riflessione storico-culturale e socio-politica occidentale, dal secondo Novecento in poi.

¹ Addivinola (2017), p. 467.

² Cfr. Arqués (2009), specialmente pp. 93-95.

³ Cfr. *ivi*, p. 89.

⁴ *Ivi*, p. 89.

Dal punto di vista della comunicazione testuale, inoltre, la funzione più importante che deriva dal riferimento ad un immaginario mitico e archetipico quale appunto quello dell'*Inferno* si colloca nell'esigenza imprescindibile di un prodotto documentario di massima efficacia espressiva – un livello di comunicabilità fra le parti, che, per quanto riguarda il testimone della Shoah, non può affatto prescindere dal contenuto della narrazione di cui vuole informare il lettore:

La letteratura infernale e con essa l'Inferno dantesco rappresentano un ponte che collega il narratore, e quanto da lui vissuto, con il lettore, a cui risulterebbe impossibile la comprensione senza il supporto delle figure letterarie dell'inframondo.⁵

All'interno della tradizione letteraria italiana, il caso più emblematico di come l'*Inferno* dantesco abbia partecipato alla narrazione di Auschwitz è rappresentato dal libro «primogenito»⁶ dello scrittore e testimone torinese Primo Levi. Uno dei punti più famosi di *Se questo è un uomo*, di particolare rilievo critico e filologico negli studi comparati sia in Italia che all'estero, è proprio il capitolo «Il canto di Ulisse», in cui il narratore tenta di insegnare la lingua italiana al suo compagno francese Jean – detto il Pikolo – richiamando alla memoria il XXVI canto dell'*Inferno* di Dante.

In realtà, Primo Levi ricorre in più punti (nel dettaglio quattro, vedremo) all'utilizzo diretto e indiretto della cantica infernale in *Se questo è un uomo*. Questa scelta rimarca il valore che, secondo anche Levi, l'esperienza dantesca del sottomondo poteva assumere per il pubblico italiano a lui contemporaneo: il

⁵ *Ivi*, p. 102.

⁶ La definizione è stata data in occasione della mostra organizzata dal Centro Internazionale di Studi Primo Levi di Torino, nel 2018, proprio sulla storia editoriale e composizione del testo di *Se questo è un uomo*: cfr. *Se questo è un uomo, il libro "primogenito": mostra alla Biblioteca Nazionale* (2020).

riferimento infernale rappresenta una sorta di linea guida all'indicibile, capace di indirizzare il lettore italofono verso l'attivazione di un forte richiamo simbolico rispetto alla tragica dimensione del Lager di cui sta leggendo.

Cosa succede però se questo libro, il più famoso della nostra letteratura sui campi di sterminio, scavalca i confini nazionali per esser letto in tutto il mondo? Ad oggi, infatti, *Se questo è un uomo* è stato tradotto in più di quaranta lingue, e «le particolarità storiche e culturali di ogni contesto preso in esame» fanno sì che si siano generate altrettante «difficoltà connesse alla necessità di confrontarsi con traduzioni in così tante lingue». ⁷ Il punto di partenza allora per comprendere la scrittura di un autore che ha voluto lasciare un messaggio universale – la testimonianza della Shoah – e che proprio per riuscire in questo compito ha scelto più volte di attingere all'antecedente letterario per eccellenza della nostra eredità culturale e linguistica – Dante e la *Commedia* – si può collocare esattamente nel passaggio del testo da una lingua all'altra, ovvero nella trasformazione linguistica che sposta l'asse della ricezione di un'opera dal particolare all'universale:

*Qualunque discorso serio sulla ricezione non può infatti prescindere in prima istanza da un'analisi approfondita dei risvolti linguistici e culturali connessi al passaggio da una lingua all'altra, un tema peraltro su cui proprio Primo Levi ha lavorato a lungo e non solo per favorire una adeguata comprensione dei propri scritti in contesti non italiani.*⁸

Come si comporta il traduttore di fronte ai riferimenti danteschi presenti in Levi? Esiste un modo per preservare la resa e l'efficacia comunicativa che l'autore ha da sempre messo in primo piano nella sua attività di scrittore e testimone, senza necessariamente stravolgere i collegamenti intertestuali alla dimensione infernale dantesca? Per esser ancora più espliciti, e criticamente

⁷ Levi, Soave (2005).

⁸ *Ibidem*.

onesti, è necessario dunque chiedersi: può il valore simbolico della *Commedia* esser tradotto e comunicato al lettore non italofono, specialmente quando tale valore allude ad un livello di significazione maggiore, che è già stato stratificato e rielaborato nel tempo da altri autori in altre lingue? La risposta a questa domanda è sicuramente un'ipotesi fatta da compromessi tuttavia plausibili, ovvero la disciplina traduttologica non esclude a priori il *transfer* del valore simbolico di un testo in traduzione. Eppure, ammettendo che un tale processo di trasposizione del livello simbolico sia tecnicamente possibile attraverso l'utilizzo di espedienti vari, un'ulteriore e definitiva questione da affrontare riguarda proprio l'efficacia di tali espedienti nella presente sede d'indagine: in cosa cioè riesce e in cosa si limita l'esperienza del lettore non madrelingua che legge in traduzione *Se questo è un uomo*?

Per provare a dare una risposta concreta a questi interrogativi, si è scelto di sviluppare un'analisi comparata dei riferimenti danteschi presenti nel testo originale di Levi con la rispettiva variante anglosassone del libro: l'inglese costituisce infatti la lingua egemone della nostra contemporaneità, e quindi verosimilmente rappresenta anche la prima lingua in cui un ipotetico lettore proverà a leggere *Se questo è un uomo* laddove il testo non sia disponibile in traduzione nella sua madrelingua. Nei paragrafi successivi, si osserverà quindi la resa dei riferimenti letterari tratti dalla prima cantica della *Commedia*⁹ all'interno del testo di Levi (indicato con O), mettendoli poi a confronto con la traduzione inglese di *If This Is a Man* secondo le due versioni del testo compilate dallo storico Stuart Woolf. Nel dettaglio, si farà riferimento all'edizione canonica del testo italiano, ovvero quella revisionata ed integrata da parte dell'autore nel 1958 per la pubblicazione Einaudi, ad oggi completa anche di appendice al testo

⁹ Per quanto riguarda il testo italiano della *Commedia*, si faccia riferimento all'edizione nazionale in quattro volumi a cura di Giorgio Petrocchi, riveduta e ristampata nel 1994 presso la casa editrice fiorentina Le Lettere: cfr. Alighieri (1994).

curata sempre da Levi, e inserita per la prima volta nell'edizione scolastica del 1976.¹⁰ Si indicherà poi con T₁ la traduzione inglese del 1959, pubblicata dall'editore americano Orion Press¹¹ prima e poi per Collier Books¹² con il titolo di *Survival in Auschwitz*; con la sigla T₂ si farà invece riferimento alla nuova edizione revisionata del testo, contenuta nei *Complete Works of Primo Levi*¹³ a cura di Ann Goldstein e apparsa per la prima volta sul mercato anglosassone nel 2015.

Contesto linguistico e destinatario

Prima di passare all'analisi testuale comparata, occorre fare un'ultima premessa di carattere sociolinguistico per quanto riguarda il punto di vista del destinatario e del contesto culturale a cui esso appartiene: grazie, infatti, alla fama internazionale di cui gode la *Commedia*, ci troviamo davanti ad un caso di ricezione particolare, cioè che vede coinvolto un testo che per antonomasia sappiamo esser conosciuto a livello mondiale. Eppure, nonostante il profilo internazionale dell'opera dantesca, bisogna considerare che la sua fruizione cambia da Paese a Paese, a seconda della tradizione letteraria presente e del contesto storico di riferimento.

Rispetto al caso specifico dell'Italia, in base alle norme scolastiche tuttora vigenti, l'insegnamento delle tre cantiche della *Commedia* è obbligatorio nella maggior parte degli istituti di istruzione superiore italiani: la *Commedia* si

¹⁰ Cfr. Levi (1958). In questo saggio, per le citazioni dirette si farà riferimento all'edizione del testo inclusa nelle nuove *Opere complete* (2016), a cura di Marco Belpoliti, vol. I. L'originale (O) sarà quindi da ora in poi citato come: Levi [1958] (2016).

¹¹ Cfr. Levi (1959), *If This is a Man*. La prima traduzione inglese (T₁) sarà da ora in poi citata come: Levi (1959).

¹² Cfr. Levi (1961).

¹³ Cfr. Levi, *If This Is a Man* in *The Complete Works of Primo Levi* (2015), vol. I. La seconda traduzione inglese revisionata (T₂) sarà da ora in poi citata come: Levi (2015).

costituisce ancora come un oggetto di studio condiviso, una conoscenza 'attiva' per il lettore madrelingua a tutti gli effetti, per il quale citazioni e riferimenti al contenuto delle tre cantiche sono familiari e comprensibili tanto oggi quanto all'epoca di Levi (s'intende sia del Levi-studente di liceo che del Levi-scrittore). I riferimenti relativi a personaggi, situazioni ed espressioni contenute nelle cantiche di *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* sono parte della cultura generale del nostro Paese, riscontrabili in qualsiasi contesto comunicativo a prescindere dalla tradizione letteraria italiana. Alcuni episodi e protagonisti della *Commedia* sono infatti diventati per il pubblico italiano così 'famosi' da non poter rimanere ambigui rispetto al significato da loro veicolato, sia quando utilizzati in senso metaforico che qualora rimossi dal contesto narrativo originario.

Sebbene la *Commedia* venga considerata da sempre come uno dei modelli di letteratura più alta a prescindere dalla connotazione linguistica, abbiamo già accennato che nel caso di Levi ogni citazione e riferimento al poema dantesco acquista una specifica funzione simbolica, d'immediato impatto per il lettore italiano, in direzione di un messaggio specifico. Come ci ricordano e dimostrano ad esempio la struttura e lo sviluppo narrativo del capitolo «Il canto di Ulisse» in *Se questo è un uomo*, la *Commedia* di Dante può essere considerata un vero e proprio paratesto a cui Levi ha attinto, in forma più o meno esplicita, durante la stesura della sua opera prima.

La *Commedia* riveste una precisa funzione allegorica rispetto all'identità culturale italiana dell'autore – esprime cioè un senso di appartenenza linguistica e nazionale che Levi, prigioniero ad Auschwitz, sente di non dover dimenticare per non morire 'dentro', a livello intimo, prima ancora che fisicamente. In questo senso, la letteratura diventa una forma di resistenza attiva, e in due direzioni. Ne «Il canto di Ulisse», la scrittura duplica la propria funzione evocativa e salvifica: chi legge è chiamato a fare lo stesso sforzo del narratore, il quale infatti non cita

con fedeltà assoluta i versi della prima cantica del poema.¹⁴ In questo modo, Levi-personaggio dimostra resistenza cercando di richiamare alla memoria i versi della *Commedia*, e così facendo il Levi-autore propone indirettamente lo stesso meccanismo di *remembrance* al lettore destinatario.

L'identità culturale in Lager è estremamente importante secondo Levi: il prigioniero ebreo infatti, spogliato di qualsiasi dignità umana, viene identificato come parte di un gruppo sociale al quale, dal punto di vista dell'autore, è difficile integrarsi «a posteriori».¹⁵ L'unica soluzione per resistere a questi abiti forzati di tradizione religiosa è «accettare il proprio destino, in questo caso l'ebraismo, ed in pari tempo ribellarsi contro la scelta opposta».¹⁶ L'identità culturale è dunque una forma di ribellione potente, all'interno della realtà concentrazionaria: Levi ha espresso questo sentimento di resistenza anche attraverso la rievocazione e rielaborazione della *Commedia* dantesca, che rappresenta un testo fondamentale per la cultura ed identità tradizionali nel caso dell'Italia.

La conoscenza e familiarità con la produzione dantesca da parte del pubblico italiano di lettori è dunque una caratteristica culturale marcata, che lo separa da quello anglofono e straniero in termini di ricezione. Negli Stati Uniti d'America, ad esempio, lo studio della *Divina Commedia* non è di certo una prerogativa nel

¹⁴ Nel caso del canto XXVI, emergono piccole variazioni ed imperfezioni (soprattutto a livello di punteggiatura e sillabazione) nel momento in cui si confrontano le citazioni presenti nel testo di Levi con l'originale dantesco. In generale, i *misspellings* di Levi riguardano l'ortografia di avverbi, preposizioni e sostantivi propri del fiorentino medievale (o di pertinenza della voce verbale dell'italiano antico) in favore di un dettato più moderno della lingua italiana: cfr. nel dettaglio le occorrenze «**mise** fuori la voce» invece di «**gittò** fuori la voce» (v. 90), «conoscenza» anziché *canoscenza* (v. 118), «acuti» al posto di «*aguti*» (v. 121), «tanto || **che mai** veduta» per «tanto || **quanto** veduta» (vv. 134-135), «**alla** quarta levar la poppa in suso» al posto di «**a la** quarta levar la poppa in suso» (v. 141), e infine «**sopra**», laddove in Dante si ha la grafia arcaica, con la fricativa labiodentale sonora in (<v>): «infin che 'l mar fu *sovr*a noi richiuso, al verso 142.

¹⁵ Nel capitolo «L'intellettuale ad Auschwitz» de *I sommersi e i salvati* (1986) Levi afferma che, a prescindere dalle origini di ciascun prigioniero, «chi non è nato entro la tradizione ebraica non è un ebreo, e difficilmente può diventarlo: per definizione, una tradizione viene ereditata; è un prodotto dei secoli, non si fabbrica a posteriori». Levi [1986](2016), *Opere complete*, vol. II, p. 1227.

¹⁶ *Ibidem*.

sistema di educazione scolastica superiore, anzi: l'insegnamento di Dante entra nelle università statunitensi a partire dai primi anni del XX secolo in maniera molto frammentata e discontinua (ad esempio, della *Commedia* veniva spesso studiata solamente la prima cantica).¹⁷ Oggi, lo sviluppo dei cosiddetti *Dante Studies* nelle università e nei college americani si è incrementato di molto, offrendo nuovi spunti di interpretazione e ricezione della produzione dantesca (soprattutto per quanto riguarda la *Commedia*) da un punto di vista decisamente transnazionale, cioè slegato dalla tradizione letteraria italiana o dall'insegnamento dell'italiano come lingua straniera.¹⁸

La lettura di Dante, tuttavia, continua ad essere un fenomeno ristretto alla sola sfera accademica nel panorama anglosassone, allontanando di molto la dimestichezza del pubblico madrelingua anglofono con la produzione dantesca rispetto a quello italiano. Per il lettore non italofono, che non abbia ricevuto un'istruzione media-superiore in Italia, la presenza di note esplicative diventa un elemento di importanza fondamentale al fine di chiarire il luogo della citazione nel testo in cui compare, magari fornendo indicazioni anche rispetto al significato allegorico dell'episodio in Dante. L'apparato dei riferimenti bibliografici costituisce il più valido strumento chiarificatore – e forse l'unico emendamento possibile – per lasciar cogliere e permettere di contestualizzare (eventualmente approfondendo) il ricorso ad una dimensione intertestuale da parte di Levi per il lettore straniero. In questo senso, si potrebbe affermare che la traduzione di *Se questo è un uomo* debba 'responsabilizzarsi' nel garantire al destinatario l'accesso ad un livello testuale altrimenti nascosto, impossibile da dedurre o codificare attraverso la sola lettura da parte del pubblico straniero.

¹⁷ Cfr. Goggio (1924).

¹⁸ Cfr. Looney (2011).

Questo discorso è funzionale a comprendere un'altra osservazione di rilievo, della quale è meglio dar nota prima di calarci nell'analisi specifica del testo: l'atteggiamento generale con cui la prima traduzione inglese di *Se questo è un uomo* si è infatti approcciata ai riferimenti letterari presenti in *If This Is a Man* rispetto alla *Commedia* è spesso discutibile. Laddove tratta dal poema dantesco, la versione del '59 (T₁) si astiene dal compito di inserire note esplicative che chiariscano la natura e il luogo della citazione; talvolta, il traduttore ha eliminato del tutto la citazione dal testo, alterando dunque lo stile, il significato e la valenza simbolica dell'episodio. È vero che la versione originale di *Se questo è un uomo* non riporta note a piè pagina laddove si citano i versi della *Commedia*: per quanto riguarda il caso di una traduzione di *Se questo è un uomo* in un'altra lingua, tuttavia, l'assenza di note con riferimenti espliciti al paratesto, almeno per le citazioni dirette, diventa un ostacolo consistente alla lettura corretta da parte del destinatario.

Si porti un esempio di quanto appena dichiarato guardando prima al caso di lacuna e alterazione della citazione presente nell'originale, e poi alla traduzione del capitolo «Il canto di Ulisse», in cui la selezione dei versi danteschi riportati è di per sé oggetto di traduzione nel testo originale: costituendosi come un atto di traduzione ed interpretazione da parte della voce narrante per un personaggio secondario,¹⁹ il traduttore de «Il canto di Ulisse» si è dovuto misurare con un ulteriore livello di complicazione in termini di resa intertestuale, in cui è coinvolta la trasposizione in inglese di riflessioni che riguardano da vicino

¹⁹ Cfr. Ann Goldstein in Goldstein, Scarpa (2015), pp. 79-83, a proposito del valore acustico della traduzione in *Se questo è un uomo* e nella fattispecie nel capitolo in questione, che investe non solo i contenuti narrativi, ma anche i nomi dei personaggi – ad esempio nel caso di Jean Samuel detto «il Pikolo»: «Se “Il canto di Ulisse” è per eccellenza il capitolo della traduzione, oggi sappiamo, grazie alle memorie di Jean, che il primo atto di traduzione compiuto da Levi toccò proprio il suo nome, lasciandoci il segno dell'acustica di Auschwitz». *Ivi*, p. 83.

l'elemento linguistico da un punto di vista dell'uso e significato nella lingua italiana.

Analisi comparata del testo

Si proceda con il primo caso, ossia guardando alla dinamica con cui la prima citazione diretta tratta da Dante, alla fine del primo capitolo di *Se questo è un uomo*, è stata proposta al lettore anglosassone. Soffermiamoci prima sul testo originale per facilitare la contestualizzazione dell'episodio e per chiarire quali sono le porzioni di testo alterate nella versione inglese del 1959:

*D'altronde, ci siamo presto accorti che non siamo senza scorta: è una strana scorta. È un soldato tedesco, irto d'armi: non lo vediamo perché è buio fitto, ma ne sentiamo il contatto duro ogni volta che uno scossone del veicolo ci getta tutti in un mucchio a destra o a sinistra. **Accende una pila tascabile, e invece di gridare «Guai a voi, anime prave»** ci domanda cortesemente ad uno ad uno, in tedesco e in lingua franca, se abbiamo denaro e orologi da cedergli: tanto dopo non ci servono più. Non è un comando, non è regolamento questo: si vede bene che è una **piccola iniziativa privata del nostro caronte**. La cosa suscita in noi collera e riso e uno strano sollievo.²⁰*

La citazione del verso 84 del III canto, «Guai a voi, anime prave», è sicuramente fra le più famose dell'intera cantica infernale. Il lettore di madrelingua italiana coglie immediatamente il cambiamento del tono stilistico, dall'effetto sarcastico e insieme lirico: la metafora fra la guardia tedesca e la figura mitologica di Caronte viene ribadita e resa esplicita alla fine del brano («del nostro caronte»), evitando così che la citazione diretta precedente rimanga sospesa o fraintesa per un puro esercizio di erudizione. Sfruttando il parallelismo tra i due episodi fino in fondo, Levi modula tutto il linguaggio dell'episodio con la necessità di creare la tensione e il ritmo giusti per marcare il contrasto fra il Caronte mitologico e il

²⁰ Levi [1958] (2016), p. 148 (enfasi aggiunte).

moderno accompagnatore di anime senza speranza, condotte a varcare i cancelli di Auschwitz.

La metafora del traghettatore mitologico Caronte, qui raffigurato nelle sembianze del soldato tedesco che fa da guardia all'autocarro che conduce i nuovi prigionieri al Lager, è il primo riferimento narrativo esplicito atto ad inaugurare la densa e progressiva assimilazione del campo di concentramento alla dimensione infernale.²¹ Il narratore ha infatti disposto lungo tutto il testo molteplici rimandi e allusioni, tratti sia dalla tradizione biblica che letteraria, per indirizzare il lettore verso la comprensione dei fatti secondo le logiche di un universo degenerato, simile alla città di Babele e alla voragine dei peccatori dell'inferno dantesco.

Semanticamente dunque, si ritiene ogni citazione diretta o indiretta della prima cantica della *Commedia* essere funzionale alla caratterizzazione del *setting* del racconto, dove appunto le regole sociali sono ribaltate, e quindi anche lo stesso paragone con l'inferno dantesco è giocato per negazione: in contrasto con quanto accade a Dante personaggio infatti, ad Auschwitz il soldato-Caronte è gentile, chiede cortesemente oggetti di valore ai prigionieri (che sono ancora vivi, anche se si allude alla loro morte imminente, in quanto stanno per giungere all'ingresso dei cancelli dell'infernale Auschwitz), senza che questi debbano effettivamente pagare 'pegno' per esser trasportati dall'altra parte del fiume alla loro destinazione ultraterrena, come tramanda il mito.

Questa serie di connotazioni di natura intertestuale non gode solo di una sapiente composizione lessicale, tesa a rendere la narrazione chiara e appassionata, ma è appunto ricca di riferimenti precisi, i quali rimandano l'episodio dei prigionieri ebrei ad uno specifico *pattern* letterario che coinvolge spontaneamente il lettore italiano, ma non quello anglosassone. Se la traduzione

²¹ Cfr. «Auschwitz as Hell» in Falconer (2005).

inglese sceglie di non riportare direttamente la citazione alla *Commedia*, come accade rispetto a questo esempio nella prima versione tradotta da Woolf, il pubblico anglofono è penalizzato ed escluso dalla possibilità di cogliere il significato complessivo del testo in tutti i suoi livelli narrativi. Si valuti qui sotto la prima traduzione inglese del brano in questione:

*In any case we are soon aware that we are not without guard. He is a strange guard, a German soldier bristling with arms. We do not see him because of the thick darkness, but we feel the hard contact every time that a lurch of the lorry throws us all in a heap. At a certain point he switches on a pocket torch and instead of shouting threats of damnation at us, he asks us courteously, one by one, in German and pidgin language, if we have any money or watches to give him, seeing that they will not be useful to us anymore. This is no order, no regulation: it is obvious that it is **a small private initiative of our Charon**. The matter stirs us to anger and laughter and brings relief.²²*

«At a certain point he switches on a pocket torch and instead of shouting threats of damnation at us»: anzitutto, il periodo in cui è tagliata la citazione diretta da Dante si apre con una locuzione temporale *ex novo*, assente nell'originale italiano. Il complemento di tempo «at a certain point» vuole forse calare il lettore nell'episodio a seguire, suggerendo un cambio di registro più da trama fiabesca che da richiamo mitologico. In realtà, fra gli espedienti che il traduttore Woolf avrebbe potuto adottare per attirare l'attenzione del lettore verso il fulcro narrativo, questo non sembra essere il più convincente: la perdita di una citazione diretta, con specifica funzione semantica nel testo originale, non può infatti essere bilanciata dall'aggiunta di un indicatore temporale. Si deve comunque riconoscere il tentativo di aggirare la difficoltà introdotta dall'uso di una citazione infra-testuale con un espediente diverso—segno che il traduttore

²² Levi (1959), p. 13 (enfasi aggiunte).

sa di dover modificare la frase per dargli una coerenza nuova, se decide di eliminare la citazione diretta.

A tal proposito, tuttavia, la perifrasi «threats of damnation at us», con cui è invece sostituito il verso dantesco «guai a voi, anime prave» presente in italiano, non rende affatto giustizia al tono del brano in virtù del legame semantico fra la dimensione Lager e quella infernale a cui si accennava prima: questo continuo rimando fra l'uno e l'altro contesto diventa infatti uno strumento critico per l'intera lettura di *Se questo è un uomo*, una chiave analogica che aiuta il pubblico a comprendere i fatti narrati.

In linea con questa considerazione, giustificare l'omissione di anche solo uno dei riferimenti letterari presenti nel testo originale diventa un'operazione rischiosa, dal punto di vista della critica del testo. Ciascuna perdita comporta infatti ulteriori conseguenze a livello intratestuale, creando potenziali incongruenze all'interno del singolo episodio o dell'opera in generale: in questo caso, ad esempio il rimando a Caronte alla fine del capitolo è mantenuto nella traduzione inglese, ma diventa un elemento a sé stante, svuotato di immediatezza ed efficienza durante la lettura: «it is obvious that it is a small private initiative of our Charon». Sebbene la contestualizzazione del Lager come dimensione infernale sia mantenuta nel senso generale della traduzione inglese, non è però ovvio che in realtà Levi chiami il soldato tedesco «il nostro caronte» all'improvviso — cioè non senza la citazione diretta che tematizza ed autorizza la metafora fra i due episodi.

Si sorvoli su altri dettagli e differenze presenti nel brano fra la traduzione inglese del '59 e l'originale italiano per concentrare invece l'attenzione sulla versione dei *Complete Works* del medesimo estratto, dove si può osservare il ripristino della citazione tratta dall'*Inferno*:

*In any case, we are soon aware that we are not without a guard. He is a strange guard, a German soldier bristling with arms. We do not see him, because of the thick darkness, but we feel the hard contact every time the truck lurches and throws us all in a heap to right or left. He switches on a pocket light and instead of shouting "Woe unto you, wicked souls," * asks us to courteously, one by one, in German and in some pidging Italian, if we have any money or watches to give him, seeing that they will no longer be of use to us. This is no order, no regulation: it is obvious that it is a small private initiative of our Charon. The matter stirs us to anger and laughter and a strange relief.*

**(In nota) 1. The Divine Comedy of Dante Alighieri translated by Allen Mandelbaum. Inferno, Canto III:84.²³*

Nella nuova versione T₂, il verso dantesco viene reinserito secondo la traduzione di Allen Mandelbaum²⁴ con specifica nella nota a piè di pagina. Questa è la prima delle sette note al testo totali presenti nella revisione di *If This Is a Man*, di cui quattro (dunque più della metà) sono segnalazioni di citazioni dantesche: il numero prova che il medesimo criterio di tutela delle citazioni dirette da Dante è applicato a tutto il testo, e la relativa indicazione del luogo bibliografico in nota nel caso della *Commedia* evita di lasciare il lettore anglofono mutilo in termini di accesso a riferimenti intertestuali nell'opera.²⁵ Scompare inoltre la locuzione temporale aggiuntiva «At a certain point», mentre si nota nell'insieme una maggiore trasparenza del testo nei confronti dell'originale, una resa cioè più fedele anche in termini di ritmo grazie ad un uso della

²³ Levi (2015), p. 17 (enfasi aggiunte).

²⁴ Cfr. Hathaway, Mandelbaum, Moser (1982).

²⁵ Si dia atto della diversa finalità delle due edizioni: i *Complete Works* si rivolgono ad un destinatario per il quale Levi non è più un autore completamente sconosciuto. In virtù degli studi critici sull'autore che si sono sviluppati nel corso degli anni, i *Complete Works* ambiscono ad un rigore filologico più consono alla considerazione di Levi nel panorama letterario internazionale. Sono insomma un progetto ambizioso, pensato per un pubblico intellettualmente colto che può usufruirne come lettura di approfondimento o come strumento critico. Le finalità della prima traduzione di *If This Is a Man*, unitamente al tipo di destinatario, erano molto differenti: negli anni '60, le edizioni inglesi del testo avevano soprattutto uno scopo divulgativo, pensato per un vasto bacino di lettori molto spesso estranei ai contenuti trattati e al tema della Shoah.

punteggiatura più insistente e ritmato (cfr. la posizione delle virgole in T₁ e T₂), che scandisce meglio l'andamento dell'intera struttura narrativa del brano.

Il capitolo de «Il canto di Ulisse» è invece un caso diverso: qui le citazioni tratte dal XXVI canto dell'*Inferno*, essendo isolate graficamente già nell'edizione originale, si costituiscono come parte integrante della riflessione narrativa dell'intero capitolo. Sarebbe stato dunque non tanto scorretto, ma più che altro impossibile aggirare il problema della ricezione omettendo o tagliando uno o più versi della *Commedia* fra quelli selezionati dall'autore. I problemi relativi alla traduzione di questo specifico capitolo tuttavia, si è accennato, riguardano *in primis* un livello di difficoltà aumentato dalla presenza di più sistemi linguistici e, soprattutto, dal fatto che nell'originale stesso l'utilizzo del paratesto della *Commedia* è finalizzato ad una riflessione sulla lingua italiana, la quale ha origine appunto nel processo di traduzione in francese che Levi tenta di fare per il suo compagno Jean, «il Pikolo».

Prima di confrontare le due versioni inglesi del testo, è forse opportuno fermarsi a considerare il rilievo di questa specifica sezione dell'opera di Levi per quanto riguarda la tradizione anglosassone della sua opera. È rilevante sapere che proprio la traduzione di questo capitolo, concepito così da vicino culturalmente e linguisticamente per un destinatario italiano, ha costituito in realtà il primo tentativo di pubblicazione del testo in traduzione, da parte dell'autore, negli Stati Uniti d'America. Levi inviò infatti nel 1947 alla cugina Anna Yona (residente a Boston) la prima versione del manoscritto di *Se questo è un uomo* per tentare di proporre una traduzione dell'intero libro in inglese.²⁶

È noto che la cugina tradusse un estratto del testo – ovvero il capitolo de «Il canto di Ulisse» – il quale tuttavia si rivelò insufficiente a promuovere un'edizione americana del manoscritto leviano: il libro fu appunto rifiutato da

²⁶ Cfr. Scarpa, Mori (2017), pp. 119 e seguenti.

tutti gli editori a cui Yona sottopose la bozza tradotta. Questo rifiuto non deve sorprendere il lettore contemporaneo: nonostante la cugina debba aver apprezzato la qualità e il lirismo delle pagine di Levi, è probabile che Yona stessa non si sia in effetti interrogata sulla natura della propria impressione del testo, chiaramente influenzata dal punto di vista linguistico di un parlante madrelingua italiana. Come avrebbe potuto questa impressione corrispondere, d'altronde, a quella di un lettore americano verso la fine degli anni '40, a prescindere dalla qualità della traduzione medesima del capitolo su Ulisse e il Lager?

Ancora una volta, si deve ammettere che l'impatto di una lettura così densa di esercizio poetico e di rimandi metaletterari come quella de «Il canto di Ulisse» (forse il capitolo più originale, a livello compositivo, di *Se questo è un uomo*) non può essere stato il medesimo per il lettore italiano e quello anglosassone, a prescindere dalla traduzione, sia oggi che negli anni '60 (T₁). Lo stesso aneddoto circa la traduzione del capitolo di Levi da parte di Anna Yona nel 1947 dimostra quanto la percezione del testo si rivelasse potenzialmente diversa per il pubblico italiano e quello statunitense all'epoca in cui Levi sperava, invece, di proporre la lettura del suo manoscritto oltreoceano, ancora prima di vederlo pubblicato in Italia nella sua prima edizione integrale – che fu stampata per la prima volta dalla piccola casa editrice torinese Francesco De Silva nello stesso anno²⁷.

Lo scarso interesse da parte delle case editrici americane al tempo della prima stesura di *Se questo è un uomo* (1946-47), che infatti non approda a nessun editore al di là dell'oceano, allora ribadisce, forse, non solo una profonda differenza in termini di consapevolezza e conoscenze relative all'Olocausto, ma qualcosa di più: non possiamo sapere se, nel caso in cui Anna Yona avesse tradotto un altro capitolo, come ad esempio «Esame di chimica», o «I sommersi e i salvati», il

²⁷ Cfr. Levi (1947).

riscontro da parte delle case editrici americane all'epoca sarebbe stato diverso; s'immagina, tuttavia, che la scelta di proporre un estratto completamente costruito sul riferimento costante all'Ulisse dantesco abbia creato un certo smarrimento in termini di ricezione e interpretazione, e dunque vendibilità, rispetto al settore editoriale statunitense del secondo dopoguerra.

Lasciando le ipotesi formulate come spunti di riflessione, senza trarne conclusioni circa le sorti del testo oltreoceano, si faccia ritorno al testo, focalizzandosi sull'uso del XXVI canto dell'*Inferno* come oggetto di traduzione da parte del protagonista, e sulla relativa resa in inglese di alcuni passaggi fondamentali del capitolo. La contestualizzazione del poema dantesco durante la lettura, questa volta, è più immediata e palese rispetto al caso precedentemente analizzato: il Levi-personaggio per primo riflette sul compito di «trasmettere» ad un altro prigioniero, che non parla l'italiano (ma che anzi vorrebbe impararlo) il valore e l'importanza, sia filosofica che linguistica, racchiusa per il lettore madrelingua nella *Commedia*:

...Chi è Dante. Che cosa è la *Commedia*. Quale sensazione
curiosa di novità si prova, se si cerca di spiegare in breve che cosa
è la *Divina Commedia*. Come è distribuito l'*Inferno*, cosa è il
contrappasso. Virgilio è la Ragione, Beatrice è la Teologia.²⁸

Il capitolo in sé si auto-dichiara in prima istanza, come una più ampia allegoria dell'atto traduttologico²⁹, dell'insegnamento di una lingua inteso non solo come insieme di regole grammaticali o di singole parole, ma più come trasmissione di un universo culturale espresso dalla lingua che si declina in versi, in idee (la ragione, la teologia), in limiti ma anche in inspiegabile bellezza e senso di appartenenza. Lo sforzo della voce narrante di recitare e poi tradurre i versi a

²⁸ Levi [1958] (2016), p. 226.

²⁹ Cfr. Il capitolo «Transgression: Translation and Levi's "Trapassar del segno"», in Insana (2009), pp. 93-124.

partire dall'ottantacinquesimo fino alla fine del canto, comprese le lacune di quei versi che non tornano alla memoria, si struttura come un'alternanza fra terzine e commento-parafrasi, che si concentra sulla spiegazione del termine italiano senza fornire la forma equivalente francese, lasciata come allusione al dialogo originario che Levi e Jean devono aver avuto.³⁰

La narrazione vanta la presenza di frasi in altre lingue (francese, tedesco e polacco) per la costruzione dei dialoghi diretti e indiretti fra i personaggi principali e secondari, in linea con l'uso che fino a questo momento ne era stato fatto dall'autore nei capitoli precedenti. I momenti più importanti dell'esercizio di traduzione/riflessione da parte del protagonista sono segnalati dalla ripresa dello specifico lemma o espressione del verso dantesco fra virgolette: talvolta, la ripresa nella sola forma italiana è utilizzata a fine strategico, come suggerimento, per la citazione successiva grazie alla concatenazione di rime su cui è costruito il poema;³¹ altre volte, la singola parola oggetto di analisi è commentata in quanto costituisce per il narratore un vero e proprio caso linguistico,³² una rivelazione che tenta di trasmettere senza aver gli strumenti necessari per render giustizia all'originale in Dante.

In base al confronto dell'originale italiano con la versione del '59, si è notato che l'atteggiamento della traduzione di Woolf, per quanto riguarda la presenza della *Commedia* nel capitolo «Il canto di Ulisse», non soddisfa a pieno i criteri di accessibilità al testo in direzione del pubblico di lettori anglofono, per i quali la comprensione del livello intertestuale è compromessa da una serie di scelte e incongruenze riscontrate nel testo inglese. Innanzitutto, non è specificato quale edizione della *Commedia* Woolf abbia utilizzato per la traduzione del canto di

³⁰ «Povero Dante e povero francese! Tuttavia l'esperienza pare prometta bene: Jean ammira la bizzarra similitudine della lingua, e mi suggerisce il termine appropriato per rendere "antica"». Levi [1958] (2016), p. 227.

³¹ «"Mare aperto". "Mare aperto" So che rima con "diserto"». *Ibidem*.

³² «...e mi sforzo, ma invano, di spiegare quante cose vuol dire questo "acuti"». *Ivi*, p. 228.

Ulisse e Diomede, o se non ne abbia addirittura utilizzata alcuna: la prima edizione inglese di *If This Is a Man* infatti non presenta alcuna nota a piè pagina in riferimento alla fonte bibliografica scelta per Dante, dando credito alla possibilità che il traduttore stesso abbia reso in inglese le terzine,³³ senza così dover citare obbligatoriamente la traduzione inglese della *Commedia* di riferimento.

Operando tuttavia un raffronto delle terzine presenti in *If This Is a Man* con le varie edizioni della *Divine Comedy*, sembra che Woolf si sia servito della traduzione dell'*Inferno* di Dorothy L. Sayers,³⁴ pubblicata nel 1949 e da considerare, quindi, come una versione in lingua inglese sufficientemente recente e aggiornata del poema dantesco al tempo in cui il traduttore lavorava alla prima stesura di *If This Is a Man*. La corrispondenza fra traduzione di Dante presente in Woolf nel capitolo «Il canto di Ulisse» e la traduzione delle medesime terzine nella versione di Sayers è infatti quasi totale.³⁵ Sebbene nessuna fonte riporti chiaramente l'esattezza di questa affermazione, si ritiene valido sostenere che Woolf abbia lavorato da una versione ufficiale della *Commedia* in inglese, anche se poi non ha contestualizzato e modificato i commenti al testo formulati da Levi nell'originale italiano, come si vuole ora illustrare.

Se infatti l'ipotesi della traduzione libera decade alla confronto de «The Canto of Ulysses» con il XXVI canto della *Commedia* tradotto da Sayers, l'utilizzo

³³ Cfr. «I am using Stuart Woolf's translation of *Survival in Auschwitz* and thus using Woolf's translation of the *Divine Comedy*. While I find Woolf's translation not as concise and elegant as others such as those done by Robert Pinsky or Robert M. Durling, I have stayed with Woolf's version because it is embedded in the narrative and thus intrinsic to the voice of the story» in Balakian (2008), nota 1, p. 5. La nota di Balakian suggerisce la traduzione dei versi di Dante sia opera di Woolf.

³⁴ Cfr. Alighieri (1949) per l'edizione dell'*Inferno* tratta da *The Divine Comedy* a cura di Dorothy L. Sayers (*Hell; Purgatory*) e Barbara Reynolds (*Paradise*).

³⁵ Cfr. Canto XXVI, v. 88; nella versione di Woolf manca il verbo essere finale («is»); v. 100: cfr. «So on the open sea I set forth» di Woolf con la versione ufficiale «So on the deep and open sea. I set | | forth»; il verso 119 infine presenta una differenza di *spelling* (Woolf scrive «mettle» mentre Sayers riporta «metde»).

tuttavia poco rigoroso che è stato fatto del senso delle terzine dantesche nell'economia generale del capitolo è confermato dal fatto che, in alcuni luoghi del testo, il traduttore ha scelto di riportare la terzina secondo la lezione Sayers del '49, senza poi controllare se la logica del commento che il narratore dà del verso dantesco combaci in termini di contenuti e osservazioni grammaticali in merito.

Ad esempio, nel momento in cui Levi ragiona sulla terzina circa la comparsa di Ulisse ed i compagni davanti alla montagna del Purgatorio, definita «alta tanto» – che è diverso dal dire «molto alta», osserva a ragione il narratore – la voce narrante di Levi smaschera il potenziale fraintendimento del quantificatore «tanto» come aggettivo; il traduttore, invece, mentre riporta una traduzione che è andata a modificare la proposizione consecutiva dalla terzina dantesca per ragioni di metrica, senso e stile, non emenda poi il passaggio successivo, creando un'incongruenza logica del senso della frase. Si guardi al testo prima in italiano e poi in inglese per dimostrare meglio quanto appena detto:

*...Quando mi apparve una montagna, bruna
Per la distanza, e parvemi **alta tanto**
Che mai veduta non ne avevo alcuna.*

*Sì, sì, «alta tanto», non «molto alta», **proposizione
consecutiva**.*³⁶

La corrispettiva traduzione di Woolf del brano riportato altera di senso il testo sia di Levi che di Dante, in varia misura:

*'... When at last hove up a mountain, grey
With distance, **and so lofty and so steep**,
I never had seen the like on any day'*

*Yes, yes, "so lofty and so steep", not "very steep", * **a
consecutive proposition**.*

³⁶ Levi [1958] (2016), p. 228 (enfasi aggiunte).

**'alta tanto', not 'molto alta' [translator's note]³⁷*

L'elemento grammaticale che introduce la subordinata consecutiva nel poema dantesco viene reso in inglese attraverso il sintagma «so lofty and so steep» – dove letteralmente «lofty» significa «elevato» nel senso figurato di «nobile», e «steep» sta per «ripida/scoscesa» in riferimento alla montagna purgatoriale: la premura nel riportare in nota il riferimento alla versione italiana si annulla di senso, poiché la costruzione sintattica della frase inglese è diversa rispetto a quella italiana per quanto riguarda la subordinazione di tipo consecutivo. Sebbene infatti la scelta degli attributi «lofty» e «steep» possa esser contestabile, questa traduzione più 'libera' del verso dantesco non risulta un problema a livello di comprensione letterale del senso della citazione – diventa invece uno scoglio alla comprensione del commento successivo da parte del lettore anglofono per due ordini di ragioni: in primo luogo, «“so lofty and so steep”, not “very steep”» traduce un giudizio circa la costruzione del periodo propria di un sistema linguistico diverso; il rafforzativo «so» funge sì da elemento di introduzione di una subordinazione di tipo consecutivo, in inglese, ma posto in contrasto con «very» non crea la stessa possibilità di fraintendimento che invece sussiste in italiano fra gli i due quantificatori «molto» e «tanto».

In secondo luogo, la traduzione letterale «consecutive proposition» è impropria e non pertinente in questo contesto narrativo: il termine *proposition* infatti non equivale all'italiano «proposizione», secondo l'accezione sintattico-grammaticale della linguistica inglese; il termine corretto sarebbe stato infatti *clause* — nella fattispecie si tratta di una *result* (o *consecutive*) *clause*:³⁸ in inglese l'analisi del periodo non prevede la medesima classificazione delle subordinate

³⁷ Levi (1959), p. 133 (enfasi aggiunte).

³⁸ Cfr. *consecutive* secondo l'accezione grammaticale dell'aggettivo in *Lexico.com* (2021); cfr. anche la voce «result clause» nell'*Oxford Dictionary of English Grammar* (2003).

secondo lo schema dell'italiano,³⁹ e dunque a maggior ragione il calco «consecutive proposition» stride in realtà sia con il senso del discorso che, in generale, come definizione grammaticale a sé stante.

La traduzione rende in questo caso oscuro il testo, in quanto provoca un'incongruenza di senso logico di fronte alla quale il lettore straniero, a meno che non conosca sia il testo originale della *Commedia* che la versione italiana di *Se questo è un uomo*, diventa incapace di trovare un senso compiuto. Sarebbe stato meglio a questo punto eliminare del tutto «a consecutive proposition» dal testo, o tradurre il sintagma con «consecutive/result clause» ma poi integrando la spiegazione del fenomeno linguistico in italiano nella nota del traduttore. L'approssimazione della traduzione inglese di Woolf riguarda infatti non tanto la resa letterale del testo originale, ma l'ingenuità nel lasciare tale e quale un commento al verso dantesco che non ha senso di esistere nella versione inglese.

L'esempio appena illustrato non è un caso isolato all'interno del capitolo: lo stesso atteggiamento della traduzione si ripete anche in altri luoghi, creando incongruenze più o meno gravi fra il livello di comprensione letterale del testo e quello di intertestualità della narrazione. Ad esempio, si veda la traduzione di «misi me» con «I set forth» e di «si metta» con «to venture», in relazione al commento che segue nel testo da parte di Levi:

«Si metta»: dovevo venire in Lager per accorgermi che è la stessa espressione di prima, «e misi me». Ma non ne faccio parte a Jean, non sono sicuro che sia una osservazione importante.⁴⁰

³⁹ Le cosiddette *dependent clause* (proposizioni subordinate) sono generalmente distinte in quattro classi: «subordinate clauses fall into four functional classes: nominal, relative, adverbial, comparative» cfr. *The Oxford Companion to the English Language* (2018). Fra queste, l'*adverbial clause of result* corrisponde alla subordinata consecutiva italiana, marcata dall'espressione «so...that» nel caso più frequente.

⁴⁰ Levi [1958] (2016), 227 (enfasi aggiunte).

La lezione del 1959 riporta la seguente traduzione:

“to venture”: I had to come to the Lager to realize that it is the same expression as before: “I set forth”. But I say nothing to Jean, I am not sure this is an important observation.⁴¹

Anche se «to venture» e «to set forth» sono verbi sinonimi a livello semantico, il «misi me» in relazione al «si metta» del canto XXVI costituiscono una rivelazione per il narratore su un piano diverso, in quanto la stessa espressione (voce passiva e riflessiva del verbo «mettere») indica la partenza verso l’ignoto prima⁴² e il superamento dei limiti imposti da Dio all’uomo alle colonne d’Ercole dopo.⁴³ In italiano dunque, si tratta di un’uguaglianza sul piano del significante che discorda però a livello di significato: la stessa espressione indica due moti d’azione diversi, concettualmente opposti in questo contesto.

L’inglese non altera la traduzione della riflessione a riguardo («dovevo venire in Lager per accorgermi che è la stessa espressione di prima» è letteralmente tradotto con «I had to come to the Lager to realize that it is the same expression as before») ma, variando la traduzione del verbo «mettere» con due verbi corrispettivi diversi, la situazione si ribalta: la relazione fra «to venture» e «to set forth» diventa un’uguaglianza sul piano del significato, a discapito della congruenza a livello di significante. Questa analogia funziona, ma rappresenta ancora una volta un caso di variazione del contenuto fra originale e testo tradotto, poiché ribalta il senso in cui Levi intende la relazione fra i due elementi verbali in origine: cioè in inglese si afferma ciò che in realtà il testo italiano sta confutando.

Tali osservazioni non escludono il fatto che, sicuramente, quella di rendere in inglese sia il senso della citazione dantesca che quello del commento al testo della

⁴¹ Levi (1959), p. 132 (enfasi aggiunte).

⁴² Cfr. Dante, *Inf.*, canto XXVI, v. 100: «ma misi me per l’altro mare aperto».

⁴³ Cfr. Dante, *Inf.*, canto XXVI, v. 109: «acciò che l’uom più oltre non si metta».

voce narrante sia stata un'operazione complicata. La necessità di trovare espedienti linguistico-sintattici da parte della traduzione inglese non per forza diminuisce il valore del testo in una lingua diversa dall'italiano: tuttavia, nel caso della versione T₁ di *If This Is a Man*, l'originalità e potenza sia stilistica che semantica del capitolo «Il canto di Ulisse» risiede proprio in quei luoghi narrativi che la traduzione del '59 ha parzialmente corrotto senza tener conto dei molteplici livelli di logica e coerenza del testo presenti nell'originale.

Il fatto che Levi non citi precisamente Dante come fonte, introducendo nel suo libro delle varianti ortografiche rispetto alla canonica trascrizione dei versi del canto XXVI dell'*Inferno*, è una scelta narrativa che si suppone esser stata volontaria – autorizzata cioè dalla volontà dell'autore di riprodurre l'urgenza del momento e le lacune presenti nella memoria nel personaggio-narratore stesso. La traduzione degli stessi versi nella versione inglese diventa impropria, tuttavia, nel momento in cui l'intento con cui Dante è citato da Levi viene compromesso per via delle differenze grammaticali presenti fra le lingue italiana e inglese: queste infatti non consentono una riproduzione letterale né delle varianti leviane né del testo canonico della *Commedia* rispetto alla tradizione inglese, annullando in parte le ragioni dei commenti e delle riflessioni che seguono la citazione diretta nel testo originale.

In ogni caso, le incongruenze semantiche presenti nella versione inglese non aiutano il lettore alla comprensione del testo, la cui interpretazione si basa sulla riflessione stilistica di alcuni versi di Dante rispetto al significato allegorico della figura di Ulisse: optando per una resa che spesso non chiarisce il senso dei ragionamenti del narratore, la versione del '59 propone una lettura che già a livello metodologico disorienta, potenzialmente, la comprensione e l'accessibilità del testo per il destinatario anglofono. Le citazioni dirette della *Commedia* dantesca, tradotte senza riportare in nota la versione in inglese da cui si è attinto,

né secondo l'ibridazione stilistica operata da Levi nel testo originale (operazione effettivamente difficile da attuare anche nel caso di un traduttore più esperto), sono ulteriormente depotenziate di significato narrativo, in termini di ricezione del pubblico anglosassone.

Secondo l'analisi condotta sopra e le complessità emerse, l'intertestualità della *Commedia* sembra infatti essere avvertita talvolta come un freno per il lettore anglofono, quando invece dovrebbe essere un catalizzatore semantico, un incentivo ad accedere ad un livello di comprensione altro, più profondo sul piano culturale e in generale filosofico, in quanto ricorda all'uomo fatto prigioniero ed umiliato fino ad una condizione bestiale che la sua vera *semenza* è in realtà diversa. Non si vuole criticare tale resa che, come si può notare dalle complessità del testo messe in evidenza, è stata penalizzata sicuramente da limiti di natura filologica e lessicale dovuti alla natura del testo originale in sé, e non alla competenza del traduttore. È opportuno tuttavia rendere conto delle diversità dall'originale soprattutto nel momento in cui la revisione dei *Complete Works* opera dei cambiamenti che, in parte, riescono a favorire il lettore anglofono nel superare l'ostacolo del dislivello italiano-inglese durante l'analisi della voce narrante.

Le maggiori differenze riscontrabili nella seconda versione del testo rispetto alla traduzione del '59 riguardano emendamenti di tipo metodologico (come l'utilizzo delle note a piè pagina per segnalare la citazione e chiarire alcune scelte del traduttore) e di aggiunta del termine italiano accanto alla traduzione inglese: l'inserzione infatti del vocabolo originale in italiano, trascritto in corsivo e posto fra parentesi accanto all'equivalente inglese, rende la lettura del testo più corretta nel momento in cui la voce narrante cerca la spiegazione di determinati lemmi o formule linguistiche — ad esempio: «“Open sea”, “open sea” (*mare aperto*), I

know it rhymes with “deserted” (*diserto*)».⁴⁴ Nell’esempio appena riportato, l’inserzione dell’italiano nel testo inglese è fondamentale per rendere coerente l’affermazione circa la rima da parte del narratore: non potendo i termini *sea* e *deserted* rimare fra loro secondo la traduzione della *Commedia* di riferimento utilizzata, l’unico modo per non alterare il senso dell’originale leviano⁴⁵ è stato quello di inserire la variante del lemma in italiano.

Questo tipo di accorgimento, che accosta le scelte traduttive con i termini italiani equivalenti, risulta particolarmente funzionale nel caso di «si metta»/«misi me» analizzato sopra: in T₂, il contrasto è sviluppato con i verbi «to reach beyond» e «to set out» al posto di «to venture» e «to set forth».⁴⁶ La scelta di questi due nuovi elementi verbali si conforma alla scelta più ampia adottata nei *Complete Works* (di cui si è già parlato in riferimento all’esempio di Caronte nel capitolo «The Journey») di utilizzare l’edizione inglese del testo di Dante tradotto da Allen Mandelbaum. Non cambia il fatto che in inglese l’equivalenza rimanga sul piano del significato, ma non in quello del significante, trattandosi di due voci verbali distinte: eppure l’aggiunta di «si metta» e «misi me» accanto rispettivamente a «reach beyond» e «I set out» lascia dedurre al lettore americano che il narratore sta ragionando anche secondo diversi parametri, su un livello linguistico cioè diverso, presente nell’originale italiano e intraducibile, attraverso una resa letterale del brano, in inglese.

Rispetto al caso discusso di «“alta tanto”, non “molto alta”» invece, in cui è emersa nella versione del ’59 la difficoltà di rendere la consecutività della

⁴⁴ Levi (2015), p. 107.

⁴⁵ L’unico modo se si esclude quello di creare una rima diversa rispetto alla terzina della *Commedia* qui coinvolta. La versione T₁ del 1959 riporta: « “Open sea”, “open sea”. I know it rhymes with “left me” » [*If This Is a Man* (1959), p.132]. Il traduttore ha qui creato una rima imperfetta traducendo diversamente il verso dantesco – dunque, anche senza l’aggiunta dell’originale italiano in nota, il senso della rima è mantenuto coerente anche per quanto riguarda il lettore inglese.

⁴⁶ Cfr. Levi (2015), p. 107.

subordinazione del testo dantesco in funzione dell'elemento che introduce la proposizione (la formula *tanto che*), in T₂ si ha una soluzione diversa la quale, tuttavia, non giustifica di nuovo la presenza di «a consecutive proposition» nella versione inglese del testo. Si riporti per convenienza il frammento in questione:

*When there before us rose a mountain, dark
Because of distance, and it seemed to me
The highest mountain I had ever seen.*

*Yes, yes not "very high" but "highest," * a consecutive proposition.*

**Alta tanto, not tanto alta.⁴⁷*

Al di là della scelta di adottare una traduzione diversa della *Commedia*, la pertinenza di «a consecutive proposition» è nuovamente controversa poiché rimane valida l'osservazione fatta per cui «proposition» e «proposizione» sono *false friends*, e dunque, in realtà, la traduzione letterale di questa asserzione da parte del Levi-personaggio non significa nulla per il lettore americano. Inoltre, se nel caso precedente la resa del verso dantesco sintatticamente rispettava di più quella dell'italiano,⁴⁸ in questo caso non abbiamo più nessuna subordinata di tipo consecutivo. La nota a piè pagina in realtà non chiarisce di molto la scelta traduttiva, cioè sembra suggerire più l'equivalenza del rapporto vigente fra «very high» e «highest» con «alta tanto» e «tanto alta» (laddove in realtà l'originale riporta «molto alta» in contrasto con la variante «alta tanto» presente in Dante).

In generale, dal punto di vista stilistico, alcune piccole migliorie da segnalare nella revisione dei *Complete Works* del capitolo in questione riguardano più che

⁴⁷ *Ivi*, p. 108 (enfasi aggiunte).

⁴⁸ S'intende la costruzione tramite l'anafora di «so», particella che in inglese può reggere una *result clause* anche senza la presenza della congiunzione *that*, spesso opzionale. Cfr. la voce «result» nell' *Oxford Dictionary of English Grammar* in Aarts, Chalker, Weiner (2014), pp. 362-363.

altro la resa sintattica di alcuni brani, che risulta meno legata all'ordine degli elementi grammaticali secondo la costruzione della frase italiana – senza per questo essere meno fedele all'originale. Si veda un esempio di quanto appena detto elencando velocemente tre versioni di uno stesso frammento:

*Quale curiosa sensazione di novità si prova, se si cerca di spiegare in breve che cosa è la Divina Commedia.*⁴⁹ (O)

*That curious sensation of novelty which one feels if one tries to explain briefly what is the Divine Comedy.*⁵⁰ (T₁)

*What a curiously novel sensation, to try to explain briefly what the Divine Comedy is.*⁵¹ (T₂)

La traduzione T₁ della frase sopra riportata dimostra ancora una volta la tendenza generale, diffusa nella versione del '59, ad emulare in maniera troppo insistente la sintassi italiana dell'originale: «which one feels if one tries to explain briefly» è una costruzione pleonastica e innaturale rispetto alla versione T₂, dove la soluzione con infinitiva implicita «to try to explain briefly» migliora e snellisce stilisticamente la narrazione nel testo inglese. Lo stesso principio è valido anche per il sintagma nominale «quale curiosa sensazione di novità», dove «that curious sensation of novelty» è un calco perfetto dell'italiano, mentre «what a curiously novel sensation» non altera la fedeltà del testo pur rispettando il più naturale accumulo dell'aggettivazione prima del sostantivo di riferimento.

Un'altra nota positiva in T₂ riguarda la correzione di determinate parole che, nella versione T₁ non corrispondevano all'originale senza particolari motivazioni di scelta traduttiva alle spalle. Si riporti un altro esempio dal testo:

*...Il canto di Ulisse. Chissà come e perché mi è venuto in mente:
ma non abbiamo tempo di scegliere, quest'ora già non è più*

⁴⁹ Levi [1958] (2016), p. 226.

⁵⁰ Levi (1959), p.131.

⁵¹ Levi (2015), p. 106.

*un'ora. Se Jean è intelligente capirà. Capirà: oggi mi sento da tanto.*⁵² (O)

*...The canto of Ulysses. Who knows how or why it comes into my mind. But we have no time **to change**, this hour is already less than an hour. If Jean is intelligent he will understand. He will understand — today I feel capable of so much.*⁵³ (T₁)

*...The canto of Ulysses. Who knows how or why it comes into my mind. But we have no time **to choose**, this hour is already less than an hour. If Jean is intelligent he will understand. He will understand — today I feel capable of so much.*⁵⁴ (T₂)

La correzione di «change» in «choose» è uno dei tanti casi minori di emendamento presenti fra le versioni del 1959 e quella dei *Complete Works*: questi piccoli accorgimenti sono un'evidente dimostrazione che nella traduzione pubblicata da Orion Press non fosse stata fatta alcuna revisione finale sul testo, a discapito sia della resa dei luoghi sintatticamente e linguisticamente più critici, che del rigore generale della traduzione in termini di aderenza e fedeltà alla versione originale del testo.

Nonostante i criteri utilizzati da Woolf e Goldstein per la versione aggiornata di *If This Is a Man* non siano stati comunicati in maniera esplicita, e nonostante anche le critiche mosse dal critico Tim Parks⁵⁵ e altri verso questa seconda edizione del testo, si può comunque affermare che la nuova traduzione inglese di *Se questo è un uomo* presenta delle migliorie generali e degli accorgimenti più rigorosi di traduzione dall'originale italiano: la versione del 1959 è stata ripulita dall'ortografia dell'inglese britannico e dagli italianismi mai corretti né da Woolf né dall'editore Orion prima della stampa in volume.

⁵² Levi [1958] (2016), p. 226 (enfasi aggiunte).

⁵³ Levi (1959), p.131 (enfasi aggiunte).

⁵⁴ Levi (2015), p. 106 (enfasi aggiunte).

⁵⁵ Cfr. Parks (Oct. 2015), (Nov. 2015), (Jan. 2016), (Feb. 2016), (Mar. 2016).

Il confronto diretto sul testo e l'analisi delle varianti delle traduzioni riportata in quest'ultima parte del saggio hanno cercato di sviluppare al meglio, attraverso un campione di singoli estratti sui tre diversi livelli testuali, le considerazioni emerse rispetto alle difficoltà di tradurre in una lingua diversa dall'italiano l'intertestualità presente nella dimensione concentrazionaria della testimonianza storica: questo studio è stato condotto attraverso le citazioni tratte dall'*Inferno* nel racconto elaborato da Primo Levi rispetto alla propria esperienza infernale. Ne risulta la conferma che, anche in questo specifico caso, la *Commedia* sia ancora un'opera in continua evoluzione, la quale attraverso gli accorgimenti messi in atto fra l'edizione del 1959 e quella del 2015 di *If This Is a Man* cerca di rivolgersi in maniera sempre più efficace al pubblico di generazioni successive a quella che ha vissuto la realtà concentrazionaria, con l'intenzione di preservare e tutelare i posteri dal ritorno della selva oscura della persecuzione razziale.

Francesca Pangallo
Università Ca' Foscari Venezia
francesca.pangallo@unive.it

Riferimenti Bibliografici

Aarts, Chalker, Weiner (2014)

Aarts, Bas, Chalker, Sylvia, Weiner, Edmund, *The Oxford Dictionary of English Grammar*, Oxford, Oxford University Press, 2014².

Addivinola (2017)

Addivinola, Gabriella, *Attraverso Dante: Nuove ricerche sulla tradizione esegetica, le appropriazioni e le metamorfosi del poeta e della sua opera*, in «Italian Studies», 72:4, 467-474, 2017.

Agovino (2014)

Agovino, Teresa, "O mente che scrivesti ciò ch'io vidi". *Influssi danteschi nella prosa di Primo Levi*, in *La funzione di Dante e i paradigmi della modernità*, Atti del XVI convegno internazionale di studi della MOD, Roma, Lumsa, 10-13 giugno 2014, a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola, C. Verbaro, Pisa, ETS, 2015.

Alighieri (1994)

Alighieri, Dante, *La Commedia secondo l'antica vulgata*: I. Introduzione, II. Inferno, III. Purgatorio, IV. Paradiso, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994.

Alighieri (1949)

Alighieri, Dante, *The Divine Comedy*, London, Penguin Books, in tre volumi: I. *Hell* (1949) tradotto da Dorothy L. Sayers; II. *Purgatory* (1955) tradotto da Dorothy L. Sayers; III. *Paradise* (1960) tradotto da Dorothy L. Sayers e Barbara Reynolds.

Arqués (2009)

Arqués, Rossend, *Dante nell'inferno moderno: la letteratura dopo Auschwitz*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», n. 33, 2009, pp. 89-110.

Balakian (2008)

Balakian, Peter, *Poetry in Hell: Primo Levi and Dante at Auschwitz*, in «American Poetry Review», Vol. 37, N. 1, Jan/Feb 2008, pp. 3-5.

Calcagno (2000)

Calcagno, Giorgio, *Dante dolcissimo padre in Al di qua del bene e del male. La visione del mondo di Primo Levi*, Atti del convegno atti del convegno internazionale, Torino, 15-16 dicembre 1999, a cura di E. Mattioda, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 167-174.

Falconer (2005)

Falconer, Rachel, *Hell in Contemporary Literature: Western Descent Narratives since 1945*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.

Goggio (1924)

Goggio, Emilio, *The Teaching of Dante in America*, «The Modern Language Journal», Vol. 8 N. 5, Feb. 1924, pp. 275-280.

Goldstein, Scarpa (2015)

Goldstein, Ann, Scarpa, Domenico, *In un'altra lingua/In Another Language*, «Lezioni Primo Levi», Torino, Einaudi, 2015.

Hathaway, Mandelbaum, Moser (1982)

Hathaway, Kornelia, Mandelbaum, Allen and Moser, Barry, *The Divine Comedy of Dante Alighieri: A Verse Translation*, Toronto, London, Bantam, 1982.

Insana (2009)

Insana, Lina N., *Arduous Tasks: Primo Levi, Translation, and the Transmission of Holocaust Testimony*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2009.

Levi, Soave (2005)

Levi, Fabio, Soave, Irene, *Sulla diffusione di Primo Levi nel mondo*, in «Centro Internazionale di Studi Primo Levi», 2005, ultima modifica: 24 aprile 2020 < <https://www.primolevi.it/it/diffusione-primo-levi-mondo> > (ultima consultazione: 14/01/2021).

Levi (1947)

Levi, Primo, *Se questo è un uomo*, 1^a ed. Torino, Francesco De Silva, 1947.

Levi (1958)

Levi, Primo, *Se questo è un uomo*, 2^a ed. Torino, Einaudi, 1959.

Levi [1958] (2016)

Levi, Primo (1958), *Se questo è un uomo*, in Levi, Primo, *Opere complete*, a cura di Marco Belpoliti, vol. I, Torino, Einaudi, 2016.

Levi (1986) (2016)

Levi, Primo (1986), *I sommersi e i salvati*, in Levi, Primo, *Opere complete*, a cura di Marco Belpoliti, vol. II, Torino, Einaudi, 2016.

Levi (1959)

Levi, Primo, *If This is a Man*, translated by Stuart Woolf, London, New York, Orion Press, 1959.

Levi (1961)

Levi, Primo, *Survival in Auschwitz: the Nazi Assault on Humanity*, New York, Collier Books, 1961.

Levi (2015)

Levi, Primo, *If This Is a Man*, in Levi, Primo, *The Complete Works of Primo Levi*, edited by Ann Goldstein, introduction by Toni Morrison, transl. by Stuart Woolf, vol. I, New York, Norton-Liveright, 2015.

Lexico.com, 2021 < <https://www.lexico.com/en/definition/consecutive> > (ultima consultazione: 14/01/2021).

Looney (2011)

Looney, Dennis, *Freedom readers: the African American reception of Dante Alighieri and the Divine Comedy*, Notre Dame, IN, University of Notre Dame Press, 2011.

Parks (Oct. 2015)

Parks, Tim, *Looking for Primo Levi*, «The New York Review of Books, NYR Daily», October 20, 2015, < <https://www.nybooks.com/daily/2015/10/20/looking-for-primo-levi/> > (ultima consultazione: 14/01/2021).

Parks (Nov. 2015)

Parks, Tim, *The Mystery of Primo Levi*, in «The New York Review of Books», vol. 62, n. 17, November 5, 2015, < <https://www.nybooks.com/articles/2015/11/05/mystery-primo-levi/> > (ultima consultazione: 14/01/2021).

Parks (Jan. 2016)

Parks, Tim, *In the Tumult of Translation*, «The New York Review of Books, NYR Daily», January 19, 2016, < <https://www.nybooks.com/daily/2016/01/19/tumult-of-translation-primo-levi/> > (ultima consultazione: 14/01/2021).

Parks (Feb. 2016)

Parks, Tim, *A Long Way from Primo Levi*, «The New York Review of Books, NYR Daily», February 2, 2016, < <https://www.nybooks.com/daily/2016/02/02/long-way-from-primo-levi-translation-truce/> > (ultima consultazione: 14/01/2021).

Parks (Mar. 2016)

Parks, Tim, *The Translation Paradox*, «The New York Review of Books, NYR Daily» March 15, 2016, <<https://www.nybooks.com/daily/2016/03/15/translation-paradox-quality-vs-celebrity/> > (ultima consultazione: 14/01/2021).

Scarpa, Mori (2017)

Scarpa, Domenico, Mori, Roberta (a cura di), *Album Primo Levi*, Torino, Einaudi, 2017.

Se questo è un uomo, il libro "primogenito": mostra alla Biblioteca Nazionale, in «Centro Internazionale di Studi Primo Levi», 2018, ultima modifica: 20 febbraio 2020 < <https://www.primolevi.it/en/se-questo-uomo-libro-primogenito-mostra-biblioteca-nazionale> > (ultima consultazione: 14/01/2021).

The Oxford Companion to the English Language (2 ed.), edited by Tom McArthur, Jacqueline Lam-McArthur, and Lise Fontaine, Oxford, Oxford University Press, online edition, 2018,

<<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199661282.001.0001/acref-9780199661282-e-1173>> (ultima consultazione: 14/01/2021).

The Oxford Dictionary of English Grammar, a cura di Sylvia Chalker and Edmund Weiner, Oxford University Press, online edition, 2003

<<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780192800879.001.0001/acref-9780192800879-e-1287>> (ultima consultazione: 14/01/2021).

This paper aims to address the way Dante's Inferno has been considered a symbolic cultural reference for the Holocaust survivor's account, as it is a strong metaphor for any literary representation of tragic and inhuman reality. A most authentic example of such usage is found in Primo Levi's first-hand account of survival in If This Is a Man. As of today, Levi's book is considered one of the most powerful testimonies of incarcerated life in a Nazi concentration camp— it has been translated into more than 40 languages. Still, can Levi's narration of his inexplicable experience translate out of his native language, of which such an innate literary understanding of Dante is ingrained, and preserve the characteristic of Levi's authorship which recounts that which was unspeakable? This question is investigated by analyzing the English translation of Se questo è un uomo in its first (1959) and second (2015) editions.

Parole chiave: Dante; Primo Levi; *Inferno*; Shoah; traduzione.

ALESSANDRO ANZÀ, **Il potere politico della memoria. Una lettura arendtiana di Dante Alighieri**

Mi innamorai della Commedia tra la fine del liceo e l'inizio dell'università. Ventenne di belle speranze, andavo in giro con in tasca le cantiche in edizione minima, come ancora si trovano in commercio. Ogni occasione era buona per mettermi a leggere qualche terzina, come fanno i religiosi con i loro libri sacri quando viaggiano o devono disporsi all'attesa in qualche luogo. Dovevo essere piuttosto buffo, ma la passione era sincera e di fatto mi ha accompagnato per tutta la vita. [...] Insomma, sono sempre stato uno dei moltissimi patiti, nel mondo, della Commedia di Dante, un lettore affezionato di cose dantesche, un entusiasta ascoltatore delle presentazioni e letture pubbliche dedicate a questa o a quella cantica¹.

È indubbio che l'elogio del profondo e affascinante rapporto che Dante Alighieri (1265-1321) continua ad avere con i posteri non necessiti di una specifica ricorrenza. Eppure, l'occorrenza dei settecento anni dalla morte del poeta torna a mobilitarci, come faranno gli ottocento dalla sua nascita, e così via – per chi ci sarà – tutte le altre ricorrenze nel lungo viaggio della memoria verso il futuro. Di fatto, è questo alto grado di pervasività e produttività nel confronto ininterrotto con l'eredità dantesca che ha mosso, nel corso dei secoli, e continua a far muovere ancor'oggi, nel nuovo millennio, le menti, i cuori, le mani, le lingue, dei suoi lettori e delle sue lettrici. Il desiderio di scrivere questo contributo deriva, infatti, da un'immagine che ha sollecitato la mia memoria personale su Dante, nonché stimolato la curiosità nella mia ricerca scientifica riguardo la presenza del nome del 'sommo poeta' nelle opere di autori e autrici della filosofia contemporanea, e

¹ Sini (2019), p. 6.

non solo. Nel caso specifico, si tratta delle annotazioni a margine² di Hannah Arendt (1906-1975) sulla sua copia personale del *De Monarchia*, una visione carica di senso per la sua potenza storica e filosofica, nonché per il valore simbolico che gli si può attribuire. Il lascito della Arendt è distribuito fra gli Stati Uniti e l'Europa, prevalentemente presso la *Manuscript Division* della Libreria del Congresso e la biblioteca dell'Università di Oldenburg e l'Archivio di letteratura tedesca a Marbach am Neckar in Germania. È significativo poter riflettere sul fatto che, nel patrimonio materiale dell'umanità, nella 'semplice' visione di una trentina di pagine sottolineate a matita e commentate ai margini, possano convergere nella loro complessità l'eredità di una grande pensatrice del Novecento e la presenza di Dante.

Citare un nome è un atto evocativo che carica il nostro pensiero di responsabilità storica, che avvenga nello scritto o nel parlato, in privato o in pubblico, da parte di 'addetti ai lavori' o di 'dilettanti amanti'³ di Dante. Citare un nome è anche un atto creativo, un'azione che manifesta la potenza storica del pensiero e il ruolo politico della nostra memoria. Con il presente contributo si invita a riflettere sulle potenzialità della memoria dantesca e sul perché citare personaggi come Dante, *der Gedächtnismann* (l'uomo della memoria)⁴, abbia un radicale significato 'politico', in chiave arendtiana.

La memoria 'di' Dante è un fenomeno carico di forza storico-politica. Si tratta di un doppio genitivo che ci mostra allo stesso tempo, da un lato, la reverenza

² Cfr. *infra* Appendice, p. 25.

³ Cfr. Sini (2019), p. 7. Nell'umiltà di alcune figure nel panorama italiano, come quella di Carlo Sini, che si definisce 'patito lettore' di Dante pur non essendo un dantista, vedo la grandezza di pensiero che va oltre la settorializzazione dei saperi umani (giammai a scapito della loro scientificità e specificità metodologica). Si esperisce e individua, dunque, un sano e proficuo superamento della distinzione tra 'addetti ai lavori' e 'profani' prestati ad un altro settore scientifico-disciplinare. Una via di confronto, cooperazione e dialogo interdisciplinare da incentivare e promuovere sempre più, dalla scuola sino agli ambienti accademici.

⁴ Weinrich (2010), pp. 39 sgg.

verso 'chi' e 'ciò che' rappresenta Dante, cioè la nostra memoria presente della sua figura e le nostre interpretazioni, l'esperienza che ognuno di noi ha avuto nel proprio incontro con la sua eredità; dall'altro, la memoria personale di Dante, consegnataci nelle ricostruzioni storiografiche, nelle sue opere, nelle testimonianze indirette e nella critica letteraria – che vede la ricerca sempre *in fieri*, con alcune parentesi da chiarire⁵. La grandezza di Dante sta, di fatto, nella memoria 'di' Dante, il cui nome si è fatto «immagine della storia di un uomo del passato»⁶ e, in tale misura, fattore di comunanza tra chi lo ha ammirato in qualsiasi epoca storica e a prescindere dalla collocazione geografica. La memoria di Dante riguarda anche noi, lettori e lettrici che amano Dante, o quanto meno che ne sono attirati e incuriositi. Noi, come la Arendt. È così che facciamo esperienza di una forma di eredità che ci accomuna, che ci rende parte di una stessa storia che ci rappresenta, poiché ci fa immedesimare in una specifica immagine dell'umano che ritroviamo nella storia di Dante. La sua storia si fa narrazione di esperienze e dinamiche che ogni umano vive nella propria epoca storica e nel proprio contesto socioculturale. Dante è un poeta del Trecento, un uomo a noi lontano ma di grande attualità, tanto 'sommo' quanto così familiare da chiamarlo e citarlo più frequentemente, anche nelle sedi istituzionali e nei nostri manuali di letteratura, con la forma ipocoristica del suo nome (Dante) e non in altre forme più distaccate (Durante degli Alighieri, l'Alighieri, il sommo poeta, e così via). In questo modo, un grande personaggio come Dante resiste alle lontananze spazio-temporali. Il suo nome ci restituisce la memoria di un'epoca non nostra e di cui comunque siamo eredi, si fa punto di convergenza storica fra passato e futuro, rendendoci compartecipi dei suoi contemporanei e facendoci sentire «naturali ed evidenti i loro pensieri, i loro sentimenti, le loro decisioni»⁷.

⁵ Cfr. Barbero (2020). Ad esempio, i personaggi e i luoghi davvero conosciuti da Dante.

⁶ Spengler (2012), p. 690.

⁷ *Ibidem*.

La sua memoria è quella dell'uomo e del poeta del suo tempo, il cui vedere si è trasformato in esperienza vissuta e in formulazione artistica⁸, il suo sguardo umano si è avvicinato ad una «visione spirituale»⁹ che ha penetrato il mondo circostante cogliendone non soltanto i fatti e i meri oggetti, ma i fenomeni primordiali e un certo decorso della storia umana, quasi profetico, con i suoi aspetti destinali e universali¹⁰.

Dante si è fatto immagine dell'uomo del suo tempo, ma anche anello di congiunzione tra differenti epoche storiche per la grandezza del suo genio e per la sensibilità del suo acume. Questo orizzonte ha dato vita ad interpretazioni filosofiche del suo pensiero, non già per apporre comode e generiche etichette, classificandolo tra le teorie già costituite del suo tempo, ma piuttosto nel tentativo di comprendere i tratti singolari e unici di «Dante, questo grande poeta al quale nessun altro può paragonarsi in scienza e genio, non soltanto tra i moderni, ma anche tra gli antichi»¹¹. E non è insolito, soprattutto per la nostra epoca postmoderna, erede delle filosofie della crisi del Novecento, che ci si continui a confrontare con personaggi come Dante. Ciò avviene non solo per studiarne l'opera e ricordarne il genio creativo ma, talvolta, anche per affermare una certa nostalgia esistenziale – un'atmosfera che entra in scena nei commenti incidentali durante una conferenza o nella retorica di quel tipico sguardo che si volge al passato con rimpianto e con diffidenza al presente, e dunque al futuro.

In questa sede si vengono a tracciare, dunque, ma non già ad esaurire, le linee generali per indagare una forma di ricezione 'politica' della 'memoria di Dante', seguendo le suggestioni delle pagine arendtiane. Il riferimento alla 'politicalità' della figura di Dante non guarda propriamente all'interpretazione accademica

⁸ *Ivi*, p. 156.

⁹ *Ivi*, p. 221.

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 221-223.

¹¹ Gilson (2011), p. 837.

delle sue idee politiche o alla narrazione delle sue vicissitudini personali, da Firenze all'esilio. La politicità di Dante non è riducibile alla mera analisi della teoria dell'Impero e della Chiesa. Si seguiranno, di fatto, la visione e la tecnica squisitamente arendtiane sul ruolo politico dell'educazione, sullo statuto della condizione umana e sull'esercizio che il pensiero svolge per comprendere il 'filo della tradizione' che ha attraversato e continua ad attraversare la storia sino ai nostri giorni. Il filo di questa tradizione, in cui si iscrive la figura di Dante, è quel filo storico-filosofico che si è spezzato nel Novecento, con l'avvento dei totalitarismi e con la crisi dei modelli tradizionali della metafisica occidentale. E tuttavia, questo filo persiste seppur in forma spezzata, consegnandoci un Terzo Millennio disorientato per la perdita dei valori del passato, ma determinato nella ricerca di nuove bussole per condurre la storia umana. Il nostro presente è alle prese con un compito di bilancio sempre aperto, nei confronti del passato e nei confronti del futuro. Dante è un segmento di questo filo che resiste, prende parte al coro di voci del nostro secolo, facendosi identità narrante, poiché il suo nome continua a narrare non solo la sua esperienza vissuta, ma anche la pluralità della condizione umana, nel suo viaggio di comprensione della realtà, della sua stessa posizione nel cosmo, del senso della sua esistenza. Questo senso è originariamente politico, poiché rintraccia la condizione di umanità comune a tutti gli esseri umani. Nella memoria di Dante, di fatto, agiscono al contempo la sua individualità e quella di ogni umano rappresentabile. Dante si è anche fatto immagine dell'umano perché ha rappresentato a proprio modo la sua visione dell'umanità. La trasmissione della sua memoria si fa così narrazione del suo presente, del nostro passato, delle possibilità del nostro futuro. Ecco perché analizzare filosoficamente la politicità di Dante non può e non dovrebbe portare

ad una riduzione del suo pensiero al tomismo, all'averroismo o ad una tra le tante opinioni nella teoria giuridico-politica del Medioevo¹²,

L'impianto teorico e la biografia di Dante, nei suoi propri principi, in un continuo confronto con l'attualità politica e con le molte varianti filosofiche del suo tempo, ci restituiscono uno dei modi in cui l'uomo era collocato nel cosmo tra Duecento e Trecento¹³. Ed è questa immagine dell'umano a portare il nome di Dante. Egli si fa erede della visione ultraterrena introdotta dalla tradizione greca, con l'elaborazione topografica della gradualità del destino umano, dalla pena nell'Ade alla beatitudine dell'anima immortale, che trova l'apice nel modello platonico¹⁴. Dante diventa un autore che, secondo Auerbach, alla fine del Medioevo cristiano, anticipa un elemento costante della moderna cultura europea, e cioè la centralità della persona umana, frutto della convinzione che la sorte dell'umano emerga dall'unità del corpo e dello spirito, del politico e del religioso, del terreno e del divino, della realtà individuale e della realtà storica; tutti elementi di quel 'realismo creaturale' che ha caratterizzato buona parte della coscienza moderna dell'Occidente¹⁵ e che continua a farci discutere e confrontare ancora nel Terzo Millennio. Dante è stato e continua ad essere, insieme a noi, immagine dell'umano, che nella sua storica esistenza «vive sempre nell'intervallo tra passato e futuro»¹⁶, dimensione in cui il tempo non è un semplice *continuum* ininterrotto ma una costante ricerca di senso, con possibili e continue occasioni di interruzione e riposizionamento. E Dante si è posizionato, nella *Vita Nova* e nelle *Rime*, nel *Convivio* e nel *De vulgari eloquentia*, nel *De Monarchia* e nella *Divina Commedia*, negli scambi epistolari, sino alla sua morte a Ravenna. Dalla biografia e dalle opere emerge l'idea dantesca di una fondamentale armonia tra gli ordini

¹² Cfr. Abbagnano (2016), p. 297.

¹³ Cfr. Boyde (1984).

¹⁴ Arendt (2011), p. 177.

¹⁵ Cfr. Auerbach (1999).

¹⁶ Arendt (2011), p. 33.

dominanti del suo tempo (politico, filosofico e religioso). La sua libera e autonoma posizione lo ha, di fatto, reso scomodo e rivoluzionario agli occhi dei suoi contemporanei, in un contesto in cui incalzava la lotta tra questi ordini di potere e tra le loro rispettive visioni del mondo. L'armonia dantesca vede l'autonomia di ciascuno dei tre ordini e una gerarchica dignità assegnatagli dalla Provvidenza divina; quella stessa divinità che Dante vede sparire nello spirito di corruzione del suo tempo. Questa è la posizione filosofico-politica che ereditiamo quando citiamo il nome di Dante¹⁷, un'azione che lo rende modello di riferimento per un possibile posizionamento dell'umano rispetto alla tradizione dell'Occidente, al ripetersi di questa storica ricerca di senso, che tramandiamo di generazione in generazione.

La memoria di Dante ha una originaria potenza politica, poiché ricorda la possibilità di posizionamento che l'umano – ciascuno di noi – ha nei confronti del passato e del futuro, nei confronti dei massimi sistemi del mondo. Dante ci accompagna in un percorso di ripensamento della nostra tradizione, dell'elogio dell'ingegno umano, della fiducia riposta in un ordine politico globale, della genuinità di una fede mossa da principi di amore e non dalla smania di potere sulle cose terrene. In questa motilità intellettuale possiamo riconoscere il costante esercizio critico al posizionamento umano, sempre attuale; un percorso ancora 'in corso d'opera' nel XXI secolo. Nel confronto con Dante percepiamo una contemporaneità di tempi tale da poter affermare quanto segue:

*Dire che il XIII secolo è vicino a noi è dire poco: esso è in noi e, rinnegandola, noi non ci sbarazzeremmo della nostra storia più di quanto un uomo si distacchi dalla sua vita anteriore dimenticandone il suo passato*¹⁸.

¹⁷ Cfr. Gilson (2016).

¹⁸ Gilson (2011), p. 871.

Etica, politica, religione. Le immagini umane che ereditiamo da Dante

La memoria di Dante, così come quella di tante altre menti illustri della storia, è un'opera *sui generis* che trascende le opere scritte. I discorsi scritti, poetici o filosofici, sono immagine delle anime che hanno imparato in vita e che li hanno composti. Seguendo questa immagine platonica, quella del discorso scritto con la «scienza dell'anima»¹⁹, la potenza della memoria dell'autore e le opere scritte si mantengono reciprocamente 'in opera' e, per loro tramite, la nostra stessa memoria viene chiamata in causa e mossa ad 'operare'. Ermeneuticamente parlando, la lettura dell'opera dantesca ci inserisce in un complesso dialogo storico e ci rende attori di un esercizio di interpretazione altrettanto radicale e fondamentale, cioè quello che interroga le varie dimensioni della 'condizione umana' (*Human Condition*). Nell'interpretazione di Eliot, la *Divina Commedia* si è fatta «gamma completa di altezze e di abissi delle emozioni umane»²⁰ e la poetica dantesca è riuscita a riprodurre ciascun grado del sentimento umano, dal più basso al più alto. Leggere e ricordare Dante significa, di fatto, accettare di percorrere il suo cammino di critica e autocritica della cultura medievale e della nostra eredità storica, avendo a che fare con le grandi domande dell'etica, della politica e della religione, la cui attualità oggi pervade il dialogo multiculturale e interdisciplinare. È dunque un passaggio da non sottovalutare, quello che porta a vedere nella figura di Dante la convergenza di differenti immagini dell'umano. Dall'*homo sapiens* all'*homo religiosus*, dall'*homo faber* all'*homo dionysiacus*, l'umano «ha sempre creato immagini per conoscere, o meglio per conoscersi, nella

¹⁹ Platone (2010), p. 119.

²⁰ Eliot (2016), p. 50.

consapevolezza di non essere mai dato a se stesso una volta per tutte»²¹ e, se guardiamo alla storia dell'Occidente con gli occhi del Terzo Millennio, l'umano ha avanzato anche la pretesa di universalità di queste immagini, di stabili visioni del mondo e condizioni 'tradizionali', la cui presunta immutabilità si è spezzata, chiedendoci di riposizionarci nuovamente.

Sta in questa convergenza di immagini la grandezza dell'eredità dantesca e la fortuna che ha avuto Dante nei sette secoli che lo separano da noi e che lo hanno condotto a noi. L'originale personalità di Dante è presto detta, in base alle riflessioni precedenti, se confermiamo che egli può condurci a trattare «nello stesso tempo di politica e di religione, di linguistica e di scienze naturali, di filosofia e di storia, di arte e di poesia»²², non solo per diletto ma anche per esprimere idee adeguate per ognuno di questi ambiti, mantenendoci – appunto – in un esercizio di pensiero tra il passato (la contemporaneità dantesca) e il futuro (la nostra contemporaneità). Il pensiero di Dante è il risultato di una formazione aristotelico-scolastica, in cui il carattere rivoluzionario dell'amore cristiano (Beatrice) e l'esaltazione dell'umano ingegno (Virgilio) si fanno guida per una visione del mondo che apre il Medioevo ad una modernità prerinascimentale, fondendo i modelli classici e il rinnovamento cristiano in un sincretismo culturale senza precedenti. La genuina cristianità che si manifesta nel pensiero dantesco, tuttavia, non lo frena dall'essere critico verso le autorità del proprio tempo, e cioè anche verso una certa immagine temporale della Chiesa e della pretesa di molti intellettuali del tempo di difendere la tesi dell'autorità temporale dei papi sugli Stati, sull'Impero e sulla vita terrena²³. Ed è questo aspetto critico, sperimentabile soprattutto nella *Divina Commedia*, che potremmo considerare per 'certi versi' una forma di umanesimo laico, volto non soltanto a

²¹ Pansera (2001), p. 3.

²² Luperini (2007), p. 475.

²³ Cfr. Gilson (2011), p. 657. Cfr. anche p. 193, p. 377.

riabilitare l'umanità dal peccato, ma anche la cristianità stessa dalle sue storture e contraddizioni. La critica dantesca alla corruzione umana si fa percorso di condanna, giudizio e salvezza, come nei regni dell'oltretomba così nell'esercizio intellettuale. Dante segue una concezione figurale²⁴ per la quale i personaggi e i luoghi del suo poema si fanno allegoria di una storia che è figura dell'eterno, di un processo che si sta già realizzando nel mondo terreno e che avrà compimento ultimo nell'aldilà. La potenza figurale della *Commedia* e la centralità del giudizio sull'umano trascendono lo stesso immaginario personale di Dante e consegnano questo esercizio di critica della realtà ad una memoria storica differente, in cui rimane attuale il compito di comprendere il destino storico dell'umanità, non più legato in ultima istanza alla realtà divina. Il criticismo e l'umanesimo di Dante sono, dunque, una ricca opera di lettura e interpretazione della realtà, un tentativo di posizionare ciò che è bene e ciò che è male, ciò che è giusto e ciò che è ingiusto, con gli strumenti a sua disposizione e i paradigmi concettuali della sua epoca storica. L'iniziativa dantesca si è posizionata in una tensione intellettuale massima tra conservazione del passato e trasformazione per il futuro, al fine di tracciare un percorso che potesse condurre l'umanità sulla via della giustizia. Dante si è fatto carico del compito di dare un'immagine universale alle molte dimensioni dell'umano. Un esercizio da rammemorare e tutt'altro che inattuale, se pensiamo alle 'antiche' questioni e problematiche che continuano a perdurare nel nostro 'nuovo' millennio e al sempre più incalzante senso di disfatta e disillusione verso l'umano. Questa interpretazione rende Dante più che attuale, contemporaneo, non tanto per la sua creatività poetica, per la sua grandezza intellettuale, quanto soprattutto per la sua rivoluzionaria lezione di umanità: manifesta nel tentativo di trovare la quadratura di un'epoca, una spiegazione alla pluralità e precarietà umane.

²⁴ Cfr. Luperini (2007), pp. 595-596; Auerbach (1999), pp. 122-156.

La Commedia ha rappresentato l'unità fisica, etica e politica del cosmo scolastico-cristiano in un'epoca in cui essa cominciava a perdere la sua invulnerabilità ideologica: l'atteggiamento concettuale di Dante è quello difensivo di un conservatore e la sua lotta tende alla riconquista di ciò che è già perduto. In questa lotta egli fu vinto, e le sue speranze e le sue profezie non si compirono mai. Certo, fino al Rinascimento, perdurò il pensiero di una signoria romano-imperiale del mondo; e lo sdegno per la corruzione della Chiesa condusse ai grandi movimenti della Riforma e Controriforma. Ma quel pensiero e quei movimenti hanno in comune con le idee di Dante soltanto alcuni caratteri esteriori essendo sorti e cresciuti indipendentemente da esse. Furono in parte sogni fantastici, in parte combinazioni realpolitiche, in parte grandi sollevazioni di popolo o anche un insieme di queste tre forme; mai essi possedettero le profondità e l'unità universale dell'immagine tomistico-dantesca del mondo, e il loro risultato non fu la "humana civilitas" nell'estensione ecumenica che Dante sperava, ma un crescente frantumarsi delle forze culturali²⁵.

L'analisi minuziosa e partecipata in prima persona – giammai da un pulpito o dalla torre d'avorio – della società umana, della corruzione e della discordia che la travolge, diventa immagine viva nelle tre cantiche, in quei 14.233 versi endecasillabi la cui potenza rimane indelebile nella nostra memoria. La difesa di questa visione armonica dell'umanità e il desiderio di giustizia 'divina' in Terra culminano nel lamento e nella profezia di Beatrice (*Par.* XXVII, vv. 121-148), quando giungiamo nel nono cielo (Primo Mobile o Cielo cristallino). In questa occasione il discorso di Beatrice si trasforma in una «grandiosa poesia cosmica»²⁶, pronta a cantare l'ultima potente invettiva contro la corruzione umana, immersa nell'errore e nella colpa, fino alla ribadita rasserenante promessa di una nuova armonia e di una rinnovata giustizia:

*Oh cupidigia, che i mortali affonde
sì sotto te, che nessuno ha podere
di trarre li occhi fuor de le tue onde!* 123
*Ben fiorisce ne li uomini il volere;
ma la pioggia continüa converte*

²⁵ Auerbach (1999), p. 158.

²⁶ Alighieri (2004), p. 320.

<i>in bozzacchioni le sosine vere.</i>	126
<i>Fede e innocenza son reperte</i>	
<i>solo ne' parvoletti; poi ciascuna</i>	
<i>pria fugge che le guance sian coperte.</i>	129
<i>Tale, balbuziando ancor, digiuna,</i>	
<i>che poi divora, con la lingua sciolta,</i>	
<i>qualunque cibo per qualunque luna;</i>	132
<i>e tal, balbuziando, ama e ascolta</i>	
<i>la madre sua, che, con loquela intera,</i>	
<i>disia poi di vederla sepolta.</i>	135
<i>Così si fa la pelle bianca nera</i>	
<i>nel primo aspetto de la bella figlia</i>	
<i>di quel ch'apporta mane e lascia sera.</i>	138
<i>Tu, perché non ti facci maraviglia,</i>	
<i>pensa che 'n terra non è chi governi;</i>	
<i>onde sì svia l'umana famiglia.</i>	141
<i>Ma prima che gennaio tutto si sverni</i>	
<i>per la centesma ch'è là giù negletta,</i>	
<i>raggeran sì questi cerchi superni,</i>	144
<i>che la fortuna che tanto s'aspetta,</i>	
<i>le poppe volgerà u' son le prore,</i>	
<i>sì che la classe correrà diretta;</i>	147
<i>e vero frutto verrà dopo 'l fiore.</i>	

I luoghi della memoria: Dante fra individualità e pluralismo

La pluralità umana è, di fatto, la protagonista indiscussa, seppur discussa e criticata, dell'opera dantesca. Allo stesso modo Dante è un'abituale presenza nel patrimonio culturale dell'umanità, nella pluralità delle traduzioni e delle dimensioni in cui è approdato nelle diverse epoche. Dante è presente negli interessi dei lettori non professionisti che si sono innamorati del mondo dantesco, nelle espressioni dantesche radicate nelle nostre conversazioni quotidiane¹, nelle

¹ Oltre al celebre inizio del poema e al triplice utilizzo del termine 'stelle' come chiusura delle tre cantiche, tra le più note e ripetute citazioni dantesche, ancora oggi in voga anche fra i giovani studenti, troviamo: «Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate'» (*Inf.* III, v. 9); «vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole, e più non dimandare» (*Inf.* III, vv. 95-96); «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse» (*Inf.* V, v. 137); «E caddi come corpo morto cade» (*Inf.* V, v. 142); «fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza» (*Inf.* XXVI, vv. 119-120); «sta come torre ferma, che non crolla / già mai la cima per soffiar di venti» (*Pur.* V, vv. 14-15); «l'amor che move il sole e l'altre stelle» (*Par.* XXXIII, v. 145).

riproduzioni cinematografiche, nei videogames e nei gialli storici a lui ispirati, soprattutto per quanto riguarda l'immaginario della *Commedia*. Le opere di Dante, le città in cui ha vissuto ed è passato, i paesaggi e i personaggi dell'*Inferno*, del *Purgatorio* e del *Paradiso*, sono quei luoghi della memoria in cui possiamo, generazione dopo generazione, incontrare Dante. Il viaggio di Dante non rimane circoscritto all'oltretomba, ma è diventato un vero e proprio viaggio nella storia, dalla testimonianza di Boccaccio al confronto con il *petrarchismo*, dalle raffigurazioni pittoriche alle rivisitazioni multimediali, dal ritorno della sua fortuna nel Settecento, ad opera di Vico, al rilancio del Romanticismo europeo nel tramite di Schelling ed Hegel. La fortuna di Dante e il percorso della sua eredità è – come pochi nomi della letteratura – strettamente connesso e dialogante con il susseguirsi delle epoche storiche. Dante si fa immagine dell'umano e della sua capacità di mutamento, sino a giungere nella nostra contemporaneità: da Gramsci a Croce, da Eliot² a Gilson, dalla Arendt agli studi di Martha Nussbaum e Paul Ricœur, cui faremo riferimento nelle pagine successive. Dante continua ad essere protagonista di una contemporaneità senza fine, in una «specie di epica a sé»³ che, come nella *Divina Commedia*, rappresenta un viaggio sempre attuale e affascinante per qualsiasi mente decida di ripercorrerlo.

La *lectura Dantis* diventa dunque impegnativa per il fatto di farsi carico di una universalità che tanto piacque agli idealisti Schelling e Hegel, che si trovarono a dare un giudizio sul «toscano Omero» – espressione vichiana – e per i quali il linguaggio profetico e il realismo simbolico di Dante si sarebbero fusi in una dialettica di rappresentazioni poetiche e criticismo storico di cui sono capaci soltanto i più grandi. Per Schelling, più che per Hegel, il viaggio dantesco, l'esperienza (*die Erfahrung*) di Dante, continua a resistere a lungo perché la sua

² Cfr. Eliot (2011) ed Eliot (2016).

³ Croce (2005), p. 576.

individualità è riuscita a incarnare nella biografia e nel suo 'divino poema' la totalità del Tutto⁴. In Dante l'umanità non solo tocca ma incarna le dimensioni proprie dell'assolutezza: l'individuo, la sua figura e la sua destinalità, il suo stesso divenire, la potenza della pluralità umana, si muovono al cospetto e in relazione con la totalità. Una condizione che per alcuni è accessibile solamente dalla dimensione del divino, ma che per altri invece – come nel sistema di Schelling – è una possibilità reale e raffigurabile in quell'individualità che sa superare l'io per diventare Tutto. Lungi dal ridurre a poche battute la rilevanza del saggio di Schelling⁵, *Über Dante in philosophischer Beziehung* (1802), la prospettiva schellinghiana ci conferma e consegna ancora quella tensione dantesca fra universalità e relatività, individuo e assoluto, nella sua capacità di «vedere e narrare qualcosa di assolutamente reale, e reale in quanto si dimostra determinante nella vita di un popolo, di una cultura»⁶.

Per rievocare un'immagine di sant'Agostino, è questo il maestoso «palazzo della memoria»⁷ in cui possiamo trovare la potenza di Dante: nella lettura delle sue opere, nelle interpretazioni datene, negli eventi in suo onore, nei percorsi scolastici e nei corsi universitari, nella possibilità che ogni generazione ed epoca hanno di contribuire in modo nuovo alla ricezione e al rilancio di questa eredità. Questo singola individualità del Trecento è ancora capace di connettersi con un pluralismo senza precedenti nella storia umana, quello che sempre più va affermandosi nel Terzo Millennio. Dante continua a muovere milioni di persone che, da tutto il mondo, vengono in Italia per ripercorrere la sua storia, e che, in tutto il mondo, continuano a sceglierlo come interlocutore, nel tentativo di posizionare la propria individualità tra ciò che è bene e ciò che è male, ciò che è

⁴ Cacciari (2017), p. 124.

⁵ Cfr. Schelling (1905).

⁶ Cacciari (2017), p. 115.

⁷ Cfr. Agostino (2013), pp. 345-347.

giusto e ciò che è ingiusto, con gli strumenti a nostra disposizione e i paradigmi concettuali dell'epoca storica in cui stiamo vivendo. Nell'incontro con Dante, nel rapportarci con i luoghi della memoria dantesca, ripetiamo in un certo modo la sua storia, ce ne sentiamo partecipi, in quanto eredi e continuatori. Ripercorrendo i luoghi danteschi acquisiamo memoria e facciamo memoria, diventiamo parte di un racconto che è iniziato prima di lui e che, anche grazie alla 'sua' memoria, continua a perdurare nella storia e nella nostra memoria personale, rendendolo a pieno titolo un "uomo della memoria" (*Gedächtnismann*). In questo senso, reinterpretando un'immagine arendtiana sulla *polis* greca, l'opera di Dante fornisce all'umanità «uno spazio per apparire, nel quale agire, una sorta di teatro dove la libertà»⁸ può fare la propria comparsa. E prima di addentrarci nello scenario finale, cioè quello in cui Dante diventa protagonista di alcune riflessioni del teatro filosofico di Hannah Arendt, torna utile soffermarsi su un terreno propedeutico, necessario per comprendere la potenza politica della memoria attraverso la figura di Dante. Si tratta di cogliere quel fondamentale legame tra la memoria e la storia, una connessione senza la quale l'umanità non potrebbe continuare a muoversi nella comprensione di se stessa, della sua storia e del suo destino, da persona a persona, di generazione in generazione, di epoca in epoca.

Dante come esempio di *Gedächtnismann*

Uno dei temi centrali nella filosofia di Paul Ricoeur (1913-2015) è quello della memoria, in particolare ne *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), un'opera fondamentale per l'ermeneutica e la fenomenologia contemporanee, la cui prima parte è dedicata alla costruzione di una 'fenomenologia della memoria' – in cui trova posto il nome di Dante.

⁸ Arendt (2011), p. 207.

Ricoeur struttura la questione attorno a due domande poste seguendo lo spirito della fenomenologia husserliana: «*di che cosa c'è ricordo? di chi è la memoria?*»⁹; e costruisce, così, la sua analisi seguendo un approccio cognitivo, che considera la memoria dal punto di vista del 'che cosa?' (oggettuale), per poi giungere ad un approccio pragmatico, che trasporta la questione dell'immagine oggettuale della memoria alla questione del 'chi?' (egologica). Ponendosi l'obiettivo di comprendere come la memoria sia legata, ma al contempo superiore, al processo cognitivo dell'immaginazione e della creazione di 'immagini del passato', Ricoeur afferma che l'approccio cognitivo non esaurisca la costituzione della memoria considerata sotto l'angolatura oggettuale, e ciò perché la memoria appare, sin da subito, come qualcosa che trascende la mera riproposizione meccanica di immagini del passato, ma è essa stessa intrisa di quella condizione storico-esistenziale che caratterizza l'esistenza del Sé e la sua capacità di agire nella storia. Pertanto, Ricoeur non concorda con una certa tradizione che situa la memoria «in basso sulla scala dei modi della conoscenza»¹⁰ e pone già dall'inizio la fondamentale condizione in cui si trova la memoria nel quadro dell'ermeneutica dell'esistenza umana. Si tratta ben più di un oggetto del passato che si cristallizza nel 'ricordo', momento oggettuale della memoria, e che perdura nella storia, persistendo nel e con il tempo. Tra il 'che cosa?' e il 'chi?' emerge il carattere modale dei processi che trasmettono la memoria oggettuale (*mneme*) e la legano più strettamente alla reminiscenza (*anamnesis*), cioè ad un'azione che coinvolge parimenti il soggetto della memoria (presente) e non solo l'oggetto del ricordo (cioè la passività del passato)¹¹. La questione della memoria diventa, dunque, il problema della temporalizzazione della memoria,

⁹ Ricoeur (2003), p. 13.

¹⁰ *Ivi*, p. 15.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 14.

entro un chiaro riferimento alla lezione heideggeriana¹² per cui tutte le condizioni esistenziali del Sé (o dell'Esserci, in Heidegger) hanno a che fare con un ripensamento del concetto ordinario di tempo. La temporalizzazione, in Heidegger, è il processo con il quale le tre estasi temporali (passato, presente, futuro) si trovano contemporaneamente coinvolte – non in modo lineare¹³ – in una dimensione fondamentale dell'esistenza dell'Esserci, che è storica poiché temporale. Il passato non è un qualcosa da poter dimenticare senza alcuna conseguenza o una semplice consegna di un'eredità da custodire, ma è qualcosa che implica una presa di coscienza del Sé, del suo passato e del passato di una storicità collettiva. In Heidegger, la possibilità di ereditare questo passato 'tramandato' apre al Sé molteplici possibilità di ripetizione (*Wiederholung*) di questa memoria, nel presente, aprendo in modo autentico la comprensione del passato.

Quest'autenticità del passato dona un ruolo fondamentale alla memoria, anche e soprattutto, nei confronti della coscienza del presente e del futuro. In linea con questa rivoluzione ermeneutico-esistenziale compiuta da Heidegger, un luogo in cui possiamo cogliere la stretta connessione tra la ripetizione del passato e la coscienza del presente è appunto, in Ricoeur, quello della fenomenologia della memoria. Il punto di partenza dell'indagine ricoeuriana è la dichiarazione di Aristotele, per il quale «la memoria è *del* passato», congiuntivo che Ricoeur analizzerà profondamente, dal momento che da esso dipende il legame tra il passato e le altre estasi temporali (presente, futuro). La memoria è

¹² Cfr. Heidegger (2011), pp. 384-439.

¹³ Cfr. *ivi*, pp. 397-414. Soprattutto nella conclusione del § 68 di *Essere e tempo*, dedicato alla temporalità dell'apertura dell'Esserci in generale, si può cogliere la rivoluzione heideggeriana del concetto ordinario di tempo, che da lineare (passato-presente-futuro) viene rimesso in movimento seguendo la temporalizzazione dell'esistenza stessa (futuro-passato-presente). «La temporalizzazione non significa una "successione" delle estasi. L'avvenire *non* è *posteriore* all'esser- stato e questo *non* è *anteriore* al presente. La temporalità si temporalizza come avvenire essente-stato e presentante», in Heidegger (2011), p. 414.

‘del’ passato ma non appartiene esclusivamente ad un ‘passato’ che ci limitiamo a ricordare, come le poesie imparate a memoria, o tramandate, come si può fare con l’eredità di cose materiali. Dopo aver passato in rassegna e analizzato la tradizione filosofica sul tema della memoria, dall’eredità greca di Platone e Aristotele, delle opere di Bergson e Husserl, nonché dopo aver consegnato una possibile ricostruzione topologica dei fenomeni mnemonici nel corso della storia occidentale¹⁴, Ricoeur conclude la prima parte della sua indagine individuando il nodo cruciale da sciogliere. Comprendere il ruolo storico-politico che la memoria assume nella nostra esistenza significa porre la questione della sua affidabilità¹⁵, cioè della richiesta di verità implicita nella ‘cosa passata’ di cui abbiamo e facciamo memoria. È questa temporalizzazione – heideggerianamente intesa – della memoria, secondo l’autore francese, la grandezza dell’atto cognitivo della *memorizzazione* e di quello pragmatico della *reminiscenza*. Questa convergenza porta alla questione del ‘chi?’ (coscienza storica), attraverso la domanda sul ‘come’ la ‘cosa passata’ (oggettualità) giunga a noi mantenendo la sua *passeità* (veridicità). «Noi sentiamo e sappiamo allora che qualcosa è accaduto, che qualcosa ha avuto luogo, che ci ha implicati come agenti, come pazienti, come testimoni»¹⁶ ed è in questa domanda di verità verso la memoria storica che il passato coinvolge il presente e il futuro, facendo sì che non ci si limiti ad ‘avere’ memoria ma a ‘fare’ memoria, agendo nel presente per il tramite della *passeità* del passato. Questa azione è strettamente connessa, per Ricoeur, alla rivendicazione di verità-fedeltà della memoria. «La dimensione epistemica, *veritativa* della memoria, si compone con la dimensione *pragmatica*, legata all’idea di *esercizio* della memoria»¹⁷, un esercizio che coinvolge il soggetto in un’azione

¹⁴ Cfr. Ricoeur (2003), pp. 15-81.

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 80.

¹⁶ *Ivi*, p. 81.

¹⁷ *Ibidem*.

che non è solo rivolta al passato (ricezione passiva) ma al presente e al futuro (azione pratica e cosciente). In questo 'fare' memoria si manifesta la temporalizzazione della memoria stessa, un agire che coinvolge la storicità dell'esistenza nell'atto del ricordare, che «non significa soltanto accogliere, ricevere un'immagine del passato, ma anche cercarla, 'fare' qualche cosa»¹⁸.

Giunto a questo punto della sua fenomenologia della memoria, Ricœur procede con l'analisi degli usi e abusi dell'*ars memoriae*, sia nella dimensione personale (sforzo di memoria, in Bergson, e lavoro della memoria, in Freud) che in quella collettiva, quest'ultima più strettamente connessa alla politicità della memoria e al ruolo pubblico della storiografia¹⁹. Da qui, lo studio ricoeuriano intercetta il filo della tradizione che ha innalzato, secondo Frances A. Yates, «la memorizzazione al rango di una *ars memoriae*, degna del nome di arte, di tecnica»²⁰ e per la quale il nome latino non è convenzionale ma indica l'origine delle procedure mnemotecniche raccomandate e praticate nel corso dei secoli a partire dai retori latini, eredi della filosofia greca e iniziatori di una tradizione che giungerà nell'epoca di Dante. Nell'esperienza dantesca, l'*ars memoria* diventa capacità creativa e poetica, nell'«associare *immagini* a *luoghi* (*topoi*, *loci*) organizzati in sistemi rigorosi, come in una casa, una piazza pubblica, un fregio architettonico»²¹. Col suo fare memoria, Dante, ha generato storia, facendo della sua memoria personale una memoria collettiva, tramandata ed ereditata di generazione in generazione. La memoria storica non più del singolo, ma della pluralità umana, cioè narrazione di una storia al plurale, resa tale dalla possibilità che ognuno di noi ha di rivedersi in questa o quella parte dell'opera dantesca. Siffatto processo ci rende attori, autori di memoria a nostra volta, nello studio

¹⁸ *Ivi*, p. 83.

¹⁹ Cfr. pp. 88-89.

²⁰ *Ivi*, p. 90.

²¹ Ricœur (2003), p. 91

della sua biografia, nel ricordo della sua grandezza, nella lettura – fra tutte – del sommo poema, la *Divina Commedia*, che, secondo Weinrich, non conosce eguali, se non la *Ricerca del tempo perduto* di Proust²².

Grazie a Ricœur ci siamo potuti addentrare nelle fondamenta del palazzo della memoria storica dell'umanità e vi abbiamo trovato Dante, un "uomo della memoria" che ben corrisponde a quell'essere umano che, per amor di verità, si trova a metà tra *receptio* e *traditio*, 'tra passato e futuro'. Quest'ultima espressione dà il titolo ad una fondamentale raccolta di saggi, *Between past and future. Six Exercises in Political Thought* (1968), in cui la Arendt analizza il significato sociale e politico della storia, il ruolo della tradizione che ereditiamo dall'antichità all'età moderna, nonché i concetti di autorità, libertà, crisi dell'educazione e della cultura, che descrivono quella posizione in cui si trova l'umanità – ciascuno di noi come Dante – nel corso del suo viaggio terreno. In queste e in altre opere si trova il nome di Dante, un autore con il quale si è confrontata una delle più grandi teoriche politiche e acute pensatrici dell'Occidente. La lettura arendtiana di Dante è connessa con le sue interpretazioni filosofiche sulla condizione umana, sul potere politico e sul ruolo dell'educazione, già dalle prime battute del *De Monarchia*, sottolineata nei passaggi che la Arendt ha ritenuto utili per le sue riflessioni:

Gli uomini tutti, cui la natura superiore ha infuso l'impulso ad amare la verità, sembrano dare il massimo valore al fatto di lavorare per i posteri, onde questi ricavano un arricchimento dalle loro fatiche, così come essi stessi sono stati arricchiti dal lavoro degli antichi. Stia quindi pur certo di aver mancato al proprio dovere colui che, dopo aver fruito di tanti insegnamenti forniti dalla società, non si cura poi a sua volta di recare qualche contributo al bene comune: egli infatti non è un «albero che lungo il corso delle acque porta frutti nella sua stagione», ma piuttosto è una voragine perniciosa che ingoia sempre senza mai restituire quanto ha ingoiato. Perciò, ripensando spesso fra me queste cose e non volendo un giorno essere tacciato di aver

²² *Ivi*, p. 94.

*colpevolmente sotterrato il mio talento, desidero non solo accrescere la mia cultura, ma anche portare frutti per il bene pubblico*²³.

Il principio dell'umanità: Hannah Arendt lettrice di Dante

A questo punto ci si propone di evidenziare, ma non già di esaurire, la potenzialità della presenza di Dante nei testi di Hannah Arendt e il significato che assume la visione dell'umanità dantesca alla luce delle riflessioni arendtiane. In questa sede non si tratta, infatti, di analizzare a fondo le numerose implicazioni filosofico-politiche della lettura arendtiana del *De Monarchia*, un lavoro che richiederebbe una più ampia argomentazione e una maggiore contestualizzazione dell'intera costruzione teorica dell'autrice. Si vuole semmai posizionare la presenza di Dante negli scritti della Arendt e valutare la potenza storico-filosofica delle immagini della sua copia personale della *Monarchia*, con le sottolineature e i commenti posti a margine laddove occorressero concetti fondamentali quali 'umanità', 'bene comune', 'sfera pubblica' e 'giustizia'. La Arendt non scrisse mai un'opera su Dante, né tenne una conferenza o un ciclo di lezioni come fece per Socrate, Kant e Marx, né un trattato come invece fece Kelsen²⁴, nel tentativo di entrare nel cuore della visione dantesca dell'Impero, con il fine preciso di analizzare e reinterpretare la teoria contemporanea dello Stato. Dante è comunque un nome presente negli scritti arendtiani e occorre diverse volte sia nelle opere più note come *Vita activa. The Human Condition* (1960), *The Life of the Mind* (1978), che in opere editate negli ultimi anni, come i quaderni e i diari (*Denktagebuch 1950-1973*) o il saggio *Labor, Work, Action* (1964)²⁵, editi nel 2002 e nel 2018. Dante figura anche nella lista di nomi fondamentali della

²³ Alighieri (1997), pp. 519-521.

²⁴ Cfr. Kelsen (2017).

²⁵ Cfr. Arendt (2018), pp. 291-307.

tradizione occidentale, con cui la Arendt decide di confrontarsi per la costruzione della sua teoria politica²⁶.

La Arendt concentra la sua attenzione soprattutto sui Libri I e III del *De Monarchia*. In quest'opera, Dante si interroga sulla possibilità di concepire un universo retto, allo stesso tempo, dal potere temporale di un unico Imperatore (per riorganizzare il degrado della parentesi comunale e delle guerre tra Stati) e dal potere spirituale di un unico Papa, cioè «l'accordo, sotto la suprema autorità di Dio, di due universalismi giustapposti»²⁷. Un modello secondo cui il potere politico avrebbe dovuto avere rispetto e devozione verso quello religioso, ma non già una forma di subordinazione²⁸. Ma la tesi di Dante era capovolgbile, poiché molti motivarono la subordinazione dell'imperatore al papa e l'integrazione dell'impero alla Cristianità, dal momento che solo la difesa e la diffusione del cristianesimo potevano governare la sicurezza delle cose terrene (e dunque degli Stati) e garantire vita eterna e beatitudine nell'aldilà. In quest'opera si può apprezzare lo sforzo intellettuale di Dante, che si fa immagine di un uomo in tensione tra due visioni del mondo, coerente, sì, con la propria fede ma anche con il desiderio di giustizia terrena. Nel confronto con i suoi contemporanei, Dante non ha mai smesso di difendere il modello politico universale che, nei suoi scritti e con la sua stessa vita, aveva voluto liberare dalla stretta di una Chiesa corrotta e di un impianto filosofico costruito a suo indiscutibile sostegno. Sistemi dottrinali nei quali, evidentemente, egli stesso non si riconosceva²⁹. E lo stesso Gilson sostiene la tesi di un Dante coerente e critico, anche sul versante della cultura a lui contemporanea, dal momento che nel *De vulgari eloquentia* si sarebbe

²⁶ Cfr. Arendt (2007), p. 559 e p. 606.

²⁷ Cfr. *ivi*, pp. 660-661.

²⁸ Cfr. Petrucciani (2010), p. 73.

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 661.

rifiutato di far parlare Adamo in fiorentino nel Paradiso terrestre, non volendo tradire la verità e il buon senso per l'amore della sua patria (Firenze).

Se Dante si fa immagine del pluralismo, come principio universale, e del dialogo tra fede e ragione, allora diventa modello di quel dibattito umano e politico che ancora oggi continua a confrontarsi con questi dilemmi e ad attuare questo esercizio di posizionamento. Che si tratti della sfera politica o di quella religiosa, il posizionamento rischia di diventare lotta ideologica, uno scontro tra visioni del mondo e culture dominanti che non si incontreranno, e non dunque esercizio di pensiero volto all'armonia universale e alla coesistenza umana. Che le radici della cultura occidentale siano cristiane o meno, in prevalenza, sta di fatto che il sincretismo dantesco ci consegna la possibilità di coesistenza di diverse radici e culture, in cui il riferimento alla Giustizia Divina può diventare un potente monito per la difesa dell'alterità e della dignità che alberga in ciascuno di noi. E di questa azione politica si può fare carico la memoria di Dante, che manifesta nella sua immagine l'eterna domanda del 'chi sei tu?', rivolta all'umano stesso, e la responsabilità della nostra azione e del nostro linguaggio. Ecco che nell'opera arendtiana dedicata all'analisi della condizione umana, *Vita attiva* (1960), ritroviamo una citazione dal primo libro della *Monarchia*, che ritorna nel già citato saggio del 1964 in forma più ampia. Viene qui riportato il passo sia nella traduzione inglese, contenuta nel saggio della Arendt, che nella traduzione italiana del brano dantesco:

Action and speech are so closely related because the primordial and specifically human act must always also answer the question asked of every newcomer: "Who are you?" The disclosure of "who somebody is" is implicit in the fact that speechless action somehow does not exist, or if it exists it is irrelevant; without speech, action loses the actor, and the doer of deeds is possible only to the extent that he is at the same time the speaker of words, who identifies himself as the actor and announces what he is doing, what he has done, or what he intends to do. It is exactly as Dante once said - and more

*succinctly than I could (De Monarchia, I, 13): "For in every action what is primarily intended by the doer... is the disclosure of his own image. Hence it comes about that every doer, in so far as he does, takes delight in doing; since everything that 'is' desires its own being, and since in action the being of the doer is somehow intensified, delight necessarily follows. ... Thus nothing acts unless by acting it makes patent its latent self."*³⁰.

*Ancora: chi può essere perfettamente idoneo a governare può anche rendere perfettamente idonei gli altri, poiché in ogni azione l'agente, sia che agisca per necessità di natura o per libera volontà, tende soprattutto a produrre qualcosa di simile a se stesso. Onde avviene che ogni agente, in quanto tale, trova gioia nell'agire, poiché, se ogni ente desidera il proprio essere, e l'essere dell'agente in qualche modo si perfeziona dell'azione, esso raggiunge necessariamente la gioia, in quanto questa è sempre connessa al possesso dell'oggetto desiderato*³¹.

In questa sede, l'oggetto desiderato per il quale l'agente può farsi modello per gli altri, rendendoli altrettanto idonei all'azione, è la costruzione di una giusta dimensione di armonia e convivenza per gli esseri umani. Si tratta di un tema fondamentale negli studi contemporanei dell'opera arendtiana, soprattutto alla luce delle più recenti suggestioni filosofiche sul multiculturalismo, sull'educazione al pluralismo e il ruolo delle nuove generazioni nella cura della Terra e nell'impegno per la difesa dei diritti umani. Posto che l'azione desiderata sia quella di voler orientarci con giudizio nel mondo a difesa di questo principio di umanità, e cioè la possibilità di creare una coerente visione del mondo rispettosa del pluralismo umano. Il politologo Patchen Markell ha riscontrato questa possibile chiave di lettura nelle traduzioni di alcuni passaggi della *Monarchia*, ad opera di Hannah Arendt, in particolar modo quando la teorica analizza, a partire da Dante, il ruolo fondamentale che ha l'azione del singolo nella possibilità di creare un sistema politico che possa garantire pace per l'intera

³⁰ Arendt (2018), p. 304.

³¹ Alighieri (1999), pp. 587-589.

umanità e, dunque, per la totalità degli individui³². Senza timore di adoperare termini del lessico arendtiano, si tratta di un che di 'rivoluzionario'.

Nelle riflessioni sul confronto con la tradizione e sull'esercizio a posizionarsi tra passato e futuro, la Arendt ricorda l'aforisma di René Char, per il quale «*Notre héritage n'est précédé d'aucun testament* (La nostra eredità non è preceduta da alcun testamento)»³³. In questo aforisma si può leggere la spontaneità con cui nelle varie epoche storiche avviene la 'rivoluzione', il passaggio da un'epoca all'altra, lo stravolgimento della tradizione, il divenire dello spirito del tempo e del contesto politico-culturale che coinvolge l'intera umanità senza istruzioni e testamenti specifici, a volte anche a tentoni. Dall'altro lato, l'aforisma sottolinea il vantaggio di non avere un testamento che vincoli il presente – noi, eredi del passato, Dante incluso. Questa libertà ci consente di «guardare al passato con occhi nuovi, liberi dal fardello e dalla costrizione di qualsiasi tradizione, e di disporre perciò di un patrimonio enorme di esperienze immediate, senza essere vincolati da alcuna prescrizione sul modo di trattare simili tesori»³⁴.

Questo stesso esercizio credo si possa individuare in Dante, che a suo modo è stato autore di un posizionamento in un momento di trasformazione epocale, tramandando un'immagine coerente dei suoi pensieri e delle sue azioni, frutto della sua visione critica. La memoria di Dante ha viaggiato sino ad un futuro in cui questo filo della tradizione si è rotto ed è stato smantellato da molte filosofie del Novecento (inclusa la teoria politica della Arendt). E ci troviamo a ricordare Dante come un frammento di un passato di cui siamo eredi ma rispetto al quale,

³² Cfr. Markell (2010), p. 72; pp. 78-82.

³³ L'aforisma occorre due volte nei testi arendtiani ed entrambe le volte in dei passaggi fondamentali per comprendere il ruolo del presente tra passato e futuro, nel confronto con la tradizione, e negli interrogativi circa il ruolo politico del pensiero e, in modo specifico, della facoltà di giudizio. Cfr. Arendt (2011), p. 25; Arendt (2014b), p. 94.

³⁴ Arendt (2014b), p. 94.

allo stesso tempo, ci sentiamo tanto vicini quanto lontani – volutamente o irrimediabilmente, a seconda delle nostre sensibilità presenti:

Tale smantellamento è possibile solo se si muove dall'assunto che il filo della tradizione si è spezzato e non lo si potrà riannodare. In termini storici, ciò che si è effettivamente disgregato è il complesso uno e trino che per millenni ha stretto religione, autorità e tradizione. Il venir meno di tale trinità peculiarmente romana non distrugge il passato, né del resto, il processo di smantellamento è di per sé distruttivo; si limita a trarre le conclusioni inevitabili da una perdita che costituisce un dato di fatto e, come tale, non appartiene più alla «storia delle idee», ma alla nostra storia politica, la storia del nostro mondo. Ciò che è perduto è la continuità del passato così come sembrava tramandarsi di generazione in generazione, sviluppando nel corso del processo la propria coesione interna. [...] Tutto ciò che ci resta, allora, è ancora il passato, ma un passato in frammenti, che ha perduto la certezza del suo criterio di valutazione³⁵.

Quali conclusioni ereditiamo dal confronto con la memoria di Dante? Il contesto storico che lo ha reso grande è cambiato, non esiste più quella armonica trinità cui si basava la potenza del suo pensiero, non esiste l'assetto geopolitico del Trecento, ma rimangono presenti le versioni aggiornate di tutte e tre le dimensioni con cui egli stesso si è confrontato (politica, filosofia, religione). Dante resiste allo smantellamento della tradizione, al crollo degli universalismi e dei sistemi metafisici, poiché non è stata smantellata ancora l'immagine dell'umano che vuole posizionarsi nel suo tempo e trovare una coerente armonia. La condotta umana continua ad essere quella di un costante esercizio di posizionamento. Ecco che Dante rimane presente, anche per questo motivo, in una certa pedagogia novecentesca che – riaprendo il dibattito sul legame fra teologia e filosofia a partire dalla metà del Novecento – lo continua a individuare quale autore fondamentale da leggere a scuola, poiché «alimenta lo spirito mediante il senso e la conoscenza delle virtù dell'onore e della pietà, della dignità dell'uomo e dello

³⁵ *Ivi*, pp. 306-307.

spirito, della grandezza del destino umano, degli intrecci del bene e del male, della *caritas humani generis*»³⁶. Dante trova spazio nelle pagine arendtiane, in cui si compie questo esercizio di smantellamento della tradizione e di posizionamento del presente, rimanendo un 'nome' come altri nella storia dell'umanità, un frammento di passato che ha ancora qualcosa da dirci e la cui memoria ha un'attuale potenza politica.

C'è chi si domanda se potrà esserci un 'nuovo Dante' in futuro³⁷, così come c'è chi crede che l'acume di un tempo non sia più possibile all'umanità. Secondo Spengler, ad esempio, il destino del tramonto dell'Occidente è legato alla mancanza di quegli sguardi (Platone, Dante, Goethe, Shakespeare) capaci di considerare il mondo da una certa altezza e non dall'urgenza quotidiana: «ecco ciò che io chiamo *la prospettiva della vita da rana che si sostituisce a quella dell'aquila*»³⁸. Aquila con cui, guarda caso, Dante dialoga nei canti XVIII-XX del *Paradiso*, rivolgendole i suoi dubbi sulla giustizia divina in Terra. Forse, in questa eredità senza testamento, l'importanza di un nome come quello di Dante ci dice molto sulla cifra umana da recuperare, pur liberandoci da balaustre e dal ritorno di stringenti visioni universalistiche. La nostra epoca, che continua a ricordare Dante e a conservare la sua memoria, ha la possibilità di trattare questo 'tesoro' dantesco per trarne un insegnamento politico-esistenziale, per affrontare quella «incapacità a muoversi»³⁹ nel nostro tempo di cui soffriamo e per cui ci lamentiamo. Il monito è non guardare alle grandi menti del passato con nostalgia, rischiando di perdere non solo la potente memoria del passato ma anche la ripetibilità delle grandezze del passato, in veste nuova, nel futuro.

³⁶ Maritain (2001), p. 157.

³⁷ Cacciari (2017), p. 115.

³⁸ Spengler (2012), p. 532.

³⁹ Arendt (2014b), p. 94.

E se resta valida la nota metafora medievale di Bernardo di Chartres, quella dei 'nani sulle spalle dei giganti', allora, sia concessa anche questa riflessione sulla figura del sommo poeta. Si tratta di riscoprire una sensibilità originaria che pervade le pagine arendtiane che state per leggere. Il riferimento al significato 'politico' e 'educativo' dell'eredità dantesca indica una ben più radicale forma di trasmissione transgenerazionale della memoria di uno scrittore d'inesauribile curiosità, di un uomo attento al proprio tempo, di una mente aperta al futuro con il suo formidabile sperimentalismo. Motivo per il quale sembra di notevole evidenza, giammai da dare per scontata, che Dante rientri a pieno titolo tra quelle immagini dell'umano in cui si manifestano tre delle parole-chiave dell'opera arendtiana: natalità, pluralità, rivoluzione.

Dante è nato alla fine del Duecento, come ogni umano sulla Terra ha fatto la sua comparsa e ha pensato, agito, sofferto, goduto, cioè ha vissuto, ed è stato un umano che ha iniziato qualcosa che non è finita con la sua morte e che permette di farlo rinascere ogni volta che lo ricordiamo, in una *natalità* che non riguarda solo la sua specifica nascita ma le conseguenze delle sue azioni e le implicazioni della sua memoria nella storia, che sarebbe stata differente se non fosse nato:

Il miracolo che preserva il mondo, la sfera delle faccende umane, dalla sua normale, "naturale" rovina è in definitiva il fatto della natalità, in cui è ontologicamente radicata la facoltà dell'agire. È, in altre parole, la nascita di nuovi uomini e il nuovo inizio, l'azione di cui essi sono capaci in virtù dell'esser nati. Solo la piena esperienza di questa facoltà può conferire alle cose umane fede e speranza, le due essenziali caratteristiche dell'esperienza umana che l'antichità greca ignorò completamente. È questa fede e speranza nel mondo che trova forse la sua più gloriosa e efficace espressione nelle poche parole con cui il vangelo annunciò la "lieta novella" dell'avvento: "Un bambino è nato fra noi"⁴⁰.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 306-307.

Quel bambino che nasce fra noi e apporta il suo contributo al mondo è ciascuno di noi, come Dante. E quel bambino che è nato nel Duecento è stato a sua volta un nano sulle spalle dei giganti che lui stesso ha poi celebrato nella *Commedia*, uno fra tutti Virgilio, e soprattutto la figura di Cristo. Dante oggi rappresenta, a sua volta, un gigante sulle cui spalle continuiamo a posizionarci dopo settecento anni dalla sua morte. E, dunque, non è vero che le aquile siano destinate a diventare rane, o magari si potrà fare in modo che rane e aquile abbiano allo stesso tempo, in modi differenti, una propria altezza nella visione del mondo e nella continuazione della storia umana. Questa è la potenza simbolica che si può rintracciare e analizzare nel Terzo Millennio, guardando a Dante in chiave arendtiana. Elogiare la sua nascita, anche nell'anniversario della sua morte: è morto, la memoria resta, e ciò è possibile poiché è nato, è vissuto, resiste nel tempo, giungendo sino ai nostri giorni. Questo contributo vuole essere un arendtiano omaggio a Dante, che contribuisca a non sotterrare l'amore per il sapere nel XXI secolo e a continuare a riporre speranza nel ruolo dell'educazione, nel desiderio di non accrescere soltanto la cultura personale ma di contribuire a coltivare un'umanità differente e in grado di trovare una forma di giustizia sempre più rispettosa del pluralismo:

Si tratta (in termini più generali e più correnti) della nostra posizione nei confronti della nascita degli uomini: del fatto fondamentale che tutti siamo stati "messi al mondo" e che le nuove nascite rinnovano di continuo il mondo stesso. L'educazione è il momento che decide se noi amiamo abbastanza il mondo da assumercene la responsabilità e salvarlo così dalla rovina, che è inevitabile senza il rinnovamento, senza l'arrivo di esseri nuovi, di giovani. Nell'educazione si decide anche se noi amiamo tanto i nostri figli da non estrometterli dal nostro mondo in balia di se stessi, tanto da non strappargli di mano la loro occasione di intraprendere qualcosa di nuovo, qualcosa

*d'imprevedibile per noi; e prepararli invece al compito di rinnovare un mondo che sarà comune a tutti*⁴¹.

In chiave arendtiana, il potere della memoria di Dante, politicamente inteso, permette a Dante di essere presente, dopo oltre settecento anni, nelle riflessioni dei suoi lettori e interpreti, insieme alla sua visione politica e all'esperienza della *Commedia*. L'elogio dell'umanità compiuto da Dante permette alla sua opera di continuare a riprodursi nell'immaginario comune e nel dibattito pubblico, ad avere rilevanza nell'analisi delle nostre visioni del mondo, delle nostre azioni, del nostro linguaggio, delle nostre vite quotidiane. Ma, in questa *potentia memoriae*, ciò che più di ogni cosa lascia traccia nella mente di chi legge Dante è la fiducia nell'amore e nella coerenza di una visione del mondo armonica e la determinazione della volontà di agire, volta a realizzarla: per la propria Patria, per la Fede, per l'Umanità. In un modo che ancor'oggi dà da pensare e induce a seppellire la possibilità di una tale armonia, come una sconfitta storica ormai irrimediabile, possiamo rispondere tornando a ripensare il principio d'umanità dantesco, tra chi vede in Dante ora un cavaliere della cristianità, ora un ambasciatore della politica cosmopolitica.

Sta di fatto che la memoria di Dante, ci permette di guardare a questi temi nella nostra attualità. E se è vero, come sostiene la Arendt, interprete di Kant, che la facoltà di giudizio sia la facoltà politica per eccellenza dell'essere umano⁴², allora la memoria 'di' Dante è capace di muovere ancora la vita della nostra mente e la nostra capacità di giudizio sulle grandi questioni aperte del Terzo Millennio: la difesa dell'umanità e l'amore per l'individualità, una rinnovata forma di cura dell'umano che non tradisca l'armonia universale che ci lega e accomuna, vale a dire la pluralità, che è «la legge della Terra»⁴³. Il senso di giustizia in Terra, il

⁴¹ Arendt (2014c), pp. 254-255.

⁴² Cfr. Arendt (2014a), pp. 162-163.

⁴³ Cfr. Arendt (2014b), p. 99.

rapporto con la Giustizia divina (ammesso che esista), il dissidio del nostro pensiero tra razionalità e fede: anche Dante è protagonista di questo continuo dialogo. Egli, da uomo della memoria, chiama in giudizio il nostro pensiero, la nostra volontà. Facendo nostro l'allegorismo simbolico della *Commedia*, Dante rappresenta ancor'oggi il viaggio dell'umanità nel suo posizionamento nel cosmo e nella costruzione di un mondo comune, finché ci sarà qualcuno a vivere, vedere e raccontare la nostra storia, ad ereditare e tramandare questa politica tradizione.

Qui, volge a conclusione questo omaggio arendtiano a Dante, nella convinzione che la sua nascita abbia significato, nella sua epoca e per la nostra contemporaneità, la possibilità di intervenire sul mondo e mettere in sesto una storia che viene narrata da secoli. Storia che per alcuni è dominata dalla prevaricazione e dalla divisione, per altri dall'amore e dalla realizzazione di un'armonia possibile. Ciò rimane possibile mantenendo viva la memoria e agendo per diffondere sempre più il processo educativo alla base di questo principio universale a sostegno dell'umanità, la difesa dell'individualità e il riconoscimento del pluralismo. La potenza filosofica racchiusa nelle note a margine, nelle sottolineature e nei punti esclamativi che ritroviamo nelle pagine del *De Monarchia* della Arendt, manifesta la necessità di ripensare il radicale ruolo politico dell'educazione, dell'opportunità rivoluzionaria che ogni nuovo nato rappresenta per il mondo. Si tratta della possibilità di esercitare, di generazione in generazione, la nostra capacità di giudizio nel presente, tra passato e futuro, prendendo esempio anche da grandi figure come Dante.

Il mondo si logora perché è opera di mortali; e rischia di diventare mortale come loro, perché i suoi abitanti si avvicinano senza sosta. Per proteggere il mondo dalla natura mortale di chi lo crea e lo abita, occorre rimetterlo in sesto sempre daccapo. Il problema è educare in modo che il «rimetterlo in sesto» resti di fatto possibile, seppure non possa mai essere garantito. Le nostre speranze sono riposte sempre nella novità di cui ogni generazione è apportatrice; ma proprio perché possiamo fondarle

su questa, se cercassimo di dominare la novità in modo da esser noi vecchi a dettarne le condizioni, distruggeremmo tutto. L'educazione deve essere conservatrice proprio per amore di quanto c'è di nuovo e rivoluzionario in ogni bambino: deve custodire la novità e introdurla come cosa nuova in un mondo vecchio, che per quanto possa comportarsi da rivoluzionario, di fronte alla generazione che sopraggiunge è sempre sorpassato e prossimo alla distruzione⁴⁴.

In tal senso, il grande lascito di Hannah Arendt, in quello che può definirsi un esistenzialismo politico, è quello di tornare a pensare il ruolo di una responsabilità generazionale, cui tutti e tutte siamo chiamati. Essa si manifesta allorché il nostro giudizio deve pensare il mondo dal punto di vista delle altre individualità presenti, con uno sforzo di apertura a quelli futuri e di comprensione di quelli passati. L'educazione al giudizio, in quanto manifestazione di un ampio modo di pensare, risulta essere quella sfida che ogni generazione può condurre e di cui può rendersi responsabile, mettendola in azione nel presente e per un mondo futuro «che sarà comune a tutti»⁴⁵.

L'amore 'per' Dante. Il pluralismo della *Divina Commedia*

Seguendo le occorrenze di Dante nei testi arendtiani, Mark Blackell suggerisce che la Arendt abbia letto le pagine della *Monarchia* costruendo, attraverso le suggestioni dantesche, un ulteriore tassello del suo apparato teorico, e cioè un'originaria concezione politica dell'amore⁴⁶. La virtù dell'amore, che viene citata proprio in *Vita activa*, ha qualcosa in comune con l'amore cristiano rappresentato da Dante. Non si tratta del riconoscimento della superiorità del messaggio cristiano rispetto ad altri, ma è invece possibile rintracciare nel modello dantesco una radicale forma di amore per l'umanità che si avvicina ad

⁴⁴ Arendt (2011), pp. 250-251.

⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 255.

⁴⁶ Cfr. Blackell (2016), pp. 137-138.

un'originaria forma di amicizia, che la nostra tradizione occidentale ha perso dopo l'esperienza dell'antica Grecia e che non è riuscita più a replicare neppure con il messaggio universale del Cristianesimo, che si è scontrato con la crisi della comunità politica e dello spazio di coesistenza fra le persone nel mondo.

In questa interpretazione arendtiana di Dante, la *Commedia* si presenta come un'allegorica unione di universale e particolare, un tentativo per ridare universalità al principio d'umanità del *De Monarchia*. Ancor di più, è una suprema prova di fiducia nel valore universale dell'esperienza individuale, a cui solo una qualche Giustizia divina può dare forma e stabilità in Terra. In un certo senso, l'amore che il pubblico, cioè l'umanità, continua a provare per Dante, è un riflesso dell'amore per l'umanità rappresentato nell'eredità dantesca, in quella comune condizione umana che si è manifestata nella struttura circolare della *Commedia*, che inizia e finisce con la nostra immagine: trovandoci «[n]el mezzo del cammin di nostra vita» (*Inf.* I, v. 1) sino ad arrivare a congiungere mirabilmente la nostra individualità con «l'amor che move il sole e l'altre stelle» (*Par.* XXXIII, v. 145).

In un capitolo che Martha Nussbaum dedica a Dante nella sua analisi sull'amore, contenuta in *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions* (2001), ritroviamo la potenza di questa immagine dell'amore, quale sintesi universale di tutte le individualità nel principio dell'umanità. Questa suggestione ha una spendibilità nell'interpretazione arendtiana del *De Monarchia* di Dante, in cui la centralità dell'amore per l'umanità rivela una più originaria missione del pensiero politico. La lettura di Dante, l'analisi e il commento della sua opera, può continuare a dare un contributo al percorso dell'umanità sulla Terra, per comprendere se stessa, ascoltarsi e incamminarsi verso una forma di giustizia rispettosa della totalità di tutte le individualità umane. Anche noi, possiamo dunque ritrovare il nostro posto nel filo della tradizione e nella costruzione del

mondo, tornando a credere nella possibilità di dare un contributo individuale al bene comune, all'umanità. È utile, in conclusione, sottolineare la riflessione della Nussbaum sull'amore dantesco (*Purg.* XXX, vv. 34-57, 73-75):

In questo brano, quindi, troviamo diverse affermazioni a proposito dell'amore cristiano che sopravvive all'ascesa del Purgatorio. Esso ci dice in primo luogo che quest'amore è amore per l'individuo: sia per l'indipendente capacità di agire della persona, sia per la sua particolarità qualitativa. Beatrice non vede e ama qualche aspetto o parte di Dante, o qualche generica nozione di umanità caduta, ma Dante [...] una tesi sviluppata in molti modi nel corso della Commedia: il fatto, cioè, che è nel contesto della salvezza cristiana che troviamo il più autentico e più adeguato amore per l'individuo, l'amore che vede e ama nel modo più completo l'individuo in tutta la sua distinzione e unicità⁴⁷.

Questa forma di amore universale per l'individualità, una forma di amicizia originaria che rispetta la libertà di ognuno di noi, è la potente eredità politica individuabile nelle suggestive pagine arendtiane su Dante. Rammemorare la potenza della nostra azione individuale è un atto di posizionamento nel mondo, di cui è capace l'umano che ama e che sa convivere con tutte le individualità della Terra in modo 'rivoluzionario'. Il principio d'amore per l'umanità, che può essere coltivato generazione dopo generazione, non descrive un legame per uno specifico individuo, ma un monito antico e attuale quanto la definizione di amore in Sant'Agostino, che trova posto nel pensiero arendtiano: «*amo* significa *volo, ut sis*: ti amo – voglio che tu sia, ciò che sei»⁴⁸. L'amore per l'individualità umana non è solo conservato e rappresentato poeticamente da Dante, ma è esaltata in chiave politica. Ed è attraverso l'elogio di Dante che si elogia, allo stesso tempo, l'importanza di questo grande principio etico anche per il nuovo millennio⁴⁹. Un principio che si può riformulare a partire dall'attualità di Dante, che può

⁴⁷ Nussbaum (2015), p. 660.

⁴⁸ Arendt (2013), p. 20.

⁴⁹ Cfr. La Porta (2018).

suggerire di vedere il bene in cui ciò che dà realtà e libertà agli esseri e alle cose, e male in ciò che toglie e imprigiona.

Alla luce del pluralismo che pervade il pensiero arendtiano, è significativo che Dante venga citato in merito alle considerazioni morali di una certa tradizione, nella quale Dante si è fatto immagine di una coscienza capace di giudizio⁵⁰, di saper distinguere il bene e il male, di tracciare un destino per l'umanità alla luce di un principio universale, come quello della giustizia, rappresentata – per lui – nella volontà divina in Terra, che è amore universale per l'umanità.

In questa personale riflessione sull'eredità dantesca, alla luce di una tradizione filosofica ben specifica che invita a esercitare la nostra capacità di giudizio, tra passato e futuro, voglio concludere citando quello che – a mio avviso – è uno dei passaggi più belli e filosoficamente potenti della Divina Commedia (Par. XXXIII, vv. 127-132) e che ha dato la natalità a questo contributo, rendendo possibile un nuovo esercizio filosofico sulla memoria di Dante

*Quella circolazion che si concetta
Pareva in te come lume riflesso,
da li occhi miei alquanto circunspetta, 129
dentro di sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta della nostra effige;
per che 'l mio viso in lei tutto era messo⁵¹ 132*

Appendice

L'eredità di Hannah Arendt è ancora in corso di archiviazione e pubblicazione dal momento che i cosiddetti 'Archivi Arendt' non raccolgono soltanto il lascito testamentario, cioè le opere pubblicate in vita e postume e il patrimonio di manoscritti, libri e quaderni di lavoro, affidato ai suoi collaboratori e alle sue

⁵⁰ Cfr. Arendt (2014a), p. 147 sgg.

⁵¹ Alighieri (2004), p. 4.

collaboratrici, ma anche tutta una serie di documenti privati, interviste, carteggi e materiali audio-visivi che la riguardano, alcuni in possesso di altre persone e vengono donati nel corso degli anni. L'intero patrimonio della Arendt è disponibile, anche in forma digitalizzata, tra la *Library of Congress* di Washington, accessibile anche dal Centro di Ricerca Hannah Arendt della *Carl von Ossietzky Universität* di Oldenburg in Germania e dal Centro Hannah Arendt presso la *New School for Social Research* di New York City – presso la quale la stessa Arendt ha insegnato dal 1967 sino alla sua morte nel 1975 –, e in parte anche presso il *Deutsches Literaturarchiv* di Marbach am Neckar in Germania. Parallelamente alla pubblicazione degli inediti da parte degli editori tedeschi e statunitensi, per il completamento della *Arendt Gesamtausgabe*, è stata avviata da qualche anno una nuova edizione completa (*Editionsplan*) che comprende la ripubblicazione delle opere sia in inglese che in tedesco – le due lingue in cui scriveva l'autrice –, nonché la digitalizzazione delle stesse, comprendendo anche saggi, poesie, quaderni, recensioni, conferenze e manoscritti delle lezioni. Patrimonio in cui troviamo, appunto, anche la copia personale del *De Monarchia* di una delle più illustri, irriverenti e rivoluzionarie menti del Novecento.

Il testo in questione può essere consultato anche presso la collezione dello *Hannah Arendt Center for Politics and Humanities* di Bard, che il 24 aprile 2019 ha arricchito la *Arendt Collection (Marginalia)* con le 31 pagine da lei commentate al margine ed evidenziate.

Dante Alighieri, *On World-Government or De Monarchia*, edited by Herbert W. Schneider and Dino Bigongiari, New York, The Liberal Arts Press, 1957, <<https://blogs.bard.edu/arendtcollection/dante-on-world-government/>> (data di ultima consultazione: 14/12/2020).

Alessandro Anzà

alessandro.anza92@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Abbagnano (2016)

Nicola Abbagnano, Giovanni Fornero, *Con-Filosofare*, Milano-Torino, Pearson, vol. 1B, 2016.

Agostino (2013)

Agostino (sant'), *Le Confessioni*, a cura di Maria Bettini, Torino, Einaudi, 2013.

Alighieri (1997)

Dante Alighieri, *Monarchia*, a cura di Pio Gaia, in *Opere Minori*, Volume secondo, UTET, Torino, 1997.

Alighieri (2004)

Dante Alighieri, *Inferno, Purgatorio, Paradiso* in Natalino Sapegno (a cura di), *La Divina Commedia*, Milano, La Nuova Italia, 2004

Arendt (2006)

Hannah Arendt, *Che cos'è la politica?*, a cura di Ursula Ludz, Torino, Einaudi, 2006.

Arendt (2007)

Hannah Arendt, *Quaderni e diari 1950-1973*, a cura di Chantal Marazia, Vicenza, Neri Pozza, 2007.

Arendt (2011)

Hannah Arendt, *Tra passato e futuro*, a cura di Alessandro Dal Lago, Milano, Garzanti, 2011.

Arendt (2013)

Hannah Arendt, Martin Heidegger, *Lettere 1925-1975 e altre testimonianze*, a cura di Massimo Bonola, Torino, Einaudi, 2013.

Arendt (2014a)

Hannah Arendt, *Il pensiero e le considerazioni morali*, in Id., *Responsabilità e giudizio*, a cura di Davide Tarizzo, Torino, Einaudi, 2014, pp. 137- 163.

Arendt (2014b)

Hannah Arendt, *La vita della mente*, a cura di Alessandro Dal Lago, il Mulino, Bologna, 2014.

Arendt (2014c)

Hannah Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, a cura di Alessandro Dal Lago, Milano, Bompiani, 2014.

Arendt (2018)

Hannah Arendt, *Thinking Without A Banister. Essays in Understanding 1953-1975* edited by Jerome Kohn, New York, Schocken Books, 2018.

Auerbach (1999)

Erich Auerbach, *Studi su Dante*, a cura di Maria Luisa De Pieri Bonino, Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1999.

Barbero (2020)

Alessandro Barbero, *Dante*, Roma-Bari, Laterza, 2020.

Benhabib (2010)

Seyla Benhabib, *Politics in Dark times: Encounters with Hannah Arendt*, New York, Cambridge University Press, 2010.

Blackell (2016)

Mark Blackell, *Humanities Education and the Hidden Civic Virtue of Doubt*, in Robert D. Anderson (edited by), *Engaging Worlds. Core Texts and Cultural Contexts*, University Press of America, Lanham, 2016, pp. 135-140.

Boyde (1984)

Patrick Boyde, *L'uomo nel cosmo. Filosofia della natura e poesia in Dante*, a cura di Elisabetta Graziosi, Bologna, il Mulino, 1984.

Cacciari (2017)

Massimo Cacciari, *Il Dante di Schelling*, in Emilio Carlo Corriero (a cura di), *Libertà e Natura. Prospettive schellinghiane*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2017, pp. 115-124 <<https://books.openedition.org/res/1124>> (ultima consultazione: 12/12/2020).

Eliot (2011)

Thomas Stearns Eliot, *Dante and the Idea of Europe*, edited by Paul Douglass, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011.

Eliot (2016)

Thomas Stearns Eliot, *Scritti su Dante*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 2016.

Gilson (2011)

Étienne Gilson, *La filosofia nel Medioevo. Dalle origini patristiche alla fine del XIV secolo*, a cura di Mariateresa Fumagalli Beonio Brocchieri, Milano, BUR, 2011.

Gilson (2016)

Étienne Gilson, *Dante e la filosofia*, a cura di Sergio Cristaldi, Milano, Jaca Book, 2016.

Heidegger (2011)

Martin Heidegger, *Essere e tempo*, a cura di Franco Volpi, Milano, Longanesi, 2011.

Kelsen (2017)

Hans Kelsen, *Lo Stato in Dante. Una teologia politica per l'impero*, a cura di Pier Giuseppe Monateri, Milano, Mimesis, 2017.

La Porta (2018)

La Porta Filippo, *Il bene e gli altri. Dante e un'etica per il nuovo millennio*, Bompiani, Milano, 2018.

Luperini (2007)

Romano Luperini-Pietro Cataldi-Lidia Marchiani, *La scrittura e l'interpretazione*, Palermo, Palumbo, 2007, 6 voll., vol. 1, pp. 463-644.

Maritain (2001)

Jacques Maritain, *Per una filosofia dell'educazione*, a cura di Giancarlo Galeazzi, Brescia, La Scuola, 2001.

Markell (2010)

Patchen Markell, *The Rule of the People: Arendt, Archê, and Democracy*, in Seyla Benhabib (edited by), *Politics in Dark times: Encounters with Hannah Arendt*, New York, Cambridge University Press, 2010, pp. 58-82.

Nussbaum (2015)

Martha C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, a cura di Giovanni Giorgini, Bologna, il Mulino, 2015.

Pansera (2001)

Maria Teresa Pansera, *Antropologia filosofica*, Milano, Mondadori, 2001.

Petruciani (2003)

Stefano Petrucciani, *Modelli di filosofia politica*, Torino, Einaudi, 2003.

Platone (2010)

Platone, *Fedro*, a cura di Bruno Centrone, Roma-Bari, Laterza, 2010.

Ricœur (2003)

Paul Ricœur, *La memoria, la storia, l'oblio*, a cura di Daniella Iannotta, Milano, Raffaello Cortina, 2003.

Schelling (1905)

Friedrich W. J. Schelling, *Dante considerato sotto l'aspetto filosofico*, Firenze, B. Seeber Editore, 1905.

Sini (2019)

Carlo Sini, *Dante*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2019.

Spengler (2012)

Oswald Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, a cura di Rita Calabrese Conte, Margherita Cottone, Furio Jesi, Milano, Longanesi, 2012.

Weinrich (2010)

Harald Weinrich, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, a cura di Francesca Rigotti, Bologna, il Mulino, 2010.

This philosophical praise begins and ends with the vision of some powerful pages: the personal De Monarchia of Hannah Arendt, and Dante's Paradiso, XXXIII, vv. 127-132. Dante's vision has historical and philosophical power. He represents a poet and a man, an individual of the Middle Ages, but also an intellectual model for defending the principle of human pluralism. Dante represents the image of a certain vision for humanity. His thought is a message of love and hope for human history, between past and future, and for political action aimed at education and universal improvement for the 'principium' of humankind. His intellectual greatness and sensibility are always relevant, even today. That is why the view of Hannah Arendt's De Monarchia, in which we read the words 'plurality' underlined several times, is a powerful image and invitation for a deep political pathway with Dante on the love of humanity.

Parole-chiave: Dante; Arendt; amore; memoria; pluralità

VARIA

TERESA AGOVINO, **Note intorno a un romanzo storico
minore. *I cavalieri della Santa Fede* di Alessandro
Augusto Monti.**

Nel 1933 Alessandro Augusto Monti – autore non certo illustre, seppur incredibilmente prolifico – pubblica un romanzo intitolato *I cavalieri della Santa Fede. Romanzo della reazione meridionale*. Trattandosi di uno scrittore decisamente minore e oggi poco noto ai più, la ricerca di dati biobibliografici sul suo conto si è rivelata quanto mai complessa e articolata, oltre che ostacolata da falsi indizi. La copertina del romanzo informa, innanzitutto, il lettore che l'autore de *I Cavalieri della Santa Fede* è un certo Alessandro Augusto Monti ma, ad una rapida analisi preliminare, quest'uomo sembrava non essere mai esistito. Esistevano, però, all'epoca dei fatti due possibili intellettuali cui attribuire il testo: uno era Augusto Monti – noto insegnante del liceo D'Azeglio di Torino, maestro di Pavese e Ginzburg e amico di Gobetti e Gramsci – l'altro, un meno noto barone Alessandro Augusto Monti della Corte, anch'egli professore. L'esclusione dalla ricerca della paternità del romanzo del primo dei due Monti si è rivelata quanto mai semplice e immediata: il professore di Pavese, infatti, era stato un convinto antifascista al punto da subire anche un arresto, durato ben cinque anni, per motivi politici. Il romanzo del Nostro, invece, manifesta a chiusura del testo esplicite simpatie per l'ideologia fascista: «Il lettore [...] vedrà questi quadri narrativi prospettarsi in quella fervida e molteplice vita italiana nei secoli, da cui

sorge, per infiniti rivi, la nuova grandezza dell'Italia fascista».¹Più complesso, però, si è rivelato il procedimento atto a verificare se lo sfuggente Monti e il barone Monti della Corte, anch'egli autore di romanzi, fossero la stessa persona. *I Cavalieri della Santa Fede*, nell'edizione originale del 1933, non fornisce alcun indizio in merito al suo autore. Analizzando, però, le varie opere di Monti della Corte, si può reperire un romanzo intitolato *L'amazzone dei gigli*, edito nel 1961, ben trent'anni dopo l'opera dedicata ai Sanfedisti filoborbonici²; questo secondo romanzo è introdotto da un elenco di opere dello stesso autore, tra le quali compare proprio l'edizione Ravagnati dei *Cavalieri della Santa Fede*. Monti e Monti della Corte, dunque, sono la stessa persona³. Resta, a questo punto, l'interrogativo – purtroppo irrisolto – sul perché l'autore si firmi in due modi diversi⁴. L'unica ipotesi plausibile è che al tempo della composizione dei *Cavalieri della Santa Fede* il barone, ancora relativamente giovane, non avesse ancora ereditato il baronato di famiglia oppure preferisse una firma meno ridondante rispetto a quella apposta al romanzo edito trent'anni dopo.

¹ Monti (1933), p.223.

² Monti (1961).

³ Il casato Monti della Corte nasce nel corso del secolo XVIII: «In epoca medievale, ove oggi sorge il Palazzo esisteva il borgo feudale dei nobili Federici della Corte che provenivano dalla Valle Camonica e che si insediano a Nigoline intorno al secolo XV. Nel tardo Settecento a questa antica casata si unirono i baroni Monti, originari di Montichiari. Da questa “fusione” nacque il nome Monti della Corte»; in riferimento alla questione sul casato indicato solo in alcuni dei romanzi composti dall'autore (ma non in quello qui in analisi) si esclude, quindi, che la fusione tra i due casati sia avvenuta nel corso della vita dell'Autore. Fonte: sito web palazzo Monti della Corte di Brescia <https://www.aisopos.it/palazzo-monti-della-corte-una-splendida-dimora-storica-nel-cuore-della-franciacorta/>.(ultimo accesso: 17/01/2020).

⁴In Spreti (1928-32), pp. 686-688, si legge che «Alla famiglia venne concesso con R. D. 25 luglio 1926 l'aggiunta del cognome della estinta famiglia Della Corte, il cui stemma: di rosso al leone d'argento, col capo dell'Impero; si trova spesso nell'uso, unito a quello Monti, più sopra descritto.» Ne consegue che, al momento della pubblicazione – nel 1933 – la concessione era già avvenuta da diversi anni, quindi anche la possibilità di una successiva acquisizione è da escludersi.

Svelata l'identità del nostro autore, più semplice è stato scoprire qualcosa in merito alla sua biografia⁵. Barone bresciano e Cavaliere di Malta, Monti nasce nel 1902 e muore nel 1975⁶. A soli diciotto anni, forte delle posizioni filofasciste che lo accompagnano lungo l'arco dell'intera vita, prende parte all'impresa dannunziana dell'occupazione di Fiume. Laureato in Scienze Politiche, insegna negli Atenei di Pavia e Pécs (Ungheria). Volontario di guerra, partecipa alle spedizioni in Africa Orientale ed Etiopia e termina la carriera come Capo del Servizio Studi del Governo dell'Amara⁷ in Africa Orientale. Si sposa due volte⁸ e ha due figlie, una delle quali sposerà lo scrittore Gregor von Rezzori. Autore di numerosi trattati e saggi politici orientati all'estrema destra e di opere araldiche e storiografiche, in gioventù Monti compone ben tre romanzi storici: *L'avventura di Luchino Tarigo* (Milano, Ceschina, 1928), *Viva San Marco!* (Milano, Ceschina, 1930) e *I Cavalieri della Santa Fede* (Milano, Ravagnati, 1933). Quest'ultimo, ambientato in Puglia, narra le gesta di un gruppo di anglo-corsi capitananti da Giovanni Battista De Cesare e Ferdinando Boccheciampe che nel pieno della Rivoluzione napoletana del 1799 scorta fuori dal palazzo reale di Caserta le principesse Vittoria e Adelaide, zie del re Ferdinando di Borbone, per metterle in

⁵ Cfr. Monti (1961), quarta di copertina. L'autore ha curato, nel 1960 anche un volume dedicato alle famiglie del patriziato bresciano in cui compaiono notizie in merito ai Monti della Corte; cfr. Monti (1960); infine, sul sito web dedicato a palazzo Monti della Corte, la nipote del Nostro indica le date di nascita e morte del nonno; l'identità del barone è confermata dall'episodio legato alla presa di Fiume: «L'ultimo barone Monti della Corte fu il Professore Alessandro Augusto (1902-1975) (mio nonno). Viaggiatore avventuroso ed erudito studioso di storia, politica ed araldica, partecipò a soli diciotto anni all'impresa di Fiume con D'Annunzio.»

Fonte: <https://www.aisopos.it/palazzo-monti-della-corte-una-splendida-dimora-storica-nel-cuore-della-franciacorta/> (ultimo accesso: 17/01/2020).

⁶ L'informazione, oltre che dal sito menzionato nella nota precedente, è ricavata da un articolo, non firmato, *in memoriam* pubblicato su "Cristianità" n.9 e datato 1975, facilmente reperibile sul web (<https://alleanzacattolica.org/alessandro-augusto-monti-della-corte/>), che indica l'autore come «scomparso recentemente».

⁷ L'"Amara" era un governatorato dell'Africa Orientale Italiana, con capoluogo Gondar, istituito nel 1936 e parte dell'Impero italiano d'Etiopia.

⁸ Prima con Jacqueline Köçeoğlu, nobile armena esule del genocidio; poi, dopo la morte di lei, con la baronessa Gisa Corsi di Torremontanara.

salvo dalla furia giacobina conducendole fino a Manfredonia dove le attende un battello per Palermo. Sulla via del ritorno i due capitani vengono scambiati per principi borbonici in incognito e Casimiro Raimondo Corbara, uno dei soldati che viaggia con loro, viene addirittura scambiato per il principe Francesco di Borbone. Diffusasi nella regione la voce che i principi di Borbone si trovano in Puglia, la popolazione locale promuove una contro-rivoluzione per sconfiggere i giacobini. De Cesare e Boccheciampe, assecondando la volontà del popolo, portano avanti l'equivoco e organizzano una campagna di difesa contro i rivoluzionari. Persino le vere principesse di Borbone – costrette a tornare indietro a causa di una mareggiata – partecipano all'inganno intuendo la grandezza dell'opera da compiersi. Risalendo la Puglia, il gruppo sanfedista – con l'aiuto di una banda di briganti capitanata dal terribile Lupo del Gargano – riconquisterà diverse città in attesa dell'arrivo del cardinale Ruffo. Sebbene l'essersi spacciati per membri della famiglia reale avesse esposto De Cesare e Boccheciampe al pericolo di decapitazione, a palazzo vengono comprese le buone intenzioni del loro operato e premiati gli ottimi risultati da loro ottenuti, al punto che lo stesso cardinale Ruffo, sbarcato a Napoli, li chiamerà ad unirsi al suo esercito sanfedista. Alla narrazione non manca, inoltre, il tema dell'amore contrastato tipico del romanzo storico: il capitano De Cesare, infatti, si vedrà diviso tra l'amore (da lui non ricambiato) della figlia del Lupo, Nennella – che finirà per morire dopo una lunga sofferenza restituendo all'amato un anello da lui donatole tempo prima – e quello di Maria Rosaria Errico, che sposerà in fine di romanzo, corredando così l'opera di un canonico lieto fine.

La storia narrata da Monti – che ha visto un'unica edizione, della quale sono attualmente reperibili in Italia solo diciotto esemplari a stampa, sparsi tra le varie

biblioteche e non sempre facilmente consultabili⁹ – è realmente accaduta e lo stesso autore, in chiusura di romanzo, dichiara che la propria fonte storiografica è un diario originale tenuto da: «Vincenzo Durante, che appunto del De Cesare fu “aiutante di campo” e che delle sue gesta tenne, giorno per giorno, una specie di diario, dato alle stampe in Napoli l’anno 1800, ora quasi introvabile, ma citato da molti anche recenti storici dei moti sanfedisti».¹⁰

Data l’assenza di riferimenti bibliografici in merito al testo, quella che qui si propone è, ovviamente, un’analisi di prima mano effettuata secondo i criteri generali prefissati in merito al romanzo storico del Novecento; certamente, infatti, *I Cavalieri della Santa Fede* può definirsi a tutti gli effetti un romanzo storico. L’evento storico di riferimento – ovvero la spedizione pugliese degli anglo-corsi – è provato e ben documentato, inoltre l’ambientazione è reale e ricostruita nei dettagli. Lo schema dei personaggi – che vede la giusta miscela di caratteri storici e di fantasia – contribuisce, poi, a creare quel misto di “verità e invenzione” già tanto caro al Manzoni dei *Promessi sposi*. La figura di Nennella figlia del Lupo innamorata ma non corrisposta da De Cesare, che per lui morirà, contribuisce anche a riempire quello spazio dedicato all’eroina romantica in lotta

⁹Le diciotto copie dei *Cavalieri della Santa Fede*, stando alla catalogazione 2020 dell’Opac SBN Nazionale, si trovano presso le seguenti biblioteche: Biblioteca Comunale Pasquale Stanislao Mancini, Ariano Irpino (AV) (dove il testo è stato reperito per questo lavoro); Biblioteca Comunale Eustachio Rogadeo, Bitonto (BA); Biblioteca comunale Giacomo Tauro – Castellana Grotte – BA; Biblioteca parrocchiale di Romano di Lombardia – Romano di Lombardia – BG; Biblioteca e Archivio storico di casa Lyda Borrelli, Bologna; Biblioteca del Dipartimento di Storia Culture Civiltà – DISCI – Scienze del moderno, storia, istituzioni, pensiero politico, Bologna; Biblioteca civica di Cuneo - Cuneo – CN; Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze; Biblioteca Comunale De Bellis-Pilla, Venafrò (IS); Biblioteca Nazionale Braidense, Milano; Biblioteca del centro caprese Ignazio Cerio, Capri (NA); Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III – Napoli – NA; Biblioteca della Società Economica – Chiavari – GE; Biblioteca Comunale Carlo Negroni, Novara; Biblioteca Provinciale, Potenza; Biblioteca del Ministero dell’Interno, Roma; Biblioteca Civica centrale, Torino; Biblioteca Civica, Varese.

¹⁰ Monti (1933), p.219. Il testo cui l’autore si riferisce è Vincenzo Durante (1914) ed è ad oggi ancora reperibile presso la Biblioteca provinciale di Foggia.

contro le convenzioni sociali del proprio tempo. La stessa narrazione della morte della giovane, difatti, sarà velata di echi romantici:

Penosamente [...] sfilava dall'anulare della mano sinistra lo stretto cerchio d'oro che vi è sempre rimasto dalla notte fatale della Torre dei Turchi. Giambattista De Cesare capisce che quell'atto, che è di rinuncia e di liberazione, è la più grande delicata prova dell'amore votatogli dalla figlia del Lupo.¹¹

Impossibile risalire all'identità del brigante soprannominato Il Lupo del Gargano – probabilmente un personaggio inventato se si considera anche che il nome scelto dall'autore è frutto di rimandi toponomastici alle zone in cui la storia è ambientata¹² – di conseguenza, anche il personaggio di sua figlia Nennella risulterebbe frutto di pura fantasia. Sarebbe in questo caso comprensibile la scelta dell'autore di inserire una storia d'amore tragica e infelice – che fungesse da intralcio al matrimonio dell'eroe – all'interno di una vicenda storica fondata unicamente su una spedizione militare. Il legame tra Maria Rosa e Giambattista è, infatti, ostacolato proprio da Nennella che proverà in ogni modo a separarli; la vicenda si concluderà, però, con il loro ricongiungimento e il tanto atteso matrimonio, sul quale non mancherà di calare anche l'ironia dell'autore. L'ultimo capitolo del romanzo, infatti, è costituito da poche righe tra le quali spicca l'avverbio “naturalmente” a testimoniare il sorriso bonario di Monti sul dovuto lieto fine da romanzo: «Giambattista De Cesare, promosso colonnello, sposò, naturalmente, Maria Rosaria Errico».¹³ Sebbene, quindi, Monti affermi che la figura di Nennella compaia nei “Diarii ingialliti” da lui analizzati prima della stesura del romanzo non è da escludere che tale dichiarazione altro non sia che un espediente narrativo, in tutto simile a quello dell'Anonimo manzoniano.

¹¹ Monti (1933), p. 209.

¹² Esiste, infatti, un Valico del lupo del Gargano poco distante dalle coste pugliesi, sito in provincia di Foggia.

¹³ Monti (1933), p. 216.

Anche la figura della bella Maria Rosaria non sembra avere conferme storiche. Tale problema, però è di difficile – se non impossibile – soluzione e permette unicamente la formulazione di ipotesi deduttive. Le fonti dichiarate esplicitamente dall'autore, infatti, risultano legate unicamente ai fatti di guerra, mai a momenti successivi alla spedizione pugliese degli anglo-corsi; stando a quanto Monti dichiara, insomma, qualora la figura di Maria Rosaria Errico fosse storicamente documentata in quanto moglie di De Cesare, egli non avrebbe potuto in alcun modo avere conferma del matrimonio tra i due – avvenuto ben dopo la fine della battaglia – a meno che egli non ne avesse trovato traccia in altre fonti successive all'impresa in Puglia. Data la precisione documentaria dimostrata nel resto della narrazione, però, appare quanto mai anomala la scelta dell'autore di non menzionare anche questa ipotetica seconda fonte. D'altra parte, anche la stessa chiusa rapida e povera di dettagli, confermerebbe un semplice ricorso all'espedito narrativo del lieto fine.

Ad un livello strettamente paratestuale, va evidenziato come il romanzo rispecchi, sotto diversi aspetti, i canoni ancora ottocenteschi del romanzo storico di manzoniana memoria. La titolazione, ad esempio, contiene elementi importanti per l'analisi del nostro testo, fungendo da vero e proprio frontespizio. Di seguito il testo, riportato per intero:

Romanzi storici italiani
Collana diretta da Valentino Piccoli
Alessandro Augusto Monti
I Cavalieri della Santa Fede
Romanzo della reazione meridionale
Illustrazioni di Leonardo Borgese
Ravagnati - Editore - Milano

Si tratta di un frontespizio completo, simile a quello che aveva approntato Manzoni per la stampa affidata all'editore milanese Guglielmini e Radaelli. A differenza del frontespizio manzoniano – che indicava l'opera come “storia

milanese del secolo XVII” – qui abbiamo, però, la dicitura “Romanzo”, mentre l’etichettatura di “Romanzo Storico” indica la collana in cui è collocata l’opera¹⁴. I singoli capitoli vengono titolati, come da frequente uso ottocentesco, e riassumono quanto avverrà nella narrazione a seguire. Si veda, ad esempio: «III. Nel quale si constata che anche i Lupi san leggere; IV. Nel quale entra in scena una bella ragazza»¹⁵.

Ancora seguendo probabilmente il modello manzoniano, Monti evita l’inserimento di epigrafi, che tanto care saranno al romanzo storico novecentesco in special modo nel secondo dopoguerra. Non vi è traccia di prefazione al testo e l’unica “postfazione” dell’autore è relativa alla già citata fonte utilizzata. Manca anche un’immagine di copertina ma ampio spazio, ancora una volta su modello ottocentesco, viene concesso alle illustrazioni in bianco e nero interne al romanzo e curate da Leonardo Borgese¹⁶. Per quanto concerne, invece, la distanza temporale tra narrato e narratore – elemento fondamentale nella stesura di romanzi storici – questa viene abbondantemente rispettata: l’opera è ambientata nel 1799, quando Monti la pubblica siamo ormai nel 1933¹⁷.

¹⁴ Cfr. n. 16.

¹⁵ Monti (1933), p. 27, p. 37.

¹⁶Il romanzo novecentesco, di norma, non presenta illustrazioni interne al testo, ma unicamente in copertina; quello del secolo XIX, invece, viene solitamente corredato da immagini interne al testo ma quasi mai da illustrazioni in copertina; in tal senso Monti seguirebbe ancora – anche a livello editoriale e paratestuale – il modello del secolo XIX; cfr. Agovino (2017). Il romanzo di Monti fa parte di una collana intitolata *Romanzi Storici Italiani* diretta da Valentino Piccoli. Tutti i romanzi della collana vengono illustrati da Leonardo Borgese. Non siamo in grado di stabilire se l’autore partecipasse alla realizzazione delle tavole, come Manzoni aveva fatto con Gonin, ma possiamo immaginare che partecipasse meno attivamente del milanese a questo aspetto legato alla stampa dell’opera, dato l’impegno dell’illustratore in più romanzi contemporaneamente, cui sarebbe risultato difficile seguire pedissequamente le indicazioni di ogni singolo autore in tempi ristretti.

¹⁷Il dibattito sulla distanza di tempo necessaria tra l’evento narrato e il momento della narrazione nel romanzo storico ha a lungo appassionato gli studiosi, ad oggi quasi unanimemente concordi sul fatto che debbano passare almeno trent’anni (una generazione) dai fatti narrati perché un romanzo si possa definire storico e l’autore possa guardare agli eventi con il giusto distacco critico. Sul tema cfr., tra gli altri, Pupino (2008); Gorgoni (1989); Columi (2008); Dal Busco (2007); Ganeri (1999); Agovino (2017).

Appurato che il modello strutturale di Monti si può attribuire ad – un mai direttamente citato – Alessandro Manzoni, resta da chiedersi quanto dell'insegnamento manzoniano sia filtrato nel romanzo qui in analisi e quale sia la posizione dell'autore nei confronti della Storia. Date le scarse informazioni reperibili sul Nostro, non si hanno notizie certe in merito alla sua formazione culturale ma è da ritenersi impensabile sia che uno studente primo-novecentesco non avesse incontrato tra i banchi di scuola la diffusissima opera manzoniana¹⁸, sia che un autore di romanzi storici, dichiaratamente filocattolico per di più – che in tutte le sue opere resta legato al filo conduttore dell' «attaccamento a quanto - spirito ed istituti - è patrimonio della Vecchia Europa [...] religione, costume, tradizioni, memorie»¹⁹ – nell'accingersi alla composizione di questo romanzo non avesse in mente la lezione del milanese²⁰. Di chiaro sapore manzoniano risulta, innanzitutto, l'elenco dei titoli del re Ferdinando di Borbone, posto in apertura del terzo capitolo dei *Cavalieri*: «Ferdinando IV, per la Grazia di Dio, Re delle Due Sicilie e di Gerusalemme, Infante di Spagna, Duca di Parma, Piacenza e Castro, Gran Principe Ereditario di Toscana, ecc.».²¹ Sebbene risulti difficile immaginare che un filoborbonico come Monti potesse fare dell'ironia sui titoli regali di Ferdinando, quell'«ecc.» finale ricorda inevitabilmente Manzoni e il suo: «Signor Juan Fernandez de Velasco, Conestabile di Castiglia, Cameriero Maggiore di Sua Maestà, [...], Governatore dello Stato di Milano, etc.».²²

¹⁸Sappiamo per certo, grazie all'indicazione fornitaci nel 2016 dagli eredi dell'autore bresciano, che Monti possedeva all'interno della propria biblioteca una copia dei *Promessi sposi*; non ci è dato sapere se si trattasse di una Ventisettana o di una Quarantana, ma sappiamo che quest'ultima non risulta postillata a mano, in nessuna sua parte, dall'autore dei *Cavalieri della Santa Fede*.

¹⁹ Monti (1961), quarta di copertina.

²⁰ Si noti, inoltre, che uno dei romanzi del Nostro, datato 1930 e incentrato anch'esso su posizioni filoborboniche e antigiacobine, ha titolo "Viva San Marco!". Non sembra un caso che il titolo del volume ricalchi l'esclamazione di Renzo, in fuga dal paesello, al Capitolo XVII dopo che ha chiesto un'informazione ad un pescatore appena fuori da Bergamo: «"E quella riva là, è bergamasca?" "Terra di San Marco" "Viva San Marco!" esclamò Renzo.» Manzoni (2003), p. 213.

²¹ Monti (1933), p. 29.

²² Manzoni (2003), p. 10.

Ipotizzando, dunque, che difficilmente Monti avesse avuto intenzioni ironiche nei confronti del regnante napoletano – per il quale dichiaratamente parteggia – appare probabile che egli avesse in mente il passo manzoniano quantomeno nell’elencarne le qualifiche nobiliari; potrebbe, insomma, trattarsi di un rimando involontario al testo ottocentesco. Proseguendo nella lettura del romanzo, si incontra anche un breve brano che rimanda – sia pure in parte – alla famosa scena manzoniana dell’incontro tra Renzo e don Abbondio. Si tratta delle pagine in cui i cadetti Corbara e De Cesare discutono in merito a una bella donna²³. Tale scena, con l’utilizzo voluto di un *latinorum* oscuro all’ascoltatore, appare probabilmente modellata proprio su quella dei *Promessi sposi* in cui il curato – sfruttando la propria superiorità culturale – parlava in latino, confondendo il povero filatore di seta²⁴. A differenza di Renzo, Corbara e De Cesare capiscono entrambi di latino, ma è chiaro che il parlante qui non voglia farsi intendere dalle donne presenti. Un simile episodio, modellato dichiaratamente sul romanzo manzoniano, si era già presentato al lettore nei *Viceré* di Federico De Roberto: l’avvocato Benedetto Giulente ricalcava ironicamente il passo dei *Promessi sposi* a beneficio del contino Raimondo, indicandogli – in latino, per non farsi capire dalle donne presenti – le varie possibilità di divorzio. Potrebbe, quindi, qui comparire un Manzoni forse filtrato dalla lettura di De Roberto²⁵. Si vedano, di seguito, i tre passi a confronto:

Monti

Già: nigra sed formosa... fece l'altro, e sorrise. Per avere studiato il giovinetto il latino nel seminario della sua Bastia, gli piaceva ogni tanto infiorare il discorso di citazioni scritturali o classiche; così faceva edotti i suoi interlocutori della sua superiore cultura letteraria.

Manzoni

²³ Monti (1933), p. 40.

²⁴ Manzoni (2003), p. 22.

²⁵ De Roberto (1991), p. 295.

Error, conditio, votum, cognatio, crimen, / cultus disparitas, vis, ordo, ligamen, honestas, / Si sis affinis, ... – cominciava don Abbondio, contando sulla punta delle dita. – Si piglia gioco di me? – interruppe il giovine. – Che vuol ch'io faccia del suo latinorum?

De Roberto

"E così, non hai rammentato quali sono gli impedimenti dirimenti?"

"Sì...ma non tutti" rispose Benedetto, che in presenza della promessa non voleva spiegar certe cose. E disse in latino: "Error, conditio, votum, cognatio, crimen,..."

"Basta! Basta! È inutile, non capisco..." E gli voltò le spalle.

Però, prima d'andar via, Benedetto lo chiamò da parte:

"Non potevo spiegarmi dinanzi alle donne. Gli impedimenti sono questi: "E li enumerò e li spiegò tutti, in italiano.

Poco oltre, ne *I Cavalieri della Santa Fede*, si noterà anche che al capitolo VI Monti non solo si rivolge direttamente ai propri lettori, ma lo fa con l'intento palese di dimostrare la verosimiglianza di quanto sta narrando:

Se nel tracciare la presente cronaca l'autore non si fosse fedelmente attenuto al contenuto delle relazioni dalle quali ha cavato la materia del libro, egli avrebbe dovuto anzitutto proporsi di riuscir verosimile nelle sue costruzioni. Le storie immaginate son tenute alla logica; quelle vissute, invece, ne fanno spesso a meno. Così, se questo fosse un racconto dei soliti, pensato e architettato a freddo con malizia, l'incontro tra De Cesare e la figlia del Lupo [...] avrebbe certamente potuto avvantaggiarsi di giustificazioni letterarie [...]. Ma la realtà - l'ho detto - non si assoggetta ai canoni di una pesante razionalità²⁶.

Si nota qui, da parte dell'autore novecentesco, una chiara dichiarazione di intenti dal sapore fortemente manzoniano: il perseguimento del vero storico porta a volte a dover, a malincuore, rinunciare all'abilità letteraria dell'invenzione. Egli, inoltre, poco più avanti, affermerà ancora: «quella di Nennella, oltre ad essere vera, tutto considerato, è una storia credibile: voglio dire accettabile anche se per ipotesi non fosse suffragata dalla testimonianza di quei

²⁶ Monti (1933), pp. 55-56.

“Diarii ingialliti” che, come ogni scrittore della scuola romantica, molto opportunamente, ho a mia disposizione». ²⁷Nel definirsi, quindi, non solo difensore del “vero storico” ma soprattutto vicino agli scrittori della “scuola romantica”, Monti fornisce la prova diretta di una strizzata d’occhio a Manzoni e ne ammette implicitamente una lettura più che attenta.

Ancora echi manzoniani, sia pure rovesciati, si possono reperire nella descrizione di Padre Michelangiolo. Il frate – anch’egli un cappuccino come il padre di Pescarenico nei *Promessi sposi* – ai protagonisti del romanzo ricorda dichiaratamente il Pietro l’Eremita di tassiana memoria, poiché con i suoi discorsi infiamma il popolo contro i giacobini. È nella descrizione delle fattezze fisiche, però, che il frate richiama il modello perfettamente rovesciato del cappuccino di Pescarenico. Di seguito i due estratti a confronto:

Monti

Si avanzò un religioso, che indossava la tonaca dei frati cappuccini. [...], il suo volto affilato e legnoso incorniciato da una barba scura, tagliata corta poco sotto il mento, di un suggestivo alone di riflessi rossastri. Era grande, robusto, nella forza degli anni, di quella stoffa d’uomini che nei secoli eroici del Medio Evo e del Rinascimento la Chiesa ha spesso avuto sotto le sue bandiere: fatti per la corazza più che per il cilicio e non soltanto adatti a fulminar dai pulpiti con il sacro entusiasmo della loro eloquenza tutti i nemici della Religione, ma anche, e con più efficacia, a sgominarli in campo [...] una voce penetrante e stentorea e una intensa mimica oratoria. ²⁸

Manzoni

*Il padre Cristoforo da ** *era un uomo più vicino ai sessanta che ai cinquant’anni. Il suo capo raso, salvo la piccola corona di capelli, che vi girava intorno, secondo il rito cappuccinesco, s’alzava di tempo in tempo, con un movimento che lasciava trasparire un non so che d’altero e d’inquieto; e subito s’abbassava, per riflessione d’umiltà. La barba bianca e lunga [...], faceva ancor più risaltare le forme rilevate della parte superiore del volto, alle quali un’astinenza [...] aveva assai più*

²⁷Ivi, p. 58.

²⁸ Ivi, pp. 87-88.

aggiunto di gravità che tolto d'espressione. Due occhi [...] come
due cavalli bizzarri, condotti a mano da un cocchiere [...]²⁹.

Sembra qui – e forse la teoria è azzardata ma non del tutto improponibile – che Monti, nel creare questo personaggio, avesse bene in mente il modello manzoniano – del quale il suo frate condivide la forza d'animo – ma che abbia voluto poi mostrarlo con delle fattezze fisiche diametralmente opposte a quelle del frate seicentesco nella descrizione dei colori, degli anni e dell'aspetto fisico. Dalla barba, all'età, alla corporatura tutto è descritto, infatti, in modo da non richiamare mai direttamente l'immagine di fra Cristoforo nel suo aspetto fisico. Alla dissomiglianza dei tratti corrisponde, per contro, un rapporto assai evidente di interdipendenza caratteriale tra i due religiosi. Cercando, insomma, di non apparire troppo legato al modello del frate di Pescarenico – ma volendo creare un personaggio altrettanto caparbio e volitivo – Monti potrebbe aver volontariamente attribuito al suo Padre Michelangiolo un aspetto fisico del tutto diverso da quello del vecchio padre Cristoforo. Si consideri, inoltre, che il personaggio è probabilmente inventato e, dunque, frutto di reminiscenze letterarie dell'autore. Se, quindi, l'aspetto e la *verve* del frate ricordano pure l'eremita tassiano, la scelta dell'ordine cappuccino e alcune sue disposizioni d'animo, sono certamente legate al modello manzoniano; non si dimentichi, tra l'altro, che all'epoca in cui si svolgono le vicende narrate nella *Gerusalemme Liberata* l'ordine dei Cappuccini non era ancora stato creato³⁰.

Un passaggio dei *Cavalieri* in cui il richiamo manzoniano si palesa più chiaramente, è rappresentato da un omaggio alle similitudini tanto care all'autore milanese. Il rimando di Monti va qui diretto alla scena relativa all'incontro tra don Abbondio e il Cardinale Borromeo. Il pavidò curato

²⁹ Manzoni (2003), p. 43

³⁰ La prima crociata si svolse tra il 1096 e 1099; l'ordine dei Frati Cappuccini nascerà solo intorno al 1520.

manzoniano impacciato di fronte al potente e temibile porporato, deve aver certamente suggestionato l'autore bresciano, al punto che ne ricalca in parte le impressioni visive. È sicuramente una ripresa voluta, oltre che un fatto eccezionale, specie se si considera che Monti è un autore decisamente poco incline all'utilizzo delle similitudini:

Monti

*Come pollastri che abbian visto il falco librarsi a lenti cerchi
sull'aia che li accoglie, i poveri notabili si incollano, impietriti al
muro dell'albergo.*³¹

Manzoni

*Don Abbondio stava a capo basso [...], come un pulcino negli
artigli del falco, che lo tengono sollevato in una regione
sconosciuta, in un'aria che non ha mai respirata.*³²

Concludendo, sembra insomma di poter affermare che Monti, pur avendo bene in mente *I promessi sposi* e l'insegnamento di Manzoni – e pur auto-dichiarandosi figlio del movimento romantico – cercasse di non esibire troppo apertamente tale dipendenza. D'altro canto ci troviamo nel pieno degli anni Trenta, al tempo del mito superomistico e dell'idea, ad esso legata, del poeta vate – si ricordi che Monti era anche con D'Annunzio durante la presa di Fiume e che aveva sempre palesato le proprie idee filofasciste –; tutti dati che non possono non condizionare anche la sua visione della Storia: Monti, infatti, appare invogliato a narrare avvenimenti relativi ad atti eroici che possano fungere da insegnamento alle giovani generazioni di Balilla. All'interno dei *Cavalieri della Santa Fede*, infatti, mai si accenna alla divina Provvidenza o alla *pietas* cristiana e mai il divino interviene nelle sorti umane o viene evocato dai personaggi. Per quel che concerne la visione storica e provvidenziale, insomma, manca visibilmente a Monti – autore cattolico ma, allo stesso tempo, intriso di teorie

³¹ Monti (1933), p. 74.

³² Manzoni (2003), p. 311.

superomistiche dannunziane –, quella fede nella giustizia divina che sostenne Manzoni e che percorre tutto il suo capolavoro. Sebbene all'interno dei *Cavalieri della Santa Fede* non siano tanto numerosi i richiami diretti ai *Promessi sposi*, non si può però non riconoscere che persino la lingua e lo stile dello scrittore bresciano ricordino quelli del modello ottocentesco. *I Cavalieri della Santa Fede*, insomma, pur essendo a tutti gli effetti un romanzo storico impregnato di suggestioni manzoniane, cerca di distaccarsene in quanto a ideologia e senso della Storia. Non stupirà, infine, che un autore aristocratico, reazionario e con manifeste tendenze filofasciste come Monti scrivesse un'opera dedicata ai Sanfedisti³³. Nel corso della storia, infatti, si è notata una propensione negli scrittori orientati a sinistra verso l'esaltazione della rivoluzione giacobina (Striano, ad esempio, fu membro del PCI fino ai fatti d'Ungheria); per contro, la destra ha tendenzialmente parteggiato per la fazione filoborbonica e la restaurazione al trono di Ferdinando³⁴.

Tutti gli elementi fin qui analizzati – e cioè la visione storica, in parte “ristretta”, posseduta dal bresciano, un attaccamento eccessivo al modello linguistico, editoriale e paratestuale ottocentesco ormai in declino, la scarsa diffusione del romanzo sul territorio nazionale, l'orientamento dichiaratamente filofascista – fanno dell'opera di Monti³⁵ un testo da annoverare decisamente tra

³³ Negli anni Ottanta un autore vicino al Partito Comunista come Enzo Striano, nello stendere *Il resto di niente* (Striano, 1986), prenderà parti filogiacobine, a segnare una distanza non solo cronologica ma anche ideologica dal bresciano, del quale non siamo certi conoscesse l'opera.

³⁴ In anni recenti una tale distinzione politica sembra affievolirsi grandemente rispetto al passato, sia negli studi storiografici che nelle riprese romanzate. Sulle posizioni politiche e poetiche di Monti Cfr. anche Gatto (2016): «L'originalità di Monti della Corte fu quella di avviare un percorso letterario entro il linguaggio romanzesco, per dichiarare la preferenza verso l'antica forma monarchica; essa fu incarnata in Italia dai vari stati preesistenti alla rivoluzione francese e poi al risorgimento liberale; ne fanno parte a pieno titolo anche le Repubbliche Aristocratiche.»

i minori e, forse, neanche di grande pregio stilistico – se confrontato alla prosa contemporanea, D'Annunzio in primis – ma che vale comunque la pena di leggere, se non altro come impareggiabile specchio del tempo in cui esso venne concepito e composto.

Teresa Agovino
Universitas Mercatorum
agovinoteresa@virgilio.it

Riferimenti Bibliografici

Gorgoni (1989)

Guida al romanzo italiano del Novecento, a cura di P. Gorgoni, Roma, Editori riuniti, 1989.

Volumni (2008)

La storia nel romanzo (1800-2000), a cura di M. Columbi Camerino, Roma, Bulzoni, 2008.

Gavino (2017)

Teresa Gavino, *Dopo Manzoni. Testo e paratesto nel romanzo storico del Novecento*, Avellino, Sinestesie, 2017.

Anonimo (1975)

Anonimo, *Articolo in memoriam*, in «Cristianità» n.9, 11 febbraio 1975.

Dal Busco (2007)

Fabio Dal Busco, *La storia e la favola. Il modello manzoniano nel romanzo storico contemporaneo*, Ravenna, Longo, 2007.

De Roberto (1991)

Federico De Roberto, *I Viceré*, Milano, Mondadori, 1991.

Durante (1914)

Vincenzo Durante, *Gli anglo-corsi De Boccheciampe e De Cesari nella controrivoluzione pugliese del 1799: diario storico*, di Vincenzo Durante, in *Archivio pugliese del Risorgimento Italiano* anno 1 fasc. II (apr.-sett. 1914), pp. 98-128.

Durante (1974)

Vincenzo Durante, *Diario storico delle operazioni intraprese nelle due province di Bari e Lecce contro i nemici dello Stato e del Trono da due ufficiali anglo-corsi Don Gio. Francesco de Boccheciampe e Don Gio. Battista de Cesari*, Napoli, 1800, ora in T. PEDIO, *Giacobini e sanfedisti in Italia meridionale*. Terra di Bari, Basilicata e Terra d'Otranto nelle cronache del 1799, Bari, 1974, vol. I, pp. 327-381.

Ganeri (1999)

Margherita Ganeri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni, 1999.

Gatto (2016)

Raimondo Gatto, *Alessandro Augusto Monti della Corte, scrittore legitimista*, in *Circolo Cattolico Christus Rex*, sito web: <https://www.agerecontra.it/2016/09/alessandro-augusto-monti-della-corte-scrittore-legitimista/> (ultimo accesso: 17/01/2020)

Manzoni (2003)

Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di E. Ghidetti, Milano, Feltrinelli, 2003.

Monti (1933)

Alessandro Augusto Monti, *I cavalieri della Santa Fede*, Milano, Ravagnati, 1933.

Monti (1960)

Alessandro Augusto Monti della Corte, *Le famiglie del patriziato bresciano*, Brescia, Fratelli Geroldi, 1960.

Monti (1961)

Alessandro Augusto Monti della Corte, *L'amazzone dei gigli*, Brescia, Vannini, 1961.

Pupino (2008)

Angelo Raffaele Pupino, *Pirandello o l'arte della dissonanza. Saggio sui romanzi*, Roma, Salerno editrice, 2008.

Spreti (1928-32)

Vittorio Spreti, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Milano, 1932.

Striano (1986)

Enzo Striano, *Il resto di niente*, Napoli, Loffredo, 1986.

Probably for the first time in Italian literature studies, this work analyses I cavalieri della Santa Fede by Alessandro Augusto Monti, an historical novel based on the real story of a group of soldiers fighting for the restoration of Ferdinando II on Naples's throne during the Jacobin revolution in 1799. The author was affiliate, in 1933, to the fascist faction and wants to celebrate as a heroic endeavour this funny story, based on a sequence of misunderstandings. This novel lacks about a real stylistic value but deserves a short investigation not only as an historical novel itself, but even for its references to Manzoni's Promessi sposi.

Parole chiave: romanzo storico, Alessandro Augusto Monti, Novecento, Sanfedisti

RECENSIONI

**GENNARO TALLINI, Antonio Brocardo, *Rime*, ed. critica e
commento a cura di Antonello Fabio Caterino, pref. di
Daniele Santarelli, Roma, Aracne, 2017, pp. 364 [La
letteratura nella storia. Studi filologici e prospettive
diacroniche] ISBN 978-88-255-1835-2**

Antonio Brocardo, amico di Trifone Gabriel, Sperone Speroni e Bernardo Bembo, figlio di Marino medico famosissimo e docente a Padova di Logica e allievo nello stesso ateneo di Pomponazzi, è oggi segnato da una sorta di *damnatio memoriae* insorta dopo la feroce polemica che lo oppose a Pietro Bembo nel 1531. Tra le sue opere si annoverano anche interessi e scritture in lingua Zerga, una perduta Orazione in laude delle cortigiane e diversi componimenti in linea con il petrarchismo imperante che poi il nipote Francesco Amadi, in un'ottica antibembista pubblicherà sette anni dopo la morte del poeta nel 1538. A causa della polemica con Bembo, cui partecipò con notevole impegno e nel tentativo di rafforzare il legame con il cardinale veneziano anche Pietro Aretino, le sue *Rime* subirono un declassamento non indifferente che relegò la stessa biografia del poeta tra i *minores quasi minimi* della letteratura italiana.

Il lavoro di riedizione critica proposto da Antonello F. Caterino, condotto con rigore metodologico ed esattezza filologica, si presenta, dunque, come opera meritoria perché restituisce al Brocardo quel posto che gli eruditi settecenteschi non vollero assegnarli e che i critici ottocenteschi e soprattutto novecenteschi non seppero valorizzare appieno sottovalutandone la produzione e soprattutto non

tenendo conto assolutamente di un qualunque studio filologico utile a ricostruire l'originale lectio e contestualmente l'ultima voluntas auctoris. La stessa struttura del libro è costruita proprio per meglio dare risalto alla fase identificativa delle rime certe (Cap. II, pp. 81-270) rispetto a quelle dubbie (Cap. III, 271-294); anteposte alle due sezioni abbiamo la parte relativa ai criteri editoriali e alla nota al testo (Cap. I, pp. 19-70) che funge da raccordo tra le due sezioni citate segnalando non solo la metodologia, quanto i principi e le fonti attraverso i quali è possibile ricostruire correttamente il filo conduttore che guidò, da un lato la mano dell'autore nell'organizzazione individuale dei testi e dall'altro, il senso ultimo che ha permesso a Caterino di superare l'ordine alfabetico imposto dal nipote nell'allestire la princeps. Chiude il lavoro il complesso delle tavole e appendici, dei capoversi e delle epistole (pp. 293-315).

Una prima ricognizione delle fonti disponibili rileva un continuo riferirsi alle polemiche che lo videro protagonista in vita e solo il saggio di V. Martignone affronta la questione Brocardo dal punto di vista dell'opera e della sua ricchezza. Il lavoro di Caterino, dunque, nell'atto di uniformare il testo originario e ricondurlo alla sua originarietà, non si è limitato solo alla opportuna recensio dei testimoni, ma si muove anche nel senso di un'analisi attenta anche dei componimenti apocrifi, dubbi e incerti che per la prima volta vengono rapportati ai testi certi per poterne analizzare le formule più utili a riconoscerne la mano e darne attribuzione certa all'interno di tutto il canzoniere. Uno dei problemi, infatti, è anche quello di considerare tutti i testi entro un procedimento diacronico che ne mostri la collocazione temporale in riferimento alla biografia dell'autore in modo da poter eventualmente scartare, dati cronologici alla mano, quelli che non solo non appartengono alla penna del padovano, ma che potrebbero essere stati inseriti dal nipote (sempre nell'ottica di una visione contra Bembo).

Quanto mai opportuno, dunque, e al di là di ogni procedimento filologico corretto, è la sezione relativa alle questioni di organizzazione dell'edizione critica e della preparazione dell'apparato di riferimento; anzi, a tal proposito è bene sottolineare la scelta del curatore di questa edizione nell'accogliere solo le varianti in gran parte discusse nella nota al singolo testo. Tale scelta si è resa necessaria a causa dell'alto tasso di *lectiones singulares*, di per sé condizione che non permette l'elaborazione di un adeguato stemma codicum. Anche la scelta di separare le rime in due categorie (certe e dubbie) è dettata dalla necessità di discernere tra quanto attribuito al poeta secondo la tradizione a stampa e quanto invece a lui concesso da quella manoscritta. Per questo tra i componimenti dubbi compariranno tutti i testi che rimandano al Brocardo nella tradizione manoscritta (compreso il sonetto adespota riportato nel Vat. Lat. 5187) che comunque rimanderebbe alla mano dell'autore e anche i tre testi adespoti polemici (due a Modena, Biblioteca Estense, g X.2.5 ed uno edito in *Nuovo modo de intendere la lingua zerga* [...], in Venetia per Francesco Rampazetto, 1568).

Nel complesso, dunque, l'edizione delle Rime di Antonio Brocardo si profila come punto di riferimento importante non soltanto per una moderna analisi del corpus delle opere, quanto anche per la costruzione di una nuova rendicontazione critica della sua posizione nel panorama petrarchista cinquecentesco poiché, viste le capacità di scrittura poetica emerse dalla sua lettura nella nuova veste critica oggi proposta e considerate sotto nuova luce le scelte metriche e lessicali prodotte, non si può non credere che la sua figura stata sottovalutata e poco considerata solo alla luce di una polemica come tante nel panorama del XVI secolo. Bene, quindi, il lavoro che Antonello Caterino ha condotto con chiarezza e forte senso filologico facendo emergere con forza la vitalità di un canzoniere e la realtà di un poeta finora ingiustamente sottostimato.

**ALESSANDRA TREVISAN, Guido Piovene, *Articoli
dall'Unione Sovietica (1960)*, a cura di Maria Pia Arpioni e
Alberto Zava, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020**

Sono ventinove gli articoli che costituiscono il corpus giornalistico del reportage di Guido Piovene che, nel 1960, si recò in Unione Sovietica come già prima di lui Enrico Emanuelli e Carlo Levi negli anni Cinquanta. Un viaggio, il suo, da cui trasse una sorta di 'narrazione continua' che si muove tra "esplorazione, suggestioni e analisi, tra realtà e sogno", alla scoperta di un paese ignoto e mitizzato.

Questa nuova pubblicazione, *Articoli dall'Unione Sovietica (1960)*, curata di Maria Pia Arpioni e Alberto Zava e edita dalle Edizioni Ca' Foscari nel 2020, unisce i tasselli di un viaggio che risponde a una necessità tanto letteraria quanto giornalistica da parte dell'autore veneto, il quale si concede di riportare sulla pagina dei «quadri d'artista che [...] ritraggono situazioni e personaggi» (dalla prefazione di Alberto Zava).

Gli articoli-racconto aderiscono al genere della letteratura di viaggio ma è soprattutto nella «fusione tra vita e arte» (ancora Zava) che sussiste l'inclinazione naturale di un'autentica voce del Novecento com'è quella di Piovene, rispondente a un'osservazione del mondo dal vivo che diventa oggetto di un'indagine più approfondita, fuori dal pre-giudizio e da un'idea già costruita. È nell'esperienza diretta che la pagina nasce e si crea ma è anche nell'elaborazione autoriale che assume i propri tratti letterari. Gli incontri diventano autentici personaggi di un sistema che vive nella «mescolanza di antico e moderno»

(Zava), continuamente filtrati da un occhio che cattura il lontano e il diverso, i quali si fanno molteplici tasselli di un disegno in fieri. L'osservazione del paesaggio, nel sistema del giornalista-scrittore, così come le descrizioni delle tradizioni dei popoli, gli usi e i costumi, costruiscono un approfondimento dal vero accurato, criticamente sostenuto e strutturato. C'è tutta una cultura divisa tra storia, scienza e politica, da riconoscere e spiegare; ci sono figure simili che incrociano il cammino dello scrittore, con le quali il dialogo diventa tessitura narrativa; c'è poi l'ideologia che penetra e permea il quotidiano, così come un passato che incombe nel presente e sul futuro. La «privilegiata possibilità» (Zava) di Piovene è determinata dal beneficio di scoprire – anche antropologicamente – un popolo così diverso, di regione in regione, in un tempo importante per la storia europea, come sono gli anni che seguono la Rivoluzione ungherese.

Il merito di questa raccolta di testi a cura di Arpioni e Zava è quello di ricondurre all'attenzione il lavoro di Piovene viaggiatore e intellettuale nel ruolo di corrispondente per il quotidiano «La Stampa», significativo testimone di un'epoca e di un mondo già esplorato, con strumenti e modalità diversi, da altri autori prima di lui – vale la pena citare anche Anna Maria Ortese – e dopo di lui – un esempio sarà Goliarda Sapienza –, un mondo fissato nello spazio-tempo dei complessi anni della Guerra fredda.

Alessandra Trevisan

Università Ca' Foscari di Venezia

alessandra.trevisan87@gmail.com

NICOLETTA RAFFA, **Recensione al volume 'L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020', a cura di Emanuele Zinato**

'Narratori degli anni zero', 'estremo contemporaneo', 'ritorno alla realtà' e 'ipermodernità'. Numerose le etichette che una dopo l'altra (o una sopra l'altra), nel tentativo di periodizzare, sono state affibbate al contenitore delle scritture duemillesche. Il volume curato da Emanuele Zinato propende già dal titolo per l'Estremo Contemporaneo' che, impiegato in principio per indicare e descrivere le recenti prose narrative francesi, nel complesso «mira a individuare le varianti e le costanti di genere e di tema di un'epoca» (p. 40).

L'Estremo Contemporaneo nasce dal quinto numero, dedicato alle patrie lettere (Cesare Cases, *Patrie Lettere*, Einaudi, 1987), della seconda serie della rivista «CARTADITALIA» che per dieci anni (2009-2019) ha 'mappato', nelle parole di Paolo Grossi (nell'Avvertenza' in apertura), il territorio artistico e culturale italiano contemporaneo per il pubblico straniero. Lungi dall'essere un altro cahier de doléances (così Zinato definisce certuni lavori di Segre, Lavagetto, Ferroni e Berardinelli, cronache della 'crisi' della letteratura, della critica, del sistema e del mercato editoriali italiani 'a perdere') (cfr. Giulio Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Laterza, 2010 e Cesare Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi, 1993) e fedele alla missione di «CARTADITALIA», L'Estremo Contemporaneo si propone come «strumento di orientamento nei territori della letteratura italiana del nuovo millennio» (p. 10) e di riaffermazione del ruolo e dell'importanza

della critica letteraria, per addetti ai lavori e amatori interessati a fare il punto della situazione.

Il ruolo periferico delle scritture in una mediosfera sempre più digitale e dominata dalla convergenza culturale (Henry Jenkins, *Cultura Convergente*, Apogeo Education, 2014), le inedite velocità e produttività di un'Editoria senza editori (André Schiffrin, *Editoria senza editori*, Bollati Boringhieri, 2000) e il trionfo del midcult (Dwight Macdonald, *Masscult e Midcult*, Piano B edizioni, 2018) rappresentano alcuni dei più significativi cambiamenti di scenario dei primi due decenni del XXI secolo, ai quali la critica coeva ha guardato «in modo preoccupato, polemico o nostalgico» (p. 16) (ancora Segre, Lavagetto, Ferroni e Berardinelli) o «in maniera neutrale o euforica e apologetica» (p. 16) (Baricco, Calabrese, Giunta e Simonetti).

A prescindere dalla direzione dello sguardo, tuttavia, le due fazioni della critica sembrano concordare sull'inferiorità della letteratura degli anni 2000 rispetto a quella novecentesca, sull'impurità e contaminazione delle scritture contemporanee con le prassi narrative diffuse e transmediali dei media contigui e sull'impossibilità di indagare e studiare la letteratura d'oggi con gli strumenti 'd'una volta' (il sistema dei generi, l'analisi dello stile e della lingua dei testi). Ed è proprio l'analisi delle scritture d'oggi con gli strumenti 'd'una volta' che Zinato auspica: una mappa parziale e incerta ma fondata sulla teoria e critica della letteratura è in ogni caso preferibile a discorsi entusiasti o disfattisti che liquidano la letteratura contemporanea come insondabile a fronte dei troppo grandi cambiamenti intercorsi.

L'opera si articola in tre aree che riprendono la tripartizione tradizionale in letteratura, poesia e critica: 'La narrativa italiana del Duemila' di Morena Marsilio, 'La poesia italiana del Duemila' di Marianna Marrucci e 'La saggistica letteraria del Duemila' di Valentino Baldi. Segue la sezione 'Dibattito' che

raccoglie testi di Mario Barengi, Andrea Cortellessa, Paolo Giovannetti, Filippo La Porta, Matteo Marchesini e Luigi Matt, appunti al volume, discussi all'Istituto Italiano di Cultura di Bruxelles il 6 e 7 giugno 2019, in occasione degli 'Stati generali della nuova letteratura italiana'.

Segnatamente, in 'La narrativa italiana del duemila', Morena Marsilio individua la complessità che si nasconde sotto l'etichetta merceologica di 'romanzo', ricostruisce la fisionomia della narrativa italiana contemporanea sulla base di caratteristiche di genere e linguistiche e del 'tasso di finzionalità' (Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta ad oggi*, Carocci, 2018) e campiona le opere potenzialmente più 'longeve' (p. 64), dimostrando che descrivere e sistematizzare il territorio della narrativa italiana, non senza qualche difficoltà, è possibile e proficuo.

In 'La poesia italiana del duemila', Marianna Marrucci restituisce un'immagine della poesia duemillesca viva e 'rifondata', caratterizzata da uno «sconfinamento, che è insieme verifica della poesia» (p. 77). La poesia contemporanea sconfinava infatti nella prosa a livello grafico e del contenuto (includendo nel testo poetico elementi tipici del romanzo e del saggio) e talvolta nelle «arti visive, plastiche e performative» (p. 93) per mettere alla prova i propri limiti e ridefinire i propri confini. Anche in questo caso e nonostante la contaminazione della poesia con altre forme testuali ed espressive, la descrizione del territorio poetico, l'individuazione di caratteristiche comuni e di un campione di testi significativi appaiono praticabili.

Nella terza e ultima sezione del volume, Valentino Baldi opera una ricognizione alla ricerca delle costanti che contraddistinguono la saggistica letteraria italiana contemporanea. Le parole chiave stavolta sono 'personalismo', 'disillusione' e 'diminuzione' (p. 121) e l'immagine che emerge è quella di un critico letterario sfiduciato nei confronti dei 'paradigmi teorici forti'

(p. 116), i cui lavori e le cui opinioni sono destinate ad una circolazione ristrettissima.

Ancora una volta però individuare caratteristiche comuni sul piano della lingua e dello stile, descrivere i cambiamenti avvenuti e quelli in atto, comprendere cosa manca alla saggistica letteraria contemporanea e le difficoltà che essa incontra, è possibile e questa operazione di ordine e sistematizzazione è la missione (compiuta) del volume.

Nicoletta Raffa

raffa_nicoletta@yahoo.it