

IL TRIONFO DEL *LOCUS PURGATORIUS* NELLA DIVINA COMMEDIA

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola
H-9700 Szombathely, Berzsenyi tér 2.
kun@fsd.bdtf.hu

La riflessione alla base di questo contributo viene da una suggestione, un ricordo d'infanzia: in Italia, e soprattutto nell'Italia del sud, non sono rare le chiese, specialmente quelle edificate nei secoli XVII e XVIII, dedicate al *Purgatorio*, e la ragione di questa denominazione, in contrasto con la normalità di santificare la Casa del Signore alla Vergine, a Cristo o ad un santo, aveva sempre destato la mia curiosità di ragazzo (a Matera, mia città natale dove ho vissuto diciotto anni della mia vita, e a Napoli, dove durante gli anni dell'Università mi è anche toccato in sorte di abitare vicino la chiesa del Purgatorio, situata sulla via che collega Castel Capuano a Port'Alba) tanto più che mentre le chiese *standard* invitano i fedeli con benigne immagini e sorridenti di coloro che, benemeriti della fede, ora siedono alla destra del Padre, le chiese del Purgatorio, generalmente, sono accompagnate da visioni meno accattivanti, tendendo *per vocazione* a ricordarci piuttosto la caducità del nostro essere e quanto rimane di noi sulla terra, dopo la nostra morte, *memento mori* e anticipazione delle pene da soffrire nell'altro mondo! Ancora oggi, se ci penso, vedo davanti a me i neri teschi della chiesa del Purgatorio in Via Tribunali, lucidati dalle donne del quartiere, e recanti nella scanalatura tra le due fila di denti un garofano o un crisantemo, fiori dei morti, fiori della comunanza tra noi ed i nostri morti. Lo stesso concetto di purificazione, così come tentavo di immaginarlo per effetto del meccanismo dell'intercessione, diventava ancora più misterioso, poiché mi pareva difficile immaginare come si potesse delegare ad altri il compito di cancellare il peso dei peccati da noi commessi: dove andava a finire la responsabilità individuale, a cui si richiamavano tutti, genitori, insegnanti, insomma *i grandi*, per le cose di questo mondo?

Più tardi mi sono reso conto di quanto siano importanti questi meccanismi nelle mentalità dei popoli, di quanto peso abbia, nella vita spirituale *di chi resta* il ricordo dei morti ed il pensiero del loro destino nell'aldilà, ed ultimamente, leggendo il volume curato da Marta Sordi *Responsabilità perdono e vendetta nel mondo antico*, mi sono imbattuto nel bel sag-

gio di Gianpaolo Urso *Purificazione e perdono: una polemica fra pagani e cristiani*: riassumendone un passo suggestivo, che in fondo contiene anche il senso della genesi della riflessione dello studioso, vorrei ricordare che alla base di questa polemica, che già verso la fine del II secolo animava la discussione tra pagani e cristiani, c'era il fatto che i concetti di catarsi, di purificazione e di perdono, opposti alla concezione *pagana* della responsabilità, si pongono in polemica con quest'ultima, creando in questo modo anche la riflessione problematica sul pentimento come *rimedio di comodo*, secondo la visione dei non cristiani.

L'intera storia del cristianesimo è percorsa dall'interrogativo di come interpretare questa umana dimensione del pentimento, della tendenza alla purificazione, alla catarsi, attraverso processi di riflessione, meccanismi di intermediazione che in un ambiente particolare come quello in cui il cristianesimo si affermò a livello teoretico ed attecchì a livello fideistico, dovettero necessariamente creare dubbi e dibattiti. A rafforzare, però, le tesi dei cristiani sulla necessità della purificazione e sull'esistenza di un aldilà ripartito in più regni (il numero di questi, variabile, si stabilizzerà istituzionalmente nel XIII secolo) vennero ben presto quelle prove indubitabili che, più che profezie, diremmo *somnia*, ovvero visioni, che naturalmente hanno, con il passare del tempo, costituito un vero e proprio *corpus* di argomentazioni aventi il valore di testimonianze oculari, poi confluite nella storia istituzionale relativamente più recente del Purgatorio.

Quando Dante scrive il suo poema, il Purgatorio ha ormai ricevuto la sua definitiva consacrazione come regno intermedio: da un lato la definizione data da Innocenzo IV per tentare di porre fine alla disputa tra latini e greci (1254), che segna l'atto di nascita dottrinale del Purgatorio, dall'altro, venti anni più tardi, l'allegato alla costituzione del secondo Concilio di Lione, che tenta di fare luce sulla natura del Purgatorio, pure non nominandolo direttamente (Le Goff: 320-323). Questi due momenti significarono la consacrazione, o se vogliamo la legittimazione di un tema di riflessione che ormai da un millennio stava animando la cristianità riguardo al problema della salvezza, al rapporto tra vita terrena e aldilà: se infatti era postulabile la presenza di quattro categorie di uomini, cioè i del tutto buoni, i del tutto cattivi, i non del tutto buoni, i non del tutto cattivi, mentre per le prime due categorie era scontato l'esito del giudizio divino, la terza e quarta costituivano una vera e propria questione morale, che soprattutto nella riflessione agostiniana diviene vivo e bruciante. La parola *bruciante* non è casuale, poiché se dobbiamo presupporre che queste anime non andranno a finire tra le fiamme dell'Inferno, pure dovranno affrontare una prova, un passaggio per meritarsi il regno supremo, e questo passaggio viene quasi subito identificato con il passaggio attraverso il *fuoco purgatorio*, a fondare una iconografia del Purgatorio che, dopo secoli, ancora oggi popola le strade del nostro meridione, nelle edicole votive che incitano i fedeli a pregare per queste anime avvolte tra le fiamme.

La scrittura del Purgatorio, dunque, rappresenta il trionfo letterario del *locus purgatorius*, che diventa parte di una visione più ampia, a differenza di una precedente tradizione visionaria che nella gran parte dei casi si limitava alla descrizione del solo Purgatorio, con accenni brevissimi ad Inferno e Paradiso: anche per questo, quello dantesco è *organico* rispetto alla concezione della visione totale, primo vero stadio dell'ascesa gratificante (infatti si parla di discesa agli inferi), d'ora in avanti continua e salvifica, che vede in questo regno una importante affermazione della volontà del poeta di liberarsi del peso dei suoi peccati, fino al passaggio attraverso il muro di fuoco verso il Paradiso Terrestre. Le fiamme, i castighi e la preghiera collettiva accompagnano passo dopo passo l'avanzare di Dante nel Purgatorio, facendo delle nove partizioni di esso una proiezione delle nove dell'Inferno e l'anticipazione dei nove cieli del Paradiso: in coerenza con la struttura generale della propria concezione dell'aldilà, Dante deve in qualche modo collazionare l'enorme eredità di immagini e suggestioni, vive ormai nella mente dei fedeli, legate alla rappresentazione del Purgatorio, da un lato cercando agganci strutturali con le altre due unità del mondo ultraterreno, dall'altro evitando di spingere troppo oltre la fantasia e contraddire le autorità in materia:

Infatti se si guarda alla materia, è orribile e repellente da principio, perché è l'Inferno, mentre alla fine è prospera, desiderabile ed attraente, perché è il Paradiso. (Epistola a Can Grande, Dante: 893)

Anche per questo motivo si tenta di attenuare le grida causate dai tormenti con la preghiera, ed insieme le armi usate per infliggere i castighi ai purganti vengono forgiate dei sentimenti più santi ed umani. La dimensione fideistica del Purgatorio, inoltre, rientra nella realtà di una speranza di salvezza che sicuramente, nella sua lettura di attualità, doveva avere uno stretto rapporto con la proclamazione del Giubileo del 1300: nonostante sappiamo quanto poco Dante stimasse Bonifacio VIII, egli stesso non poteva negare l'importanza, per la cristianità, di un momento di particolare riavvicinamento alla purificazione, di una possibilità di lasciarsi alle spalle tutto un carico di peccato, deposto il quale il credente avrebbe potuto cominciare una *vita nuova* (mi si passi il bisticcio di parole!). Le indulgenze non erano una novità, ma quella giubilare doveva avere anche il senso di un'ultima risorsa, se crediamo che il movimento ioachimita e le convinzioni di mistici e teologi del XIII secolo vedevano ormai molto vicina la fine del mondo, l'Apocalissi, quando la remissione dei peccati, il giudizio universale e la resurrezione delle anime avrebbero avuto luogo: in quel momento, sarebbe apparso chiaro se la tripartizione dell'aldilà aveva o no una sua coerenza interna (Morghen: 251-282). Ma soprattutto, l'esistenza del Purgatorio poneva il quesito, ampiamente sviluppato da Dante nel suo colloquio con Marco Lombardo (*Purg.* XVI), di quanto peso abbia l'arbitrio umano nelle azioni dell'uomo stesso e, dunque, nel

merito della questione del peccato: se da un lato è impossibile immaginare che possa acquistare la vita eterna chi volontariamente e dichiaratamente contro la volontà divina, nonostante il richiamo della Chiesa, pecca, d'altro canto era diffusa convinzione che l'agire umano fosse guidato più dalle influenze astrali che dall'arbitrio, e dobbiamo a Tommaso d'Aquino una determinata presa di posizione a questo proposito nella *Summa contra gentiles* (I, 82). Il Purgatorio, non dimentichiamolo, nella sua tradizione visionaria aveva rappresentato la possibilità ultima di conquistare la vita eterna nonostante una vita terrena non immacolata: per questo motivo, se i teologi avessero escluso l'arbitrio umano, si sarebbero trovati di fronte ad una umanità di salvati o di dannati, senza possibilità di vie di mezzo. La quadripartizione dell'umanità, invece, postulava che tra gli assolutamente buoni ed i condannati alla dannazione ci fossero almeno altre due categorie umane: in questo modo, è perfettamente centrato il ragionamento che Marco Lombardo fa nel XVI canto, lamentando a Dante che ognuno, sulla terra, altro non fa se non attribuire ogni responsabilità al cielo, in tal maniera significando che il libero arbitrio non viene tenuto nella giusta considerazione, tanto che la precarietà di questo atteggiamento umano si è ormai estesa ad ogni questione, anche politica, oltremodo complicata dal fatto che ormai i due soli di Roma sono diventati un sole unico (*L'un l'altro ha spento*, Purg. XVI, 109) e che la mala condotta, non la corruzione della natura, ha rovinato il procedere delle azioni umane. D'altronde, la figura di Catone posta in principio di cantica, non vuole forse rafforzarci nella convinzione che la libera volontà può scegliere di compiere anche un atto estremo e condannabile, pur di non piegarsi alla rinuncia ad esercitare il proprio diritto di essere (*libertà va cercando, ch'è sì cara, / come sa chi per lei vita rifiuta* Purg. I, 71-72)?

Allo stesso modo agisce, con la contaminazione da parte del pensiero politico che si noterà in altre visioni purgatoriali precedenti a Dante, la forte critica del fiorentino nei confronti della volontà di un uomo (Bonifacio VIII, *lo principe de' nuovi Farisei* Inf. XXVII, 85) nell'amministrazione arbitraria e corrotta della giustizia divina in terra: il consigliere fraudolento Guido da Montefeltro, assolto da Bonifacio, viene strappato al perdono per il semplice fatto che non si può peccare e pentirsi nello stesso momento, ovvero peccare mentre si sta pensando di pentirsi per poter stipulare un *comodo compromesso* tra terra e cielo (Inf. XXVII, 100-129), persino beffato dalla frase del diavolo *Forse / tu non pensavi ch'io l'òico fossi* (Inf. XXVII, 122-123). Manfredi invece, su cui si era posata la scomunica maggiore del Papa, quella che lo escludeva dal godimento dei beni visibili ed invisibili della Chiesa (era il vero e proprio *anatema* altomedievale) viene da Dante graziato in virtù del suo pentimento, seppure in punto di morte (*Purg.* III, 103-145): ponendoci in un'ottica più obiettiva, che ci faccia dimenticare la nostra infinita ammirazione per il genio di Dante, dobbiamo notare quanto arbitrariamente il poeta riuscisse a sotto-

valutare un provvedimento tanto grave e carico di conseguenze come la scomunica maggiore, della cui gravità doveva, in ogni modo, esser conscio, ma che doveva strumentalmente far rientrare in un'eccezione per la funzione politica di Manfredi ed in opposizione all'arbitrarietà nelle cose d'aldilà di Bonifacio. Già prima di Dante il Purgatorio aveva acquistato una forte valenza politica, diventando il luogo in cui l'anima di un regnante o quelle di una intera casata soggiornano in virtù di un comportamento riprovevole ma non del tutto incorreggibile nell'amministrazione dello stato: allo stesso modo in cui Dante critica continuamente il mancato rispetto dell'equilibrio tra i due soli di Roma, così nelle visioni purgatoriali che hanno un dichiarato scopo di invettiva politica, si lamenta generalmente la corruzione di un ordine, di un regime, ad opera di un regnante la cui condotta viene criticata perché la responsabilità dell'esercizio del potere è legata alla dimensione di libero arbitrio entro cui l'uomo si muove. Fondamentalmente, il pensiero espresso da Dante per bocca di Marco Lombardo vuole prepararci ad un momento ancora più importante per l'affrancamento dell'individuo, per l'affermazione della sua libertà: la conquista della felicità nel raggiungimento del Paradiso terrestre, attraverso il valicamento del fuoco temporaneo e di purificazione, anche in un momento in cui la felicità collettiva non è realizzabile (*Quel dolce pome che per tanti rami / cercando va la cura dei mortali, / oggi porrà in pace le tue fami* Purg. XXVII, 115-117). Virgilio ha portato Dante, fin lì, *con ingegno e con arte* (Purg. XXVII, 130) e ritiene che adesso, ormai avvenuta la purificazione ad opera di quel fuoco che non ha torto un capello al poeta, quest'ultimo possa diventare padrone delle proprie azioni (*lo tuo piacere omai prendi per duce* Purg. XXVII, 131): non lo dice espressamente, ma quell'*anima semplicetta che sa nulla* (Purg. XVI, 88) di cui parlava Marco è ora ritornata tale, monda dei peccati.

* * *

Come ricorda giustamente Le Goff, mostrare un morto illustre nel fuoco del castigo conferisce alla minaccia valore di prova e rilievo incomparabile (Le Goff: 107): l'utilizzazione della visione del mondo ultraterreno in chiave politica diventa dunque, già con Gregorio Magno, un fatto legato non tanto a velleità di critica personale, quanto piuttosto alla presa di coscienza della corruttibilità degli ordini costituiti, del tralignare della volontà degli individui che massimamente dovrebbero assomigliare a quella giustizia che si vuole raffigurata nella mente divina: un esempio stupefacente di questa applicazione del pensiero politico alla riflessione sull'aldilà, stupefacente perché mostrava impressionanti somiglianze con le strutture dantesche, è la visione di Wetti (inizio del IX secolo, v. Le Goff: 131-132), un monaco di Reichenau. In punto di morte, o per meglio dire durante la sua lunga agonia, l'uomo di chiesa, dopo essersi preparato all'ul-

timo viaggio attraverso letture confacenti al momento, piomba in una visione durante la quale lo accompagna un angelo vestito di porpora: i primi luoghi che vede sono montagne di incantevole bellezza, poi fiamme in cui le anime sono immerse fino al sesso, successivamente un castello in cui i monaci peccatori si purgano, insomma tutto fa pensare ad un luogo di espiazione temporanea, compresa la visione di un abate che, in cima ad una montagna, viene purificato attraverso le preghiere di un correligionario condannato a pregare per lui. Ad un tratto, però, il monaco vede un principe, difensore della Chiesa cattolica e grande regnante, cui un animale dilania gli organi sessuali: Carlo Magno, nonostante la sua guida saggia ed assennata dell'Impero, aveva avuto la colpa di abbandonarsi ad amori illeciti, che lo avevano implicitamente condannato a subire quella pena, riguardo al carattere della quale, però, apprendiamo subito che è solo temporanea, e che per nostro sollievo Carlo verrà accolto fra gli eletti. Nei suoi *Dialoghi* Gregorio Magno aveva riferito di una visione profetica che vedeva Teodorico, colpevole di aver fatto mettere a morte un papa, condotto nell'isola di Vulcano e gettato nel cratere, dunque condannato definitivamente alle pene infernali, mentre in questo caso appena citato vediamo come ad un altro potente, stimato e ammirato come rifondatore dell'Impero Romano, nonostante venga condannato a causa della sua condotta riprovevole, sia risparmiato il fuoco eterno (ed infamante!) dell'Inferno (e certo, se Dante lo avesse messo tra i lussuriosi, non il fuoco sarebbe spettato al grande franco!). Non dobbiamo attendere molto, che in periodo carolingio si presenta alla nostra lettura un'altra visione intessuta di tematiche politiche, questa volta vissuta da un imperatore, Carlo il Grosso (Le Goff: 134): la visione viene riportata da sedicenti raccoglitori della dichiarazione dell'imperatore stesso e contiene una formidabile illustrazione del potere di convinzione che le pene dell'aldilà dovevano esercitare anche sui potenti dell'aldilà. Carlo, addormentatosi, viene condotto prima attraverso le valli infernali, dove stanno a bruciare nella pece i prelati della famiglia imperiale, condannati per essere stati cattivi consiglieri, venuti meno al loro vero compito, che sarebbe stato quello di essere buoni pastori del popolo; più avanti, Carlo incontra suo padre, Luigi II il Germanico, che sta scontando anch'egli una pena *caustica*, poiché viene immerso in un bacino di acqua bollente: nel vedere lo stupore addolorato del figlio, Luigi gli ricorda che le preghiere dei Santi gli concedono il sollievo di essere immerso in un bacino di acqua fredda, ogni tanto, e che le preghiere in terra dei congiunti gli faranno ben presto acquistare la salvezza eterna, da cui non si sente estremamente distante, visto che già il fratello Lotario ed il nipote Luigi sono ascisi al cospetto della grazia divina. Ma le sorprese per Carlo non sono finite, poiché proprio alla sinistra di Luigi sono due bacini, preparati per lui, l'attuale imperatore, se non si emenderà e non farà penitenza per i suoi crimini abominevoli! In seguito Carlo viene condotto in Paradiso, al cospetto

dello zio Lotario, ed il nipote Luigi gli indica nel proprio nipote Luigi il successore al trono di Francia, protetto da San Pietro e San Remigio. Nell'analizzare questa visione, Le Goff sottolinea come in essa sia adombrata una pratica successivamente assai esplicita e frequente nell'uso dell'evocazione dei peccati dell'aldilà, cioè il ricatto sui vivi: certo è che la visione, presentata come autentica e fornita dell'autorità di un visionario d'eccezione quale poteva essere un imperatore, doveva avere avuto un grande effetto sui contemporanei, addirittura fino ad assurgere ad una sorta di indiscutibile documento di un volere divino, quasi avvicicabile all'indubitabilità attribuita al viaggio di San Paolo. La turba spesso che Dante incontra nel VI canto è proprio quella dei potenti violenti (o violentati), che comunque hanno speranza che *non falla* (*Purg.* VI, 35): ma a che la speranza si avveri è necessario, oltre il pentimento, che rimanga in piedi un legame tra l'anima ed i congiunti ancora vivi, legame che può essere esemplificato nel gesto commovente dell'abbraccio tra Dante e Sordello. Sì, perché l'amicizia, intesa come affetto disinteressato e legame tra anime *simpatiche*, diventa uno dei simboli di quello che il Purgatorio vuole rappresentare: non dobbiamo stupirci, dunque, che all'esaltazione dell'amicizia segua subito il compianto del servaggio dell'Italia e della avvelenata situazione politica che comunque viene ricordata come responsabilità dei regnanti!

Anche a proposito della funzione del pentimento, due secoli più tardi, nello spassosissimo inserto della Mandragola in cui dialogano Fra Timoteo ed una donna di cui Machiavelli non ci suggerisce il nome, nel corso del dialogo che mescola questioni di teologia a problemi di attualità scottante (la minaccia dei Turchi nei confronti dell'Europa occidentale) assistiamo ad una ambigua e penetrante affermazione da parte del cinico abate, che al momento di dichiararsi sulla possibilità che il marito della donna sia o no in Purgatorio, nonostante la sua tendenza a dilettersi in piaceri non proprio ortodossi, ricorda che: *la clemenzia di Dio è grande: se non manca a l'uomo la voglia, non gli manca mai el tempo a pentersi* (III, 3 Machiavelli: 114).

* * *

In questo modo ci sembra che tutto il pensiero politico del Purgatorio, cominciato con la remissione dell'anatema manfrediano e continuato con la riflessione di Marco Lombardo, sia assai ben imparentato con il tono delle epistole politiche di Dante, ed in particolare delle V-VI-VII, che riassumono, se vogliamo, tre direzioni di diffusione del pensiero politico dantesco, la prima indirizzata ai principi ed ai popoli d'Italia, la seconda ai fiorentini, la terza all'imperatore stesso, Arrigo: l'epistola VI inoltre, indirizzata agli scelleratissimi fiorentini, contiene una vera e propria profezia, la predizione delle morti e degli esili che si abatteranno sul popolo che continua ad opporsi al volere di Dio posto nel disegno dell'imperatore ger-

manico, eppure si conclude con un monito al pentimento, in cui ritorna, in negativo rispetto a Manfredi, il problema del tempo del pentimento:

Riconoscete dunque, se non volete dissimulare, che è giunto il tempo di pentirvi amarissimamente delle vostre temerarie presunzioni. E da questo momento, un pentimento più tardivo non servirà più ad ottenere il perdono, ma sarà il principio di un tempestivo castigo. E così: il peccatore è colpito, perché „muoia senza poter fare ammenda”. (Epistola agli scelleratissimi fiorentini, Dante: 881-882)

Terribile il tono dantesco, che non ammette, in questo caso, che il perdono tardivo possa salvare l'anima dei fiorentini che l'hanno scacciato dalla sua città natale ed ora si oppongono ai disegni divini: per loro non esiste possibilità di pentimento *in extremis*, è anzi dato il *non plus ultra* temporale, superato il quale non la benignità evangelica, non la secolare riflessione sulla possibilità del perdono e della remissione dei peccati anche più nefandi possono essere presi in considerazione, ma la logica spietata dell'osservazione letterale della legge divina, l'impiego di quella logica che Satana, di fronte a San Francesco, fa trionfare annullando ad un tempo la volontà di Bonifacio, che si era detto padrone del Paradiso, gestore delle due chiavi di San Pietro nel dialogo con Guido di Montefeltro.

In conclusione, il filo della riflessione politica dantesca che da Manfredi attraverso Marco Lombardo richiama fortemente la valenza del Purgatorio come riferimento alla tradizione precedente di visioni di palese valore politico-ricattatorio (secondo Le Goff, mentre secondo me si dovrebbe parlare piuttosto dell'attualizzazione del messaggio apocalittico nella sfera del pentimento, come era stato e sarà tipico di ogni movimento nato dalla crisi della spiritualità cristiana), si conclude proprio nel Canto XXXII, con la figurazione della vergogna avignonese, parte della scenografia simbolica della storia dell'umanità, chiara trasposizione dei presagi apocalittici attualizzati nella descrizione che fa della Curia una prostituta, usando un epiteto dispregiativo tipico dell'invettiva politica: ancora una volta, nella potenza descrittiva dantesca ci sembra di cogliere il monito al pentimento, prima che avvenga l'inevitabile, mentre per il poeta si realizza, nel Canto successivo, la vera catarsi, con il ritorno dell'elemento acquatico, la fusione dei due elementi caratteristici del Purgatorio tradizionale ed istituzionale, l'acqua ed il fuoco: se il fuoco che non arde la persona di Dante gli ha fornito la prima idoneità al passaggio nel Paradiso terrestre, adesso le acque dell'Eunoè lo preparano all'ultima parte del viaggio:

*Io ritornai da la santissima onda
rifatto sì come piante novelle
rinovellate di novella fronda,
puro e disposto a salire a le stelle.
(Purg. XXXIII, 142-145)*

BIBLIOGRAFIA

Dante 1965

Dante Alighieri, *Tutte le opere* (a cura di Fredi Chiappelli, edizione del Centenario), Milano (*tutte le citazioni da opere dantesche sono prese da questa edizione*).

Fumagalli 1996

Mariateresa Fumagalli-Beonio Brocchieri-Massimo Parodi, *Storia della filosofia medievale. Da Boezio a Wyclif*, Roma-Bari.

Le Goff 1996

Jacques Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, Torino.

Machiavelli 1997

Niccolò Machiavelli, *Mandragola. Clizia*, Milano.

Migliorini Fissi 1979

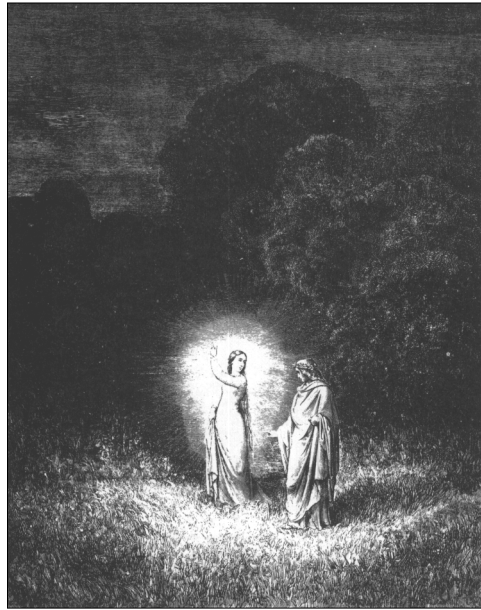
Rosetta Migliorini Fissi, *Dante*, Firenze.

Morghen 1994

Raffaello Morghen, *Medioevo cristiano*, Roma-Bari.

Urso 1998

Gianpaolo Urso, *Purificazione e perdono: una polemica fra pagani e cristiani*. In: Marta Sordi (a cura di), *Responsabilità perdono e vendetta nel mondo antico*, Milano.



SONORITÀ DEL VERSO E SEMANTICA POETICA

IL RUOLO DELLA SONORITÀ NELLE PRIME TERZINE DELLA DIVINA COMMEDIA

BÉLA HOFFMANN

Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola
H-9700 Szombathely, Berzsenyi tér 2.
kun@fsd.bdtf.hu

*„In Dante la filosofia e la poesia sono sempre in via, in cammino. La sosta stessa è un aspetto del moto che si è accumulato: i luoghi ricevono forma grazie ai suoi sforzi da alpinista. Il piede – aspirazione ed espirazione – è un passo... Il respiro saturo di pensiero, connesso con la respirazione viene concepito da Dante come fonte di prosodia”
(Osip Mandelstam)*

È noto come la scienza medievale distingua chiaramente quattro modi possibili di lettura della *Sacra Scrittura*, postulando la presenza nel testo del senso letterale, allegorico, morale ed anagogico¹. Meditando sopra queste possibilità di lettura della *Bibbia*, Dante le considera quali strategie interpretative della poesia laica stessa². Mentre però il senso letterale che serve da base agli altri tre sensi metaforici, dagli autori dell'epoca e recentemente anche da Eco³, viene concepito come colonna portante del significato di una frase che sia in grado di rendere possibile la comunicazione quotidiana, oppure viene formulato come il cosiddetto significato primario (quello infine segnalato nei dizionari), questo saggio spera di poter approfondire la questione concernente il *suono vestito di lettere*, cioè la *sonorità del testo poetico* e il ruolo che essa ha *nella semantica poetica, nel linguaggio poetico* poiché tutto ciò pare ineliminabile in un processo che tenda a chiarire il senso metaforico. In conseguenza, questo scritto in primo luogo vuole richiamare l'attenzione sulla *ricorrenza* caratteristica dei suoni, sul *fonosimbolismo* intravisto come uno dei momenti della sonorità poetica che può assumere un suo significato solo in quanto in armonia con quello dichiarativo. In secondo luogo, però – avendo per obiettivo un testo poetico, e cioè la *Commedia* – ci si impegna ad analizzare il ruolo nella semantica poetica

delle altre componenti della sonorità, come *il carattere iterativo di determinati collegamenti dei suoni, il carattere del verso, il ritmo o la cadenza, l'intonazione, lo stendimento tonico, le parole* i cui significati primari, anche se divergono, costituiscono tra di loro un rapporto carico di significati grazie all'identità parziale di alcuni collegamenti sonori nel loro corpo fonico: dunque, il compito è chiaramente quello di analizzare il processo diretto dalla sonorità della formazione del senso, il cosiddetto fenomeno della designazione secondaria, mettendolo in relazione con *la parola rappresentante e rappresentata*, e di conseguenza anche con le questioni concernenti *la competenza narrativa*.

Concentrando l'attenzione sulle terzine iniziali della *Commedia*, la letteratura critica, a buon diritto, ma nondimeno forse un po' frettolosamente, scopre l'estensione di significato della *selva oscura*, interrogando gli attributi del verso *esta selva selvaggia e aspra e forte*. A diritto poiché *la selva è oscura* anche perché è *selvaggia*, e perché è appunto la *figura etimologica* a definire l'oggetto *come esso è*. A livello dei significati primari *l'aspra* offre al lettore l'esperienza di un ambiente aspro, irto di spini, pungente, inselvatichito al tatto di una selva malagevole e perennemente umida per la mancanza di una luce che vi possa penetrare. Questa selva, inoltre, sveglia in noi anche il ricordo di un odore ed un sapore aspri, spiacevoli e acerbi, mentre l'attributo *forte* pure „deriva” dalla *selva* siccome essa segna un ambiente impenetrabile, che non permette, anzi ostacola la via d'uscita, fittissimo e privo di direzioni. Dunque – grazie al pensare che dissepellisce il ricordo dei sensi (tatto, odorato, gusto) – sono già le prime terzine che a livello del significato della parola regalano al lettore l'esperienza del riconoscimento, del *déjà vu*, l'esperienza e il timore di uno smarrimento che doveva sembrare allora privo di un'unica via d'uscita.

Nel processo della lettura del testo, se procediamo con la dovuta attenzione, non si può non essere sorpresi dal verso *Ma poi ch' i' fui al piè d' un colle giunto*, poiché in precedenza, a livello comunicativo, non ci è stata offerta nessuna informazione né sul come delle azioni del protagonista, né su di un suo passaggio per la selva, da un punto all'altro di essa. La domanda, dunque, deve esser posta per vedere se oltre alla descrizione del carattere della selva e dello stato d'animo di chi vi ci si trova, *la sonorità dei versi* offra al lettore una qualsiasi informazione.

Ebbene, gliene offre parecchie. L'osservazione già fatta a proposito della „frettolosità” può essere spiegata dal fatto che nelle prime due terzine i fonemi *s* e *r*, grazie alla loro ricorrenza continua, acquistano un ruolo dominante, e che i suoni e i rumori della selva, a partire dal verbo *mi ritrovai*, sono già offerti ai nostri sensi nella veste di *una comprensione uditiva*: i fonemi *r* e *s*, prima con il predominio quasi scrocchiante e stridulo del primo, poi in equilibrio con il suono *s* rièvocano – per mezzo del *fonosimbolismo* – i movimenti e i passi dell'uomo imprigionato dalla selva: „*mi ritrovai per una selva oscura / ché la diritta via era smarrita / Ah quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte, / che nel pensier rinnova la paura*”.

Dalla ricorrenza dei fonemi *s*, attraverso l'udito viene risvegliato il ricordo del suono fatto dalle frasche che sfiorano i vestiti e di quello del sottobosco che si intrica sulle gambe, attorcigliandovisi, mentre nel senso allegorico appare la memoria dei sarmenti del peccato che catturano l'uomo abbracciandolo, la seducente voce sibilante e fischiante del serpente, come anche il profondissimo silenzio originato dalla paura. Al tempo stesso il fonema *r* fa risuonare lo schianto terrificante dei rami sotto i piedi del protagonista, e cioè il risveglio stesso. Basterà accennare alle connotazioni di significato a livello della sonorità dell'attributo *aspra* in cui i fonemi *s* e *r* sono i due suoni-rumori provocati dal passo. Grazie alla quarta *s* che piomba sugli stessi tre fonemi silenziosi e quieti (*esta selva selvaggia e aspra e forte*), ma anche grazie alla posizione tonica della *a* ed alla *pronuncia intensiva* della parola stessa, il suono dello sdruciolio su di un ramo umido viene seguito da due schianti del ramo, in sequenza. Tutto ciò corrisponde a quella connotazione di significato della parola che nei confronti della *via* contiene anche il senso del *malagevole*, mentre la sonorità stridula e *aspra* che è propria della sua pronuncia (*aspra*) *si confonde* con una delle connotazioni della parola stessa. Insomma, le due terzine a livello dei suoni, per mezzo delle *s* e delle *r* destano l'impressione del movimento timido dell'uomo che sta procedendo a tentoni, *senza guida* in una selva, in cerca – dapprima incosciente – di una fonte di luce.

Analizzando il ruolo nella connotazione di significato dei fonemi summenzionati, è indispensabile sottolineare come il verso *esta selva selvaggia e aspra e forte* a livello dei suoni ci trasmetta non solo il dibattersi e la miseria dell'uomo smarritosi nella selva dei peccati, bensì anche *il come* della sua entrata: i quattro suoni *s* del verso destano nel lettore la sensazione del trascinarsi, dello strisciare: come se il protagonista fosse portato sempre più in là, nella selva fitta. Tutto ciò avrà una sua validità semantica grazie al fatto che preannuncia il verso dallo stesso significato manifestantesi a livello della frase: *tant'era pieno di sonno*, messo ancor più in rilievo dalle due *r* piombanti sulle quattro *s*, e che scrocchia nel silenzio, nella vita inconsciamente vissuta dal protagonista. Sono le stesse *r* al cui crepitio terrificante „si risveglierà” il protagonista nel verbo *mi ritrovai*; nel verbo che ha su di sé un accento *finale*, e così con il suo ritmo ascendente e con il suo slancio moderato, ma accentuato alla fine, designa *l'arco che arriva al risveglio*. L'arco del risveglio è figurato anche da un passo significativo del poetare, poiché l'autore prescinde dalla regola che esclude l'uso del pronome atono all'inizio del verso, prescrivendone l'enclisi al verbo coniugato, sottoponendola infine alla *semantica poetica*.

La mancanza, all'inizio, del pronome dimostrativo, e all'inizio del verso del suono *qu* (*...esta selva...*) non può essere spiegata da motivi ritmici; l'autore, altrove, se ne serve in abbondanza. La mancanza all'inizio del verso di questo *qu* relativamente *duro* di nuovo sottolinea che il protagonista si è smarrito nel *fitto della selva*, *senza esser stato esposto ad urti*, e cioè

vivendo con gli occhi chiusi (*tant' era pieno di sonno*), senza rendersi conto della situazione e dei propri atti: è questa mancanza ad *avergli aperto* la strada, o per meglio dire *il verso*.

A livello ritmico l' *ampliamento dello spazio* tra gli accenti (prima, terza, sesta sillaba) e il *climax discendente del verso* pure segnalano il penetrare sempre più in profondo nella selva, tanto che il verso rievoca anche *l' uomo ansante*, stanco già di se stesso. Lo rievoca con il susseguirsi dei fonemi *s*, con l'interruzione della regolarità delle sillabe toniche, con la pronuncia *resa densa* dall' *accumulazione delle vocali* (*esta selva selvaggia e aspra e forte*), il che viene ancor più „aggravato” dalla prima vocale tonica di *aspra* fino al punto che la selva, e cioè *il verso*, *succhia in sé* il protagonista.

Un fenomeno simile può essere avvisato nel verso *ché la diritta via era smarrita* in cui la validità semantica della frase viene messa in rilievo anche per mezzo del fonema dominante *r*: che l'eroe allora avesse intrapreso la via non giusta, *si può sentire*. Anche adesso, *sulla parola stessa del narratore*. Sebbene l'esperienza appartenga ormai al passato, il ricordo del pericolo fatale suona a martello nel cuore e, rendendolo aritmico, detta un suono d'emozione che nella sua contemporaneità conserva l'attualità perenne di una storia passata. Grazie alla *dialefe* i fonemi *a* ed *e* sono in posizione di iato e si troveranno *in due sillabe separate una dall' altra* (*via era*), vale a dire che la diritta via – come è segnalato dalla mancanza di contaminazione tra i fonemi – si distacca dalla via sbagliata, tortuosa grazie anche alla pausa ritmica del verso. Non si deve trascurare neanche il fatto che il terzo verso è *discendente*, che la sua discesa conduce *nella selva*, vale a dire *nella valle* come una volta i passi del nostro eroe si dirigevano dalla luce alle tenebre.

Che il brancolamento disperato dell'uomo smarritosi nella selva e poi la sua ricerca di una via d'uscita, e cioè i suoi movimenti – come abbiamo cercato di dimostrare a livello della sonorità del verso – non siano il prodotto di associazioni arbitrarie, viene testimoniato dal primo verso della quinta terzina: „*ma poi ch' i' fui al piè d' un colle giunto*”. Questo è vero anche inversamente: la validità della frase è dimostrabile inoltre a vari livelli della compilazione del discorso. Poiché il ricordo del male fatto di persona è stato cancellato dalle acque del fiume Lete – fatto su cui si ritornerà ancora, a proposito della competenza narrativa – il narratore è privo della sua descrizione a livello della frase, portante una qualsiasi informazione concreta. Ma – come si è potuti constatare – „le strutture subordinate tendono ad ottenere un rapporto mutuo, eguale con quelle dominanti e ad esservi rispecchiate.”⁴

L'allusione all'affanno del protagonista, che si basa sul livello della sonorità, viene giustificata dall'immagine del naufrago ansante (*E come quei che con **lena affannata** / uscito fuor dal pelago a la riva...*), mentre il perdersi continuo e totale dell'eroe nella selva è testimoniato dalla parola **valle** che è **l' ultima** del verso: *Ma poi ch' i' fui al piè d' un colle giunto / lá dove terminava quella valle*. Dunque, a diritto si può rimandare a quell'osservazione secon-

do cui „nella poesia è vero non solo che la grammatica viene regolata dalla semantica, ma lo è anche il suo contrario: la semantica si grammatizza.”⁵ Vale a dire che i momenti fino a questo punto esaminati sotto il titolo *della sonorità del verso*, non possono essere tralasciati in un esame tendente ad approfondire la semantica poetica.

Se si accetta che il tema della *Commedia*, preso nel senso più generale della parola è incentrato su come l'uomo ritrovi la via verso Dio, allora in esso non può non rivelarsi anche *come* Dio si rivolga alla sua creatura. Vale a dire che siamo di fronte alla storia della *giustificazione*, opera della grazia divina ⁶, alla narrazione della nascita e dell'estendersi della luce, a partire dal baleno *del raggio delle tenebre* fino alla luce onnipotente sperimentata al cospetto di Dio. È questa la luce che viene vista all'inizio e alla fine del viaggio: *all'inizio del viaggio* nella parola *mi ritrovai*, che vuole significare il *risveglio*, e che giustamente rimane senza spiegazione da parte del narratore, poiché esso è il dono della *grazia*. Il momento del risveglio viene accompagnato dall'eliminazione dell'oscurità etico-intellettuale e da un terrore indispensabile perché l'eroe comprende di non appartenere a quei servi felici che il Signore avrebbe trovato svegli con la sua venuta (Luca 12,37). La luce interiore brilla nel buio più fitto dello stato d'animo dell'eroe, il che viene modellato dal moto spaziale del protagonista come il punto più profondo della selva, e cioè *la valle stessa*. È questo che San Giovanni della Croce formula come *raggio delle tenebre*⁷, e solo grazie ad esso l'eroe è in grado di alzare gli occhi al sole, nel momento in cui esso è *massimamente lontano* da lui. Anche *alla fine del viaggio* si vede nuovamente brillare la luce di questo sole mosso dall'amore divino (*Par.* XXXIII. 76-78): con il ricorso alla stessa parola si sottolinea come la causa di ogni smarrimento sia il fatto che lo sguardo umano si ritragga dalla fonte della luce: „*Io credo per l'acume ch'io soffersi, / che vivo raggio, ché i' sarei smarrito / se li occhi miei da lui fossero aversi.*” Al centro della *Commedia* dunque, nel senso più generale della parola, sta la lode della luce, opera della grazia divina, creatrice di chiarore e chiarezza.

Era necessario compiere questa circonlocuzione per giungere a motivare la tematica e le caratteristiche di base delle prime terzine che – a nostro avviso – si pongono nella *quiddità dell'oscuro*: nel come l'eroe – grazie al *raggio delle tenebre* – viene a comprendere *il proprio smarrimento* e nel come „viene sconfitta” la parola narrativa che soffre della mancanza della memoria nell'atto di illuminare l'entrata nella selva. In altri termini, tutto ciò vuol dire che „per quanto riguarda la struttura lessico-semantica e ritmico-fonetica, il testo tende a diventare un'unica grande parola dal significato omogeneo”⁸. Questo significato, preso nel senso metaforico dell'oscurità, può essere colto **in primo luogo** *al livello semantico della frase*, **in secondo luogo** *sul linguaggio e sul ritmo del verso*, e **in terzo luogo** in considerazione *delle difficoltà del narrare*, vale a dire dei tentativi del narratore di raccontare la propria entrata nel buio della selva.

I.

Per quel che concerne il livello semantico della frase, facendo attenzione ai significati delle parole, dei sintagmi possiamo constatare che molte parole e sintagmi non considerabili sinonimi, almeno in base alle definizioni accademiche (e dei dizionari), creano una fila di metafore delle connotazioni dell'oscuro. La selva oscura per mezzo del verso *ché la diritta via era smarrita* connota anche il senso della via peccaminosa, non retta, del *cammino a tastoni nel buio*. Già il significato del verbo *smarrire* rivela l'*oscuramento* della vista e proietta davanti a noi l'esperienza del procedere a tastoni, mentre il sintagma *selva selvaggia* riproduce l'immagine della selva come quella del *buio proveniente dalla sua inestricabilità*. L'attributo *aspra* che indica i rovi caratteristici della *fitta selva* rende dolorosamente *buio* il sintagma originale, mentre *forte*, accennando all'*impenetrabilità* della selva, la trascrive come una forza *cieca*. La *paura* riempie anche il senso di un'*oscurità sinistra*, mentre il sapore (*amara*) dal punto di vista cromatico segnala *il nero*, come anche la *morte* stessa accenna al *nero*, al regno del *buio* dell'aldilà nella cultura europea. L'avverbio *ben* senza dubbio vuole darci la sensazione della chiarezza, quantunque anch'essa emani una certa *oscurità* poichè non ci si può rendere ancora conto che si tratti di un dono della grazia divina. Il sintagma *tant'era pieno di sonno* si riferisce al *velo* che copre la memoria, alla vita vissuta con *gli occhi chiusi*. La frase *la verace via abbandonai* varia il motivo dell'oscurità della selva come risultato della *falsa via priva di luce*. I versi tredicesimo e quattordicesimo segnalano l'inizio del transito, la via verso il risveglio, in quanto il discorso menziona ad un tempo il *buio (piè)* e il *chiarore (colle)*, per poi rafforzarli con una nuova ripetizione, *valle* e *terminava*. Il verso quindicesimo accentua il ricordo della paura come sentimento *sinistro* causato dal risveglio, mentre il verso seguente promette già la luce con il *primo gesto umano* dell'eroe, nel momento in cui egli alza gli occhi per poi giungere a rivedere la luce esteriore di quel Sole di cui in un primo momento si nutriva anche il raggio delle tenebre, ma di cui l'eroe *non sapeva niente*. È evidente che parole, sintagmi e frasi esaminati dal punto di vista *semantico* si identificano con l'unità semantica di base (*selva oscura*), mentre essa passo dopo passo si rinnova. Una serie di metafore ha creato una ripetizione dal carattere nuovo⁹.

II.

Per quel che concerne il ritmo e il carattere della sonorità del verso, si può constatare – come abbiamo in parte già veduto – che essi formano, con il complesso semantico di base (*selva oscura*) „rime strane”. Sono strane poichè esse non si basano sull'eguaglianza sonora (Parziale) di parole che hanno significati differenti – continuare a discutere di questo sarebbe soltanto pleonastico – ma sull'armonia strutturale lessico-semantica, sintattica e ritmico-fonetica, a testimoniare la semantizzazione della grammatica

e la grammatizzazione del senso. Dunque, il già menzionato *significato dell'oscurità* viene riecheggiato dai *versi a discendere* (3;5;11;14) che tendono a privilegiare *uno slittamento ritmico delle sillabe toniche* (verso 5), dalla *ricorrenza dei fonemi s e r* che vuole conservare nel lettore la presenza sempre attuale della selva oscura. Ma è appunto la *mananza di luce* a determinare la seduzione dell'eroe nella selva, contrassegnata significativamente dall'eliminazione del *qu* all' inizio del verso (*esta*).

III.

I tentativi eseguiti dal narratore per illuminare (rievocare e raccontare) il perché e il carattere della sua entrata nella selva oscura ogni tanto cercano di farsi avanti nelle prime terzine. Questo fenomeno lascia le sue tracce – in armonia con la validità della frase – anche sui versi composti da parole monosillabe o bisillabe, sul ritmo e sull'articolazione: „Ah quanto a dir qual era è cosa dura”. È inoltre significativo che nel testo da interpretare appaiano di tanto in tanto le radici (e fonemi) *dir*, *dri*, *ri*: Ah quanto a **dir** qual era è cosa dura; **dirò** de l'altre cose ch'io v'ho scorte; Io non so ben **ridir** com'io v' entrai... , e non solo quando si menziona – a livello dichiarativo – la difficoltà o impossibilità di parlare, ma anche quando non è a proposito di questo che il narratore ha l'intenzione di pronunciare parola; anche in questi casi il corpo fonico delle parole contiene e conserva implicitamente le radici e fonemi sopra accennati: *diritta*, *smarrita*, *dritto*, *rinova*. Finalmente il verbo dire, decomponendosi nei suoi elementi, si nasconde nelle parole segnalate che rendono, per così dire, acusticamente e visivamente anche la „sconfitta” della narrazione. Con lo smarrimento della *diritta* via un'ombra scende sulla possibilità di narrare cosa siano in essenza la diritta via e l'oscurità, e con *diritta* pare che anche *smarrito* sia in rima. Nel verbo *rinova* la memoria è appena in grado di enunciare e dare corpo alla paura, mentre il *dritto* nella sua valenza positiva si riferisce ad altri e non al nostro: *che mena dritto altrui per ogni calle*. In **mi ritrovai** il *ri* si riferisce solo al risveglio, alla possibilità di parlare, non alla capacità di *dire*.

Dopo tutto questo non possiamo non interrogarci sulla *competenza narrativa* che in primo luogo viene legata all'illusorietà di una realtà in attesa di essere creata per mezzo della parola, o alla *capacità della narrazione*; in secondo luogo rimanda invece ai concetti di narratore *degnò di fede* e di narratore *infido* (o *inaffidabile*). L'impostazione a livello dichiarativo dell'incompetenza narrativa viene particolarmente accentuata dal posto occupato in *apertura* e in *chiusura* dell'opera, tanto che, in quanto tale, anch'essa si innalza a livello *del motivo tematico* del testo creato. Sotto questo aspetto ci limiteremo a menzionare le questioni concernenti la *poetica dell'indicibile* dell'ultimo canto del *Paradiso*¹⁰ in cui la memoria, che corre dietro alla visione, viene a sua volta inseguita dalla parola: *Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! e questo, a quel ch'è vidi / è tanto, che non basta a dicer 'po-*

co'. (vv. 121-123) Differente da questa è la fonte dell'incompetenza narrativa che si alimenta della memoria selettiva nel canto introduttivo dell'opera. Che il narratore Dante – come dice egli stesso – non sia in grado di raccontare in modo sufficiente la storia *del come* si sia smarrito nella selva, abbandonando la retta via, poiché allora *tant'era pieno di sonno*¹⁰, è una spiegazione ancora accettabile *psicologicamente* in confronto alla „cecità” del nostro eroe, ma l'amnesia di un narratore che si impegna a raccontare la propria storia solleva nel lettore attento la questione dei limiti della competenza narrativa, fintanto che non si giunga ai versi 100/102 del trentunesimo canto del *Purgatorio* (*La bella donna ne le braccia aprissi; / abbracciomi la testa e mi sommerse / ove convenne ch'io l'acqua inghiottissi*) dove, cancellato il ricordo del male fatto personalmente dall'eroe, si offre una risposta definitiva alla sensazione del lettore di trovarsi davanti ad un momento di incompetenza narrativa che però sta a sottolineare *le condizioni della competenza narrativa e l'autenticità della narrazione*, ovvero sia il fatto che la via che conduce al cospetto di Dio può essere disegnata senza deformazioni esclusivamente da chi viva in uno stato di purezza, privo della memoria del male individuale e soltanto attingendo alla conoscenza del bene che fa già parte dell'esperienza personale¹².

Distaccatosi così totalmente dal se stesso di un tempo, il narratore inizia il racconto della nascita dell'uomo nuovo già *al di qua del limite* – e la voce narrante anche sotto questo aspetto lascia intravedere la tradizione del discorso profetico – mentre *sull'al di là* potrà solo affermare di non potere dire nulla di concreto, essendo privo del ricordo del buio. Grazie però alla sonorità, all'allegoria e alle metafore, il testo – poiché il narratore, impegnatosi a rievocare il passato, oltre i significati concreti delle proprie parole *non può prestarvi attenzione* – è in grado di cogliere e rendere presente quel che si cela, non cedendosi, alla memoria. Il testo ne parla come se *esso dal narratore non fosse detto*. Nelle terzine seguenti, ad esempio, il piede del nostro, che di tanto in tanto, a causa del cammino faticoso, si appesantisce e quasi resta attaccato alla *piaggia*¹³ come momento allegorico degli immanenti desideri mondani *suggerisce* come egli sia capitato proprio nel fitto della selva, abbandonandosi appunto alla forza attrattiva di questi stessi desideri. Allo stesso modo, la paura destata in lui dalle tre fiere ci rivela come riconosca tali forze, l'influsso delle quali lo ha toccato anche personalmente.

Tutto questo vuole chiarire come nella voce narrante si senta un'altra voce, quella dell'autore (o lettore implicito), è a dire in altri termini che il testo assume *una sua natura soggettiva*¹⁴. Quando Dante *fa raccontare* la storia da un narratore che non sia più cosciente dei propri vizi e peccati passati dichiara – volente o nolente – la generale rispondenza ai canoni del genere narrativo. La parola del narratore è anch'essa *parola rappresentata*: oltre la parola, e ciononostante in essa e da essa, si amplia la sovranità sul campo dell'essere autori. Siamo cioè appunto ora in presen-

za della parola che *rappresenta*. Qui si nasconde una legge che, dichiarando l'identità del discorso del narratore e dell'autore, al tempo stesso conferisce valore anche alla contemporanea differenza che si manifesta nella loro identità. Il distacco della voce dell'autore implicito è già stato messo in evidenza nell'analisi della sonorità del verso, discorso che resta fuori della coscienza del narratore, sebbene tutto ciò venga detto dalla sua bocca, o per meglio dire venga scritto dalla sua penna (il narratore non sa e non può sapere nulla di quanto riguarda le potenziali connotazioni di significato che nascono a causa della mancanza del fonema *qu* prima di *esta*, poiché può soltanto esprimersi a proposito delle difficoltà di narrazione provocate dall'amnesia, ma non delle possibili varianti di significato che dipendono da soluzioni correlate al linguaggio poetico; questo passo, naturalmente, non viene motivato neanche dall'autore nascosto nel testo, poiché è posto davanti al lettore empirico come segno, il che conferisce al testo un aspetto, una natura sua propria, laddove la mancanza, conservando e al tempo stesso eliminando il significato primario della parola, il suo senso letterale, crea un plus di significato, per non parlare del fatto che in tal modo accentua maggiormente le connessioni sonore *es- se- se*, aprendo le porte a nuove connotazioni).

Prima però di smarrirci noi pure in questa selva che si sta rivelando assai fitta, prenderemo una scorciatoia sottolineando che *La Commedia* è un testo poetico in cui la via che conduce alla grazia, maestra di rettitudine non può mai esser diritta (infatti *la diritta via era smarrita*) ma – se ascoltiamo Ricoeur¹⁵ – è sempre una via *indiretta*, la via più lunga, che viene costituita dal testo poetico e dalla sua stesura (*ridire*), poiché senza di esso – comunque lo si giudichi – la totalità della grazia che ci pone sulla retta via e la possibilità di esser presente al cospetto di Dio non sarebbero state concesse né al protagonista del poema, né a Dante, narratore dell'opera.

APPENDICE

Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura, ché la diritta via era smarrita.	1
Ah quanto a dir qual era è cosa dura esta selva selvaggia e aspra e forte, che nel pensier rinnova la paura!	4
Tant'è amara che poco è più morte; ma per trattar del ben ch'io vi trovai, dirò de l'altre cose ch'io v'ho scorte.	7
Io non so ben ridir com'io v'entrai,	10

tant'era pieno di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai.

Ma poi ch'ï fui al piè d'un colle giunto, 13
là dove terminava quella valle
che m'avea di paura il cor compunto,

guardai in alto, e vidi le sue spalle 16
vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogni calle.

NOTE

¹ Tommaso d' Aquino, *Summa Theologiae*, Telosz, Budapest 1994, I vol. pp. 55-59.

² Dante Alighieri, *Dante összes művei (Tutte le opere di Dante)*, Magyar Helikon, Budapest 1962, pp. 185-186 e pp. 508-509.

³ Vedi a proposito János Kelemen, *Olasz hermeneutika Crocétól Ecóig (L'ermeneutica italiana da Croce a Eco)*, Kávé Kiadó, Budapest 1998, p. 171.

⁴ Igor Szmimov, *Úton az irodalom elmélete felé (Sulla strada che porta alla teoria letteraria)*, in: *A szó poétikája (Poetica della parola)*, Helikon 1-2., Budapest 1999, p. 138.

⁵ Igor Szmimov, *op. cit.*, p. 140.

⁶ Qui la grazia ha un primato assoluto, e la libertà di decisione individuale si manifesta come libertà ricevuta in dono. Vedi per questo B. J. Hilberaht, *Kegyelemtan (Teoria della grazia)*, in: Hilberaht-Müller-Nocke-Sattler-Werbick-Wiedenhofer, *A dogmatika kézikönyve (Manuale di dogmatologia) II. Vigilia*, Budapest 1977, pp. 19-25.

⁷ Nándor Várkonyi, *Az ötödik ember (Il quinto uomo)*, Széphalom Könyvműhely, Budapest 1996, pp. 160-162.

⁸ Jurij Lotman, *A retorika (La retorica)*, in: *A szó poétikája (Poetica della parola)*, *op. cit.*, pp. 102-103.

⁹ Igor Szmimov, *op. cit.*, p. 119.

¹⁰ János Kelemen, *A kimondhatatlan poétikája (La poetica dell'indicibile)*, in: *A Szentlélek poétája (Il poeta dello Spirito Santo)*, Kávé Kiadó, Budapest 1999, pp. 63-68.

¹¹ „... l' uomo potrà difficilmente riconoscere il peccato finché sarà disposto a portarne il peso; giungerà a rendersi conto di quanto terribile fosse la palude in cui si era invischiato solo quando, pian piano, avrà cominciato ad uscirne” (*T.d.A.*) vedi: Eadmer, *De S. Anselmi similitudinibus*, c 99, in: *Szent Bonaventura misztikus művei (Opere mistiche di San Bonaventura)*, Szent István Társulat, Budapest 1999, p. 155.

¹² A proposito della competenza del narratore vale la pena di menzionare lo svenimento di Dante alla fine del quinto canto dell'*Inferno*, svenimento che sembra non essere motivato, posto com'è dopo il lungo racconto di Francesca e la curiosità quasi morbosa di Dante. Alla fine del monologo di Francesca il nostro deve essersi accorto di qualcosa che in un primo momento non aveva intravisto – senza dubbio dei propri peccati e della propria responsabilità da essi proveniente – cosa che il narratore ha sufficientemente dimenticato, così da poter rievocare il proprio svenimento come espressione di pietà. Dante narratore è in grado di ridire parole pronunciate da altri poiché può ricordarle, come anche ricorda l'influsso che tali parole esercitano su di lui (vedi *Purg.* XXX. vv. 124-126; XXXI. vv. 10-12; 31-33), fino a includere anche le proprie parole, in un tempo precedente dette a Forese Donati sul modo di vita dei due rivali di certame, (*Purg.* XXIII. vv. 115-117), ma il male concreto che allora do-

veva essere chiaro all'eroe, ora non è più tale per il narratore. Frasi vengono rievocate in relazione ai fatti, che si rivelano esclusivamente nelle allusioni, ovvero traspaiono attraverso lo schermo dell'allegoria.

¹³ „Il pié fermo è il piede sinistro che – come ha mostrato J. Freccero sulla scorta di Alberto Magno – rappresenta, sul piano allegorico, gli appetiti radicali dell'anima umana. Dante quindi, pur avendo preso atto sul piano razionale della propria condizione di errore, è ancora intralciato dal peso delle istanze della materialità umana.”, in: Rosetta Migliorini Fissi, *Dante*. La Nuova Italia Editrice, Firenze 1979, p. 104.

¹⁴ Árpád Kovács, *Personal'nyj rasszkaž: Puskín, Gogol', Dostojevskij (La narrazione personale. Puskin, Gogol, Dostojevskij)*, Slavische Literature 7. Frankfurt am Main, Peter Lang 1994.

¹⁵ Marcell Mártonffy, *A bosszabb út ígérte (La promessa della via più lunga)*, in: Paul Ricoeur, *Bibliai hermeneutika (Ermeneutica biblica)*, Hermeneutikai Kutatóközpont, Budapest 1995, pp. 3-10.



ANDREA MATUCCI

LE „TRE RAGIONI” DEL SILENZIO:
LA VITA NUOVA COME VANGELO LAICO*

La morte di Beatrice, annunciata all'ingresso del capitolo XXVIII dai primi versetti delle *Lamentationes Ieremiae*, irrompe violentemente nella trama della *Vita Nuova*, lacerandola, attraverso una memorabile invenzione narrativa. Nelle pagine precedenti Dante si era adoperato affinché la terribile „imaginazione” di morte del capitolo XXIII non assumesse nella mente dei lettori caratteri profetici su una reale tragedia imminente e rimanesse, priva di conseguenze apprezzabili, quasi conclusa e dimenticata in una „erronea fantasia”.¹ Si era dedicato infatti, nel successivo capitolo XXIV, a quella che rimarrà l'ultima apparizione di Amore personificato, sotto la cui protezione aveva posto la breve e del tutto irrelata presenza di Giovanna/Primavera, donna del suo „primo amico”; aveva affrontato poi, nel XXV, un complesso discorso di poetica proprio sulla liceità dell'ammettere personificazioni di idee e „sustanzie” inanimate, come Amore appunto, di nuovo allontanando il lettore dal clima di tragedia di „Donna pietosa e di novella etate” sottoponendogli una lunga serie di esemplari prosopopee. Aveva deciso infine, nel XXVI, di „ripigliare lo stilo de la loda”,² riallacciandosi esplicitamente al nuovo corso inaugurato,

* Ringrazio il collega Rudy Abardo per aver discusso con me alcuni punti del presente lavoro, e per avermi offerto preziosi consigli e preziose indicazioni bibliografiche.

¹ Non dimentichiamo che Beatrice nel II capitolo è già „la donna gloriosa de la mia men-te”, cioè è già scomparsa dal mondo terreno. Ma in questo primo capolavoro dell'autobio-grafia letteraria italiana altro è il narratore, e altro è il personaggio: il lettore della *Vita Nuova* sa fin dall'inizio che Beatrice è morta, ma non lo sa il Dante personaggio del suo stesso romanzo giovanile, né lo sa la società fiorentina che fa da cornice ai suoi primi travagli amorosi.

² Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di D. De Robertis, in *Vita Nuova, Rime*, Milano, Ricciardi-Mondadori, 1995, XXVI, 4, p. 180. Tutte le citazioni dal testo dantesco, di cui si darà capitolo e paragrafo, saranno d'ora in poi tratte da questa edizione.

sette capitoli prima, da „Donne che avete intelletto d'amore”. Decisione ispirata dall'ormai estremamente evidente impatto sociale di Beatrice, la quale „venne in tanta grazia de le genti, che quando passava per via, le persone correano per vedere lei” (XXVI, 1). E decisione realizzata con due sonetti, „Tanto gentile e tanto onesta pare” e „Vede perfettamente onne salute”, nello stesso capitolo XXVI, che portano lo „stilo de la loda” alla sua massima volontà di diffusione fra le „genti”, e iniziano a trasformare il narratore/poeta del „libello” in una specie di pubblico vate, dedicante tutto il suo impegno alla società fiorentina e non solo, „acciò che non pur coloro che la poteano sensibilmente vedere, ma li altri sappiano di lei quello che le parole ne possono fare intendere” (XXVI, 4).

Fra i capitoli XVII e XXVI della *Vita Nuova* è dunque riconoscibile lo sviluppo di un percorso coerente, anche se non perfettamente omogeneo, dalla iniziale ricerca di una „materia nuova e più nobile” (XVII, 1), e dall'incitamento delle donne ad abbandonare quelle „parole dette in notificando la tua condizione” (XVIII, 7), fino alla massima oggettivazione, di cui si accennava, della presenza pubblica e della generale funzione salvifica di Beatrice del capitolo XXVI: questi dieci capitoli rappresentano il secondo stadio di un agostiniano *Itinerarium mentis in Deum*, nel quale si è passati da un viaggio *extra nos*, fondato sulla necessità di un saluto e comunque della presenza agli occhi di un esterno oggetto d'adorazione, a un viaggio *intra nos*, dove la felicità dell'amore nasce in un intimo moto di lode disinteressata.³ Ma, guardando alla tematica delle rime, si potrebbe dire anche, rovesciando i termini di Agostino, che si è passati da un itinerario *intra nos*, laddove si analizzavano, cavalcantianamente, gli effetti tutti interni e dolorosi che l'amore produceva sul soggetto narrante (soprattutto capitoli XIII-XVI e rime collegate), a un itinerario *extra nos*, laddove la nascita di un pubblico di donne cortesi, alle quali diviene costante il rivolgersi, spinge sempre di più il poeta a dimenticare l'esclusiva soggettività del proprio sentimento, fino alla rappresentazione di un autonomo „miracolo” di cui egli è solo l'osservatore e il cantore.⁴

Il lettore della *Vita Nuova* non può dunque non rimanere stupito dal ritorno indietro del capitolo XXVII, quello immediatamente precedente l'annuncio della morte: „veggendo nel mio pensiero che io non avea detto di quello che al presente tempo adoperava in me, pareami difettivamente avere parlato” (XXVII, 1). L'improvviso affollarsi di aggettivi e pronomi personali soggettivi segna l'inatteso ritorno a una dimen-

³ Per questo specifico rapporto della *Vita Nuova* con Sant'Agostino cfr. C. Singleton, *Saggio sulla „Vita Nuova”*, Bologna, Il Mulino, 1968, pp. 143 sgg.

⁴ De Robertis, nel commento all'edizione che qui stiamo utilizzando, p. 182, ricorda una variante d'autore nel verso 7 di „Tanto gentile e tanto onesta pare”, che dalla tradizione attestata precedentemente a quella della *Vita Nuova* passa da „credo che sia una cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare” a „e par che sia”, „con eliminazione di ogni ipotesi di partecipazione e appropriazione personale”.

sione tutta interna, incompatibile con quella, ancora vicinissima, di „Tanto gentile e tanto onesta pare”: di conseguenza la canzone che il poeta si propone di scrivere dopo questa introduzione nasce, di nuovo, su tematiche cavalcantiane simili a quelle dei capitoli XIII-XVI, anche se opportunamente addolcite:

*Però quando mi tolle sì 'l valore,
che li spiriti par che fuggan via,
allor sente la frate anima mia
tanta dolcezza, che 'l viso ne smore,
poi prende amore in me tanta vertute,
che fa li miei spiriti gir parlando,
ed escon for chiamando
la donna mia, per darmi più salute. (XXVII, 4, vv. 5-12)*

L'*enjambement* su „tanta dolcezza”, e l'*explicit* su „salute” in rima con „vertute” affievoliscono, ma non annullano il chiarissimo richiamo allo stile di Cavalcanti, abbandonato ormai da tempo: il togliere „valore”, la fuga degli „spiriti”, l'impallidire del viso. L'amore è di nuovo uno sguardo *intra nos*, ed è di nuovo, potenzialmente, una battaglia infinita con i propri elementi vitali, atterriti e dispersi da „una figura di donna pensosa / che vegna per veder morir lo core”.⁵

Il narratore della *Vita Nuova* non riuscirà a portare a termine questa canzone, che rimarrà limitata alla sua prima stanza, abbandonata nel preciso momento in cui la interrompe l'urlo delle *Lamentationes Ieremiae*, e con esso il magistrale inizio del capitolo XXVIII: „Quomodo sedet sola civitas plena populo! Facta est quasi vidua domina gentium”. E' qui l'invenzione narrativa di cui si parlava all'inizio: Dante costruisce l'avvio di una deviazione, di un pericoloso ritorno indietro, e fa sì che questo incipiente percorso di errore sia corretto in maniera esemplare da un evento sconvolgente, esattamente nello stesso modo in cui, undici capitoli dopo, una nuova apparizione di Beatrice bambina, „con quelle vestimenta sanguigne”, cancellerà la deviazione del pensiero verso la „donna gentile” (XXXIX, 1). E' da un lato, per Dante, il ribadire l'impraticabilità, a questa altezza del „libello”, di percorsi *intra nos*, cioè di percorsi anche solo parzialmente figli della tradizione poetica duecentesca; ed è, dall'altro, un costruire il massimo sconvolgimento di sorpresa intorno all'evento dirrompente, la morte della „gentilissima”, evento che il sogno del capitolo XXIII aveva presupposto e immaginato ma non prefigurato, né annunciato.

„Io era nel proponimento ancora di questa canzone...”: a questo punto, prima di inoltrarsi nella terza fase del suo *itinerarium*, quella *supra nos*, Dante si preoccupa di avvertire il lettore che non ha intenzione di

⁵ G. Cavalcanti, „S'io prego questa donna che Pietate”, vv. 13-14, in *Rime*, a cura di L. Cassata, Roma, De Rubecis, 1993, p. 98.

„trattare” direttamente l’episodio della morte. E’ un passaggio che da sempre crea problemi agli interpreti danteschi,⁶ anche perché il suo imporsi all’attenzione come una sorta di *excusatio non petita* convince della sua importanza nell’economia di questi capitoli e dell’intero testo. Sarà utile ricordare l’intero brano:

E avvegna che forse piacerebbe a presente trattare alquanto de la sua partita da noi, non è lo mio intendimento di trattarne qui per tre ragioni: la prima è che ciò non è del presente proposito, se volemo guardare nel proemio che precede questo libello; la seconda si è che, posto che fosse del presente proposito, ancora non sarebbe sufficiente la mia lingua a trattare come si converrebbe di ciò; la terza si è che, posto che fosse l’uno e l’altro, non è convenevole a me trattare di ciò, per quello che, trattando, converrebbe essere me laudatore di me medesimo, la quale cosa è al postutto biasimevole a chi lo fae; e però lascio cotale trattato ad altro chiosatore. (XXVIII, 2)

La prima ragione è senz’altro la più chiara, anche perché viene esplicitamente indicato il proemio dell’opera come sua chiave interpretativa. E l’„intendimento” del proemio, lo ricordiamo mutando leggermente l’ordine del dettato, era quello di „assemblare parole dal libro de la memoria, e se non tutte, almeno la loro sentenza”: ovvio pensare che lo „scriba” del „libello” non trovi niente nella sua memoria che riguardi la morte di Beatrice, oppure che la „sentenza” di quelle specifiche parole di morte, appunto, sia già data nella citazione biblica. Ma è difficile convincersi che proprio questo evento non faccia parte della „memoria” del narratore, anche perché lo stesso narratore, immediatamente dopo, autorizza un sospetto di reticenza volontaria: „posto che fosse del presente proposito...”. Del resto lo „scriba”, nell’espletamento del suo lavoro, non rimane sempre e del tutto legato al dovere di copista, ma assume, quando vuole, anche quello del „chiosatore”: ne è un esempio il capitolo XI, dove la narrazione viene interrotta per „trattare” gli effetti del saluto di Beatrice, o il XXIX, cioè proprio il successivo a quello di cui ci occupiamo, in cui la data della morte (vivissima nella memoria!) dà origine a un lungo esame dei rapporti fra la „gentilissima” e il numero nove.⁷

In realtà altro è la „memoria” di un narratore, secondo una moderna tipologia di autobiografie letterarie, e altro è il „libro de la memoria”

⁶ Fra i più autorevoli e recenti commenti al testo della *Vita Nuova* si vedano, oltre a quello di D. De Robertis, M. Ciccuto, *Note a Dante Alighieri, Vita Nuova*, Milano, Rizzoli, 1984; G. Gorni, *Note a Dante Alighieri, Vita Nuova*, Torino, Einaudi, 1996. Utili per la definizione delle tre „ragioni” anche R. Antonelli, *La morte di Beatrice e la struttura della storia*, in AA.VV., *Beatrice nell’opera di Dante e nella cultura europea*, Atti del Convegno Internazionale, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 10-14 dicembre 1990, Firenze, Cadmo, 1992, pp. 35-56; G. Gorni, *Beatrice agli Inferi*, in AA.VV., *Omaggio a Beatrice (1290-1990)*, a cura di R. Abardo, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 143-158.

⁷ Su questa prima „ragione”, oltre a G. Gorni, *Op. cit.*, p. 167, si veda soprattutto C. Singleton, *Op. cit.*, pp. 39 sgg.

di un amanuense, secondo la tipologia medievale dei „ricordi”. Lo „scriba” certo non ha dimenticato il giorno della morte di Beatrice, ma non potrebbe scriverne, nemmeno se volesse, perché a quella morte non era presente, non l’ha materialmente vista. Come abbiamo già notato era altrove, impegnato nel „proponimento” di una canzone intimistica, chiuso al mondo esterno e ripiegato su se stesso: indegno, oltre che incapace, di „trattare” un evento pubblico quanto altri mai, tanto che sarà subito necessario, nel capitolo XXX, comunicarlo ai „principi de la terra”. Più che una reticenza volontaria è dunque una reale inesprimibilità, esattamente quella già dichiarata, pochissime pagine prima, nel verso 11 di „Tanto gentile”: „intender no la può chi no la prova” (XXVI, 7). E’ un concetto già usato da Cavalcanti nella sua canzone più impegnativa e famosa, „Donna me prega”,⁸ ma è un concetto che viene soprattutto dall’*Apocalisse* di San Giovanni: „nemo scit, nisi qui accipit”.⁹

Non sembri azzardato unire la dimensione spiccatamente cronachistica e mercantile della testimonianza diretta con l’inesprimibilità dell’Apostolo, perché se oggi sappiamo che i testi del Nuovo Testamento attribuiti a San Giovanni sono in realtà frutto di una rielaborazione databile alla fine del primo secolo, e figli di una tradizione orale che può forse essere fatta risalire all’apostolo Giovanni,¹⁰ al contrario nell’antichità e nel medioevo, da Sant’Agostino a San Tommaso e fino a ben oltre l’età di Dante, si riteneva che Giovanni fosse l’unico, fra i quattro evangelisti, ad avere scritto sulla base della propria testimonianza oculare: „scit enim qui vidit, cuius credat testimonio qui non vidit”.¹¹ Proprio l’elaborazione tarda dell’ultimo vangelo, in un periodo di dispute teologiche, e la volontà che esso venisse senz’altro inserito nel canone testamentario, spinse infatti l’anonimo redattore a insistere molto sulle prove di autenticità, e a ribadire spesso la presenza immediata, fisica del narratore: „Et qui vidit,

⁸ G. Cavalcanti, „Donna me prega: per ch’eo voglio dire”, v. 53: „imaginar nol pote hom che nol prova”, in *Op. cit.*, p. 67.

⁹ *Apoc*, 2, 17. Su questo percorso del concetto di inesprimibilità cfr. M. Colombo, *Dai mistici a Dante: il linguaggio dell’ineffabilità*, Firenze, La Nuova Italia, 1987, p. 75; più in generale, sui rapporti di Dante col testo biblico, P. Rigo, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, Olschki, 1994.

¹⁰ Sulla cosiddetta „questione giovannea”, e più in generale sullo stile narrativo del quarto vangelo, mi sono stati utili A. M. Hunter, *Il dibattito sul Vangelo di Giovanni*, Torino, Claudiana, 1969; P. Ricca, *Introduzione a Evangelo secondo Giovanni*, Milano, Mondadori, 1973; V. Mannucci, *Giovanni, il Vangelo narrante. Introduzione all’arte narrativa del quarto Vangelo*, Bologna, Ed. Dehoniane, 1993.

¹¹ Cfr. S. Agostino, *Commento al Vangelo di San Giovanni*, a c. di A. Vita, Roma, Città Nuova, 1968, tr. 120, 3, p. 1564; ma si potrebbero citare molti altri luoghi di questo testo, così come molti di S. Tommaso, *Commento al vangelo di San Giovanni*, a c. di T. S. Centi, Roma, Città Nuova, 1990. Si noti inoltre come la frase di Sant’Agostino qui citata sia estremamente simile a quella già ricordata della *Vita Nuova*: „acciò che non pur coloro che la poteano sensibilmente vedere, ma li altri sappiano di lei quello che le parole ne possono fare intendere” (XXVI, 4).

testimonium perhibuit: et verum est testimonium eius”; „Hic est discipulus ille qui testimonium perhibet de his, et scripsit haec: et scimus quia verum est testimonium eius”.¹²

E' necessario a questo punto ricordare, a completamento del quadro, quanto Dante abbia costruito il percorso terreno di Beatrice sulla falsariga di quello di Gesù, e abbia quindi, di conseguenza, esemplificato l'attività del suo „scriba” con quella di un evangelista. I luoghi della *Vita Nuova* che più o meno direttamente ricordano luoghi e situazioni dei vangeli, e soprattutto gli aspetti di Beatrice che più o meno direttamente ricordano aspetti del Cristo, sono stati tutti debitamente rilevati e annotati dai commentatori, e sarà qui sufficiente dunque un rapido elenco esemplare: Beatrice è un miracolo in terra, prodotto diretto della Trinità, ed è „disiata in sommo cielo”, che senza di lei è privo della sua perfezione (XIX, 6-7, vv. 15-21); la sua morte sognata oscura il cielo, e provoca „grandissimi tremuoti” (XXXIII, 5); ella, come il Cristo della Prima Lettera dello stesso San Giovanni, è amore (XXIV, 5), e soprattutto la sua presenza pubblica, negli ultimi capitoli prima della morte che abbiamo già ricordato, è estremamente simile, per potere di coinvolgimento e per forza santificante, a quella del Cristo di Gerusalemme, ormai prossimo alla passione e alla crocifissione.¹³ Ancora più rilevanti a mio giudizio, anche se meno considerati dalla critica, sono gli aspetti che fanno assomigliare il narratore della *Vita Nuova* a un evangelista: se nella seconda fase del suo *itinerarium*, da „Donne che avete” in poi, egli ragiona quasi solo per „isfogar la mente” (XIX, 4, v. 4), nella terza, dopo la morte di Beatrice e fatta esclusione solo per i quattro capitoli dedicati alla „donna gentile”, sua unica attività è quella di comunicare agli altri, spontaneamente o su esplicita richiesta, la vita, la morte e il messaggio di una donna / miracolo, perché „le parole ch'om di lei pò dire / hanno vertù di far piangere altrui” (XL, 10, vv. 13-14): inutile dire quanto sia ormai dimenticato e sepolto, spazzato via dalla morte, il vecchio „proponimento” *intra nos*. Ed è notevole, in questa dimensione tutta esteriore ed evangelizzante, l'intero capitolo XL, in cui il passaggio da Firenze di pellegrini diretti a Roma dà l'occasione di un potenziale e intimamente desiderato allargamento della

¹² *Io.*, 19, 35 e 21, 24.

¹³ C. Singleton, *Op. Cit.*, p. 156, parla di „analogia” fra la vita di Gesù e quella di Beatrice. E non va dimenticato che fino alle innovazioni post-conciliari il lamento di Geremia si leggeva nei riti cattolici del giovedì e del venerdì santo, nella tradizionale ricerca di un legame fra le tragedie dell'Antico Testamento e la passione di Cristo: cfr. S. Accardo, *Morte di Beatrice e trasfigurazione (Vita Nuova, XXVIII-XLII)*, in AA.VV., *Nuove letture dantesche*, vol. VIII, Firenze, Le Monnier, 1976, p. 82. In questo senso l'uso delle *Lamentationes Ieremiae* per indicare la morte di Beatrice può essere interpretato come un esplicito richiamo alla morte di Cristo.

virtù santificante di Beatrice, solo per forza di racconto, a tutto il mondo conosciuto.¹⁴

Per tornare dunque al nostro argomento, le tre „ragioni” del silenzio sulla morte della „gentilissima” vanno inquadrare in un particolare rapporto che Dante vuole instaurare fra il suo testo e quello giovanneo. Il narratore del quarto vangelo nomina se stesso come „discipulus quem Iesus diligebat”,¹⁵ e la più bella prova che egli dà del suo essere costantemente presente agli eventi è proprio in occasione della morte di Cristo. Il quadro che di quella morte ci offrono i vangeli sinottici è quello di un evento ricordato nei suoi elementi eclatanti e straordinari, chiaramente conosciuto per successiva informazione e ricostruzione: l'ultimo grido di Cristo, lo squarciarsi del velo del tempio, lo spezzarsi delle pietre, i terremoti. In ciascuno dei tre, poi, un accenno a un gruppo di donne che hanno assistito a tutto ciò da lontano, e a cui si deve, evidentemente, la testimonianza che poi altri ha messo per iscritto: „erant autem ibi mulieres multae a longe, quae secutae erant Iesum...”.¹⁶ Il racconto di Giovanni è invece molto più piano e realistico, privo di grandi sconvolgimenti naturali e così ravvicinato da consentire addirittura, attraverso le parole di Cristo, un coinvolgimento diretto del narratore nella scena:

Stabant autem iuxta crucem Iesu mater eius, et soror matris eius (...). Cum vidisset ergo Iesus matrem, et discipulum stantem, quem diligebat, dicit matri

¹⁴ La data della morte di Beatrice, accuratamente precisata all'8 giugno 1290, e le due date seguenti, quella dell'incontro di „annovale” con „uomini a li quali si convenia di fare onore” (XXXIV, 1; 8 giugno 1291), e quella del passaggio dei pellegrini da Firenze (settimana santa del 1292), ci portano molto vicino a una fase importantissima della storia politica di Firenze, quella del movimento ‘democratico’ di Giano Della Bella che sfociò nella promulgazione degli Ordinamenti di Giustizia. Non riesco ad escludere che gran parte dell'ispirazione insistentemente socio-politica del „libello” (dal comunicare la morte di Beatrice ai „principi della terra”, allo scrivere per „uomini onorevoli”, fino all'attenzione ai pellegrini del cap. XL) si leghi con nodi assai stretti al particolare momento storico in cui l'opera è stata concepita, per unire la rivisitazione della precedente esperienza lirico/introspettiva al tentativo di diffusione sociale di una presenza come quella di Beatrice, il cui saluto, non dimentichiamo, lancia „una fiamma di caritate, la quale mi faceva perdonare a chiunque m'avesse offeso” (XI, 1). Né riesco ad escludere che Dante nel 1295, al compimento del trentesimo anno, sia entrato attivamente nella vita politica di Firenze anche come evangelista di tale vangelo laico, impregnato di amore civile.

¹⁵ Cfr. *Io*, 21, 20-24: „Conversus Petrus vidit illum discipulum, quem diligebat Iesus, sequentem, qui et recubuit in coena super pectus eius, et dixit: (...) Hic est discipulus ille qui testimonium perhibet de his, et scripsit haec”. Sant'Agostino insiste molto, nel suo commento, su questa autoidentificazione del narratore del quarto vangelo: „Ubi cumque enim se commemorat Iohannes, ut nomine suo tacito ipse possit intellegi, hoc addit quod eum diligebat Iesus.” (Cfr. S. Agostino, *Commento*, cit., tr. 124, 4, p. 1612).

¹⁶ *Mt.*, 27, 55. Quasi la stessa frase in *Lc.*, 23, 49 e *Mc.*, 15, 40.

suae: „Mulier, ecce filius tuus”. Deinde dicit discipulo: „Ecce mater tua”. Et ex illa hora accepit eam discipulus in sua.¹⁷

Il narratore della *Vita Nuova* ha dunque scelto per una morte solo sognata la tipologia di Matteo, Marco e Luca, cioè il racconto di un evento ‘non visto’. Ma non può scegliere, per la morte reale, la tipologia di Giovanni, perché a differenza dell’apostolo prediletto non era lì, di fronte al miracolo, a coglierne le ultime parole; e „intender no la può chi no la prova”.

Per tutto questo la seconda ragione del silenzio, „posto che fosse del presente proposito, ancora non sarebbe sufficiente la mia lingua a trattare come si converrebbe di ciò”, non è certo un’aggiunta gratuita, sconfinante nel campo di un’ipotesi irrealista solo per completamento di un *cursus* retorico. Al contrario, è un deciso passo in avanti verso una nuova teoria, da qui in poi tutta dantesca, dell’inesprimibilità. Prima di questa frase, sia nei quattro versi iniziali di „Donne che avete intelletto d’amore”, sia nell’ultima terzina del sonetto „Ne li occhi porta la mia donna Amore”,¹⁸ e fino alla prima „ragione”, Dante aveva continuato a elaborare il concetto di inesprimibilità dell’*Apocalisse* giovannea e di Cavalcanti, secondo il quale solo la presenza all’evento, o di fronte alla divinità, può consentire l’espressione di questa o di quello. Dopo questa frase, invece, il concetto dantesco di inesprimibilità supera quello tradizionale, e si avvia verso una dimensione che meglio si può definire con il termine „ineffabilità”. Nell’ultimo sonetto del „libello”, infatti, lo „spirito ch’ esce del mio core” giunge realmente „oltre la spera che più larga gira”, e „vede una donna, che riceve onore”, ma

*vedela tal, che quando ‘l mi ridice,
io no lo intendo, sì parla sottile
al cor dolente, che lo fa parlare. (XLI, 12, vv. 9-11)*

La visione stessa non si può ormai esprimere, il cuore parla con se stesso e il poeta può solo ascoltare e farci immaginare il suono di parole sovrumane, alla presenza di un mistero insondabile. La fine della *Vita Nuova* è, lo sappiamo, solo l’inizio di un percorso che porterà di nuovo a una presenza reale di fronte al divino, e di nuovo a una assoluta ineffabilità:

*Trasumanar significar per verba
non si poria: però l’esempio basti
a cui esperienza grazia serba.¹⁹*

¹⁷ *Io.*, 19, 25-27.

¹⁸ „Donne che avete intelletto d’amore”, XIX, 4, vv. 1-4: „Donne che avete intelletto d’amore, / i’ vo’ con voi de la mia donna dire, / non perch’io creda sua laude finire, / ma ragionar per isfogar la mente”; „Ne li occhi porta la mia donna amore”, XXI, 4, vv. 12-14: „Quel ch’ella par quando un poco sorride, / non si pò dicer né tenere a mente, / sì è novo miracolo e gentile.”

¹⁹ *Paradiso*, I, 70-72

Le prime due „ragioni” del silenzio sulla morte di Beatrice sono dunque uno dei centri, o dei punti di snodo, di un cammino che è il cammino stesso dell'intero libro della *Vita Nuova*: la riassunzione della tipologia duecentesca dell'amor cortese, in tutte le sue possibilità di espressione e anche di non espressione; il suo attraversamento prima nella fase cavalcantiana e poi in quella guinizzelliana; il suo superamento nello „stilo de la loda” e infine la sua trasformazione in amor divino, per giungere alla finale speranza di dire di Beatrice „quello che mai non fue detto d'alcuna” (XLII, 2).

Quanto alla terza „ragione”, è sufficiente a questo punto rileggerla pensando di nuovo all'esempio di San Giovanni:

la terza si è che, posto che fosse l'uno e l'altro, non è convenevole a me trattare di ciò, per quello che, trattando, converrebbe essere me laudatore di me medesimo, la quale cosa è al postutto biasimevole a chi lo fae.

San'Agostino e San Tommaso avevano dedicato al solo vangelo di San Giovanni, come si è visto, specifici e impegnativi commenti, considerando il quarto evangelista il più attendibile, e il più vicino in tutti i sensi al messaggio di Cristo: „ita ut in convivio super pectus suum discumbere faceret, credo ut istius evangelii, quod per eum fuerat praedicaturus, divinam excellentiam hoc modo altius commendaret”.²⁰ Per Scoto Eriugena, addirittura, „non ergo Iohannes, intimae veritatis inspector, erat homo, sed plusquam homo, quando et seipsum et omnia quae sunt superavit”.²¹ Ma basterebbe ricordare ancora ciò che è evidente a ogni lettore del suo vangelo: San Giovanni è il discepolo prediletto, è colui al quale Gesù in punto di morte affida la madre, è colui che durante l'ultima cena poggia il capo sul petto di Cristo, così come è ricordato da Agostino, e così come sarà ricordato nel *Paradiso*:

*Questi è colui che giacque sopra 'l petto
del nostro Pellicano; e questi fue
d'in su la croce al grande officio eletto.*²²

Ancora per Dante, dunque, San Giovanni è l'unico scrittore che, essendo stato presente al miracolo, lo ha compiutamente descritto: „trattare” la morte di Beatrice significherebbe quindi essere troppo „laudatore di me medesimo”, perché significherebbe paragonarsi a San Giovanni (e di conseguenza paragonare Beatrice a Cristo) oltre i limiti di una retta considerazione di se stesso (Beatrice è prima di tutto maestra di „umiltà”), e anche oltre i limiti del giusto rapporto fra la creatura e il suo creatore.

San Giovanni rimarrà ancora per lungo tempo, dopo Dante, il vero e unico narratore della storia di Cristo. Se ne ricorderà, in modo paradoss-

²⁰ S. Agostino, *Commento*, cit., tr. 119, 2, p. 1556.

²¹ G. Scoto Eriugena, *Omelia sul Prologo di Giovanni*, a c. di M. Cristiani, Milano, Mondadori-Fondazione Valla, 1987, p. 16.

²² *Paradiso*, XXV, 112-114.

sale, perfino Ludovico Ariosto, che gli affiderà la custodia del suo Cielo della Luna, nei canti XXXIV e XXXV dell'*Orlando Furioso*, certo non solo per far ritrovare ad Astolfo il senno di Orlando, ma soprattutto per spiegare all'attonito paladino che la fama dei grandi eroi del passato, da Agamennone ad Enea ad Augusto, è usurpata, e dovuta a una eccessiva volontà di adulazione e piaggeria degli scrittori che di volta in volta hanno raccontato le loro gesta: „gli scrittori amo, e fo il debito mio; / ch'al vostro mondo fui scrittore anch'io”.²³ Un San Giovanni che instilla nei lettori del suo vangelo un sospetto di questo genere, e che come somma regola di verità offre un „tutta al contrario l'istoria converti”,²⁴ è sicuramente sconcertante, ed è singolare che Dante, sempre attento come si diceva a non oltrepassare i limiti dell'ortodossia, abbia subito nel 1576, ad opera del Sant'Uffizio, l'onta di un'edizione purgata della sua *Vita Nuova*,²⁵ mentre, per quanto so, l'Ariosto non è mai stato colpito da niente del genere per il suo quasi blasfemo San Giovanni.

²³ L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a c. di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1971, XXXV, XXVIII, 7-8, p. 1056.

²⁴ *Ivi*, XXVII, 6.

²⁵ Cfr. V. Russo, *Beatrice Beatitudinis non artifex nella Princeps (1576) della „Vita Nuova”*, in AA.VV., *Beatrice nell'opera di Dante e nella cultura europea*, cit., pp. 77-86.

SOPRA UN ASPETTO FLORÀLE DELLA DIVINA COMMEDIA

ZSUZSANNA ACÉL

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Olasz Tanszék
acel.zsuzsa@matavnet.hu

Fra le tante prospettive, offerte dalla flora dantesca in generale, ora tentiamo di eseguire un' analisi, tutt' altro che globale, sulla problematica della nozione di **albero**. Visto che tutte le questioni dantesche, pur le più „microscopiche” sono complesse come la nostra, anche se ci limiteremo all' esplorarne alcune caratteristiche, dovrà tuttavia esser chiarita una base teorica, su cui l' argomentazione possa appoggiarsi.

Dante della Commedia approfitta volentieri del vigore espressivo del mondo vegetale, ricordato perlopiù in tropi poetici: metafore, metonimie o paragoni, oppure in similitudini. Della vegetazione assai ricca adesso verranno messi in rilievo certi aspetti delle denominazioni relative a un concetto generico, sistematicamente connesse fra loro: **l'albero, il legno e il tronco**.

Innanzi tutto va stabilito che le prime sono presenti in tutte le tre cantiche della Commedia, mentre la terza viene adoperata solo in Inferno.

Pare che nell' uso dantesco **l'albero** abbia un significato particolare in quanto designa sempre una pianta viva, dotata di una vita permanente, che durerà molto più al di là dei limiti del normale, oppure una pianta destinata addirittura alla vita eterna. L' elencazione dei versi risulta due esempi in Inferno, una in Paradiso e sei in Purgatorio. Per il momento tralasciamo l' analisi della parola nelle due regioni eterne per poter indagarla in quella temporale.

La denominazione non compare in Purgatorio sino al canto XXII. A questo punto è da tenere molto presente che dal canto IX, dopo il *raptus* di Dante, operato dall' aquila e interpretato da Santa Lucia, ci vuole il soggetto in dimensioni completamente diverse dalle precedenti, come ci avverte il testo stesso. Le esperienze vissute verranno descritte dal poeta come percezioni sensoriali che riguardano la realtà concreta, intese però *metaletterariamente*, nella chiave un tentativo poetico che vuole approssimarsi *in aenigmate* all' ineffabile.

Arrivati al girone dei golosi, dell' **albero** collocato „in mezza strada, / con pomi a odorar soavi e boni”¹ Dante non chiarisce l' origine. Viceversa della seconda pianta dichiara espressamente che discende dall' albero della conoscenza del bene e del male; ne consegue che il primo albero dovrebbe derivare dall' albero della vita, anche per l' aspetto uguale, in quanto i rami di tutte e due gli alberi tanto più si allargano, quanto più si elevano.

I commentatori hanno opinioni diverse; certi – Natalino Sapegno, Umberto Bosco e sulla scia degli studiosi citati ad es. Italo Borzi – ritengono evidente l' analogia tra la pianta del Paradiso Terrestre e gli alberi nel cerchio dei golosi: „Per la forma l' albero ricorda quelli del girone dei golosi (*Pg.* XII, 133-36; XXIV, 103 ss.), che da esso sono derivati.”² – „...per analogia con quello che si incontrerà all'uscita della sesta cornice (*Pg.* XXIV, 103 ss.), anche quest' albero potrebbe essere nato dall' albero „del bene e del male”, situato nel Paradiso Terrestre, ma, mentre per quello Dante lo dichiara esplicitamente (*Pg.* XXIV 116-117), dell' origine di questo non fa parola. Perciò taluni commentatori hanno pensato che questo derivi dall' „albero della vita”, che secondo la Bibbia (*Gen.* II 9) era stato collocato da Dio nel mezzo dell' Eden. Ma questa seconda interpretazione non ha appoggio di sorta e d' altra parte l' esegesi biblica confondeva spesso i due alberi. Si è pensato anche che di simili alberi, che hanno la funzione di tormentare i golosi, ce ne siano più di due, anche se il passo di *Pg.* XXIII 70-71 non è così chiaro da permettere un' unica interpretazione.”³ Qualsiasi significato preciso abbia l' albero della vita del Paradiso Terrestre, ha una parentela anche con il primo albero dei golosi.

La denominazione **albero** si ha la seconda volta nel canto XXIV e contrassegna la pianta sorsa dall' *arbor mala* (dice il testo): „e noi venimmo al grande **arbore** adesso, / che tanti prieghi e lagrime rifiuta”⁴. A questo proposito emerge di nuovo l' intera problematica dell' origine dei due alberi che rimandano a quei due piantati nel mezzo del Paradiso Terrestre. „Perché i viaggiatori non debbono avvicinarsi a questo albero, mentre si erano avvicinati all' altro (XXII, 139)?”⁵ Una risposta possibile sarebbe; perché l' Albero della Vita prendeva parte solo in teoria della sorte terrena

¹ XXII 131.

² Interpretazione di N. Sapegno in *Dante Alighieri: La Divina Commedia* a cura di – , La Nuova Italia, Firenze, 1992. /rist./ (commento di U. Bosco nel *Dante Alighieri: La Divina Commedia* a cura di – e G. Reggio, Le Monnier, Firenze, 1979. – In seguito i passi delle opere citate senza precisazione sono reperibili sempre nel commento dei versi in questione.)

³ Commento di U. Bosco in *Dante Alighieri: La Divina Commedia* a cura di – e G. Reggio, Le Monnier, Firenze, 1979. (In seguito i passi delle opere citate senza precisazione sono reperibili sempre nel commento dei versi in questione.)

⁴ v. 113.

⁵ Bosco, *op. cit.*

umana, rimasto intatto, e il suo discendente non corrompe l'anima con una vicinanza pericolosa come lo fa la pianta sorta dall' *Arbor Mala*.

Nel canto XXIX i candelabri, interpretati come i sette doni dello Spirito Santo o i sette sacramenti, appaiono a Dante, come **alberi d'oro**: „Poco più oltre, sette **alberi d'oro** / falsava nel parere il lungo tratto...”⁶

Infine, due volte si riferisce il poeta alla pianta del bene e del male in forma dell' **albero**: „...così dintorno a l' **albero** robusto / gridaron gli altri...”⁷; io vidi calar l' uccel di Giove / per l' **alber** giù...”⁸ e ancora una volta, con la variazione **arbor**, nel canto finale del Purgatorio: „...la giustizia di Dio, ne l' interdetto, / conosceresti a l' **arbor** moralmente.”⁹

Da tutto ciò che è detto sopra, risulta chiaro che Dante adopera in Purgatorio il nome **albero** in casi particolari e specifici; se ne serve per designare le due piante del Paradiso Terrestre, i loro due rampolli (una derivazione è confermata, l'altra ipotizzata analogicamente) e i sette candelabri.

Quest'ultimi in tutte le interpretazioni possibili rivelano un significato del perenne. **L'albero** della conoscenza del bene e del male, in quanto incarna *la volontà divina* – parole dantesche – perdurerà *in aeternum*, similmente **l'albero** della vita, mai toccato dai mortali. I due alberi dei golosi, in tale prospettiva, possono essere considerati come **prefigurazioni** degli alberi eterni. Essendo germogli dei primi, devono avere caratteristiche simili, se non uguali: dunque sopravvivranno finché perdurerà l'esistenza terrena della specie umana, ma è presumibile che questi saranno partecipi in qualche modo della vita eterna – comunque le interpretazioni possibili degli alberi nei canti XXII e XXIV esigono un'analisi più accurata e approfondita.

Estendendo l'indagine in Purgatorio alla denominazione **legno**, due fra i quattro esempi¹⁰ non creano nessuna difficoltà nell'interpretazione dal nostro punto di vista. Nel canto VII appare il sintagma **legno lucido**, intessuto in un'enumerazione di materie e piante che alludono all'Oriente, e, insieme, al contesto del Vecchio Testamento.

È un verso assai discusso per l'interpretazione, per la lezione e per la punteggiatura. Con la lezione e la punteggiatura a testo si può intendere 'indaco' come sostanza indicante un colore azzurro e 'legno' o in un senso proprio, quindi con allusione al colore del legno levigato e tornito – 'lucido' e chiaro ('sereno') – o la *lychite*, pietra preziosa, detta *lignus* nel lat. med. Altri leggono 'indico' (=delle Indie) e, sopprimendo la virgola, in-

⁶ v. 43.

⁷ XXXII, 43.

⁸ v. 112.

⁹ XXXIII, 72.

¹⁰ L'*Enciclopedia Dantesca* distingue 6 significati diversi della voce *legno*. Dall'elencazione (secondo la quale è adoperata 6 volte nel Purgatorio) ovviamente abbiamo preso in considerazione solo quelli che si riferiscono alla pianta.

tendono per lo più ‘ebano’, un legno indiano. Altri ancora pongono la virgola dopo ‘legno’ e formano un binomio di questo verso, contrappo-
nendo il legno indiano (‘ebano’) all’ azzurro del cielo (‘sereno’), per con-
servare la serie delle coppie antitetiche.” – così il Bosco¹¹; mentre secondo
il Sapegno „...incerta rimane la lettura, e l’ interpretazione di questo
verso: invece di ‘indico’, alcuni (Vandelli, Petrocchi) preferiscono ‘in-
daco’, mettendo la virgola prima di ‘legno’ e togliendola fra ‘legno’ e ‘lu-
cido’. Nel testo che noi adottiamo, il senso sarà: „il colore del legno india-
no (potrebbe essere l’ ebano, che è di „un nero molto lucente”, come
osserva il Landino) e quello di un cielo luminoso.” In tal modo non si
interrompe la serie di coppie antitetiche (oro e argento, scarlatto e bianco,
nero lucente e chiarezza di aria limpida e pura). Altri spiega: „ il colore tra
azzurro e violaceo dell’ indaco, e quello di un legno <levigato o tornito,
come per es. il bosso, che sia o divenga ‘lucido e sereno’>, chiaro, un
colore, mettiamo giallino o d’avorio...” (Parodi, E. G.: *Lingua e letteratura*,
a cura di G. Folena, Venezia, 1957, II, 371).

Di recente poi è stato proposto di prendere tutto il verso come una
perifrasi per la ‘lignis’ o ‘lychnis’, pietra preziosa di origine orientale (cfr.
Plinio, *Nat. Hist.* XXXVII, 29; Isidoro, *Etym.* XVI, 14 e v. *Studi dant.* XII,
100 ss.): spiegazione accolta dal Vandelli, dal Porena e dal Chimenz.¹²
Per il momento ci interessa il fatto che in ogni caso si tratta di un albero
reale e terreno.

Nel canto XXVIII Dante si serve della medesima voce, quando
Matelda rivela il rapporto indissolubile fra il moto celeste e il vento ter-
reno, e accenna alla vegetazione del nostro pianeta: „l’ altra terra, secondo
ch’ è degna / per sé e per suo ciel, concepe e figlia / di diverse virtù di-
verse **legna**”¹³.

Altri due esempi, finora non trattati, sono in rapporto organico con
gli **alberi** eterni. Sulla base di un’ interpretazione semantica la distinzione
legno indica in ambedue i casi una parte dell’ albero, nella prima citazione
il frutto: „**legno** è più sú che fu morso da Eva, / e questa pianta si levò da
esso”¹⁴. Pare che Dante, quando parla di un’ albero comune nel senso tut-
to terreno e naturale del concetto, usi sempre la denominazione **legno** e
proceda similmente quando tratta *una parte* della pianta.

L’ ultima menzione purgatoriale è riferita al grifone: „Beato se’ gri-
fon, se non discindi / col becco d’esto **legno** dolce al gusto, / poscia che
mal si torce il ventre quindi”¹⁵ e descrive la possibilità e le conseguenze di
un atto ipotetico, non compiuto. Il commento di Bosco cita Vandelli, per
cui, che sostiene il simbolo dell’ Impero, il verbo richiama *Mn* III x 5:

¹¹ U. Bosco, *op. cit.*

¹² N. Sapegno, *op. cit.*

¹³ v. 114.

¹⁴ XXIV, 116.

¹⁵ XXXII, 43.

„scindere Imperium”. Dopo aggiunge che si può anche intendere: „cogli stacchi”, dando a *legno* il senso del „frutto dell’albero”.¹⁶

Essendo state escluse dall’indagine le identificazioni possibili del grifone, rimane da sottolineare che l’albero in questione – dal momento che è quello della giustizia divina – è immortale; l’espressione **legno** va intesa pure in questo caso come riferimento a una **parte** dell’albero, trasmutata in conseguenza della violazione del comandamento divino. La pianta spogliata letteralmente è l’albero della scienza del bene e del male, collocato da Dio nell’Eden; moralmente, come Dante stesso suggerisce (*Pg.* XXXIII, 70-72), è la giustizia di Dio. A questo punto il Sapegno si riferisce a Bruno Nardi: „Una spiegazione più persuasiva, che aderisce meglio al testo del poeta e non pretende di stringere il simbolo in troppo angusti confini, è così riassunta dal Nardi: ‘La pianta altissima dell’Eden... significa in senso morale ‘la giustizia di Dio’, cioè ‘la rectitudo voluntatis propter se servata’, la quale ha il suo primo fondamento nel volere divino. Perciò solo col non discinder ‘col becco d’ esto legno dolce al gusto’ si conserva la semenza dei giusti...’ (Nardi: *Nel mondo di D.*)”¹⁷

La pianta, infatti, subito nel verso seguente appare in forma di **albero**: „così dintorno a l’albero robusto / gridaron gli altri...”¹⁸ Sapegno ha la stessa opinione, dicendo che „...forse è un’eco della frase biblica: ‘de ligno...scientiae boni et mali ne comedas’ (*Gen.* II, 17), dove ‘lignum’ sta per frutto”.¹⁹

La pianta stessa sì che è immortale, ma spogliata da foglie e frutti („vedova frasca”) dopo il peccato originale, e ancora una volta, dopo l’intervento salvificante del grifone.

Considerati i due aspetti diversi dell’**albero** e del **legno**, proponiamo di estendere le osservazioni compiute alle regioni eterne della Commedia.

In Paradiso la parola **albero** compare una sola volta: „in questa quinta soglia / de l’albero che vive de la cima / e frutta sempre e mai non perde foglia, / spiriti son beati...”²⁰ Secondo il Sapegno con immagine frequente dei mistici (là dove descrivono i gradi del processo contemplativo e dell’itinerario a Dio), Dante „paragona il Paradiso ad un albero, in cui i diversi ordini di beati corrispondono a diversi ordini di rami; in questo differente dagli alberi terreni, perché prende vita non dalle radici, ma dalla cima (da Dio)”²¹

L’**albero** è identico alla croce di Cristo, è l’adempimento della visione beatificante dantesca, rievocata appunto nel canto XXXII purgatoriale e perciò nello stesso tempo è l’immagine antitetica alla „pianta di-

¹⁶ U. Bosco, *op. cit.*

¹⁷ N. Sapegno, *op. cit.*

¹⁸ vv. 45-46.

¹⁹ N. Sapegno, *op. cit.*

²⁰ XVIII, 27.

²¹ Sapegno, *op. cit.*

spogliata / di foglie e d' altra fronda in ciascun ramo",²² la cui esistenza perpetua non va messa in discussione.

Il **legno** ha tre menzioni nel Paradiso. Nel canto XIII fa parte di una similitudine: „...avvien ch' un medesimo **legno** / secondo specie, meglio o peggio frutta"²³ e si riferisce in manifesto a un qualsiasi albero comune.

Nelle parole di Adamo l' espressione indica di nuovo il **frutto** dell' albero: „Or, figliuol mio, non il gustar del **legno** / fu per sé la cagion di tanto essilio..."²⁴ e segna che la parte è trasmutabile – in questo senso mortale –, quantunque l' albero stesso sia eterno.

Nella terzina citata del grifone, il **legno** ugualmente rimanda a qualcosa che potrebbe alterarsi, l' **albero** a qualcosa che permane. La prima appartiene alla limitata vita terrena, l' altra è partecipe della vita eterna.

La prima menzione paradisiaca del **legno** sembra confermare la nostra ipotesi: il poeta ci ha tramandato nell' invocazione la speranza che sarebbe stato incoronato d' alloro poetico: „O divina virtù, se mi presti / tanto che l'ombra del beato regno / segnata nel mio capo io manifesti, / venir vedra' mi al tuo diletto **legno**, / e coronarmi allor di quelle foglie"²⁵. Dante prescinde dal nome latino dell' alloro: *Arbor* Phoebi, si serve invece dell' altra parola, che si concentra sulla caducità della gloria terrena.

Nell' interpretazione risultano più problematiche le parti dell' Inferno. Si hanno due menzioni dell' **albero** e una del **legno**.

Il Paradiso, dominato dalla luce divina, esclude la presenza della vegetazione, fatto salvo il senso rigorosamente allegorico; l' Inferno non accoglie la vita vegetativa per un motivo antitetico. Tutto sommato ci si considerano due esempi: il secondo in veste di una similitudine: „Ellera abbarbicata mai non fue / ad **alber** sì, come l' orribil fiera / per l' altrui membra avviticchiò le sue."²⁶ A proposito dei versi citati i commentatori rammentano una similitudine estrapolata dalle *Metamorfosi*: „utve (utque) solent hederæ longos intexere truncos, / utque sub æquoribus deprensum polypus hostem / continet ex omni dimissis parte flagellis"²⁷, inoltre un passo di Orazio „artius, atque hederæ proceda adstringitur ilex, / lentis adhaerens brachiis..."²⁸

La formulazione ovidiana è precisa; l' edera s' arrampica solo al tronco degli alberi, sia dei vivi che dei morti, ma la situazione descritta nel testo dantesco spiegherà il motivo del rifiuto di qualsiasi reminiscenza, anzi, renderà manifeste le ragioni di una scelta diametralmente opposta

²² vv. 38-39.

²³ v. 70.

²⁴ XXV, 115.

²⁵ I, 25.

²⁶ XXV, 59.

²⁷ IV, 365.

²⁸ *Epodum liber*, XV, 5.

alle nostre aspettative: l'edera, non essendo una parassita – al contrario del vischio – non uccide l'albero, ma diventa quasi tutt'uno con esso. Angelo Brunelleschi è condannato a creare e ricreare ostinatamente una simbiosi deforme con il serpente con sei piedi (Cianfa). La denominazione **albero** segna uno stato, paralizzato nel suo eterno ripetersi: vuol indicare l'impossibilità di qualsiasi cambiamento.

Si sottrae dalla legge dell'assenza vegetale l'intero canto XIII, dedicato a un gruppo di vegetazione umana, sotto una sembianza disumana. L'„orrida selva” del settimo cerchio nel secondo girone imprigiona i suicidi sotto l'aspetto di piante. Dante li identifica come **alberi** una sola volta: „...le brutte Arpie... / fanno lamenti in su li **alberi** strani.”²⁹ Approfondita l'ipotesi della divergenza nella coppia **albero/legno** la contraddizione si palesa soltanto apparente: l'Inferno, antipode del Paradiso, è ugualmente un'entità eterna, di conseguenza sono eterne le anime infelici, gli alberi.

La maggior parte dei commentatori danteschi ritiene che il rapporto fra colpa e pena nella Commedia sia organico. „È noto che le pene infernali rispondono a quella che Dante stesso chiama la legge del contrappasso: la punizione, cioè, costituisce la rivelazione evidente, tangibile, così come la può recepire il protagonista ancora vivo, quindi ancora legato alla percezione dei sensi, di quello che nella colpa commessa è capovolgimento della norma data da Dio, dell'ordine della virtù e del bene.”³⁰ Il contrappasso di colpa e pena – definizione dantesca (tratta dal XXVIII canto dell'Inferno) – può essere per somiglianza o per antitesi. L'„orrida selva” ce ne mostra un esempio probante, anche perché ritrova la sua teorizzazione filosofica in un'opera dantesca.

Un passo del *De vulgari eloquentia* paragona gli aspetti diversi della natura umana con le attitudini tipiche delle piante, delle bestie e degli angeli.³¹

Il procedimento è tradizionale: i commentatori rimandano a un passo aristotelico, (*De anima*) e aggiungono che l'itinerario seguito sembra però, piuttosto che Aristotele e commentatori, il *Tresor*. L'analogia spicca, senza dubbio, con la differenza che né Aristotele, né Brunetto Latini sviluppano il pensiero nella direzione esplicita nella formula dantesca.

Il passo aristotelico distingue più specificità dell'esistenza vegetale e animale, quali la capacità di percezione, il moto e così via; il Filosofo ragiona dunque secondo le esigenze del metodo scientifico, mentre il *Tresor* dà la mera elencazione della triplice natura.

Dante invece ne sviluppa certe riflessioni, anche per poter tracciare l'analogia con la tripartizione degli stili e con la loro applicazione: „Ad quorum evidentiam sciendum est quod sicut homo tripliciter spirituat

²⁹ v, 15.

³⁰ G. Barberi Squarotti: *Storia della civiltà letteraria italiana*, UTET, 1991 (rist. 1996) diretta da –, Torino, Tom. I. Cap 10: *Dante*, p. 473.

³¹ II/II, 6.

est, videlicet vegetabili, animali et rationali, triplex iter perambulat. Nam secundum quod vegetabile quid est, *utile* querit, in quo cum plantis comunicat; secundum quod animale, *delectabile*, in quo cum brutis; secundum quod rationale, *honestum* querit, in quo solus est, vel angelice sociatur ‘nature’. Propter hec tria quicquid agimus agere videmur; et quia in quolibet istorum quedam sunt maiora quedam maxima, secundum quod talia, que maxima sunt maxime pertractanda videntur, et per consequens maximo vulgari. Sed disserendum est que maxima sint. Et primo in eo quod est *utile*: in quo, si callide consideremus intentum omnium querentium utilitatem, nil aliud quam *salutem* inveniemus. Secundo in eo quod est *delectabile*: in quo dicimus illud esse maxime delectabile quod per pretiosissimum *obiectum appetitus* delectat: hoc autem venus est. Tertio in eo quod est honestum: in quo nemo dubitat esse virtutem. Quare hec tria, salus videlicet, venus et virtus, apparent esse illa magnalia que sint maxime pertractanda, hoc est ea que maxime sunt ad ista...”³²

Secondo tale concezione l’obiettivo supremo della pianta è l’*utile*, che in chiave della spiegazione dantesca significa *salute*. Essendo fra le forme dell’esistenza quella più umile – accoppiata con la commedia – la salute o salvezza non ha significato altro che l’*autoconservazione*. Viceversa ogni animale è mosso dal diletto o appetito, mentre il senso attribuito all’onestà non esclude il fraintendimento: la virtù, essendo una nozione complessa, in sé non rivela il proprio significato preciso.

La caratteristica essenziale dell’essere vegetale è dunque, mirare all’utile e all’autoconservazione. Non per caso *i suicidi* vengono puniti in forma di piante, ma perché hanno infrantato la legge principale dell’*esistenza vegetale*: hanno rinnegato l’*autoconservazione*. E non per caso si associano con loro *gli scialaquatori*: loro hanno infranto la legge dell’*utile*: hanno reso impossibile l’autoconservazione. I secondi adesso sono costretti a operare senza sosta per conservare il non è chiaro fuggono rompendo e frantumando i tronchi e cespugli chiusi impotenti in un corpo immobile vegetale.

Dante nomina i dannati dell’orrida selva **alberi** una sola volta; nel resto dell’intero canto li determinerà come **tronco**, **rosta**, **bronchi**, **pruni**, **nocchi**. Ogni espressione rileva la deformità, la manchevolezza delle piante. È un fatto degno di attenzione, che la parola **tronco** non appaia né in Purgatorio, né in Paradiso. La „vedova frasca”, spogliata da tutte le sue fronde e non una sola volta, nonostante ciò rimane albero. Ha perso le parti ma non l’integrità. Pier de la Vigna spera invano che il travaglio cessi, fa giuramento invano „Per le nove radici d’esto **legno**”³³, ansioso del mutamento; lui è condannato a rimanere **tronco** assieme ai consorti, come violatori della salvezza.

Al primo livello l’essere non si accorge dell’esistenza di un *Altro*, la sua cura s’indirizza esclusivamente verso sé stesso, come se esistesse

³² Ivi, il corsivo è nostro.

³³ v. 73.

senza legami. L'animale scopre l'esistenza dell'*altro*, in quanto esso è l'*oggetto*, strumento del diletto o dell'*appetito*. In tale prospettiva diletto e appetito sono uni e stessi.

Considerando ciò che abbiamo già notato in proposito della parola **albero** durante la breve analisi del canto XXV, qui si offre un' analogia con il secondo grado dell'esistenza: i ladri, pure fraudolenti se si amplia all'intero canto il riferimento del verso „per lo furto che frodolente fece...”³⁴ e se si prende in considerazione che i ladri della pubblica amministrazione hanno derubato il Comune per mezzo delle argomentazioni persuasive fraudolente, la loro punizione fattiva avviene nella forma del serpente a lingua biforcuta (sostituita qui con la coda), cioè eloquente, per la sua prima natura edenica.

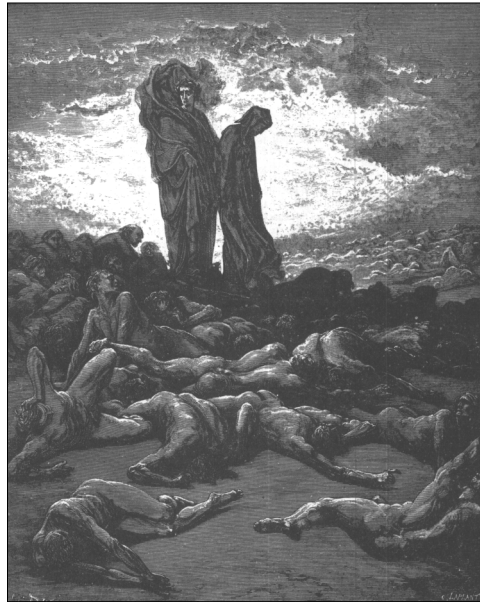
Per i ladri l'*Altro* è puro *oggetto* dell'*appetito*, e nella punizione sono costretti a unirsi in una metamorfosi complicatissima che imiti il delitto commesso. In tale confluire amorfo non si sciolgono però, solo cambiano caratteristiche. Nella prima fase dell'unione perversa „né l'un né l'altro già pareva quel ch'era”³⁵, alla fine assistiamo alla formazione di qualcosa di orribilmente biforme che non si identifica né in uomo, né in serpente, né in un terzo essere. L'uomo ladro serve da oggetto all'altro consimile che, dal canto suo, immediatamente gli subentra nella parte dell'oggetto e la continua formazione torta risulta una cosa sempre meno categorizzabile, in cui *non esiste più né oggetto né soggetto*: „due e nessun l'immagine perversa / pareva...”³⁶

La natura angelica dell'uomo opera similmente nella relazione tra l'*Uno* e l'*Altro*, muovendosi sempre in una bipolarità. Nell'*Altro* riconosce Dio stesso, non più come oggetto o strumento, ma come *fine* ultimo. L'itinerario spirituale porta all'annullamento del soggetto nella contemplazione di Dio, conduce all'unione, in cui l'anima non sarà più incarcerata nella sua individualità. Ma non si distacca neanche dal primo grado dell'esistenza in quanto ne trasforma l'essenza: il *Lignum Vitae*, una delle immagini dominanti in Paradiso raffigura la stessa *salvezza* ormai nel senso più sublime, nel senso teologico della parola: l'albero del Paradiso costituito da spiriti beati non ha altra cura o preoccupazione che conservarsi e salvarsi in Dio.

³⁴ v. 29.

³⁵ v. 63.

³⁶ vv. 77-78.



MÁRIA PROKOPP

DANTE E LA PITTURA DEL TRECENTO

Nardo di Cione: Gli affreschi della Cappella Strozzi **Santa Maria Novella, Firenze, 1352-57**

La Commedia di Dante e da quasi 700 anni „Divina” per l’umanità. L’è divina nella sua forma poetica e nel contenuto e nella perfetta unita di questi. Appunto, 700 anni fa, nel primo Anno Santo, comincia il grandioso viaggio mistico di Dante, nel quale egli cerca appassionatamente, anzi disperatamente la verità, lo scopo della vita umana per sé stesso e per tutti noi, cioè fino ad oggi.

Dante, che viene da una famiglia nobile e ha ricevuto un ottimo insegnamento nella scuola dei domonici del convento di Santa Maria Novella di Firenze negli anni settanta del ‘200, egli ha sentito una grande responsabilità per la vita della sua città tanto amata, cioè per Firenze, e come poeta vero, per tutta l’umanità. Conoscendo le grandi difficoltà nonché le sofferenze della vita umana per via anche di esperienze personali, ha dato ai contemporanei e anche a noi d’oggi, con la sua voce espressiva, un insegnamento unico, straordinario per come svogere la vita. Egli segue la lezione della Chiesa, soprattutto la grandiosa Summa Theologica di Tommaso d’Aquino, del celebre studioso domonico che morì all’epoca dell’infanzia di Dante.

Anche Dante fa una Summa della vita umana secondo l’esperienza della storia per mostrare la buona strada ai suoi contemporanei e per le generazioni prossime. Egli rappresenta l’aspirazione degli uomini verso la felicità molto concretamente, nominando le persone conosciute da tutti e caratterizzando loro ad un alto livello artistico. Seguendo le indicazioni di Vergilio, del poeta stimato, fa la conoscenza delle conseguenze del peccato nell’inferno con la sua guida, poi attraverso la via purgativa e la via illuminativa arriva Dante alla visione beatifica di Dio.

Dante si è ispirato per la sua *Commedia* non soltanto alla teologia e alla storia, ma anche all'arte figurativa. Prima di tutto alla brillante visione immensa della cupola del suo „bel Giovanni”, fatta negli anni della sua gioventù dagli artisti più famosi di Firenze allora, Coppo di Marcovaldo, Cimabue e altri. La sua struttura architettonica, chiara e logica nel suo insieme e la rappresentazione nelle singole scene e anche la sua qualità artistica costituivano un esempio importante per Dante.

La storia umana è rappresentata nel Battistero con le scene dell'Antico Testamento. La storia di San Giovanni Battista indica la via vera, e la vita di Gesù, del Figlio di Dio viene mostrato con il suo sacrificio sulla croce, cioè esprime l'amore dell'Onnipotente Creatore del mondo verso l'uomo. Nel centro della cupola c'è la visione del Giudizio Universale con il Paradiso e l'Inferno. L'iconografia dei mosaici della Cupola del Battistero di Firenze corrisponde alle regole dell'arte romanica e italo-bizantina.

Più ardita e più personale è la rappresentazione del Giudizio Universale nella visione d'Apocalisse ad opera di Cimabue degli anni 1280 nel transetto della chiesa superiore della Basilica di San Francesco ad Assisi. Qui la vita umana appare nelle scene storiche della navata nei cicli del Vecchio e del Nuovo Testamento e nella vita di San Francesco che era quasi coetaneo, „l'alter Christus”. San Francesco per Dante era il massimo esempio. Il canto undicesimo del Paradiso è una magnifica laudazione del Santo della Povertà. La figura vivente di San Francesco nella *Commedia* è molto simile alla rappresentazione di San Francesco, con eccessivo espressionismo, nella *Maesta* di Cimabue nella chiesa inferiore d'Assisi.

La visione celeste continua ad Assisi nella cappella maggiore, negli affreschi della glorificazione della Madonna sulle pareti sotto le grandi finestre gotiche. Questi dipinti sono in pessime condizioni, ma mostrano l'invenzione artistica e l'esecuzione d'alta qualità. La Madonna ha un ruolo centrale anche nel poema di Dante, come nella teologia francescana. È molto verosimile che il poeta era membro della terza ordine francescana.

Si pone la domanda: Ha visto Dante gli affreschi di Cimabue nelle chiese di San Francesco d'Assisi? Penso di sì! Se non prima, durante il viaggio per Roma nell'aprile del 1300 l'Anno Santo. Poi a Roma Dante ha avuto tante esperienze artistiche! Prima di tutto le opere monumentali di Cavallini e Torriti nelle Basiliche Santa Maria Maggiore, San Paolo fuori le mura, San Pietro, Santa Cecilia in Trastevere, Santa Maria in Trastevere, ecc.

Dante ha creato una visione tutto nuova nella *Commedia* che ha colpito e influenzato anche gli artisti delle belle arti del suo tempo e anche i posteriori. Questa volta vorrei chiamare l'attenzione agli affreschi di Nardo di Cione nella Cappella della famiglia Strozzi della chiesa domenicana di Santa Maria Novella di Firenze. Il donatore era Tommaso Strozzi banchiere, e il contenuto della rappresentazione, cioè il programma degli

affreschi era una invenzione di suo zio, il studioso Pietro Strozzi che era priore del convento di Santa Maria Novella nei anni 1350, tempo della decorazione della cappella.

Entrando nella cappella Strozzi nel testato del braccio sinistro del transetto, si vede nel centro il celebre polittico di Andrea di Cione, cioè Orcagna, firmato e datato 1357. I dipinti dell'altare offrono un riassunto della visione beatifica del Maestas Domini, circondata dalla mandorla degli angeli nel momento in cui il Signore dà il Libro della Vita a San Tommaso d'Aquino, patrono del donatore Tommaso Strozzi, raccomandato a Cristo dalla Vergine. Dall'altra parte San Pietro riceve la chiave dei Cieli da Gesù. Lui è patrono di Don Pietro Strozzi. San Caterina d'Alessandria, che sta dietro alla Madonna, invece è patrona della signora Strozzi e dei studiosi, quindi anche dei domenicani. Nella predella appare, sotto la figura di San Pietro, la scena del giudizio come il giudizio individuale dell'imperatore Enrico II.

Il tema del polittico, la dottrina della chiesa dalla vita umana dopo la morte, è illustrata più dettagliatamente nel monumentale trittico degli affreschi sulle tre pareti della cappella, dipinto da Nardo di Cione, fratello di Andrea, negli anni 1350.

Nella parete di fondo c'è una grande vetrata che rappresenta la Madonna e San Tommaso d'Aquino su cartone disegnato dai fratelli Cione. Sopra la finestra appare il Cristo giudice entro un'aureola raggianti, nascosto dalle nubi fra tre-tre angeli, che volano verso la terra. Essi stombazzano e tengono gli strumenti della Passione del Redentore. Sotto di loro la Madonna e il Battista in ginocchio intercedono per gli uomini, e gli apostoli sedono maestosamente in due lati sopra i nubi. Sotto alla destra di Gesù stanno gli eletti, fra loro il poeta divino Dante Alighieri, ammirando la visione beatifica di Cristo. Dietro di lui stanno Boccaccio e Petrarca sotto i santi del Vecchio Testamento. Davanti a Dante si riconosce gli studiosi domenicani Fra Pietro Strozzi e Fra Jacopo Passavanti celebre predicatore e autore del libro „Specchio della vera Penitenza” (1354), che ha influenzato le rappresentazioni di Nardo di Cione soprattutto con le sue espressive descrizioni delle pene del inferno. Sotto Dante appare l'imperatore Costantino. Senza dubbio, che tutte figure sono ritratti di personaggi famosi. Quest'intenzione risale al primo Trecento, dove un bon esempio e la rappresentazione del Giudizio Universale nella chiesa Santa Maria di Donnaregina di Napoli da Pietro Cavallini e aiuti, negli anni 1310-16. Qui tutti eletti hanno un'iscrizione con i suoi nomi.

Nella prima fila dei beati sta la coppia Strozzi, Caterina e Tommaso, i donatori.

All'altra parte della finestra i maledetti si stracciano le vesti, e i demoni trascinano i corpi dei reprobati fuori dalle tombe.

Sulla parete a sinistra c'è la visione immensa della gloria del Paradiso, realizzata con grande dolcezza di forme e colori. Nel centro ap-

pariono Cristo e la Madonna sul trono, nella luce brillante. Ai lati del trono stanno in 12 file i beati: i serafi, cherubini apostoli, santi del Vecchio Testamento e poi santi del Nuovo Testamento ciascuno e accompagnato da un angelo. Nel mezzo del primo piano si trova il gruppo dei viventi, fra essi la coppia Strozzi guidata da un angelo.

Alla parete di faccia del Paradiso vediamo la visione dantesca dell'Inferno, precisamente seguendo i versi del Poema.

In alto è rappresentato il vestibolo del Inferno. Nel primo cerchio sospirano, lamentano gli ignavi ed angeli neuti, „coloro che visser senza infamia e senza lodo” (III. 36.). L'iscrizione dice: QUI SI PUNISCE LA SETTA DE CATTIVI (III. 62). Essi sono nudi e punzecchiati da mosconi e da vespe (III. 65-66) Sono condannati a correr dietro a una bandiera che mai non si arresta (III. 52-53).

Poi si vede la barca di Carone al „grande fiume” dell'Acherone:

*„Ed ecco verso noi venir per nave
un vecchio, bianco per antico pelo
girando: Guai a voi, anime prave! (III. 82-84).*

Qui convergono tutte le anime dannate, per essere trasportate da Caronte all'altra riva e andarsene „al loro luogo”.

*A destra c'è „un nobile castello sette volte cerchiato d'alte mura,
difeso intorno d'un bel fiumicello. (IV. 109-8)*

L'iscrizione di sotto è: QUI SI PUNISCE COLORO CHE FURO SENZA PECCATO MA NON EBOR FEDE.

Nel secondo cerchio a sinistra vediamo Minosse, il giudice dell'inferno, che è più bestiale di Caronte:

*„Starvi Minos orribilmente, e ringhia: esamina le colpe nell'entrata,
giudica e manda secondo ch'avvinghia.” (V. 4-6).*

Egli manda gli animi nel cerchio in cui si punisce la relativa colpa. Sotto gli animi lussoriosi volanti sempre nell'aria buia si legge: QUI SON PUNTI LI PECCATORI CHARNALI.

Poi nel terzo cerchio a destra, diviso per la mura, appare il Cerbero nel centro dei golosi:

*„al terzo cerchio, della piovra
eterna, maladetta, fredda e greve,
Cerbero, fiera crudele e diversa
sopra la gente... (VI. 7-9, 13-15)*

L'iscrizione: QUI SI PUNISCE IL PECCATO DELLA GHOLA. I golosi giacciono per terra, sono flagellati da greve, fredda pioggia e straziati con unghie, sanne e latrati da Cerbero.

Nella terza zona dell'affresco troviamo la rappresentazione del quarto e quinto cerchio dell'inferno di Dante: QUI SONO PUNTI LI AVARI

E PRODIGHI, leggiamo l'iscrizione sotto i figuri che rotolano col petto dei pesi „con grand'urli, voltando pesi per forza di poppa. (VII. 26-27). A destra vediamo il lago Stige con la barca di Flegias. I dannati sono immersi nell'acqua fangosa dello Stige. L'iscrizione: QUI SONO PUNITI GLI IRACONDI E ACCIDIOSI. Nella terza zona dell'affresco c'è la visione della città dell'inferno: Dite, circondato da mura immense.

*„Il foco eterno ch'entro l'affoca le dimostra rosse,
come tu vedi in questo basso inferno.”(VIII. 73-75).*

Qui appaiono le tre Furie infernali sulla cima della torre. Qui nel sesto cerchio di Dante sono gli eretici in un vasto cimitero infiammato. I coperchi delle tombe sono levati, sicché si vede i capi e si ode i duri lamenti dei vari eretici. L'iscrizione: ERESIARCHI.

Nella prossima zona è rappresentato il settimo cerchio di Dante, la regione dei violenti, dove si vede tre girone, tre parti separate: in mezzo sono torturati i tiranni nella sangue bollente. I centauri armati fanno la guardia intorno al lago di sangue (XII. 46-48). L'iscrizione è: QUI SONO PUNITI VIOLENTI.

A sinistra, nel secondo girone del settimo cerchio soffrono i suicidi dalle Arpie:

*„Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno,
(...)
Ali hanno late, e colli e visi umani,
pie con artigli, e pennuto il gran ventre,
fanno lamenti in su li alberi strani. (XIII. 13, 14-15)*

L'iscrizione è: QUI SONO PUNITI COLORO CHE DILAPIDARONO E VIOLENTARONO SE STESSI.

In questa zona a destra, nel terzo girone sono torturati i violenti contro Dio e contro la natura, figlia di Dio, e contro l'arte, nipote di Dio, sotto una perpetua pioggia di fuoco. L'iscrizione: QUI SONO I VIOLENTI CONTRO L'ARTE E CONTRO DIO. Qui appare nuotando per l'aria il Gerione, il mostruoso custode del regno dei frodolenti. Egli ha faccia umana, due branche pelose, e il resto del corpo è da serpente (XVIII. 10-18). Sopra la sua testa si legge: GERION.

Nella sesta zona dell'affresco si vede il ottavo cerchio di Dante con le 10 bolgie. Nella parte centrale si apre un enorme pozzo. Sopra siede Lucifero.

*A sinistra: „novo tormento e novi frustatori,
di che la prima bolgia era repleta.
Nel fondo erano ignudi i peccatori: (XVIII. 23-26).*

Qui sono i ruffiani e seduttori, che girano torno torno in due file e in senso opposto, sorvegliati e sferzati da molti diavoli. L'iscrizione: QUI SONO PUNITI I RUFFIANI INGANATORI.

A destra di Lucifero soffrono i lusingatori. L'iscrizione e: QUI SONO PUNTI LI ADULATORI LUSINGHIERI.

A sinistra piu lontano nella terza bolgia sono i simoniaci. Essi stanno capovolti in piccole buche, torturati da fiammi. L'iscrizione e: QUI SONO PUNTI I SIMONIACHI. (XIX.) A destra, nella quarta bolgia, vediamo la pena degl'indovini, che hanno il capo tutto stravolto, e piangendo camminano all'indietro. L'iscrizione e: QUI SONO PUNTI GLI IMPOSTORI E LI INDOVINI.

A sinistra in giu soffrono i BARATTIERI nella bolgia quinta, nella pece bollente sotto la guardia di diavoli armati di roncigli (XXI).

A destra gli IPPOCRITI nella sesta bolgia, che camminano in fila lentamente, vestiti da pesanti cappe di piombo, esternamente dorate. Caifasso e crocifisso in terra, e su cui devono passare gli altri ipocriti (XXIII. 109-111).

Nella bolgia settima, a sinistra in giu, sono i ladri, che corrono tra serpenti, e loro mani e l'addome sono legate dai serpi (XXIV- XXV). L'iscrizione si legge sotto: QUI SI PUNISCONO I LADRONI.

Nella bolgia ottava, a destra, al orlo dell'affresco, soffrono i consiglieri di frodi nella mare di fiamme (XXVI-XXVII). L'iscrizione: QUI SI PUNISCE COLORO CHE DETTERO CONSIGLI FRAUDOLENTO.

Nella bolgia nona dello cerchio ottavo, al lato del pozzo centrale, a sinistra, soffrono i seminatori di scandalo e di scisma. Essi girano perpetuamente torno torno, e a un certo punto sono da un diavolo feriti di spada (XXVIII-XXIX. 1-39). L'iscrizione: QUI SI PUNISCE GLI SCANDALOSI.

L'ultima bolgia, la decima, mostra la pena dei falsatori. Essi sono ricoperti di lebbra, giacciono per terra o cammino carpone (XXIX.40-72 - XXX). L'iscrizione: ALCHEMISTI, e sotto: QUI SI PUNISCONO I FALSSIFICATORI DI MONETE CONIATE.

Fra gli scandalosi ed alchimisti, nel centro dell'ultima zona dell'affresco, si vede il ultimo cerchio dell'inferno di Dante, il nono. Qui appaiono i cinque giganti intorno al pozzo: Nembrotte, Fialte, Briareo, Anteo e Tifeo (XXXI). Dal pozzo si alza il Lucifero, il re dell'inferno, di proporzioni enormi che i giganti sono piccoli accanto di lui. Sua orribile figura ha un grossissimo capo di tre facce, di tre diversi colori. Sotto ciascuna sporgono due grandi ali. Le tre bocche di Lucifero dirompe un traditore coi denti. Dalla bocca di mezzo pende il capo di Giuda, che tradi Cristo. Gli altri due che hanno le gambe entro la bocca e il capo di sotto, sono Bruto e Cassio (XXXIV). L'iscrizione: QUI DENTRO AL COCITO SI PUNISCONO I TRADITORI.

La presentazione del magnifico trittico monumentale sulle pareti della Cappella Strozzi di Santa Maria Novella di Firenze dimostra convincentemente l'alta qualita della pittura di Nardo di Cione. Gia Giorgio Vasari ha scritto: „fu uomo di singolarissimo ingegno, (...) una forte person-

alita artistica, (...) artista ben conscio di propria volonta espressiva.” Lui ha creato una nuova iconografia dell’inferno, ha inventato nuove composizioni e forme, nell’insieme e nei dettagli. Lui era il primo interprete del principe dei poeti, venti anni prima dei primi commentari letterari di Boccaccio nel 1372. Allora la sua rappresentazione era il primo riconoscimento, il primo omaggio della Comedia dalla parte dei padri domenicani che 20 anni fa, nel 1335, hanno proibito la lettura della comedia per i monaci e per i suoi studenti.

Anche la presentazione artistica e merito alla poesia divina di Dante. Ricordiamo al suo stile, come la luce gioca sottilmente sui volti, e alle sue figure e ai ritratti espressivi e poetici, quasi rinascimentali nella meta dell’ 300. Poi il contrasto della due composizioni e magnifico: la festosa tranquillita e pace del Paradiso e in faccia, il perpetuo, caotico movimento, la dinamica artistica dell’inferno, mai conosciuto nell’arte di prima. Come Giotto era il massimo artista del inizio del Trecento, così Nardo di Cione e il suo fratello Andrea erano i massimi esempi nella meta del secolo. Perché e Nardo sconosciuto oggi? Perché le sue opere sono in maggior parte perdute o ridipinte. Soltanto nei ultimi decenni sono i restauratori scoperti la sua vera lingua artistica. Anche questo rapporto vorrebbe aiutare la conoscenza della arte magnifica di Nardo di Cione.

Bibliografia

- Dante Alighieri: *La Divina Commedia*, Milano, 1941.
 Giorgio Vasari: *Le vite ...* ed. Giovanni Previtali, Vol.I. Milano, 1962, 462.
 Clara Steinweg: *Andrea Orcagna*, Strassburg, 1929.
 Hans Dietrich Gronau: *Orcagna und Nardo di Cione*. Berlin, 1937.
 Luisa Beccherucci: *Ritrovamenti e restauri orcagneschi I-II*. *Bollettino d’Arte*, 23, Ser IV. (1948). ff. 24, 143
 Richard Offner: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, The Fourteenth century, Section IV, Vol. II. Nardo di Cione*. New York, 1960. 47.
 Hans Belting-Dieter Blume: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*. München, 1989.

DANTE E LA CROCIATA

BRENDA DEEN SCHILDGEN

University of California, Davis
One Shields Avenue Davis, CA 95616 U.S.A.
bdschildgen@ucdavis.edu

Nella *Commedia*, Dante impiega in modo nuovo la retorica politica della crociata militare in quanto lo spazio del suo poema è occupato dal suo pellegrinaggio e dalla sua crociata personale. Egli espone argomentazioni a favore di un governo universale che separi la Chiesa dallo spazio temporale, come ha fatto nella *Monarchia*. Nella *Commedia*, però, l'Europa è divenuta oggetto di una passione polemica, „litigiosa”, del poeta. Qui all'interno del dramma poetico, con gli strumenti della meditazione e delle dottrine teologiche, Dante produce un'analisi di ampio respiro della moralità, dell'eticà, e dei fallimenti della storia. Più specificamente esprime giudizi sui nazionalismi emergenti d'Europa, sull'imperialismo papale della fine del Duecento, e sulla corruzione della Chiesa. Nella tradizione delle narrazioni sulle crociate, Dante smaschera la crisi del suo mondo, il mondo latino, per il quale auspica una riforma strutturale e morale.

Nella sua fantasia di un' Europa politica unita, Dante si concentra su tre nodi focali all'interno del suo pellegrinaggio-crociata: la riforma della legge nella tradizione di Giustiniano (*Par.* VI)¹; la riforma della Chiesa che, secondo Dante, è divenuta corrotta in conseguenza del potere temporale datole da Costantino (*Inf.* XIX; *Purg.* XVI; *Par.* XXVII, 40-66; *Par.* XXX, 133-48); e la conversione delle persone dedite alla cupidigia come spiega Marco Lombardo nel *Purgatorio* XVI.

La passione profetica del poeta lo spinge a un impegno per il benessere del mondo, particolarmente del mondo per lui più importante: Firenze, l'Italia, l'Europa. Questa posizione è sostenuta nel *Paradiso*, la più feroce delle cantiche, con le ripetute invettive contro la corruzione in Europa, espresse dalle persone più stimabili – Giustiniano, Tommaso d'Aquino, Bonaventura, l'aguglia, Pietro Damiano, Cacciaguida, Beatrice, e San Pietro.

¹ Tutti i riferimenti al testo della *Commedia* vengono da *The Divine Comedy* in tre volumi a cura di Charles Singleton (Princeton: Princeton University Press, 1970, 1973, 1975).

Dante scriveva in un'epoca in cui si erano realizzati viaggi di esplorazione ed uno sviluppo mercantile con i viaggi di Marco Polo e le missioni in Oriente, come quello di Frate Ricoldo di Montecroce,² contemporanei del poeta; in quella stessa epoca, i papi e i francesi invitavano a una nuova crociata. L'opera di Dante, in contrasto con l'idea di una crociata, metteva a fuoco la crisi ecclesiastica e politica d'Europa. Come altri missionari autori di resoconti di viaggio, Dante persegue uno scopo evangelico nel suo narrare, ma il luogo della conversione è l'Europa, non la „terra santa” o altri luoghi dell'Oriente.

La focalizzazione di Dante sull'Europa è particolarmente intensa nei canti geografici: Firenze nell'*Inferno* VI; l'Italia nel *Purgatorio* VI. Nel *Paradiso* VI, Dante tratta l'impero e manifesta il disegno di Dio nella Storia; illustra come la caduta di Troia dimostri l'intenzione provvidenziale in cui la città di Roma diviene lo scopo dell'ordine nuovo. Giustiniano (527-65), l'imperatore dell'unione dell'Oriente con l'Occidente, colui che ha creato la legge imperiale, introduce il tema dell'Europa e dell'impero: „cento e cent'anni e più l'uccel di Dio / ne lo stremo d'Europa si ritenne” (*Par.* VI, 4-5), poi Dante prosegue collegando Costantino con il movimento innaturale in Oriente. Tutti i commentatori lo definiscono un sermone sacro sulla santità dell'impero, che ne celebra il potere e l'invincibilità. Qui Dante traccia un piano del territorio della sua geopolitica. Mentre caratterizza Giustiniano, ricorda rapsodicamente la storia della conquista romana e i capi che l'hanno sostenuta, sia repubblicani³ che imperiali: Torquato e Quinzio, i Deci e i Fabi, Scipione e Pompeo, Giulio Cesare, Augusto, Tiberio, Tito, Giustiniano e Carlomagno. Annunciando che fu un intervento del cielo il principio che trasformò la repubblica in un impero (*Par.* VI, 52-96), Dante delimita i confini dello spazio imperiale con dei fiumi. Dal trionfo di Scipione l'Africano in Africa settentrionale, Dante volge lo sguardo all'Europa, ricordando la sconfitta d'Annibale alla frontiera del Po nella battaglia che mise fine alla seconda guerra punica; allo stesso modo la conquista del Varo, Reno, Isàra, Era, Senna, Rodano, e Rubicone traccia una carta europea del territorio dell'impero (*Par.* VI, 51-66). Le campagne africane di Pompeo e Cesare, con il Nilo di Cleopatra, delimitano la frontiera sud dell'impero.

La lista degli eroi di Dante nel *Paradiso* XVIII, di persone che hanno lottato per riscattare la terra cristiana dagli arabi, sembra un invito all'unità cristiana secondo il modello imperiale di Carlomagno. L'intolleranza dell'Islam fa pensare che la *Canzone d'Orlando* fosse una fonte importante del poeta perché Dante promuove la politica imperiale carolingia e biasima il combattimento scismatico all'interno della nobiltà cristiana. Eppure la mia ipotesi è che questi canti, pur applaudendo l'azione mili-

² Ricoldo da Montecroce, *Il Libro della peregrinazione nelle parti d'oriente di Frate Ricoldo da Montecroce*, a cura di Ugo Monneret de Villard (Roma: Istituto Storico Domenicano, 1948).

³ Robert Hollander, „Dante's Republican Treasury,” *Dante Studies* CIV (1986): 59-82.

tare, non trattino della guerra contro i saraceni come tutti credono.⁴ Piuttosto, si riferiscono ai conflitti ispirati dal desiderio di un'unità politica e religiosa. Forse è vero che essi molte volte si sono espressi in azioni militari, come nella *Canzone d'Orlando*, ma io trovo che non sia questo l'interesse primario di Dante. Le battaglie che egli sceglie di descrivere rappresentano l'idea d'Europa di Dante come era stata esposta nella *Monarchia*. Egli collega Orlando e Carlomagno e Guglielmo e Rinoardo con la lotta contro le incursioni islamiche in terra francese. Inoltre, il normanno Roberto il Guiscardo (*Par.* XVIII, 48) è presentato come colui che ha unito l'Italia meridionale, i diversi popoli e le culture della Sicilia. Goffredo di Buglione era il capo della crociata – la „gloriosa” e prima – in cui venne presa Gerusalemme, che aveva come motivazione il benessere dei cristiani nel Medio Oriente. Lui stesso divenne il primo capo cristiano di Gerusalemme. Nella prospettiva dantesca, tutti questi uomini sono stati coinvolti in una lotta contro lo scisma interno, più precisamente, il genere di scisma che ha distrutto Orlando e ha quasi finito Renoardo. Ad esempio, Roberto il Guiscardo ha creato l'unità politica nell'Italia meridionale, che era un paese diviso.

Non solo, nel *Paradiso* XVIII, la lista di coloro che hanno lottato per difendere l'unità cristiana è giustapposta a *Paradiso* XIX e XX, dove è esposta la questione della salvezza delle persone virtuose non cristiane insieme alla lista dei cristiani rei di corruzione. Uno di questi è Carlo II di Napoli, il re di Gerusalemme, il cui padre ha comprato Gerusalemme nel 1272. Lui stesso era collegato al papa Nicolo IV (1288-92),⁵ uno dei più ardenti sostenitori della crociata in „terra santa” al tempo di Dante.⁶ Anche Filippo il Bello, un altro sostenitore della crociata, è stato inserito qui perché ha falsificato la moneta (*Par.* XIX, 119), ma l'ha fatto nel cuore dell'Europa latina. Questo contrasto tra capi eroici e corrotti crea un'opposizione tra la crociata cristiana per salvaguardare l'unità religiosa e una crociata per attaccare i musulmani, e pone enfasi sul fallimento del programma militare e politico degli europei in „terra santa.” Gli eroi qui rappresentano il teatro cristiano latino, un'orientazione imperiale romana dai confini europei, avente la „terra santa” unico spazio in Asia, incluso soltanto perché connesso con l'unità latina.

Infatti, i riferimenti nel poema alla politica della crociata ad esso contemporanea dimostrano questa tesi. Nel clima ironico d'*Inferno* XXVII,

⁴ Cfr. le note di Singleton, *Paradiso* XVIII (306).

⁵ Asiz Suryal Atiya, *The Crusades in the Later Middle Ages* (New York: Kraus, 1938), 35-36.

⁶ Sylvia Schein, „1276-1291: Between Crux Cismarina and Crux Transmarina,” e „1291-1292: The Loss of the Holy Land and the First Attempts at Its Recovery,” *Fideles Crucis: The Papacy, the West, and the Recovery of the Holy Land 1274-1314* (Oxford: Clarendon, 1991), 51-73 e 74-111, che trattano di Nicolo IV e la Crociata nella „terra santa.”

Guido da Montefeltro, condannato all' Inferno per „consiglio frodolente” (*Inf.* XXVII, 116) describe,

*Lo principe d'i novi Farisei,
avendo guerra presso a Laterano,
e non con Saracin né con Giudei,
ché ciascun suo nimico era Cristiano,
e nessun era stato a vincer Acri
né mercatante in terra di Soldano* (*Inf.* XXVII, 85-90).

Con la polemica papale applicata a Urbano II, Gregorio VII, Nicolò IV, Guido critica il papa perché fa la guerra contro i cristiani invece di fare una crociata ad Acri (che è caduta soccombendo agli arabi nel 1291), chiamata da lui, „la terra di Soldano.” Questa osservazione è stata intesa come un lamento appassionato di Dante contro la bellicosità papale, contro i monarchi cristiani, legittimati dal papato ad intraprendere le crociate, in quanto distoglie l'attenzione dalla „terra santa.” In verità, tra 1254 e 1343, il papato fece regolarmente guerre in Italia – le campagne coincidevano con le crisi nell' Oriente latino – contro sovrani cristiani. Inoltre, le crociate italiane erano combattute contro i ghibellini toscani o lombardi, e dentro lo stato papale.⁷ Infatti, Manfredi, il figlio di Federico II, un ghibellino che Dante decide di risparmiare (*Purg.* III, 106-35), in realtà aveva mosso contro lo stato papale.

Comunque, i papi del Trecento e Quattrocento erano anche gli organizzatori della crociata in „terra santa.”⁸ Fare la guerra, una tema centrale dell' *Inferno* XXVII, fa da definizione per Guido, che dice di se stesso, „Io fui uom d'arme” (XXVII, 67). Anche Villani dice che era „savio e sottile d'ingegno di guerra più che niuno che fosse al suo tempo.”⁹ Inoltre Guido domanda se Dante sappia se Romagna, la sua regione, è in pace o in guerra e Dante chiarisce come sia fragile la situazione in Romagna:

*O anima che se' là giù nascosta,
Romagna tua non è, e non fu mai,
sanza guerra ne' cuor de' suoi tiranni* (*Inf.* XXVII, 36-38).

⁷ Norman Housley, *The Italian Crusades: The Papal-Angevin Alliance and the Crusades Against Christian Lay Powers, 1254-1343* (Oxford: Clarendon Press, 1982), 71; Norman Housley, *The Avignon Papacy and the Crusades, 1305-1378* (Oxford: Clarendon Press, 1986), 5. Anche Elizabeth Siberry, *Criticism of Crusading 1095-1274* (Oxford: Clarendon Press, 1985), 156-89.

⁸ Atiya, *The Crusade in the Later Middle Ages*, 3-94; anche Angelo Diotti, „Dubois e il *De Recuperatione*,” dove discute Nicolò IV e Bonifazio VIII e i loro sostegno della Crociata nella „terra santa”. Pierre Dubois, *De Recuperatione Terre Sancte: Dalla „Respublica Christiana” ai primi nazionalismi e alla politica antimediterranea*, a cura di Angelo Diotti (Firenze: Leo S. Olschki, 1977), 10-16.

⁹ Giovanni Villani, *Cronica*, 4 vol. a cura di Franc. Gherardi Dragomanni (Firenze, 1844, rpt. Frankfurt: Minerva, 1969), vol. I, libro 7, cap. 44.

Le osservazioni di Guido accusano ancora Bonifazio, ma si riferiscono anche ironicamente alla perdita della sua capacità guerresca nella lotta inter-italiana, di cui il Laterano era stato molte volte il patrocinatore. Ciò che conta comunque è che le osservazioni di Guido nascondono il suo fallimento.¹⁰ Non ci sono dubbi che Dante condanni le guerre papali in Italia, ma dire anche che egli sostiene la polemica sulla crociata è un' altra questione. Il riferimento ad Acri oppone una guerra contemporanea contro un' altra: le guerre papali chiamate crociate contro la crociata in „terra santa”.

Nel contesto di molti canti che ricordano l'orrore della guerra, il discorso di Guido viene dopo *Inferno* XXVI, dove la voce melliflua d'Ulisse non può vincere la memoria di Virgilio dell' „agguato del caval” (XXVI, 59), che fa pensare alla sua descrizione dell' incendio di Troia. Dante prosegue nel suo disvelamento dell'incubo della guerra con la descrizione che apre il Canto XXVIII, descrizione che fa concorrenza al secondo libro dell' *Eneide* come profonda poesia contro la guerra. I canti XXVI-XXXIII disegnano un ritratto del tradimento, dell' inganno e del disaccordo della guerra e di coloro che l'incoraggiano.

L'eccezionale reputazione di Guido come uomo di guerra coincide con la sua promozione della crociata. Ma anche questo merita una considerazione nel contesto della sua difesa, dove egli cerca ingegnosamente di dare la colpa del suo fallimento alla corruzione del papa. Inoltre, Dante presenta questo episodio con alcuni riferimenti supplementari al passato romano tradotto nella politica della crociata: sprezzando la logica, Guido eguaglia la seduzione di Bonifazio alla relazione tra Silvestro e Costantino, un atto che in ultima analisi ha condotto alla conversione dell' imperatore e alla cristianizzazione dell' impero.

Che possiamo concludere dall' osservazione di Guido, che in verità rappresenta la critica contemporanea della politica papale sulla crociata? Forse possiamo trovare una risposta investigando la posizione assunta da Dante riguardo alla soluzione della crisi politica europea. Egli promuove forse una crociata in „terra santa” come la soluzione dei conflitti regionali in Italia? O suggerisce un' altra strada per la riforma? In verità questo canto indica indirettamente la crociata di Dante, perché il caso di Guido è un esempio specifico del modo in cui al tempo di Dante il seggio papale era impegnato in conflitti politici locali, come risultato della confusione tra i poteri temporali e quelli spirituali. Il riferimento a Costantino, per ironico che sia, allude anche al tema dantesco del supposto sbaglio di Costantino quando diede il potere temporale al pontefice romano – uno sbaglio dal quale è nato lo stato pontificio. A causa dell' esistenza dello stato papale con i poteri temporali papali, i papi hanno sviluppato una politica della crociata contro i principi dell' Occidente. Una serie di papi collegati con gli angioini ha fatto dell' Italia, dal Trecento alla metà del

¹⁰ Judith Davies, „Inferno XXVII”, *Cambridge Readings in Dante's Comedy*, a cura di Kenelm Foster e Patrick Boyde (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 49-69.

Quattrocento, il luogo più importante per le crociate.¹¹ Il tema ricorrente del coinvolgimento papale negli affari temporali, l'argomento centrale del terzo libro della *Monarchia*, è al centro della crociata poetica di Dante.¹² In questo testo Dante sostiene che la soluzione dei problemi di Firenze, d'Italia e dell'impero sta in una riforma strutturale, legale e istituzionale della Chiesa e dello stato. A questo punto, che Dante proponga un'avventura militare in Medio Oriente come soluzione alle crisi istituzionali del tempo è un'assurdità, perché nella *Monarchia* non accenna a questa proposta neanche una volta; in verità, le parole di Guido indicano con precisione quanto siano corrotte la politica e la pratica papale.

Comunque, Ugo Capeto quando accusa tutti i suoi discendenti, „Io fui radice de la mala pianta / che la terra cristiana tutta aduggia, / sì che buon frutto rado se ne schianta” (*Purg.* XX, 43-45), suggerisce la posizione di Dante sulla crociata a lui contemporanea. Egli dà la colpa alla linea capetingia, ai Filippi e ai Luigi – dopo Ugo Capeto, nel 1300, otto sono chiamati o Filippo o Luigi (*Purg.* XX, 50-51) – perché hanno mal governato la Francia e hanno fatto guerre in terre cristiane. La sua maledizione generale lanciata ai Luigi e ai Filippi include Luigi VII (1137-80), sotto il cui appoggio venne varata la seconda crociata, Luigi IX (1226-70), che morì in Medio Oriente nella quinta crociata e venne canonizzato durante la vita di Dante; e Filippo IV, benché tali personaggi non siano specificamente identificati. Quando racconta la vita di San Luigi, Jean da Joinville, l'ammiratore e amico del re, riconosce di aver perso anch'egli interesse per la crociata così appassionatamente promossa da Luigi.¹³

Mettendo in rilievo una serie di macchinazioni e di campagne militari contro l'Inghilterra, i Paesi Bassi e l'Italia, che ebbero per risultato il trasferimento del papa ad Avignone, Ugo Capeto condanna l'avarizia come causa del caos politico in Europa:

*O avarizia, che puoi tu più farne,
poscia c'ha' il mio sangue a te sì tratto,
che non si cura de la propria carne?* (*Purg.* XX, 82-84)

Questo brano esprime una delle più caustiche diatribe politiche e morali della *Commedia*,¹⁴ ed il suo bersaglio non è certo l'Islam né altri paesi. Al

¹¹ Peter Partner, *The Lands of St. Peter: The Papal State in the Middle Ages and the Early Renaissance* (Berkeley: University of California Press, 1972), specialmente capitolo 6, „The renewal of imperial authority,” 203-28, e capitolo 7, „The foundation of the Papal State,” 229-65. Anche cfr. Housley, „Papal Justification of the Italian Crusades,” *The Italian Crusades*, 35-70.

¹² Gian Roberto Sarolli, „Dante Poeta Teologo-Politico: Poesia Come 'Milizia Letteraria',” in *Prolegomena alla „Divina Commedia”* (Firenze: Leo S. Olschki, 1971), 299-336.

¹³ Jean de Joinville. *Vie de Saint Louis*, a cura di Jacques Monfrin (*Paris*: Dunod, 1995), 236 [734-35].

¹⁴ Riccardo Scrivano, „L'Orazione politica di Ugo Capeto: Morale, politica e retorica in Dante.” *L'Alighieri* XII. 2 (1971): 13-34.

contrario, il destinatario del messaggio è il cuore stesso del potere latino cristiano, il centro del fallimento morale e politico dell' Occidente, e incrimina addirittura quei personaggi che sono stati in odore di santità ed hanno anche appoggiato la crociata in „terra santa.”

Un altro importante riferimento alla lotta per riconquistare la „terra santa” si trova in *Paradiso IX*. Come tutti i canti noni della *Commedia*, *Paradiso IX* rappresenta una soglia. Qui Dante entra nel cielo del Sole dove, tra gli altri, incontra Folco di Marsiglia, che racconta la storia di Raab, la prostituta, vicina a lui nel cielo, che ha aiutato Giosuè a conquistare Gerico. Questo evento sottolinea il motivo per cui Dante ha incluso Giosuè tra i martiri:

*Perch' ella favorò la prima gloria
di Iosüè in su la Terra Santa,
che poco tocca al papa la memoria (Par. IX, 124-26.)*

Erich Auerbach cita questo brano come esempio del sistema tipologico-allegorico dantesco. Sostenendo che Giosuè come tipo di „Cristo” e Raab come „la Chiesa” hanno aperto la via per la cattura allegorica della Gerusalemme eterna, Auerbach afferma che in questo caso sono giustificate ambedue le letture, la letterale e l'allegorica, „che poco tocca al papa la memoria”. In realtà, il fatto che nel tredicesimo secolo il libro di Giosuè nella Bibbia fosse allegorizzato in questo modo dimostra il punto avanzato da Auerbach.¹⁵ Bonaventura, ad esempio, ha utilizzato l'esempio dell'entrata di Giosuè nella terra promessa, con la consegna e ricevimento della legge come segni (o miracoli) – cioè, prove della certezza della fede.¹⁶ La lettura extraletterale del viaggio in Israele è del tutto in armonia con le pratiche bibliche di Paolo che ha scritto: „nolo enim vos ignorare fratres quoniam patres nostri omnes sub nube fuerunt / et omnes mare transierunt / et omnes in Mose baptizati sunt in nube et in mari / et omnes eandem escam spiritalem manducaverunt / et omnes eundem potum spiritalem biberunt / bibebant autem de spiritali consequenti eos petra / petra autem erat Christus / sed non in pluribus eorum beneplacitum est Deo / nam prostrati sunt in deserto / haec autem in figura facta sunt nostri ut non simus concupiscentes malorum sicut et illi concupierunt.” (I Cor. 10:1-6).

In una lettura simbolica, Raab, la prostituta, è divenuta l'agente della causa vera (o la Chiesa), in contrasto con la Chiesa presente (basata sulla regola di Clemente V). Adesso la Chiesa, come la prostituta nello spettacolo del *Purgatorio XXXII* (147-60), che ricorda l' Apocalisse di Giovanni (18:2-10), ha abbandonato la legge e saltella lascivamente con i poteri seco-

¹⁵ Erich Auerbach, „Figurative Texts Illustrating Certain Passages of Dante's *Commedia*,” *Speculum* XXI. 4 (1946): 474-89.

¹⁶ Bonaventure, „Praeclaritas meritorum et miraculorum fuit in Legislatore ... Vide Iosue,” „*Collatio IX*,” *Collationes in Hexaëmeron*, a cura di Ferdinand Delorme in *Opera Omnia* 5 (Florence: Collegii S. Bonaventurae, 1891), 16 (374).

lari (Filippo il bello di Francia), consumando in ultima analisi se stessa. Questa, naturalmente, è l'interpretazione allegorica di Dante della successione delle relazioni papali con i francesi, i battibecchi al vetriolo di papa Bonifazio VIII, e, nel regno di Clemente V, il trasferimento della sede papale ad Avignone nel 1305.¹⁷ Collegando la buona azione di Raab con la memoria debole del papa, Folco si riferisce agli eventi storici contemporanei che hanno pochi riferimenti alla crociata in „terra santa” ma molti riferimenti alla politica nelle terre cristiane latine. Invece di facilitare i fedeli nei loro viaggi nella „terra promessa,” o in cielo, la prostituta di Babilonia (o il papato che ha preso possesso della Chiesa) vende e tradisce la sua carne o corpo, e saltella con il gigante (i francesi).¹⁸ Teodolinda Barolini sostiene nel *Dante's Poets*, che il linguaggio utilizzato da Folco per dipingere Raab, collegato con la sua denuncia della curia romana è il linguaggio aspro della crociata.¹⁹ Ma, mentre il poeta fa sì che Folco si concentri su un esempio specificamente militare dell'azione cristiana, Dante qui non promuove affatto una crociata in „terra santa”. Piuttosto, incrimina la Chiesa contemporanea, perché la sua connivenza politica illecita con i francesi ha tradito il suo dovere di sposa di Cristo. Egli biasima anche il falso uso della crociata per giustificare le azioni contro i cristiani in Italia e in altri paesi europei.²⁰ Il papato come custode della „navicella” (*Purg.* XXXII, 129) – cioè, la Chiesa – non riesce a tener presente la sua responsabilità e pilotarla.

Nell'episodio di Folco, in verità, i versi che seguono la storia di Raab elaborano come la Chiesa abbia trascurato il suo dovere di badare al gregge: il degrado di Firenze è il primo esempio di tale negligenza. Del papa e dei cardinali, Folco dice, „non vanno i lor pensieri a Nazarette, / là dove Gabriello aperse l'ali” (IX, 137-38). Di nuova, Dante non nomina la città di Nazaret come una località della crociata politica ma come il posto dove ha avuto luogo l'Incarnazione, dove l'umiltà, la semplicità, e l'ubbidienza di Maria hanno fatto sì che la parola divenisse carne. Folco, dando il nome di adulterio a questo tradimento e ricordando che il sangue dei martiri ha consacrato la terra romana, continua ad accusare la Chiesa contemporanea sottolineando che

*Vaticano e l'altre parti elette
di Roma che son state cimitero*

¹⁷ Peter Armour, *Dante's Griffin and the History of the World: A Study of the Earthly Paradise (Purgatorio, cantos XXIX-XXXIII)* (Oxford: Oxford University Press, 1989), 215-83. Che „la prostituta” del *Purgatorio* XXXII-XXXIII rappresenta il papato corrotto è sostenuto da R. E. Kaske. Cfr. „The Seven *Status Ecclesiae* in *Purgatorio* XXXII and XXXIII,” *Dante, Petrarch, Boccaccio: Studies in the Italian Trecento in Honor of Charles S. Singleton* a cura di Aldo S. Bernardo and Anthony L. Pellegrini (Binghamton, N. Y.: Renaissance & Medieval Texts & Studies, 1983), 89-113.

¹⁸ Armour, *Dante's Griffin*, 222-24.

¹⁹ Teodolinda Barolini, *Dante's Poets: Textuality and Truth in the Comedy* (Princeton: Princeton University Press, 1984), 120.

²⁰ Housley, *The Italian Crusades*.

*a la milizia che Pietro sequette,
tosto libere fien de l'avoltero (Par. IX, 139-42).*

La scelta dantesca di affidare a Folco la rappresentazione della „terra santa” allegorica rivela un altro disegno simbolico. Folco, nato nel 1160 in una famiglia di ricchi mercanti genovesi, era un trovatore che, dopo una vita di piacere – alle corti di Riccardo Cuor di Leone, Alfonso VIII di Castiglia, Raimondo V, conte di Toulouse, e Barral de Baux – divenne un ardente combattente contro l’eresia albigese.²¹ Oltre a Dante stesso e San Francesco, Folco è l’unico poeta vernacolare che si trovi in cielo. Ancora più importante, è il fatto che un poeta-crociato abbia lottato contro l’eresia albigese; infatti i trovatori erano critici della crociata albigese e condannavano l’uso della crociata papale contro l’eresia d’ Occidente.²² Invece Folco, come San Domenico, ha preso la croce e ha combattuto contro quella che veniva percepita come una minaccia al cristianesimo latino. Gli esempi di Guido da Montefeltro, Folco, e Domenico messi insieme suggeriscono la posizione dantesca rispetto alla crociata in Occidente: egli premia la giusta crociata di Folco e di Domenico contro l’eresia, ma condanna i papi che hanno fatto le crociate soltanto per difendere i loro interessi temporali o territoriali. Folco, come Raab e Giosuè – e in contrasto con gli spiriti infernali, Medusa in particolare, di *Inferno* IX, che ha tentato di interrompere il viaggio dantesco – apre la via del Signore, un tema appropriato per una soglia, specialmente perché nel canto successivo si trova la vita di San Domenico.

È chiaro che Dante approva ambedue, sia la crociata metaforica che la crociata storica contro gli albigesi, ma nel cielo dei martiri sembra adottare la retorica della crociata tipica delle lotte contro il mondo arabo. Qui descrive coloro contro cui ha lottato Cacciaguida come „gente turpa” (XV, 145), la „legge” che hanno seguito è „la nequizia” (XV, 142); viene in mente il linguaggio della guerra giusta, „vostra giustizia” (144) quando Cacciaguida, di Dante, spiega che è morto come martire. Vorrei esaminare questo brano attentamente perché propongo una lettura alternativa da quella dominante:

*Poi seguitai lo'mperador Currado;
ed el mi cinse de la sua milizia,
tanto per bene ovrar li venni in grado.
Dietro li andai incontro a la nequizia
di quella legge il cui popolo usurpa,
per colpa d'i pastor, vostra giustizia.
Quivi fu' io da quella gente turpa*

²¹ Barolini, *Dante's Poets*, 114-22; Michele Scherillo, „Dante et Folquet de Marseille,” *Nouvelle Revue d'Italie* 18 (1921): 59-75; Nicola Zingarelli, *Folchetto di Marsiglia nella Commedia di Dante* (Bologna: Zanichelli, 1899); e le note di Singleton, *Paradiso* IX (169).

²² Siberry, *Criticism of Crusading*, 6.

*disviluppato dal mondo fallace,
lo cui amor molt'anime deturpa;
e venni dal martiro a questa pace (Par. XV, 139-48).*

L'opinione generale è che Cacciaguida, abbia seguito l'imperatore Corrado III (1093-1152) nella seconda crociata e che sia morto lottando contro „l'infedele” nel 1147.²³ È dubbio che sia stato Corrado III a farlo cavaliere: non esistono testimonianze del fatto che Corrado III abbia fatto cavaliere qualche fiorentino, benché sia stato incoronato a Milano nel 1128. Vorrei suggerire che, anche se questo brano si può riferire alla seconda crociata, il tipo di linguaggio qui è più caratteristico del vituperare che Dante impiega contro la corruzione del papato e dei sovrani d'Occidente. Significativamente, i cronisti e gli altri scrittori della crociata hanno utilizzato questo tipo d'invettiva contro i cristiani, alla cui depravazione morale essi attribuiscono il fallimento. Ad esempio, Giovanni di Salisbury (che tende ad essere più un sostenitore dei francesi che un difensore dell'imperatore Corrado), nondimeno scrive della seconda crociata, „Preter incomoda que dolo Constantinopolitani imperatoris et Turcorum viribus acciderant Christianis, exercitum eorum debilitabat invidia principum et contentio sacerdotum. Teutones enim Francorum (...) dedignati sunt habere consortium (...) respondentes nichil sibi cum Francis.”²⁴ Allo stesso modo, Bernardo nel *De Consideratione*²⁵ attribuisce ai cristiani latini la responsabilità per il fallimento della seconda crociata.

Corrado II, diversamente da Corrado III, ha fatto una campagna in Italia e ha seguito una severa, quasi feroce linea politica che riflette i desideri politico-legali danteschi. Anche se cercò il sostegno papale nella sua posizione imperiale e venne incoronato a Roma nel 1027, Corrado II iniziò un programma teso a limitare il potere temporale dei papi; quando emanò una costituzione che diminuiva la legge lombarda, diede una vittoria alla nobiltà romana e al suo governo perché ristabiliva la giurisdizione imperiale romana. Inoltre lottò contro i musulmani in Italia, che si erano stabiliti lì da duecento anni. Ancora più importante, nel contesto del collegamento tra Corrado II e Cacciaguida, è questo evento: quando l'imperatore, un tedesco, si recò a Ravenna ed a Roma, sorse un grave tumulto a causa del forte sentimento anti-tedesco.²⁶ Di Corrado III, Giovanni di Sa-

²³ Il linguaggio di Singleton, *Paradiso*, 259. Cfr. anche Fiorenzo Forti, „Cacciaguida” – *Enciclopedia Dantesca*, I, 733-39 – esamina le contraddizioni storiche nella versione che Dante dà della vita del suo avo. Cacciaguida viveva nell'undicesimo secolo; Corrado III deve essere la persona che l'ha reclutato per la seconda crociata.

²⁴ John of Salisbury, *Historia Pontificalis*, a cura di Marjorie Chibnall (Oxford: Clarendon Press, 1986), 54.

²⁵ Bernard of Clairvaux, *De Consideratione ad Eugenium Papam in Opera*, vol. 3 di 8 vol., a cura di Jean Leclercq, H. M. Rochais, e C. H. Talbot (Rome: Editiones Cistercienses, 1957-77), vol. 3-8 a cura di Jean Leclercq e H. M. Rochais, 393-493 (379-493).

²⁶ Partner, *Lands of St. Peter*, 105-6.

lisbury scrive che il suo esercito venne distrutto a causa della sventatezza dei tedeschi ed anche, „Sed exercitus Conradi temeritate Teutonum ante confectus est (...) Francos presumptione et negligentia Gaufredi de Ranuncuno.”²⁷ È importante ai fini di Dante il fatto che ambedue i Corradi, il secondo e il terzo, abbiano incontrato una forte resistenza contro i loro comandi imperiali da parte degli altri nobili ed ecclesiastici cristiani latini.

Cacciaguida sembra dare la colpa della sua morte alla „gente turpa”: „fu' io (...) disviluppato dal mondo fallace” – ma questa „gente turpa” potrebbe essere rappresentata da quelli che hanno abbandonato la causa dell' imperatore Corrado. Chiamando la morte di Cacciaguida „martiro”, Dante fa la sua crociata poetica e politica e descrive il suo martirio potenziale, in parallelo con quello del suo avo. Un' interpretazione siffatta trasforma la vita di Cacciaguida in una realizzazione della definizione bonaventuriana di martirio. Cioè, sinceramente dedito al servizio dell' imperatore tedesco, non distolto dall' amore del mondo e teso a combattere la „gente turpa” (quelli che si sono rivoltati contro la regola di Corrado), Cacciaguida è ricompensato per la sua opera buona ed è accolto in „questa pace”, come uno che sia morto per la verità. Come ha scritto Bonaventura nella sua discussione del martirio, „C'è un profeta che non era perseguitato per causa del suo paese? È una prova della fede”.²⁸ Una simile lettura avvicina la vita di Cacciaguida alla vita di Dante, che è narrata da Cacciaguida come centro della sua rivelazione nei tre canti dove il poeta associa il suo esilio con il martirio del suo progenitore.

In verità, la condanna dantesca della crociata in „terra santa” e la sua enfasi sul movimento verso Occidente (*Par.* XXXI, 104) per vedere l'icona vera indica l'Occidente come il luogo della conversione cristiana, lo scopo della crociata-pellegrinaggio. Similmente, il coinvolgimento di Cacciaguida negli affari di Firenze concentra l'attenzione sulle crociate che Dante considera essenziali nell'Italia contemporanea. Alla fine del secolo tredicesimo, forse come conseguenza della caduta d'Acridi, l'entusiasmo secolare per le guerre religiose era diminuito. Rimanevano alcuni sostenitori,²⁹ ma in luogo dell' entusiasmo c'era un sentimento anti-crociata, non soltanto perché l'Occidente non era riuscito a vincere nelle campagne contro i musulmani, ma anche perché i cittadini in questo periodo erano più preoccupati per la corruzione del clero occidentale e, per di più, consideravano la crociata la principale ragione per la tassazione.³⁰

²⁷ *Historia Pontificalis*, 12.

²⁸ Bonaventura, *Collationes in Hexaëmeron*, in *Opera Omnia* 5 (Florence: Collegii S. Bonaventurae, 1891), IX. 15, 374.

²⁹ Schein, *Fideles Crucis*, e Atiya, *Crusades in the Later Middle Ages*.

³⁰ Ugo Monneret de Villard, *Lo studio dell'Islam in Europa nel XII e nel XIII secolo* (Vatican City: BAV, 1944), 72; cfr. anche „Conclusion,” *The Avignon Papacy and the Crusades*, 293-300.

Ciò nonostante, nel quattordicesimo secolo c'erano ancora ardenti sostenitori della crociata: ad esempio, due italiani vissuti ai tempi di Dante: Taddeo di Napoli e Fidenzio di Padova. Altri polemisti della crociata includono Pierre Dubois, un avvocato francese, e Marino Sanudo; essi, come Dante, smascherarono la corruzione del papato e la devastazione delle guerre cristiane.³¹ Nel *De Recuperatione*, scritto tra 1305 e 1307 (dopo l'elezione di Clemente V e il trasferimento del papato ad Avignone), Pierre Dubois sostiene che la crociata ed altre misure ecclesiastiche (come la scomunica) utilizzate contro i cristiani per ragioni politiche erano esempi di violazione del potere pontificio. L'opera di Pierre Dubois, manifestando l'utopia di un Occidente latino unito, condivide molti aspetti con la *Monarchia*, perché propone la pace tra i sovrani d'Europa (I. IV. 3), la riforma morale e scolastica nella Chiesa (I. XIII. 27; I. XV. 29; I. XX. 37; I. XVI. 30; I. XVII. 33-34; I. XVIII. 35; I. XIX. 36; I. LXVIII. 109), e la soppressione del potere temporale del papa (I. XXVI. 45).

Benché sia Dubois che Dante si confrontassero con la crisi politica e etica de propri tempi e condividessero le convinzioni politiche, essi proponevano soluzioni molto diverse circa i problemi del periodo.³² La *Monarchia* non parla della crociata in „terra santa”; invece, per contrasto, la conquista della „terra santa” è il primo motivo dell' opera di Dubois. Il *De Recuperatione* propone che la crociata e l'unità europea (I. I. 1; I. II. 2; I. V. 7; I. VI. 9; I. X. 16; I. XXII. 39) debbano essere guidate dal re di Francia (II. LXXI. 116) mentre il papa può rimanere ad Avignone (II. LXX. 112). Questo punto di vista differenzia radicalmente la dottrina politica di Dubois da quella di Dante.³³ Nei canti che chiudono il *Purgatorio*, Dante caratterizza le relazioni francesi-laterane come un tipo di prostituzione – il che indica che Dante non era d' accordo con le teorie di Dubois. L'accusa di Ugo Capeto contro i sovrani francesi e lo spettacolo che chiude il *Purgatorio* fanno decisamente pensare che Dante non avrebbe approvato neanche la guida francese di un' Europa unita, e nemmeno la polemica sulla crociata utilizzata per proporla. Nondimeno, negli opuscoli politici

³¹ Per il testo del *De Recuperatione Terre Sancte*, cfr. 115-211 dell' edizione di Angelo Diotti; Marino Sanudo Torsello, „Liber secretorum fidelium crucis,” *Gesta Dei per Francos, sive orientalium expeditionum et regni Francorum Hierosolimitani historia*, a cura di J. Bongars (Hanover, 1611). Anche Atiya, *Crusade in the Later Middle Ages*, 47-127, e Schein, *Fideles Crucis*, 112-39. Un testo che predica la crociata in Francia nel secondo decennio del trecento è „Fr. Pietro di Cipro a Parigi, 23, luglio, 1316,” P. Girolamo Golubovich, O. F. M., *Biblioteca Bio-Bibliografia della Terra Santa e dell' Oriente Franceseana (1300-1332)* III (Firenze: Collegio di S. Bonaventura, 1919), 147-49.

³² Cfr. Diotti, „Rapporti con il „*Monarchia* di Dante,” 47-82, e „Parallelo Critico Dubois-Dante,” 83-88, *De Recuperatione Terre Sancte*. Housley unisce Pierre Dubois e Dante come due critiche del papato, specificamente per la violazione delle chiavi e l'uso politico e papale della crociata in Europa; *The Italian Crusades*, 37.

³³ Cfr. Diotti, „Rapporti con il *Monarchia* di Dante,” che spiega le differenze tra Dante e Dubois riguardo la direzione francese del mondo latino (61-62).

più importanti del quattordicesimo secolo, quelli di Dante e di Dubois, vediamo il concetto anche se non la pratica di una comunità europea unita.

Il fatto che Dante adotti la retorica e la politica della crociata in „terra santa” nei canti di Cacciaguida per discutere la storia di Firenze e la sua eredità romana – come pure il suo futuro – fa pensare che egli non considerasse la crociata una preoccupazione urgente anche se mise eroi delle crociate cristiane dell’ Occidente o della Bibbia in cielo. In verità, nel poema è lo scisma, intellettuale, politico o religioso, a divenire bersaglio della sua polemica. La scelta delle persone che esemplificano la giustizia militare – Orlando, Carlomagno, Guglielmo o Renoardo, ad esempio – dimostra che l’area del suo interesse è l’Europa e la sua preoccupazione si incentra sulla discordia e sullo scisma nel contesto dell’ Occidente latino. Le storie di Giosuè e di Giuda Maccabeo, d’ altro canto, indicano allegoricamente i conflitti e le lotte che precedono l’entrata coronata nella simbolica terra promessa e la visione della pace finale.

I versi centrali dei canti di Cacciaguida sono quelli in cui il Pavo predice a Dante il suo futuro penoso, „le chiose / di quel che ti fu detto” (XVII, 94-95); il pellegrino l’ha già sentito molte volte nel poema, ma forse non l’ha creduto (*Inf.* X, XV, XXIV, ad esempio). In questi canti, Dante retrospettivamente adotta il progetto del poema, quando Cacciaguida descrive la sofferenza futura e dice al suo discendente, „Tu lascerai ogni cosa diletta / più caramente” (XVII, 55-56). Al sentire queste parole aspre sul suo futuro, Dante risponde con il suo discorso, ugualmente famoso, in cui accetta la sua missione come poeta – una vocazione che s’unisce con la sua salvezza:

*per che di provedenza è buon ch’io m’armi,
sì che, se loco m’è tolto più caro,
io non perdessi li altri per miei carmi (Par. XVII, 109-11).*

Conferendo la responsabilità che „rimossa ogni menzogna, tutta tua visione fa manifesta” (127-28), Cacciaguida rende Dante responsabile di una crociata: una vocazione appropriata nel cielo dove coloro che sono morti per la verità sono sempre benedetti. Spinto a divenire un profeta della riforma, una riforma concentrata in Europa, Dante deve raffigurare tutte „l’anime che son di fama note” (138) nella sua crociata. Deve esporre la corruzione della Chiesa, delle città italiane e di tutti i sovrani cristiani che ha visto nella sua „visione” nel poema. Prima, Beatrice l’aveva esortato a ricordare quello che aveva visto nello spettacolo nel *Purgatorio*, „e quel che vedi, / ritornato di là, fa che tu scrivi” (*Purg.* XXXII, 104-5). Dante accetta questi inviti, perché la sua risposta all’ esilio imminente è fare propria la regola di un crociato, uno che fa vedere la sua „visione” dell’ aldilà. La sua poesia è divenuta come ha detto Sarolli, „milizia letteraria”; come i martiri, anch’ egli „Resurgi” e „Vinci” (*Par.* XIV, 125).³⁴

³⁴ Cfr. Sarolli, „Dante Poeta Teologo-Politico,” *Prolegomena alla „Divina Commedia”*, 299-336; anche Uberto Limentani, „Paradiso XVII,” *The Mind of Dante* (Cambridge:

Dante torna al suo futuro di poeta esiliato nei brani collegati del *Paradiso* XXV – il canto in cui è interrogato sulla speranza, e dove concilia il suo ruolo poetico con la speranza cristiana. Qui assume completamente il ruolo del profeta poetico, chiamando il suo poema un „poema sacro” (XXV, 1), e dichiarando il suo desiderio di tornare a Firenze come poeta (XXV, 8). Domina questo brano il linguaggio della crociata e del pellegrinaggio, quando Beatrice dice a San Giacomo che la speranza di Dante è espresso nella sua militanza ecclesiale:

*La Chiesa militante alcun figliuolo
non ha con più speranza, com' è scritto
nel Sol che raggia tutto nostro stuolo:
però li è conceduto che d'Egitto
vegna in Ierusalemme per vedere,
anzì che' l' militar li sia prescritto (Par. XXV, 52-57).*

Beatrice sottolinea che il viaggio di Dante è stato reso possibile dalla militanza e dalla speranza, perché, come Giosuè, egli è giunto alla Gerusalemme simbolica (*visio pacis*) dall' Egitto simbolico, dalla terra in cielo, e dalla selva oscura al Paradiso. Tutti questi sono viaggi spirituali o allegorici, per i quali la sua poesia è la strada. Veramente, il poema stesso è questo viaggio.

Dante non è l'unico ad aver fatto questo tipo di crociata. Nel *Paradiso*, egli sceglie molti personaggi esemplari che hanno fatto una crociata – San Francesco e San Bernardo, ad esempio. Il San Bernardo che Dante presenta nella *Commedia*, non sembra avere un collegamento con la crociata. Nei canti di San Bernardo, come nei canti di Cacciaguada, Dante pare sopprimere i loro ruoli nella crociata. Mette invece in rilievo altri aspetti della vita di San Bernardo: il suo misticismo e la sua devozione alla Vergine madre. Ma, in verità, San Bernardo ha assunto la stessa crociata di Dante. Nel *De Consideratione*, scritto dopo il fallimento della seconda crociata, come nel *Monarchia*, egli auspica una separazione tra i poteri temporali e quelli spirituali della Chiesa. Dante sottolinea la storia di San Francesco, che, come il sole che sorge in Oriente, aveva viaggiato nel Medio Oriente a convertire il sultano:³⁵

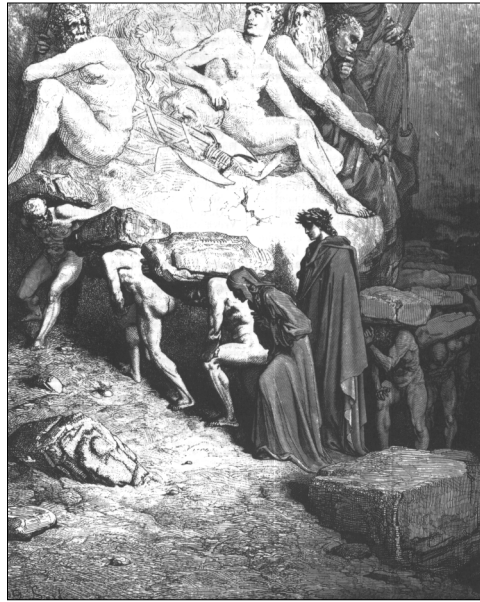
*ne la presenza del Soldan superba
predicò Cristo e li altri che 'l seguìro,*

Cambridge University Press, 1965), 173; e Jeffrey T. Schnapp, *The Transfiguration of History at the Center of Dante's Paradise* (Princeton: Princeton University Press, 1986), 48, 103.

³⁵ Dante prende la vita di San Francesco da Bonaventura. Cfr. capitolo IX di Bonaventura, *Legenda S. Francisci*, in *Opera Omnia*, 14, a cura di Peltier, 323-26. Ci sono molti riferimenti alla visita di San Francesco in Oriente. Cfr. Jacques de Vitry, Thomas of Celano, e Bonaventura in P. Girolamo Golubovich, O.F.M., *Biblioteca Bio-Bibliografica della Terra Santa e dell' Oriente Franciscano I (1215-1300)* (Firenze: Collegio di S. Bonaventura, 1906).

*e per trovare a conversione acerba
troppo la gente e per non stare indarno,
redissi al frutto de l'italica erba (Par. XI, 101-5).*

Il modo di San Francesco di affrontare la crociata è analogo a quello di Dante; cioè, quando al suo arrivo trova la gente inospitale, torna in Italia e, come un crociato, è armato con „l'ultimo sigillo da Cristo” (*Par. XI, 107*) in Europa. In realtà, benché non sia dimostrabile storicamente che San Francesco si fosse opposto all'impiego della forza contro l'Islam, nondimeno egli denunciò le azioni dell'esercito cristiano, che secondo lui sarebbero sfociate in un disastro militare e spirituale. Forse il comportamento di San Francesco è il modello che Dante propone: provare un dialogo pacifico e una conversione, ma se questi non riescono, prendere la croce in Italia. In conclusione, Dante, come San Francesco, fa dell'opera della sua vita una crociata. Cioè, trasforma il suo poema in una crociata, ma il luogo delle sue passioni politiche, poetiche, e spirituali è l'Europa.



IL MITO DI GIOTTO

LA FORTUNA DI UN LUOGO DANTESCO NELLA CRITICA D'ARTE

GÁBOR HAJNÓCZI

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Olasz Tanszék
hajnoczi@btk.ppke.hu

La concezione secondo la quale l'opera di Giotto segna l'inizio dell'epoca moderna nella storia della pittura, viene codificata da Giorgio Vasari, ed è sostenuta in sostanza anche dalla storiografia dei giorni nostri. In questa concezione l'arte viene definita come un fatto storico e ed in essa si presenta il concetto del 'progresso' come elemento determinante del percorso storico. Ad animare tale progresso era tenuta Firenze e, quanto agli artisti, la loro origine fiorentina diventava la base di una valutazione artistica.¹

Parlare di Giotto come di un rinnovatore dell'arte, ai tempi del Vasari, non era una novità. Un'esaltazione del pittore s'iniziò già nel Trecento², e in sostanza anche Vasari risulta erede di una tradizione che si potrebbe definire come il 'mito di Giotto'.

La 'mitizzazione' della figura del pittore fu iniziata da Dante e il famoso *locus* del *Purgatorio* (nel Canto XI) può essere considerato come uno dei primi documenti in cui Giotto viene menzionato.³ Si osserva che in quella fase iniziale il tema non contiene un vero apprezzamento artistico e neanche alcun elemento critico. Più tardi esso si sviluppa in modo tale da diventare un'interpretazione articolata. Nella formazione di una tale interpretazione si può definire un'evoluzione che va dagli stereotipi delle esaltazioni alla critica della pittura giottesca in base alle opere concrete.

In questa evoluzione non si tratta di uno sviluppo del 'mito', piuttosto di quello della critica d'arte, in quanto il mito stesso costituisce la fase iniziale del processo della valutazione artistica. L'andamento di tale processo si osserva in almeno tre campi: in quello storico, artistico e stilistico. Nel campo storico tale processo va dalla figura leggendaria del pittore al personaggio storico dell'artista, mentre nel campo artistico esso percorre dal semplice elenco delle opere alla critica di una data pittura. Infine, il linguaggio usato si sviluppa dalle forme letterarie della glorificazione ai termini di un linguaggio professionale. Quanto ai generi, all'inizio le allusioni a Giotto si trovavano in opere sostanzialmente letterarie (poetiche,

narrative, ecc.), poi il personaggio e l'arte del pittore diventavano il tema di un genere speciale, della biografia (nel caso di Ghiberti e poi in quello del Vasari), che costituisce l'inizio della storia dell'arte come disciplina.

In questa nostra relazione non proponiamo una revisione della lettura del *locus* dantesco in questione, vorremmo piuttosto ricostruire la nascita di un paradigma della storia dell'arte europea. Del resto, esamineremo le eventuali modificazioni del significato originale del passo dantesco, seguendo il modo come l'aproccio sostanzialmente morale si trasformava in quello storico per arrivare ad un'interpretazione sostanzialmente critica.

1. LA NASCITA E LA FORMAZIONE DEL MITO

Il primo documento pubblicato nel quale Giotto viene menzionato sembra essere l'*Expositio problematum Aristotelis* di Pietro d'Abano che risale al 1310 circa.⁴ È un'allusione breve corta (di solo due parole) al pittore come ad un buon ritrattista, ed in essa non troviamo alcuna osservazione sulla persona e sulla pittura. La mitizzazione della figura di Giotto non ha qui il suo inizio. Benché il *Purgatorio* sia probabilmente posteriore dell'*Expositio*⁵ comunque possiamo considerarlo come il punto di partenza di tale mitizzazione. Ad iniziare un'esaltazione di Giotto fu indiscutibilmente Dante che con la famosa terzina dell'XI Canto del *Purgatorio* creò un *topos* per i commentatori della *Commedia* e quindi per gli umanisti critici d'arte.

Nella terzina dantesca dobbiamo subito osservare due momenti importanti: Giotto viene menzionato come 'esempio' (della fama) ed insieme a lui viene citato Cimabue di cui Giotto oscurò la fama:

*Credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo, et ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura
Purgatorio, XI, 94-96.*⁶

Dante, dato che menziona i due pittori nel contesto della „vana gloria de l'umane posse”, non sembra che voglia dare alla constatazione un valore interpretativo. Il primo problema dunque di una ricostruzione della valutazione di Giotto è il comprendere il significato del rapporto tra i due pittori menzionati insieme.

Il problema provocò già polemica tra gli storici dell'arte nella prima metà del nostro secolo. Lo Schlosser respingeva l'opinione di Rintelen⁷ che aveva voluto rivalutare l'importanza di Cimabue in base ad un paragone dantesco con Guinizzelli ed aveva combattuto la concezione secondo la quale Cimabue sarebbe stato solo una figura assolutamente leggendaria e aneddotica⁸. Dichiarò lo Schlosser che è un errore (come fa Rintelen) costituire un'equazione Guinizzelli = Cimabue ed attribuire ad essa un apprezzamento artistico: „In tutto il passo, che ha soltanto un significato

morale,” – continua lo Schlosser – „corrispondente all'*ambiente*, non c'è alcuna vera intenzione di apprezzamento”. È vero che nel passo – oltre alla successione Cimabue-Giotto nella gloria – mancano l'apprezzamento artistico dei due maestri e anche gli elementi di un'interpretazione artistica, ma è anche vero che i due pittori costituiscono soltanto la prima parte di un paragone, in quanto Dante menziona altri due personaggi, questa volta poeti, Guido Guinizzelli e Guido Cavalcanti, e li mette allo stesso livello dove stanno i pittori:

*Così ha tolto l'uno a l'altro Guido
la gloria de la lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro caccerà del nido.
Purgatorio, XI, 97-99.⁹*

Risulta evidente che nella constatazione dantesca è inutile cercare qualsiasi intenzione critica artistica. In essa manca ogni allusione ai motivi artistici della fama. Eppure è da annettere un significato critico al passo, in quanto esso sta in correlazione ad un altro che modifica il carattere „acritico” del primo. La fama ottenuta nella pittura viene paragonata alla „gloria de la lingua”, cioè la fama ottenuta nella poesia. La pittura – e cioè le arti figurative – indirettamente vengono elevate da Dante alla dignità della poesia e il pittore viene apprezzato come intellettuale, non più come artigiano. Viene ripreso l'antico confronto del pittore col poeta e il concetto proverbiale nell'antichità del celebre *ut pictura poësis*.

La fama di Giotto di cui Dante parla, non nasce nella fantasia del poeta, ma è una realtà storica. L' esempio seguente dimostra come la notorietà del pittore è il valore supremo anche per i committenti. I Fiorentini, quando nel 1334 nominarono Giotto sovrintendente agli edifici pubblici, consideravano la sua arte come la migliore in tutto il mondo e questa mitizzazione dell'artista serviva alla glorificazione della città.

*„Si dice nel mondo intiero che non è possibile
trovare nessuno più capace in questa e altre cose di
maestro Giotto di Bondone, pittore fiorentino. Egli sarà
dunque ricevuto nella sua patria come un grande maestro e
lo si avrà caro e gli fornirà un domicilio in questa
città. Così molti trarranno profitto dal suo sapere e
sarà una fonte di bellezza per la città.”¹⁰*

La dichiarazione è senza dubbio esagerata quando parla della fama mondiale del pittore. Ma essa contiene nello stesso tempo un nuovo elemento sostanziale che è la „fiorentinità” di Giotto. Siamo nell'epoca del Comune, quando il pittore avrà il compito di arricchire la bellezza della città, „sua patria”. Come capomastro della fabbrica di Santa Reparata (del Duomo) costruirà infatti il campanile, costruzione emblematica insieme alla cupola brunelleschiana.

Se esaminiamo l'evoluzione del mito di Giotto nel corso del Trecento, i momenti cruciali li troviamo negli scritti dei grandi letterati del secolo. Come si sa, il Petrarca possedeva una pittura di Giotto la cui bellezza „intellettuale” – come egli scrive nel suo Testamento – era comprensibile solo per le persone colte e non per gli ‘ignoranti’.¹¹ Il poeta era grande ammiratore anche della pittura senese e più particolarmente dell'arte di Simone Martini, di cui sembra aver fatto la personale conoscenza nella corte avignonese. In un passo delle epistole *Familiari* esalta i due pittori come protagonisti dell'arte ‘moderna’:

*„... duos ego novi pictores egregios, nec
formosos: Iottum florentinum civem, cuius inter modernos
fama ingens est, et Simonem senensem...”*¹²

Questa sua doppia ammirazione era insolita in quell'epoca ed era il primo momento di una contrapposizione tra la scuola fiorentina e quella senese, rappresentate appunto dai due maestri. Per Petrarca è ancora la fama che costituisce la base della valutazione dei pittori, ma non ci offre alcun motivo perché essi diventavano famosi. È comunque convinto che i due pittori citati appartengono ai ‘moderni’ anche se non li definisce come rinnovatori dell'arte.

Nella valutazione trecentesca dell'arte la figura di Giotto ottiene man mano un primato. Negli aneddoti narrati dai novellisti, se il protagonista di un episodio è un pittore, allora questi viene quasi sempre identificato con Giotto. Se esaminiamo il motivo perché ad esempio il Sacchetti considera Giotto „gran dipintore sopra ogni altro”, vediamo che viene sottolineato il carattere intellettuale dell'arte di „dipignere”. Egli scrive infatti:

*„Tutti si volsono l'uno l'altro, affermando, non
che Giotto fusse gran maestro di dipignere, ma essere
ancora maestro delle sette arti liberali.”*¹³

Giustamente constata lo Schlosser che nel corso del Trecento nella letteratura novellistica sta formandosi un' oggettiva opinione artistica basata sostanzialmente sulla conoscenza delle opere d'arte e su quella dei valori di tali opere. Gli episodi accadono su davanti ad un retroscena sociale nel quale esiste già una convinzione comune sui valori artistici.¹⁴

Boccaccio oltrepassa il tradizionale tono aneddoticamente della narrativa toscana e diventa il fondatore del canone dell'interpretazione di Giotto in lingua volgare.

*„... Giotto, ebbe uno ingegno di tanta
eccellenza, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte
le cose ed operatrice col continuo girar de' cieli, che
egli con stilo e con la penna o col penello non
dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più
tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose*

*da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini
vi prese errore, quello credendo esser vero che era
dipinto. E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in
luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più
a dilettar gli occhi degli ignoranti che a compiacere
allo 'ntelletto de'savi dipigneano, era stata sepulta,
meritamente una delle luci della fiorentina gloria dirsi
puote; e tanto più, quanto con maggiore umiltà, maestro
degli altri in ciò vivendo, quella acquistò, sempre
rifiutando d'esser chiamato maestro; il qual titolo
rifiutato da lui tanto più in lui risplendeva, quanto con
maggior desiderio da quegli che men sapevan di lui o da'
suoi discepoli era cupidamente usurpato.*"¹⁵

L'elemento dominante dell'interpretazione fatta da Boccaccio è la glorificazione del pittore. Giotto viene definito come un pittore che ha un 'ingegno eccellente' („ebbe uno ingegno di tanta eccellenza...”). L'altro elemento è l'alta capacità del pittore di imitare la natura in modo da poter ingannare l'occhio dello spettatore. E dobbiamo osservare anche un terzo elemento che nasce forse appunto in questa interpretazione e cioè che fu Giotto a rinnovare la pittura („avendo egli quella arte ritornata in luce”). Vediamo dunque come si forma questa nuova concezione dell'interpretazione artistica che vi introduce un nuovo aspetto e cioè il rinnovamento dell'arte classica.

Gli elementi inventati da Boccaccio diventavano *topoi* usati largamente dai commentatori della *Commedia* e dai primi umanisti. Benvenuto da Imola, ad esempio, oltre al passo di Dante, allude esplicitamente alle laudi di Boccaccio.

*„Et hic nota, lector, quod poeta noster [ie.
Dante] merito facit commendationem Giotti, ratione
civitatis, ratione virtutis, ratione familiaritatis. De
isto namque Giotto faciunt mentionem et laudem alii duo
poetae florentini, scilicet Petrarca et Boccacius...”*¹⁶

Infatti, nel suo *Comentum* Benvenuto da Imola segue il suo modello sia nel campo della terminologia che in quello del metodo dell'interpretazione. Anche lui usa i termini 'excellencia' e 'ingenium' che usava Boccaccio (*eccellenza, ingegno*) e introduce un altro termine che è l'arte: „quod tanta fuit excellencia ingenii et artis huius nobilis pictoris...” Esalta pure lui la capacità del pittore di poter imitare fedelmente la natura: „nullam rem rerum natura produxit, quam iste non repraesentaret tam propriam, ut oculus inventium saepe falleretur accipiens rem pictam pro vera.”

Mentre Boccaccio parla solo di Giotto come rinnovatore dell'arte trascurando il ruolo di Cimabue in questo avvenimento storico, nella sua cronaca (*De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, datato tra il 1381 e il 1382) Filippo Villani torna al binomio dei due pittori. Il Baxandall di-

mostra giustamente che il modello classico per Villani umanista – oltre al noto passo di Dante – è il rapporto tra Apollodoro e Zeusi menzionato nella *Storia Naturale* di Plinio.¹⁷

Citiamo il passo della vita di Giotto in versione italiana:¹⁸ [gli artisti Fiorentini fecero rinascere l'arte decaduta dopo la fioritura dell'antichità]

„tra i quali il primo fu Giovanni chiamato Cimabue, che l'antica pittura, e dal naturale già quasi smarrita e vagante, con arte e con ingegno rivocò; peroché innanzi a questo la greca e latina pittura per molti secoli avea errato (...) Dopo lui fu Giotto, di fama illustrissimo non solo agli antichi pittori eguale, ma d'arte e d'ingegno superiore. Questi restituì la pittura nella dignità antica, e in grandissimo nome, come apparisce in molte dipinture, massime nella chiesa di San Piero (sic!) di Roma, opera mirabile di mosaico, e con grandissima arte figurata. Dipinse eziandio a pubblico spettacolo nella città sua, con aiuto di specchi, sé medesimo, e il contemporaneo suo Dante Alighieri poeta nella cappella del palagio del podestà nel muro. Fu Giotto, oltre alla pittura, uomo di gran consiglio, e conobbe l'uso di molte cose. Ebbe ancora piena notizia delle storie. Fu eziandio emulatore grandissimo della poesia, e della fama piuttosto che del guadagno seguitatore. Da questo laudabile uomo, come da sincero e abbondantissimo fonte, uscirono chiarissimi rivoli di pittura, i quali essa pittura rinnovata, emulatrice della natura fecero preziosa e piacevole: infra i quali fra tutti gli altri Maso delicatissimamente dipinse con mirabile venustà. Stefano, scimmia della natura, nell'imitazione di quella valse più. Taddeo dipoi con tanta arte dipinse, che fu stimato quasi un altro Dinocrate.”

In questa concezione Cimabue principiò a riscattare la pittura dalla sua decadenza e fu lui che preparò la strada per Giotto. Questi superò il suo predecessore prima di tutto nel campo della fama (*di fama illustrissimo*). Fece ridestare l'arte classica, anzi „*d'arte e d'ingegno*” superò anche gli antichi maestri. Filippo Villani in questo suo giudizio utilizza le due categorie *arte* e *ingegno* inventate dai primi umanisti (Boccaccio, Benvenuto da Imola) e le usa come termini di un metodo critico in formazione. L'altro momento importante nella frase citata è il superamento dell'antichità. È un *topos* importante della critica umanistica che verrà usato cinquant'anni dopo dall'Alberti, nel *Prologo* del trattato *Della pittura*, ma quella volta trasforman-

dolo per esaltare la grandezza del Brunelleschi. La sostituzione Giotto-Brunelleschi segnerà la nascita di una nuova epoca nella critica d'arte.

È da osservare che Villani – forse per la prima volta – cita anche opere pittoriche nella biografia di Giotto (e solo in quella). L'elenco è molto selezionato in quanto contiene solo tre opere: il mosaico sulla facciata di San Pietro a Roma (la cosiddetta „Navicella”, rappresentante metaforicamente la nave della Chiesa con Cristo e i discepoli), il ritratto di Dante e un autoritratto su un affresco „nella cappella del palagio del podestà” (cioè nel Bargello) a Firenze. È sorprendente che il Villani menziona proprio queste opere che non sono affatto capolavori e, quanto alle ultime due, sono difficilmente attribuibili al maestro.¹⁹ Se vogliamo rispondere alla domanda perché l'autore aveva scelto le suddette opere, non troviamo altro motivo che la fama. Citare un'opera non fiorentina in una cronaca destinata a celebrare appunto la città di Firenze e i suoi uomini illustri non può essere spiegato in altro modo che col fatto che essa si trova in un luogo eccellentissimo. Infatti, Roma e San Pietro significano l'assoluta rinomanza per un pittore, anche se il genere dell'opera, il mosaico, non è „moderno”, al contrario, esso caratterizza l'attività dei vecchi maestri della „maniera greca”. Similmente l'autoritratto dipinto „a pubblico spettacolo”, questa volta „nella città sua”, e soprattutto il ritratto di Dante „contemporaneo suo” servono ad arricchire la fama del pittore. In quest'ultimo caso l'accento cade sulla figura del famoso poeta e non sulla qualità artistica del dipinto.

Mancano gli elementi di una critica artistica anche nella seconda parte dell'elogio di Giotto scritto da Villani. L'autore loda il pittore per le sue virtù morali e intellettuali: egli è conoscitore della storia ed „emulatore della poesia”, per la fama rifiuta la ricchezza e, in conclusione, „è un laudabile uomo”. Vediamo qui maturare l'idea del *pictor doctus* – anticipata già dal Sacchetti – che troverà una più evoluta edizione nel terzo libro del *De pictura* dell'Alberti.

Quasi contemporaneamente all'opera di Villani scrive il suo *Libro dell'arte* Cennino Cennini, pittore e teorico d'arte che risulta essere erede della tradizione della pittura di Giotto essendo discepolo di Agnolo Gaddi, figlio di Taddeo che è stato scolaro del grande pittore fiorentino. Malgrado la sua opera sia in maggior parte un „ricettario di colori”²⁰, vi si trova una concezione del progresso dell'arte e della superiorità dei pittori sui maestri delle arti liberali. Giotto viene considerato come quello che „rimutò l'arte del dipignere di greco in latino e ridusse al moderno; ed ebbe l'arte più compiuta che avessi mai più nessuno.” (Cap. I).

2. LA CRITICA GIOTTESCA NEL QUATTROCENTO

Nella critica d'arte del Quattrocento possiamo distinguere almeno tre tendenze quanto alla valutazione di Giotto. La prima potrebbe essere definita come „progressista”, che considera Brunelleschi anziché Giotto il ve-

ro rinnovatore dell'arte. Una seconda, che risulta essere „conservatrice” rispetto alla prima, continua a riconoscere l'importanza storica di Giotto, in quanto iniziatore di una rinascita dell'arte. Esiste anche una terza tendenza che, rimanendo fedele alle interpretazioni fatte dagli umanisti (dal Villani), non propone alcuna novità né nel campo teorico né in quello stilistico.

Abbiamo già notato come nel *De pictura* dell'Alberti la figura di Giotto, in quanto rinnovatore dell'arte, viene sostituita da quella di Brunelleschi. Comunque Giotto è presente nel trattato. Viene presentato come pittore toscano („*el nostro toscano Giotto*”) a sua volta separatamente da Cimabue, suo predecessore, che mancherà dal trattato. Giotto non solo risulta essere l'unico pittore moderno menzionato dall'Alberti, ma la sua pittura riceverà una nuova interpretazione. In essa sembra essere iniziata una vera critica dell'opera d'arte, elemento che sostituirà la glorificazione della persona che fino allora costituiva l'elemento dominante del tema. L'opera citata è la „Navicella” di Roma, il mosaico già menzionato da Villani. Per l'Alberti la composizione è da lodare per l'espressione psicologica delle figure, un punto di vista senza dubbio moderno rispetto a quello degli umanisti contemporanei:

„Lodasi la nave dipinta a Roma, in quale el nostro toscano Giotto pose undici discepoli tutti commossi da paura vedendo uno de'suoi compagni passeggiare sopra l'acqua, ché ivi expresse ciascuno con suo viso e gesto porgere suo certo inditio d'animo turbato, tale che in ciascuno erano suoi diversi movimenti e stati.”²¹

La fonte di tale interpretazione doveva essere un'esperienza personale dato che Villani non aveva descritto il mosaico. Eppure il motivo per cui l'Alberti cita proprio quest'opera di Giotto non poteva essere altro che letterario. È difficile supporre che egli non avesse conosciuto altri dipinti di Giotto, forse migliori esempi della rappresentazione pittorica delle emozioni umane. Alberti dunque, teorico d'arte, ripete un *topos* della critica degli umanisti. Ma la sua posizione è ben diversa, in quanto cerca di dare una vera interpretazione alla pittura giottesca. Studia e descrive gli strumenti pittorici, i gesti ed i visi delle figure con i quali il pittore esprime i sentimenti umani. Tralascia quindi anche la descrizione dell'*excursus* storico della pittura prima di Giotto nonché l'elenco dei discepoli del maestro – temi elaborati dai suoi predecessori.

Lorenzo Ghiberti invece sembra essere seguace della tradizione in quanto dà un carattere storico e biografico alla sua opera. Nei suoi *Commentarii*²² sintetizza l'eredità avuta dai suoi predecessori trecenteschi, ma la sua concezione oltrepassa notevolmente sia la visione storica del Cennini che il biografismo letterario del Villani. Nel secondo *Commentario* Ghiberti dà una larga descrizione dell'evoluzione dell'arte ripetendo il pensiero della 'rinascita', al centro della quale egli mette l'Etruria (cioè Toscana) e Fi-

renze. In questo rinnovamento artistico Giotto viene considerato come la figura cruciale che aprì una nuova era nella pittura ed inventò nello stesso tempo una dottrina. Il trattato ghibertiano è quanto mai eclettico, in esso vengono mescolati elementi leggendari, storici e teoretici. Ben lungi da qualsiasi aspirazione letteraria, l'autore cerca di dare una descrizione esatta e scientifica concentrando l'attenzione alle opere d'arte.

Per quanto riguarda la vita di Giotto, Ghiberti ripete l'antica leggenda del piccolo pastore che disegna perfettamente una pecora, a differenza che a „scoprirlo” questa volta c'entra Cimabue. L'introduzione dell'episodio ha un tono quasi biblico:

*„Cominciò l'arte della pictura a sormontare in
Etruria in una uilla a'llato alla città di Firenze la
quale si chiamaua Vespignano. Nacque uno fanciullo di
mirabile ingegno il quale si ritraeua del naturale una
pecora...” (II. 2.)*

La conclusione della narrazione è già di carattere storico in quanto l'autore ci informa che Giotto diventò discepolo di Cimabue e come tale imparava lo stile bizantino („teneva la maniera greca”).

Nella valutazione dell'arte di Giotto vi troviamo l'abbandono di questo stile bizantino („arrechò l'arte nuoua, lasciò la roçeza de'Greci; sormontò eccellentissimamente in Etruria”), che troviamo già in Cennini, ma l'eccellenza di quest'arte non consiste soltanto nella 'traduzione' dello stile 'greco' in 'latino' come scrisse il trattatista trecentesco. Nel caso delle opere di Giotto (fra queste il „mosayco la naue di San Piero in Roma”) viene sottolineato continuamente il fatto che esse sono realizzate „di sua mano”. D'altro canto Giotto viene caratterizzato come un 'pittore dotto', il quale „fu peritissimo in tutta l'arte, fu inuentore et trouatore di tanta doctrina la quale era stata sepulta circa d'anni 600.” L'abilità professionale dunque, il talento universale che lo rendeva capace di lavorare non solo da pittore ma anche da scultore ed architetto da una parte, e le doti intellettuali, la creazione della 'dottrina' d'altra. Non è facile rispondere alla domanda, che cosa il Ghiberti intende dire con questa espressione, perché nel testo (tante volte abbastanza inesatto) egli non ne chiarisce il significato. Ma forse l'interpretazione della frase che precede quella da noi citata ci dà la chiave della soluzione. Ghiberti, quando parla delle capacità eccezionali del pittore („vide Giotto nell'arte quello che gli altri non agiunsono”) dice:

*„Areò l'arte naturale e'lla gentilezza con essa,
non uscendo delle misure.”*

Secondo il nostro parere in questa frase la parola più importante è 'la misura', che qui può essere intesa come 'simmetria'. È noto che nella teoria d'arte dell'epoca manca nel linguaggio ancora il termine volgare con il quale sarebbe stato possibile tradurre la parola latina 'symmetria' usata da

Vitruvio. Cennini usa ‘misura’ quando parla della ‘proporzione’ (cap. LXX), e anche Alberti traduce con questa parola la ‘symmetria’ adoperata nel secondo libro (cap. 26) del *De pictura*.²³ Sembra probabile che il sistema delle proporzioni è la base di quella ‘dottrina’ la cui elaborazione Ghiberti attribuisce a Giotto.

È quasi coetaneo all’opera del Ghiberti il *Trattato di architettura* del Filarete (databile intorno al 1460-64), in cui troviamo una mentalità tutta ‘moderna’. L’autore ripete il solito topos sulla ‘Navicella’ senza però la glorificazione del pittore.

*„Questa arte [el mosaico] come è detto, è perduta,
ché da Giotto in qua poco s’è usata. Lui ne fe’: solo a
Roma se ne vede di sua mano la nave di Santo Pietro.”*²⁴

Ma la detta modernità non si osserva soltanto nella mancanza della solita glorificazione del pittore. Filarete dà la prima critica della pittura di Giotto per la mancanza della prospettiva.

*„Tu potresti ancora dire: tu m’hai tanto lodato e’
dipintori antichi, e Giotto e degli altri assai che non
usavano queste misure, né questi tanti scorci, né tante
cose quanto bisogna avere, e pure erano buoni maestri e
facevano belle e degne cose.
Tu di’ vero, ma se avessino inteso e usate queste
vie e modi e misure, sarebbero stati molto migliori; e
che sia vero, guarda a queglii loro casamenti, ché alcuna
volta erano quasi maggiori le figure che le case; e
ancora facevano molte volte vedere el di sotto e ’l di
sopra della cosa a un tratto...” (Lib. XXIII)*

Da un lato si tratta di un giudizio anacronistico in quanto Filarete condanna un pittore trecentesco dall’altezza dei risultati quattrocenteschi, ma dall’altro vediamo manifestarsi una posizione „progressista” che critica le opere d’arte del passato proprio per l’ignoranza della prospettiva.

*„E veramente da questo modo credo che Pippo di ser
Brunellesco trovasse questa prospettiva, la quale per
altri tempi non s’era usata. Gli antichi, benché
sottilissimi e acutissimi fussino, niente di meno mai fu
usata né intesa...” (ibidem)*

Filarete sembra essere consapevole della nuova epoca dell’arte, ma tale epoca nuova la considera essere iniziata dalla „rivoluzione” del Brunelleschi. Filarete condivide dunque il giudizio già menzionato dell’Alberti secondo il quale Giotto viene sostituito dal Brunelleschi come rinnovatore dell’arte, e Ghiberti in questo contesto risulta un tradizionalista, un conservatore.²⁵

Alla fine del secolo esiste ancora una tendenza che sembra continuare strettamente la tradizione degli umanisti del secolo precedente e principalmente quella di Filippo Villani. Le citate formule di critica usate dal Villani per esaltare Giotto sembrano diffuse nelle opere di umanisti. Cristoforo Landino, nel suo magistrale commento dantesco del 1481²⁶ scrive degli uomini illustri „nella pittura et nella scultura”, ripetendo quasi letteralmente le formule usate dal Villani come se un intero secolo non dividesse le due opere:

„Questa [la pittura] essendo spenta fu ne suoi tempi risuscitata da Giovanni Fiorentino cognominato CIMABUE, il qual ritrovò i lineamenti naturali, et la vera proportione da Greci chiamata simmetria, et fece vive con l'ateggiare le figure morte ne Pittori inanzi a suoi tempi onde lasciò di se grandissima fama, et molto maggiore l'harebbe lasciate, se dopo lui non venia GIOTTO contemporaneo di Dante. Costui fu sì eccellente, che molti dopo lui s'affaticorno in vano ad agguagliarlo. Fece per l'Italia molte cose in diverse città. (...) Ma molto notabile è la Nave di mosaico a S. Pietro di Roma de dodici Apostoli. Dalla costui disciplina uscirono molti huomini chiari, tra quali è lodata molto la venustà in MASACCIO. Vi fu STEFANO, cognominato Scimia della natura, tanto espresse qualunque cosa ch'ei volle. Grandissima arte apparve i THADEO Gaddi. Vi fu un'altro MASO, ottimo inventore et di gran rilievo, perche si diede solo all'imitatione del vero, et al rilievo delle figure.”

Vediamo come il Landino ripete i motivi da noi già conosciuti della successione Cimabue-Giotto, quindi il ruolo di rinnovatore del primo e l'„eccellenza” del secondo. Nell'esaltazione di Giotto vi troviamo meno esagerazione e più professionalità. L'autore dà un elenco delle opere più importanti, tema che diventa una componente sostanziale delle vite compilate dal Vasari. Fra queste opere il Landino menziona la Nave di S. Pietro, la cosiddetta „Navicella”, che era oramai un luogo comune nella critica.

Anche fuori Firenze nascono elogi di città che contengono vite di *viri illustres*. Così Michele Savonarola²⁷ scrive il *De laudibus Patavii* suo capolavoro²⁸. È un panegirista che segue tra l'altro il modello dei Villani. Anche per lui è Giotto il pittore più eccellente che unisce la gloria del rinnovatore della pittura di Cimabue (*primus ex antiquis et musaicis figuris modernas mirum in modum configuravit*) e il talento da poter rappresentare le figure in modo realistico (*cum dignitis magno cum pretio pinxit, ubi (...) imagines velut viventes apparent*).

„Et primum in sede locabo Zotum Florentinum, qui primus ex antiquis et musaicis figuris modernas mirum in

modum configuravit; cuius in arte tanta fuit prestantia, ut et aliorum et usque modo princeps habitus sit. Hic magnificam amplamque nobilium de Scrovineis Cappellam suis cum digitis magno cum pretio pinxit, ubi novi et veteris Testamenti imagines velut viventes apparent, Capitulumque Antonii nostri etiam sic ornavit, ut ad hec loca et visendas figuras pictorum advenarum non parvus sit confluxus. Et tantum dignitas civitatis eum commovit, ut maximam sue vite partem in ea consummaverit, et ut in sic post se relictis gloriosis figuris ea in civitate semper viveret."²⁹

Sono da menzionare due biografie di incerta attribuzione che nacquero nell'ambiente fiorentino e che appartengono già al nuovo secolo: si tratta del cosiddetto *Libro di Antonio Billi* e del *Codice dell'Anonimo Magliabechiano* (o *Gaddiano*). La prima fu compilata probabilmente tra il 1481 e 1530³⁰ mentre la seconda tra il 1537 e 1542 circa³¹. Anche se le biografie di Giotto non contengono delle novità rispetto a quelle degli autori quattrocenteschi, anzi risultano le loro copie (di Villani e del Landino la prima, di Ghiberti la seconda) sono comunque importanti perché possono essere considerate come precursori delle *Vite* del Vasari.

3. LA SINTESI VASARIANA

L'interpretazione vasariana viene caratterizzata grosso modo da tre motivi. Giotto viene considerato come inventore di un nuovo stile del disegno e del colorito (cioè di una nuova „maniera”); a lui è attribuito il ‘riscoprire’ la natura come modello da ‘imitare’; e, infine, viene rivalutato „socialmente” in quanto non è ritenuto più un artigiano ma un artista, un intellettuale.

Vasari risulta sintetizzatore dei vari elementi della tradizione storiografica e critica. Il celebre passo dantesco viene citato dal Vasari nella biografia di Cimabue e la constatazione dantesca viene considerata come argomento per dimostrare il ruolo rinnovatore del pittore. Vasari infatti considera Cimabue come la „prima luce della pittura” „fra tante tenebre”, „e non solo nel lineamento delle figure, ma nel colorito di quelle ancora, mostrando per la novità di tale esercizio sé chiaro e celebratissimo”. Nella visione vasariana dell'evoluzione le figure di Cimabue e di Giotto ricevono dimensione storica e universale. Egli scrive nel secondo *Proemio* delle *Vite*:

„Così si vede che la maniera greca, primo co 'l principio di Cimabue, poi con l'aiuto di Giotto, si spense in tutto, e ne nacque una nuova la quale io

volentieri chiamo maniera di Giotto, perché fu trovata da lui e da' suoi discepoli, e poi universalmente da tutti venerata et imitata."³²

Poi ritroviamo gli altri motivi elaborati dai diversi autori precedenti, ma in modo che essi sono organizzati in un sistema di critica artistica. In questa concezione si trovano la vivacità cioè il realismo delle figure rappresentate, l'imitazione della natura e la *maniera*. Quest'ultima è già una nuova categoria che anticipa il futuro concetto dello 'stile'.

„E Giotto in particolare fece migliori attitudini alle sue figure, e mostrò qualche principio di dare una vivezza alle teste, e piegò i panni che traevano più alla natura che non quegli innanzi, e scoperse in parte qualcosa de lo sfuggire e scortare le figure. Oltre a questo egli diede principio agli affetti, che si conoscesse in parte il timore, la speranza, l'ira e lo amore; e ridusse a una morbidezza la sua maniera, che prima era e ruvida e scabrosa; e se non fece gli occhi con quel bel girare che fa il vivo, e con la fine de' suoi lagrimatori, et i capegli morbidi, e le barbe piumose, e le mani con quelle sue nodature e muscoli, e gli ignudi come il vero, scusilo la difficoltà della arte et il non aver visto pittori migliori di lui."³³

NOTE

¹ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550. Einaudi, Torino, 1991, 107 sgg. Cfr. Ernst H. Gombrich, *The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences*. In *Norm and Form. Studies on the Art of the Renaissance*, Phaidon Press, London, 1966, 1-10; 137-140.

² La formazione della critica giottesca era analizzata in modo esemplare da Lionello Venturi, nelle sue *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV*, in „L'Arte”, XX (1917), 305-326 e *La critica d'arte alla fine del Trecento (Filippo Villani e Cennino Cennini)*, „L'Arte”, XXVIII (1925), 233-244. Cfr. ancora *idem*, *Storia della critica d'arte*, [1936, 1948], Einaudi, Torino, 1964, 87 sgg.

³ Scrive Peter Murray: „The earliest literary references are contemporary with Giotto himself, and are therefore of some authority: they are Dante, in *Purgatorio*, XI, 94-96, Riccobaldo Ferrarese's *Compilatio Cronologica*; Francesco da Barberino's *Documenti d'Amore* and Giovanni Nono's Paduan chronicle” e considera la cronaca di Riccobaldo Ferrarese come la prima fonte della fama di Giotto: „Çottus pictor eximius florentin(us) agnoscitur, ql' in arte fuit testat(ur) opa. ftâ peuz (per eum) in eccl'iis

minorum assisij. arimini padue ac pea q (per ea que) pinxit platio cois padue et in ecclia arene padue". *Notes on some early Giotto Sources*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XVI (1953), 58-80. Quanto al primato dei documenti su Giotto il parere di Murray viene respinto da Thomann. Cfr. J. Thomann, *Pietro d'Abano on Giotto*, „JWCI”, 54 (1991), 238-244.

⁴ Thomann, art. cit. 241 (*Appendice*) cita il brano contenente l'allusione su Giotto: „Solvit dupliciter dicens primo causam esse quia per imagines faciei representatur qualis fuerit dispositio ipsius cuius est imago, et maxime cum fuerit depicta pictore sciente per omnia assimilare, puta Zoto, ut ea deveniamus in cognitionem illius ita, ut occurrans is cognoscatur ipsa vel sculpta...” e dimostra come la sbagliata lettura del nome ‘Zotus’ (Giotto) in ‘Gotus’ spiega perché questa fonte viene trascurata dalla ricerca per molto tempo.

⁵ Secondo Thomann, cit. 239, è difficile mettere la redazione finale del *Purgatorio* prima del 1315.

⁶ Dante Alighieri, *Tutte le opere*, Introduz. di Italo Borzi, Commenti a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro, Newton Compton editori, Roma, 1993, 298. Cfr. Murray, *Notes*, cit. 58-59.

⁷ Su Rintelen vedi Julius Schlosser, *La letteratura artistica*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, 51 sgg.

⁸ Delineata per primo dal Wickhof, (*Dante über Cimabue*, „Monatshefte für Kunstwissenschaft”, 1913, 200). Per la disputa cfr. Schlosser, *La letteratura artistica*, cit. 51.

⁹ *Tutte le opere*, cit. 298.

¹⁰ Cfr. Jacques Le Goff, *L'Italia fuori d'Italia, l'Italia nello specchio del Medioevo*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, II. 2. Torino, Einaudi, 1974, 2060 sgg. Il brano citato è a p. 2066. Quanto al mito di Firenze nell'epoca cfr. Christian Bec, *Il mito di Firenze da Dante al Ghiberti*. In *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 18-21 ottobre 1978)*, voll. I-II. Firenze, Olschki, MCMLXXX (1980), I. 3-26.

¹¹ „Cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent.” Francisci Petrarcae, *Opera que extant omnia*, Basileae, 1554, 117. Su Petrarca e l'arte cfr. Michael Baxandall, *Giotto and the Orators*. Oxford UP, 1971. Ed. italiana *Giotto e gli umanisti*, Milano, Jaca Book, 1994, 77 sgg.

¹² *Familiarium rerum liber quintus*, 17, 6. Cfr. Giuliano Ercoli, *Il Trecento senese nei Commentari di Lorenzo Ghiberti*. In *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, cit. II. 317-341.

¹³ Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*. A cura di Emilio Faccioli, Torino, Einaudi, 1970. *Novella LXXXV*, 194.

¹⁴ „Qualche tratto di questa letteratura aneddotica e novellistica dimostra che si era già cominciata a formare una sicura opinione artistica nella Firenze del secolo XIV, col suo grande interesse per la pubblicità dell'opera d'arte, le sue commissioni artistiche miste, ecc. È particolarmente significativa e di un sapore tutto moderno una novella del Sacchetti, in cui una brigata dei più illustri artisti fiorentini di quel tempo, fra i quali l'Orcagna e Taddeo Gaddi, disputa su a San Miniato, sulla questione del miglior successore di Giotto.” *La letteratura artistica*, cit. 52.

¹⁵ Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*. A cura di Carlo Salinari I-II. Laterza, Bari, 1973. *Giornata sesta. Novella quinta*. Vol. II, 444 sgg.

¹⁶ Benvenutus De Imola, *Comentum super Dantis Comediam*. Florentiæ, Typis G. Barbèra, 1887. Tom. III 312-3.

¹⁷ „... il referto pliniano del rapporto tra Apollodoro e Zeusi venne rifruito come modello per indicare come si situava Cimabue rispetto a Giotto”. Michael Baxandall, *Giotto and the Orators*. Ed. italiana *Giotto e gli umanisti*, Jaca Book, Milano, 1994, 119.

¹⁸ Villani parla di cinque pittori, di Cimabue, Giotto, Maso, Stefano e Taddeo Gaddi, ma compila solo la vita di Giotto. Cfr. Lionello Venturi, *La critica d'arte alla fine del Trecento*

(*Filippo Villani e Cennino Cennini*), cit. 236 sgg. L'edizione del *De origine* da noi usata è basata sulla traduzione curata dal Mazzucchelli [Firenze, 1747], *Croniche di Giovanni, Matteo e Filippo Villani*. A cura di Giammaria Mazzucchelli, Trieste, 1857, vol. II. 450a-b.

¹⁹ Nella redazione latina dell'opera di Villani il ritratto di Dante e l'autoritratto sarebbero trovati „in tabula altaris” e non come affreschi nella cappella menzionata. La tavola probabilmente risulta già persa all'epoca del Ghiberti che non sembra conoscerla. Nella prima traduzione volgare del testo (preparata da Antonio Manetti) si leggeva invece ‘a muro’ che provocò l'attribuzione degli affreschi a Giotto. Secondo un'iscrizione sugli affreschi (tuttora esistenti in cattive condizioni) il lavoro fu eseguito (oppure ordinato) tra il luglio e dicembre del 1337 quando Giotto era già morto. Cfr. *L'opera completa di Giotto*. Apparato critico a cura di Edi Baccheschi, Milano, Rizzoli, 1977, 122 sgg.

²⁰ *Il Libro dell'Arte*. Commentato e annotato da Franco Brunello con una Introduzione di Licisco Magagnato. Neri Pozza, Vicenza, 1993. Cfr. Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, cit. 90 sgg.

²¹ Leon Battista Alberti, *De pictura*, a cura di Cecil Grayson. Laterza, Roma-Bari, 1980, II. 42, p. 74.

²² L'edizione da noi usata è quella curata dallo Schlosser basata sul ms. Magliabechiano XVII, 33 della Biblioteca Nazionale di Firenze, *Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*. In Verlag von Julius Bard, Berlin, 1912.

²³ „... tametsi ferunt Euphranorem Isthmium nonnihil de symmetria et coloribus scripsisse, (...) benché dicono Eufrazone istmio scrivesse non so che delle misure e de' colori...; Leon Battista Alberti, *De pictura*, a cura di Cecil Grayson. Roma-Bari, Laterza, 1980. 47. Per l'interpretazione della ‘misura’ cfr. Erwin Panofsky, *Renaissance and Renaissances in Western Art*, Stockholm, Almqvist and Wiksell, 1960, 27.

²⁴ *Libro XXIV*. Antonio Averlino detto Il Filarete, *Trattato di Architettura*. Milano, Il Polifilo, 1972. vol. II. 671-2.

²⁵ Cfr. L. Venturi, *La critica d'arte in Italia*, (1917) cit. 315-6.

²⁶ *Apologia del Landino – Huomini illustri fiorentini. Nella pittura et nella scultura*. In *Dante con l'espositioni di Christoforo Landino, et d'Alessandro Vellutello. Sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso Con Tavole, Argomenti, & Allegorie, & riformato, riveduto & ridotto alla sua vera lettura*. Per Francesco Sansovino Fiorentino. In Venetia, Appresso Giovanbattista Marchio Sessa, & Fratelli, 1578. senza paginazione

²⁷ Michele Savonarola nacque a Padova prima del 1385 e divenne professore di medicina all'Università di Padova intorno al 1412. Invitato da Niccolò d'Este si trasferì a Ferrara quindi la famiglia divenne ferrarese. Di qui provenne il nipote, Fra Girolamo. Michele Savonarola passò la vita a Ferrara fino alla morte avvenuta nel 1464. Il *Libellus* fu scritto probabilmente nel 1446 o l'anno precedente. Cfr. Arnaldo Segarizzi, *Della vita e delle opere di Michele Savonarola*, Padova, 1900.

²⁸ *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue* (1446) in Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, Tomo XXIV – Parte XV, Città di Castello, nuova ed., 1902. *Caput Tertium. De viris illustribus non sacris*, pp. 20 sgg. Scrive lo Schlosser a proposito (*La letteratura artistica*, 1979, 109): „Dopo gli accenni agli artisti indigeni Guariento e Giusto, sempre delineati con pochi tratti, i maestri „stranieri” che lavorarono a Padova, secondo una classificazione veramente curiosa. Giotto occupa naturalmente il primo posto, come colui che per prima abbia foggato *modernae figurae* dopo lo stile musivo...” Quanto al valore artistico dell'opera cfr. Tirabochi, *Storia della letteratura italiana*, ed. Venezia, 1796, VI. 413 sgg. (Schlosser, 118)

²⁹ p. 44.

³⁰ L'opera viene messa dallo Schlosser tra il 1481 e il 1530 (*La letteratura artistica*, cit. 189-190). La data proposta da Comelio De Fabriczy è 1516-1530. Fabriczy pubblicò il testo del ms. di Firenze (Cod. Magl. XIII, 89), *Il Libro di Antonio Billi*, „Archivio

Storico Italiano”, Serie V, Tomo VII, Anno 1891, 17. La biografia di Giotto si trova a pp. 22-23.

³¹ Schlosser, cit. 190-193. L’anonimo biografo ripete fra l’altro il leggendario episodio dell’incontro di Cimabue e il „putto che sur una lastra una pecora disegnava”, ecc. Cfr. Cornelio de Fabriczy, *Il Codice dell’Anonimo Gaddiano (Cod. Magliabechiano XVII, 17)*. „Archivio Storico Italiano”, Serie V, Tomo XII, Anno 1893, 33-35.

³² *Le vite*, cit. 211.

³³ *Op. cit.* 211-212.

SIGIERI E SAN TOMMASO NEL PARADISO

PAUL RICHARD BLUM

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Germanisztikai Intézet
106233.1104@compuserve.com

*Quanto son difettivi sillogismi
quei che ti fanno in basso batter l'ali!*
(Par. XI, 2-3)

Il fatto che Dante abbia elogiato Sigieri di Brabante ponendolo accanto a San Tommaso nel *Paradiso* ha fatto scorrere torrenti di inchiostro, proprio perché la situazione poetica è in sé enigmatica. Varie perplessità sono causate dallo squilibrio delle nostre conoscenze dei due maestri medievali, dall'informazione che Sigieri sembra appartenere al gruppo degli averroisti e dalla prospettiva, secondo la quale ci si aspetta una presa di posizione di Dante – chiara e definitiva – sulla teologia e sul suo rapporto con la filosofia, e ciò soprattutto nel *Paradiso*.

In questo modesto contributo intendo in primo luogo dare un resoconto delle varie interpretazioni e poi interpretare il luogo dantesco in questione¹ in senso letterale, e, infine, ricorrere al testo di Tommaso d'Aquino sull'„unità dell'intelletto”, per accennare al rapporto fra teologia e filosofia. Farò tutto ciò in qualità di lettore ingenuo, che non può vantarsi di essere specialista né di studi danteschi né di studi medievali.

L'autorità più attendibile per gli studi filosofico-danteschi è certamente Bruno Nardi², che per decenni ha studiato il pensiero di Dante e il suo ambiente filosofico. Il risultato storiograficamente più notevole è la

¹ Par. X, 133-138. Per le citazioni mi riferisco all'edizione: Dante Alighieri, *La divina commedia*, col commento scartazziniano, a cura di Giuseppe Vandelli, Milano (Hoepli) 1965. Un resoconto delle varie interpretazioni in Fernand Van Steenberghen, *Maître Siger de Brabant*, Louvain/Paris 1977, pp. 165-176, e Cesare Vasoli, *Sigieri*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. V, pp. 238-242.

² Bruno Nardi, *Studi di filosofia medievale*, Roma 1960, spec. pp. 54-68 e 151-161. Idem, *Dal 'Convivio' alla 'Commedia'*, Roma 1960. Idem, *Saggi e note di critica dantesca*, Milano/Napoli 1966. Idem, *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze 1967. Idem, *Lecturae' e altri studi danteschi*, Firenze 1980. Idem, *Dante e la cultura medievale* [1942], Bari 1990.

divisione degli studiosi quando si avvicinano alla filosofia in rapporto alla teologia. Autori tomisti come Giovanni Busnelli, ma anche grandi conoscitori del pensiero medioevale come Pierre Mandonnet si sono sentiti chiamati a difendere il tomismo.³ Questioni della cultura dell'Ottocento e del Novecento fanno da sottofondo a questi dibattiti. Ciò, però, ha talvolta indotto a minimizzare il ruolo di Sigieri. Busnelli, ad esempio, sembra sostenere che Tommaso/Dante abbiano elogiato Sigieri, il maestro del „vico delli strami” a Parigi, per la sua capacità di logico. E così accadrebbe che un'insegnante del trivio sia divinizzato a „luce eterna”.⁴ Un altro motivo sarebbe, poi, che San Tommaso volesse far „brillare” la propria „carità”, riconoscendo le virtù del suo fiero oppositore in terra, una volta che questi si fosse „sottomesso al giudizio della Chiesa”.⁵ Certo, questa idea fa riflettere la figura di San Tommaso, ma non spiega, perché il Santo non abbia scelto qualche altro dei suoi numerosi avversari.

Nardi si opponeva al puro tomismo di Dante sulla base del fatto, che il tomismo è nato solo nel Cinquecento, e certamente il tomismo dell'Ottocento fu tutt'altra cosa dell'insegnamento filosofico-teologico dei tempi di Dante. Nardi riconosce il contrasto Tommaso-Sigieri e propone l'interpretazione, secondo cui la situazione poetica è dominata dalla figura di Beatrice: Dante, l'autore della *Commedia*, giudica dalla prospettiva di Beatrice, la quale „sa molto di più di quanto ne sapesse San Tommaso in terra”, cosicché „salito dal cielo, lo stesso Aquinate riconosce in esso [Sigieri] uno spirito degno di risplendere insieme a lui nella sfera del sole”.⁶

Va notato, a questo punto, che in effetti la situazione poetica e l'atto autoriale dello scrittore devono necessariamente entrare nell'interpretazione di un luogo difficile come questo. Le ricerche di Nardi e di tanti altri hanno rilevato che l'averroismo del Duecento non fu mai quello di Ernest Renan e di altri storici, che cercavano di schierare i loro cavalli di battaglia contro la Chiesa di Leone XIII e il concilio Vaticano I sul campo medioevale.⁷ Quindi, l'averroismo non serviva ancora da etichetta che di per sé mandava inevitabilmente un autore o all' inferno o in paradiso, a seconda del partito di chi ne parlava. Ciò non esclude che in effetti ci siano stati dibattiti e che lo stesso Tommaso attaccasse gravemente alcune dottrine eterodosse – su cui mi soffermerò più avanti.

Secondo Nardi, insomma, Tommaso e Sigieri, avversari in terra, „si sono riconciliati” sotto la prospettiva divina. Però resta da domandarsi se gli argomenti di Tommaso, così come sono esposti, restino validi, visto che lo

³ Pierre Mandonnet, *Siger de Brabant et l'averroisme latin au XIIIe siècle*, 2a ed. Louvain 1908-1911. Giovanni Busnelli, *Cosmogonia e antropogenesi secondo Dante Alighieri e le sue fonti*, Roma 1922, spec. pp. 104-113.

⁴ Cf. Nardi, 1967, p. 358; Nardi, 1980, p. 171.

⁵ Busnelli, p. 109, cf. Nardi, 1967, p. 341-380.

⁶ Nardi, 1966, p. 392.

⁷ Nardi, 1980, p. 172.

storico della filosofia, essendo su questa terra, difficilmente accede a delle fonti soprannaturali come hanno potuto fare Dante e Beatrice. Partendo dal presupposto che ora conosciamo più dettagli sull'insegnamento filosofico di Sigieri, Mandonnet ha concluso che Dante abbia elevato al cielo l'avversario di Tommaso per il semplice motivo che non aveva le nostre conoscenze.⁸ Quindi il sapere divino si incontra coll'ignoranza nel campo storico.

Etienne Gilson ha criticato questo criterio di ignoranza, proponendo la sua soluzione: Dante separerebbe il regno spirituale da quello temporale; Sigieri sarebbe un rappresentante dell'averroismo latino, non però in quanto sostenitore di singole teorie averroistiche, ma in quanto egli stesso difensore della separazione dei due livelli; tale separazione rispecchierebbe quella tra Chiesa e Impero. Quindi, Tommaso e Sigieri, giudicati a seconda dei loro meriti rispettivi nella vita terrena, sono per la giustizia divina meritevoli della vita celeste: „ou ils doivent les mettre selon la justice qui, puisqu'elle est celle de Dante, est nécessairement aussi celle de Dieu”.⁹

Resta da domandarsi, perché Sigieri – se in tale separazione di mondo terreno e mondo spirituale rappresenta la parte terrena – viene elevato al regno a cui non appartiene. Non mi sento in grado di fare commenti sull'interpretazione dualistica, implicita in questa spiegazione di Gilson. Ma è chiaro che anche qui è decisivo considerare la scena in cui viene presentata la coppia Tommaso-Sigieri. Se è vero che Dante giudica dal punto di vista divino e spirituale, bisogna sapere in quale senso tale prospettiva è in grado di superare la distanza così che Sigieri possa raggiungere San Tommaso. Un'altra inconseguenza della soluzione gilsoniana consiste nel fatto che lui costringe San Tommaso a riconoscere i meriti di Sigieri. Ciò fa della propria beatificazione una punizione a nome della giustizia eterna – cosa non da paradiso.

Albert Zimmermann¹⁰, studiando il rapporto Sigieri-Tommaso ha trovato una soluzione quasi salomonica e definitiva, nel dire che i due filosofi si sono influenzati a vicenda. Così Sigieri ha colto l'occasione di reagire in modo positivo alle critiche di Tommaso. Ciononostante è rimasto indipendente in alcune dottrine, fra cui Zimmermann menziona l'antropologia, in particolare la dottrina dell'anima, e la teoria della creazione e dell'individuazione. È notevole una frase, citata da Zimmermann, in cui Sigieri parla del rapporto della filosofia aristotelica con le verità soprarazionali: „sententia Philosophi (...) non est celanda, licet contraria veritati”.¹¹

⁸ Pierre Mandonnet, vol. I, p. 301-303.

⁹ Étienne Gilson, *Dante et la philosophie*, Paris [1939] 1972, spec. p. 273, cit. p. 274.

¹⁰ Albert Zimmermann, Dante hatte doch recht, *Philosophisches Jahrbuch*, 75 (1967/1968), pp. 207-217. Idem, Thomas von Aquin und Siger von Brabant im Licht neuer Quellentexte, *Literatur und Sprache im Europäischen Mittelalter, Festschrift für Karl Langosch*, a cura di Alf Önnarfors et al., Darmstadt 1973, pp. 417-447.

¹¹ Zimmermann, 1973, p. 429, da Siger, *Quaestiones in metaphysicam*, a cura di C. A. Graiff, Louvain 1948, p. 140.

Leggendolo bene, questo detto invita a non sopprimere la verità di fatto, che Aristotele abbia detto questo o quello, sebbene oggettivamente erroneo. Il contrasto non è quello fra verità filosofica e religione, ma quello fra interpretazione corretta e dottrina vera. Conseguentemente, la proposta di Zimmermann è che Dante ha fatto un monumento a Sigieri in quanto rappresentante della pura filosofia,¹² e la coppia Tommaso e Sigieri nel *Paradiso* raffigura „l'armonia completa tra il grande filosofo e il grande teologo”.¹³

Anziché una prevalenza della teologia, rappresentata da Tommaso, sopra la filosofia, rappresentata da Sigieri, la scena significherebbe la loro riconciliazione – sebbene in una condizione paradisiaca. Questa soluzione è in contrasto sia con quella di Gilson, sia con quella di Nardi¹⁴, in quanto ambedue presuppongono un certo dualismo, e il secondo ha notato che – a differenza che nel *Convivio* – nella *Commedia* la filosofia assume il ruolo di „ancilla”.

„La donna nobile e l'ancilla” è infatti il titolo di uno studio di János Kelemen.¹⁵ Esso ricollega il divario filosofia/teologia – nella formula della „doppia verità” – al divario del „doppio fine” dell'uomo come è stato sostenuto da Dante nel *De monarchia*.¹⁶ Kelemen è d'accordo con Nardi che la 'Donna nobile' diventa nella *Commedia* 'l'ancilla',¹⁷ cioè che la filosofia – dopo aver rivendicato la sua autonomia nel campo umano – viene sottomessa alla teologia. Rispettando la struttura generale della *Commedia*, nella quale i parallelismi vanno sempre di pari passo con ascendenze gerarchiche, Kelemen fa il parallelo Beatrice-Virgilio/Tommaso-Sigieri e sottolinea che la lode di Sigieri non viene espressa né da Dante, né da Beatrice, ma dallo stesso Tommaso.¹⁸ Questo parallelismo ci ricorda di rispettare i ruoli delle persone parlanti, mentre il rilievo di San Tommaso come portavoce in questa situazione poetica deve significare, che è lui stesso a riconoscere l'eminenza del brabantino. Ciò significa anche che nessuno può costringere Tommaso a ritrattare le sue condanne dell'averroismo, perché queste fanno parte integrale della sua opera filosofica e teologica. Solo dal punto di vista, che – in fin dei conti – Tommaso ha avuto ragione nel combattere l'averroismo, egli è in grado di riconoscere il valore permanente della filosofia aristotelico-sigieriana.

Se diamo ora uno sguardo al testo, secondo il principio ermeneutico che la lettura sempre aiuta l'interpretazione, vediamo che San Tomma-

¹² Dello stesso parere è Van Steenberghen, pp. 175 sq.

¹³ Zimmermann, 1973, p. 419.

¹⁴ Nardi, 1990, p. 163.

¹⁵ Kelemen János, „A nemes bölgy és a szolgálóleány”, *Tanulmányok*, Budapest 1984, pp. 256-280: A nemes bölgy és a szolgálóleány avagy Dante és a filozófia.

¹⁶ Ibid. pp. 266 sqq.

¹⁷ Ibid. p. 278.

¹⁸ Ibid. pp. 278 sq.

so presenta al lettore un cerchio di pensatori, alla cui fine invita a riguardare Sigieri – però con la promessa che questo farà ritornare lo spettatore a San Tommaso. Il dottore è quindi circondato da rappresentanti dell'asctica, e da martiri, poi da pensatori contemporanei e infine da Sigieri:

*Questi onde a me ritorna il tuo riguardo,
è il lume d'uno spirto che 'n pensieri
gravi a morir li parve venir tardo:
essa è la luce eterna di Sigieri,
che, leggendo nel vico delli strami,
sillogizzò invidiosi veri.
(Par. X, v. 133-138)*

Ci troviamo di fronte a un circolo di cui Tommaso in tanto fa parte in quanto ne è inizio e conclusione. E Sigieri fa parte della raffigurazione della gloria di Tommaso, a cui esso stesso presiede, anzi la completa.

Sembrano decisive le parole: „sillogizzò invidiosi veri”, perché ovviamente in essi si trova la giustificazione della posizione elevata del collega. Evidentemente si tratta di un paradosso. In che senso „veri” possono essere „invidiosi”? Per quanto riguarda la parola „sillogizzare” basta notare che è un termine tecnico della filosofia delle scuole. Ma ciò non giustifica il ridurre Sigieri ad un semplice professore di logica. Va notato che la stessa parola nel *Paradiso* è adoperata anche in un contesto teologico. Nel canto XXIV Dante dice: „fede è sustanza di cose sperate / ed argomento delle non parventi” (v. 64-65). Richiesto di spiegare l'uso dei termini strettamente filosofici „sostanza” e „argomento”, riguardo al termine teologico „fede”, Dante dichiara, che le materie di fede hanno il loro essere solo nel credere („Le profonde cose / che mi largiscon qui la lor parvenza, / alli occhi di laggiù son sì ascose, / che l'esser loro v'è in sola credenza”; v. 70-73).

In termini logici della scolastica: le cose reali hanno il loro essere oggettivo fuori della mente che le conosce. A differenza di queste ci sono delle chimere, prodotti della fantasia, che hanno il loro essere solo nella mente che li finge. Qui abbiamo un terzo livello di essere, gli oggetti della fede. Questi non sono reali nel senso che sono entrati nella mente per mezzo dei sensi, ma non sono neanche prodotti puri della mente, perché nascono nella mente grazie alla fede. I primi oggetti sono sostanze nel senso comune, i secondi non hanno alcuna sostanza. Gli oggetti della fede hanno la loro sostanza nella „credenza”. Il raziocinio intorno alle sostanze deve attenersi alle loro proprietà, categorie ecc. In questo senso sono punto di partenza di argomentazioni scientifiche. In modo analogo bisogna prendere gli oggetti della fede come punto di partenza di argomentazioni teologiche: „E da questa credenza ci conviene / sillogizar” (v. 76-77).

Troviamo qui *in nuce* tutta la differenza tra la teologia e la filosofia: il loro modo di procedere è analogo, e per questo una teologia scientifica

è unanimente possibile. Ma la teologia ha per base le verità rivelate, mentre la filosofia le sostanze empiriche. Il problema del rapporto fra i due livelli di argomentazione scientifica si riduce quindi all'uso corretto non dei modi di argomentazione, ma delle materie su cui si ragiona: „Quanto son difettivi sillogismi / quei che ti fanno in basso batter l'ali!” (*Par.* XI, v. 2-3) Così inizia proprio il canto che segue la corona di Tommaso.

Allora, su che cosa ha sillogizzato Sigieri: „Invidiosi veri”? Va notato che Dante non parla di verità (veritadi) ma di veri, come se volesse sottolineare che si tratta di veri reali e non proposizioni formalmente corrette, la cui verità logica è garantita dalla forma sillogistica, mentre la loro verità reale rimane in sospeso. Quindi, la verità non è un problema.

Ma come interpretare la parola „invidioso”? Possiamo intenderla nel senso più comune, cioè legato alla gelosia: Chi è invidioso, e perché? Se i veri sono invidiosi, con chi? E se i veri attraggono invidia, invidia di chi e perché?

Nel senso etimologico „invidioso” può persino significare „invisibile”. Ma questa soluzione sarebbe troppo facile: Sigieri avrebbe, allora, teorizzato su cose invisibili, cioè teologiche. Forse le cose „invidiose” sono quelle che non si ama vedere? Per esempio teorie eretiche o sospettate di eresia.¹⁹ Ma sarebbe poco gentile menzionare la sospettata eresia sigieriana proprio in questo luogo. Del resto, logicamente, i „veri” sarebbero falsificati e fatti errori.²⁰

Ripetiamo che, dal contesto di tutta la corona di sapienti, gli „invidiosi veri” devono aver meritato al maestro di Parigi di essere chiamato „luce eterna” (*Par.* X, v. 136). La parola „luce” ci induce a guardare indietro alla parola „lume” (v. 134). Lo spirito di Sigieri avrebbe contemplato con „pensieri gravi”, così che avrebbe sentito la morte come una cosa desiderata e ritardata. Questo mi sembra un motivo che si può ricollegare alla morte di Boezio.²¹ Fernand Van Steenberghen invita a pensare alla vicenda della morte violenta di Sigieri, accusato di eresia. Quindi c'è forse un nesso fra le verità invidiose e la morte aspettata e sfortunata.²² Ma questa è soltanto una ipotesi che ancora una volta non giustificherebbe la esaltazione di Sigieri.

Se vogliamo, quindi, evitare delle soluzioni facili, che sorvolerebbero sulla connotazione negativa della parola „invidioso”, dobbiamo trovare un significato che accomuni tutte le sfumature. I veri di Sigieri devono essere delle dottrine tanto vere quanto invidiose, e cioè devono aver la tendenza ad escluderne altre, ad attirare invidia o sospetto, e quindi a stare in un rapporto dialettico con altri veri, che in tanto sono esclusi in quanto non si lasciano escludere dalle dottrine di Sigieri. Inoltre, tutto quello che

¹⁹ Così Nardi, 1980, 172.

²⁰ In questo senso anche Van Steenberghen, p. 166.

²¹ *Par.* X, 128-129: „da martiro / e da essilio venne a questa pace”.

²² Van Steenberghen, pp. 22 sq.

fa di Sigieri un'eterna luce deve avere una qualità „emozionante”, essendo l'invidia una emozione.

Le cose diventano apparentemente più complicate, ma in realtà più facili, quando ci ricordiamo che è San Tommaso che sta parlando. Le qualità dell'elogiato devono avere qualche riscontro nella dottrina dello stesso elogiato. Sarà quindi San Tommaso la fonte dove trovare un'esposizione della dottrina di Sigieri che fa meritare a quest'ultimo un posto accanto a lui.

Un parallelo un po' azzardato, devo ammettere, può essere nascosto nel fatto, che Tommaso menziona espressamente le letture di logica „nel vico de li strami”. Perché ci dà proprio l'indirizzo? Il nome della via deriva dal fatto che anticamente là si vendeva la paglia per i cavalli. Ora, è noto che San Tommaso alla fine della sua vita definì tutta la sua opera teologica mera paglia.

Ma per conoscere la posizione dell'Aquinate sull'averroismo, e quindi sulla possibile dottrina sigieriana, bisogna ritornare sul suo libro *De unitate intellectus contra Averroistas*.²³ Questo libro inizia con le parole: „naturale desiderium inest hominibus fugiendi errores et eos cum facultas affuerit confutandi”. Badiamo bene al linguaggio e al tono, perché stiamo cercando „invidiosi veri”. Già all'inizio troviamo quel motivo dell'attacco-difesa, caratteristico dell'invidia nel senso più largo. Il problema che Tommaso intende presentare è proprio quello che nasce quando l'errore non riguarda qualsiasi enunciato teorico, ma lo strumento stesso della scoperta del vero e la confutazione dell'errore, cioè l'intelletto: „error quo circa intellectum erratur, per quem nati sumus deuitatis erroribus cognoscere veritatem” (I, 1).

Come è noto, Tommaso difende l'unità dell'intelletto individuale contro l'unità dell'intelletto comune. E lo fa prescindendo da presupposti teologici e fondandosi solo su argomenti razionali (sillogizzando) e sul testo stesso di Aristotele. L'errore, che Tommaso respinge, è quello che anche Dante riporterà come tale, cioè: „fè disgiunto / dall'anima il possibile intelletto, / perché da lui non vide organo assunto”, mentre la dottrina corretta è quella che „ciò che trova attivo quivi, tira / in sua sustanzia, e fassi un'alma sola, / che vive e sente e sé in sé rigira”.²⁴ In parole povere, l'intelletto, non adoperando il corpo come suo strumento, fa ciononostante tutt'uno coll'anima 'vivifica e sensiiva'.

²³ Edizione usata: Aquinas Against the Averroists, On There Being Only One Intellect, a cura di Ralph McInerny, West Lafayette (Purdue University Press) 1993 (col testo latino dell'edizione leonina), indico i capitoli e i paragrafi. Un quadro generale del dibattito dà Edward P. Mahoney, Science, Intellect, and Imagination in Albert, Thomas, and Siger, *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*, a cura di Norman Kretzman et al., Cambridge 1982, pp. 602-622.

²⁴ Purg. XXV, 64-66, 73-75; sulle differenze rispetto alla dottrina di Tommaso. v. Nardi, *Studi*, 1960, pp. 54 sq.

L'argomento geniale di San Tommaso è: „Manifestum est enim, quod hic homo singularis intelligit”.²⁵ Sebbene l'intelletto sia immateriale, lo si trova solo nell'individuo e ne costituisce l'unità individuale. Di contro, Averroé avrebbe detto che l'intelletto conoscente è una sostanza separata dall'individuo e „copulatur michi vel tibi per fantasmata que sunt in me et in te” (III, 63). La conseguenza secondo Tommaso è grave: „quod homo non intelligeret, sed quod eius fantasmata intelligerentur ab intellectu possibili” (III, 66), cioè non sarebbe l'uomo stesso che pensa, ma sarebbe oggetto del pensiero dell'intelletto comune. Si tratta, ovviamente, di una lite di competenza fra un intelletto, per così dire universale, che opera al di sopra e sugli individui, e l'intelletto individuale e autonomo (che „sé in sé rigira”).

Secondo Tommaso la teoria averroistica dell'intelletto è filosoficamente sbagliata. Ed è la filosofia che prova la verità sull'individualità ed immortalità dell'anima. Questa verità è, però, allo stesso tempo vera anche sul piano teologico. Qui non si può dire che la filosofia „serva” alla teologia, ma essa conferma ciò che già in termini teologici è vero. San Tommaso sta qui per quella filosofia che non viene usata come serve di una teologia „dittatrice”, ma per una teologia che è anche filosoficamente vera, e per una filosofia che per la correttezza del proprio procedimento – partendo dalle ‘sostanze’ giuste – giunge a conclusioni tali che sono in fin dei conti anche verità teologiche. Perché, avendo presentato la sua argomentazione con serenità e superiorità, Tommaso attacca coloro che dicono che l'individualità dell'anima sarebbe una „lex”, una „positio” degli *scholastici cristiani* (V, 122), e persino dicono: „Per rationem concludo de necessitate quod intellectus est unus numero, firmiter tamen teneo oppositum per fidem.” (V, 123)

Siccome si tratta, senza che il testo ne usi il termine, della „doppia verità”, è importante notare la struttura della posizione che San Tommaso sta rilevando: „quod fides sit de falso impossibili, quod etiam Deus non potest” (V, 123). Anche in questo luogo Tommaso presenta la materia filosofica come una struttura antagonistica e logica, una verità che viene attaccata proprio perché è vera, sia che fosse una posizione arbitraria sia che fosse un'affermazione di un errore contraddittorio in sé. Chiunque siano coloro che hanno detto cose del genere, è San Tommaso stesso che difende „invidiosi veri”.

²⁵ III, 62; cf. Siger, Quaest. in lib. de causis, q. 52 (Marlasca, p. 182): „dicitur homo, non anima, intelligere eo quod in ipso intelligere corpore egeat sicut obiecto cui naturaliter unitur”. Una risposta esplicita di Sigieri alla tesi di Tommaso nel suo *De anima intellectiva*, cap. III: Bernardo Bazán, *Siger de Brabant, Quaestiones in tertium de anima, De anima intellectiva, De aeternitate mundi*, Louvain/Paris 1972, pp. 81 sqq., v. p. 86: „Sic et homo intelligit, cum tamen intelligere sit in solo intellectu et non in corpore; (...) homo autem ipse intelligit secundum partem, sicut videt secundum partem.”

Nell'ultimo paragrafo appare persino quel momento di emozione che è incluso nella semantica di „invidia”. Tommaso si rivolge personalmente – però senza far nomi – contro qualcuno che „gloriabundus de falsi nominis scientia uelit contra hec que scripsimus aliquid dicere”, e lo chiama in lotta aperta, lo invita a finir di parlare „in angulis (...) coram pueris qui nesciunt de tam arduis iudicare”; e gli promette la resistenza di tanti altri „ueritatis zelatores” (V, 124).

Anche se non possiamo parlare di una conoscenza di questi passi da parte di Dante, è ormai chiaro che Sigieri non può essere stata la persona qui attaccata. Perché in tale caso sarebbe stato impossibile riconoscerlo come lume e luce eterna.

Rimane quindi la soluzione che San Tommaso nel *Paradiso* abbia in mente un Sigieri il quale è a conoscenza della controversialità del vero – sia in sé, sia in quanto attaccato dall'esterno. Basta ricordare il proemio al commento sul *Liber de causis*, in cui Sigieri descrive il suo metodo: „sic lucidius veritas appareat, hoc autem conservato, quod dubitationes tales inducantur per quas veritas eorum quae in Libro de causis videntur esse dubia appareat”.²⁶ La verità emerge proprio dai dubbi, così che il dubbioso contribuisce alla sua nascita. E nel trattato *De anima intellectiva*, nel contesto dell'individualità dell'anima, presenta la cosiddetta doppia verità con una conclusione che dà ragione al filosofo Aristotele, senza riservargli la verità. Perché la verità puramente filosofica è tale solo in apparenza „quae-
rendo intentionem philosophorum in hoc magis quam veritatem, cum philosophice procedamus. Certum est enim secundum veritatem quae mentiri non potest, quod animae intellectivae multiplicantur multiplicatione corporum humanorum. Tamen aliqui philosophi contrarium senserunt, et per viam philosophiae contrarium videtur.”²⁷ Per il brabantino la verità è naturalmente controversa, così, che indipendentemente dalla questione della sua posizione riguardo all'averroismo, è d'accordo con l'Aquinate nella coscienza dell'inevitabile dibattito nel procedimento filosofico. Quindi è evidente che in materia di verità filosofico-teologica Sigieri rivolga lo sguardo di nuovo a San Tommaso.

²⁶ Antonio Marlasca, *Les quaestiones super librum de causis de Siger de Brabant*, Louvain/Paris 1972, pp. 35 sq.

²⁷ *De anima intellectiva*, cap. VII, Bazán, p. 101.



PER LA RICOSTRUZIONE DELLA FILOSOFIA DEL LINGUAGGIO DI DANTE

JÁNOS KELEMEN

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Ókori és Középkori Filozófia Tanszék
H-1052 Budapest, Piarista köz 1.

La filologia dantesca non ha mai trascurato il fatto che sia nella poesia, sia nei trattati teorici di Dante il problema del linguaggio ha una posizione rilevante. Ma tutt'ora rimane discutibile se a Dante si possa davvero attribuire una concezione del linguaggio interessante, rilevante e originale.

La questione è identica a quella relativa al Dante filosofo. Nella cultura europea è il Dante *poeta* che ha un posto insigne, e la filologia dantesca sino ai nostri giorni suggerisce questa stessa immagine. Per numerose generazioni di lettori e di critici è stato un fatto turbante che l'autore della *Divina Commedia* sia un *poeta doctus*, che carica la propria poesia di concetti e termini tecnici della teologia e della filosofia scolastica. Pure i suoi scritti dotti sono stati letti piuttosto alla luce della grande opera poetica, per ricavarne dei dati filologici necessari alla spiegazione di quella, e non sono stati catalogati tra le grandi espressioni, di per sé paradigmatiche, della tradizione filosofica europea. Così Croce praticamente ha dato forma l'opinione comune, quando – contestando a Dante il rango di pensatore originale ed autonomo – ha qualificato come elemento esclusivamente „strutturale” il contenuto teologico e filosofico della *Divina Commedia*, e quando ha dichiarato che il *De vulgari eloquentia* non è l'inizio della filologia moderna, e non è nemmeno un'opera rilevante o rivoluzionaria dal punto di vista della filosofia del linguaggio.¹

Furono, per primi, gli studi di Bruno Nardi,² che cominciarono a cambiare l'opinione tradizionale. Grazie al suo impegno, come anche all'impegno di certi altri dantisti, il Dante filosofo ha ottenuto una rilevanza

¹ B. Croce, *La poesia di Dante*, Laterza, Bari 1922.³ 14.

² Vedi prima di tutto i seguenti volumi: B. Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Bari 1942; *Saggi di filosofia dantesca*, La Nuova Italia, Firenze 1967. Per la modificazione dell'immagine sul Dante filosofo anche quella di Gilson è stato uno contributo decisivo. Vedi: Étienne Gilson, *Dante et la philosophie*, Paris 1939. (3^a ed.: 1972.)

adequata nella filologia dantesca degli ultimi decenni, anche se questa svolta non si fa sentire ancora nella disciplina che viene coltivata sotto il nome „filosofia medievale”. Per tale fenomeno, possiamo congetturare diverse spiegazioni, ma R. Imbach ha probabilmente ragione quando afferma che nella nostra immagine tradizionale della filosofia medievale non si inserisce, tutt’ora, la figura del *laico*, che non è né chierico, né letterato, non è familiare nel mondo delle università e cerca il proprio pubblico – come Dante afferma esplicitamente nel *Convivio* – non tra i letterati ma tra i laici.³

Proprio partendo da questo Imbach ha formulato il programma degli studi filosofico-storici medievali, che con la rivelazione del rapporto tra la filosofia e i laici, e, in più con la definizione accurata degli destinatari delle opere filosofiche, potrà cambiare notevolmente la nostra concezione della filosofia del medioevo e dei criteri stessi che definiscono la „filosofia medievale”. In base a questo approccio, dunque, Dante ci appare come filosofo rilevante, originale ed innovatore.⁴ Se tutto ciò è vero *in generale* nei confronti della sua attività di filosofo, è vero ancora di più nei confronti delle sue ricerche di filosofia del linguaggio, il cui problema centrale è indubbiamente la questione relativa allo stato, al ruolo, alla pertinenza culturale del *volgare*.

Dante che, di per sé, è un autore particolarmente cosciente, è consapevole di quanto la sua attività in questo campo sia originale ed innovatrice. In più, quando il poeta osserva che vuole „cercar di quelle cose nelle quali niun’ autorità ci soccorre” („inquirere intendamus de hiis in quibus nullius autoritate fulcimur”),⁵ non è semplicemente la propria attività che vuole mettere in rilievo. In un’epoca in cui è l’*autoritas* la fonte e la garanzia della verità quest’affermazione significa niente meno che Dante estrae un campo intero della scienza, appunto quello delle questioni riguardanti il linguaggio, dal dominio del giudizio fondato sull’autorità.

1. NOMINA SUNT CONSEQUENTIA RERUM

Per colui che vuole compendiare i presupposti di una ricostruzione dei temi principali della filosofia del linguaggio di Dante, la sola frase della *Vita Nuova* offre apparentemente un buon punto di partenza: „lo nome d’Amore è sí dolce a udire che impossibile mi pare che la sua propria operazione sia nelle più cose altro che dolce, con ciò sia cosa che li nomi se-

³ Dante, *Convivio*, in: *Dante – Tutte le opere*, Newton, Roma 1993, 893.

⁴ Vedi: R. Imbach, *Dante, la philosophie et les laics*, Editions Universitaire Fribourg Suisse – Editions du CERF, Paris 1966.

⁵ Dante, *De vulgari eloquentia*, I, ix, in: *Dante – Tutte le opere*, 1027. Aggiungiamo che Dante rivendica questa stessa originalità anche nelle proprie ricerche politiche: „desidero et intemptatas ab aliis ostendere veritates”. *Monarchia*, I, i, in: *Dante – Tutte le opere*, 1072.

guitino le nominate cose.”⁶ In questo luogo ci interessa naturalmente la massima secondo cui „li nomi seguitino le nominate cose”, che viene citata anche in latino: „Nomina sunt consequentia rerum”.⁷

Il passo pone due problemi. Primo: Dante accetta – come ancora nei nostri giorni si legge⁸ – davvero la tesi platonico-cratilica del rapporto necessario o naturale tra nomi e cose? Secondo: visto che la massima figura inequivocabilmente come *citazione* („sí come è scritto”), da quale fonte la trae Dante?

Alla seconda domanda, dopo diversi suggerimenti equivoci, è stata data una risposta definitiva da B. Nardi,⁹ che si è preso la fatica di sfogliare la Glossa del *Corpus iuris civilis*, da cui Dante trasse anche altri dei propri pensieri fondamentali. Nardi richiama l’attenzione a diversi passi in cui la massima in questione (ricordiamoci che si presenta nella forma *nomina sunt consequentia rebus*) appare. Prescindendo qui dai dettagli e dal significato giuridico di questa massima, vale la pena di citare la conclusione del grande dantista: „Dalle precedenti citazioni risulta che la massima *nomina sunt consequentia rebus* (e forse anche *rerum*, era comune nelle scuole di diritto romano, mentre non l’ho incontrata mai presso i grammatici medievali e nemmeno negli scritti di logica, ove pur si discute la questione dell’origine dei nomi e quella del loro rapporto colle cose e coi concetti, né in quelli dei teologi che fanno ampie disquisizioni sui nomi divini”.¹⁰ Nardi ci ricorda pure il fatto che la formula è utilizzata anche da autori ben conosciuti da Dante, come Guittone e il giudice Ubertino,¹¹ proprio in quel significato giuridico secondo il quale ‘i nomi devono seguire le cose o i fatti’. Da tutto ciò circa la prima domanda si può dedurre unicamente che la tesi in questione non ha alcuna rilevanza nell’ambito della filosofia del linguaggio. In altre parole il passo qui esaminato della *Vita nuova* non

⁶ Dante, *Vita nuova*, XIII, in: *Dante – Tutte le opere*, 680.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Vedi: József Pál, *Dante tipológiai szimbolizmusáról*, JATEPress, Szeged 1997, 106.

⁹ B. Nardi, „Il linguaggio”, in: B. Nardi, *Dante e la cultura medievale*. Vedi il secondo punto dello studio, 149-155.

¹⁰ *Op. cit.* 154.

¹¹ Guittone: Credo saprete ben, messer Onesto
Che proceder dal fatto il nome dia.
Ubertino: Se ‘l nome deve seguitar lo facto,
Vera vita è la tua, o fra Guittone.

Vedi: B. Nardi, *idem*. Possiamo aggiungere che nel caso di Ubertino l’espressione „seguitar lo facto” è vicina alla traduzione italiana – effettuata da Dante – della massima: „con ciò sia cosa che li nomi seguitino le nominate cose” (*Vita nuova*, *idem*). Questa traduzione conferma univocamente che la forma corretta della massima non contiene *rerum*, ma *rebus*: „nomina sunt consequentia rebus”, dove *consequentia* non è nome femminile appartenente alla prima declinazione, invece è participio plurale neutro. Da cui univocamente consegue che l’interpretazione corretta non è che „i nomi sono conseguenze delle cose”, invece è che „i nomi sono seguenti alle cose” (e la traduzione ungherese di Zoltán Jékely contiene proprio quest’interpretazione corretta).

conferma che Dante si fosse impegnato a favore dell'ideale platonico della corrispondenza necessaria sussistente tra nomi e oggetti.

2. IL SEGNO

L'esito negativo della ricerca antecedente non esclude, però, che Dante avesse accettato la relazione necessaria dei nomi e delle cose. In ogni modo i testi testimoniano che Dante – analogamente ad Alberto Magno, a Tommaso e a diversi altri rappresentanti della scolastica – ha accettato il concetto aristotelico ed agostiniano del 'segno' e che nelle sue riflessioni sulla filosofia del linguaggio il suo punto di partenza era che i segni sono riferiti *ad placitum* alle cose: con l'aiuto dei segni si può „significar qualche cosa secondo la volontà” („aliquid significare videtur ad placitum”).¹²

Prima di rievocare la completa definizione dantesca del 'segno', vediamo ulteriori esempi dell'uso, da parte di Dante, di questo concetto.

Nella *Monarchia* si legge: „non ti meravigliar, se la divina volontà si cerca pe' segni; conciosiaché ancóra la umana volontà non si conosce se non pe' segni esteriori”.¹³

Confrontiamo questo passo col luogo del *Paradiso* dove Beatrice spiega che è solo una apparenza (vale a dire, solo *segno*) il fatto che le anime beate si situano in diversi cerchi del cielo:

*Qui si mostrano, non perché sortita
sia questa spera lor, ma per far segno
de la celestial c'ha men salita.
Cosí parlar conviensi al vostro ingegno
però che solo da sensato apprende
ciò che fa poscia d'intelletto degno.
(Paradiso, IV. 37-42.)*¹⁴

Secondo il passo citato della *Monarchia* il segno funge da intermediario, vale a dire è il sostituto della conoscenza immediata che è impossibile per l'uomo. Il segno si rivolge all'*intelletto*, rende conoscibile qualcosa di invisibile, di irraggiungibile per i sensi, come per esempio Dio o la volontà di un altro individuo. Notiamo che pure in questa caratterizzazione del segno è implicito il carattere *ad placitum*. Invece, dalle parole di Beatrice emerge la natura sensuale del segno, cioè una particolarità che si riconduce al principio di Tommaso secondo cui non vi è nulla nell'*intelletto* che non vi sia stato anteriormente nei sensi („... che solo da sensato ap-

¹² *De vulgari eloquentia*, I, iii, in: *Dante – Tutte le opere*, 1021.

¹³ „(...) Nec mirum si divina voluntas per signa querenda est, cum etiam humana extra volentem non aliter quam per signa cernatur”. Dante, *Monarchia*, II, iii, in: *Dante – Tutte le opere*, 1094.

¹⁴ *Dante – Tutte le opere*, 456.

prende / ciò che fa poscia d'intelletto degno". *Paradiso*, IV. 41-42.). Inoltre Beatrice afferma anche che il trovarsi nella necessità di usare segni è un tratto distintivo dell'uomo („Cosí parlar conviensi al vostro ingegno". *Paradiso*, IV. 40.), sottolineando che tale necessità è dovuta a un nostro difetto originario. Nell'uso dantesco del concetto del 'segno' è sempre implicito un „soltanto". È „soltanto" per mezzo dei segni che l'uomo è capace di conoscere la verità piú profonda, ma neanche per mezzo di essi è capace di esprimere tutto (per esempio l'esperienza mistica).¹⁵

Tutto ciò è in armonia con la definizione già citata del secondo libro del *De vulgari eloquentia*, nella cui versione completa si legge: „Fu dunque necessità per la specie umana aver qualche segno razionale e sensuale, pel commercio de' suoi concetti. (...) E questo è prova della nobiltà del soggetto trattato, che è cosa del *sensu* in quanto esso è suono, e in quanto par significar qualche cosa secondo la volontà, è cosa della ragione." („Oportuit ergo genus humanum ad comunicandas inter se conceptiones suas aliquod rationale signum et sensuale habere. (...) 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 placitum".)

Il segno dunque serve a *comunicare i pensieri* (i concetti), è *razionale*, è *sensuale* ed è *arbitrario*. Questi elementi della definizione del segno naturalmente sono già ritrovabili nella tradizione antica e medievale,¹⁶ ciò nonostante merita attenzione il fatto che l'essere intellettuale-razionale del segno è spiegato da Dante col carattere convenzionale, *ad placitum*, di esso. Inoltre, il concetto di 'segno' del *De vulgari eloquentia* esclude del tutto la visione mistica – peculiare delle utopie basate sulla lingua perfetta – dell'armonia sussistente tra linguaggio e realtà.

3. „ALL'UOMO SOLO LA PAROLA FU DATA" SOLAMENTE L'UOMO INTRA LI ANIMALI PARLA

Esige un'analisi a parte la tesi che „fra tutti gli esseri all'uomo solo la parola fu data, come a lui solo necessaria".¹⁷ Dante non è solo neanche in questo campo. Non è certo solo nel sostenere il contrasto tra l'uomo e gli „esseri inferiori" (cioè gli animali). Ma il modo in cui espone e radicalizza la tesi indica un distacco dalla tradizione teologica e filosofica.

¹⁵ Da ciò deriva un tratto fondamentale della poetica di Dante: la tematizzazione dell'„ineffabile" e l'allegorismo particolare che serve da strumento all'enunciazione dell'„ineffabile". Per questo problema – qui non trattato – cfr: János Kelemen, *A Szentlélek poétája*, Kávé, Budapest 1999.

¹⁶ Basta fare riferimento ad Agostino o a Tommaso, le cui definizioni riferenti al discorso come comunicazione di concetti e al carattere sensuale del segno vengono utilizzate direttamente da Dante.

¹⁷ *De vulgari eloquentia*, I, ii, 1019.

La sua argomentazione principale si basa sul principio che la natura non fa niente inutilmente, che però nel suo pensiero suggerisce più o meno anche quello che oggi chiameremmo una „spiegazione funzionale” del linguaggio. Il fatto che solo all’uomo sia concesso di parlare è spiegato con la necessità che l’uomo ha di parlare („nam eorum que sunt omnium soli homini datum est loqui, cum solum sibi necessarium fuerit”¹⁸). Gli animali, contrariamente, non parlano perché non ne hanno bisogno. Ciò viene confermato da un’ipotesi antropologica rilevante. Gli animali – nell’ambito di una specie o tra le diverse speci – non hanno la necessità di parlare perché sono „guidati sol dallo istinto”: nel primo caso, avendo identiche azioni e passioni, possono conoscersi anche senza il linguaggio; nel secondo, invece, non esiste tra di loro una relazione tale da rendere necessaria la parola.¹⁹ La ragione, invece, rende gli individui umani tanto diversi che non sarebbero in grado di intendersi tra di loro se si limitassero ad osservare le azioni e le passioni degli altri. La ragione si differenzia negli individui quanto al discernimento, o quanto al giudizio, o quanto alla elezione („vel circa discretionem vel circa iudicium vel circa electionem”²⁰). Per conseguenza, possiamo essere d’accordo con Imbach nel sostenere che il punto cardinale ove emerge la necessità del linguaggio è, per Dante, la libertà.²¹ È rilevante, da questo punto di vista, sottolineare che Dante la chiama „il maggiore dono che Iddio alla umana natura abbia attribuito”.²²

Lo stesso argomento serve a distinguere l’uomo dagli esseri superiori, a dimostrare, cioè, che la posizione linguistica dell’uomo è unica anche in confronto con le sostanze spirituali pure (con gli angeli e i demoni). Qui si rende manifesto che la necessità del linguaggio – il fatto che l’uomo *abbia bisogno* del linguaggio – è *insufficienza*, è *imperfezione*. Gli angeli – similmente agli animali – non parlano, ma il motivo per cui non hanno bisogno di parlare è costituito dal fatto che la loro ragione è *sufficiente* („habeant promptissimam atque ineffabilem sufficientiam intellectus”²³): „gli angeli han prontissima e ineffabile facoltà intellettiva per esporre i lor concetti gloriosi”.²⁴

Ormai si vede bene quanto sia Dante coerente nell’interpretare la tesi dell’unicità linguistica dell’uomo. Perfino Tommaso, che sottolinea il carattere necessariamente sensuale dei segni linguistici, ritiene che esiste

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ È pure peculiare il modo in cui Dante a questo punto si autogiustifica e rifiuta gli argomenti contrari possibili basati sulla Sacra Scrittura (il discorso del serpente ad Eva) o sulla tradizione letteraria.

²⁰ *De vulgari eloquentia*, I, iii, in: *Dante – Tutte le opere*, 1020.

²¹ R. Imbach, *op. cit.*, 206.

²² *Monarchia*, I, xii, 1084. Cfr. con le parole di Beatrice: „Lo maggior dono che Dio per sua larghezza / fesse creando, (...) / fu de la volontà la libertate (...)”. (*Paradiso*, V. 19-22).

²³ *De vulgari eloquentia*, I, ii, in: *Dante – Tutte le opere*, 1019.

²⁴ *Ibidem*.

un linguaggio angelico (*locutio angelorum*) non-sensuale. Dante, in contrasto, applica un sistema concettuale molto più coerente, accettando l'inferenza logicamente stringente secondo cui dal carattere necessariamente sensuale del 'segno' linguistico consegue che agli angeli deve essere negata la competenza del parlare.²⁵

I sopraddetti sono pertinenti al problema della possibilità di inserire – al modo di Eco²⁶ – le riflessioni linguistiche dantesche nell'ambito della storia delle speculazioni sulla lingua perfetta. A mio parere il concetto del 'segno' qui analizzato esclude tale possibilità. L'esistenza del linguaggio – come abbiamo visto – è dovuta a una insufficienza originaria e alla natura intermedia, simultaneamente sensuale e spirituale, dell'uomo. Il linguaggio come fenomeno esclusivamente umano non può essere perfetto.

Tutto ciò non significa che Dante non abbia avuto delle ambizioni di una ispirazione diversa che possono essere, davvero, connesse con l'ideale di una possibile lingua perfetta. Naturalmente, tra tali ambizioni potrebbe essere annoverata la sua ricerca del *vulgare illustre* (oppure la sua intenzione di creare una nuova lingua poetica dagli elementi del volgare). Anche la necessità di risolvere i problemi poetici sollevati dal „poema sacro” poteva stimolarlo di andare in tale direzione. Sotto questo aspetto, però, l'ideale della lingua perfetta non rientra nell'ambito della filosofia del linguaggio in senso stretto. Tale ideale deve essere localizzato, da una parte, nel campo degli obiettivi culturali, e dall'altra, nel campo della poetica, e precisamente nel campo di quella poetica teologica che rende possibile l'espressione, o l'effabilità, dell'esperienza del viaggio oltremontano.

4. LA CAPACITÀ LINGUISTICA, LA SOCIALITÀ E L'ESSE APPREHENSIVUM PER INTELLECTUM POSSIBILEM

Oltre al linguaggio Dante attribuisce all'uomo due ulteriori caratteri distintivi: la sociabilità e „lo essere apprensivo per lo intelletto possibile” (*esse apprehensivum per intellectum possibilem*).²⁷ Per quanto riguarda la sociabilità, Dante segue rigorosamente Aristotele accettando che l'uomo è un animale politico, o, per dire meglio, è un „*compagnevole animale*” per natura.²⁸ Nella tradizione aristotelica (come anche nel pensiero di Tommaso²⁹) il

²⁵ Indubbiamente però causa una certa difficoltà il fatto che Dante in altri luoghi testuali non sia così coerente. Nella *Divina Commedia* fa parlare gli angeli (*Inferno*, IX. 91-99.) e anche i diavoli (*Inferno*, VII. 1.), mentre allo stesso tempo – come lo vedremo d'innanzi – Adamo è capace di leggere nella mente del poeta senza che quest'ultimo rinunci le proprie domande (*Paradiso*, XXIV. 103-104.).

²⁶ Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfetta*, Caterza, Roma-Bari 1993. Vedi il capitolo „La lingua perfetta di Dante”, 41-59.

²⁷ *Monarchia*, I, iii, in: *Dante – Tutte le opere*, 1075.

²⁸ *Convivio*, IV, iv, in: *Dante – Tutte le opere*, 965.

²⁹ S. Tommaso d'Aquino, *De regno*, I, cap. 1. Leonina T. XLII. 450.

problema del linguaggio si collega con la convivenza sociale, e non abbiamo ragioni per supporre che Dante si fosse messo in discussione con le autorità proprio su questo punto. Allo stesso tempo, però, Dante incorpora l'idea della sociabilità in una delle sue teorie più originali secondo cui l'universalità del genere umano, nella sua integrità, ha una propria attività e un proprio fine perché le capacità umane non possono realizzarsi interamente a livello dei singoli individui o delle comunità particolari.

Dante inequivocabilmente sostiene che „lo essere apprensivo per lo intelletto possibile” è una caratteristica esclusiva dell'uomo: „non si conviene ad alcuna cosa o superiore o inferiore, altro che all'uomo”.³⁰ Ma nell'interpretare il concetto dell'„intelletto possibile” egli pare di seguire più l'insegnamento di Averroè³¹ che quello di Aristotele. Quando, per esempio, parlando della destinazione del genere umano, egli afferma che „è necessario che sia multitudine nella umana generazione, per la quale tutta la potenza sua in un atto si riduca”³², allora si appoggia esplicitamente al commento di Averroè al libro III. del *De Anima* aristotelico. Ciò nonostante la sua soluzione non è averroistica. Sia rispetto al commento di Averroè a Aristotele che alla critica di Tommaso a Averroè, Dante elabora un'alternativa affascinantemente originale. Egli, diversamente da Averroè, non separa l'*intellectus possibilis* dall'anima individuale, cioè non riconosce l'esistenza dell'intelletto unico separato. Ma diversamente da Tommaso non lo considera meramente individuale, e lo postula come un intelletto comune a tutti gli uomini. L'intelletto possibile, in questo modo, è parte dell'anima, considerata come la forma del corpo, e si moltiplica numericamente secondo il numero degli individui; ma nello stesso tempo viene subordinato all'integrità del genere umano, perché può essere realizzato solo per mezzo dell'universalità umana.

È proprio questo concetto dell'intelletto che corrisponde a „lo essere apprensivo per lo intelletto possibile”, ed è proprio questo che caratterizza l'uomo, in confronto all'intelletto delle sostanze spirituali pure.³³ Dante riveste così la ragione umana di una qualità sociale, oppure di una qualità *politica*, nel senso aristotelico della parola. I concetti del linguaggio, della sociabilità e dell'intelletto possibile si connettono, dunque, coerentemente in seno a una concezione antropologica d'avanguardia.

³⁰ *Monarchia*, I, iii, 1075.

³¹ Che Dante abbia avuto delle simpatie averroistiche, e che proprio con queste si spiega il posto nel *Paradiso* di B. Siger (*Paradiso*, X. 133-138.) è un fatto indiscusso. Vedi B. Nardi, „Il concetto dell'Impero nello svolgimento del pensiero dantesco”, in: B. Nardi, *Saggi di filosofia dantesca*, 237. B. Nardi, „Sigieri di Brabante nella *Divina Commedia* e le fonti della filosofia di Dante”, in: *Rivista di filosofia neoscolastica*, 1911, 187-195, 526-545; 1912, 73-90, 225-239.

³² *Monarchia*, I, iii, 1075.

³³ „Quia essentie tales speties quedam sunt intellectuales et non aliud, et earum esse nihil est aliud quam intelligere quod est quod sunt; quod est sine interpolatione”. *Monarchia*, II, iii, 1075.

Secondo un passo del *Convivio*³⁴ „la divina luce” „raggia piú espeditamente nel parlare”. Nello stesso luogo si legge che „solamente l’uomo intra li animali parla, e ha reggimenti e atti che si dicono razionali, però che solo elli ha in sé ragione.” E se alcuni animali (come il pappagallo, la gazza o la scimmia) hanno apparentemente la capacità del parlare e dell’esecuzione di azioni ragionevoli, „non è vero che parlino”, giacché „come l’immagine corporeale che lo specchio dimostra non è vera, così la immagine de la ragione, cioè li atti e lo parlare che l’anima bruta ripresenta, o vero dimostra, non è vera.”

Questo mettere a confronto l’uomo con l’animale è un topos millenario ed è stato continuamente ripetuto anche dopo a Dante. Ragione e libero arbitrio, però, possono essere attribuiti non soltanto all’uomo ma anche agli angeli, ai quali però – come sappiamo – Dante nega il linguaggio. Dunque la tesi che solo l’uomo dispone di ragione non spiega, in se stessa, il fatto che solo l’uomo ha la capacità del parlare. Dante deve essere interpretato anche in questo luogo in modo che la spiegazione completa del linguaggio giace nel concetto dell’intelletto possibile, ossia nella ragione collettiva del genere umano. E ciò rimane vero anche se non esistono gli angeli e se, per conseguenza, il concetto dell’intelletto possibile perde la funzione di distinguere l’uomo dagli esseri d’ordine superiore.

5. L’ORIGINE DELLA LINGUA

A proposito dell’origine della lingua il problema centrale per Dante è quello di sapere quale fu la prima lingua dell’umanità. In base al *De vulgari eloquentia* la sua risposta sembra evidente: la lingua (*certam formam locutionis*) fu creata insieme all’anima del primo uomo (*dicimus a Deo cum anima prima concreatam fuisse*), e questa lingua era l’ebraico. Ma se esaminiamo piú da vicino il passo che contiene le due affermazioni cardinali, ci troviamo di fronte a dei gravi problemi interpretativi:

„(...) diciamo che una cotal forma di parlare fu trovata da Dio insieme con l’anima prima, e diciam forma in quanto riguardasi a’ vocabuli delle cose e alla costruzione de vocabuli e a profferire delle costruzioni, la quale forma a dir vero ciascun che parla uno idioma adoprerebbe, se, colpa dell’umano orgoglio, non fosse stata smarrita, come piú avanti si proverá. In questa forma di parlare Adamo parlò; e poi tutti i discesi da lui fino alla costruzione della torre babelica, o vogliam dir la torre della confusione; questa forma ereditarono i figliuoli di Eber che da lui Ebrei furono detti, e a’ quali solamente, dopo la confusione si rimase, perché il Redentor nostro, che di essi doveva sortire, usasse, siccome uomo, la lingua della grazia, non quella della confusione. Fu dunque l’ebraico idioma quello che nacque in su le labbra dell’uomo che primo parlò.”

³⁴ *Convivio*, III, vii, 941.

„(...) dicimus certam formam locutionis a Deo cum anima prima concreatam fuisse. Dico autem ‘formam’ et quantum ad rerum vocabula et quantum ad vocabularum constructionem et quantum ad constructionis prolationem: qua quidem forma omnis lingua loquentium uteretur, nisi culpa presumptionis humane dissipata fuisset, ut inferius ostendetur. Hac forma locutionis locutus est Adam: hac forma locutionis locuti sunt omnes posterii eius usque ad edificationem Babel, que ‘turre confusionis’ interpretatur; hanc formam locutionis hereditati sunt filii Heber, qui ab eo dicti sunt Hebrei. Hiis solis post confusionem remansit, ut Redemptor noster, qui ex illis oriturus erat secundum humanitatem, non lingua confusionis, sed gratie frueretur. Fuit ergo hebraicum ydium illud quod primi loquentis labia fabricarunt”.³⁵

Dal brano possono essere tratte le affermazioni che seguono:

1. La lingua fu creata da Dio insieme all’anima di Adamo.
2. Quello che Dio ha creato è una certa *forma* del parlare o della lingua, ossia è una determinata *forma locutionis*.
3. Questa forma comprende le denominazioni, le costruzioni (cioè le strutture) costrutte da esse e la pronuncia.
4. Questa forma sarebbe utilizzata pure oggi dalla *lingua* di tutti i parlanti, se non si fosse attuata la confusione di Babele.
5. Questa forma fu applicata da Adamo e dai suoi figli fino alla costruzione di Babele, poi dagli ebrei perfino in seguito al crollo della Torre.
6. Questa fu anche la *lingua* di Cristo.
7. La prima lingua (*ydium*), cioè la lingua *creata (fabricarunt)* dalle labbra di Adamo fu l’ebraico.

È significativo che per la prima lingua Dante utilizzi diversi termini che aprono due vie d’innanzi a noi. O accettiamo che i termini in questione siano sinonimi, e in questo caso l’autore deve essere interpretato davvero in modo che la prima lingua fu una lingua naturale interamente formata, cioè l’ebraico; oppure prendiamo sul serio le differenze di significato tra i diversi termini – e in questo caso un’ulteriore questione da porre è questa: che cosa creò Dio insieme all’anima di Adamo? In che cosa consisteva la competenza linguistica di cui il primo uomo dispose?

Scegliendo la seconda via (i termini utilizzati hanno significati diversi) ci risulta evidente che tutto dipende dall’interpretazione del termine *forma locutionis* del (2) punto, e in più, dall’interpretazione del (4) punto: quest’ultimo dice davvero che (4a) ogni singolo parlante utilizzò questa *forma locutionis*, oppure che (4b) ogni singolo parlante utilizzò *nella propria lingua* questa *forma locutionis*? Se decidiamo a favore di (4a), allora il termine „ogni parlante” significa i parlanti dell’unica lingua originaria, mentre il termine „la lingua di ogni parlante” (*omnis lingua loquentium*) significa que-

³⁵ *De vulgari eloquentia*, I, vi, in: *Dante – Tutte le opere*, 1024.

sta lingua unica (oppure la „lingua” concepita come organo per la formazione del discorso, con il quale i parlanti formano la *forma locutionis*). Se decidiamo a favore di (4b), allora la *forma locutionis* è qualcosa che può essere comune anche in lingue diverse, perfino nel momento in cui essa esisteva *attualmente* solo nell'unica lingua originaria e con quella andò perduta. Dobbiamo riconoscere che (4b) è un poco forzato, ma per stabilire i limiti delle interpretazioni possibili ne abbiamo bisogno.

È stata M. Corti a proporre che per 'lingua originaria' di cui Dante parla non dobbiamo intendere una lingua naturale attuale, ma – come suggerisce l'espressione „certa forma locutionis” – una struttura astratta ancora non attualizzata.³⁶ U. Eco – nel contesto dei dibattiti intorno all'ipotesi di Corti – è giunto ad una posizione simile: nella sua traduzione *forma locutionis* è „*forma linguistica*”, attribuendo a Dante in questo modo la tesi che Dio, insieme all'anima di Adamo, creò una *grammatica universale*, che è più della competenza linguistica in senso generico, ma è meno di una lingua naturale sviluppata. La *forma locutionis* non può significare una lingua naturale perché il termine appare soltanto dove si tratta di sapere che cosa Dio piantò nell'anima di Adamo, mentre in quei luoghi testuali nei quali per 'lingua' si deve intendere una certa lingua formata (per es. l'ebraico), Dante utilizza i termini *lingua*, *ydioma* o *loquela*. E la *forma locutionis* non può significare neanche la capacità generale del parlare, giacché nella confusione di Babele – eccetto il caso della lingua degli ebrei – questa andò perduta (mentre è evidente che la capacità stessa del parlare non poteva andare perduta, dal momento che dopo à Babele nuove lingue si sono formate).

È più facile sostenere queste due affermazioni negative che dedurre da loro l'affermazione positiva che la *forma locutionis* significherebbe la grammatica universale. Evidentemente, le due affermazioni negative di Eco possono essere appoggiate dal confronto contestuale dei termini *forma locutionis*, *lingua* e *ydioma*. Vale a dire, esse presuppongono prima di tutto i punti (4b) (6) (7).

Per poter identificare la *forma locutionis* con la grammatica universale, abbiamo bisogno di argomenti complementari. Da una parte dobbiamo accettare (4b) che – come abbiamo visto – sembra essere una sovrainterpretazione di (4), dall'altra parte dobbiamo supporre che Dante conosceva, e accettava pure, la teoria linguistica dei grammatici speculativi e dei modisti (tra di essi Boezio di Dacia), la cui tesi centrale fu già formulata da R. Bacon: „grammatica una et eadem est secundum substantiam in omnibus linguis, licet accidentaliter varietur”.³⁷

³⁶ M. Corti, *Dante a un nuovo crocevia*, in: „Le Lettere” (Società dantesca italiana. Centro di studi e documentazione dantesca medievale. Quaderno 1), 1981, 46.

³⁷ „La grammatica in ogni lingua è essenzialmente una e la medesima, accidentalmente però può variare”. Citato da G. L. Bursill-Hall, *Speculative Grammars of the Middle Ages*, Mouton, The Hague-Paris 1971, 38.

Mettendo da parte le complicatissime questioni filologiche, tali influenze non possono essere né interamente escluse, né provate per mezzo di evidenze dirette. In questo modo solo degli argomenti complementari possono assicurare qualche probabilità all'ipotesi di Corti, senza per rigore conclusivo. Rimane ampio spazio alle obiezioni, delle quali è sufficiente ricordare qui quella di Imbach:³⁸ Supponendo che Dante scriva accuratamente, la sua opinione doveva essere per forza che Dio avesse donato un organismo linguistico intero ad Adamo. Il termine '*certa forma*' non può alludere a qualche potenzialità, perché – ricordiamoci del punto (3) – Dante stesso chiarisce che questa forma, oltre alle costruzioni, include anche le parole e la pronuncia.

In ogni modo le difficoltà interpretative connesse alla *forma locutionis* rivolgono la nostra attenzione a quei luoghi testuali che trattano l'essenza della grammatica e che in certi casi suggeriscono davvero che l'ideale della grammatica universale poteva aver lasciato traccia nel pensiero di Dante. Varrà la pena di ritornare, in seguito, a questi luoghi e esaminarli per se stessi.

6. LA PLURALITÀ STORICA DELLE LINGUE

Nella storia del pensiero filosofico occidentale Dante è il primo che tratta sistematicamente la variabilità e la pluralità storica come essenza della lingua umana. Potremmo dire che è stato proprio Dante a scoprire la storicità inerente al linguaggio, tesi che egli ha espresso per primo, mediante le parole di Orazio, nel *Convivio* („molti vocabuli rinasciranno che già caddero”).³⁹ Secondo il quadro presentato nel *De vulgari eloquentia* la lingua – sia nella forma della grammatica universale, sia nella forma di un organismo sviluppato – fu regalata da Dio ad Adamo, ma in seguito all'oblio della lingua primitiva (conseguenza della confusione linguistica di Babele) gli uomini stessi hanno creato le nuove lingue, soggette a mutamenti continui.

Dall'analisi della situazione posteriore a Babele due pensieri emergono: la tesi della determinatezza *sociologica* e quella della determinatezza *storica* del linguaggio. Può essere chiamata con pieno diritto 'sociologica', anzi 'sociolinguistica', quell'idea senza precedenti secondo cui le singole lingue si sono formate in corrispondenza delle attività nate dalla divisione del lavoro („quanto erano varie le opere, in altrettanti parlari l'umanità si disgiunse”).⁴⁰ Per quanto riguarda la tesi della determinatezza storica, essa si ricollega all'idea dell'arbitrarietà del segno linguistico e alla natura dell'uomo:

„Se adunque... il parlare di una istessa gente si muta col tempo, né può per alcun modo formarsi, ne segue che il parlar di coloro, che vivono separati e di lungi, sia differentemente variato al modo stesso delle costu-

³⁸ R. Imbach, *op. cit.*, 208.

³⁹ *Convivio*, II, xiii, 920.

⁴⁰ *De vulgari eloquentia*, I, vii, 1025.

manze e de' loro vestimenti, che né dalla natura né dal consorzio sono fermati, ma sorgono secondo la volontà degli uomini e della convenienza de' luoghi". Gli stessi costumi (moralì) e tradizioni – che spiegano il mutamento temporale e la varietà delle lingue – partecipano nella convenzionalità del segno linguistico. Ciò che Dante intende dire è presumibilmente interpretabile in modo che le tradizioni e i costumi (moralì) non sono determinati (cioè non sono „fermati”, „solidificati” né resi „permanenti”) da nessuna determinazione naturale o sociale: „(...) ceu varie variantur mores et habitus, qui nec natura nec consortio varietur, sed humanis beneplacitis localique congruitate nascuntur”.⁴¹

In questo passo particolarmente importante è già l'Adamo del canto XXVI. del *Paradiso* a rivolgerci la parola. Egli parla in modo simile della mutevolezza del linguaggio, spiegandola con la corruttibilità delle opere umane e con il libero arbitrio (*Paradiso*, XXVI. 124-130.). Ed ecco che nel discorso di Adamo riappaiono le parole di Orazio:

*ché l'uso de'mortali è come fronda
in ramo, che sen va e altra vene.
(Paradiso, XXVI. 137-138.)*

La consonanza del messaggio filosofico-linguistico del *De vulgari eloquentia* e della *Divina Commedia* giustifica apparentemente la tesi di B. Nardi che il pensiero di Dante – almeno per quanto riguarda la sua concezione sul linguaggio – mostri continuità e sviluppo lineare.⁴² Nell'episodio di Adamo, però, ci sono due notevoli innovazioni che implicano una svolta fondamentale nel pensiero linguistico di Dante. In primo luogo, qui non viene ripetuto che la lingua di Adamo era stata creata da Dio. La lingua è un'opera umana, è creazione e invenzione del primo uomo, il che risulta evidente dal fatto che Adamo formula così la domanda che riguarda l'origine della lingua:

*Tu vuogli udìr quant'è che (...)
(...) l'idioma ch'usai e ch'io fei.
(Paradiso, XXVI. 109-114.)*

La lingua di per sé è *naturale* per l'uomo, è il frutto della sua inclinazione istintiva al parlare. Il suo sviluppo ulteriore dipende, in armonia con la tesi dell'arbitrarietà del segno linguistico, dall'uomo stesso:

*Opera naturale è ch'om favella;
ma così o così, natura lascia
poi fare a voi, secondo che v'abbella.
(Paradiso, XXVI. 130-132.)*

⁴¹ *Op. cit.* 1029.

⁴² Vedi l'articolo sopraccennato dal titolo „Linguaggio” di B. Nardi.

L'altra innovazione sorprendente include una reinterpretazione radicale della storia di Babele secondo cui la lingua originale di Adamo, nella quale il nome di Dio fu *I*, si estinse già prima della costruzione della Torre:

*La lingua ch'io parlai fu tutta spenta
innanzi che a l'ovra inconsumabile
fosse la gente di Nembrot attenta
(Paradiso, XXVI. 124-126.)*

Secondo l'ipotesi di Eco, Dante poteva derivare questo pensiero da Abulafia, mistico ebreo e cabbalista passato anche per Bologna. Abulafia ha sostenuto non solo che il popolo eletto avesse dimenticato la lingua originaria, ma anche che la lingua di Adamo (che è analoga a quello schema con l'aiuto del quale Dio creò il mondo) fosse stata una specie di „modello universale” di tutte le lingue e non ancora l'ebraico.⁴³ Il supposto rapporto tra Dante e Abulafia naturalmente confermerebbe che per *forma locutionis* si deve intendere 'grammatica universale'.

Non è da escludere che l'idea dell'estinzione della lingua originaria sia in qualche modo riconducibile davvero ad Abulafia, ma anche se Dante avesse potuto conoscere e fare proprie le tesi di Abulafia, i versi citati non dicono nulla di quel *che cosa* fosse la lingua (*lingua!*) che poi sarebbe stata dimenticata da Adamo. Le parole di Adamo possono essere intese, piuttosto, alla luce del *De vulgari eloquentia* dove Dante contrappone così il latino al volgare ('vulgaris locutio'): „è adunque più nobile il volgare, come quello che prima fu usato dal genere umano.” („harum quoque duarum nobilior est vulgaris: tum quia prima fuit humano generi usitata”).⁴⁴ Se la prima lingua era una lingua volgare, cioè una *vulgaris locutio*, allora è più logico concepirla come una lingua data e non come un arcaico modello generativo e formale di tutte le lingue.

Quello che è, dunque, essenziale nelle parole di Adamo è che la variabilità storica è propria non solo delle lingue create posteriormente a Babele, ma, senza eccezione, di *tutte* le lingue, compresa la lingua originaria.

Ciò può significare anche che già prima della confusione di Babele gli uomini avessero parlato diverse lingue? Questa dovrebbe essere la nostra conclusione logica, anche se Adamo non dice niente di simile. Anzi – forse per l'incoerenza di Dante – la scena dell'incontro con Nembrotte nell'*Inferno* suggerisce che fino all'impresa di Babele l'umanità parlasse *una* lingua, perché Nembrotte appare d'innanzi a noi come la persona responsabile della *varietà* delle lingue:

*questi è Nembrotto per lo cui mal coto
pur un linguaggio nel mondo non s'usa.
(Inferno, XXXI. 77-78.)*

⁴³ U. Eco, *op. cit.*, 55.

⁴⁴ *De vulgari eloquentia*, I, i, 1018-1019.

Tutto ciò non cambia il fatto che già la lingua originaria porta in sé l'inclinazione alla varietà, dato che è sottoposta alla fugacità e alla diversità delle tradizioni e dei costumi (moralì). È proprio nel ripensare la natura della lingua adamitica che Dante ha reso completa e coerente la sua scoperta storica del carattere *umano* e *storico* del linguaggio.

Vista in un altro contesto, la scena dell'*Inferno* è in accordo con le parole di Adamo. Babel, l'impresa condotta da Nembrotte, la confusione del linguaggio: tutto ciò riguarda non tanto il fatto quasi-storico o quasi-temporale che divide l'epoca adamitica da quella posteriore della lingua, ma esprime simbolicamente l'opposizione della razionalità e dell'irrazionalità. Il Nembrotte dal discorso confuso („*Raphèl maí amècche zabi almi*”, *Inferno*, XXXI. 67.) è, nel suo essere-privo-di-linguaggio, l'incarnazione dell'irrazionalità:

*Lasciànlo stare e non parliamo a vòto;
ché così è a lui ciascun linguaggio
come 'l suo ad altrui, ch'a nullo è noto.
(Inferno, XXXI, 79-81.)*

7. IL CONCETTO DELLA GRAMMATICA

La pertinenza fondamentale storico-culturale delle speculazioni linguistiche di Dante poggia indubbiamente in quei motivi pragmatici – „politico-culturali” o ancor di piú „politico-linguistici” – che sono diventati così importanti nel processo di formazione e emancipazione della lingua letteraria italiana e, a livello generale, delle lingue moderne europee nazionali. Forse da Cicerone in poi (che già aveva problematizzato in modo simile il rapporto tra il greco e il latino della sua epoca) fu Dante il primo ad analizzare con piena consapevolezza e rigosità teorica il problema di come può essere una lingua veicolo di elevati contenuti culturali. La sua risposta di rilevanza storica è che per mezzo del volgare possono manifestarsi „altissimi e novissimi concetti consapevolmente, sufficientemente e acconciamente, quasi come per esso latino.”⁴⁵ Dice, dunque, esplicitamente che la lingua volgare – misurata alla stessa stregua del latino, lingua del sapere tradizionale e degli ambienti che possiedono istituzionalmente tale sapere – è adatta, dal punto di vista scientifico ed estetico, ad esprimere „altissimi” contenuti filosofici, teologici e dottrinali, come anche idee nuove.

Tutto ciò, piú che una costatazione filosofica, è l'annuncio di un programma culturale corrispondente ad una situazione storica contingente. Ma nella descrizione degli aspetti e dei valori („virtú”) del latino e del volgare Dante parte dalle proprie tesi filosofiche sulla natura generale

⁴⁵ *Convivio*, I, x, 895.

del linguaggio umano ed utilizza un sistema di opposizioni concettuali accuratamente elaborato. („Primario” versus „secondario”; „spontaneamente acquisito” versus „studiato”; „naturale” versus „artificiale”; „regolato” versus „non-regolato”; „variabile” versus „invariabile”; „abitudine” versus „arte”).

Tra le opposizioni figura anche l’opposizione della lingua volgare con la lingua „grammaticale”. „V’ha bensí un altro parlare che i Romani disser *grammatica* (locutio secundaria nobis, quam Romani gramaticam vocaverunt)”, dice Dante, aggiungendo che „e questo hanno del pari i Greci e altri, ma non tutti”.⁴⁶ È comprensibile perché debba il latino (o il greco) essere considerato „lingua grammaticale”: le sue regole apprendibili nelle scuole sono state da lungo tempo stabilite dai grammatici. La questione è se le lingue volgari, le cui regole non sono state stabilite dai grammatici, e che usiamo senza la conoscenza delle proprie regole, siano „agrammatiche” o meno. A volte sembra di sì, giacché da una parte apprendiamo la lingua volgare „senza regola”,⁴⁷ e dall’altra, „lo volgare seguita l’uso, e lo latino l’arte”.⁴⁸ Questo ci conduce al problema del concetto dantesco della ‘grammatica’.

Le definizioni della grammatica, date da Dante, dimostrano che egli ha scoperto un problema di comunicazione nella variabilità e differenziazione storica delle lingue e degli usi linguistici. La grammatica era per lui, semplicemente, lo strumento adatto per la soluzione di questo problema. „Di qui mossero gli inventori dell’arte grammatica, la quale non è che una cotale inalterabile uniformità di parlare in tempi e in luoghi diversi. Regolata dal sentimento concorde di molte genti, la grammatica non par sottoposta al singolare arbitrio di alcuno, e non può, di conseguenza, esser mutevole: e fu adunque trovata accioché, per la variazion del parlare che l’arbitrio dei singoli rende incostante, non ci fossero o negati compiutamente o in modo imperfetto trasmessi i fatti e i giudizi degli antichi e di coloro che la diversità de’ luoghi fa diversi da noi.”⁴⁹ Data la sua uniformità (validità universale) e il suo carattere una volta per sempre fissato (invariabilità) è la grammatica che rende possibile sia la comunicazione tra le generazioni che la comunicazione nell’epoca contemporanea; sia la comprensione delle opere antiche che quella delle opere contemporanee (è peculiare che l’argomentazione si riferisca innanzitutto alla lingua scritta).

Questo è uno dei passi che – rafforzato da ulteriori segnalazioni e riflessioni parallele – si potrebbe allegare a favore dell’ipotesi che Dante – come già abbiamo visto a proposito dell’interpretazione della *forma locutionis* – fosse stato influenzato dall’ideale della grammatica universale („regolata dal sentimento concorde di molte genti”, „inalterabilis locutionis

⁴⁶ *De vulgari eloquentia*, I, i, 1018.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Convivio*, I, v, 889.

⁴⁹ *De vulgari eloquentia*, I, ix, 1029.

ydemptitas”; „de comuni consensu multarum gentium fuerit regulata”).⁵⁰ Allo stesso tempo non possiamo non considerare il fatto che egli ritiene „perpetuo e non corruttibile” il latino,⁵¹ e, in una nota fondamentale, caratterizza negli stessi termini la „lingua grammaticale” nei quali fa riferimento alla grammatica in generale. Si offre dunque con facilità l’interpretazione che è semplicemente il latino come „lingua grammaticale” a dare soluzione al problema della comunicazione, derivante dalla diversificazione spazio-temporale delle lingue. E questo rispecchia anche il determinato contesto culturale.

Questa ulteriore interpretazione non esclude la precedente, dato che la grammatica speculativa, universale e razionale dei modisti è anch’essa grammatica *latina*. In altre parole, la grammatica, che in ogni lingua è unica e identica, e varia solo nella superficie, è la grammatica della lingua latina. Anche Dante ritiene che le singole lingue volgari assomiglino più o meno al latino (almeno nel senso che la loro grammatica è un impresso, in misura maggiore o minore, della grammatica latina) e la loro virtù è da misurare in base al loro grado di prossimità al latino. Per esempio tra le lingue di „sí”, d’„oil” e d’„oc” (l’italiano, il francese e il provenzale) è la prima, cioè la lingua volgare italiana, ad avere priorità perché è questa che si trova più vicina alla lingua grammaticale comune a tutti.⁵² Si noti che tale argomento viene riferito come „assai grave per coloro che pensano *razionalmente*” (*rationabiliter insipientibus videtur gravissimum argumentum*).⁵³

Che la grammatica latina sia universale e che essa sia anche il punto di riferimento delle singole lingue volgari non contraddice al fatto che Dante proclami la nobiltà del volgare rispetto al latino e che, appoggiandosi all’analisi comparativa dei volgari italiani, voglia rintracciare la lingua volgare illustre. Il rapporto del volgare illustre („[la pantera...]”) con le lingue volgari italiane fattualmente parlate è fondamentalmente diverso da quello che il latino ha con esse. Mentre il latino è dato come una lingua individuale e realmente esistente, il volgare illustre esiste solo idealmente („è di tutte le città e non par che sia di alcuna”).⁵⁴ Quest’ultimo – con fedeltà al concetto aristotelico della forma – è comune nelle singole lingue volgari in modo che, nonostante non si realizzi concretamente in nessuna di esse, le sue tracce sono presenti più in una che in un’altra. Queste tracce – la traccia della pantera da noi inseguita – devono essere ricercate „in modo razionale” (*ut ipsam reperire possimus rationabilius investigemus de illa*).⁵⁵ Vale a

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Convivio*, I, v, 888.

⁵² Più precisamente: tra coloro che scrivono poesia in lingua volgare sono gli italiani ad appoggiarsi di più alla lingua grammaticale comune (*magis videntur initi gramatice que comunis est*). *De vulgari eloquentia*, I, x, 1030.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Op. cit.*, I, xvi, 1039.

⁵⁵ *Op. cit.*, I, xvi, 1038.

dire, la ricostruzione che parte da esse – e che potremmo definire qui come la teoria o grammatica del volgare illustre – deve essere razionale.

Il concetto della lingua volgare illustre razionabilmente ricostruibile, comune nelle singole lingue volgari, può essere soltanto un *concetto di forma*. Non possono esservi dubbi: quello che nel caso presente Dante ipotizza, non può essere un organismo linguistico attuale, ma deve essere considerata come una forma linguistica astratta. Si può, addirittura, attribuire ad essa la proprietà della perfezione, visto che Dante vuole utilizzarla come la lingua della propria poesia.

8. CONCLUSIONE

Se vogliamo apprezzare la filosofia del linguaggio di Dante alla luce delle concezioni linguistiche moderne, dalle analisi fatte fino a questo punto emergono tre concetti: quello della *forma locutionis*, quello della grammatica e quello del volgare illustre. (È evidente che la pertinenza di questi concetti non dipende dalla loro frequenza nel testo. La *forma locutionis* – diversamente dal volgare illustre che è al centro delle ricerche dantesche – viene accennata solo in un contesto particolare). Si possono dunque connettere i tre concetti?

Se li connettiamo, collocandoli sullo stesso piano, arriviamo a una interpretazione piuttosto forte la quale implica, da una parte, che per 'grammatica' Dante intenda la grammatica universale, e dall'altra, che il concetto di *forma locutionis* e quello iano volgare illustre sono analoghi tra di loro. Nel senso di questa seconda ipotesi *il volgare illustre*, cioè la forma linguistica ideale confrontabile con le lingue volgari esistenti (e tra queste con i dialetti italiani) deve corrispondere strutturalmente alla *forma locutionis* donata da Dio ad Adamo che, da parte sua, può essere identificata con *la grammatica universale* (con „l'insieme delle regole costruttive delle diverse lingue" o „il modello universale delle lingue"). È proprio questa connessione interna del volgare illustre e della *forma locutionis* che Eco vuole esprimere con il *bon mot*: „Dante si candida a essere un nuovo Adamo".⁵⁶

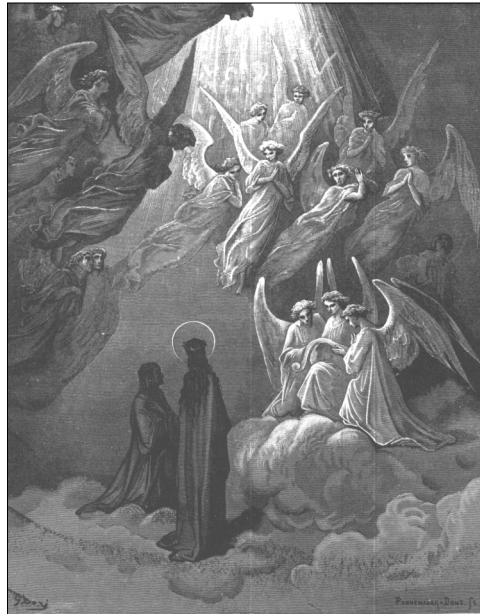
Una tale interpretazione forte inevitabilmente modernizza la filosofia del linguaggio di Dante perché essa presuppone l'apparato concettuale della grammatica posteriore a Chomsky e lo situa quasi teleologicamente in un corso teorico-storico lineare, le cui fasi principali sono costituite dalla grammatica speculativa dei modisti, dalla grammatica generale e razionalista della scuola di Port-Royal e infine dalla grammatica universale concepita in senso chomskyano. Tutto ciò non significa che un'interpretazione modernizzante debba essere necessariamente forzata perché è sempre pronto l'argomento che è proprio il concetto moderno a rivelarci e a farci comprendere tendenze che altrimenti potrebbero sfuggirci. Que-

⁵⁶ U. Eco, *op. cit.*, 52.

sto filone di pensiero audace tuttavia non sarebbe realistico perché si appoggerebbe in troppi punti su presupposti che sostituiscono legami filologicamente dimostrabili. In ogni modo la filosofia del linguaggio di Dante è adatta sia alla „saussure-izzazione” che alla „chomsky-izzazione”. È abbastanza chiaro a quale condizione dovrebbe corrispondere la grammatica nella concezione dantesca. Essa dovrebbe garantire „l’uniformità del parlare” con l’aiuto delle regole che vengono stabilite dalla convenzione della gente e si sovrappongono alle variazioni locali e temporali o agli usi individuali. Si può vedere in questo un’opposizione analoga alla distinzione „langue-parole”, nonostante Dante avesse preso in considerazione innanzitutto le differenze tra i dialetti. Ma possiamo argomentare anche al modo di Apel secondo il quale la terminologia del *De vulgari eloquentia* (*locutio, sermo, loquela, lingua, ydroma*) evidenzia il fatto che, in Dante, il concetto della lingua come „langage” viene sostituito e sopraffatto dal concetto della lingua come „langue”.⁵⁷

In luogo delle interpretazioni forti qui segnalate, è più realistico accettare un’interpretazione più debole che non forma un sistema compatto dai diversi filoni di pensiero e non li mette nemmeno in corrispondenza diretta e sistematica con i concetti della linguistica e della filosofia del linguaggio moderne. Anche in base ad un approccio più prudente ci sarà il modo di renderci conto dell’originalità e della modernità, a volte davvero sorprendente, delle idee filosofico-linguistiche del poeta. Renderci conto, cioè, del fatto che il concetto di linguaggio da lui elaborato è la prima vera formulazione del carattere storico e illustremente *umano* del linguaggio ed ha un ruolo eccezionale nella scoperta della *forma linguistica*.

⁵⁷ K.-O. Apel, *Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus von Dante bis Vico*, Bouvier Verlag, Herbert Grundmann, 1975 (2) Bonn, 118.



AEQUIVOCATIO E STATUTO DEL SENSO IN DANTE

LUIGI TASSONI

Pécsi Tudományegyetem Olasz Tanszék
firenze@btk.jpte.hu

1.

Non si impressioni il mio ascoltatore per il titolo dato a questa relazione, che appare anche a me un po' pretenzioso. Penso però di dover partire da qui, ovvero dall'uso della rima equivoca da parte del maggiore poeta del Medioevo europeo, per cercare di capire in che modo persino un artificio così scoperto e persino giocoso per gli autori delle origini goda di potenzialità diverse.

Quindi, prima di tutto: come possiamo spiegarci l'*aequivocatio*?

Diremo che la rima equivoca si realizza alla concomitanza di significanti uguali fra lemmi in rima che hanno significato o funzione sintattico-grammaticale differente. Si tratta quindi di un paradosso inquietante se si ripetono in rima fonemi uguali ma con intento differente. Questa possibilità della ripetizione dei medesimi fonemi non va sottovalutata, e anzi va considerata come fenomeno che connette due tracciati in un certo punto del discorso poetico, li fa proprio risaltare l'uno rispetto all'altro, li mette fortemente in relazione.

Torneremo più in là sulla formalizzazione dell'*aequivocatio*, mentre ora preme sottolineare che Dante in effetti ne fa un uso parsimonioso in tutta la sua opera poetica, e senz'altro meno frequente di quello che sarà in Petrarca, tuttavia impegnativo allo stesso modo, a tal punto che, se dovessi tracciare idealmente una breve storia dell'*aequivocatio*, non esiterei a dire che a questa figura rimica Dante prima e Petrarca poi più intensamente assegnano una funzione determinante ai fini della produzione del Senso.

I precedenti, come è noto, ci sin dai presupposti di Arnaut Daniel, propongono interessanti intrecci fra rime equivoche e rime identiche, ovvero fra lemmi identici semplicemente ripetuti in rima, e soprattutto con intenti giocoso-virtuosistici, come nella cosiddetta (così detta da Contini) enigmistica di Guittone d'Arezzo, o nelle canzoni di Bonagiunta Orbicciani, e sino al poco noto Ser Alberto da Massa di Maremma, mentre davvero poco rimarchevoli sono gli esempi che ci potrebbero offrire un Guido Cavalcanti o un Cecco Angiolieri. Lascio comunque ad altri il com-

pito di tracciarla davvero questa breve storia della rima equivoca, che sarebbe di non poca utilità.

Dante, da par suo, forse per coerenza con quanto enuncia nel *Convivio* (II), ovvero che „le parole son fatte per mostrare quello che non si sa”, dunque coerenza con un ideale di chiarezza enunciativa, nel libro secondo del *De vulgari eloquentia* (paragrafo XIII), mette in guardia sui pericoli dell'*aequivocatio*, puntando il dito sul suo capolavoro in rime equivoche che è *Amor, tu vedi ben che questa donna*, la canzone-sestina che qui prenderò a oggetto principale d'analisi. Secondo le intenzioni di Dante sarebbero controindicate alcune cose „que circa rithimorum positionem potiri dedecet aulire poetantem: nimia scilicet eiusdem rithimi repercussio, nisi forte novum aliquid atque intentatum artis hoc sibi preroget (...): hoc etenim nos facere nisi sumus ibi: *Amor, tu vedi ben che questa donna*; secundum vero est ipsa inutilis aequivocatio, que semper sententie quicquam derogare videtur” („che circa la posizione dei versi deve evitare chi fa poesia nella lingua volgare: abusare della ripetizione di una stessa rima, a meno che qualcosa di nuovo e non prima tentato nell'arte del verso non la giustifichi (...), e questo sembra che abbiamo voluto fare in *Amor, tu vedi ben che questa donna*; l'altra cosa è l'inutile aequivocatio, che sempre pare sottrarre qualcosa all'enunciato”).

Dunque, il verdetto risulta inequivocabile: tanto la rima equivoca quanto la ripetizione in sé sarebbero teoricamente nemiche del processo enunciativo del discorso. Questo bene lo comprendiamo in quanto, dal punto di vista soprattutto ma non esclusivamente, della *Commedia*, l'*aequivocatio* risulta d'impaccio per qualsiasi sviluppo di tipo narrativo, là dove la rima fa progredire la narrazione. Difatti non è per caso che Dante pone la rima equivoca talvolta in concomitanza entro il testo con figure della ripetizione (ad esempio il poliptoto), o veri e propri sinonimi del lemma in rima, nei quali si ripropone a livello semantico la ripetizione equivoca del Segno.

Ma con quali risultati Dante frequenta la rima equivoca? Nell'*Inferno* abbiamo, ad esempio, due dimostrazioni interessanti. Súbito nel canto I, vv. 34-36:

*e non mi si partía dinanzí al volto,
anzí 'mpediva tanto il mio cammino,
ch'í fui per ritornar piú volte vólto.*

Qui l'effetto del ritorno fonico-rimico coincide con lo stesso tentennamento del pensiero del ritornare sui propri passi: il viso di chi vede la spaventosa lonza e il pensiero del volgersi indietro costituiscono una immagine unica che la rima equivoca sancisce incrociando i due cerchi semantici. Per rimanere nella similarità lessematica, andiamo al canto V di fronte al giustiziere Minosse (vv. 11-15), con effetto piú ritardato ma efficace:

*cignesi con la coda tante volte
quantunque gradi vuol che giù sia messa.*

*Sempre dinanzi a lui ne stanno molte:
vanno a vicenda ciascuna al giudizio;
dicono e odono e poi son giù volte.*

Si tratta di una rima equivoca indiretta, giacché nel continuum delle terzine dantesche entrambi i lemmi rimano con l'intermedio (*molte*). Comunque, anche qui si potrebbe desumere una sovrapposizione dei campi semici a scopo narrativo, di modo che il numero dei rivolgimenti della coda e l'essere portati in giù dei lussuriosi coincida in questa immagine del rivolgimento e dell'invio verso il basso.

Naturalmente si tratta solo di due campioni, e scelti a bella posta ai nostri fini espositivi, perché tanto nella *Commedia* quanto in tutta l'altra poesia dantesca esempi se ne trovano anche di meno efficaci, dove cioè l'uso dell'*aequivocatio* risponde a un criterio prettamente medievale, ovvero alla necessità di creare suono, elemento necessario al discorso. In fondo vale anche per l'ascoltatore-lettore di Dante quanto Paul Zumthor sottolinea a proposito del pubblico medievale:

Ciò che l'ascoltatore medievale si attende dal testo poetico non è tanto un messaggio quanto una certa qualità uditiva, tale cioè che all'ascolto appaia un disegno in cui compiacersi. La costruzione è più importante della comunicazione. (Zumthor, 1973, p. 144)

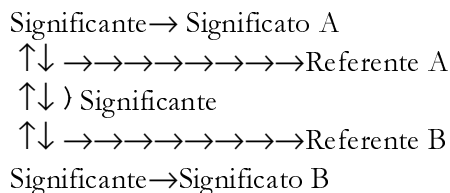
Tuttavia Dante risolve da par suo questa contraddizione: disegna una costruzione che vuol essere anche comunicazione. Forse è per questo che, se nel *De vulgari eloquentia* pone snobistiche riserve sull'uso dell'*aequivocatio*, pure se ne serve almeno in due casi eccellenti in quel libro che in effetti non è un libro da lui voluto, insomma nelle sue *Rime* (e sorvolo sulle due uniche rime equivoche della *Vita nuova*, dove singolarmente si ripete il medesimo lemma: *Cavalcando l'altr'ier per un cammino*, v. 10 e v. 13, „di lontana parte”/„gran parte”; *Li occhi dolenti per pietá del core*, v. 50 e v. 53, „d'ogne parte”/„mi parte”). Oltre alla canzone-sestina già citata, e ad alcuni esempi sparsi, si pensi al sonetto in risposta a Dante Da Maiano, *Non canoscendo amico, vostro nomo*:

*Non canoscendo, amico, vostro nomo,
donde che mova chi con meco parla,
conosco ben che scienz'á di gran nomo,
sí che di quanti saccio nessun par l'á:
ché si pó ben canoscere d'un omo,
ragionando, se ha senno, che ben par lá;
conven poi voi laudar sanza far nomo,
è forte a lingua mia di ciò com parla.
Amico (certo sonde, acció ch'amato
per amore aggío), sacci ben, chi ama,
se non è amato, lo maggior dol porta;
ché tal dolor ten sotto suo camato*

*tutti altri, e capo di ciascun si chiama:
da ciò ven quanta pena Amore porta.*

Qui all'incrocio fra rime identiche ed equivoche, e anche alla confusione nel distinguerle esattamente, s'aggiunge il fatto che in cinque casi le rime equivocano grazie a un disinvolto uso dei significanti fonici (comunque caro a Guittone e non inedito) che corrispondono alla fusione di due lemmi (*parla/par l'á, nomo/un omo*), e dunque l'*aequivocatio* si propone più per le orecchie dell'ascoltatore che per gli occhi del lettore (quanto poi al tema del sonetto, appare persino superfluo rammentare che vi si ricorre ad una delle ipotesi fondamentali della teoria d'amore di Andrea Cappellano, sviluppata nel canto V dell'*Inferno*, ovvero della reciprocità di amore come legge inderogabile).

Attraverso gli esempi danteschi potremmo semplificare, e forse un po' schematizzare, quanto avviene sul piano semiotico a proposito della funzione dell'*aequivocatio* in un testo poetico, ricorrendo a questo tipo di modellino:



Rispetto all'ascolto e alla lettura in presenza della rima equivoca si forma un doppio circuito: dal Significante coincidente si passa al Significato lessicale, normativo, del vocabolario, mentre contemporaneamente si crea un atto di disorientamento che dalla spinta del Significante unico porta ai due rispettivi Referenti, oggetti del Senso chiamati in causa ma non altrimenti definibili se non attraverso il gioco di sovrapposizione a cui costringono le rime equivoche. Di qui si opera una sorta di ricontrollo mnemonico del Significante unico nel momento in cui è avvenuto il confronto e l'avvicinamento, altrimenti irrealizzabile, fra due o più Referenti, elementi di riferimento. Avviene anche che il Significante unico innesca una memoria paradigmatica che richiama il Referente improprio nella dinamica del Discorso, e legittimamente tramite l'*aequivocatio* lo porta all'interno dello statuto del Senso. Perciò la rima equivoca può avere un effetto costruttivo, come abbiamo già visto in Dante, oppure un effetto dispersivo e disseminante, come in Petrarca (cfr. Tassoni, 1999, pp. 15-28).

La rima equivoca produce nell'ascoltatore e nel lettore un dubbio referenziale, di cui di solito non si tiene conto nell'interpretazione. Questo effetto di disorientamento risulta facilmente spiegabile con una ripetizione fruibile solo per via acustica, mentre per la via concettuale si deve a fatica operare una distinzione. È in questa distinzione che si fa strada

una apertura verso la prospettiva dell'universo referenziale. Questo universo referenziale è fatto di confronti, di spiragli, di tracce, che l'orecchio percepisce unitariamente mentre la mente dovrebbe separarli. Perciò il Segno verbale nella dinamica relazionale del Discorso non può che fare i conti con questa situazione di ambiguità.

Si tratta di vedere fino a che punto il Significato è in concorrenza con il Referente, ciò a cui ci si riferisce, la cosa di cui si parla nel Testo, che però non corrisponde per forza al Significato normativo, da vocabolario, apparente, riconoscibile nella parola rima.

2.

L'impegno maggiore nel gioco equivoco Dante lo dimostra nella canzone-sestina, su cui lui stesso, e forse non senza un contraddittorio senso di colpa, punta come abbiamo già detto il dito:

*Amor, tu vedi ben che questa donna
la tua virtù non cura in alcun tempo,
che suol de l'altre belle farsi donna;
e poi s'accorse ch'ella era mia donna
per lo tuo raggio ch'al volto mi luce,
d'ogne crudelità si fece donna; 6
sí che non par ch'ell'abbia cor di donna,
ma di qual fiera l'ha d'amor più freddo:
ché per lo tempo caldo e per lo freddo
mi fa sembante pur come una donna
che fosse fatta d'una bella petra
per man di quei che me' intagliasse in petra. 12
E io, che son costante più che petra
in ubidirti per bieltá di donna,
porto nascoso il colpo de la petra
con la qual tu mi desti come a petra
che t'avesse innoiato lungo tempo,
tal che m'andó al core ov'io son petra. 18
E mai non si scoperse alcuna petra
o da splendor di sole o da sua luce,
che tanta avesse né virtù né luce
che mi potesse atar da questa petra,
sí ch'ella non mi meni col suo freddo
colá dov'io saró di morte freddo. 24
Signor, tu sai che per algente freddo
l'acqua diventa cristallina petra
lá sotto tramontana ov'è il gran freddo,
e l'aere sempre in elemento freddo*

vi si converte, sí che l'acqua è donna
in quella parte per cagion del freddo: 30
così dinanzi dal sembiante freddo
mi ghiaccia sopra il sangue d'ogne tempo,
e quel pensiero che m'accorcía il tempo
mi si converte tutto in corpo freddo,
che m'esce poi per mezzo della luce
lá ond'entró la dispietata luce. 36
In lei s'accoglie d'ogni bieltá luce;
così di tutta crudeltate il freddo
le corre al core, ove non va tua luce:
per che ne li occhi sí bella mi luce
quando la miro, ch'io la veggio in petra,
e po' in ogn'altro ov'io volga mia luce. 42
Da li occhi suoi mi ven la dolce luce
che mi fa non caler d'ogn' altra donna:
così foss'ella piú pietosa donna
ver' me, che chiamo di notte e di luce,
solo per lei servire, e luogo e tempo.
Né per altro disio viver gran tempo. 48
Però, virtù che se' prima che tempo,
prima che moto o che sensibil luce,
increscati di me, c'ho sí mal tempo;
entrale in core omai, ché ben n'è tempo,
sí che per te se n'esca fuor lo freddo
che non mi lascia aver, com'altri, tempo: 54
che se mi giunge lo tuo forte tempo
in tale stato, questa gentil petra
mi vedrá coricare in poca petra,
per non levarmi se non dopo il tempo
quando vedró se mai fu bella donna
nel mondo come questa acerba donna. 60
Canzone, io porto ne la mente donna
tal che, con tutto ch'ella mi sia petra,
mi dá baldanza, ond'ogni uom mi par freddo:
sí ch'io ardisco a far per questo freddo
la novità che per tua forma luce,
che non fu mai pensata in alcun tempo. 66

La canzone-sestina, la 45 dell'edizione Contini, è costruita su una struttura binaria: da un lato pretende d'essere narrativamente agile attraverso il ricorso a espedienti metanarrativi (il vocativo, le formule dell'eloquio: *tu vedi ben*, congiunzioni e avverbi introduttivi: *e poi, sí che*, ecc.), mentre dall'altro la stessa evoluzione del discorso sembra fissarsi se non chiudersi nella ripetizione delle rime equivoche. Se in un senso di marcia c'è pro-

gresso del discorso che viene esposto, nell'altro senso di marcia c'è bloccaggio e riflessività lungo il percorso rimico.

In effetti il gioco dell'*aequivocatio* nasce in Dante da un impegno preciso: si dispiega il codice poetico-amoroso nelle parole-chiave che sono le rime equivoche, quindi non un tracciato qualsiasi, né giocoso, né meramente gratificante per il lettore, ma un percorso codificato e volutamente ripetuto mediante lo stratagemma dell'*aequivocatio*. I lemmi *donna*, *tempo*, *luce*, *freddo*, *petra*, sono i punti di un codice simbolico inequivocabile, paradigmatico, per la mente duecentesca. La novità sta nel fatto che il codice inequivocabile viene inserito nel *continuum* delle rime equivoche. Dante, dunque, mostra chiaramente di aver voluto sperimentare la ripetizione, al punto da dispiegare un ventaglio di opposizioni e similarità nel Testo, di sinonimi e antonimi. Si prenda l'esempio del v. 9, „per lo tempo caldo e per lo freddo”, là dove il lemma *tempo* è ripetuto rispetto a *tempo*, fuori rima alla fine del v. 2, in modo da creare un effetto anticipato di equivoco (il tempo cronologico e il tempo atmosferico), mentre al v. 9 sono di seguito allineati gli antonimi *caldo* e *freddo*; inoltre al v. 45 e al v. 46 abbiamo in un sol colpo mediante coppie oppostive, *notte/luce*, *luogo/ tempo*, tutto l'universo spazio-temporale. Per questo motivo i cinque punti cardinali del codice simbolico, sui quali in effetti si svolge il Discorso, assumono di volta in volta connotazioni differenti, e connotazioni che, per quanto abbiamo detto, non possono non incrociarsi e suscettibilmente rammemorarsi lungo il percorso dell'*aequivocatio*. Avremo, dunque:

donna: referente d'amore, padrona, modello esemplare (Contini), oggetto-simbolo, ma anche riferito a acqua;

tempo: cronologico e atmosferico, e anche come sinonimo di vita;

luce: qualit qualità del soggetto io e dell'oggetto donna, sinonimo di occhi, qualit qualità di Amore, sinonimo di giorno;

freddo: come qualità percepita nell'oggetto donna e nell'io, come elemento atmosferico, qualità dell'amore, come qualit qualità del genere umano;

petra: oggetto emblematico e allegorico in luogo della donna, qualità dell'io, oggetto che ferisce, similitudine con il cuore, sinonimo di gemma, sinonimo di tomba.

La canzone-sestina non termina con una sospensione o una mancanza, con un equivoco o un differimento, ma riserva al lettore un finale vittorioso e positivo per la centralità dell'io, e termina come alla fine di un viaggio nel quale i rischi, i pericoli, e i passi falsi, sono stati superati attraverso l'affermazione della esclusività del Discorso, della sua novità, della sua superiorità. Il Discorso si svolge dapprima vocativamente rivolto ad Amore (prima stanza), quindi qualifica la costanza e il carattere dell'io (seconda stanza), per poi rivolgersi nuovamente ad Amore come Signore (terza stanza), ribadendo la fisicità dell'atto percettivo e conoscitivo del ruolo della donna (quarta stanza), fino a porre Lei di fronte all'io (quinta stanza), e infine ritornare (sesta stanza) in cerca di soccorso per l'impresa.

Il congedo ripete la percezione materiale dell'oggetto mentale e reale a un tempo, creando la corrispondenza fra materia pensata e forma visibile.

In questa finalizzazione teorica e operativa sta la grande differenza fra Dante e Petrarca, come ha magistralmente scritto Adelia Noferi, ovvero tra la „finitudine” dantesca, dell'intreccio che tende a un suo *punctum* finale in ogni circostanza, e il desiderio infinito e labirintico di Petrarca (cfr. Noferi, 1998, pp. 13-51).

3.

Vediamo perciò più da vicino in cosa consiste, di stanza in stanza, questa binarietà del Discorso dantesco orientato verso la sua finalizzazione vittoriosa, e puntellato dal codice in rima delle equivoche.

L'esordio della prima stanza avviene quasi con carattere familiare e familiarmente rivolto ad Amore, come del resto consiglia il codice medievale, e però con una sottigliezza, si direbbe un'astuzia in più, consistente nell'uso del verbo vedere („tu vedi ben”) in chiave enunciativa e nell'introdurre il primo ingresso del lemma prioritario „donna”, con il deitico. Tutto il campo visivo sembrerebbe sotto gli occhi, al punto che la prima sestina è modellata sull'esperienza della vista: Lei vede e lo apprendiamo da un sinonimo („s'accorse”), l'io riceve il raggio d'Amore, „ch'al volto mi luce”, e qui si compie sí il consueto rimando del raggio che colpisce l'io, mentre Amore viene cordialmente invitato a guardare l'atteggiamento petroso di Lei, ma mettendo in luce il volto eloquente della persona che enuncia, l'io appunto, pienamente presente nella scena. Né si trascuri che la prima sestina si chiude nel cerchio del binomio *vertú/crudelítá*, che sono posti ovviamente in opposizione: la crudelitate di donna se non ha vertú d'Amore. Tra l'altro il lemma *vertú*, in tutto e per tutto inteso secondo il codice della poesia d'amore duecentesca, sarà ripreso e ripetuto al v. 21, assimilato a *luce*, e al v. 49 proprio come qualità e sinonimo della figura di Amore. E se annotiamo *en passant* che anche *crudelítá* sarà ripetuto, v. 38, comprendiamo come gli intrecci e le trame dantesche partano da qui e si sviluppino per tutto il testo con un intento altamente funzionale: l'esperimento della ripetizione.

La seconda stanza presenta invece una qualità dell'io, posto ancora in evidenza, „costante più che pietra”, dunque già disposto al confronto, ma palesando in terza e quarta sestina i rischi, fino all'estremo della freddezza mortale, come era prevedibile. Vorrei qui sottolineare come entro il campo semico della „pietra” vengano iscritti motivi divergenti quali: la caratteristica dell'io molesto come pietra (v. 17), il rischio di Lei come pietra che colpisce (v. 15), la qualità di Lei come pietra preziosa (vv. 19-20), ma soprattutto come a questo punto quattro dei campi semici connotati dai lemmi in rima, e indirettamente anche il quinto (*tempo*),

siano inanellati e vincolati entro il codice simbolico, come tessere che si spostano o cedono qualità nel gioco delle parti.

La terza stanza, con il richiamare in causa ancora il *Signor* d'amore, si costruisce sulla metafora dell'acqua che ghiaccia come il sangue, e l'effetto sta tutto nella coppia liquidità-solidità, o meglio intangibile-tangibile: *sembiante*, parola magica, e *corpo*, fra i quali fa da mezzo connettore il pensiero (v. 33), vera e propria sostanza del Discorso poetico e attributo principale dell'io.

Introdotta dal doppio significato di luce (occhi e sinonimo di donna) con cui si chiude la terza, la stanza quarta fa prevalere la ripetizione differente del lemma *luce* che tocca probabilmente il punto più stretto dell'impressione polisemica dappertutto diffusa, e in più, cosa comunque ovvia, qui si corregge e si eleva il Senso del vedere-guardare che abbiamo visto progressivamente abilitato: dalla locuzione iniziale rivolta ad Amore fino a questo gioco di va-e-vieni visivo e visionario tra il sembiente di lei e il corpo-pensiero percepente di lui. Nella stanza abbiamo inoltre una riproposizione del tema della crudeltà, *crudeltate* (v. 38), in coppia ancora con *vertù*, come avveniva nella prima sestina, che però vediamo sdoppiato se compare ad esordio della stanza successiva.

Si tratta, nel caso della quinta, di una stanza a dir poco „movimentata”, che con la materialità delle azioni, con la fisicità delle percezioni dunque non aleatorie, prepara al congedo e al pensiero concreto che riguarda la „forma”. Quasi superfluo sottolineare a questo punto la coppia *entrale* (v. 52)/*esca* (v. 53), specularmente invertita e comunque ripetuta rispetto a *esce* (v. 35)/*entró* (v. 36), poi *coricare* (v. 57)/*non levarmi* (v. 58), e l'insistenza conclamata su *vedrà* (v. 57) e *vedró* (v. 59), sotto il segno del vedere come constatazione conoscitiva finale, dunque alla conclusione della parabola semantica del vedere dapprima locutivo, poi percettivo, e infine decisamente affermativo di uno *status*. Nella stanza inoltre si afferma l'esperienza del tempo vitale, con la doppia e concettualmente paradigmatica sottolineatura di „vertù che se' prima che tempo” (v. 49), e con il rammentare che esiste un „dopo il tempo” (v. 59), là dove prende piede il ruolo dell'esistenza preceduta dalla forma della virtù di Amore e seguita dal tempo finale del Giudizio. Tuttavia il tempo esistenziale è quello della prova e del riconoscimento, qui e ora si deve riconoscere nel sembiente femminile la virtù, senza tempo, di Amore, qui e ora si deve cercare quella prova che solo nel Giudizio finale, fuori dal peso del corpo, sarebbe valutabile. Dunque, abbiamo un prima e un dopo del tempo umano vitale che appare sempre più come *experimentum* della ripetizione e della differenza, questa volta concettuale, rispetto alla sostanza del tempo non-limite. In questa accezione andrebbe totalmente rimeditata la riserva di Contini secondo il quale „questo bizzarro momento di poesia escatologica è il solo accenno veramente lirico della sestina doppia” (*Rime*, p. 161, n. 58); e si dovrebbe contestare che la mentalità dantesca risulta fondatamente lon-

tana qui nella canzone-sestina da quella funzione del Discorso per così dire „lirico” che fluisce a piene mani nel racconto della *Commedia*. Anzi, anche in questo caso si annovera un elemento diversificante rispetto a Petrarca, un Petrarca insomma che avrebbe polverizzato la materia appariscente della virtù di Amore adoperando il Testo come luogo della contraddizione e insieme degli accadimenti piuttosto che come mezzo per la esposizione.

Per questo motivo il congedo del nostro componimento assume una importanza di grande rilievo. Esso propone autonomamente in primo piano il mezzo testuale (*Canzone*), il soggetto operante (*io*) e la sua qualità (*mente*). Quella che Dante chiama *novità* (v. 65), ovvero il pensiero alimentatosi della teoria di Amore, si associa all'esclusività (v. 66), e a quella forma che tale è perché congetturata nella mente. Ne deriva appunto la „baldanza” (v. 63), ovvero la forza di ritenersi al centro dell'esperienza esclusiva se esclude ogni altro uomo, e inoltre la forza di trasferire in altra forma ciò che la mente congetta: la parola, la scrittura.

L'immagine del congedo della *forma* che luce nella mente incentiva la possibilità di parola e risulta speculare all'immagine iniziale, della prima stanza, ovvero quella del sembiante inciso da una mano sulla pietra. La parola riflette e ripete una concretezza formatasi nella mente sulla solidità tutta davanti agli occhi che fa attivamente possibile ciò che la teoria d'Amore razionalizza.

Dante decisamente e semplicemente afferma: „Canzone, io porto ne la mente donna” (v. 61): la donna portata nella mente si qualifica come oggetto di conoscenza futura ma anticipata e sperimentata con l'ipotesi dell'immaginazione.

Il percorso della conoscenza entro il localizzarsi della „materia pensata” sembrerebbe incoraggiato dalle splendide pagine dedicate da Boezio all'atto di conoscenza nel *De consolatione philosophiae* (avverto che *sensus* anche in Boezio può ingenerare confusione: qui riguarda la cosa significata, ma forse anche, secondo la moderna terminologia, il Senso come processo elaborativo del linguaggio, cioè l'operazione semiotica che serve non a rintracciare semplicemente il significato verbale ma a trovare le tracce della operazione semiotica su cui si fonda il Discorso e il Testo) (Cfr. Tassoni, 1996, pp. 7-24). Dunque Boezio:

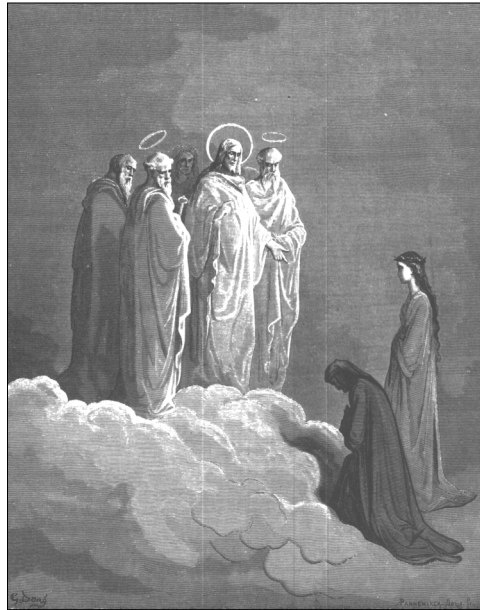
Neque (...) sensus aliquid extra materiam ualet nel uniuersales species imaginatio contuetur uel ratio capit simplicem formam; sed intellegentia quasi desuper spectans concepta forma quae subsunt etiam cuncta diiudicat, sed eo modo quo formam ipsam, quae nulli alii nota esse poterat, comprehendit.

Il senso (...) non ha alcun potere al di fuori della materia, né l'immaginazione può assurgere alle specie universali, o la ragione comprendere la semplice forma; ma l'intelligenza, quasi guardando dall'alto, concepita che abbia la forma, giudica anche tutte le cose che si trovano al di sotto, ma secondo la modalità con cui comprende la forma stessa, che non avrebbe potuto essere conosciuta da alcun'altra facoltà. (Boezio, pp. 220-221)

Il Senso battuto e ribattuto, detto e ripetuto, delimitato e affermato, segue il tracciato dell'*aequivocatio*, che per Dante risulta essere un tracciato inequivocabile e finalizzato. Anche qui, nel luogo retorico dell'*aequivocatio*, Dante sperimenta la funzione della ripetizione come „differenza senza concetto, che si sottrae alla differenza concettuale indefinitamente continuata” (Deleuze, 1997, pp. 24-25), e che provoca un illusorio cerchio polisemico. Ne risulta un doppio effetto sull'ascoltatore delle rime: da un lato la ripetizione concede una traccia di memoria attraverso il significante fonico che recupera anche il concetto improprio corrispondente al lemma, dall'altro finalizza il Discorso alla precisione del Senso che obbedisce al codice, sicché il Discorso si muove con variazioni minime (metafore, locuzioni, ripetizioni interne di lemmi) mentre la rima equivoca dá garanzia che lo statuto del Senso, *sub specie amoris*, è in tutto e per tutto rispettato.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alighieri, Dante 1946 *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi.
 Boezio 1996 *Consolazione della Filosofia*, a cura di L. Orbetello, Milano, Rusconi.
 Conte, Silvia 1997 *Dido-Semiramis*, „Giornale italiano di Filologia”, XLIX, n. 2, 15 novembre 1997, pp. 251-259.
 Deleuze, Gilles 1997 *Differenza e ripetizione*, Milano, Cortina (trad. it. di Différence et répétition, Paris, Presses Universitaires de France, 1968).
 Noferi, Adelia 1998 *Riletture dantesche*, Roma, Bulzoni.
 Tassoni, Luigi 1996 *Sull'interpretazione*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
 Tassoni, Luigi 1999 *Senso e Discorso nel Testo poetico*, Roma, Carocci editore.
 Zumthor, Paul 1973 *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli (trad. it. di Essai de poétique medievale, Paris, Éditions du Seuil, 1972).



UNGARETTI LETTORE DI DANTE

ESZTER RÓNAKY

Pécsi Tudományegyetem Olasz Tanszék
ronaky@btk.jpte.hu

Nella vasta opera critica di Giuseppe Ungaretti la *Divina Commedia* e Dante occupano un posto estremamente importante.

Una particolarità tutta singolare del metodo critico ungarettiano è che in esso troviamo mescolati metodi critici di diversi tipi: elementi del metodo storicistico e filologico confluiscono in quelli, antesignani, del metodo strutturalista, formalista o del metodo semiotico. Tale particolarità viene quasi sempre accompagnata da un tono personale e da una voce a volte „intima” del critico. Scrive Luciano Rebay, a questo proposito:

Ungaretti non è né un filologo né un critico nel senso „professionale” del termine: è un poeta, e un’opera letteraria gli interessa per la possibilità di riconoscervi dei rapporti, delle affinità, con la propria poesia e la propria persona.¹

Il tono personale, la scelta stessa degli argomenti da analizzare nascono quindi, in gran parte, dall’esperienza poetica di Ungaretti, cioè dal suo essere professore universitario di letteratura. (Dal 1936 Ungaretti insegna lingua e letteratura italiana all’Università di San Paolo in Brasile; dopo il 1942, l’anno del suo ritorno in Italia, il poeta viene nominato professore „per chiara fama” di letteratura italiana moderna e contemporanea, nella Facoltà di Lettere dell’Università di Roma.) Nel ciclo delle lezioni brasiliane, così come in quelle romane, Ungaretti dedica massima attenzione all’analisi testuale della *Divina Commedia*, e cerca di collocarla nella storia letteraria italiana, in modo da poter stabilire i criteri dei vari legami fra l’opera di Dante e la tradizione poetica.

Sia nel testo delle lezioni universitarie che nel testo degli interventi ungarettiani in varie occasioni, la *Divina Commedia* viene analizzata da vari punti di vista, che noi, in questa sede, cercheremo di organizzare attorno a tre aspetti principali: 1. quale è il rapporto che lega l’autore della *Divina*

¹ Rebay, L., *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962, p. 154.

Commedia a Virgilio?; 2. quali sono gli elementi della *Divina Commedia* proposti da Ungaretti, in modo da sottoporli ad un'attentissima analisi testuale e, infine, 3. in che cosa consiste quell'enorme cambiamento che avviene nell'arco di pochissimo tempo, pochi decenni, per cui l'opera petrarchesca, rispetto a quella di Dante, segnerà la fine del Medioevo e l'inizio di qualcosa di nuovo?

Il rapporto che si stabilisce fra Dante e il suo maestro Virgilio, che gli farà da guida nel suo viaggio poetico, viene rintracciato da Ungaretti nelle rispettive posizioni teoriche, espresse sia nell'*Eneide* che nella *Commedia*. Dice Ungaretti:

*Virgilio ha scritto l'Eneide, a glorificazione d'una stirpe imperiale, mostrandocene la continuità, e in questa sua continuità, l'unità. Dante ha scritto la Commedia per mostrarci che il fine dell'uomo è la giustizia, e che l'uomo vi tende come persona, e che vi tende come società umana, e che vi tende come genere umano in tutto il suo percorso storico.*²

Nell'interpretazione ungarettiana, per Dante la giustizia si compie con la morte, in quanto con (o meglio) dopo la morte avviene un passaggio all'immortalità. Per Virgilio invece, e qui Ungaretti si riferisce inanzitutto al sesto libro dell'*Eneide* in cui Enea riprende il suo viaggio nel regno della morte, l'immortalità si riesce ad ottenere nel corso del tempo, in una certa continuità, in quanto Enea vede nel regno dei morti che „l'avvenire è esemplificato nel passato” e viceversa, il passato viene legato all'avvenire, cioè „all'unità e alla grandezza di Roma”.³ È, appunto, attraverso la narrazione degli atti eroici dei personaggi dell'*Eneide* che per la gente della stirpe di Augusto e Roma diventa possibile rendere e mantenere l'immortalità della continuità degli stessi atti eroici, in quanto solo così si riesce a conservare e ad assicurare „il costante rinnovarsi delle virtù caratteristiche d'una stirpe.”⁴ Da ciò deriva un altro punto divergente nelle diverse idee teoriche di Dante e Virgilio.

Mentre per Dante il corpo umano incarna un'anima personale ed immortale, e il singolo diventa immortale non nella storia, bensì nell'eterno, per Virgilio invece lo stesso corpo umano incarna un'anima che rende immortale il tempo, attraverso la continuità e l'unità nella storia di un'impresa terrena, cioè temporale.

Analizzando il concetto del tempo di Dante, Ungaretti trova che nel poeta trecentesco all'idea del tempo sia strettamente legata l'idea della pena, in quanto nel tempo si manifesta il segno della colpa e del peccato originale, cioè della disubbidienza dell'uomo al decreto divino che aveva rivelato la caducità dell'anima e della materia. Tali ipotesi teoriche sul concetto del tempo e dell'immortalità in Dante e in Virgilio vengono rin-

² Ungaretti, G., *Dante e Virgilio*, in *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1984, p. 153.

³ Ungaretti, G., *op. cit.*, p. 154.

⁴ *Ibidem*.

tracciate da Ungaretti nei diversi esempi di alcuni brani dell'*Eneide* e della *Commedia*. Mettendo a confronto le due opere, ad esempio dal punto di vista dell'ordinamento del regno dell'oltretomba, vediamo che Enea, all'entrata dell'Inferno, incontra „*i mostri che producono la morte oppure la simulano: la guerra, la discordia, i sogni, il pianto, l'angoscia, i morti, gli affanni, la fame, la povertà, il sonno, le ossessioni*” e che questi sono i mostri „*contro i quali ogni essere vivente dovrà combattere.*”⁵ In più nel regno dei morti, dove vengono punite le persone che hanno commesso i delitti più orrendi, si avrà, da parte di Virgilio, osserva Ungaretti, non più di una semplice enumerazione di nomi e delitti. Nella descrizione del viaggio nell'oltretomba i defunti per Virgilio rappresentano il culto dei morti tenuti o legati insieme in una specie di fusione spirituale, oppure rappresentano la gloria degli eroi in cui vengono tramandate, di padre in figlio, per le successive generazioni, le virtù caratteristiche della stirpe, fra cui per esempio l'idea di saggezza non è ancora separata dalla lotta e dalla forza.⁶ Dunque la morte fisica dei singoli „*è la condizione dell'immortalità fisica della stirpe...*”⁷ Nella *Commedia* al contrario nell'ordinamento dell'oltretomba, la maggior preoccupazione di Dante riguarderà il problema della giustizia e dell'immortalità nell'eterno. Tutta l'oltretomba viene organizzata e ordinata secondo i rigorosi criteri di una „*precisione logica strettissima*”.⁸ Infatti, giustamente Ungaretti dimostra che i primi della dannazione nell'*Inferno* sono gli ignavi, appunto perché la loro colpa è quella di non aver agito, quindi nel momento della giustizia non si sottopongono al giudizio. Dante, afferma Ungaretti analizzando la *Commedia*, opera in molti luoghi con delle immagini riprese da Virgilio, ad esempio l'immagine del sonno, l'immagine della terra promessa e del navigante o quella della selva, ma adoperandole, contemporaneamente, gli attribuisce un forte valore allegorico. Opera con quelle immagini considerandole corpi, corpi con cui incarnare le anime delle sue idee.

La figura di Virgilio avrà una funzione „molteplice” subito all'inizio della *Commedia*, nel *Canto I* dell'*Inferno*.

E torniamo ora alla nostra seconda domanda iniziale: quali sono gli elementi della *Commedia* che attirano di più l'attenzione di Ungaretti? Molti di questi elementi li troviamo nel saggio in cui Ungaretti ci parla del *Canto I* dell'*Inferno*. La parola *giustizia* diventa anche in questo suo scritto il nucleo fondamentale attorno al quale viene sintetizzato tutto il ragionamento critico di Ungaretti, e a cui viene associata un'altra parola chiave: *inesorabilità*. Gli uomini vengono misurati secondo le loro attività morali dal sommo intelletto, e in tutte le loro attività morali si rispecchia la loro costante speranza di giustizia. In questo riconoscimento dell'esistenza di un supremo riferimento e dell'affermazione e accettazione dell'universale

⁵ *Op. cit.*, p. 156.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Op. cit.*, p. 159.

⁸ *Op. cit.*, p. 161.

destino, „l'uomo è appalesato a sé dalla sua natura” e dalla sua „estrema nudità”⁹. Nello stesso momento l'uomo riconosce che tale sua natura è, con le parole di Dante, riprese da Ungaretti, „sensibile e corruttibile” (*Inferno*, II, 13 – 15).¹⁰ Se ne deduce che per l'uomo la prima cosa che sarà presente, quando vuole chiarire a sé la sua esistenza, sarà il tempo e i limiti temporali della durata della sua vita. Ma per aver coscienza del tempo, l'uomo deve possedere la misura umana dello spazio. Infatti, nel *Canto I* dell'*Inferno*, seguendo le indicazioni ungarettiane, siamo i testimoni del seguente processo: con l'immagine del sole che sorge vediamo come l'uomo faccia i primi passi verso l'acquisizione della misura dello spazio e, contemporaneamente, della „bella armonia del creato”¹¹. È quindi la luce spaziale che suscita o sollecita „il primo moto umano: la speranza dell'altezza”¹² e che porterà con sé nell'uomo „il primo slancio poetico”¹³, il primo „moto di poesia”.¹⁴ Ungaretti si sofferma a lungo sull'analisi di questa prima esperienza spaziale dell'uomo, in cui „umanità” e „animalità” si mescolano ancora. L'uomo diventa uomo, dice Ungaretti leggendo Dante, quando, da una parte, riesce a superare in sé „l'inconscio della bestia”, dall'altra parte, quando diventa „responsabile dei propri atti”.¹⁵ Dalla curatissima analisi testuale di Ungaretti emerge che il clima di una forte paura con cui si apre il *Canto I* dell'*Inferno*, e per cui Dante perde „la speranza de l'altezza” (*Inferno*, I, 54), è ancora segno di questo stato ambiguo fra gli „appetiti fisici” (rappresentati dalle fiere) della sua animalità e, dall'altra parte, la sua umanità. Infatti, la parola „paura” viene tre volta ripetuta, prima per la selva, poi all'apparizione del leone e quindi della lupa. Tutta la scena del *Canto I* dell'*Inferno*: il paesaggio descritto in diverse fasi progressive (dalla selva che si è mutata in valle, poi il colle che si distacca dall'immagine della valle), la diversa intensità di luce e gli effetti ottici della luce, per esempio sulle macchie della pelle della lonza, e il fatto che Dante s'impegna sempre, in tutta la *Commedia*, a circoscrivere i tre aspetti, le tre dimensioni dello spazio, tutti questi elementi dimostrano, secondo Ungaretti, che per Dante e per il suo secolo

*L'Eterno (...) si manifesta non solo nell'inconoscibile, attraverso la rivelazione della Grazia e l'autorità della Scrittura, ma altresì nell'esperienza naturale della stessa creatura, nell'esperienza poetica, o politica, o filosofica.*¹⁶

L'apparizione di Virgilio nella scena comporta la presenza della „luce temporale”¹⁷ (insieme quindi alla „luce spaziale”, a cui abbiamo già accennato

⁹ Ungaretti, G., *Commento al Canto Primo dell'Inferno*, in *Saggi e interventi*, Ed. i Meridiani, Milano, 1982, p. 368.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Op. cit.*, p. 369.

¹² *Op. cit.*, p. 373.

¹³ *Op. cit.*, p. 370.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 373.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 377.

poco fa, del paesaggio). Il fatto che le tre bestie sono apparse nella „*piaggia deserta*” (*Inferno*, I, 29) allude al vuoto del mondo. Virgilio appare per Dante in un „*gran deserto*” (*Inferno*, I, 64) – questo „*deserto*” però ci porta in un’altra direzione interpretativa. Il „*gran deserto*” da cui arriva la voce „*fioca*” di Virgilio si riferisce alla distanza temporale che separa Dante da Virgilio e alla grande solitudine di Virgilio che dura più di un millennio nella storia. La scelta dell’aggettivo „*fioco*” nel testo non è casuale („*Dante non fa mai nulla a caso*”¹⁸ – ricorda Ungaretti). Il termine „*fioco*” diventa il primo elemento del canto che implica l’udire e rompe il silenzio. Per quello che riguarda la vista la figura di Virgilio, anzi, l’ombra della sua figura, appare in una „*debole luce*”.¹⁹ La luce che accompagna la sua figura è ancora debole in quanto è una luce lontana, lontana nello spazio e nel tempo, è infatti la luce della storia, „*luce della memoria*”.²⁰ „*Tutto è nelle prerogative della luce*”²¹ – dice Ungaretti caratterizzando il costante gioco fra luce – buio, chiaro – scuro di questo canto. Il concetto della solitudine, connesso con l’apparizione della figura di Virgilio sarà presente in tutta la *Commedia*: Dante sa benissimo che ogni „*persona umana è in solitudine in presenza del proprio destino*.”²²

Un gioco simile con gli effetti ottici della luce, studiati sempre in rapporto allo spazio e intesi come generatori di prospettiva, si trova, ci ricorda Ungaretti, nel *Canto II* del *Purgatorio*. Mentre la luce e lo splendore dell’aurora nel *Canto I* dell’*Inferno* suggeriscono „*l’innocenza del mondo*”, nel *Canto II* del *Purgatorio* invece la stessa immagine dell’aurora „*sarà colpita dalla morte*”.²³ Sempre nel *Canto II* del *Purgatorio* Dante, per rendere visibile l’angelo che conduce la barca affollata di anime, ricorre „*a un’illusione, alla velocità, ad una relazione fra spazio e tempo*”.²⁴ L’io dantesco vede per primo una luminosità accecante sull’acqua, poi pian piano gli si delineano i contorni delle ali dell’angelo. Ma poi, appena Dante toglie, per un secondo, il suo sguardo per la forte luminosità dalla figura dell’angelo, che con la barca sta attraversando l’acqua, quasi nello stesso momento la barca è già arrivata sulla riva.²⁵

Un’altra parte estremamente interessante della critica dantesca di Ungaretti riguarda, come abbiamo già accennato all’inizio, il confronto fra l’opera di Dante e quella petrarchesca. Secondo Ungaretti Dante può essere considerato un uomo „*medievale*” in quanto

¹⁷ *Op. cit.*, p. 384.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

²³ Ungaretti, G., *Il poeta dell’oblio*, in *Saggi e interventi*, *op. cit.*, p. 418.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Op. cit.*, p. 417.

*Per Dante, la persona umana è un assoluto chiuso nell'individuo, colle infinite possibilità di bene e di male, colla volontà, la libertà e la responsabilità che danno valore religioso all'opera del singolo, e, senza rimedio, modellano ciascuno secondo le sue opere.*²⁶

Dante quindi, nell'interpretazione ungarettiana, è ancora inserito in un mondo morale medievale. La caratteristica principale di questo mondo morale del Medioevo è quella di percepire il mondo come il posto dove ogni essere umano deve necessariamente „edificare (...) il regno di Dio”.²⁷ L'autore della *Divina Commedia* è valutato dunque, essendo Dante figlio della sua epoca, come uomo medievale, cioè „un uomo aggressivo ed edificatore”²⁸ che deve costruire il mondo di Dio e in questo suo lavoro „il suo strumento è la spada”.²⁹ Per questa ragione il concetto d'universale in Dante e dell'uomo medievale può essere caratterizzato, sostiene Ungaretti, con gli aggettivi „attuale ed eterno”.³⁰ L'uomo medievale contempla l'eterno, aspira al tempo eterno del Paradiso di Dio e guarda sotto questa ottica la realtà terrestre e i limiti temporali dell'individuo e della società. Essendo per Dante „il divino (...) la suprema legge, (...) il segreto delle cause”³¹, nella sua visione del mondo „c'è una scala da salire che va dagli abissi alla purezza” e per cui „l'uomo è in se stesso e per se stesso una gerarchia”.³² All'apice di questa gerarchia sta la donna amata e in lei troviamo personificata l'idea della purezza. La presenza della donna amata indica dunque la presenza dei valori puri, sacri del mondo di Dio. Beatrice nell'opera dantesca è colei che conduce l'uomo nella vita terrena a salire gradualmente la scala morale (che parte dagli abissi) e che giunge alla fine di questo viaggio acquistando sempre maggior virtù. Come sappiamo, la figura della donna amata viene rappresentata attraverso un'immagine angelica. Donna – angelo, insomma, in Dante, che diventa quindi messaggera d'eterno, che salva l'uomo e che, contemporaneamente, è anche „un'idea di un'altezza di coscienza che l'uomo può raggiungere per intendere il divino”.³³ Dunque, per Dante, l'uomo riesce a uscire dai limiti temporali in cui l'individuo è chiuso dalla sua nascita fino alla morte, solo se si stabilisce un rapporto con il divino. Similmente, l'idea della purezza e quella del bene, del bello e del buono appartengono al mondo eterno di Dio a cui l'uomo aspira. Il grosso cambiamento che avviene con Petrarca consiste nel fatto che nell'opera petrarchesca, osserva Ungaretti:

²⁶ Ungaretti, G., *Prima invenzione della poesia moderna*, in *Invenzione della poesia moderna*, op. cit., p. 177.

²⁷ *Op. cit.*, p. 178.

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

³¹ Ungaretti, G., *Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca*, in *Invenzione della poesia moderna*, op. cit., p. 107.

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

(...) *per uscire dai propri limiti temporali l'uomo non dispone più del rapporto col divino. L'idea di perfezionamento morale, cede il posto all'idea della memoria.*³⁴

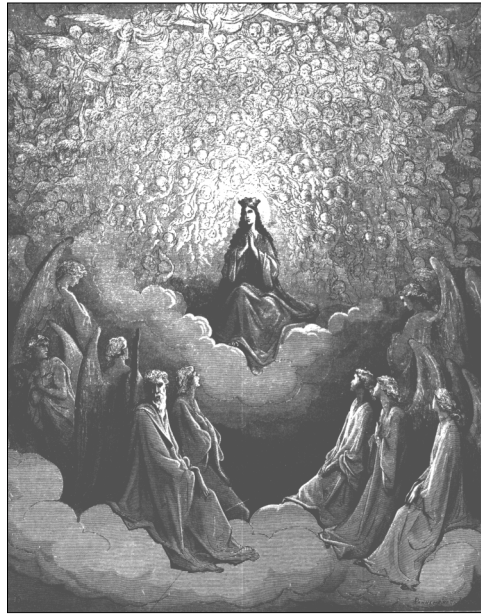
Per Petrarca l'uomo si conosce „non in seguito alle sue aspirazioni morali, ma per intervento della memoria”³⁵, e la memoria diventa fonte di conoscenza del mondo. Tale cambiamento trova il suo motivo, secondo Ungaretti, nel fatto che per Petrarca l'Eden e l'idea dello stato di perfezione, il concetto puro che sta alla base di tutto, appartiene, definitivamente, al passato. Similmente, il bene, il bello e il buono sono assenti nel tempo presente. L'immagine di Roma antica, universale, città una volta prestigiosa e gloriosa, la figura di Laura diventano, nell'opera petrarchesca, oggetti assenti, sprofondati „nelle tenebre dei tempi”.³⁶ Per l'uomo, per far risorgere gli oggetti assenti – assenti in quanto appartenenti al passato – l'unico mezzo non è più quello di stabilire un rapporto col divino, ma l'uomo deve necessariamente ricorrere all'uso della memoria e della fantasia. Memoria e fantasia sono dunque i due luoghi in cui gli oggetti assenti, rappresentanti di uno stato di perfezione, risorgono come fantasmi. La differenza fondamentale, per cui nella critica ungarettiana Petrarca viene definito un poeta moderno e Dante un uomo medievale, sta nella diversa interpretazione del valore e della funzione della realtà e del tempo. Dante come uomo medievale si sente „in esilio dal cielo”, con l'opera petrarchesca invece l'uomo si sente „in esilio dal passato”.³⁷

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ Ungaretti, G., *Il poeta dell'oblio*, op. cit., p. 408.

³⁷ Ungaretti, G., *Sui sonetti del Petrarca...*, in *Invenzione della poesia moderna*, op. cit., p. 114.



DANTE E LEOPARDI

FULVIO SENARDI

Pécsi Tudományegyetem Olasz Tanszék
franci@btk.jpte.hu

1.

Parlare di Dante, agli inizi del Duemila, non è impresa facile; ci si trova a dover procedere avendo alle spalle una tradizione interpretativa ormai vastissima, dove contrastanti linee di gusto e metodi d'approccio critico diversi se non opposti si intrecciano con la sinuosità di un arabesco. Eppure non si tratta di un compito meramente rituale. Non che Dante abbia bisogno di noi per una sopravvivenza che gli viene pacificamente garantita, questo è ovvio; come ha sostenuto recentemente H. Bloom, in un saggio un po' frastornante per gli „effetti speciali” di una erudizione non sempre disciplinata, Dante rappresenta infatti addirittura il „secondo centro”¹ del „Canone occidentale”; ma fare di nuovo il punto su di lui e sulla sua opera, in un momento storico di grandi cambiamenti e di grandi incertezze, può tuttavia contribuire, mettendo alla prova moderne metodologie, sperimentando il valore ermeneutico delle nostre attuali inclinazioni di gusto, ad individuare quei tratti di „modernità” che gli appartengono, come rispetto ad ogni epoca a ciascun grande artista. Così, orientando verso di noi e verso i nostri problemi una fisionomia di inesauribile complessità, Dante può confermarsi a pieno titolo un nostro contemporaneo, come è stato detto di Shakespeare in pagine di riflessione di valore esemplare². Del resto, ci ha ricordato nell'ultimo scorcio del XX secolo l'estetica della ricezione, i poeti viaggiano nel tempo, ed ogni grande scrittore viene riscoperto, reinventato vorrei dire se non temessi il malinteso, da ogni nuova generazione, grazie ad operazioni di „ricodificazione” rese possibili, anzi inevitabili dalla natura „processuale” dell'arte³.

¹ H. Bloom, *Il canone occidentale*, Milano, 1996, p. 67.

² Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, 1964.

³ Si veda, specialmente per questi aspetti, W. Iser, *La situazione attuale della teoria della letteratura. I concetti chiave e l'immaginario*, in AA.VV., a cura di R. C. Holub, *Teoria della ricezione*, Torino, 1989.

Un grazie quindi a chi ha inteso, con questo Convegno, farsi promotore di un'impresa così ardua, tanto inevitabile quanto difficile se vogliamo trovare in un'antitesi la cifra della sfida che ci impegna.

Ma si sbaglierebbe chi pensasse che, con quanto detto, io intenda giustificare ogni moto di ribellione, schietto o subdolo che sia, verso i valori stabiliti di una ormai secolare tradizione critica; il nuovo può nascere solo da un confronto leale con l'antico, un edificio crescere verso l'alto soltanto sopra robuste fondamenta. Il discorso vale, a maggior ragione, per un tema come quello che ho scelto per questo nostro incontro, un tema, me ne rendo conto, in qualche modo marginale rispetto al cuore del problema critico dantesco: *Dante e Leopardi*. A proposito del quale, tuttavia, non è escluso che, a grattare sotto la crosta, non possa rivelarsi qualche risvolto inaspettato, sebbene, come sempre succede in questi casi, è piuttosto il „destinatario” che l'„emittente” a trarne i maggiori benefici di chiarificazione, se vogliamo servirci del gergo della teoria della comunicazione per indicare il dinamico intreccio di scambi che lega gli autori di una tradizione. In fondo quando uno scrittore trova ispirazione in chi l'ha preceduto, e incorpora nella sua scrittura qualche eco dell'antica voce avviene spesso qualcosa di simile a quanto Segre ha messo in luce a proposito dei volgarizzamenti nella cultura medievale: „due forme mentali, due concezioni del mondo vengono a contatto, e dall'accostamento acquistano vivezza le loro caratteristiche peculiari.”⁴

Nell'argomento che affronto c'è, ovviamente, un cospicuo versante filologico, e qui mi pare che ci sia poco da aggiungere a quanto, lo ammetto con estrema umiltà, è già stato autorevolmente indicato da interpreti che volta per volta chiamerò per nome, riconoscendo in tutta onestà i miei debiti. Non manca però anche un aspetto storico-interpretativo, legato al primo come il significato al significante, il contenuto alla sua forma. Un aspetto che sollecita ad uno sforzo di comprensione del Dante di Leopardi, alla luce di quanto oggi sappiamo del poeta di Recanati, dopo un'impennata critica che ha avuto almeno due cuspidi (il Leopardi „progressivo” del secondo dopoguerra, il Leopardi del pensiero negativo dei nostri anni). Qui forse c'è qualcosa da aggiungere a quanto la filologia ha con competenza illustrato.

Come sempre quando si inizia un rapporto e si è impazienti, tagliando lungaggini e formalità, di giungere ad una condizione di vicinanza e di intimità, potremmo partire da alcune domande: quanto ha contato Dante per Leopardi? È stata importante, in altre parole, la conoscenza del più grande scrittore del Medioevo cristiano per l'elaborazione della sua poesia e della sua poetica? E qual è stata l'ampiezza di questa conoscenza? E poi, ci sono tracce consistenti di ricezione? E, se una dialettica esiste, di interpretazione e di acquisizione, qual è la sua interna vicenda, quali i suoi caratteri e le sue fasi?

⁴ C. Segre, *Jean de Meun e Bono Giamboni traduttori di Vegezio*, in Idem, *Lingua, stile, società*. Milano, 1976. p. 271.

2.

Si può esordire chiarendo subito che Leopardi non è stato immune dal „mito” di Dante, proprio nel momento di svolta in cui esso matura in direzione nazionale e patriottica (si pensi a Foscolo, Mazzini, Tommaseo, De Sanctis, ecc.); e sull'onda, come è stato chiarito da Liana Cellerino⁵ di quella concezione del „genio” che conquista l'Europa a partire dal II Settecento; „uomo raro”, „grand'uomo” („a dispetto della rozzezza de' suoi tempi e della sua lingua”⁶), lo definisce Bettinelli nelle *Lettere virgiliane*, con espressioni nella sostanza analoghe a quanto aveva detto Voltaire su Shakespeare („génie plein de force”), ma in un ambito di gusto, lo vedremo subito, nettamente sfavorevole all'arte di Dante. Non stupisce così che alla luce del patriottismo letterario di Leopardi adolescente, e della sua ingenua ambizione di presentarsi come „letterato cristiano”⁷, maturi già nel 1816 un'esperienza di poesia che egli continuerà a considerare significativa per la propria storia anche in anni successivi: l'*Appressamento della morte*, cantica in terzine, permeata secondo Tartaro di „suggerimenti propriamente dantesche”⁸, nonostante lo schema allegorico provenga da autori più prossimi, Varano e Monti e prevalga, linguisticamente, l'impronta dell'amato Alfieri; tappa poetica rilevante anche perché vi si inizia a realizzare, specialmente nel V canto, quell' „incontro (...) sotto la stretta delle – sventure – con la poesia – sentimentale – e di – affetti –”⁹ che è destinato a determinare il futuro carattere della poesia leopardiana.

Nel IV canto, quello più in debito con i motivi della „visione”, in un tessuto linguistico contestato di evidenti, quanto scolastici dantismi (Dio, come „colui che tutto muove”, vs. 41; i venti che nell'aria „batter l'ale”, vss. 145-146; la riflessione sulla sorte dei peccatori: „dietro ad Error sen va perduta / tanta misera gente”, vss. 190-191, ecc.), addirittura un medaglione consacrato al „magno Alighier”, nell'eliso dei poeti, insieme a Davide (presente, credo, più per ragioni di fede che di poesia), Petrarca, Tasso:

*Vedi'l magno Alighier che sopra l'etra
ricordasi ch'ascese un'altra volta
e del dir vostro pose la gran pietra.
(vss. 130-132)*

Se poi si considera che a ridosso di questi versi cadono, illuminati da un sofferto e contraddittorio concetto di „originalità”, i giudizi delle prime pagine dello *Zibaldone* (1817) a proposito della spontaneità degli Antichi,

⁵ Liana Cellerino, *Genio e arte*, in *Letteratura italiana Einaudi, Le questioni*, vol. V, Torino, 1986.

⁶ Ivi, p. 948.

⁷ A. Tartaro, *Leopardi*, LIL, Roma-Bari, 1981, p. 29.

⁸ Ivi, p. 22.

⁹ Ivi, p. 23.

irritrovabile per i Moderni, e dei difetti di quei prediletti alunni della Natura (le „grossezze di Dante”, le „seicentisterie del Tasso”, ecc. *Zib.* 4), si sarà in pieno evocata la sostanza in fondo convenzionale e il carattere „impulsivo” e asistematico dell’approccio di Leopardi a Dante; valorizzato, in questa primissima uscita della *Cantica* in una prospettiva alquanto tradizionale, nel ruolo cioè di creatore della lingua e padre della letteratura italiana, e in un’ottica che escludendo, secondo un prevalente canone interpretativo, le „opere minori”, finisce per negarsi ogni possibilità di vera e profonda comprensione anche della sola *Divina commedia*.

3.

Nella misura in cui si accentua, sotto l’ala paterna del Giordani (con cui Leopardi corrisponde dal ’17 e che incontra personalmente nel ’18), l’inclinazione classicistica e puristica del giovane poeta, sono proprio i motivi di critica di gusto a guadagnare rilievo (lo vedremo assai presto in concreto nelle pagine dello *Zibaldone*), mostrando la subalternità, per altro inevitabile di Leopardi, a quanto il Settecento aveva sentenziato (importanti eccezioni: Gravina, Vico) sullo stile di Dante.

Si dice Bettinelli e si dice tutto: posto che, come scrive il letterato mantovano, „lo stile elegante, chiaro, armonico, sostenuto, questo è ciò che ricopre ogni altra iniquità d’un poeta, poiché lo stile è quel, poi, finalmente, che fa il poeta”¹⁰, Dante, e qui aggiunge bisogna essere „meno superstiziosi”, è „un uomo raro”, un „grand’uomo”¹¹ (e „grande ebbe l’anima e l’ebbe sublime, l’ingegno acuto e fecondo, la fantasia vivace e pittoresca”¹²) ma la sua lingua è „rozza” e „null’altro” gli è mancato, specifica con una cautela che sembra dettata dall’ironia, che „buon gusto e discernimento nell’arte”.¹³

E che dire del suo poema?

„Tessuto di prediche, di dialoghi, di quistioni, poema senza azioni o con azioni soltanto di cadute, di passaggi, di salite, di andate e di ritorni, e tanto peggio quanto più avanti ne gite? Quattordici mille versi di tai sermoni, chi può leggerli senza svenir d’affanno o di sonno?”¹⁴

Ecco così il genio separato dal poeta e dall’intellettuale, per l’incapacità di una lettura globale e storicizzata, cui nemmeno Leopardi sarà in grado di porre rimedio.

Di fronte a Dante, lasciamo ancora un po’ di spazio a Bettinelli per la luce che getta sui presupposti di gusto dell’interpretazione leopardiana, Petrarca; con i suoi diffettucci anche lui, va da sé, ma

¹⁰ S. Bettinelli, *Lettere virgiliane*, II, in *Lettere virgiliane e lettere inglesi*, Torino, 1977. p. 14.

¹¹ Ivi, II, p. 15, passim.

¹² Ivi, III, p. 17, passim.

¹³ Ivi.

¹⁴ Ivi, II, p. 14.

„in qualità di poeta, egli è nondimeno il più elegante, il più armonico, il più sublime che vedesse l'Italia (...) Egli ha ridotta in puro argento quella lingua, che in man di Dante avea tanta scoria, e la stridente tromba di quello ha cambiato in un flauto di soavissima melodia. Che se volgiamo noi l'occhio al midollo della sua poesia, cioè all'affetto che l'anima, qual poeta ha mai favellato in tal linguaggio, ha passionato il cuore cotanto, ha fatto sentire quella divinità, che ispira i poeti, così vivamente? Or dunque non altro rimane fuorché prenderne l'ottimo, e quel godere tra noi, riponendolo con quanto abbiano di più eccellente la Grecia, il Lazio e l'Italia prodotto giammai”.¹⁵

Sono riflessioni dettate da un insuperabile pregiudizio retorico e classicistico, che si intreccia con l'esigenza illuministica di una poesia limpida e chiara, di misura cordiale e razionalistica, destinate ad aver gran peso in tutta la vicenda del rapporto Leopardi-Dante, perché faranno pendere la bilancia a favore della „soavissima melodia” del poeta di Laura, se vogliamo attenerci anche noi a quella contrapposizione un po' facile e certo limitativa a cui sovente si riduce, in anni arcadici e post-arcadici, il problema dantesco. Del resto, ha spiegato Contini, „è un fatto che noi moderni ci sentiamo più solidali (...) col temperamento linguistico di Dante: ma è altrettanto un fatto che la sostanza della nostra tradizione è più prossima alla cultura petrarchesca”¹⁶, e Leopardi non fa eccezione.

Come pure è un fatto, aggiungo io, che anche quando Leopardi diventerà se stesso, ovvero quel grande che è impossibile non amare, continuerà, a costo di dispendiose perifrasi (Migliorini¹⁷ rileva, come spia dell'atteggiamento, il „tonar di ferree canne” del *Passero solitario*) a schivare il vocabolo schietto, corposo, „familiare”, dantesco insomma, cedendo a un'istanza di decoro, di classico equilibrio, di musicale vaghezza.

Che poi Dante nutra in sé, come suggerisce ancora Contini, „anche il letterato fine, discreto e di buon gusto, l' – artista – nel senso desantisianiano della parola, capofila della poesia melodica senza di cui neppure Petrarca sarebbe concepibile”¹⁸, e che nè Leopardi, nè il suo secolo di nascita, se ne siano accorti, è un altro segno della lettura occasionale, ingiustamente selettiva, rigorosamente circoscritta cui viene sottoposto Dante, fatto a brani per gustarne qualche irrelata molecola, proprio mentre lo si segrega, come un appestato nel lazzaretto, nell'icona dell'assoluta genialità.

Solo discorsi al margine, si dirà; forse, ma chiarificanti e necessari per perimetrare quella piattaforma da cui parte, senza mai potersene veramente distaccare, il discorso dantesco di Leopardi.

¹⁵ Ivi, IV, p. 26.

¹⁶ G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in F. Petrarca, *Canzoniere*, Torino, 1992, p. XXX.

¹⁷ B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, 1971, p. 560.

¹⁸ G. Contini, *Dante oggi* (1965), in Idem, *Un'idea di Dante*, Torino, 1976, p. 64.

4.

Attenuatasi in tempi brevi la febbre puristica (ma rimane, esemplare, fra i tanti segni inequivocabili del contagio, l'entusiasmo spesso riaffermato per la prosa di Bartoli) un nuovo motivo verrà ad intrecciarsi in Leopardi con quel „pregiudizio” formale di cui sopra si è a lungo discusso. Un motivo che indica perfettamente il carattere complesso e nel tempo stesso superficiale del rapporto di Leopardi con Dante, suscitato, per ciò che riguarda una sua importante componente iniziale „prima che da un'ordinata lettura, attraverso la retorica di un simbolo che già fa gioco in senso polemico e risorgimentale”¹⁹. Qui entrano in gioco, bisogna ancora aggiungere, ispiratori ben diversi dal gesuita veronese. Il Foscolo dell'*Ortis*, per esempio: „Omero, Dante e Shakespeare, tre maestri di tutti gl'ingegni sovrumani, hanno investito la mia immaginazione ed infiammato il mio cuore...”²⁰; l'Alfieri del capitolo II del III libro del trattato *Del principe e delle lettere*, con quel Dante dal „robusto pensare e forte sentire”, „libero e ardito inventore”, creatore di „un maschio e feroce poema”²¹ (si confronti con *Zib.* 14 dove l'espressione ritorna in riferimento alla poesia di Dante, „feroce” al paragone con quella di Monti), che per certi aspetti è figura abbastanza nuova nel panorama della critica; e infine, probabilmente il Monti, col patriottismo di cartapesta (ma Leopardi non lo vedeva così) della *Mascheroniana* e i dantismi della *Bassevilliana*.

Un Dante insomma restituito al suo tempo di ideali magnanimi e di spietati conflitti, alla passione civile e politica della storia vera, che infiamma un clima ideale, tra anni napoleonici e Restaurazione, fermentante di entusiasmi patriottici e di fiera indignazione per la servitù d'Italia; un'atmosfera di cui partecipa, e non insinceramente, anche Leopardi, sia pure in modo immaturo e periferico e senza troppo sottilizzare sulle ragioni vere e storicamente plausibili di declino e di decadenza („mia patria è l'Italia per la quale ardo d'amore, ringraziando il cielo d'avermi fatto italiano” – a P. Giordani, 21. III. 1817).

Vale anzi la pena a questo proposito, per comprendere meglio lo spirito del tempo senza troppo allontanarci dal nostro tema, citare un breve passaggio del secondo articolo (1818) di Foscolo per la „Edinburgh Review”, manifesto esemplare di un sentire diffuso:

„Dante (...) concepì e attuò il progetto di creare la lingua e la poesia di una nazione, di esporre tutte le ferite politiche del suo paese, di insegnare alla Chiesa e agli stati d'Italia che l'indiscrezione dei papi e i conflitti civili delle città e la conseguente introduzione delle armi straniere dovet-

¹⁹ Guido Di Pino, *Dissonanze nel Leopardi lettore di Dante*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV Convegno Internazionale, 1976, Firenze, 1978, p. 533.

²⁰ U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Milano, 1983, p. 100.

²¹ V. Alfieri, *Del principe e delle lettere*, in *Idem, Della tirannide*, ecc., Milano, 1996, p. 303, 304, passim.

tero condurre all'eterna schiavitù e disgrazia degli Italiani. Egli elevò se stesso a un posto tra i riformatori della morale, i vendicatori di delitti e gli assertori dell'ortodossia nella religione; ed egli chiamò in suo aiuto il Cielo stesso, con tutti i suoi territori e tutte le sue speranze, per ciò che fu chiamato da lui stesso

*il poema sacro
al quale han posto mano e cielo e terra*²²

Nascono da questo terreno, mi pare, anche le osservazioni leopardiane su Dante che „sarà sempre imitato, agguagliato non mai” della *Lettera ai Sigg. Compilatori della Biblioteca italiana*, 18. VII. 1816, dove viene implicitamente proposto quel parallelismo Dante-Omero, che con la insistenza di uno slogan, continuerà a ripresentarsi nella forma di una tambureggiante ed inscindibile endiadi in molti luoghi dello *Zibaldone*; ed è questo il clima da cui scaturisce nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818) la lode più ampia e convinta di Dante poeta che Leopardi abbia mai espresso; sullo sfondo, bisogna aggiungere, di una personalizzata e paradossalmente anti-romantica interpretazione dell'„epocale” antitesi poesia d'immaginazione – poesia sentimentale (anche la categoria del sentimentale caratterizzerebbe infatti gli Antichi, che seppero attingervi grazie ad un diretto rapporto con la natura, sostiene Leopardi sulla scorta di due citazioni, di Omero e di Virgilio, che sembrano già quasi poesia sua). Ma vediamo in dettaglio, anche per il carattere particolare di questo passo (che anticipa un giudizio analogo sullo *Zibaldone*, con Dante che „intaglia e scolpisce” – 2523, 29. VI, 1822), un *unicum* considerando la saltuarietà e la stringatezza dei commenti danteschi di Leopardi („Nascono quasi sempre da scorci indiretti e rimangono senza sviluppi. Semmai, cercano evidenza attraverso il richiamo ad altre figure della nostra storia letteraria”²³):

„Anche il Marini imitò la natura (...) imitò la natura Ovidio; chi ne dubita? (...) brevemente, imitò la natura con poca naturalezza (...) Con questa non efficacia ma pertinacia finalmente viene a capo di farci vedere e sentire e toccare, e forse talvolta meglio che non fanno Omero e Virgilio e Dante. Contuttociò quale uomo savio antepone Ovidio a questi poeti? (...) Chi non lo pospone a Dante? il quale è giusto il contrario di Ovidio, in quanto con due pennellate vi fa una figura spiccatissima, così franco e bellamente trascurato che appena pare che si serva delle parole ad altro che a raccontare o a simili usi ordinari, mentreché dipinge superbamente, e il suo poema è pieno d'immagini vivacissime, ma figurate con quella naturalezza della quale Ovidio scarseggiando, sazia in poco d'ora, e non ostante la molta evidenza, non diletta più che tanto, perché non è bene imitato quel ch'è imitato con poca naturalezza, e l'affettazione disgusta e la mera-

²² U. Foscolo, Secondo articolo della „Edinburgh Review” (1818), in Idem, *Studi su Dante*, Firenze, 1979. p. 69.

²³ Guido Di Pino, *op. cit.* p. 535.

viglia è molto minore.”²⁴ Parole importanti, come si vede, anche se giustificate da una poetica ancora *in fieri*, come mostra quell’accenno alla „meraviglia”, scoria di un secentismo che non avrà poi fortunatamente gran corso in sede di poesia.

5.

In questa transitoria ma importante fase „patriottica” dell’ideologia leopardiana, che sarà poi il rinforzarsi dell’onda pessimistica a spazzare via, non ci stupisce che a Dante tocchi un’importante funzione tematica: simile al foscoliano „Ghibellin fuggiasco” che diffonde „amor di patria”, fa capolino nella seconda Canzone e poi di nuovo in quella *Ad Angelo Mai* dove Leopardi compie un lungo e decisivo passo verso il mondo di sentimenti e di ideali che gli è proprio. Comincia cioè a modellare un suo canone, lasciandosi condurre per le inclusioni e le esclusioni della sua ancora del tutto implicita crestomazia da un’esperienza di vita sempre più penosa, da una condizione personale di insostenibile, „tenebrosa” infelicità che lo fa sentire partecipe, in pieno e senza scampo, della generale „infelicità certa del mondo” (*Zib.* 144)

In *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, 1818, è proprio il grande Fiorentino ad essere apostrofato, in nome dell’amor di patria, come testimone dell’ignominia d’Italia, e della speranza che i suoi figli a „un tratto alzino il viso” (vs. 90). In questa Canzone, come è stato detto benissimo, Dante diventa addirittura „una figura stessa del sentimento leopardiano, nella sua doppia funzione di rappresentante d’un passato glorioso e irrevocabile, e di confidente dello strazio del poeta: un movimento d’affetto, più che una vera e propria figura storica”²⁵.

Nella *Ad Angelo Mai*, grande canto della svolta, le cose stanno alquanto diversamente: l’accenno a Dante non è altro ormai che un omaggio di maniera da parte di chi senza metterne in discussione il carisma, si affida ad altre guide per accedere al pomeriggio delle Muse, per interpretare la dolorosa condizione di portavoce esemplare del proprio tempo:

*Eran calde le tue ceneri sante
non domito nemico
della fortuna, al cui sdegno e dolore
fu più l’averno che la terra amico.
(vss. 61-64)*

²⁴ G. Leopardi, *Discorso di un italiano*, ecc., in Idem, *Tutte le poesie e tutte le prose*, Newton & Compton, Roma, 1997. p. 987. N. B. d’ora in avanti si inseriranno in nota le fonti delle citazioni di Leopardi e di Dante solo qualora questo sia indispensabile per la precisa individuazione dei passi.

²⁵ L. Blasucci, *Sulle due prime canzoni*, in Idem, *Leopardi e i segnali dell’infinito*, Bologna, 1985, p. 63.

„Fortuna” e „sdegno” si profilano nei versi citati come i due termini di un’opposizione irriducibile che vede da una parte una condizione storica irrimediabilmente ostile, dall’altra la reattività inesauribile dell’Eroe, nutrito di magnanimi ideali e di indomabili energie; un eroe ormai lontano, possiamo aggiungere, dalla sensibilità di Leopardi che ricava dalla „noia orribile” della sua esistenza reclusa di Recanati la certezza dell’impraticabilità, dell’inutilità anzi, di quell’attivo e pugnace impegno storico ed intellettuale di cui Dante è emblema.

Bisogna ora vedere cosa resta di questa centralità tematica sul piano del singolo prestito testuale: pochissimo, in verità. Se per esempio in *Sopra il monumento di Dante* l’espressione „mordace lima”, vs. 125, proviene sicuramente dalle *Petrose*, il poco che troviamo in aggiunta lo si deve certamente, seguendo una distinzione cara a Maria Corti, più a ragioni di interditorsività che a una consapevole pratica intertestuale. Come ha sintetizzato Consoli, nel saggio che fa scuola sul rapporto Leopardi-Dante, „la larga e spesso inidentificabile presenza di forme e modi danteschi nella lingua corrente toglie (...) al ripetersi di una nota o di una peculiarità stilistica il carattere di un prelievo sicuramente effettuato con intenti d’arte”²⁶. In altre parole le espressioni dantesche rintracciabili in Leopardi, e non solo in questa primissima fase, sono spesso quelle presenti come proverbio, locuzione, formula nel linguaggio d’ogni giorno, quello che era nell’aria, anzi nella bocca, dei parlanti colti del suo tempo (anche oggi del resto è dato di sentire in persone magari di scarsa cultura espressioni come „dolenti note”, o „l’ora che volge il disio”, ecc.). Si pensi per esempio alla definizione di Dante nella Canzone *Ad Angelo Mai*, „non domito nemico / della fortuna”: riecheggia, lo ha opportunamente sottolineato Fubini²⁷, consuetissime auto-definizioni, „amico mio e non della ventura” (*Inf.* II, 61) e „ben tetragono ai colpi di ventura” (*Par.* XVII, 24), patrimonio comune di una civiltà di lingua e di cultura, linfa che filtra osmoticamente lungo i vasi capillari della scuola, delle discussioni colte, dei discorsi pubblici. Manifestazioni, in altre parole, di interditorsività, come a sancire, lo suggerisce del resto anche Calvino („i classici (...) sono libri” che „si nascondono nelle pieghe della memoria, mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale”²⁸) la centralità di Dante nella nostra cultura e il carattere irriflesso di molti suoi echi in Leopardi. Mentre non sembra riproporsi in alcun modo nella successiva produzione poetica, quel „dantismo leopardiano” che farebbe capolino, per alcuni aspetti stilistici (la materializzazione dell’astratto, le metafore „ardite”), nella *Ad Angelo Mai*, secondo una annotazione di Galimberti, ripresa ed avallata autorevolmente dal Blasucci²⁹.

²⁶ D. Consoli, *Leopardi e Dante*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal '200 al '600*, op. cit. p. 60.

²⁷ G. Leopardi, *Canti*, Introduzione e commento di M. Fubini (con la collaborazione di E. Bigi), Torino, 1976. p. 54-55.

²⁸ I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, 1995. p. 7.

²⁹ L. Blasucci, *I tempi dei „Canti” – Nuovi studi leopardiani*, Torino, 1996. p. 23.

Il discorso appena fatto esige, mi pare, una breve, e del tutto provvisoria, conclusione: il massimo punto di contatto di Leopardi con la figura del grande Fiorentino sembra realizzarsi in questi primi anni sullo scivoloso piano inclinato che porta ad una interpretazione dantesca fortemente limitativa, capace magari di recuperare qualche aspetto psicologico dell'uomo, ma non certo di mettere proficuamente a fuoco il carattere unico e irripetibile di un'epoca storica, il medioevo comunale, della sua più grande voce, e del suo capolavoro, immersi in una temperie del tutto estranea ai problemi nazionali dell'Italia restaurata; si ha l'impressione, in altre parole, che agli occhi del Leopardi ventenne la „serva Italia” di Dante assomigli molto da vicino alla „misera” Patria per cui si tormenta Ortis, e che costituisce il punto di riferimento della canzone *Sopra il monumento di Dante*: un malinteso che, come si anticipava, scaturisce da un difetto di approfondimento, e non certo del solo Leopardi, dell'opera dantesca in tutte le sue articolazioni ed i suoi snodi, nella sua effettiva identità storica, politica, ideologica, religiosa, sacrificata a beneficio della strumentale, e strategica, immagine-mito dell'esule per amor di patria. Con l'aggravante che, nel caso di Leopardi, è vigorosamente in opera una irresistibile proiezione personalistica, sullo sprone di problematiche esistenziali e psicologiche sempre più particolari e complesse, di un senso della vita sempre più angosciante e disperato, tale da impedire una comprensione vera del diverso da sé, del grande poeta cioè di un'epoca remota; a impedirla, intendo dire, già nel suo primo gesto d'approccio che non è critico e interpretativo, non nasce da un bisogno di comprensione storica e di chiarificazione ideologico-morale di un universo poetico sentito e apprezzato nella sua assoluta specificità, ma è mosso, bensì utilitaristicamente (in senso psicologico), dall'esigenza di individuare una figura di identificazione, di trovare un consentaneo alter-ego che sia compagno nello „sdegno” e più ancora nella sventura e nel „dolore”. Nella direzione cioè, inconfessata, di un intimo e consolante colloquio da esule ad esule; esule dalla felicità e dalla vita, per quanto riguarda Leopardi.

6.

Chiarita l'episodicità dei prestiti danteschi anche nella breve fase classicistica delle prime canzoni mi pare ozioso, inseguendo qualche sperduta rondine che non fa primavera, presentare un elenco dei termini o delle rare espressioni di probabile provenienza dantesca nella fase di poesia che precede le *Operette morali*, ripetendo pari pari quanto è già stato proposto; tanto più che solo in singoli casi il transito intertestuale appare indiscutibile, mentre più spesso il prelievo risulta elaborato ai limiti dell'irricoscibilità, traendo origine da una memoria letteraria vastissima e compiutamente metabolizzata, dove prevalgono Petrarca, Virgilio, Orazio, Tasso,

Monti, Foscolo, Alfieri, ecc. ecc., per fare qualche nome alla rinfusa, senza rispetto di gerarchie di valore e di tabelle di frequenza.

Si veda per esempio, con un piccolo passo indietro, il groviglio intertestuale degli ultimi due versi della Canzone *All'Italia* (in debito con Petrarca quant'altra mai): „così la vereconda / fama del vostro vate appo i futuri / possa, volendo i numi, / tanto durar quanto la vostra duri”, come viene districato da M. de la Nieves Muñiz Muñiz³⁰: c'è sì Dante (*Inf.* II, 59, „di cui la fama ancor nel mondo dura”), ma su sfondo pindarico (*Olimpica* I), e intrecciato con Virgilio (*Eneide*, IX, 446-447) e con il Monti traduttore dell'*Iliade* (II, 158). Trasmutazioni non proprio lineari, no?

Una riprova interessante della distanza di Leopardi da Dante, inteso come possibile orizzonte di operazioni intertestuali o allusive, la si ha a proposito della canzone *Alla sua donna*, che, „stilnovistica”, come già apparve a Sapegno, avrebbe forse potuto propiziare un rapporto più intimo con i modelli danteschi. E invece no; solo qualche eco in indistricabili grovigli di reminescenze. Se si eccettua però, e qui il discorso può farsi interessante, la „finale invenzione eterocosmica circa l'esistenza della donna: – O s'altra terra ne' superni giri / fra mondi innumerabili t'accoglie (...) – „che richiama, a parere di Blasucci (ma „invenzione eterocosmica” appartiene invece a Jacomuzzi), il „Dante astronomico-paradisiaco” (cfr. *Purg.* XXX, 93; *Par.* II, 127; *Purg.* VIII, 18; *Par.* XXVII, 144). Conclusione? „Il mondo metafisico negato dall'ideologia espressa del poeta, ritorna come paragone o come ipotesi, ad adombrare il suo sogno di felicità”³¹.

Se, proseguendo l'indagine, le *Operette Morali* appaiono del tutto sorde alla voce di Dante, nemmeno la stagione dei grandi canti pisano-recanatesi aggiunge molto al quadro fin qui tracciato. Qualche singola traccia dantesca in contesti intertestuali complessi e fortemente mediati: l'incipit del *Passero solitario*, qualche eco nelle *Ricordanze* e poche cose ancora.

Solo in apparenza il discorso si fa diverso per i canti dell'amore fiorentino; qui, come ha ribadito recentemente Baldacci, si affaccia l'esigenza anti-romantica di „rialza(re) il dosaggio di quegli espedienti che avrebbero dovuto implicare un suggello o almeno una patina di asprezza al carattere discorsivo e cascante della poesia moderna”³², esigenza che avrebbe potuto, per vie traverse, riportare Dante nell'orbita della poesia leopardiana. In effetti Consoli giunge alla documentata conclusione che se il „rafforzarsi della tensione erotica non aumenta le reminescenze (...) dantesche (...) le carica d'una maggiore responsabilità e funzionalità, destinandole a luoghi meno periferici rispetto al nucleo ispirativo e tematico”³³. In una atmosfera figurativa e intellettuale di carattere quasi stilnovi-

³⁰ G. Leopardi, *Canti*, Introduzione e commento di M. de la Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, 1998. p. 542.

³¹ L. Blasucci, *I tempi dei „Canti”*, op. cit. p. 77.

³² L. Baldacci, *I canti fiorentini*, in *Il male nell'ordine*, Milano, 1998. p. 121.

³³ D. Consoli, op. cit. p. 80.

stico, che si concretizza nell'immagine del poeta concentrato su un sentimento che dantescamente³⁴ domina, trasfigurandoli, i recessi più intimi della sua mente. Tuttavia, a credere alla Ceragioli che ha dedicato un lungo saggio ai canti fiorentini, se è innegabile una tendenza verso motivi e stilemi del lessico d'amore medievale, di dantesco non si percepisce che un generico profumo, in presenza di prestiti linguistici solo occasionalmente rilevanti. E questo si verifica, completo con l'aiuto di Blasucci,³⁵ laddove si profili l'esigenza di innalzare il tono poetico rielaborando espressioni che avevano già fatto parte del lessico „idillico”, come nel caso di „uom della villa” e „villanello” in *Amore e morte*, ai vss. 63 e 82.

Del resto, a confermare un disinteresse di cui si sono offerti documenti palmari, giunge, a controprova, il capitolo in terzine *I nuovi credenti*, la cui ascendenza si individua nella poesia satirica del Cinquecento e dove sono assenti palesi tracce di quel Dante che, in fatto di sarcasmo, pure ci sapeva fare (qualche lontana eco, forse, nel movimento dei versi: il „voi saggi, voi felici (...)” del vs. 103 mi richiama, ma forse è solo un abbaglio di chi scrive, il „Tu ricca, tu con pace, tu con senno” di *Purg.* VI, 136); a mostrare che non basta la terza rima per risvegliare l'interesse per Dante, e che il nostro problema non si lascia ricondurre al solo ambito estetico e di gusto (Leopardi non è D'Annunzio che confessa, sotto la maschera di Sperelli, d'aver bisogno, per prendere avvio, dell'intonazione musicale di un altro poeta).

Giunge poi infine *La Ginestra* a sancire secondo Consoli la massima distanza di pensiero tra il provvidenzialismo di Dante e il titanismo materialistico dell'ultimo Leopardi, dove pure non mancano in una partitura elaborata, a volte aspra, sempre intellettualmente tesa e coerente, non pochi prelievi lessicali e qualche movenza dantesca. Gallo e Garboli, nel loro commento, richiamano per esempio l'attenzione sul verso 73, „Libertà vai sognando, e servo a un tempo / vuoi di nuovo il pensiero”, un *climax* poetico-concettuale che riprende, ovviamente, il „movimento”³⁶ di *Purg.* I, 71.

7.

Dove Dante invece acquista un ruolo se non fondamentale certo non semplicemente occasionale è nei fogli dello *Zibaldone*; le infinite pagine (4526 per l'esattezza) dove Leopardi vergò, a partire dal 1817, „pensieri, appunti, ricordi, osservazioni, note, conversazioni e discussioni, per così dire, del giovane illustre con se stesso, sull'animo suo, la sua vita, le circostanze”³⁷, come ebbe a scrivere Carducci. È qui che si riconosce il retro-

³⁴ Il rilievo, per altro ovvio, è stato recentemente riproposto da A. Ferraris, *L'ultimo Leopardi*, Torino, 1987. p. 44.

³⁵ L. Blasucci, *I tempi dei „Canti”*, op. cit., p. 150.

³⁶ G. Leopardi, *Canti*, a cura di N. Gallo e C. Garboli, Torino, 1962. p. 277.

³⁷ Si legge in G. Petronio, *L'attività letteraria in Italia*, Palermo, 1987. p. 574.

terra più esplicito di quelle scelte di poetica che, vissute fin da subito con prepotente spirito di autonomia, si chiarificano invece a piccoli passi, in un processo laborioso ed elaborato di riflessione che coinvolgendo ogni aspetto della vita intima e spirituale, abbattendo idoli e steccati, cancellando certezze ormai appassite, lungo una parabola che, come è stato detto benissimo va dall' „intime” al „philosophique”³⁸, fonda una visione del mondo aperta, dinamica, perfino contraddittoria per la sua fermentante asistematicità, dandoci per così dire il diagramma segreto di un pensiero alla ricerca di se stesso. Un terreno sdruciolevole, comunque, quello dello *Zibaldone*, perché insidiosamente attraversato da sentieri divergenti, molti dei quali, è proprio il caso di dirlo, sfociano nel „nulla”, costellato di scoperte intellettuali e delle loro smentite, di principi affermati e negati, e caratterizzato da una prosa accattivante che inizialmente conquista per la sua „familiarità”, e poi frastorna per la polisemia che rende sfuggente un lessico di quotidianità solo all'apparenza innocente. Una monumentale opera di ricerca e di riflessione che dialoga con la poesia, come hanno messo in luce le letture più sensibili³⁹ e dove Leopardi figura ora nella veste di un esploratore razionalistico ma insieme dolorosamente partecipe del male di vivere, ora in quelle di un pensatore sottile e quasi capzioso, ora come filologo agguerrito fino alla pedanteria, ora infine da lettore armato di „un sapere investito di immensa ignoranza”⁴⁰, come ha scritto Blanchot di un'ermeneutica che sappia farsi, per amore di conquista, ingenua ed esistenziale.

La prima cosa da notare è la persistenza di quel mito di Dante (la „superstizione” come diceva Bettinelli) che appare sostanzialmente inattivo invece a livello di concreta pratica di poesia: ma, come si sa, la religione delle lettere è, a volte, per uno scrittore, più indiscutibile di quella degli altari, e Leopardi sembra confermare in pieno questo principio. Ecco allora frasi lapidarie, scarsamente, se non per nulla argomentate, che cadono come meteore nel cuore di altri argomenti di discussione, e dove Dante viene esaltato, quasi per articolo di fede: „Dante un Dio per noi” (*Zib.* 1689, 13. IX. 1821), „Dante, in quanto poeta, non ebbe né avrà mai pari fra gli italiani” (*Zib.* 2573-4, 21. VII. 1822), ecc. Fino a quella tarda definizione del poeta, in *Zib.* 4372, che si fonda su un notissimo verso del *Purgatorio*:

„Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. *I' mi son un che quando Natura parla*, ec. vera definizione del poeta.” (10. IX. 1828)

³⁸ A. Dolfi, *Dall'„intime” al „philosophique”: le strutture cognitive dello „Zibaldone”*, in AA. VV. „*Journal intime*” e letteratura moderna, Roma, 1989. Le due espressioni si trovano alla p. 116.

³⁹ Per qualche indicazione si rimanda alla meditata *Rassegna leopardiana* di F. Finardi, in „Lettere italiane”, 1993, n. 2.

⁴⁰ M. Blanchot, *L'opera e la comunicazione*, in Idem, *Lo spazio letterario* (1955), Einaudi, Torino, 1975. p. 166.

Oppure, e ciò capita spesso, vediamo Dante comparire in una formula che lascia avvertire la meccanicità di dogmi passivamente accolti: per esempio il binomio Dante-Omero (a valle, come si è mostrato, di Foscolo e della linea Gravina-Vico che opera nel Settecento una robusta rivalutazione del grande fiorentino), a rappresentare il vertice di quella poesia d'immaginazione che i Moderni devono rassegnarsi a considerare perduta. Del resto Leopardi sembra rendersi conto del carattere peregrino di certe uscite, e volercelo anzi, segretamente, segnalare, quando, per esempio, quasi a marcare una intima distanza, collega il giudizio sullo stile di Dante ad una nozione di „autorità”, di prestigio letterario (la lingua di Dante, „s'è pura per noi, che misuriamo la purità con l'autorità, niuno certamente avrebbe chiamato pura a quei tempi”, *Zib.* 2517, 29. VI. 1822).

Non mancano poi echi del „canone” bettinelliano e settecentesco che individua nella *Divina Commedia*, opera „sospetta” nella sua globalità per il miscuglio di prediche, di dialoghi, di dottrina, e di tant'altro ancora, alcuni passi bellissimi, notamente quelli di Francesca e di Ugolino, come ripete Leopardi in data 2. IX. 1828.

Sull'orizzonte, lo si sente bene, di una difficoltà di carattere generale: trovare il giusto punto di equilibrio tra un'estetica „normativa” (le regole „tecniche” dei generi, i principi di selezione del lessico, ecc.), una prevalente estetica sensistica che esalta il gusto come nozione di giudizio ed una aurorale intuizione „storicistica” che, senza espliciti esiti teorici e senza importanti risvolti valutativi, è in fondo una delle istanze che amministrano implicitamente la ricerca di una poesia di „sentimento” adatta al mondo, ai problemi, alla sensibilità (leggasi: infelicità) dei Moderni. Solo quest'ultima strada, se consapevolmente percorsa, avrebbe potuto propiziare la piena comprensione di Dante, e ciò non si realizza in alcun modo in questo scorcio di secolo, meno che meno in Leopardi, che vaga tra le vigne della poesia a vendemmiare per il suo proprio vino armato di cesoie razionalistiche e sensistiche.

Lo *Zibaldone* finisce così per apparire, in relazione a Dante, ma non solo a lui, una sorta di „quaderno del disamore”, visto che contiene, in cifra, una lista di elementi di „incompatibilità”, e stilata per giunta in modo così reticente e schermato (è forse il „dogma” dantesco a impedirne la esplicita tematizzazione?) che a darne conto è necessario procedere con la stessa accortezza del biologo al microscopio.

In primo luogo però è opportuno chiarire come e dove Leopardi riconosce a Dante una funzione indiscutibilmente positiva: ciò avviene, in omaggio ad un canone valutativo già ampiamente consolidato, in relazione ai problemi della lingua; cito un solo passo (il cui inusuale entusiasmo, lo ha opportunamente precisato Consoli, deriva dalla fresca lettura dell'*Apologia di Dante* del Perticari), ma potrei trasceglierne altri del tutto affini:

Dante fu il primo assolutamente in Europa che (...) ardì concepire e scrisse un'opera classica e di letteratura in lingua volgare e moderna, in-

nalzando una lingua moderna al grado di lingua illustre (...) E quest'opera classica non fu solo poetica, ma come i poemi d'Omero abbracciò espressamente il sapere di quell'età, in teologia, filosofia, politica, storia, mitologia ec. (...) Dante diede l'esempio, aprì e spianò la strada, mostrò lo scopo, fece coraggio e col suo ardire e colla sua riuscita agl'italiani; l'Italia alle altre nazioni" (*Zib.* 3338-3340, 2. IX. 1823).

Siamo nel 1823, ai margini estremi cioè di quella fase dell'ideologia che è stata chiamata, per comodità, del pessimismo storico; ma espressioni come queste percorrono tutto lo *Zibaldone*, per undici lunghi anni, dal 1817 al 1828: Dante „spontaneo” e „originale”; Dante che ha facili rime (*Zib.* 14) e inventa parole nuove, traendole dalle radici stesse della lingua (*Zib.* 50); Dante, fonte dello scrivere italiano (*Zib.* 1028, 11. V. 1821; 1525, 19. VIII. 1821) e, al pari di Omero, capace di derivare i nomi dalle cose stesse (*Zib.* 1077, 23. V. 1821), ecc.

Perché Dante, come il suo „gemello” greco del resto, ha la statura di un grande poeta di immaginazione: „forte era l'immaginazione di Omero e di Dante, feconda quella di Ovidio e dell'Ariosto” (*Zib.* 5. VII. 1820; si noti però, a poca distanza, 727, 8. III. 1821, con un accento del tutto diverso, Dante distaccato da Omero e proiettato, forse per spirito di squadra, insieme a Petrarca e Tasso, verso la Modernità), è la voce più ricca della „civiltà bambina” (*Zib.* 1228, 26. VI. 1821), il „prim(o) scrittor(e) e formator(e) della lingua” (qui in tema di barbarismi, *Zib.* 2503-6, 29. VI. 1822). Genio vicino alla natura, in altre parole e quindi inimitabile, nello spirito, e nello stile, che ha del resto sue precise connotazioni; Dante, infatti (lo dirò una volta sola visto che, in questo caso almeno, il giudizio rimane immutato), „non solo dipinge da maestro in due colpi, e vi fa una figura con un tratto di pennello; non solo dipinge senza descrivere (come fa anche Virgilio ed Omero), ma intaglia e scolpisce dinanzi agli occhi del lettore le proprie idee, concetti, immagini, sentimenti” (*Zib.* 2523, 29. VI. 1822)

Ma la poesia icastica e robusta, la poesia della sintesi e dell'espressione corposa, „ardita”, come si è già chiarito altrove, ha sul rovescio della medaglia, „grandi difetti di stile” (*Zib.* 700, 27. II. 1821, in buona compagnia, qui, addirittura con Petrarca).

Vico, nella pagina forse più interessante che il Settecento abbia prodotto su Dante dirà pressappoco le stesse cose, parlandoci di un „divino poeta” che potrebbe anche apparire „incolto e ruvido anzi che no, ed agli orecchi ammorbiditi da musiche effemminate suona una sovente fiata insoave e bene spesso ancora di spiacente armonia”⁴¹. Risolvendo però l'opposizione poeta di genio – poeta di stile (che continuerà aporeticamente ad angustiare Leopardi lungo tutta la parabola delle sue riflessioni dantesche, e non solo) nettamente a favore del primo.

⁴¹ G. Vico, Lettera a Gherardo degli Angioli, in Idem, *Autobiografia, carteggio e poesie varie*, a cura di Croce e Nicolini, Bari, 1929. p. 196.

Pare di sentire De Sanctis, per indicare con una breve parentesi un'altra linea di sviluppo della ricezione dantesca, che di lì a un secolo avrebbe dichiarato, nel *Saggio sulla Francesca da Rimini* (1868), la sua simpatia per Francesca, l'unico autentico e completo personaggio femminile della letteratura italiana, donna „viva e vera” al paragone di Silvia e Nerina, „creature fuggitive, ideali ondeggianti e straniere alla vita”⁴².

Come a ribadire, in altre parole, il „realismo”⁴³ di Dante di fronte al patetico „non so che” tassiano, che Leopardi assimila e reinterpreta.

Ma per ritornare a Leopardi, dopo la parentesi di cui chiediamo scusa, quali sono in concreto i suoi capi d'accusa nei confronti di Dante? Eccone l'elenco, per quanto possibile sintetico: Dante „responsabile” dell'assunzione in poesia di ineleganti termini tecnici della filosofia scolastica (*Zib.* 1228, 26. VI. 1821 – „la natura dello stile domanda più l'eleganza e bellezza che la precisione”), di barbarismi e latinismi (*Zib.* 1324, 14. VII. 1821 – „latinismi (...) buoni e puri, ma non hanno che far più niente col'eleganza e grazia”); Dante che si concede trasgressioni alla „convenienza e buon gusto poetico” (come quando, il discorso verte sui meriti delle „tre corone”, pigliò la „linguaccia greggia ed informe dalle bocche plebee” per applicarla alla teologia – *Zib.* 1995, 26. X. 1821), e che pratica, infine, ma come tutta la sua epoca del resto (l'accento a Dante qui è più implicito che sottolineato), uno stile di carattere „familiare”, „bellissimo bensì, ma poco diverso da quel della prosa” (*Zib.* 3413-19, 12. IX. 1823), per mancanza di vere parole antiche (il taciuto assunto leopardiano riguarda ovviamente in questo caso l'esigenza di accogliere in poesia qualche misurato ed evocativo arcaismo).

Non è poco, eh? Ciò che a noi moderni piace di Dante, la „poliglottia degli stili” di cui ha scritto Contini nel saggio citato, è proprio ciò che lo rende sgradito al „petrarcheggiante” (*in pectore*, forse più che nei fatti) Leopardi. In altri termini, il credito che questi è pronto a concedere al fondatore della lingua, non basta a riscattare il poeta che viene passato al vaglio di una critica di impronta puristica dove si avverte perfino talvolta qualche eco del Bembo, e che va a colpire soprattutto la „magnanimità lessicale”⁴⁴ dell'opera maggiore. Quella varietà ed eterogeneità di materiali espressivi che è il risvolto dalla „miracolosa adesione al concreto”⁴⁵ di Dante (infiniti doppioni, e si pensi solo ai compresenti „aria”, „aura” ed „aere”, parole dialettali, plebee, latinismi, francesismi, espressioni di conio

⁴² F. De Sanctis, *Saggio sulla Francesca da Rimini*, in Idem, *Lezioni e saggi su Dante*, Torino, 1955. p. 650.

⁴³ Per questa formula e la sua ampia discussione non si può che rimandare ad E. Auerbach, *Mimesis – Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, 1956, e spec. al capitolo *Farinata e Cavalcante*.

⁴⁴ G. Contini, Introduzione a D. Alighieri, *Rime*, Torino, 1973. p. XI.

⁴⁵ Questa espressione e le seguenti appartengono a B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, 1971. p. 169 e segg.

proprio, ecc.), molecole linguistiche che ribollono in un „crogiolo” dove si mescola alto e basso, letterario e popolare, astratto e concreto, con una ricchezza stupefacente e certo frastornante per l’orecchio del purista. Tutto il contrario di Petrarca (spesso nello *Zibaldone* esplicita o sottaciuta pietra di paragone) che appare, ed è solo un aspetto di quel produttivo interesse di cui vedremo presto altre sfaccettature, il campione della „stabilità” e delle „regole” (*Zib.* 1994, 26. X. 1821). In lui, così Leopardi, che gli conferisce un ruolo di spicco nel trio delle „corone”, „ritrovo una forma ammirabilmente stabile, completa, ordinata, adulta, uguale, e quasi perfetta di lingua, degnissima di servire di modello a tutti i secoli quasi in ogni parte” (*Zib.* 706, 28. II. 1821).

Ed è ancora lui (insieme ai suoi due sodali trecenteschi, certo, ma in posizione di netto vantaggio) che tolse „la nostra lingua dalle bocche della plebe” (*Zib.* 1994, 26. X. 1821) consegnandola alla letteratura, mentre Dante chiude il terzetto, relegato, senza dirlo esplicitamente, nella retroguardia degli „ignorantissimi” (come lascia capire un’intricata riflessione dello *Zibaldone* dove la venerazione per gli antichi si trova a dover fare i conti i valori di eleganza richiesti alla poesia: „Così i trecentisti, ignorantissimi rispetto ai cinquecentisti, ec. e Dante rispetto al Petrarca e al Boccaccio” – 1284, 10-13. VIII. 1821).

Osservazioni che la dicono lunga sulle posizioni leopardiane, ancora (ma bisogna aggiungere per amore di giustizia, soprattutto in teoria) ben al di qua dell’ideale romantico di arte „organica”, e impregnate invece di umori classicistici sia per quanto riguarda la teoria dell’imitazione, che la convinzione della inconciliabilità tra le parole della prassi, della vita, del popolo, e la lingua scelta, cristallina, „eterna” della poesia.

Comunque il punto è anche un altro, e lo mette bene in luce un breve passaggio che ci apprestiamo a citare, nella parte centrale di un discorso molto ampio, e tutto notevole, su Omero, Virgilio, l’epica e la poesia che parla al cuore, approfondendo quello „charme”, così letteralmente Leopardi, che desta moti di „compassione”, smuove gli affetti, „intenerisce”:

„Poco ai tempi d’Omero valeva ed operava quello che negli uomini si chiama cuore, moltissimo l’immaginazione. Oggi per lo contrario (e così a’ tempi di Virgilio) l’immaginazione è generalmente sopita, agghiacciata, intorpidita, estinta; difficilissimo è ravvivarla anche al gran poeta, il quale altresì difficilmente può esser oggi gagliardamente ispirato dalla immaginativa, ed esser grande per quella parte che propriamente spetta all’immaginazione e per ciò che da lei deriva, come furono Omero e Dante. Se l’animo degli uomini colti è ancor capace d’alcuna impressione, d’alcun sentimento vivo, sublime e poetico, questo appartien propriamente al cuore.” (*Zib.* 3154-3155, 5-11. VIII. 1823)

Ecco qui perfettamente precisate le difficoltà di „contatto” della poesia moderna (e della propria in particolare) con Dante, voce somma ed inimitabile di arte della „mezza barbarie” (*Zib.* 1228, 26. VI. 1821). I mo-

delli stanno altrove, sembra voler suggerire Leopardi, altrove il canto più congeniale al proprio; ad una lirica cioè, ormai consapevolmente sentimentale, che muove all'appuntamento col suo tempo armata di nozioni di poetica quali „infinito”, „indefinito”, poi „rimembranze” (la linea „idillica”, che su archetipi omerici e virgiliani, era già stata anticipata nel *Discorso di un italiano*), lungo la parabola che porta da un classicismo di frontiera (la poesia necessita controllo, *Zib.*, 258-259, 3. X. 1820) ad un romanticismo vigoroso ma inconfessato (la poesia è impeto, *Zib.* 4356, 29. VIII. 1828).

Occorre di nuovo ripeterlo quel nome? Petrarca. Individuato già nelle prime pagine dello *Zibaldone*, nell'ambito di una riflessione condotta dal Leopardi „classicista” sul tema della „canzone”, come modello di una praticabile modalità di poesia „affettuosa”, capace cioè di far parlare il cuore:

„Quell'affetto nella lirica che cagiona l'eloquenza e abbagliando meno persuade e muove più, e più dolcemente massime nel tenero, non si trova in nessun lirico né antico né moderno se non nel Petrarca (...) Son propri esclusivamente del Petrarca in quanto all'affetto, non solo la copia, ma anche quei movimenti pieni *ton pathous* e quelle immagini affettuose (...) e tutto quello che forma la vera, animata e calda eloquenza. E dall'influsso che ha il cuore nella poesia del Petrarca viene la mollezza e quasi untuosità come d'olio soavissimo delle sue Canzoni (anche nominatamente quelle sull'Italia) e che le odi degli altri appetto alle sue paiano asciutte e dure e aride, non mancando a lui la sublimità degli altri e di più avendo quella morbidezza e pastosità che è cagionata dal cuore.” (*Zib.*, 23-24)

Una propensione che è destinata a maturare, rafforzando il pregiudizio anti-dantesco, nell'adesione a quella che potremmo definire la linea Petrarca-Tasso, asse generatore di una poetica dell'„incanto musicale della parola”⁴⁶, come ha suggerito Bonora nel Convegno del 1976 (e che abbraccia oltre a Tasso i melici d'Arcadia, l'Ossian cesarottiano, ecc.), alla cui onda Leopardi si affida, con abbagliato abbandono, lasciandovisi dolcissimamente affogare.

Dante e Petrarca, insomma, la solita più o meno aperta contrapposizione; sottolineata, a voler allargare il raggio del discorso, anche da Foscolo, ma con implicazioni di valore del tutto opposte. Ecco allora un Petrarca che sceglie „le più eleganti e melodiose parole e frasi”, di fronte a Dante che crea sovente una lingua nuova, e „chiama quanti dialetti ha l'Italia a somministrargli combinazioni atte a rappresentare non pure le sublimi e belle, ma ben anche le più comuni scene di natura; tutti gli arditi concepimenti della sua fantasia; le più astratte teoriche di filosofia, e i misteri più astrusi di religione”; tanto che „una semplice idea, una parola volgare piglia diverso colore e spirito diverso dalla loro penna. Il conflitto di propositi contrari *suona nel cuore* del Petrarca, e *tenziona nel cervello* di Dante (...)

⁴⁶ E. Bonora, *Leopardi e Petrarca*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal '200 al '600*, op. cit. p. 117.

Il Petrarca eccita le più cari simpatie, e sveglia le più profonde emozioni del cuore (...), sovrast(a) nel mettere in cuore un sentimento profondo della sua esistenza, e Dante nel guidare l'immaginazione ad accrescere di sconosciute attrattive la natura"⁴⁷.

Cuore e immaginazione, anche qui, lo si noti, separati, come Orfeo ed Euridice per crudele decreto del Fato. O meglio, ortisianamente, per effetto del ciclo delle età che rende irrecuperabile quella remota stagione quando „gli antichi (...) trovavano il bello e il vero accarezzando gli idoli della lor fantasia"⁴⁸.

Non manca in aggiunta, nel discorso di Foscolo su cui voglio ancora brevemente restare, un'osservazione sull'infelicità, che conduce a conclusioni opposte di quelle leopardiane, ma sulle quali getta una qualche luce, come si vedrà chiaramente più avanti: „Petrarca (...) fu virtuoso; ma fu più infelice di Dante, da cui mai non traspare quella irrequietudine e perplessità d'animo che fece Petrarca minore di sé agli occhi propri..."⁴⁹.

Per concludere, se „Dante applicò la poesia alle vicende de' tempi suoi, quando la libertà faceva l'estremo di sua possa contro la tirannide; e scese nel sepolcro con gli ultimi eroi del medio evo; Il Petrarca visse fra coloro che prepararono la ingloriosa eredità del servaggio alle prossime quindici generazioni;" così, sulle ceneri della libertà „la poesia di Petrarca ci avviluppa in oziosa melanconia, nelle più molli e dolci visioni, nell'errore di abbandonarci in balia delle affezioni altrui..."⁵⁰

Bei suggerimenti per un medaglione di „scrittore d'opposizione", nel senso mazziniano della formula, che contribuiscono tuttavia anch'essi a suggerire un'immagine dimidiata di Dante: nuova scontata „vittoria del genio sulla critica"⁵¹ come ha argutamente intitolato De Sanctis un suo breve capitoletto di riflessioni dantesche.

8.

Non si deve comunque pensare, giunti a questo punto, che a tenere Leopardi distante da Dante siano state prevalentemente ragioni „tecniche", sia pure ragioni „forti" in quanto attinenti alla natura stessa della poesia nel suo nesso forma-contenuto.

A ben vedere, la distanza di Leopardi da Dante sembra invece prima di tutto scaturire da una incompatibilità ideologico-culturale, da una diversità più intuita che schiettamente problematizzata, ma gravida di

⁴⁷ U. Foscolo, *Parallelo fra Dante e Petrarca*, nella versione italiana di C. Ugoni, in U. Foscolo, *Saggi e discorsi critici*, Ediz. naz. delle opere, vol X, Firenze, 1953, pp. 280, 284, 287, passim.

⁴⁸ U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Milano, 1983. p. 106.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 296.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 288-289.

⁵¹ F. De Sanctis, *Lezioni sulla Divina Commedia*, Bari, 1956. p. 41.

conseguenze sul piano espressivo. È qui il nucleo della questione, io credo: ad attivare produttivamente la memoria poetica di Leopardi opera, in altre parole, una istanza molto complessa di affinità, che non esclude per esempio il piano sentimentale. A fare da fossato o da ponte, per dirla in maniera ancora diversa, è un intreccio di condizioni peculiari, di Weltanschauung e di sensibilità, perché nulla avvicina tanto Leopardi ai grandi della tradizione che sentire in loro la voce della sua stessa disperazione. Sono queste, secondo una plausibile ipotesi⁵², le segrete motivazioni che spiegano la lunga fedeltà a Virgilio, un poeta che partecipa con pathos pieno e sofferta malinconia, alla condizione di infelicità del genere umano (anzi, degli esseri tutti, a leggere bene le *Georgiche*).

Anche in lui, insomma, è la vicinanza d'ispirazione e la consentaneità di motivi, psicologici, morali, ideali, a facilitare gli incontri di poesia. Come sempre, forse, del resto.

È così che Montale ha potuto a sua volta trovare ispirazione in Leopardi⁵³ ed Eliot ha visto in Dante un riferimento intellettuale fondamentale⁵⁴ per la sua visione del mondo e per la sua arte, per limitarci a due casi relativi ai poeti di cui stiamo parlando.

Si trova qui d'altra parte, per girare il problema sull'altra faccia, il motivo che impedisce a Leopardi di appropriarsi di quel versante della poesia dantesca, la tonalità „purgatoriale” (salvo, per fare un esempio, la banalissima ripresa dell'espressione „'ntenerisce il core” per qualificare la primavera nel *Passero solitario*), che appare in fondo coerente con la sua esigenza di un verso levigato e musicale; di rubare cioè qualche colore agli squarci di natura idillica e consolante e di cieli azzurri e purificati (ma pure venati di nostalgia), di ispirarsi a certi paesaggi di incanto che caratterizzano la seconda cantica e che non sembrano in sé e per sé inconciliabili con la poesia dell'infinito-indefinito; come hanno sottolineato quegli interpreti⁵⁵ di „scuola” crociana che compensano l'incomprensione per l'aspetto culturale, filosofico, „didascalico” della *Divina Commedia* con un abbandono, quasi decadente direi, ai momenti più lirici e musicali. Certo, la „donna soletta che si già / cantando e scegliendo fior da fiore / ond'era pinta tutta la sua via” (di *Purgatorio* XXVIII, 42-42) non è proprio uguale alla „donzelletta” del *Sabato del villaggio*: la prima ci suggerisce pensieri di bellezza spirituale di eternità, è il simbolo di un viaggio che conduce alle pacificanti radici dell'Essere, l'altra racconta di gioie effimere e di illusioni, annuncia segretamente „tristezza e noia”. Ed è qui mi pare il cuore del

⁵² A. La Penna, *Leopardi fra Virgilio e Orazio*, in „La Rassegna della letteratura italiana”, Firenze, 1982. p. 38.

⁵³ Lo indica con vari riscontri R. Luperini nel capitolo *Il Leopardi di Montale* nel suo recentissimo *Il dialogo e il conflitto*, Roma, 1999.

⁵⁴ Ne fa accenno, in un interessante quadro di riferimenti, F. Kermode, *L'apocalisse moderna* (cap. IV), in *Il senso della fine*, Milano, 1972.

⁵⁵ Penso soprattutto a Sansone e a Momigliano.

problema: nelle immagini di Dante c'è qualcosa che parla a Leopardi, in modo allusivo ma perentorio di un uomo tanto diverso da sé, tanto remoto dal suo bisogno di guardare alla sventura senza consolazioni, di denunciare la malvagità della natura, di chiamare per nome la miserabile, irredimibile condizione di infelicità del genere umano.

9.

Il discorso si fa interessante, mi pare, e va allargato. Si è scritto, in pagine precedenti a proposito di Leopardi, di una linea Petrarca-Tasso: è il caso di stringere il nodo, tirando l'altro capo del filo; che è quello, manco dirlo, della crescente consapevolezza della propria affinità con il poeta ferrarese, la „sofferta (...) vivissima partecipazione di Leopardi alla (sua) condizione umana”⁵⁶; consentaneità non solo psicologica, che sarebbe poco, ma estetica e „filosofica”, se si può dire. Tasso come colui che per primo (è una scoperta esplicitata nella *Ad Angelo Mai*) ha dovuto misurarsi con la consapevolezza del „nulla”, e ha tradotto in pianto e canto l'infelicità, sentita come condizione propria dell'uomo, e non soltanto, semplicemente, come il destino individuale della propria „vita strozzata” (la formula appartiene a Croce e, dogmatizzata, è stata, come si sa, fonte di non pochi malintesi).

Ma sentiamo ancora Scrivano, che ha scritto a questo proposito pagine definitive:

„Al di là di tutto la simpatia umana si ritrasformava in consonanza poetico-letteraria, in concreti orizzonti di immagini, di luci, di ombre, di motivi esistenziali nell'elaborazione e di veri e propri topoi poetici (...): il presente, il passato, il futuro, la morte, i dolci studi, e sopra tutti la luna bianca, candida, silenziosa, tacita.”⁵⁷

È troppo azzardare che la scoperta e l'approfondimento di questa affinità allontani Dante ancora di più, irrimediabilmente anzi, dall'orizzonte leopardiano?

Si rifletta sul passo che mi appresto a citare, il conosciutissimo paragone tra il sepolcro di Dante e la tomba di Tasso come lo racconta una lunga e appassionata riflessione dello *Zibaldone*, e si capiranno molte cose:

„Dei nostri sommi poeti, due sono stati sfortunatissimi, Dante e il Tasso. Di ambedue abbiamo e visitiamo i sepolcri: fuori delle patrie loro ambedue. Ma io, che ho pianto sopra quello del Tasso, non ho sentito alcun moto di tenerezza a quello di Dante: e così credo che avvenga generalmente. E nondimeno mancava in me, né manca negli altri, un'altissima stima, anzi, ammirazione verso Dante; maggiore forse (e ragionevolmente) che verso l'altro. Di più, le sventure di quello furono senza dubbio reali

⁵⁶ R. Scrivano, *Leopardi e Tasso*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal '200 al '600*, op. cit. p. 291.

⁵⁷ Ivi, p. 335.

e grandi; di questo appena siamo certi che non fossero, almeno in gran parte, immaginarie: tanta è la scarsezza e l'oscurità delle notizie che abbiamo in questo particolare: tanto confuso, e pieno continuamente di contraddizioni, il modo di scriverne del medesimo Tasso. Ma noi veggiamo in Dante un uomo d'animo forte, d'animo bastante a reggere e sostenere la mala fortuna; oltracciò un uomo che contrasta e combatte con essa, colla necessità col fato. Tanto più ammirabile certo, ma tanto meno amabile e commiserabile. Nel Tasso veggiamo uno che è vinto dalla sua miseria, soccombente, atterrato, che ha ceduto all'avversità, che soffre continuamente e patisce oltre modo. Sieno ancora immaginarie e vane del tutto le sue calamità; la infelicità sua certamente è reale. Anzi, senza fallo, se ben sia meno sfortunato di Dante, egli è molto più infelice" (*Zib.* 4255-4256, Recanati, 14 marzo 1827).

Il rilievo, come si vede, se appare neutro sul piano dei valori poetici, contrabbanda in verità un giudizio di valore: la maggiore, indiscutibile infelicità di Tasso, che angustia un'anima inaridita dal tramonto d'ogni illusione, lo rende non solo umanamente, ma anche poeticamente più vicino a Leopardi; facendo di lui, che pure era stato ammiratore senza riserve del grande fiorentino, a quanto ricordava Foscolo sulla „Edinburgh Review" („Torquato Tasso venendo interrogato su chi fosse il più grande poeta d'Italia, rispose: Dante"⁵⁸) un emulo vittorioso di Dante, almeno per ciò che riguarda la storia intima della poesia di Leopardi; e di quest'ultimo un poeta che, per dirla con il Pound del „io sono ora Dante ora Villon", potrebbe affermare con pieno diritto, io sono un po' Petrarca ed un po' Tasso. Mentre Dante compare nella lunga pagina citata con un profilo non proprio lusinghiero: quello di un uomo che si può ammirare, ma non veramente amare, un uomo tetragono, orgoglioso, sicuro di essere nel giusto, giudice e profeta insieme, che contrasta la malasorte con un gesto intellettualmente e moralmente fin troppo convinto, il Dante di tanti bronzei monumenti disseminati nelle piazze d'Italia.

Un paragone, questo dei due poeti, che non basta poi l'accento alla loro „immaginativa profonda", nell'*Elogio degli uccelli*, a trasformare da antitesi in parallellismo: „...quella immaginativa profonda, fervida e tempestosa, come ebbero Dante, il Tasso; la quale è funestissima dote, e principio di sollecitudini e angosce gravissime e perpetue"⁵⁹.

Se poi facciamo un passo indietro, troviamo un altro tema di rilievo quando Leopardi, nel quadro di un lungo discorso critico sul Cristianesimo, „più atto ad atterrire che a consolare, o a rallegrare, a dilettere, a pascere con la speranza" (*Zib.* 3507), si arma della filosofia sensistica per negare valore alle promesse del paradiso cristiano, e per mostrare a se stesso

⁵⁸ U. Foscolo, Primo articolo della „Edinburgh Review" (1818), in Idem, *Studi su Dante*, Firenze, 1979. p. 25.

⁵⁹ G. Leopardi, *Operette morali*, a cura di M. Fubini, Torino, 1985. p. 224.

stoicamente l'impossibilità di ogni risarcimento, che non sia „del senso”, di una condizione infelice e sfortunata.

Tanto che, prosegue, dopo aver indicato il carattere „sensibile e materiale” dei tormenti promessi ai peccatori, Dante

„riesce a spaventare dell'inferno, non riesce né anche poeticamente parlando, a invogliar punto del Paradiso; e ciò non per mancanza d'arte o di invenzione, ec. (anzi ambo in lui sono somme, ec.) ma per natura dei suoi subbietti e degli uomini” (*Zib.* 3507-3508, 23. IX. 1823).

Se leggo bene è un discorso che, „poeticamente parlando”, contiene implicita la smentita, pienamente romantica questa e del tutto rispondente ai pregiudizi con i quali l'Ottocento ha letto la *Commedia* (con l'ovvia eccezione di Gioberti), che fosse possibile far nascere l'arte da principi dottrinali, da convinzioni etico-religiose, da finalità di paretisi. E che getta luce, non del tutto positiva mi pare (o meglio, ambivalente come sempre quando illumina il profilo di quel Grande inimitabile) su quanto Leopardi è andato annotando, in momenti successivi e con sempre maggiori approfondimenti, a proposito dell'universalismo linguistico e culturale di Dante, di quella „perfezione enciclopedica”⁶⁰ della *Commedia* che rappresenta in fondo un gesto di possesso razionale del mondo, propiziato più dalla fede che dal Trivio e dal Quadrivio; una professione di ottimismo e di fiducia nella sacralità del cosmo che egli, Leopardi, non può in alcun modo condividere.

Già nel giugno 1821 aveva infatti dichiarato di „condonare” l'eccesso di termini filosofici in poesia alla „mezza barbarie” di Dante e compagni, aggiungendo però che „altro è la purità, altro l'eleganza di una voce”, e completando qualche settimana dopo, in nome dell'inconciliabilità di natura e ragione, con la sentenza che „dove regna la filosofia quivi non è poesia” (*Zib.* 1310, 13. VII. 1821); nell'autunno dello stesso anno, altra stoccata: è un passo che ho già citato, dall'andamento contraddittorio, perché se Dante vi figura come „sommo scrittore” di „magnanimo ardire”, la locuzione „ciò che allora si stimava la più sublime materia: la teologia” e, peggio ancora, l'inciso „in onta della convenienza e buon gusto poetico” (*Zib.* 1995, 26. X. 1821) la dicono lunga sugli *arrières pensées* di Leopardi a proposito della poesia rivestita di panni filosofici e religiosi. Due anni dopo un'altra annotazione sulla *Divina Commedia*, di tono accesa-mente entusiastico (ma è il passo „perticariano” su cui ho già richiamato l'attenzione); discorso senza ombre, se non ci fosse una avversativa a metterci lo zampino: „quest'opera classica”, scrive Giacomo riferendosi alla *Commedia*, „non fu solo poetica, ma come i poemi d'Omero, abbracciò espressamente tutto il sapere di quella età, in teologia, filosofia, politica, storia, mitologia, ec.” (*Zib.* 3339, 2. IX. 1823). Poesia ed erudizione, quindi, inconciliabili? O forse la persistente difficoltà a trovare la giusta linea di compromesso fra la valutazione storico-linguistica (la lingua e la lettera-

⁶⁰ S. Calabrese, *L'idea di letteratura in Italia*, Milano, 1999, p. 2.

tura italiana sono grandi e mature, e lo sono diventate prima di ogni altra, perché Dante, ed altri con lui, hanno operato da bacino collettore consegnando ai posteri un ricchissimo e sperimentato vocabolario) e quella più personale che riguarda la poesia nella sua capacità di parlare al cuore, evocando l'„infinito”, sensistico e non mistico, „a cui tende il nostro spirito” (*Zib.* 3500, 23. IX. 1823).

Nello stesso anno di nuovo qualche perplessità con la „irregolare” sovrabbondanza tematica della *Commedia*: posto che „il fine del poeta epico (...) non dev'essere già di narrare, ma di descrivere, di commuovere, di destare immagini e affetti, di elevar l'animo, di riscaldarlo, di correggere i costumi, d'infiammare alla virtù, alla gloria, all'amor di patria, di lodare, di riprendere, di accender l'emulazione, di esaltare i pregi della propria nazione, de' propri avi, degli eroi domestici, ec.” (*Zib.* 3548-3549, 29. IX. 1823), ci si aspetterebbe l'assunzione della *Commedia* nell'Olimpo dell' epica; e invece no, tutt'al contrario. „Dante (...) non è epico, ma il (suo) soggetto è narrativo, sebbene ei dà troppo forse talvolta in dissertazioni e declamazioni ma torno a dire, il suo poema non è epico, ed è misto di narrativo, di dottrinale, morale, ec.” (*Zib.* 3552, 29. IX. 1823). Il problema, è opportuno chiarirlo, verrà risolto alcuni anni più tardi, in una fra le ultime delle sempre più rade annotazioni dantesche; una frase, isolata e lapidaria sancisce infatti che „la Divina Commedia non è che una lunga lirica dove è sempre in campo il poeta e i suoi propri affetti” (*Zib.* 4417, 3. XI. 1828): salvando Dante dalla scomoda posizione di esule, questa volta del sistema dei generi, con un coup-de-théâtre (va detto, assai poco convincente) che lo promuove a rappresentante del genere „più nobile e più poetico d'ogni altro” – *Zib.* 4234, „il solo che veramente resti ai moderni (...) eterno ed universale”, *Zib.* 4476, 29. III. 1829 (e, assai prima, già in *Zib.* 245).

Ciò che va qui notato, mi pare, non è tanto l'incertezza della collocazione (in fondo anche Hegel sosterrà che la *Divina Commedia*, „rigorosamente anzi quasi sistematicamente regolat(a)” non „può essere da noi chiamat(a) un'epopea nel senso abituale del termine, perché vi manca un'azione individuale conclusa, che si muova sull'ampia base del tutto”⁶¹) quanto la sicurezza dell'inclusione (che sembra, invece, a una interprete pur sensibile ed attenta, scaturire dalla comprensione della „radice individuale e sentimentale della poesia dantesca” e capace di ricondurre „la sostanza del canto al nucleo genuinamente moderno di un'ispirazione affettiva e soggettiva”, facendo pulizia di tutte „le precedenti interpretazioni di poema narrativo e didascalico”⁶²); da parte mia, sono invece convinto che una frase così isolata, dopo un decennio di perplessità rispetto alla rubricazione della *Divina commedia* debba derivare o da una lettura di cui Leopardi trascrive, personalizzandole, le conclusioni (in fondo di Danteide aveva già parlato Gozzi, e Foscolo, da parte sua, sottolineato che il pri-

⁶¹ G. W. F. Hegel, *Lezioni sull'estetica*, Torino, 1964. pp. 1461-2.

⁶² L. Martinelli, *Dante*, Palumbo, 1966. p. 171.

mo e unico protagonista del Poema è Dante), o da un malinteso onor di bandiera. Un passo che avvicinato a quanto Leopardi dichiara nello stesso anno a proposito della interpretazione allegorica del Poema da parte di Rossetti (*Zib.* 4365, 2. IX. 1828), con l'accento entusiastico agli episodi di Francesca e Ugolino, potrebbe semmai far pensare ad un invito mascherato a letture „antologiche” del capolavoro, trascogliendo cioè scelti lacerti „ lirici” da isolare e contrapporre alla prevalente zavorra allegorica.

Ora, per ritornare a quei motivi di fondo che impediscono a Leopardi la comprensione piena e la ricezione „produttiva”⁶³ di Dante, sarà il caso di richiamare l'attenzione sulla dimensione „impegnata” della *Divina commedia*, sia in senso etico-religioso che politico-civile; e, soprattutto, ai contenuti specifici di questo impegno. Animato dalla sicurezza del destino soprannaturale dell'uomo („noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla / che vola alla giustizia senza schermi” – *Purg.* X, 124-126), dalla fiducia in un perfetto ordine superno, in un Ente benigno e onnipotente che conduce verso approdi felici la storia dell'umanità, redimendo e purificando il male della terra:

*io, che al divino dall'umano
all'eterno dal tempo era venuto,
e di Fiorenza in popol giusto e sano
di che stupor dovea esser compiuto!
(Par. XXXI, 37-41)*

Nulla di più lontano dalle posizioni di Leopardi che invece non ha dubbi sull'infelicità immedicabile del genere umano e sul carattere crudele ed assurdo del nostro destino, che è compito dell'artista denunciare con la sua arte.

Lo anticipava nel 1819: „Era un tempo che la malvagità umana e le sciagure della virtù mi movevano a sdegno e il mio dolore nasceva dalla considerazione della scelleraggine. Ma ora io piango l'infelicità degli schiavi e de' tiranni, degli oppressi e degli oppressori, de' buoni e de' cattivi, e nella mia tristezza non è più scintilla d'ira, e questa vita non mi par più degna d'essere contesa” (a Giordani, 17 dicembre 1819)

E lo ribadiva al Vieusseux il 4 marzo 1826, quasi indicare la fermezza delle convinzioni, chiarendo senza troppe reticenze che non vi era politica o ideologia che potesse cambiare le cose:

„La mia vita (...) è stata sempre, ed è, e sarà perpetuamente solitaria (...) Questo vizio dell'*absence* è in me incorreggibile e disperato (...) gli uomini sono ai miei occhi quello che sono in natura, cioè una menomissima parte dell'universo, e che i miei rapporti con loro e i loro rapporti scambievoli non m'interessano punto, e non interessandomi, non gli osservo se non superficialissimamente. Però siate certo che nella filosofia sociale io sono in ogni parte un vero ignorante. Bensì sono assuefatto di osserrar

⁶³ Per questo ed altri motivi dell'„estetica della ricezione” mi permetto di rimandare al mio *Dall'estetica della ricezione all'ermeneutica letteraria*, in „Problemi”, Palermo, 1990, n° 87.

di continuo me stesso, cioè l'uomo in sé, e similmente i suoi rapporti col resto della natura (...) Tenete dunque per costante che la mia filosofia (...) non è di quel genere che si apprezza ed è gradito in questo secolo; è bensì utile a me stesso, perché mi fa disprezzar la vita e considerar tutte le cose come chimere, e così mi aiuta a sopportar l'esistenza."

Mentre, e risparmio tutte le citazioni affidandomi alla sintesi di uno che se ne intende, era presto giunto a conclusioni definitive anche in materia di religione, contestando, soprattutto nelle *Operette*, le „illusorie idee metafisiche sulla presunta bontà o provvidenzialità che governa le sorti degli uomini”⁶⁴.

Se le illusioni che nascono dalla natura conducono infatti alla felicità, altra cosa invece sono gli errori fabbricati dall'uomo, per i quali propone, con uno sforzo di distinzione che non suona del tutto convincente, la definizione di „superstizione” e „barbarie”:

„Altro è ignoranza naturale, altro è ignoranza fattizia. Altro gli errori ispirati dalla natura, e perciò convenienti all'uomo e conducenti alla felicità; altro quelli fabbricati dall'uomo. Questi non conducono alla felicità, anzi all'opposto, com'essendo un'alterazione del suo stato naturale, e come tutto quello che si oppone a esso stato. Perciò le superstizioni, le barbarie, ec. non conducono alla felicità ma all'infelicità” – *Zib.* 421, 18 dic. 1820

Di conseguenza il nostro poeta è poco tenero sul Medioevo, in relazione al quale, e in controtendenza rispetto alla sua epoca affascinata da Comuni, Leghe Lombarde, passioni di chiesa e di campanile, albe di popoli, espone giudizi piuttosto espliciti; a latere, quanto si vuole, rispetto al problema dantesco, ma che rivelano senza ombra di dubbio l'incomprensione, se non il rifiuto, per quel sistema articolato e omogeneo di valori culturali, politici, etici, religiosi e teologici che costituiscono l'humus della *Divina commedia*, e senza i quali il Poema non sarebbe ciò che è, in quella sua organica complessità che si sottrae ad ogni semplificazione e ad ogni sforzo di imporle da fuori una estranea misura interpretativa.

Se serve una testimonianza, si rilegga il prececo appunto del 23. VI. 1820, ancora permeato di spiriti foscoliani e neoclassici (che rivela molto dell'inclinazione antimetafisica di Leopardi e, indirettamente, del suo disagio nei confronti del nucleo cristiano-medievale del capolavoro dantesco), confermato e ripreso, qualche anno dopo, dalla lapidaria enunciazione di *Zib.* 2574 (21. VII. 1822), che „i tempi barbari, bassi, ecc. erano religiosi fino alla superstizione, e la virtù dov'era?”:

„La barbarie cupa ed oscura, e vilmente e stranamente crudele de' tempi bassi, non proveniva solamente dall'ignoranza, ma da questa mescolata alla religion cristiana. Se fosse stata una barbarie pagana, quella religione aperta, chiara, materiale, senza misteri, avrebbe dato a quella ignoranza un colore più allegro, e a quei costumi un carattere meno profondo.

⁶⁴ B. Biral, *La lettera allo Stella sul Petrarca – 13. IX. 1826*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, op. cit., p. 392.

Male menti erano tutte piene di quel *sombre*, di quel misterioso, di quel lugubre, di quello spaventoso della religion cristiana massimamente guasta dalla superstizione; lo spirito del tempo era modellato sopra queste forme metafisiche e astratte; l'uomo era malvagio per natura della società, come sempre; aggiunta alla malvagità l'ignoranza la superstizione, e lo spirito cupo del tempo, il vizio prese il carattere di metafisica, cosa notevole, e ben diversa dagli antichi vizi che generalmente erano più naturali, e quantunque gravi e dannosi, tuttavia si soddisfacevano apertamente, o al più sotto un velo di politica superficialissima.”

Si potrebbe, con un po' di cautela, proporre anche una controprova, citando ancora due passi del labirinto dello *Zibaldone*; il primo dei quali relativizza il valore dello stile in poesia („Molti presenti italiani che ripongono tutto il pregio della poesia, anzi tutta la poesia nello stile, e disprezzano affatto, anzi neppur concepiscono la novità de' pensieri, delle immagini, de' sentimenti (...) sarebbero forse ben sorpresi se loro si dicesse (...) che chiunque non sa immaginare, pensare, sentire, inventare, non può né possedere un buono stile poetico, né tenerne l'arte, né eseguirlo né giudicarlo nelle opere proprie né nelle altrui” – 3388, 9. IX. 1823); mentre l'altro sostiene l'intrinseco carattere poetico della filosofia („i più profondi filosofi, i più penetranti indagatori del vero, e quelli di più vasto colpo d'occhio, furono espressamente notabili e singolari anche per la facoltà dell'immaginazione e del cuore, si distinsero per una vena e per un genio decisamente poetico (...) fra gli antichi Platone (...) Fra' moderni Cartesio, Pascal (...) Rousseau, Mad. di Stael” – 3245 23. VIII. 1823). Si tratta è vero di riflessioni cronologicamente vicine al momento di prosa speculativa delle *Operette morali*, e ciò ne limita la significatività; ma tali da poter comunque fornire una nuova, meno unilaterale chiave d'accesso al mondo della *Divina commedia*, nel segno di una robusta arte di contenuti, se *quei* contenuti non fossero stati così sgraditi, incomprensibili, lontani. Alle solide certezze del poeta medievale, per il quale il mistero dell'universo è un mistero di luce e di amore,

*Lo sommo ben, che solo esso a sé piace,
fece l'uomo buono e a bene, e questo loco
diede per arra a lui d'eterna pace
(Purg., XXVIII, 91-93)*

Leopardi contrappone infatti convinzioni altrettanto granitiche (che riguardano la sorte di un essere, l'uomo,

*all'infelicità predestinato
non per suo vizjo o colpa anzi innocente
per ordin primo e natural suo fato
(Paralipomeni, IV, 7)*

Non c'è, a quanto pare, possibilità di compromesso o di mediazione.

Se Dante si profila come un uomo che con stupefacente sicurezza di sé imbocca ardito e sicuro la via di quella scala, che, come è stato detto, „Dio stende alla creatura che Egli ha scelto di chiamare a Sé”⁶⁵, verso la luce dell’Empireo, verso quell’infinito immateriale la cui sola idea appare al sensista Leopardi del tutto priva di significato per l’umanità e la sua esistenza, questi appare invece un prigioniero stoicamente consapevole del carcere soffocante dove lo costringe il disegno crudele di una Natura sfingea e beffarda che di lui non cura, e se, come diceva Bontempelli della propria arte, mescola sempre „un poco di cielo alle cose della terra”, certo si tratta di quel cielo enigmatico e lontano, per quanto bellissimo, da dove la luna ascolta impassibile e silenziosa la voce angosciata di un pastore: „a che vale / al pastor la sua vita (...) ove tende / questo vagar mio breve?”.

Visioni del mondo tanto contrastanti, come si vede, da essersi fatte paratia stagna, impedendo ogni scambio, e condannando Leopardi, con tutta l’intelligenza di cui grondano le pagine dello Zibaldone, a non saper cogliere il segreto della Divina commedia. Inutile recriminare, ci si deve accontentare di capire.

⁶⁵ C. S. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, 1978. p. 193.

UN DANTISTA UNGHERESE: LAJOS FÜLEP

MÁRTON KAPOSÍ

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Ókori és Középkori Filozófia Tanszék
H-1052 Budapest, Piarista köz 1.

In questa esposizione – nella quale si tratta soltanto una fase della ricezione di Dante in Ungheria – vorrei richiamare l'attenzione su *due unilateralità*, e – almeno in parte – anche correggerle. L'una si riferisce *alla dantistica ungherese*; l'altra, *all'operosità di Lajos Fülep*.

I.

La dantistica ungherese, in quasi duecento anni, aveva accumulato tanti interessanti risultati, e non soltanto sulla fortuna di Dante in Ungheria, ma anche sull'arte dantesca. Poiché la dantistica ungherese incominciò a svilupparsi nel tempo in cui i massimi pensatori dell'età romantica (prima di tutto Frederico Schlegel, Giuseppe Schelling, Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo, Antonio Cesari) hanno scoperto per il mondo Dante poeta e hanno iniziato a valutare l'artisticità dantesca, non ci si può meravigliare che anche gli esploratori ungheresi – poeti e storici della letteratura (Gábor Döbrentei, Ferenc Császár, János Arany, Károly Szász e altri) tutti indistintamente – si siano interessati alla sua poesia e, da una parte, abbiano incominciato a tradurre le sue opere poetiche, mentre, dall'altra abbiano scritto una serie di opere interpretative sul carattere della storia della letteratura.¹ Abbastanza tardi, soltanto nei primi anni del Novecento, si è formato un altro tipo di dantisti ungheresi e si è delineata un'altra tendenza nella dantologia ungherese: quella che esaminava l'operosità dan-

¹ J. Kaposi: *Dante Magyarországon*. [Dante in Ungheria.] Bp., Révai, 1911. – J. Szauder: *Dante a XIX. század magyar irodalmában*. [Dante nella letteratura ungherese del Novecento.] In: „Dante a középkor és a renaissance között.” [Dante tra il Medio Evo e il Rinascimento.] (A cura di T. Kardos.) Bp., Akadémiai K., 1966. pp. 499-574. – I. Madarász: „Dante atyánk” „Dante-per” és Dante-reneszánsz az olasz felújulás irodalmában. [„Padre Dante.” Dibattito su Dante e rinascimento di Dante nella letteratura del Risorgimento.] In: *Italianistica Debrecenensis*. Vol VI. pp. 94-104.

tesca a un livello teoretico, cioè sul campo della filosofia e della estetica. Le indagini di questo carattere – dopo e isolato tentativo di Jenő Péterfy – le hanno iniziate György Lukács e Lajos Fülep incirca nel 1910.² I loro risultati, oltre all'alto livello spirituale, sono molto importanti anche perché sono i primi prodotti della scuola di Dilthey e così, con l'analisi estetica della poesia dantesca, fanno testimonianza del fatto che la rivelazione dei romantici intorno a Dante fu molto adeguata e calzante. – Più tardi, nella seconda metà del Novecento, Imre Bán e János Kelemen sono stati che hanno contribuito in misura simile all'analisi ed interpretazione estetica dell'opera dantesca.³

Lajos Fülep (1885-1970), forse si manifesta dai suddetti – benchè dall'altro punto di vista, siccome la maggioranza dei nostri dantisti sono filologi e storici della letteratura – si può ritenere un importante dantista ungherese, ma questo anch'oggi, trent'anni dopo la sua morte, si sa soltanto in un stretto cerchio degli italianisti. Fülep è ben conosciuto come *filosofo* (da una parte come ricercatore su M. Stirner, A. Schopenhauer, Fr. Nietzsche e, dall'altra come critico di B. Croce). È anche molto conosciuto e stimato come *storico delle belle arti*, ma come *italianista* se ne sa poco.⁴ È senza dubbio che le astuzie degli eventi storici gli hanno anche impedito per tre volte di ottenere uno stato di professore ordinario all'università di Budapest; soltanto all'università di Pécs gli è riuscito di ottenere un posto di libero docente in filosofia e, come tale, può sostituire il professore italianista Jenő Koltay-Kastner, mentre lui è direttore dell'Accademia d'Ungheria a Roma. E ciò, nonostante tutto quel che Fülep abbia fatto prima degli italianisti maggiori, usurpando le possibilità di altro genere, e così come il fatto che aveva amici e colleghi tra i giovani scienziati ungheresi, membri del cosiddetto *Vasárnapi Kör* (*Circolo della Domenica*), per esempio Arnold Hauser, György Lukács, Béla Balázs, Károly Tolnay e altri. Utilizzava anche il vantaggio che da tanti anni abitava a Firenze e più tardi poteva basarsi su questo fondo, quando lavorava come semplice prete calvinista in campagna.

II.

Fülep come *italianista* si occupava non soltanto di Dante. Ha scritto un saggio sulla letteratura umanistica del Rinascimento, su Petrarca, su Ariosto, su Machiavelli e Tasso. Ha scritto una vasta monografia su San Fran-

² M. Kaposi: *Lukács György és Fülep Lajos Dante-értelmezései*. [Interpretazioni di Dante di Lajos Fülep e di György Lukács.] In: *Magyar Filozófiai Szemle.*, 1996. Nos. 4-6. pp. 303-323.

³ I. Bán: *Dante-tanulmányok*. [Studi su Dante.] (A cura di I. S. Kovács e E. Király.) Bp., Szépirodalmi, 1988. – J. Kelemen: *A Szentlélek poétája*. [Il poeta del Santo Spirito.] Bp., 1999.

⁴ J. Kelemen: *Lajos Fülep*. In: *Il Cannocchiale*, n. 3. settembre – dicembre 1993. pp. 73-87.

cesco d'Assisi, ma questa sua opera non è totalmente elaborata ed è rimasta in manoscritto. Si è occupato dell'Estetica di Benedetto Croce: nella sua tesi di laurea ha analizzato e ha criticato la prima sintesi del filosofo napoletano; anzi, le sue tesi sono state discusse apertamente nel Circolo di Filosofia, a Firenze, nel 1911. Oltre a tutto questo, lui s'interessava al pragmatismo italiano, conosceva personalmente Giovanni Papini, e ha scritto un saggio introduttivo alla traduzione ungherese del suo libro *Storia di Cristo*. Anche come storico delle belle arti, conosceva bene la cultura italiana; fu il primo maestro di Károly Tolnay (Charles de Tolnay) che poi diventò il direttore del Bargello in Firenze.

Fülep si occupò da Dante – benchè non continuamente – per tutta la vita. Nel corso della vita ebbe occasione di pubblicare soltanto tre saggi, scritti specialmente su Dante, in lingua ungherese. Due sono venuti alla luce nel 1921, nel seicentesimo anniversario della nascita di Dante. La migliore rivista letteraria, *Nyugat (Occidente)*, con il suo saggio ha espresso gli ossequi verso il Sommo; e, in questo suo breve studio molto profondo, descrive prima di tutto le caratteristiche artistiche dell'opera dantesca. L'altro suo scritto commemorativo fu pubblicato in una rivista calvinista, *Hit és Élet (Fede e Vita)*; e qui – rispetto al profilo della rivista e dell'occasione – lui presenta la religiosità di Dante, il cattolicesimo dantesco e il suo funzionamento artistico creatore dal punto di vista quasi ecumenico. Il terzo lavoro di Fülep – *A Vita Nuova és a mai olvasó (La Vita Nuova e il lettore d'oggi)* – fu pubblicato nel 1943 come introduzione alla terza traduzione ungherese dell'opera dantesca, tradotta dal famoso poeta Lajos Áprily. Fülep qui analizza non soltanto l'opera giovanile di Dante, ma caratterizza tutta la sua artisticità, accentua il carattere di totalità tanto della *Vita Nuova* quanto della *Divina Commedia*, e dimostra il tono lirico anche della *Commedia*.

Fülep ha elaborato anche altri tre saggi, ma questi sono venuti alla luce soltanto dopo la sua morte. Il più lungo (è di 100 pagine), scritto in ungherese, è veramente una piccola monografia, la quale riassume brevemente tutta l'operosità di Dante ma tratta a fondo soltanto i suoi mezzi artistici. (Questo saggio – che è inoltre una abbreviazione di un testo più lungo – fu edito soltanto nel 1974 in una antologia rappresentativa dell'operosità dello scienziato.⁵) Vi sono ancora due brevi saggi, scritti in italiano, pubblicati soltanto cinque anni prima. Questi ci dimostrano che genere di filologo fosse Fülep. L'uno, *Il „dolce stil nuovo”*, rischiarla l'interpretazione di Dante della nuova corrente letteraria secondo i testi poetici delle sue opere. L'altro, *L'identificazione della Beatrice*, tratta le varie rappresentazioni dantesche della sua donna. Quanto ai saggi scritti in italiano,

⁵ L. Fülep: *Dante*. In: „A művészet forradalmától a nagy forradalomig.” [Dalla rivoluzione dell'arte alla grande rivoluzione.] (A cura di Á. Tímár.) Bp., Magvető Kiadó, 1974. Vol. II. pp. 211-311.

non si sa niente di certo, ma da certe lettere e dalle bozze rimaste apprendiamo che quel lungo saggio in lingua ungherese fu preparato per il volume *Világirodalom* (*Letteratura mondiale*), nel quale dovevano essere pubblicati anche altri saggi di Fülep: *Umanesimo*, *Petrarca*, *Ariosto*, *Machiavelli* e *Tasso*, ma la prima guerra mondiale impedì questa impresa editoriale.

Fülep invece non ha finito mai le sue ricerche intorno a Dante. Negli anni tra il venti e il trenta – come testimoniano certe lettere scritte agli amici (a Artúr Elek e Charles de Tolnay) e i suoi appunti scientifici – si preparava a scrivere un saggio più lungo su Dante, una *monografia* completa; e intendeva pubblicarla non in ungherese, ma in una lingua straniera.⁶ Benché avesse raccolto molto materiale, non elaborò il libro neanche in prima stesura, come quello su San Francesco.

L'interesse di Fülep per Dante rimaneva fino alla sua morte. Lui accompagnava la letteratura specializzata della dantologia ungherese e quella straniera, e similmente anche le traduzioni delle opere di Dante. Per esempio, richiamò l'attenzione di Mihály Babits sul libro di József Hirschler intitolato *Dante pokla* (*Inferno di Dante*) e ne fece una recensione nella rivista *Nyugat* (*Occidente*). Ad Artúr Elek raccomandò qualche nuovo libro tedesco sull'iconografia dantesca. Studiava la traduzione della *Divina Commedia* preparata da Babits, e si interessò alle traduzioni delle poesie di Dante fatte da Sándor Weöres. (Ne la man vostre, Io son venuto, Amor, tu vedi, Sestina.)

Fülep s'interessava a Dante non soltanto come italianista ed esteta, ma anche come *filosofo* e *storico delle belle arti*. Nel suo grande saggio filosofico su Nietzsche parla di Dante nell'analisi del ritratto del Cristo nietzschiano e nella trattazione della compassione. Fece anche cenno alla concezione del mondo dantesco nella monografia su San Francesco. Il genere sintetico dell'arte dantesca lo caratterizza nei saggi in cui analizza Giotto, Leonardo, Michelangelo, Rembrandt e Cézanne, per esempio in *Művészet és világnézet* (*Arte e concezione di mondo*), *Humanizmus* (*Umanesimo*), *Örök reformáció* (*La Riforma eterna*), *Mai vallásos művészet* (*L'arte religiosa contemporanea*).

Negli scritti di Fülep su Dante – cioè nei suoi saggi ben elaborati, nelle constatazioni particolari fatte negli altri scritti su diversi temi, nelle parti fissate della monografia progettata, in accenni di certe sue lettere e così via – si delinea un *caratteristico ritratto* su Dante: abbozzato da uno scienziato che è, in campo teoretico, molto informato, filologicamente ben preparato e, oltre a ciò, è dotato di ricettività per l'artisticità, ma a cui non è riuscito finire la sua impresa, compiere la sua sintesi: ma, anche così, ha formato, analizzando appunto l'esteticità delle opere dantesche, una concezione importante e da stimare. Qualche sua scoperta anticipa certi ri-

⁶ Lettere di L. Fülep a M. Mészöly il 11 novembre 1922, a M. Alexander (Révész) il 13 novembre 1922, ad A. Elek il 12 gennaio e il 6 marzo 1923, a K. Tolnay il 22 marzo 1923. In: „Egybegyűjtött írások” [Opere raccolte.] Vol. II. (A cura di Á. Tímár.) Bp., MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1995. pp. 144, 148, 173, 179, 286.

sultati più tardi ottenuti nella dantistica internazionale (Erich Auerbach, Paul Renucci) e nella storia delle belle arti (Erwin Panofsky).

III.

Tra le ricerche di Lajos Fülep fatte intorno a Dante si può rilevare come le loro caratteristiche, più preziose ed importanti, prima di tutto, siano queste tre: 1. la *multilateralità* delle ricerche e la *complessità* dei risultati ottenuti; 2. la grandissima *sensibilità* per i problemi centrali; 3. la concentrazione sulla sostanza *artistica* delle opere durante le interpretazioni e valutazioni, cioè: a) da una parte, scoprire e dimostrare il carattere di totalità delle poetiche rappresentazioni dantesche e, b) dall'altra, accentuare la validità universale dei risultati ottenuti da Dante.

1. Fülep, come un indagatore *multilaterale*, accosta l'operosità di Dante *da molti punti di vista* (tanto nei problemi generali, quanto in quelli particolari): cioè, come filosofo ed esteta, come storico delle idee e della letteratura e come storico delle belle arti. Studia le opere dantesche con metodo *multidisciplinare*, e adopera insieme gli aspetti sopraddetti. Perciò è capace di analizzare e di comprendere paralellamente le tre importantissime personalità medievali della cultura italiana: San Francesco, Giotto e Dante, e anzi, anche parlando degli altri due, non dimentica di comparare con loro Dante. Il suo metodo complessivo lo aiuta a tener presente che Dante fu sempre un credente e un teologo, uno scienziato e un poeta, un civile attivo e un artista contemplativo. Quello che non scorge lui stesso, lo ricava dalla dantistica specializzata internazionale, poiché conosce bene la dantologia tedesca (F. Hettinger, F. X. Kraus, K. Vossler), inglese (G. E. Moore), francese (E. Gilson) e, naturalmente, italiana (G. Carducci, F. De Sanctis, R. Fornaciari, N. Zingarelli, B. Croce). Utilizzando tutti questi contributi, lui fa indagini molto accurate e profonde, ma non si perde mai nei dettagli.

2. La *sensibilità per i problemi* nelle indagini di Fülep si manifesta prima di tutto nel fatto che comprende bene la molteplicità di Dante, e non soltanto la grandissima complessità delle opere, ma anche la multilateralità e la contraddittorietà della personalità del poeta. Come rappresentante eminente della filosofia diltheyana, è sensibile tanto ai problemi spirituali quanto a quelli estetici nascosti nella poesia di Dante. Quasi risale alla spiritualità dei romantici che hanno scoperto Dante come poeta (prima di tutto a Schelling). Non s'interessa a quel Dante che è stracommentato dai positivisti, anzi neanche Dante religioso risveglia il suo interesse per lo scrittore del *romanzo teologico*, ma come autore la cui originaria fede cristiana è impregnata di misticismo medievale, e questa sintesi lo aiuta a comprendere quell'universo che non si può intendere solo con la ragione. Fülep riconosce che nella *Divina Commedia*, l'epoca, l'opera e personalità del poeta costituiscono un'unità, e dimostra in che modo è possi-

bile tutto questo. Da questo punto di vista, Fülep sta molto vicino a Croce⁷ che, per lui, come dantista al tempo di questi riconoscimenti, è sconosciuto, e, inoltre, Fülep non accentua tanto fortemente la differenza tra gli elementi poetici ed impoetici nell'opera dantesca. Ritiene molto importante (e in questo sta il contrasto con Lukács che, da altri punti di vista, interpreta Dante in campo estetico) il fatto che la *Commedia* sia una visione. Fülep comprende bene che appunto la visione di un erudito credente può abbracciare, come una totalità trasparente, tutto il mondo e l'oltremondo in un soggetto poetico. *La Divina Commedia* così „è la più grande sintesi nella storia della poesia”.⁸

3. Secondo l'opinione di Fülep, Dante ha creato una sintesi appunto *sotto il segno dell'artisticità*, tanto nelle singole opere quanto in tutta la sua operosità. Fülep studia anche le opere scientifiche di Dante dal seguente punto di vista: in che modo e in che misura hanno contribuito al perfezionamento artistico delle opere poetiche. Secondo lui, il *De vulgari eloquentia* ha dimostrato la possibilità e ha fatto riconoscere il diritto della lingua volgare ad essere usata anche nella poesia; *Il convivio*, invece, ha permesso al poeta di ritrovare nella scoperta l'ossatura teoretica e il perfezionamento delle immagini poetiche. Secondo Fülep, è più importante quest'ultimo aspetto, e perciò i tre piloni di sostegno dell'opera di Dante sono: *La vita nuova*, *Il convivio* e *La Divina Commedia*. (Qualche decennio dopo, Paul Renucci ha esposto una concezione simile.⁹) Tra le opere poetiche di Dante, *La vita nuova* rappresenta la profondissima liricità, *La Divina Commedia* è la più grande, la più completa sintesi, ma nonostante l'idea religiosa fondamentale dell'opera e la cornice del mondo di coscienza del soggetto, anche in quest'opera ha grande ruolo la liricità, e poichè queste due opere come fuochi dell'ellisse dell'opera dantesca hanno carattere lirico, la liricità in un certo modo abbraccia tutta l'opera dantesca. La liricità e l'artisticità dell'opera di Dante hanno ruolo primario e decisivo – secondo Fülep – anche nella ricezione delle sue opere poetiche: „Colui che legge la Vita Nuova, o già ha letto o leggerà anche la Commedia, così la condotta da parte dell'opera concorda coll'intenzione del lettore, e anche equivale al principio dell'estetica moderna, cioè l'opera si spiega in sè stessa, contiene in sè tutto quello che vuole esprimere e non bisogna dal di fuori prestarle ed aggiungerle, e se eppure esige un certo aiuto, allora questo – essendo l'opera dello stesso autore, la quale è continuazione ed adempimento di quella prima – così rimane nello stesso cerchio spirituale.”¹⁰

⁷ B. Croce: *La poesia di Dante*. (11. ed.) Bari, Laterza, 1966. pp. 51-68.

⁸ L. Fülep: *A Vita Nuova és a mai olvasó*. [La vita nuova e il lettore d'oggi.] In: L. Fülep: „Művészet és világnézet.” [Arte e concezione del mondo.] (Raccolta di saggi. A cura di Á. Tímár.) Bp., Magvető K., 1976. p. 249.

⁹ P. Renucci: *Dante*. Paris, Hatier, 1958. pp. 137-144.

¹⁰ L. Fülep: *op. cit.* p. 248.

a) Nelle sue opere poetiche, Dante crea esemplari insuperabili della *rappresentazione del carattere di totalità*: *La vita nuova* è l'esempio della totalità *intensiva*, *La Divina Commedia* quello della totalità *estensiva*. La prima penetra fino alla massima profondità della personalità, la seconda abbraccia tutto l'esistente, ma non soltanto come il tutto, come l'infinito, ma anche per la sua variabilità, per la sua grande eccessività e ricchezza interna. In questa opera vi è presente tutto quanto è importante e sostanziale: essi stanno insieme ben ordinati e collocati, e ognuno è messo al suo giusto posto e tutto gira significativamente verso il viaggiatore contemplativo. Quest'universo dell'al di là è tale che, senza di esso, non si comprende questo mondo terreno e, soltanto dopo il percorso fantastico di quest'altro mondo, possiamo in questo nostro mondo essere noi stessi. Fülep ha imparato molto dall'interpretazione dantesca di Schelling, eppure, secondo la mentalità e sotto il segno della concezione di Hegel, dichiara l'insegnamento non soltanto religioso ma più generale della *Divina Commedia*: l'individuo deve percorrere in modo abbreviato tutta la via del genere umano, se vuole diventare un membro di valore dell'umanità. Fülep vi allude a un parallelismo tra *La fenomenologia dello spirito* hegeliana e *La Divina Commedia* dantesca: „Svolgimento totale dello spirito lirico dalla relazione la più materiale, sensuale ed esteriore con una realtà indirettamente data fino all'autosentire soprannaturale e puramente interno, fino all'autocoscienza equivalente allo spirito assoluto, corrispondente all'assoluto sapere hegeliano: la Commedia è la *Phänomenologie* dello spirito lirico, è non soltanto lirica, ma è anche la filosofia, il sistema della lirica.”¹¹ Più tardi la *Fenomenologia* fu comparata – anche da György Lukács e da Ernst Bloch – con il *Faust* di Goethe.¹² Fülep accentua anche altre somiglianze tra certe produzioni e *La Divina Commedia*: da una parte, con le cattedrali medievali, dall'altra con le *summe* teologiche, come più tardi faceva Erwin Panofsky.¹³ *La Divina Commedia* per l'interezza e per l'immedesimazione della storia ammassata nei tre regni oltremondani, sembra quasi *Summa vitae humanae*, come due decenni dopo esprime Erich Auerbach.¹⁴

b) Fülep accentua energicamente il fatto che l'universalità e la totalità dell'opera dantesca si fondano sostanzialmente sulla totalità della *storia* ben compresa in cui che in quei tempi il miglior modo era comprensibile. Dante pensa che egli viva in una fase presente di un lungo e indiviso processo storico che dura da inizi lontanissimi, e che il suo presente sia conseguenza di tutto il passato, e, per conseguenza di ogni evento acca-

¹¹ L. Fülep: *Dante* [1912/15]. In: „*Egybegyűjtött írások*” [Opere raccolte], vol. II., ed. cit., p. 270.

¹² A. Infranca: *Il giudizio su Faust in Lukács e Bloch*. In: „Nuovo Romanticismo” [Palermo], nom. 5, (dicembre 1987), pp. 53-66.

¹³ E. Panofsky: *Gothic Architecture and Scholasticism*. Saint Vincent Archabbey, 1951. pp. 6-12.

¹⁴ E. Auerbach: *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Berlin, W. de Gruyter, 1929. p. 116.

duto, in certa misura, tocca anche lui. L'atemporalità dell'al di là è molto adatta al fatto che le relazioni diacroniche si trasformano in sincroniche, e che per questo anche prime siano più significative. Dante riassume soltanto quello che è dato nei vari regni dell'universo, e perciò il mondo dantesco non contiene più di una realtà sovrabbondante come tramite della storia compressa. Questo è il segreto dell'universalità delle opere dantesche.

Il compendio della storia universale, la rete mentale delle relazioni strutturali della realtà, la conoscenza molto profonda del soggetto di se stesso, il desiderio della bontà e del perfezionamento – tutti questi *insieme* – rendono l'arte di Dante di validità universale. Riconosciuto questo, Fülep menziona quasi sempre Dante fra i massimi e i più istruttivi creatori. Nel 1948 lui scrisse: „Il visibile è talvolta apparenza, giungere alla sua realtà è possibile tramite il suo svelamento. Ma non bisogna e non è possibile neanche svelare Omero, Dante, Shakespeare, Goethe, Tolstoj, Fidia, Giotto, Rembrandt, l'antica Atene, Firenze, la vecchia Parigi, Buda, ecc., ecc.: basta analizzarli ed interpretarli. L'analisi e l'interpretazione fanno intendere – in quanto questo è almeno possibile – perché sono tali, come sono; la stessa realtà, lo stesso contenuto trova l'analisi sia nell'interno, sia dietro di loro, e di essa sono i raffugatori e gli esperimenti, ed ogni suo elemento scoperto lo fanno più ricco, lo mostrano più profondo, lo fanno più duttile, lo rendono nell'essere storico-umano più indigeno, più nostro, più per ognuno di noi.”¹⁵

¹⁵ L. Fülep: *Egy nagy lépés Budapest és az ország újjáépítésében* [Una grande possibilità sul campo della ricostruzione di Budapest e il paese.] In: L. Fülep: „Művészet és világnézet.” [Arte e concezione del mondo.] Ed. cit. p. 369.

SOCCORSO OPPURE OSTACOLO: LA PUNTEGGIATURA IN EDIZIONI QUATTRO E CINQUECENTESCHE DELLA COMMEDIA DI DANTE

JUDIT SOMOGYI

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Olasz Tanszék
sjudit@freemail.hu

INTRODUZIONE

1. Mentre parliamo, il nostro discorso, seguendo l'articolazione dei nostri pensieri, viene spesso interrotto da pause, ora più brevi ora più lunghe; inoltre, per rappresentare le diverse modalità di quello che vogliamo dire, ci serviamo di vari tipi di intonazione. Quando un discorso orale viene scritto, vale a dire viene trasferito dall'ambiente sonoro in uno spazio visivo, ai suoni facciamo corrispondere delle lettere, alle pause e alle intonazioni diversi segni di interpunzione. Oggi consideriamo come fatto comune, quasi evidente, che siano presenti, in un testo scritto, dei segni interpuntivi che hanno il compito di aiutare il lettore nell'articolare e quindi nel capire il testo. Nelle diverse lingue, il numero e la tipologia dei segni impiegati nell'uso comune per la punteggiatura possono essere dissimili, tuttavia nella maggior parte delle lingue si è sviluppata una corrispondenza funzionale tra i segni interpuntivi e le varie funzioni: un dato segno viene adoperato per una data funzione e, viceversa, per una funzione viene utilizzata sempre lo stesso segno. La lettura di un testo scritto diviene difficile, il che può influire sulla comprensione e sull'interpretazione esatta di tale testo, nei casi in cui nel testo ricorrono segni obsoleti (il cui significato ci è sconosciuto), l'uso dei segni non segue le regole comuni della punteggiatura, un segno ricorre in più funzioni, oppure per la stessa funzione viene adoperato ora un tipo di segno ora un altro tipo, nel testo appaiono segni in numero eccessivo o di una grande varietà tipologica e, come caso estremo, non ricorre alcun segno.

2. In Italia, similmente agli altri paesi di cultura latina, la lettura dei testi nel periodo precedente all'invenzione gutenberghiana era accessibile solo a poche persone: sapeva leggere solo una piccola parte della popolazione, i libri manoscritti erano costosi ed erano reperibili in un numero

abbastanza limitato. Era quindi in uso – pressapoco come l'unica possibilità di conoscere il contenuto delle varie opere, in gran parte letterarie – che una persona leggeva ad alta voce il testo di tali libri davanti a un gruppo di ascoltatori. Nei manoscritti dedicati alla lettura ad alta voce, l'uso dei segni interpuntivi (i quali erano generalmente il punto (.) messo in diverse posizioni accanto alla lettera¹ ed i due punti (:), i quali indicavano le pause di varia lunghezza) era molto legata all'oralità, e non rispecchiava la struttura logico-sintattica del testo solo nei casi in cui tale struttura coincidesse con l'articolazione ritmica. In seguito alla diffusione del libro a stampa, la possibilità di leggere divenne accessibile a un pubblico più vasto. Ma il leggere non significava in ogni caso un compito facile. Il nuovo lettore, che precedentemente era forse un ascoltatore abituato alla lettura ad alta voce e perciò all'interpretazione 'pronta' del testo, per poter avvicinarsi al contenuto del libro doveva superare varie difficoltà: era costretto a interpretare il testo da solo, ma per poter far ciò, doveva prima decifrarlo. I primi libri a stampa, i cui modelli erano i manoscritti, abbondavano di note tironiane, di coincidenze morfologiche per la mancanza dell'apostrofo e degli accenti, di errori di scrittura e di elementi dialettali dovuti probabilmente alle numerose copie dei manoscritti; la punteggiatura in essi era poi assai scarsa e incoerente. Che l'uso dell'apostrofo, dell'accento e dei segni interpuntivi fosse ritenuto dai lettori come mezzo necessario per la lettura facile, lo testimoniano direttamente gli apostrofi, gli accenti e i segni di punteggiatura scritti ulteriormente con inchiostro e a mano già nei primi libri stampati. Le note tironiane e gli elementi dialettali, in seguito alle correzioni linguistiche eseguite nelle varie tipografie a partire dagli ultimi decenni del '400 man mano venivano diminuiti. Nel 1501, per l'attività innovatrice di Pietro Bembo e Aldo Manuzio, nei libri apparvero l'apostrofo e l'accento grave già stampati; l'uso di essi diveniva poi sempre più regolare. La punteggiatura invece, benché pure essa diventasse più ricca nel corso del '500, divenne regolare solo molto dopo la norma bembesca, nel corso del secolo XVII.

3. La Commedia dantesca fu fra le prime opere stampate della letteratura italiana; la sua editio princeps è del 1472 (Foligno), e nel secolo XV venne ristampata altre 8 volte, nel sec. XVI altre 24 volte. Nelle

¹ Nelle scritture, a partire dall'età antica, le parole furono scritte con lettere maiuscole. Fu il grammatico alessandrino, Aristophanes Bisantius (250 -180 a. C.), ad elaborare un sistema di punteggiatura che mirasse ad indicare le pause e le inflessioni della voce in modo che le parti del discorso ottenessero rilievo ed il lettore avesse agio di respirare; una punteggiatura legata quindi molto all'oralità. Secondo tale sistema, accanto alle maiuscole il punto poteva esser messo in diverse *positurae*: in basso (per esempio: A.), in mezzo (A·) oppure in alto (A´) a seconda della *distinctio* che doveva indicare. In seguito della riforma carolina che, fra l'altro, introdusse la scrittura minuscola, la lettura dei punti collocati diversamente accanto alle lettere minuscole divenne incerta; il sistema diventò perciò sempre più inadoperabile e condusse all'introduzione di altri segni per rappresentare le diverse *distinctiones*. Cfr. Novati, F., (1909).

edizioni quattro-cinquecentesche reperibili in Ungheria ho fatto un'analisi comparativa per avere risposta alla domanda in che misura quanto la punteggiatura adoperata nelle varie edizioni avesse potuto aiutare oppure rendere difficile la lettura e l'interpretazione dell'opera. Nelle edizioni messe in analisi², ho studiato in 3 canti (uno per ciascuna cantica), cioè nel 3. canto dell'Inferno, nel 16. del Purgatorio, nel 21. del Paradiso, l'uso dei segni interpuntivi, e rispettivamente:

– la tipologia, il numero³, la distribuzione dei segni

– le funzioni in cui i segni sono stati adoperati (chiudere le frasi; indicazione dell'intonazione della frase; articolazione delle proposizioni principali e subordinate; articolazione delle parti del discorso all'interno della proposizione)

– l'uso della maiuscola nello scrivere i nomi propri e i sostantivi astratti (l'analisi per l'uso della maiuscola all'inizio di frase non era possibile visto che nella maggior parte delle edizioni ogni parola a capoverso inizia con la maiuscola).

Ho analizzato solamente il testo della Commedia; il testo in prosa dei commenti non costituivano l'oggetto delle mie analisi. Di alcune edizioni in Ungheria sono reperibili 2 esemplari; in ogni caso ho guardato tutti e due gli esemplari, ma non ho riscontrato divergenze rilevanti in essi.

I. GLI INCUNABOLI

1. Gli incunaboli presentano una **tipologia** non molto ricca dei segni: appaiono il (.), il (?), i (:), qualche volta il punto medio, le parentesi tonde. Il **numero** dei segni generalmente è basso; più recente è il volume, più alto è il numero di essi. Fa eccezione l'edizione del 1491 di Bernardus Benalius: forse già il manoscritto che serviva da modello per la stampa era così „strapunteggiato”. Ho trovato significativo il fatto che nell'ed. del 1477, nel preambolo che precede il III. canto dell'Inferno ricorrono 5 segni mentre nel canto solo 2, nel Purgatorio appare segno solo nel testo introduttivo (2 segni) invece il canto è privo di segni, nel Paradiso sia nel preambolo che nel canto ricorrono 3-3 segni. **La distribuzione** dei segni nei volumi è abbastanza incoerente: in alcune edizioni ci sono anche numerose carte prive di alcun segno. Per quanto riguarda **la funzione** dei segni, il (.) e i (:) chiudono frasi di ogni genere, ma gli stessi tipi di frasi (per esempio le enunciative) sono chiusi ora con un (.) ora con i (:); il (?) chiude frasi interrogative, ma non tutte le interrogative vengono chiuse con tale segno. Il (.) e i (:) vengono impiegati anche in altre funzioni: articolano proposizioni, sia coordinate che subordinate e, all'interno delle propo-

² L'elenco delle edizioni analizzate viene riportato nell'appendice del presente studio.

³ Il numero dei segni adoperati viene riportato in una tabella nell'appendice del presente studio.

sizioni, essi articolano parti del discorso. Nell'articolazione delle proposizioni, troviamo solo poche volte qualche segno interpuntivo tra le proposizioni; il segno ricorre in genere solo davanti a certe congiunzioni, come *e* (congiunzione copulativa) oppure *ma* (congiunzione avversativa); i 2 segni poi si alternano spesso davanti alla stessa congiunzione. I tipi delle proposizioni articolate mediante i segni sono: congiuntiva – anche asindetica –, avversativa, comparativa, consecutiva, oggettiva in cui vengono citate le parole dette da un'altra persona (discorso diretto), temporale posta e condizionale anteposta alla reggente solo se sono esplicite. Nell'articolare le parti del discorso, l'impiego dei segni è saltuario ed incoerente: in coordinazione dei sintagmi, per esempio, fra gli elementi coordinati si alternano il (.) e i (:), anche all'interno della stessa serie. Qualche volta, fra gli elementi di un sintagma o tra un verbo e il suo oggetto ricorre un (.) o i (:); la loro funzione non può essere quella di dividere gli elementi bensì di congiungerli oppure di mettere in rilievo l'elemento preceduto dal segno: sembra che in questi casi il segno indichi, come nei manoscritti, non la struttura grammaticale ma un'accentuazione cioè una intonazione alterata. Per indicare i casi di vocazione, interiezione, incisione, apposizione, non ricorre alcun segno nei volumi. Pure l'uso della maiuscola è incoerente nella scrittura dei i nomi propri; i sostantivi astratti sono scritti in ogni caso con la minuscola.

2. **Riassunto:** negli incunaboli esaminati ricorrono segni di numero vario e di bassa varietà tipologica; sia la distribuzione che l'impiego dei segni è incoerente; lo stesso segno viene adoperato in funzioni diverse, per la stessa funzione vengono impiegati segni diversi; sono presenti tracce della punteggiatura legata all'oralità.

II. LE EDIZIONI CINQUECENTESCHE

1. **Nell'edizione del 1507** non ci sono cambiamenti notevoli a paragone degli incunaboli; non c'è apostrofo, non c'è accento; ci sono le abbreviazioni latine; la tipologia dei segni è povera, la loro distribuzione è saltuaria (nel canto studiato del Paradiso ricorre un quarto dei segni adoperati nel canto del Purgatorio). Il (.) e i (:), sono impiegati nel chiudere frasi, nell'articolare proposizioni e parti del discorso; la maiuscola si alterna con la minuscola nello scrivere i nomi propri ecc. L'unico cambiamento è che il numero totale dei segni impiegati cresce notevolmente rispetto alla media riscontrata negli incunaboli. **Nell'edizione del 1512** si possono invece osservare notevoli sviluppi di vario genere. Le note tironiane sono ancora presenti nel volume, ma appaiono (anche se non regolarmente) l'apostrofo e l'accento grave, quest'ultimo solo per la *e* e la *i* (si possono distinguere così per es.: la congiunzione copulativa e la forma della 3. persona singolare del verbo essere, l'avverbio *sì* e il pronome riflessivo). La tipologia dei segni si amplia con il (:) e la (,): questi con gli altri 3 e con le paren-

tesi tonde saranno presenti in tutte le edizioni cinquecentesche. Si può constatare un incremento notevole nel numero e una distribuzione più coerente dei segni. Si allarga la tipologia delle proposizioni che vengono articolate mediante segno interpuntivo all'interno della frase (disgiuntive, oggettive, causative esplicite, relative). L'impiego dei segni rimane però ancora incoerente: nella stessa funzione, pure nello stesso canto, si alternano segni diversi oppure non ricorre alcun segno. Benché si sia lungi dalla corrispondenza funzionale 1 a 1, il cerchio d'impiego di alcuni segni si restringe, per es.: la (,) e il (;) articolano solo all'interno della frase, il (.) chiude solo frase; i (:) invece rimangono plurivalenti: ricorrono alla fine di frase, articolano proposizioni e parti di discorso. Nei casi di vocativo, elementi incisi, anche proposizioni incise, appare qualche volta un segno. I nomi propri sono scritti in ogni caso con la maiuscola, nella scrittura dei sostantivi astratti essa si alterna però con la minuscola.

2. Le altre edizioni del '500 presentano le **generalità** seguenti: le note tironiane sono ancora presenti; l'apostrofo ricorre regolarmente, ma ci sono molte forme elise; l'accento grave non viene impiegato per tutte le vocali in ogni edizione. **Il numero** dei segni è sempre molto alto; nell'edizione del 1595 esso arriva a 661 nei tre canti (in qualsiasi edizione odierna il numero dei segni è molto più basso, ma bisogna essere prudenti nel paragonare tali numeri perché oggi vigono regole un po' diverse nel punteggiare rispetto a '500; per es.: oggi non si mette la virgola tra la reggente e una oggettiva o una relativa solo se quest'ultima è in funzione di apposizione; in coordinazione delle parti del discorso, prima dell'ultimo elemento coordinato preceduto dalla congiunzione copulativa ecc.). **La distribuzione** dei segni nei volumi è ormai coerente, mentre **l'impiego** dei segni rimane incoerente. In ciascuna edizione ci sono esempi per l'assenza e per la presenza d'un segno nella stessa funzione. Il cerchio dei tipi di proposizioni articolate si allarga ancora di più, ma nel caso di una proposizione implicita non si impiega alcun segno. L'intonazione viene indicata solo alla fine delle interrogative dirette. L'alternanza della maiuscola con la minuscola avviene ormai solo sporadicamente.

3. In alcune edizioni si possono notare certe **peculiarità**:

– nell'edizione del 1555(?), in cui non c'è commento solo glosse ai margini, davanti alla parola cui si aggiunge una spiegazione nella glossa appare un asterisco;

– nell'edizione del 1564, per chiudere le frasi, vengono impiegati ben 4 su i 5 segni ricorrenti nel volume: il (,), la (,), i (:) e il (?), e – allo stesso modo – 4 sono i segni per l'articolazione delle proposizioni: al posto del (?) subentra il (;). Nel caso di citazione si presentano 5 forme diverse: tra la principale e l'oggettiva posposta ricorre una (,) che viene seguita da maiuscola, ricorre una (,) seguita da minuscola, ricorre un (;) seguito da maiuscola, ricorre un (;) seguito da minuscola, il segno è un (.) poi segue una maiuscola.

– nell’edizione del 1595, sulla cui prima pagina si legge, subito dopo il titolo dell’opera, che essa è „... ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca”, a causa del numero, direi, eccessivo dei segni, il testo diviene frammentato; il segno principale del volume è la (,) il (;) appare nei 3 canti esaminati solo 2 volte. Dopo il testo della Commedia, segue un elenco di „errori occorsi nello stampare...” che „...si deon corregger così”. Vengono riportati quindi, su 6 pagine, 168 errori con l’indicazione del numero della pagina e del verso, le forme errate e quelle corrette. Tra i 168 errori da correggere ce ne sono 43 che riguardano l’ortografia e la punteggiatura: 3 volte l’accento grave non è sulla vocale giusta (per esempio la forma errata è *si stanco* mentre quella corretta è *si stancò*); 4 volte bisogna cancellare l’apostrofo, così per esempio al posto di *Puna* bisogna scrivere *Luna* (il pianeta); 4 volte la parola va scritta con la maiuscola iniziale perché si tratta di un nome proprio. Infine, 32 errori riguardano la punteggiatura: o bisogna introdurre un segno perché esso manca, o bisogna cancellarlo perché esso è superfluo, oppure un segno deve essere sostituito da un altro, per es.: invece di un (.) deve stare una (,) invece d’una (,) un (?), invece di un (?) un (.) ecc. Alla fine di quest’elenco degli errori segue ancora un *avvertimento* il quale, credo, non richieda alcun commento: „... in alcuni luoghi, per la lunghezza della riga, / e strettezza del testo, cagionata dalle postille, manca / punto, o coma, che si rimette al giudizio del lettore...”

CONCLUSIONE

Nei libri analizzati, la punteggiatura presenta sviluppi irrefutabili nella tipologia, nel numero e nella distribuzione dei segni impiegati. Tali sviluppi tuttavia, per l’incoerenza nell’impiego dei segni, e per la plurivalenza e la plurifunzionalità dei segni stessi non erano in grado di agevolare in ogni caso la lettura e la comprensione, quindi l’interpretazione dell’opera dantesca, anzi, in certi casi l’hanno piuttosto intralciata.

APPENDICE

1. L’elenco delle edizioni analizzate:

- | | |
|----|---|
| 1, | 1477. Venezia, Wendelin von Speyer |
| 2, | 1491. Venezia, Petrus de Piasis |
| 3, | 1491. Venezia, Bernardus Benalius |
| 4, | 1497. Venezia, Petrus de Quarengis |
| 5, | 1507. Venezia, Bartolomeo de Zanni da Portese |
| 6, | 1512. Venezia, Bernardino Stagnino da Trino |

7,	1529. Venezia, Iacob Burgofranco
7/a	1529. Venezia, Iacob Burgofranco
8,	1544. Venezia, Francesco Marcolini
8/a	1544. Venezia, Francesco Marcolini
9,	1564. Venezia, Giovambattista Marchio Sessa e fratelli
10,	1568. Venezia, Pietro da Fino
10/a	1568. Venezia, Pietro da Fino
11,	1578. Venezia, Giovambattista Marchio Sessa e fratelli
12,	1595. Firenze, Domenico Manzani
13,	sec. XVI., (?Venezia ?1555.)
14,	1994. Roma, Newton

2. Il numero dei segni adoperati nei tre canti in ciascun volume analizzato:

edizione	Inf. / III.	Purg. / XVI.	Parad. / XXI.	Totale
1477	2	-	3	5
1491 (P. de Piasii)	17	29	40	86
1491 (B. Benalius)	47	78	82	207
1497	31	30	20	83
1507	29	76	18	123
1512	177	206	166	549
1529	170	195	163	526
1544	161	198	164	524
1564	174	215	174	565
1568	178	207	172	557
1578	179	213	176	568
1595	212	246	203	661
sec. XVI.	172	210	164	546

3. Un esempio del confronto della punteggiatura nelle edizioni analizzate (Inf./III.):

ed. del 1477:

31. Et io chavea dorrer la testa cinta
dissi maestro che equel chiodo et
che gente che par nel duol si vinta
34. Et egli ame questo misero modo
tegnon lanime triste coloro che
visser senza fama e senza lodo
37. Mischiate son aquel cattivo coro
degli angeli chenon furon ribelli
ne fur fedeli adio ma perse fuoro
40. Caccianli i cieli per non esser men
belli nelo profondo inferno liriceve
calcuna gloria irei avrebber delli

ed. del 1491 (Pietro de Piasii):

31. Et io chavea dorrer la testa cinta
dissi maestro che e quel chiodo: e
che gente e che par nel duol si vinta
34. Et egli a me questo misero modo
tegnon lanime triste coloro che
visser senza fama e senza lodo
37. Mischiate son a quel captivo choro
deglangeli che non furon ribelli ne
fur fedeli a dio: ma per se foro
40. Cacciangli cieli per non esser men
belli ne lo profondo infemo gli ri-
ceve chalcuna gloria i rei avrebber
delli

ed. del 1491 (Bernardinus Benalius):

31. Et io chavea dorrer la testa cinta
dissi: maestro che e quel chiodo e
che gente e che par nel duol si
vinta?
34. Et elli a me questo misero modo
tegnon lanime triste coloro che
visser senza fama e senza lodo
37. Mischiate son a quel cattivo coro
de li angeli che non furon ribelli:
ne fur fedeli a dio: ma per se fuoro
40. Caccianli i cieli per non esser men
belli: ne lo profondo inferno li ri-
ceve chalcuna gloria i rei avreb-
ber delli

ed. del 1507:

31. Et io chavea dorrer la testa cinta
dissi: maestro che e quel chiodo:
et che gente e che par nel duol si
vinta
34. Et elli a me questo misero modo
tegnon lanime triste coloro che
visser senza fama e senza lodo
37. Mischiate son a quel cattivo coro
de li angeli che non furon ribelli:
ne fur fedeli a dio: ma per se fuoro
40. Caccianli i cieli per non esser men
belli ne lo profondo inferno li ri-
ceve chalcuna gloria i rei avreb-
ber delli

ed. del 1529:

31. Et io, ch'avea d'orror la testa cinta
dissi; Maestro che è quel, ch'i odo?
e che gent'è; che par nel duol si
vinta?
34. Et elli a me; questo misero modo
tegnon l'anime triste coloro: che
visser senza fama e senza lodo.
37. Mischiate son a quel cattivo coro
de li angeli; che non furon ribelli,
ne fur fedeli a Dio; ma per se
fuoro.
40. Caccianli i cieli; per non esser
men belli: ne lo profondo inferno
li riceve; ch'alcuna gloria i rei av-
rebbero d'elli.

ed. del 1497:

31. Et io chavea dorrer la testa cinta
dissi: maestro che e quel chiodo:
e che gente e che par nel duol si
vinta
34. Et elli a me questo misero modo
tegnon lanime triste coloro che
visser senza fama e senza lodo
37. Mischiate son a quel cattivo coro
de glangeli che non furon ribelli:
ne fur fedeli a dio: ma per se fuoro
40. Caccianli i cieli per non esser men
belli: ne lo profondo inferno li ri-
ceve chalcuna gloria i rei avreb-
ber delli

ed. del 1512:

31. Et io, ch'avea d'orror la testa cinta
dissi; Maestro che è quel, ch'i odo?
e che gent'è; che par nel duol si
vinta?
34. Et elli a me; questo misero modo
tegnon l'anime triste coloro: che
visser senza 'nfamia e senza lodo
37. Mischiate son a quel cattivo coro
de li angeli; che non furon ribelli,
ne fur fedeli a Dio; ma per se
fuoro.
40. Caccianli i ciel', per non esser men
belli: ne lo profondo inferno li ri-
ceve; ch'alcuna gloria i rei avreb-
ber d'elli.

ed. del 1544:

31. Et io, chavea dorrer la testa cinta
dissi; Maestro che è quel, chi odo?
e che gent'è, che par nel duol si
vinta?
34. Et elli a me; Questo misero modo
tegnon l'anime triste coloro; che
visser senza 'nfamia e senza lodo.
37. Mischiate son a quel cattivo coro
de li angeli, che non furon ribelli,
ne fur fedeli a Dio; ma per se
fuoro.
40. Caccianli i cieli, per non esser
men belli: ne lo profondo inferno
li riceve; che alcuna gloria i rei
avrebbero delli.

ed. del 1564:

31. Et io, ch'avea d'orror la testa cinta
dissi; Maestro che è quel, ch'ì odo? e
che gent'è, che par nel duol sì vinta?
34. Et elli a me, questo misero modo
tengon l'anime triste coloro, che
visser senza fama, e senza lodo.
37. Mischiate son a quel cattivo coro
de li angeli, che non furon ribelli, nè
fur fedeli a Dio, ma per se fuoro.
40. Caccianli i ciel, per non esser men
belli: nè lo profondo inferno li ri-
ceve; ch'alcuna gloria i rei avrebber
d'elli.

ed. del 1578:

31. Et io, ch'avea d'orror la testa cinta
dissi; Maestro che è quel, ch'ì odo?
e che gent'è, che par nel duol sì
vinta?
34. Et elli a me questo misero modo
tengon l'anime triste coloro, che vis-
ser senza fama, e senza lodo.
37. Mischiate son a quel cattivo coro
de li angeli, che non furon ribelli, nè
fur fedeli a Dio, ma per se fuoro.
40. Caccianli i cieli, per non esser men
belli, nè lo profondo inferno li ri-
ceve, ch'alcuna gloria i rei avrebber
d'elli.

ed. del sec. XVI.

31. Et io, ch'avea d'orror la testa cinta,
dissi; Maestro, che è quel, ch'ì odo?
e che gent'è, che par nel duol sì
vinta?
34. Et elli a me; questo misero modo
tengon l'anime triste coloro; che
visser senza fama e senza lodo.
37. Mischiate son a quel cattivo coro
de li angeli; che non furon ribelli, nè
fur fedeli a Dio, ma per se fuoro.
40. Caccianli i cieli, per non esser men
belli: nè lo profondo inferno li ri-
ceve; ch'alcuna gloria i rei avrebber
d'elli.

ed. del 1568:

31. Et io, ch'avea d'orror la testa cinta
dissi; Maestro che è quel, ch'ì odo? e
che gent'è, che par nel duol sì vinta?
34. Et elli a me; questo misero modo
tengon l'anime triste coloro; che
visser senza fama, e senza lodo.
37. Mischiate son a quel cattivo coro
de li angeli; che non furon ribelli, nè
fur fedeli a Dio, ma per se fuoro.
40. Caccianli i ciel, per non esser men
belli: nè lo profondo inferno li ri-
ceve; che alcuna gloria i rei avrebber
delli.

ed. del 1595:

31. Et io, ch'avea d'orror la testa cinta,
dissi, Maestro, che è quel, ch'ì odo?
e che gent'è, che par nel duol sì
vinta?
34. Et elli a me: questo misero modo
tengon l'anime triste coloro, che
visser senza 'nfamia, e senza lodo.
37. Mischiate son a quel cattivo coro
de li angeli, che non furon ribelli, nè
fur fedeli a Dio, ma per se fuoro.
40. Caccianli i ciel, per non esser men
belli: nè lo profondo inferno li ri-
ceve, ch'alcuna gloria, i rei avrebber
d'elli.

ed. del 1994:

31. E io ch'avea d'error la testa cinta,
dissi: „Maestro, che è quel ch'ì
odo? e che gent'è che par nel duol sì
vinta?”
34. Ed elli a me: „Questo misero modo
tengon l'anime triste coloro che
visser senza 'nfamia e senza lodo.
37. Mischiate son a quel cattivo coro
de li angeli che non furon ribelli nè
fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro.
40. Caccianli i ciel per non esser men
belli, né lo profondo inferno li ri-
ceve, ch'alcuna gloria i rei avrebber
d'elli”.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Asor Rosa, Alberto (dir.) (1983) *Letteratura italiana*. (vol. 2. Produzione e consumo) Torino, Einaudi.
- Battaglia, Salvatore – Pernicone, Vincenzo, (1962) *Grammatica italiana*. Torino.
- Borsa, Gedeon, (1980) *Clavis typographorum librorumque Italiae 1465-1600*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Calboli, Gualtiero – Moroni, Giuseppe (1989) *Grammatica italiana*. Storia della scrittura, fonologia... Bologna, Calderini.
- Chiantera, Angela (1986) *Alle origini della punteggiatura*. in: *Italiano & oltre*, 1986/4. pp. 149-152.
- Dionisotti, Carlo (1968) *Gli umanisti e il volgare fra il Quattrocento e il Cinquecento*. Firenze, Le Monnier.
- Enciclopedia Italiana*. fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1935.
- Fava, Domenico (1953) *Manuale degli incunabili*. Milano.
- Fogarasi, Miklós (1983) *Grammatica italiana del Novecento*. Roma, Bulzoni.
- Fülöp, Géza (1980) *A könyvkultúra a könyvnyomtatás kézműipari időszakában*. (La cultura del libro nel periodo artigianale della stampa) Budapest, Tankönyvkiadó.
- Herczeg, Gyula (1991) *Olasz író nyelvén*. (Grammatica italiana descrittiva) Budapest, Terra.
- Jákó, Zsigmond – Manolescu, Radu (1987) *A latin írás története*. (La storia della scrittura latina) Budapest, Európa Kiadó.
- Keszler, Borbála (1995) *A magyar írásjelhasználatt története a XVII. század közepéig*. (La storia della punteggiatura ungherese fino alla metà del secolo XVII.) Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Migliorini, Bruno (1996) *Storia della lingua italiana*. Milano, Bompiani.
- Novati, Francesco, (1909) *Di un Ars Punctandi erroneamente attribuita a Francesco Petrarca*. in: *Rend. Ist. Lomb.* Milano, serie II. vol. XLII. (1909) pp. 83-118.
- Mezey, László (1964) *Paleográfia. A latin írás története*. (La storia della scrittura latina) Budapest, Tankönyvkiadó.
- Rácz, Endre – Szathmári, István (szerk.) (a cura di) (1977) *Tanulmányok a mai magyar nyelv mondattana köréből*. (Studi della sintassi della lingua ungherese) Bp., Tk.
- Rácz Endre – Szemere Gyula (1972) *Mondattani elemzések*. (Analisi di sintassi) Bp., Tk.
- Roncaglia, Aurelio (1941) *Note sulla punteggiatura medievale e il segno di parentesi*. in: *Lingua Nostra*, 3 (1941) Firenze, pp. 6-9.
- Sajó Géza – Soltész Erzsébet (1970) *Catalogus incunabulorum quae in Bibliothecis Publicis Hungariae asservantur*. Budapest.
- Salvi, Giampaolo – Vanelli, Laura (1992) *Grammatica essenziale di riferimento della lingua italiana*. Firenze, Le Monnier.
- Serianni, Luca (1988) *Grammatica italiana*. (Suoni, forme, costrutti) UTET, Torino.
- Tavoni, Mirko (1992) *Storia della lingua italiana*. Il Quattrocento. Bologna, Il Mulino.
- Trabalza, Ciro (1963) *Storia della grammatica italiana*. Bologna.
- Grafia e interpunzione del latino nel medioevo*. Seminario Internazionale, Roma, 27-29/09/1987. Lessico Intellettuale Europeo XLI. Edizione dell'Ateneo, Roma, 1987.

IN MARGINE AD ALCUNI TENTATIVI DI TRADUZIONE
DEL V CANTO DELL'INFERNO, PRECEDENTI
LA TRADUZIONE DELLA COMMEDIA DI M. BABITS

CSILLA KUN

Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola
H-9700 Szombathely, Berzsenyi tér 2.
kun@fsd.bdtf.hu

In occasione di queste Giornate Dantesche che si svolgono a Piliscsaba, ho pensato di dedicare il mio intervento ad una tematica insieme italiana ed ungherese, che si occupi di un Canto cui si rivolge sempre un'attenzione particolare, sia per la sua bellezza intrinseca, sia per il fatto che in esso sono tematizzati gli aspetti ideologico-poetici del Dolce Stil Nuovo (a loro volta collegati ad una *falsa interpretazione* del concetto di stile da parte di Dante (vedi poi l'episodio di Bonagiunta!) che culmina nella perdita di coscienza del „protagonista Dante”, uno svenimento di non facile lettura e comprensione, che lascia spesso incerti sul suo significato anche i critici più esperti), sia infine perché la maggior parte dei tentativi di traduzione in Ungheria, prima della traduzione „insuperabile” (anche per completezza) di M. Babits, si è diretta proprio su questo V Canto. La bellezza intrinseca dell'episodio degli amanti riminesi è talmente evidente e conclamata, nel suo tessuto linguistico originario, da rendere quantomeno problematica, se non impossibile, una traduzione che ne conservi il valore estetico, pur mantenendosi nell'ambito dell'*interpretazione*.

Le teorie della e sulla traduzione ingenerano oggi giorno discussioni feconde ma spesso interminabili tra i sostenitori del principio dell'opposizione statica fedeltà-infedeltà e chi vede nella traduzione una trasformazione che avviene tra i testi, fino all'opposizione con quanti si accostano alla traduzione con l'esigenza di fondatezza ontologica: indubbiamente l'atto e il risultato di una traduzione non sono altro che un'interpretazione del testo il quale, come *testo nuovo*, trova la sua novità paradossalmente proprio nel carattere *comune* con l'altro testo che viene ricomposto.

Il concreto riconoscimento di questa *ricomposizione* è possibile solamente attraverso l'analisi linguistico-poetica dei testi, cioè attraverso l'esame di quanto abbia voluto, il traduttore, giungere a conoscere la „verità”

del testo originale nell'atto di „produzione” della traduzione, in un processo durante il quale il testo, cancellando, conserva l'aspetto estraneo dell'atto. La cultura umana, l'operosità spirituale stesse si possono descrivere come atti di traduzione, che per necessità implicano anche una migrazione perpetua dei testi. Non è un caso quindi che nessuna traduzione sia concettualmente chiusa e delimitata: è facile dimostrare, infatti, come durante la traduzione di ogni opera si ricomponga il senso ad essa proprio, in quanto l'esigenza di comprensione è lo scopo principale della traduzione stessa.

La base di valutazione delle traduzioni può essere quindi la misura del modo in cui si lascia trapelare la verità del testo originale nel testo nuovo o, in altre parole e relativamente al nostro esempio, in che modo si possa trasporre la problematica tematico-intellettuale, che trasmette una realtà ideologico-poetica, quella del Dolce Stil Nuovo.

Di per sé il contenuto del Canto V è assai lineare, consono alla trama generale che Dante si è prefissato per i suoi „incontri oltremondani”: adesso, Dante e Virgilio s'incontrano con i „lussuriosi” cioè con i „peccatori d'amore”.

Il Canto possiamo dividerlo in 3 parti:

Descrizione di Minosse, il giudice dell'Inferno (versi 1-24)

Il gruppo dei lussuriosi (versi 25-72)

La storia di Paolo e Francesca (versi 73-142)

L'episodio di Paolo e Francesca costituisce più della metà dell'intero canto, 70 versi e costituisce un nucleo di per sé sufficiente per la mia analisi, anche se non possiamo estrapolarlo dal complesso del Canto stesso. Si para incontro a noi la figura di **Minosse**: Dante ne fa un demone spaventoso, colorato di grottesco nel suo modo di indicare le pene con giri di coda; segue il gruppo dei lussuriosi, davanti alla vista dei quali Dante si commuove, al pensiero che essi sono vittime della debolezza umana più comune, di un errore di misura – „la ragion sommettono al talento” – anche se la loro punizione per questo sarà meno grave! Segue la metafora dei tre uccelli **gli storni, le gru e le colombe**, i quali sono mezzi poetici veramente imponenti del canto, certo con diverse funzioni, se è vero che gli **storni** rappresentano la confusione che deriva dalla bufera, le **gru** mostrano un certo ordine di un gruppo prescelto (nonostante la bufera) e le **colombe** ci fanno presentire l'unità della coppia riminese.

Giunti al colloquio con Francesca incontriamo anche l'ideologia del Dolce Stil Nuovo presentataci con un linguaggio che deve rafforzare la convinzione, da parte di Dante, che all'origine del peccato dei due amanti esiste il fraintendimento di questo complesso di idee: in questa prospettiva l'amore finisce per avere una funzione distruttiva, che conduce poi alla morte. Francesca viene presa dal ricordo, vive nella dimensione della commozione, o forse, come argomenta De Sanctis, il punto focale dell'episodio è la passione e, in questa, la descrizione dell'anima femminile elevata; Giacomo Parodi è invece dell'opinione che la figura di Francesca sia

eroica, poiché appassionata del culto di amore: con questo si spiega il riferimento tre volte iterato ad amor.

Il nucleo tematico che accomuna i tre elementi **Lancilotto – Galeotto – libro** è „minato” da un facile fraintendimento dei versi che lo contengono e delle relazioni nominali che esistono tra questi tre elementi: il nobile **Galeotto** sollecita la regina **Ginevra**, moglie di re Artù, a baciare il suo amante, **Lancelotto**, primo cavaliere del re. Nel testo, Galeotto non viene indicato da nessun epiteto peggiorativo. Non è altro che fantasticheria il fatto che il marito tradito avrebbe commesso il suo reato subito dopo la scena („*quel giorno...*”) e che per questo i due amanti „*non lessero più avanti*”.

Il verso di chiusura: „*E caddi come corpo morto cade...*” con cinque parole toniche e una quadrupla alliterazione ben in evidenza, è uno dei versi più suggestivi di tutto il poema, che dovrà richiedere una abilità tutta particolare al momento della traduzione.

Questi punti focali, che generano problemi tematici e stilistici al momento della interpretazione in un'altra lingua, li esaminiamo sin dal primo tentativo di traduzione dell'inizio del XIX secolo: Gábor Döbren-tei (1786-1851) il quale come „primo esploratore” anche se abbastanza timidamente – dopo aver sentito l'importanza universale dell'opera –, si è cimentato con alcuni brani della Commedia. Per illustrare il merito assoluto del suo lavoro prendo adesso in esame un'altra parte dell'Inferno, i versi famosissimi dell'incipit: „*Életem folyásának közepén elvesztvén az egyenes utat, egy homályos erdőben találtam magamat. A' halál csak egy kevéssel kínosabb, mint ennek az vad erdőség', (mellyre való gondolatom a félelmet megújítja) darabosságának, kelleltenségének leírása. Hanem hogy azt a' Jót, mellyet ott leltem, leírom, más ottan észrevett dolgokat beszélek el. Nem emlékezhetem magam is jól többé, miként mentem oda bé, annyira elnyomott akkor az álom, mikor az igaz útról eltévelyedtem...*”¹ Dopo averla confrontata con la nota traduzione di Babits, all'infuori delle differenze formali, troviamo numerose discordanze tematiche che vanno ad aggiungersi ad incertezze nella traduzione stessa.

Per secondo ricordiamo il lavoro di Ferenc Császár (1824-1894) il quale si cimentò anch'egli nella nobile impresa: è vero che comincia la traduzione abbastanza tardi, al crepuscolo della sua operosità, solo nell'anno 1892, ma con una velocità di lavoro incredibile – in un giorno traduce un intero canto! – così che finisce in alcuni giorni la traduzione dei primi sette canti, più quella del canto XXX. Ma poi abbandona il lavoro, e opera piuttosto su una biografia, „condita” con aneddoti sul vate... così che alla fine pubblica solamente la traduzione dei primi quattro canti, e il resto rimane in forma di manoscritto nella collezione di József Kaposi. Il suo lavoro possiamo giudicarlo migliore di quello di Döbren-tei, prima di tutto per quanto riguarda l'uso delle parole e la tecnica metaforica.

Il terzo dei traduttori, Gyula Bálint (1824-1894), ha il merito di tradurre per la prima volta l'intera Commedia! È vero che l'opera pubblicata

¹ Manoscritto della Biblioteca del Liceum di Bratislava.

arriva solo fino all'ottavo canto, ma per la prima volta i lettori ungheresi possono accostarsi alla traduzione ungherese del V Canto dell'Inferno! La traduzione viene compilata prima di tutto per propria ambizione, ma nello stesso tempo ha anche lo scopo di „suscitare l'istinto a tradurre nei giovani”. L'opera di Bálint ha una sfumatura antica, per quanto riguarda la forma, essendo scritta in esametri e ricorrendo spesso a forme arcaiche o arcaizzanti: la figura di **Minosse** suscita orrore, con accenti di ironia: „*a diühös, foga fenve*”; la traduzione dei giri coda è claudicante: „*s küldi itélve, tovább, aszerint, ahány tekeréke* – (di che cosa?, N.d.R.) / *Nékie itt valahány átkos születésbeli lélek / Lépike elébe*” (versi 5-7). Poi continua il pensiero, solo alcuni versi dopo: „*S annyiszor a testét farkával körbekanyarja / Ahány körrel alább jelöl állást nékike a mélyen*” (versi 11-13).

La tripla metafora degli uccelli è tradotta giustamente, sia tematicamente che formalmente: „*És mint a seregélycsapatok, ha az őszi hideg kel, / Szárnyaikon szanaszét csattognak nagy seregekben*” (versi 41-42) „*S mint darvak panaszos szavukat hallatva, a légnek / Rétegein hosszas sort képezvén, tovaszállnak*” (versi 46-47) „*Erre, miképp ősztönvágtyól vonzva galambok / szétterített szárnyon kedves fészükbe sietnek*” (versi 82-83).

La figura di Francesca desta pietà senz'altro, ma l'uso arcaico delle parole la rende un po' stentata e impedisce proprio l'apparenza leggiadra ed evanescente, quasi smaterializzata della ragazza, tuttavia riusciamo ad avvertire nei versi l'accento al „manifesto del Dolce Stil Nuovo”.

La terzina „amor” invece rimane malintesa e diventa terzina „amore” (versi 100-109). Lo stile stentato si sente anche qui: „*Hirtelen: ősztönzést, szépnek lelve személyem, / Mely már tűnve, de bánt esetemnek szégyene máig*”.

L'episodio di **Lancilotto** è ben chiaro anche nella traduzione, ma ci sono punti, dove neanche Bálint si sente sicuro di aver compreso del tutto, fino ad arrivare a segnarli con i puntini di sospensione (versi 135-136).

In chiusura: „*Annyira meggyőződött, hogy minden erőm kiszakadva, / Mint a földrerogyó holttest, ájultan elestem.*” la parola „kiszakad” suscita catacresi e ne risultano soluzioni imponenti.

La prossima figura di questa piccola storia della traduzione del poema dantesco è János Angyal (1841-1912), il cui lavoro è piuttosto fedele al testo originale, ma senza alcuna ambizione di „artisticità”. Come uomo di chiesa, il suo culto di Dante ha prima di tutto una sfumatura religiosa e ideologica, e come conoscitore profondo della scolastica e del misticismo riconosce che la Divina Commedia non è altro che un viaggio allegorico.

La figura di **Minosse** è anche qui fonte di spavento: „*Bősz Minosz áll itt fogcsikorgatással*” (verso 4) „*S farkát magára ahányszor csavarja / Az árny olyan mély körbe fog zuhanni.*” (verso 15-16) La metafora degli uccelli la ritroviamo senza problemi, ma con la sua fedeltà esagerata Angyal rompe tutta la musicalità poetica di questi versi: „*Miként sereghe, télre mely vidéket / Cserél, tömegben száll, és nagy csoportban*” (versi 40-41) „*S miként a darvak gyászos énekükkel / Nagy hosszú sorban szállnak fenn a légben*” (versi 46-47) „*Mi-*

ként galambok, ösztönözve édes / Vágytól elérni kedves fészüköket, fenn / A légbé tárt szárnyakkal versenyeznek” (versi 83-85).

Le parole introduttive di Francesca, dove parla del suo paese di nascita, sono invece frammentarie e stentate: „*Ott van szülőföldem, hol tengeréhez / Mélyed le a Pó, összkéséretével / Nyugodt leendő ott, hullámos ágyban.*” (versi 97-99) e si perde proprio la leggiadra di cui si avrebbe bisogno per poter caratterizzare la figura e il modo di parlare della ragazza. La terzina „amor” viene del tutto eliminata dal traduttore, benché la prima equivalenza sia amore / *szerelem* e non più amor.

I versi di chiusura, invece, hanno un effetto migliore: „*Olyan levék, miként balált, ha lenék; / És úgy elestem mint holt testek esnek*” (versi 141-142)

Il vero e proprio punto di svolta nella storia della traduzione in Ungheria l’abbiamo con la poesia di János Arany intitolata „Dante” e con il sottotitolo: „Egy hitetlen drámai vallomása, akit megrázott Dante világa”. Il grande poeta ungherese compone anche le terzine del „Piccolo Inferno” e con questi il tono romantico precedente cambia definitivamente nello stile nazionale o nazional-popolare tipico del migliore Ottocento. Ci avviciniamo subito al prossimo personaggio della storia della traduzione, Károly Szász (1829-1905), il cui lavoro è stato forse il migliore e senz’altro il più notevole della fine del secolo scorso. Un’interessante „confessione di fede” sulla propria operosità ci viene dalla penna stessa dell’autore: „*Cercai la fedeltà in quanto volevo rendere in ungherese tutto ciò che il poeta aveva pensato, sentito, voluto e immaginato: cercai il pensiero e l’immagine ungheresi corrispondenti. Come avrebbe fatto Dante stesso se avesse parlato in ungherese (...) e cercai di essere poetico, sonoro ed espressivo.*”

Eppure più tardi Szász si allontanò da questa idea alquanto limitante di pratica nella traduzione, ma per quanto riguarda la forma del testo nuovo, questa doveva essere fedele all’originale – e quindi in terzine – perché forma indispensabile per restituire lo stile di Dante, secondo il giudizio del notevole traduttore e storico della letteratura. Anche le note sono testimonianza di una saggezza profonda del traduttore, elevano l’opera al di sopra degli altri tentativi dell’epoca. Nello stesso tempo, invece, queste due virtù si offuscano qualche volta, visto che, secondo Babits, „*qui prende, lì aggiunge sempre qualcosa all’originale, solo per mantenere la forma.*”

Un esempio: „*Mindig tömött a nép itt, sor után sor / Tolong: vallatva vall, s amint kimondva / itélete: jelölt helyére vánszorog.*” (versi 13-15) che vive solo in grazia della rima: „*bányszor – után, sor – vánszorog*”, oppure nel verso 125: „*Miként keletkezett s növelkedék*” sebbene nel testo originale troviamo solo „la prima radice”.

Per quanto riguarda la figura di **Minosse** essa è quasi fraintesa: „*A szörnyű Minosz, vicsoritott foggal / Állt itt, ki minden bünt, mit lát, ítél meg / S le-súlyt, maga körül tekert farokkal.*” (versi 4-6). Un’altra interpretazione scorretta la troviamo nel caso del „... loco d’ogne luce muto”: in confronto alla soluzione di Angyal: „*minden fénytől vak*”, Szász usa un’altra parola „minden

fénytől **siket**". Ma poi si scusa subito nella propria nota a piè di pagina. Nella tripla metafora degli uccelli usa anch'egli l'invenzione di Angyal: al posto di **seregélyek** usa il nome „**seregék**" (interferenza tra traduttori!) poi „**darúk**", dove Szász „contrabbanda" una nuova sfumatura poetica tra i versi, con l'espressione onomatopeica „bús krúgatással" (verso 47) creando così un atmosfera „più accogliente" (anche se siamo nell'Inferno) ed infine le colombe tornano su di un „hű – pehely ágy" (versi 82-86). La figura di Francesca e le parole da lei pronunciate sono già più liriche e dolci di quanto troviamo nel testo di Angyal (fino a soluzioni forse meglio riuscite che in Babits), per esempio nei versi 97-100: „*A város, mely szűlt, ama parton fekszik, / A hol a Pó, sok ágbogával egyben, / Nyugtot találni tengerré igyekszik.*"

La terzina „amor" – anche qui è **szerelm** – ha l'onore di assicurare al carattere di inno contraddistinto dalla triplice ripetizione, tipica del salmo: le anafore significative non spariscono immotivatamente come nelle traduzioni precedenti. È centrata in pieno la soluzione del verso 102: „*Mehytől, iszony! hogy fosztottak meg!*". Per quanto riguarda l'episodio di „Lanc'lot" è pieno di passione: „*Szemünk fellángola*" (v. 131) ed una vera bravura linguistica è la traduzione del verso 137: „*Könyv s szerző nékiünk így lón Galeottúl*". Solo l'ultimo verso è abbastanza scoraggiante: „*s mint elesik aholt-test, úgy elestem*". Tutto sommato, questo lavoro finisce per essere il migliore tra quelli dell'Ottocento. Passando al Novecento, ricorderemo che tre autori prima di Babits ebbero l'ambizione di avvicinare al pubblico magiaro quest'opera universale, ciascuno con uno scopo proprio, su diversi livelli linguistici e di stile.

* * *

Per primo si deve Emil Ábrányi (1850-1920) il quale lavorava su un culto dantesco nuovo, ma pretenzioso. La lingua leggera e artistica che usa rende prestigioso il suo lavoro, ma la sua novità di adoperare interiezioni e altre parole con funzione connotativa, ha il merito di rendere più vivace, leggibile, addirittura divertente la traduzione, pur rompendo l'equilibrio e la continuità del testo. La figura di **Minosse** ha in principio un significato quasi confuso: „*Körülkéríti testét, úgy íté!*", mentre diventa più chiara oltre „*Tudván: melyik hova legyen temetve, / Farkával annyiszor köríti testét, / A bány fokon le lesznek dobva, vetve*". Qui la figura e „l'azione" di Minosse sono del tutto chiare, solo il significato delle parole „*temetve – dobva – vetve*" non è conveniente, visto che nell'originale abbiamo solo „*sia messa*". Nella metafora degli uccelli non troviamo niente di nuovo, ma c'è un'altra invenzione da parte di Ábrányi: con l'uso individuale delle parole prova a rendere la passione, la commozione e tutte le altre sfumature stilistiche dell'originale; quando Dante chiede a Francesca dei „*dubbiosi disiri*", Ábrányi propone una soluzione del tutto diversa: „*A kétséges vágy bűnös mámorában*" esprimendo come né lei né Paolo di questi „*disiri segreti*" si siano del tutto pentiti o quantomeno li abbiano ammessi come peccati.

Le terzine „amor” vengono tradotte anche qui come „szerelem”, ma poi troviamo ancora alcuni particolari usi di parole nuove: „*Mily édes érzés, mily gyönyör bevélye/ készítette őket bukeni* elsodortan.”, oppure: „*Fejem le- hajtám, s tartám meghajoltam*” e così via. La leggenda del „szerelemvert Lanzelot” è spiegata un po’ vagamente, ma anche qui risplende la passione, e naturalmente anche la commozione.

Il personaggio-nome-simbolo di Galeotto – per restare nell’ambito del certo – è scomparso dal testo, così almeno non ci sono equivoci: „*Ab! Csábos volt a könyv s szerzője szintén!*”

La chiusura non si adatta affatto all’atmosfera del canto: „*Öntudatom rögtön csak elveszett, s én / mint hullá, némán a talajra dőltem...*”

La nostra rassegna continua con un nome notissimo, ma per altri motivi, nella letteratura ungherese, quello di Géza Gárdonyi: egli stesso non volle chiamare „traduzione”, il proprio lavoro scritto per le scene del Padiglione Panoramico Illustrato „Dante-Pokol”, cioè per le Manifestazioni relative al Giubileo del Millenario d’Ungheria. Il suo lavoro è per lo più un riassunto del contenuto del canto, senza rime, che tralascia le parti che Gárdonyi ritiene troppo noiose o di contenuto „politico”. Ci sono tuttavia alcuni esempi di traduzione che meritano di essere menzionati: „*Váry egy kicsit, majd arrébb lengenek, / és akkor kérd a szerelem nevében, / hogy szóljanak; és ők feleni fognak.*”

La traduzione dei nomi propri, diremmo piuttosto la loro trascrizione fonetica, riesce ben divertente: Franceseska, Pál, Szemiramisz, Párizs... L’unica eccezione è Virgilio, che riceve l’onorevole nome di „Virgil”.

In conclusione e non per ultima, menzionerei la traduzione di Árpád Zsigány (1865-1936) che è quasi una sintesi dei lavori precedenti. Per quanto riguarda la forma e la fedeltà all’originale, è forse sullo stesso livello della traduzione di Angyal – anche qui ci sono giambi non in rima – ma nel suo linguaggio il lavoro di Zsigány è più scorrevole, più spontaneo, più vicino all’uso di parole della sua epoca. Naturalmente anche qui troviamo degli equivoci, come il verso 92: „*Noi pregheremo della tua pace*”, che viene tradotto „*A lelked üdvéért, bizony, imádnók*”, poiché il traduttore non ha preso in considerazione che *pace* è parola chiave nella scena, anzi in tutto il canto; oppure il „*loco d’ogne luce muto*” che trova traduzione in ungherese con „*vigasztalan sötétség*”...

Si tratta infine di un’opera dai risvolti altamente positivi, perché allora non si credeva ancora che la Divina Commedia potesse esser tradotta in terza rima, poiché in una traduzione valevano di più la contestualità e la comprensione del testo, che la concordanza formale: e Zsigány adempie a queste esigenze, ad un livello linguistico e culturale elevato. Il suo Minosse non è spaventoso, anche se ringhia; la definizione di „vigile” infernale è abbastanza giusta nella versione ungherese: „*s farkával annyiszor körülcavarja / magát, ahányadik körre itéli.*” Per le metafore degli uccelli troviamo soluzioni già sentite: „*Mint seregék, zímankós tél-időben*”, ma poi un

uso di accostamenti cacofonici rovina l'atmosfera aulica: „*Tömött csoportba gyűlve hánytorgnak, / úgy kóvályognak itt a kárhozottak.*” (versi 40- 43) Le gru, naturalmente, „*bús krígatással szállnak a magasba.*”

La terzina „amor” è appesantita, lontana dall'atmosfera ariosa del Dolce Stil Nuovo. Nell'episodio di Lancilotto, c'è anche un verso frainteso (verso 123): „*il disiato riso*” diventa „*vágyteli mosolygás*”. Il verso 135 non ha neanche lo stesso contesto semantico: „*vélem egybeforrt*”, mentre in Babits è „*ki tőlem soha el nem válhat*”.

L'ultimo verso mostra una soluzione fortunata: „*Halálra váltan, menten elaléltam / s mint élettelen test, a földre rogytam.*” (versi 141-142)

A conclusione del mio contributo, vorrei citare il massimo talento in questo campo, Babits, che con un pensiero sul tema, rivela il segreto più grande del compito di tutti i traduttori:

„Mi izgatná a művészt ha a lehetetlenség nem? Dante fordítása mindig a világirodalom legnehezebb feladatai, legcsábítóbb problémái közé tartozott. Egy irodalmi körnégyszögesítés, bölcsék köve: oly izgató, oly népszerű. Nyelvek és nemzedékek vetélkedtek benne, egymás vállára hágva törtek a magas pálma felé. Nagy költők, nagy nyelvművészek és nagy tudósok áldozták rá idejük és erejük jó részét... Az ember kételkedve kérdezi: honnan a mesterkélt külsőleges munkának ily csodás varázsa?... A talányfejtés léha gyönyörűsége meddig viszi még a lelkeket? Igaz, hogy a Divina Commedia terzinái még találynak is tökéletesebbek minden más talánynál, melyet alkotás valaha műfordító elé állított.” (Babits Mihály 1912:59)

BIBLIOGRAFIA

- Császár Ferenc (1857) Különlenyomat: Olasz költőkből, A Pokol első négy éneke. Pest.
 Ábrányi Emil (1870) Francesca da Rimini. Fővárosi Lapok n.: 286.
 Bálint Gyula (1874) A Pokol ötödik éneke. Magyarország és a Nagyvilág n.: 28.
 Szász Károly (1877) Dante. A Pokol ötödik éneke. Budapesti Szemle vol. XIV, pp. 384-397.
 Angyal János (1887) Alighieri Dante Divina Comédiája. Budapest.
 Szász Károly (1885) A Pokol. Írta Dante Alighieri. Da Dante Alighieri.
 Gárdonyi Géza (1896) A Pokol. Írta Dante Alighieri. Singer és Wegner, Budapest.
 Cs. Papp József (1897) A Pokol. A D. C. első része Gámán József Könyvnyomdája, Kolozsvár.
 Zsigány Árpád (1908) Dante Alighieri: Az Isteni Színháték első része. Scimkó György Könyvkiadója, Budapest.
 Babits Mihály (1912) Dante fordítása. Műhelytanulmány. Nyugat.
 Bán Imre (1988) Dante-tanulmányok. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.

LE INTERPRETAZIONI RELIGIOSE E LAICHE DI DANTE ALL'INIZIO DEL NOVECENTO

TIBOR SZABÓ

Szegedi Tudományegyetem, Juhász Gyula Tanárképző Főiskolai Kar
szabo@frakk.cs.jgytf.u-szeged.hu

Più si fanno delle ricerche approfondite su Dante, e più ci si deve rendere conto che è quasi impossibile averne un'impressione definitiva e globale.¹ Dunque, bisogna accontentarsi di analizzare, specie in un breve saggio, solo alcuni aspetti della sua complessa fortuna. Noi ci limitiamo così alle interpretazioni ungheresi dei filologi, filosofi e teologi della prima metà del Novecento, e più esattamente a quelle del 1921.

1. LE COMMEMORAZIONI E LE INTERPRETAZIONI DEL 1921

Dalla bibliografia dantesca ungherese, raccolta da Giuseppe Kaposy nel 1921-22, appare chiaro ed evidente che il primo culmine degli studi del Novecento su Dante fu proprio il sesto centenario della morte del Poeta.² Grandi manifestazioni segnarono quest'evento, fra le quali ricordiamo le solenni sedute scientifiche della Società Mattia Corvino, quella della Società di Santo Stefano, del Comitato Dantesco Ungherese Cattolico e dell'Accademia Ungherese delle Scienze. Furono numerose le sedi, le riviste e i giornali in cui si scrisse su Dante in questa occasione.³ Si pubblicò, in una edizione di lusso, *La Vita Nuova*, tradotta da Zoltán Ferenczi (con un'introduzione approfondita del traduttore), e fu presentata la sinfonia *Dante* del compositore Jenő Hubay.

Le commemorazioni ufficiali possono essere classificate in *formali* e *di merito*. I discorsi formali (che hanno avuto, anch'essi, il loro significato) furono pronunciati principalmente da politici o da uomini ecclesiastici dell'epoca, quelli di merito, invece, da filologi, filosofi e teologi di fama, ma di diverse opinioni e convinzioni. Ci furono addirittura alcuni personaggi il cui discorso rifletteva in modo diretto il clima politico del tempo, commemorando Dante come patriota *par excellence*, facendo riferimento al trattato di pace di Trianon (4 giugno 1920), in conseguenza del

quale l'Ungheria ha perso i due-terzi del suo territorio. Ma le interpretazioni scientifiche, soprattutto grazie alla pubblicazione dell'*Inferno* dantesco in ungherese nel 1913 da parte del poeta Mihály Babits, mostravano già i segni di una ricerca seria e, nello stesso tempo, le prime tracce di questa *dualità di pensiero* che si può osservare nelle interpretazioni in tutto l'arco del Novecento.

L'ermeneutica filosofica non esclude le molteplici possibilità dell'interpretazione di un testo letterario. Così, infatti, anche Dante viene studiato e spiegato in molte forme, ma esse possono essere ridotte ad alcune fondamentali. Accettando e seguendo questo punto di vista, possiamo constatare l'esistenza di *due principali tipi di interpretazione*: quella religiosa e quella laica.⁴ E gli esempi più significativi di questa dualità si presentano, per la prima volta con tanta evidenza, proprio durante le commemorazioni ungheresi del 1921.

2. DANTE CATTOLICO

L'interpretazione più conforme alla realtà socio-politica dell'epoca fu data soprattutto dai rappresentanti della Chiesa cattolica e dai teologi cattolici.

Nel fascicolo dantesco della *Corvina* del 1921 si legge, in forma di articolo, il discorso pronunciato il 28 aprile dal Principe-primate d'Ungheria, cardinale Giovanni Csernoch, alla Società di Santo Stefano. Nell'articolo, intitolato *Lo spirito di Dante*, l'autore dice: „Dante non è soltanto il più grande eroe del mondo letterario (...) ma (anche) il decoro della Chiesa Cattolica (...)”⁵. Parlando della *Divina Commedia*, Csernoch sostiene che il poema di Dante „annunziava quello che il fondatore della Chiesa, Cristo, e quello che la Chiesa ha dal suo Fondatore ricevuto in deposito e tuttora predica ed insegna”. Dante accetta „la fede, e le verità tutte annunziate da Cristo sulla preziosità dell'anima, su Dio, sul bene infinito, sull'amore ed il fine ultimo dell'uomo”. Ma il Principe-primate d'Ungheria mette adesso in evidenza l'influenza del poema sacro per lo sviluppo positivo dell'anima umana. Dante, secondo lui, „ha descritto nella *Divina Commedia* l'epopea dell'uomo interiore. Il suo viaggio attraverso l'inferno ed il purgatorio fino al paradiso è lo sviluppo dell'anima umana dalla schiavitù del senso fino alla libertà della perfezione, dalle ingannatrici immagini dei sensi fino alla visione del sole raggianti della verità.” Per questo „la lettura di Dante non è per noi un solo piacere artistico, ma occasione e causa di ritornare in noi stessi a meditare pensieri e verità e cose profondissime e salutari.” Il cardinale Csernoch ha ragione, perché – anche indipendentemente dal contenuto religioso del *sacro poema* – ci si trova gran parte della saggezza raccolta dal Poeta dalle dottrine filosofiche e teologiche, e dagli avvenimenti storici e culturali dell'epoca che riuscì a sintetizzare e personificare al suo interno. La saggezza del Poema e del Poeta è evidente, per esempio, nella terzina del Canto XXVI^o dell'*Inferno*:

„Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza.”
(118-120.)

Per Csernoch, l'esempio morale ed intellettuale di Dante può essere il modello del comportamento dell'uomo di allora: „il figlio dell'età odierna può imparare dal poema di Dante l'altezza intellettuale e spirituale di un'età cattolica in tutto il suo senso, compattamente cattolica. Quei pensieri che leggiamo in Dante, formano il tesoro comune dell'umanità cristiana.” Egli aggiunge che l'età moderna „ha assaggiato i tormenti dell'inferno dantesco” e dopo „il nostro calvario” (allusione al Trattato di pace di Trianon) „dobbiamo imparare da lui che è necessario educare in noi stessi un carattere *inflexibile*”. In questa situazione politica, Dante pare attualissimo a Csernoch: „Dante nelle lotte più dure ha conservato intatti la sua fede ed il suo attaccamento alla Chiesa ed al Papato si è fatto sempre più forte ed inflessibile.” L'esempio di Dante gli appare come l'unione di fede e di morale che è capace di dare forza all'uomo e, nello stesso tempo, anche a una nazione. „Se fedelmente ne imiteremo l'esempio, affretteremo a grandi passi la resurrezione della nostra verità ora confitta sulla croce”.

Il grande oratore e teologo dell'inizio del secolo, Ottokár Prohászka, accademico, ritorna a più riprese a Dante, ed analizza con metodo scientifico l'opera dantesca. Pubblica tre articoli su questo argomento⁶. Nella sua interpretazione mette in evidenza la figura di Beatrice che è „la fede beatrice”, la vera felicità e la personificazione della fede cristiana. Ben s'intende che Prohászka, di conseguenza, presenta in dettaglio più il Purgatorio e il Paradiso che non l'Inferno che, secondo lui, è „di plasticità terribile”. Non accetta la tesi di certi autori che vogliono vedere in Dante un filosofo o un teologo di grande formato: secondo Prohászka: „la *Divina Commedia* non è il trattato sistematico della dogmatica, né dell'etica, né dell'ascetismo”, poiché una tale erudizione può essere trovata in qualsiasi poeta o teologo dell'epoca. Il merito di Dante è la sua poesia che ha potuto riassumere „la vita spirituale del medio evo”. „*La Divina Commedia* fu l'espressione più pura e melodiosa della concezione del mondo medioevale e dell'idealità dell'uomo del Medioevo.”

Prohászka segue le tracce di *Gioberti* nella sua interpretazione. Il filosofo cattolico dell'Ottocento era convinto che, malgrado le dichiarazioni di Dante a scapito dei pontefici corrotti, „Dante fu devotissimo al Pontefice”. Il Poeta non fu affatto eretico, ma criticò giustamente l'abuso del potere da parte di alcuni esponenti ecclesiastici. Seguendo Gioacchino Da Fiore, volle ottenere la riforma della Chiesa, ma „fu completamente ortodosso nella sua fede”, come è testimoniato nel Canto XXI^o del *Paradiso*. Dante, secondo Prohászka, aveva due fedi: una fede terrestre, cioè nell'Impero, e una fede celeste, cioè nella Chiesa. L'ispirazione vera nel

suo Poema sta oltretutto nella fede celeste, nella „vera cristianità”. Anzi, per Dante la vera realtà e non allegoria è l’aldilà, il cielo, perché, secondo lui, Dio è eterno, è „la suprema realtà” è il fine ultimo: „Dio è tutto: da Lui deriva tutto e tutto ci ritorna”. La fede cristiana di Dante si esprime nella *Commedia* e soprattutto nella figura allegorica di Beatrice, che non è più la donna terrestre, la donna fiorentina, ma quella celeste che conduce l’uomo alla perfezione.

Prohászka paragona *La Divina Commedia* al *Faust* di Goethe e alla *Tragedia dell’uomo* di Imre Madách. Secondo Prohászka, „la direzione della *Divina Commedia* è l’*ascensio*”, l’anima umana deve farsi avanti attraverso l’Inferno e il Purgatorio per purificarsi, e l’uomo in lotta, il Buono, vincerà sempre. Dante arriva al Paradiso perché è aiutato da Dio. La via di Faust, però, non conduce al Paradiso, anche perché il Paradiso non esiste per lui. Faust dovrebbe vincere il male, cioè Mefisto, ma vince da uomo, perché l’uomo Faust è di per sé migliore del diavolo. Questa, dunque, non è una lotta vera e vi manca la tragedia: questa lotta è un’apparenza, una illusione, „una commedia umana”. La lotta umana nella *Tragedia dell’uomo* di Madách nasconde un inganno. Il drammaturgo ungherese dell’Ottocento conduce Adamo attraverso le vicende della storia umana, ma lotta senza l’aiuto di Dio, con le proprie forze⁷. Adamo combatte per il sapere, per la felicità, ma alla fine rimane disperato. Infine, Dio lo incoraggia dicendo all’uomo: „Lotta! e speranza e fede ti aiutino!”. Allora Prohászka domanda: „non si capisce perché l’uomo dovrebbe lottare se la storia dell’umanità è piena di scacco, di insuccesso e di smorfia?”

Neanche Prohászka può sottrarsi all’imperativo dell’epoca, e commenta „il sacro canto della fede” in chiave storicistica. Cita i versi della *Commedia* sull’Ungheria: „O beata Ungheria, se non si lascia più malmenare” (*Paradiso* XIX^o) e aggiunge: „L’Ungheria sarà felice a condizione che non si lasci più sviare dalle sue fondamenta millenarie, che conservi la sua cristianità e il suo genio nazionale. Scriviamo alla pietra terminale dell’Ungheria mutilata e lacerata quello che leggiamo sulla tomba di Dante: *His non cedo malis.*”

In questa direzione religiosa va l’interpretazione di un altro esponente di spicco della Chiesa Cattolica ungherese, Antal Schütz, filosofo e teologo dogmatico. Nel suo discorso alla Commissione Dantesca Cattolica, il 12 febbraio 1922, pubblicato in forma di articolo sulla *Katholikus Szemle*, il teologo ungherese scrive sull’ispirazione teologica della *Divina Commedia*.⁸ Anzi, si può dire che Schütz è molto più conseguente nel classificare Dante nell’ambito del cattolicesimo. „La mia tesi è che quello che è immortale nella *Divina Commedia*, non esclusivamente ma in sostanza, è ispirato dalla teologia cattolica.” Criticando da cattolico ortodosso lo „sforzo protestante che ogni tanto si presenta” (allude per esempio a Troeltsch), dice: „in verità non c’è nessuna tesi importante in cui Dante differirebbe dal punto di vista cattolico”. La *Commedia* non può essere paragonata „alle

due epopee protestanti, al *Paradiso perduto* di Milton e al *Messia* di Klopstock", perché in queste ultime „l'elemento religioso è presente come un decoro, anzi qualche volta come un supplemento, ciò che riconosce lo stesso Goethe per quanto riguarda la fine di *Faust*." Invece Dante, il „credente cattolico conseguente" è ispirato dalla teologia e il suo pellegrinaggio nell'aldilà è „la via sudata della ricerca di Dio".

Schütz dimostra, sia nel contenuto che nella forma poetica della *Commedia*, questa ispirazione. „Il tema della *Commedia* è l'uomo" con le sue sofferenze, con i suoi peccati e con la sua speranza di potersi salvare dal Male, ma tutto ciò viene rappresentato dal Poeta come un viaggio nell'aldilà. La presentazione escatologica dell'uomo, „puro e disposto a salire alle stelle" (Dante), contiene in sé il „perfezionamento dell'anima umana". Con questo, Dante non fa altro che „dare una forma artistica al pensiero della teologia mistica". Per quanto riguarda la forma dell'opera, Schütz ammira la struttura della *Commedia* che pure è di ispirazione cattolica. Dante, come lo stesso San Tommaso d'Aquino, comincia a costruire il suo „edificio" dall'alto. Il Poeta „conduce il lettore prima nell'Inferno, ma non c'è dubbio che davanti agli occhi appare prima il cielo". Tutta la costruzione dei „tre mondi" è pure ispirata dalla teologia come si vede, per esempio, nel caso dell'Inferno, che si trova il più lontano possibile da Dio. Lucifero, „il Satana che incarna tutta la tragedia del peccato" è descritto da Dante secondo la fede cristiana, e questa descrizione di Lucifero non può essere paragonata „ai diavoli di salone" di Goethe o di Madách. Anche i caratteri individuali descritti da Dante dispongono di una plasticità irraggiungibile. Ma, come „allievo di San Tommaso, ha preso parte presso la tesi *universale in re*: cioè che i principi e le idee si concretizzano in individui", e così bisogna concepire la figura di Beatrice che rimane la „donna fiorentina ideale" avendo nello stesso tempo anche una funzione simbolica. La figura di Mefisto in Goethe non è altro che „pura allegoria e simbolo". Dante, in teologia, è allievo di San Tommaso. Schütz, in questo senso rigetta le tesi di alcune interpretazioni, secondo le quali la descrizione del *Purgatorio* e del *Paradiso* in Dante sarebbe „grigia e debole" rispetto al vigore dell'*Inferno*, dicendo che, salendo, l'anima arriva alla sfera sempre più lontana dai colori e dalla vivacità della vita terrestre, ma non manca neanche in questi „mondi" la plasticità e la tensione artistica. Schütz concepisce Dante come il „poeta-teologo" per eccellenza che ci accompagna lungo un „pellegrinaggio mistico" verso il cielo in un poema artistico. Ma la *Divina Commedia* è l'opera di uno dei maggiori geni, „un'apologia del cattolicesimo di immancabile forza e di valore".

Anche i teorici del protestantesimo, criticati da Schütz hanno fatto sentire la loro voce in occasione del sesto centenario della morte del „Sommo poeta". Fra di loro spicca l'interpretazione di Lajos Fülep, grande esteta e pastore protestante. Nella rivista „Nyugat" pubblicò nel 1921 una parte del suo lungo articolo, quasi una monografia di ben cento pagine. In

questo scritto, Fülep dice che la *Commedia* è „la più grande sintesi nella storia della poesia”, per meglio dire, „è una poesia mistico-lirica costruitasi su un’architettura medioevale”. Il problema centrale nell’opera di Dante „è il rapporto della personalità umana con Dio”.

Il suo articolo che ci interessa di più in questa sede, è stato pubblicato nel 1921, nella rivista protestante *Hit és Élet* di Debrecen.⁹ In questo piccolo scritto, Fülep scrive esclusivamente sulla religiosità di Dante, sul suo rapporto con la religione cristiana. Secondo lui, la grande opera di Dante „non può essere concepita senza la sua fede nell’immortalità dell’anima”, più precisamente „senza la base di questa fede nel Vangelo”. Solo nel Vangelo si concepisce il rapporto dell’uomo con l’aldilà completamente su basi etiche, come succede anche nella *Divina Commedia*. Il contenuto vero del Vangelo è che „tutte le intenzioni, tutti i pensieri e tutti gli atti dell’uomo hanno anche valori eterni e dell’altro mondo” e al contrario, tutto ciò che succede nel mondo reale viene condizionato e determinato dall’aldilà. Succede così che „dietro i simboli si apre la profondità del Vangelo e pulsa la fede diretta”. La Sacra Scrittura ha avuto un’influenza etica (e non estetica) sull’autore della *Commedia*. Secondo Fülep, non bisogna mai dimenticare che Dante „fu al cento per cento cattolico ortodosso e figlio fedele della sua Chiesa” e non è vero che sarebbe stato „eretico” o precursore del protestantesimo. Fu non solo „cattolico rigido”, ma tratta press’a poco tutti i dogmi del cattolicesimo nella sua opera. Si parla giustamente di lui come di teologo. Ma, secondo Fülep, „il cattolico ortodosso non è solo cattolico, e lui, il patriota italiano, non è solo italiano, ma è di tutte le confessioni e di tutti i popoli.” Dante è „l’esempio migliore, magnifico ed eterno di come una confessione conduce alla cristianità universale e generale di Cristo”.

Dante ha, così, „un’importanza universale”, che non deriva dalla sua conoscenza dogmatica, ma dalla sua fede profonda e dalla sua vita religiosa. Fülep sottolinea che Dante era stato per la riforma ecclesiastica iniziata da San Francesco, in conseguenza della quale è avvenuta una certa „rivalutazione” della religione. Questo è palpabile anche nella *Divina Commedia* che è „una poesia morale e mistica che rappresenta la purificazione graduale dell’anima umana e la sua unione finale con Dio.” Ma Dante, il cattolico fedele „è potuto diventare grazie alla sua fede, all’amore e all’esperienza cristiana universale il rappresentante della cristianità universale.” L’interpretazione di Fülep differisce, dunque, da quelle cattoliche che lo ritengono „al cento per cento cattolico” e solo cattolico.

3. IL „MAGNIFICO POEMA DELLA VITA UMANA”

Una delle interpretazioni più coerenti (dopo il bel saggio di Jenő Péterfy dell’Ottocento) in chiave „realista” fu senza dubbio quella dell’allora ancora giovane studioso e italianista Jenő Koltay-Kastner, intitolata addirit-

tura *Il realismo di Dante*. La conferenza, letta il 5 giugno 1921 alla Società Mattia Corvino è uscita sul numero speciale dantesco della rivista *Corvina*.¹⁰ Questo scritto, probabilmente sulle orme di Péterfy, dimostra una certa audacia nel suo modo di concepire Dante, soprattutto *La vita nuova* e *La Divina Commedia*.

In questo saggio Koltay-Kastner mette in evidenza quasi esclusivamente il lato realistico della visione dantesca. Scopre questa vena realistica di Dante già nella *Vita Nuova*. Scrive così: „l’immaginazione di Dante non è fatta per copiare nelle sue figure poetiche una qualche idea astratta. Già l’Amore nella *Vita Nuova* non è una personificazione esangue, quale lo rappresentarono i poeti contemporanei (...), la personificazione oltrepassa il proprio significato e diventa persona.” Koltay-Kastner riassume così la sua concezione: „E benché la *Divina Commedia* si fondi sui simboli e sulle allegorie del medio evo, Dante non adatta mai il corpo all’idea, ma parte dall’osservazione del vero e dell’individuo, per alzarsi poi grado a grado sin al più alto simbolo, che serba però, il movimento e la plasticità, il colore e il profumo della vita. Tutte le astrazioni si trasformano in verità individuale e vissuta, tutti gli spettri pallidi del medio evo diventano corpi vivi nella *Divina Commedia*.”

Beatrice, secondo Koltay-Kastner, nel grande Poema è già „il simbolo della fede cristiana, ma rimane però la donna fiorentina: il suo eterno amore”. Beatrice è la donna amata che rimprovera Dante delle sue infedeltà. „Dove finisce la realtà e dove comincia il simbolo? Impossibile separare i due elementi.”

La fantasia di Dante non perde di vista la terra e gli uomini che aveva conosciuto neanche nell’altro mondo. „Compose il mondo celeste con paesaggi, città, fiumi, monti italiani e forestieri – e non vi lasciò neanche un grano di misticismo.” Il suo realismo, in un certo senso, è soggettivo. Questo vuol dire che ci fa vedere città, laghi, cascate, cimiteri, chiese, paesaggi (il Casentino, per esempio) che „avem veduto” (*Inferno* XXXIV^o, 69.). Nello stesso tempo, siamo testimoni della sua sofferenza per la „sua” città e della sua anima dolente per il suo esilio, delle sue vicissitudini. Nel Poema ci troviamo di fronte al personaggio reale di Dante. „Ma questo soggettivismo – senza dubbio molto forte – che ci fa quasi del tutto dimenticare il senso allegorico nel pellegrino del grande poema, si congiunge ad un grande talento di osservazione oggettiva.” Koltay-Kastner, d’ora in poi, concentra la sua attenzione a dimostrare, con esempi concreti, questa sua tesi. I peccatori dell’*Inferno*, per esempio, „vivono persino la loro vita terrestre nell’Inferno. Dante scoprì l’uomo nell’altro mondo per la poesia medioevale.” Si può dire che „il suo altro mondo è di questa terra. Paesaggi italiani si variano ivi e Dante cammina tra i suoi concittadini.” „Ogni immagine di Dante si fonda sulla precisa osservazione della vita reale”, tanto che vi riconosciamo facilmente una scena reale di questa vita terrestre. E Dante non scopre solo gli uomini che aveva

conosciuto, ma anche la bellezza della natura: i „fioretti”, le rane, le colombe, le grù, la lucertola, le rondini. Questo atteggiamento aperto verso la natura differisce già da quella del medioevo e ci fa pensare al Rinascimento, all’osservazione della bellezza della natura descritta da Leonardo.

Alla fine del suo saggio, Koltay-Kastner arriva alla conclusione: „ecco, attraverso quanta realtà conduce la via simbolica della rigenerazione dell’anima umana e questa è la ragione perché la Divina Commedia è diventata, invece di un’allegoria astratta del medio evo, il magnifico poema della vita umana.”

Questa conclusione è molto importante nella dantistica ungherese del Novecento per due ragioni. Koltay-Kastner nel suo saggio parla, benché solo pochissimo, dello sviluppo dell’anima dal peccato alla purificazione e alla beatitudine dell’anima dell’uomo, cioè non esclude una certa evoluzione dell’anima verso il perfezionamento, ma tutto ciò non ha niente a che vedere, secondo lui, con la religione. L’interpretazione di Koltay-Kastner è, dunque, del tutto laica, malgrado che il professore dell’Università di Pécs (e poi di quella di Szeged) fosse credente praticante. La nostra seconda osservazione è che Koltay-Kastner sottolinea con tanta energia il lato realistico del Poema, fino ad escludere quasi il lato allegorico dell’opera dantesca.

Da un punto di vista tutto diverso, il poeta Antal Radó, indipendentemente da Koltay-Kastner, commenta il lato realistico della *Divina Commedia*. Radó, che nell’Ottocento fu considerato come interprete dello spirito italiano in Ungheria, autore della *Storia della letteratura italiana* (1896) e traduttore di poeti italiani, nel 1921, anno del centenario, pubblicò la traduzione dell’*Inferno* in versi senza rime.¹¹ Con ciò, continuando una tradizione già esistente in Ungheria, Radó volle rendere più comprensibile il Poema al grande pubblico ungherese. Nell’*Introduzione* alla sua traduzione, egli analizza le idee genitrici della *Commedia* che sarebbero, secondo lui, la storia e la lotta interna della città natale, Firenze. Dante elabora una poesia di tipo „nazionale” che, contro lo strapotere della Chiesa di Roma, mette in evidenza le aspirazioni terrestri dell’impero, in „un’epopea nazionale” in lingua „volgare”. Il quadro dell’opera è, però, allegorico e teologico seguendo la moda dell’epoca. „Ma in questo quadro teologico, il suo contenuto è molto più storico e politico che morale o religioso.” Parlando del suo stile, Radó dice: „Quel che è meraviglioso nello stile di Dante è proprio la plasticità, l’espressività delle sue descrizioni. Con poche parole egli ci fa vedere le sue immagini con tanta vivacità che quasi in tutto pulsa la vita.” Oggi, trae le sue conclusioni, non sono i suoi simboli, le sue allusioni oscure e le sue immagini teologiche che ci interessano di più, ma proprio il lato vitale dell’opera che lo rendono il poeta più insigne dell’Italia.

Il presidente illustre della Società Mattia Corvino, ex-ministro e accademico Albert Berzeviczy, in occasione del centenario, ricorda Dante come individuo e come fiorentino. Nel suo discorso del 1921, intitolato

Le confessioni di Dante, Berzeviczy (alludendo con questo titolo a Sant' Agostino) ci fa vedere il Poeta stesso, la sua vita, come appare nelle sue opere.¹² Sulle orme dello studioso italiano Enrico Sanna, dice sulla *Divina Commedia*: „il poema contiene numerosi tratti che ci affasciano come evidenti emanazioni della propria convinzione, del proprio sentimento e della propria esperienza del poeta: bensì dobbiamo sempre tener di mira il corso della vita che produsse quella mente e quell'indole che noi conosciamo nei versi.” Una conclusione di Berzeviczy è che: „la *Commedia Divina* deve sempre esser confrontata a quella ‘tragedia umana’ che rappresenta la vita dell'immortale poeta.” Anzi, secondo Berzeviczy, dalle sue opere siamo capaci di conoscere e di identificare non solo „l'individualità di Dante”, ma anche „l'indole morale del poeta”, i tratti del suo carattere d'uomo.

Rezső Honti, traduttore e filologo italianista, scrisse un opuscolo su Dante proprio nel 1921. Egli parte dalla constatazione di un paradosso: il Poeta che, „nelle sue osservazioni, nell'interpretazione dei suoi sentimenti e dei suoi pensieri, è il più diretto possibile e il più realistico possibile, ci fa vedere la scala del suo mondo passionale attraverso il prisma del mistero”¹³ Nonostante che Dante si nasconda dietro il muro del mistero e dell'allegoria, non può celare la „schiettezza fresca e vitale” delle sue osservazioni. I dati della *Vita Nuova* e quelli della *Divina Commedia* testimoniano che Beatrice, per esempio, fu una persona vivente. Anzi, Honti parla di un certo „erotismo”, della „passione erotica” di Dante. Ma la politica dei partiti nemici allontana Dante dalla sfera trascendentale, allegorica e „lo spinge al mondo reale”. La sua via nell'aldilà viene spesso chiamata „visione”, ma la visione non può essere descritta, come avviene nella *Divina Commedia*, „con tanta cura tecnica”. Gli episodi che si trovano, per esempio, all'inizio dell'*Inferno* possono essere concepiti ed interpretati in modo letterario e, nello stesso tempo, anche in modo allegorico, come sostiene giustamente anche lo stesso Autore. Ma, secondo Honti, questi episodi non sono vere e proprie allegorie, ma lo sono solo accidentalmente, e di conseguenza, non sono allegorie. Ma le tre bestie, o anche la figura di Virgilio e quella di Beatrice possono essere intese in senso simbolico, anche se è difficilissimo capirle bene, perché Dante non le spiega bene e non dá una chiave per la soluzione. Si possono capir meglio se gli episodi hanno qualche riferimento alla vita e alle vicende della vita del Poeta. Anzi, egli sostiene che, „se la *Divina Commedia* è un'allegoria, allora è prima di tutto il simbolo vivace ed eloquente dell'anima di Dante”. „Tutto è realistico nella presentazione personale di Dante, anche se non è probabile.” Nell'opera si può ammirare „la schiettezza vitale della descrizione delle impressioni, il realismo delle osservazioni parziali, dei ricordi e delle allusioni attuali”. Dante, secondo Honti, vuole ad ogni costo arrivare all'oggettività. „Ma il colore verde della natura nell'*Inferno* diventa pallido alla fine della commedia”. „La sua fede non è più fede, ma piuttosto sapere,

perché si fonda su esperienze personali, su fatti visti”. Vero è che come pensatore, Dante rimane legato al Medioevo, ma la sua personalità di artista, come di tutti gli artisti, è „indipendente dalla sua epoca”, appartiene all’eredità dell’umanità.

4. UN TENTATIVO DI SINTESI

Già all’inizio del XX^o secolo si può vedere un’interpretazione che voleva ricongiungere i diversi aspetti del Sacro poema, considerando i due lati „opposti”.

Poco dopo della pubblicazione della traduzione di Babits dell’*Inferno*, il giovane filosofo György Lukács si occupa di Dante nella sua opera intitolata *La teoria del romanzo*.¹⁴ Lukács non ha scritto un trattato sistematico sul poeta fiorentino, ma dalle sue osservazioni risulta chiaro che conosceva bene *La vita nuova* e *La Divina Commedia*. Egli trova che quest’ultima costituisce un’opera di transizione tra l’epopea e il romanzo in cui „ogni parte conserva la sua vita lirica individuale” e „le figure e i caratteri sono già individuali”. Lukács fa un’osservazione acuta: „l’universo dantesco si basa su una duplice struttura: la lacerazione laica della ragione e della vita è superata ed è soppressa dall’unità della ragione e della vita nella trascendenza imminente e vissuta.” Sottolinea la capacità straordinaria di Dante nell’unificare le diverse tendenze dell’epoca e dell’opera: „il grande paradosso del cosmo cristiano è che contro la creazione della vita terrestre e contro le imperfezioni, gli smarrimenti e la colpevolezza sta la redenzione eterna, la teodicea sempre presente della vita trascendentale.” Secondo Lukács, Dante riuscì a concepire nella *Divina Commedia* questa totalità di duplice universo in una forma nettamente epopeica. Il filosofo ungherese era convinto che bisogna considerare sia il lato laico che quello teologico dell’opera dantesca. Molto più tardi, negli Anni Sessanta, Lukács scrive: „la forma di Dante si creò una situazione in cui ha potuto sciogliere i tratti laici umani dai loro caratteri e figure senza però rompere apertamente con l’allegoria prescritta dalla teologia.”

5. ULTERIORI ESEMPI

Le interpretazioni religiose e quelle laiche si susseguono nella storia letteraria, filosofica e teologica della fortuna di Dante.

Il giudizio dell’opera del Sommo Poeta poteva essere condizionato (qualche volta anche profondamente) dal clima socio-politico del nostro paese. La presenza, l’influenza e la fortuna di Dante in Ungheria dimostra una continuità e una discontinuità. Continuità nel senso che problemi teorici (come quello della *De Monarchia* o anche della *Commedia*) si ripresentano di tempo in tempo, quando la situazione del paese era favorevole, ma

certi aspetti sono sparivano, quando questo clima cambiava. Discontinuità, dunque, perché certi aspetti, soprattutto quelli religiosi dell'opera di Dante, furono messi in disparte, soprattutto dopo il 1945. Poi, con il cambiamento del regime politico-ideologico, già a partire degli Anni Ottanta, ma soprattutto negli Anni Novanta, si poteva osservare una reazione alla tendenza di prima, cioè una continuità nella riscoperta del lato teologico-religioso dell'opera dantesca.¹⁵

Ed è molto probabile che le due tendenze plausibili e possibili d'interpretazione si ripresenteranno anche nel futuro, perché sono i due lati più importanti dell'opera di Dante. In questo modo, il Poeta fiorentino e il „sacro poema” rimangono sempre presenti all'attenzione del pubblico ungherese.

NOTE

¹ Un primo tentativo fu quello di chi scrive: *Dante nel Novecento ungherese*, relazione tenuta a Poppi, all'Accademia Casentinese e pubblicata a Szeged, nel 1998, presso il Dipartimento di Scienze Sociali del Magistero dell'Università di Szeged. Il volumetto fu recensito da Enzo Esposito sulla rivista *L'Alighieri, Rassegna bibliografica dantesca*, nel numero 13 della Nuova Serie, gennaio-giugno 1999., pp. 122-123.

² La bibliografia di József Kaposy si trova nel „Fascicolo dantesco” della rivista *Corvina* del luglio-dicembre 1921, pp. 59-84.

³ Ne parla uno dei maggiori dantisti ungheresi, il professor Tibor Kardos, nel suo saggio intitolato *A Dante-kép változásai Babits óta*, in: *Dante a középkor és a renaissance között*, Budapest, 1966. Akadémiai ed., pp. 634-664.

⁴ La distinzione tra l'interpretazione religiosa e quella laica si trova già anche nella letteratura dantesca ungherese, però, senza una esposizione dettagliata. L'essenza della differenza, poi, non viene presentata nei testi dei pensatori religiosi e studiosi ungheresi.

⁵ Giovanni Csernoch: *Lo spirito di Dante*, *Corvina*, 1921. Anno I., n. 1. pp. 13-18. Il discorso di János Csernoch è stato ripreso in parte anche dall'organo ufficiale del Vaticano, *L'Osservatore romano* (1921., n. 121.).

⁶ I saggi di Ottokár Prohászka su Dante sono i seguenti: *Dante* (1921), *A középkori szellemi élet összefoglalása a Divina Comédiában* (1922), in: P. O.: *Ünnepnapok, emlékezések*, P. O. Összegy üjtött munkái, vol. XII., Budapest, 1927. Szent István Társulat ed., 307-331., és 332-339. old., e P. O.: *Dante* (1922), in: *Az Úr házáért*, P. O. Összegy üjtött munkái, vol. XX. Budapest, 1928. Szent István Társulat ed., pp. 233-237.

⁷ Czigány Árpád: *Letteratura ungherese*, Milano, 1892. Ulrico Hoepli ed. p. 240.

⁸ Antal Schütz: *Dante theologiai ihletése a Divina Comédiában*, *Katolikus Szemle*, 1922. n. 6., pp. 321-337.

⁹ Lajos Fülep: *Dante*, in: F. L.: *Művészet és világnézet*, Budapest, 1976. Magvet ő ed., pp. 187-191.

¹⁰ Eugenio Kastner: *Il realismo di Dante*, *Corvina*, Luglio-Dicembre 1921, n. 1., pp. 48-58. Dobbiamo aggiungere che Koltay-Kastner ritorna ancora più tardi a Dante, ma (anche se si differenzia minimamente il suo approccio), non cambia sostanzialmente il suo punto di vista. Vedi ancora Jen ő Koltay-Kastner: *Dante „Új Élet”-e, Olasz Szemle*, 1942. n. 1. pp. 3-15.

¹¹ Antal Radó: *Bevezetés*, in: *Dante Pokla*. Budapest, 1921. Franklin-Társulat, pp. V-XXIII.

¹² Alberto Berzeviczy: *Le confessioni di Dante*, Corvina, 1921. n. 1. pp. 7-12.

¹³ Rezső Honti: *Dante*, Budapest, 1921. Fővárosi Könyv- és Lapkiadó ed., p. 7.

¹⁴ György Lukács: *A regény elmélete*, Budapest, 1975. Magvető ed. L'opera del tardo Lukács, la grande *Estetica*, contiene molti punti interessanti sul poeta fiorentino.

¹⁵ Giusto per farne alcuni esempi, ricordiamo l'interpretazione in chiave religiosa del cardinale Antal Ijjas, negli Anni Sessanta sulla rivista *Vigilia*. Per citare alcuni nomi tra gli italianisti che interpretarono Dante in chiave laica nella seconda metà del Novecento, ricordiamo il nome di Tibor Kardos e quelli di Géza Sallay e di Iván Kovács Sándor.

IL CODICE DANTESCO DI BUDAPEST

GYÖRGY DOMOKOS

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Olasz Tanszék
domokos@btk.ppke.hu

Sulla fortuna di Dante nell'Ungheria medievale non disponiamo di prove sicure, ma solo di supposizioni. Nel Trecento la fortuna straordinaria della Divina Commedia ha origini bolognesi, città dove fu capitano Guido Novello da Polenta e dove in quell'epoca pullulavano gli studenti ungheresi. È impossibile supporre che questi, o i loro compagni di Ferrara, Padova, Siena, Perugia, Roma e Napoli non abbiano imparato l'italiano e non abbiano conosciuto il poema o qualche trattato di Dante. Quando Benvenuto da Imola tenne le sue prime lezioni in latino su Dante, negli anni 1375-76 a Bologna e poi a Ferrara, non è ardito supporre che ci fossero degli ungheresi tra i suoi ascoltatori. Ma anche lo stesso Re Carlo Roberto d'Angiò doveva essere interessato ai versi del grande fiorentino, dedicati a suo padre (Paradiso, VIII) e probabilmente suo figlio, Luigi il Grande, era pure ansioso di conoscere l'opera. Il più importante dei manoscritti danteschi dell'Ungheria, il Codex Italicus 1 della Biblioteca Universitaria di Budapest, infatti, è testimone fisico di questo interesse.

Questo libro è stato oggetto di numerose ricerche ed ha avuto una storia veramente interessante. Nell'Ottocento in Ungheria si tramandava una tradizione secondo cui i libri della Biblioteca Corviniana erano finiti nel Cinquecento a Costantinopoli, dove Solimano il Grande li aveva fatti trasferire. Solo nel 1864 tre studiosi ungheresi si recarono nella capitale dell'Impero Ottomano per prendere visione di quello che restava della sontuosa raccolta. Nel 1877 le circostanze storiche – una manifestazione di simpatia da parte degli studenti universitari ungheresi a favore della Turchia contro la Russia durante la guerra della Crimea – rendono possibile il ritorno di 35 presunti manoscritti corviniani, e tra essi c'è anche il codice dantesco (il codice reca, difatti, una rilegatura turca e la seguente nota in turco sul retro del primo foglio: „*Dei libri conservati sin dai tempi di Solimano il Grande nella biblioteca di Topkapu. Regalo del Padiscia dell'Impero Ottomano Abdul hamid II all'università d'Ungheria. Anno 1294.*”). I maggiori studiosi ungheresi fino al Kaposi descrivono il libro perciò come quattrocen-

tesco (infatti, Mattia aveva regalato a sua moglie Beatrice d'Este un codice contenente le *Rime* del Petrarca e la *Vita Nuova* di Dante che si trova ora a Parigi e quasi sicuramente conosceva anche la *Commedia*). Solo nel 1928 Ilona Berkovits dimostra che si tratta di uno dei manoscritti più antichi della Divina Commedia.

A capire la vera provenienza del codice è stato di grande aiuto lo stemma sul recto del primo foglio. Gli studiosi dell'Ottocento lo vollero identificare prima con quello degli Aquino e poi con quello dei Bandini-Baroncelli per vedervi un legame con la corte di Mattia; Berkovits ha invece trovato la soluzione dell'enigma: si tratta dello stemma di una famiglia veneta, gli Emo. I membri di questa famiglia vennero regolarmente eletti al Gran Consiglio di Venezia durante tutto il secolo XIV. L'esame attento della grafia e dei tratti linguistici – che tentiamo di presentare – rende impossibile pensare a qualsiasi altro territorio di provenienza. Berkovits ha pure indicato l'occasione in cui il libro poté forse trovare la strada per l'Ungheria: la campagna militare di Luigi il Grande, quando venne messa sotto assedio la città di Treviso, difesa da Pietro di Maffeo Emo.

Il volume, di mm 330 per 250, presenta ancor oggi parte della sua legatura ottocentesca realizzata in Turchia, in occasione della donazione dei codici presunti corviniani alla gioventù studentesca ungherese. È stato restaurato conservando la copertura originale dei piatti e con ricostruzione parziale del margine interno dei fogli, in particolare nella sezione anteriore e posteriore. Qui si osservano gravi danni da attacco micotico e probabilmente vecchie asportazioni di materiale da agressioni di tarli. Ampi margini, nonostante la probabile rifilatura (precedente l'attuale legatura), conservano note del copista.

Per quanto riguarda il contenuto, possiamo distinguere due parti: la *Commedia* di Dante Alighieri (ff. 1r-78v) secondo una tradizione testuale che presenta una quantità di versi inferiore di circa un quinto del totale (mancano, secondo i dati rilevati dal Kaposi, 2463 versi sui 14233 totali) e che presenta anche diversità di qualità. Queste ultime sono di due tipi: adattamenti del testo alla lingua d'origine del copista, sicuramente veneto, e varianti testuali. Dopo la *Commedia* troviamo un'altra operetta, una specie di raccolta di detti memorabili (ff. 79r-82v) scritta sempre su due colonne, di cui la prima presenta i detti in latino, mentre l'altra colonna contiene la traduzione a fronte. Una scritta interessante in latino si trova ancora sua f. 82r: *Istum librum non comodabis, si comodabis, non reabebis, si reabebis, non tam cito, si tam cito, perdes amicum*, una formula simpatica che si riferisce all'uso del prestito librario. La registra il prestigioso *Colophons des manuscrits occidentaux* (VI, n° 22131) senza alludere a formule imparentate con questa.

La fascicolatura, rilevata dai segni di cucitura di centro fascicolo e dalle parole guida che figurano invece sempre al margine inferiore del verso dell'ultimo foglio di ciascun fascicolo, può essere descritta in questo

modo: I-III⁸, IV⁴, V-VI⁸, VII⁶, VIII-X⁸, XI⁸⁺². Ciò risulta importantissimo per capire come mai le miniature, peraltro cospicue, arrivino solo fino a un certo punto del Purgatorio, per lasciare poi il posto solo a disegni a penna (per due pagine ancora) e a essenziali orientamenti per il miniatore. In questo modo si capisce che sono proprio i primi cinque fascicoli ad essere stati completati anche delle miniature; quindi probabilmente il committente fece eseguire le miniature fascicolo per fascicolo. Katzenstein, Mariani Canova e il repertorio Brieger-Meiss-Singleton sono concordi nella datazione delle miniature alla metà degli anni Quaranta del XIV secolo, identificandone l'autore con quello di opere di miniatura dell'epoca di Andrea Dandolo, amico di Francesco Petrarca e doge di Venezia dal 1343 al 1354; Ilona Berkovits aveva potuto esaminare anche una Promissione del soprannominato doge (Archivio di Stato di Venezia, no. 25) che presenta le stesse caratteristiche decorative. Sarebbe identico anche l'autore dell'Epistolario n. 27 della Biblioteca Marciana per il tipo di fisionomia che adopera. Anche le caratteristiche linee bianche che rendono così eleganti tanto le iniziali quanto le miniature si trovano in questa come in quella opera. Tale Epistolario era destinato a servire durante le messe nella Basilica di San Marco e pare che il committente sia stato lo stesso doge Dandolo. Ranea Katzenstein riesce ad identificare tre altre opere dello stesso miniatore, di cui due si trovano a Parigi (fino a poco fa attribuite ad un discepolo di Niccolò da Bologna) ed una ad Oxford.

Non sappiamo la ragione per cui l'opera del miniatore nel codice dantesco di Budapest è rimasta incompleta; ma da questo suo „status nascendi” deriva una fonte preziosa per gli studiosi di storia della miniatura come per quelli di storia della lingua: infatti gli orientamenti per il miniatore e le altre aggiunte al testo dantesco che ho descritto sotto sono indubbiamente in un volgare veneto del Trecento. Quando sarà terminato e verificato lo spoglio di questi elementi, si potrà procedere a una sistematica analisi della lingua usata nel nostro codice.

Offro ora un saggio degli elementi che possono essere importanti per lo storico della lingua: A) tre esempi in trascrizione diplomatica del testo dantesco stesso, per rendere l'idea dell'aspetto linguistico del codice, rilevando anche varianti di lezione rispetto al testo critico della *Commedia*; B) le rubriche, cioè i sottotitoli dei canti (non sempre presenti) perché anche queste parole sono testimoni più spontanei della lingua del copista; C) i già menzionati orientamenti per il miniatore, solo in parte leggibili (a volte sono stati cancellati, altre volte coperti dalla miniatura); D) due terzine aggiunte dal copista alla fine dell'opera dantesca in una nuova trascrizione; E) scampoli dalle sette ultime pagine del codice, contenenti dei *Dicta Salomonis* ovvero *Aphorismata e scriptura sacra et e scriptoribus latinis graecisque sumpta et in Italicum idioma traducta*.

A) ALCUNE VARIANTI DI TESTO

trascrizione diplomatica

Inf I,1-6

*nel meço del camin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
chella dirita via era smarita*

*quante a dir che liera cosa dura
esta selva selvagia aspra e forte
che nel pensier rinova la paura*

Inf I,128

*quive la sua vitoria e lalto seçio
(da confrontare con:
quivi è la sua città e il suo seggio)*

Purg XI,74

*e vetemi e conobimi chio parlava
(da confrontare con:
e videmi e conobbemi e chiamava)*

B) RUBRICHE

(con inchiostro rosso:)

1r Cap. primo del libro di dante

1v Cap. secondo prologa ancor in quisto sechondo Cap.

2r Cap. terço com ello intra entro per la porta dinferno e com el trova la seta di catun

3v Cap. IIII tracta di çente non batiçada e meteli nome limbo

4v Cap. quinto trata de li peccator carnali che la rason sotometen al talento

5v Cap. VI trata qui del peccato de la gola et che pena elli anno (...)

6v Cap. VII trata de lavaricia e de la prodigalitate in questo Cap.

7v Cap. VIII trata

(da qui in poi, con inchiostro bruno:)

8r 9

9v Cap. X trata dela (...)

10r XI

10v Cap. XII ...nosen al prosimo...

(con inchiostro rosso:)

11v Cap. XIII de colloro che olçite per força si medesmi e dal pena

12v Cap. XIII trata

13r Cap. XV

(non ci sono altre rubriche ai canti)

C) ORIENTAMENTI PER IL MINLATORE

miniature terminate

7r	...duna fontana...	Inf VII
8r	...la tore... e per la... di una...	Inf VIII
8va	virgilio et dante e favela a...	Inf IX
8vb	...angelo...	Inf IX
9v	dante con virglio e... nela...	Inf X
10r	...una grande...	Inf XI
10 v	virgilio e dante... apiano...	Inf XII
11 r	tri omini nudi... çascun in rose con una cana e cadaun tira un arco da virgilio e dante... una montagna su...	Inf XII
11 r	...al fogo...	Inf XII
11v	...dia(volo?)...	Inf XII
12r	...virgilio... de vederla	Inf XIII
30ra	due ançoli in aere e dante in çenochi e virglio favela ai ançoli	Purg II
30v	(o)mini nudi... (t)uti bianci...	Purg II
35vb	...una vechia... modelo	Purg X
36ra	(testa?)	Purg X
36rb	...fini...	Purg XI
	<i>disegni a penna</i>	
37r	dante... a virglio che in oratione	Purg XII
37va	d e v che favella a a(n)i(m)e che in aere... che ha aile	Purg XIII
37vb	d e v che favella chon una anima nuda e femina	Purg XIV
38va	dante e virgilio trova anime che... fumo denso	Purg XV
	<i>solo il posto</i>	
38vb	dante e virglio trova... in fumo e piu che a questi primi favellano a dante e a virgilio	Purg XV
39v	V e D favella a uno agnolo	Purg XVII
41v	D e V favella che a un duxe che li sta inçenoglado avanti	Purg XXI
42va	un duxe e V e dante che favella a una anima che suso un albore	Purg XXII
42vb	un duxe e Dante e V che favella a anime morte che drite in piedi...	Purg XXIII
43v	anime che se agrida li denti lun con laltro e favella con V econ d econ lo duxe	Purg XXIV
45r	uno agnolo e in aere e favella cu le anime	Purg XXVII
45v	lo duxe... e anima e v torna in dredo...	Purg XXVIII
46r	paradiso deliciarum	Purg XXVIII
46r	marg inf: lo dotore e d trova femna che li da id est conduce	Purg XXVIII
46v	lo dotore e dante favella con una raina che a molti donçelli in soa chompagna	Purg XXIX

49r	lo do(to)re e d va dredo la don(n)a cheva dredo lo grifoni	Purg XXXII
49v	un grifon che mena via un caro e un aguglia. Ven çoso dun alboro e ferise el charro	Purg XXXIII
50r	e... in compagna de... e davanti e favela a dante	Purg XXXIII
51v	d e una raina li mostra un vechio nudo che... raçi	Par I
52v	marg inf: d che guarda una raina... de raçi	Par II
53r	marg inf: una raina e d che favela a una raina che piena de raçi	Par II
67v	d et la donna coverta di raçi et anime cheva su per una scala in çello	Par XXI
69ra	d cheven de çello et in aere et li raçi del so lo da et lo varda la tera et lo mondo che ie de soto...	Par XXIII
74v	un fra che predica... dredo al fra e si lo ten perche a possuto...	Par XXIX
78r	Xpo che corona la v(ergine) m(aria) e... angeli che datorno che canta e che sona diversi strumenti	Par XXXII

D) LE DUE TERZINE FINALI

78r

*Al nome sia compiute di cholu
ste chantiche che nostro redemptore
chinsu la croçe fu posto per nu*

*E chila scrive senpre sia inamore
so e de la biata intercedente
ese distante el faça servidore.
Amen.*

E) „APHORISMATA E SCRIPTURA SACRA ET E SCRIPTORIBUS LATINIS
GRAECISQUE SUMPTA ET IN ITALICUM IDIOMA TRADUCTA” 79R-82R
esempi in trascrizione diplomatica

79r

ex filli Sirac	ante iudicium para iustitiam et an- tequam loquaris disce	avanti lo çudisio apresta la çustitia et avanti che tu parli imprendi
Salomon	qui prius loquitur quam discat ad contemptum et irrisionem disce	chi parla avanti che imprenda si se afraza a di sprisiamento
Salomon	qui diligit doctrinam diligit scien- tiam. qui autem odit increpacio- nem insipiens est	quelo che ama la dotrina ama la sci- entia et quello chinodia la reprension sie mato

Alibi	accipite disciplinam meam et non peccunias. doctrinam magis quam aurum elligite	tole la mia disciplina e no pecunia. elege la dotrina plu cha oro
Alibi	qui altam facit domum suam querit ruinam et qui evitat discere iridet in mala. doctrina enim bonam dabit gratiam	quelo che fase la soa chasa alta si demanda ruina e quel che sciva de inprender chaçera en li mali. per certo la dotrina bona da bona gracia.
Alibi	cor purdens possedebit scientiam et aurum sapientum querit doctrinam	lo cor savio posedera la scientia e la regla del savio demanda dotrina.
Alibi	ne cesses fillii audire doctrinam. nec ignores sermones scientie	o figliol no cesar audir la dotrina ne no me nescurar le parole de scientia.
filli Sirac	filli iuventute tua excipe doctrinam et usque ad chanos invenires sapientiam	o tu figliol lo tuo cor si entri ala dotrina e le tue regle ale parole de scientia
Alibi	doctrinam oris audite et qui custodierit illam non peribit labiis suis nec schandalicabitur in operibus iniquissimis	o filgloli audi la dotrina de la bocha e chi uardera en li soi lavri non perira ne no se schandalicera in le malvasissime ovre.
Quidam sapiens	cum sine doctrina nil proficiat medicina, nec sine doctrina fugiat lepus ore chanina, nec sine doctrina pupem ferat unda marina, nec sine doctrina panem det trita farina, audi doctrinas si vis evitare ruinas	con çio sia cosa che la medesina niente seça dotrina ne lo levor scampi de la bocha de li chani sença dotrina ne la onda del mare no porte la nave senza dotrina ne la farina non dia del pan senza dotrina. audi la dotrina stu voi scivar la ruyna.
sapiens in lege	et si pedem in sepulchro haberem, adhuc quod discere velem	s io avese lo pe in la sepultura ancor voria imprendre.
Alibi	discendo ne defeceris. idem enim debet esse finis discendi et vivendi	no mancar dinprendre. un medesimo fin de eser denprendre e de viver.
Cato	institue preceptis animum ne discere cesses. sine doctrina vita est quasi mortis ymago	amaistra el tuo animo de conandamenti ne no cesar denprender. Perço chela vita sença dotrina e com una imagen de morte.

BIBLIOGRAFIA

- Benedetti, R., *Qua fa' un santo e un cavaliere. Aspetti codicologici e note per il miniatore*. In: La grant Queste del Saint Graal. Milano, pp. 33-47.
- Benedictins du Bouveret, *Colophons des manuscrits occidentaux.*, VI, Fribourg, 1982.
- Berkovits, I., *Il codice dantesco di Budapest*. Budapest, 1931.
- Brieger P. – Meiss, M. – Singleton, Ch. S., *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*. Princeton, 1969. Vol. I., pp. 212-215.
- Csontos J., *A Konstantinápolyból érkezett Corvinák bibliographiai ismertetése*. Budapest, 1877.

- Kaposi, J., *Dante és Magyarország*. Budapest, 1909.
- Kaposi, J., *Dante ismeretének első nyomai hazánkban és a magyarországi Dante-kódexek*. Budapest, 1909.
- Katzenstein, R. A., *Three Liturgical Manuscripts from San Marco: Art and Patronage in Mid-Trecento Venice*. Ms. Cambridge (Mass.), 1987, pp. 131-132.
- Mariani Canova, G., *La miniatura a Venezia dal Medioevo al Rinascimento*. In: AA.VV.: *Storia di Venezia*, vol. II. *L'arte*, pp. 785-786.
- Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*. a cura di G. Petrocchi, Firenze, 1994.
- Rodde, M., *Dante Alighieri, Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandaufnahme der Handschriften*. Stuttgart, 1984, pp. 25-26.
- Spreti, V., *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*. Vol. III. Firenze, 1928-1936., pp. 28-29.
- Szilágyi S., *A Magyar Királyi Egyetemi Könyvtár Codexének czimjegyzéke*. Budapest, 1881.

* * *

In questo luogo intendo ringraziare i miei gentili colleghi L. Armstrong, E. Barbieri, G. Frasso e H. Szepe per l'aggiornamento bibliografico e gli utili consigli pratici concernenti le miniature, la fascicolatura e gli aspetti paleografici.

HIC SUNT LEONES: IL „TOPOS” MEDIEVALE DEL DIVIETO NELLA METAFORA DEL VIAGGIO PER MARE. UNA NOTA SULL’ULISSE DANTESCO

BIAGIO D’ANGELO

Universidad Católica Sedes Sapientiae, Lima
biagiodangelo@hotmail.com

Ô que ma quille éclate! Ô que j’aïlle à la mer!
(A. Rimbaud, *Le bateau ivre*)

Quando si è soliti parlare di letteratura di viaggio, o della presenza del „viaggio” nella scrittura, si identifica questo genere specifico, ricchissimo di spunti e riflessioni filosofiche e di relazioni interculturali, con il Seicento. Nel periodo dei grandi viaggi e delle scoperte geografiche, della „scienza nuova” e della *maraviglia* per l’identità „altrui”, la scrittura canonizza questo genere che solo di recente ha ritrovato un’eccezionale fioritura di interesse critico. Pur essendo questo molto giusto, non ci si deve dimenticare però che già la letteratura medievale, superficialmente spesso collegata solo agli intenti didattico-allegorici, ha conosciuto uno sviluppo ampio e curioso della letteratura di viaggio. Sappiamo bene che per quanto riguarda la tradizione classica, il genere della letteratura di viaggio ha avuto nell’epica antica il suo momento più fulgido con la produzione omerica, mentre per la novellistica orientale il punto di riferimento obbligato è rappresentato dalle avventure rocambolesche di Sindbad il marinaio delle *Mille e una notte*.

La tematica del viaggio medievale, dal canto suo, accomuna dunque tutta una serie di pellegrini, mercanti, soldati, missionari, ambasciatori che si muove affascinata dall’ignoto, o per meglio dire, dal non ancora conosciuto. Si passa così dal *Voyage de Charlemagne*, parodia del viaggio e del suo aspetto più sacro, il pellegrinaggio in Terrasanta, al *Voyage d’outremer en Jherusalem* di Nompars II, sire di Caumont; dal *Libro d’Oltremare* di fra’ Niccolò da Poggibonsi al *Viaggio in Egitto e Terrasanta* di Lionardo Frescobaldi; dal celeberrimo *Divisament dou monde*, meglio conosciuto come *Il Milione*, scritto a quattro mani dal veneziano Marco Polo e Rustichello da Pisa alle relazioni di viaggi di Benedetto Polono e Odorico da Pordenone, per citare solo alcuni esempi.

Nasce così una sorta di mito asiatico, in cui il continente Asia non solo è visto e immaginato come la sede del Paradiso terrestre, ma anche come la terra incognita di popoli barbari e mostruosi. Non pochi, inoltre, i viaggi riportati in opere dal carattere geografico e pseudo-scientifico, tutti dedicati all'esplorazione asiatica, che a certe verità storiche uniscono un metodo tutto moderno di *thrilling* affabulativo. Dobbiamo tuttavia aspettare il pieno Quattrocento perché i portoghesi si spingano all'esplorazione dell'Africa misteriosa.

È necessario a questo punto rilevare due precisazioni basilari a riguardo della letteratura medievale di viaggio: la prima è che l'esplorazione dei regni e dei popoli sconosciuti non riguarda mai la parte occidentale del Mediterraneo, cioè la parte dell'Oceano Atlantico delimitato dalle mitiche colonne d'Ercole; l'altra è che non si può tacere il fatto che una delle opere fondamentali della letteratura medievale sia la *Commedia* dantesca e che essa rappresenti un viaggio, già di per sé, sebbene immaginario, modello di elaborazione poetica ben noto comunque in alcune letterature orientali.

Nel pellegrinaggio nei tre regni dell'aldilà, Dante-poeta e Dante-viaggiatore sono una persona „unica”, in cui l'esperienza antropologica del viaggio mira a una conquista straordinaria, la visione di Dio, attraverso alcuni procedimenti che sono ben sintetizzati da uno studioso italiano, in tre fasi: a) allontanamento dal noto e dal familiare; b) confronto con l'altro e il diverso; c) conquista finale dell'identità personale.¹ La seconda di queste fasi è quella che maggiormente interessa al nostro caso: inevitabilmente, tale confronto con l'alterità passa attraverso un'umanissima paura del non conosciuto e un decisivo momento catartico di prove, difficoltà, pericoli che rappresentano non solo l'aspetto formale della macchina narrativa, ma anche un normale processo esistenziale, analogia del passaggio a una „vita nuova”.

La tradizione letteraria europea e, aggiungerei, più complessivamente *mediterranea*, nel senso di rete di relazioni interculturali, specie con la cultura araba, ci ha tramandato nella figura di Ulisse l'incarnazione del viaggiatore per eccellenza, riferimento obbligato della letteratura di viaggio per tutte le epoche successive. P. Boitani che ad Ulisse ha dedicato recentemente due avvincenti monografie secondo una prospettiva comparatistica,² sostiene che le vicende di Ulisse „costituiscono un punto d'osservazione ideale per misurare le differenze e le consonanze tra l'*alterità* del passato e la *modernità* del presente”. Rispetto a questa costante di avventura e scelleratezza, sete di conoscenza e autoaffermazione che è rappresentata in Ulisse, l'episodio fondamentale, a mio avviso, nella cultura scritta e orale dell'area del Mediterraneo, resta indubbiamente quello dantesco.

¹ P. Fasano, *Letteratura e viaggio*, Bari, Laterza, 1999, p. 10.

² P. Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992 e *Sulle ombre di Ulisse*, Bologna, Il Mulino, 1998.

Con il personaggio di Ulisse, Dante propone tre interessanti stratificazioni: la prima è che anche Dante, come Ulisse, si avventura alla ricerca e alla riscoperta di un ignoto conoscibile con le proprie forze („fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguire virtute e conoscenza”); la seconda sottolineatura è data dal parallelo narrativo dell’operazione cognitiva: il viaggio, per l’appunto, paradigmatico sia nell’uno che nell’altro; infine, un elemento strutturale che attinge sia alla conformazione stessa della letteratura di viaggio, sia al sistema antropologico dell’esistenza: la trasgressione. Se Dante e Ulisse sono quasi perfettamente paralleli e speculari insieme, questo elemento trasgressivo, che è rappresentato dall’idea di peccato – soprattutto, da quello di superbia cristianamente inteso –, è superato nel poeta solo grazie all’intervento di Dio che permette il viaggio. Ulisse, dunque, attraversando le colonne d’Ercole, compie una terribile trasgressione (il famigerato „folle volo”) punito „com’altrui piacque” con la morte e la perdizione eterna, „infin che il mar fu sovra noi richiuso”.

Ma non è forse vero che tutti i personaggi che Dante incontra nella dolorosa peregrinazione per gli inferi (l’adulterio di Francesca, la sodomia di ser Brunetto Latini, l’alto tradimento di Giuda, solo per fare qualche esempio) hanno compiuto un atto di trasgressione?

A parer mio, la colpa dell’empio Ulisse, come lo definisce G. Padoan, è percepita da Dante molto più gravemente; essa è trasgressiva, provocatoria, più di tutte le altre malefatte. A patto però che si rinunci alla significazione odierna del concetto di trasgressione.

A differenza della cultura contemporanea (ma si potrebbe provocatoriamente dire, a partire dalla cultura post-rinascimentale), la trasgressione e il divieto non erano quasi mai relativi alla sfera sessuale corporale. Vi era infatti nel Medioevo una „libertà”, espressione di una sorprendente „unità” dell’umano con il divino, che è stata ampiamente ed egregiamente documentata e dimostrata nella prima parte del fondamentale saggio di M. Bachtin su Rabelais e la cultura medievale.³

Gli esempi di divieto sessuale, per esempio, nei *fabliaux* comici e grossolani, nelle poesie erotiche dei troubadours o nelle novelle oscene ed allusive del *Decameron*,⁴ o ancora nella lirica araba medievale, non avevano nulla di pruriginoso o maniacale. L’amore, la passione sensuale per la donna amata, il gusto della seduzione o del tradimento dell’amante sono riscontrabili positivamente nelle opere di Chrétien de Troyes, di Nizâmi e di Marie de France, per esempio: l’amore era infatti riconosciuto come un

³ M. Bachtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa*, Moskva, 1965; trad. it. *François Rabelais e la cultura popolare del Medioevo e del Rinascimento*, Torino: Einaudi, 1979.

⁴ Come per la novella del Boccaccio su Alatiel (II, 7) in cui il pericoloso vagabondaggio per mare di una „pulzella” che giace con tutti gli uomini della nave è stato molto brillantemente considerato da C. Segre come la parodia del romanzo greco di avventure.

elemento *conoscibile* almeno dal punto di vista carnale. Non così l'arrogante presupposizione di conoscere Dio „laicamente”, cioè staccati da un autentico rapporto divino di grazie e virtù. Il divieto della conoscenza divina altro non è che la riproposizione in termini medievali dello *exemplum* biblico della *Genesis*. La trasgressione medievale vietava, dunque, la conoscenza assoluta, *in toto* di quella realtà che „era, si muoveva ed esisteva”, diciamo parafrasando una sentenza paolina, al di là della dimensione sperimentalmente tangibile. La conoscenza dell'alterità, del divino, del sublime dei sensi era raggiungibile solo attraverso l'abbandono della presunzione umana e dell'accettazione umile dell'appartenenza a Dio.

Il *topos* del divieto di oltrepassare le colonne d'Ercole, simbolo dei confini relativi al Mediterraneo, fulcro dell'esempio dantesco di frodo- lenza, e colpa fatale di Ulisse, assume però in Dante una connotazione sociale e culturologica interessante che ora affronteremo.

* * *

L'invenzione dantesca del mito di Ulisse sembra prendere avvio da un punto preciso delle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui la narrazione concitata e accattivante di un compagno di Ulisse viene inspiegabilmente sospesa.

*Talia multa mihi longum narrata per annum
visaque sunt. Resides et desuetudine tardi
rursus inire fretum, rursus dare vela iubemur;
incipitesque vias et iter Titania vastum
dixerat et saevi restare pericula ponti.
Pertimui, fateor, nactusque hoc litus, adhaesi.*⁵

Si tratta della voce di un viaggiatore che espone in uno spazio limitato una serie notevole di *topoi* del viaggio per mare: pur essendo esperto, egli ricorda di aver vissuto in balia di „rotte incerte”, navigando pericolosamente „sul mare crudele” e per un „immenso percorso”. Il mare, simbolo dell'incognito e dell'avventura, è lo scenario entro cui l'Ulisse dantesco narra, sulla scia del personaggio ovidiano, il suo „dove a morir gissi”, che è parso a molti critici come il proseguimento sia del racconto ovidiano, sia dell'impresa dell'eroe greco narrata da Virgilio (*Eneide, Libro III*)⁶.

Ma tale episodio è esclusivamente frutto del genio creativo del poeta?, o piuttosto, quale realtà intendeva ricreare la mente dantesca? Che ri-

⁵ Ovidius, *Metamorphoseon*, ed. Utet: XIV, 435-440. Traduzione italiana: Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Torino: Einaudi, 1979: „Molte cose di questo genere mi furono narrate nel corso di quel lungo anno, o le vidi. Impigriti e infiacchiti dall'inattività, ricevemmo poi l'ordine di riprendere il mare, di rispiegare le vele. Circe ci parlò prima delle incerte rotte e dell'immenso percorso e dei pericoli che ancora ci attendevano sul mare crudele. Io mi spaventai, lo confesso, e appena trovai questa spiaggia, mi ci stabilii.”

⁶ Cfr. W. B. Stanford, *The Ulysses Theme*, Oxford U.P., 1954, pp. 143 sgg.

ferimenti culturali, letterali e antropologici possedeva Dante per sottolineare, attraverso il motivo del viaggio per mare, la trasgressione, il divieto?

Maria Corti, è riuscita recentemente a documentare il complesso e stratificato immaginario della cultura medievale a cui l'invenzione poetica dantesca si riferiva.⁷

Nel racconto dantesco tre sembrano i dati nuovi a livello di *fabula*: il collegamento del mito di Ulisse con quello delle colonne d'Ercole, la precisa descrizione del percorso marittimo dalla Campania alle colonne, il finale naufragio connesso con il divieto a superare le colonne.

Il viaggio di Ulisse alle colonne d'Ercole sembra essere ampiamente documentato e giustificato come tradizione. La Corti cita come principale *auktoritas* antica il libro III dei *Geographika* dello storico greco Strabone, dedicato alla penisola iberica⁸, in cui viene segnalata una città, Odysseia, dove si trova un tempio dedicato ad Atena; in questo tempio, informa Strabone, sarebbe possibile vedere alle pareti alcuni oggetti di un esemplare viaggio di Ulisse, quali scudi e speroni di navi.⁹

In un passo successivo Strabone parla nuovamente di Ulisse e questa volta in modo sorprendente, avvertendo che non ci si dovrebbe meravigliare del fatto che Omero abbia concepito il racconto del viaggio di Ulisse in tale modo che la maggior parte delle avventure intorno a lui narrate si situino al di là delle colonne d'Ercole, nel mare Atlantico; solo così infatti le cose raccontate sarebbero restate vicine sia ai luoghi geografici, sia ai dati storici: il racconto del mitico itinerario non avrebbe rischiato di apparire *non credibile*.¹⁰

Tale tradizione, fa notare la Corti, „deve aver lasciato segni di sé attraverso molti secoli se la ritroviamo presso un grande scrittore bizantino del secolo XII, Eustazio di Tessalonica, intellettuale di primo piano, autore di famosi commenti all'*Iliade* e all'*Odissea*, oltre che di *Parekbolai*' o *Commentari* alla *Periegesis* di Dionisio.”¹¹ Infatti proprio nel commento ai vv. 450-456 Eustazio scrive: „*Dicono che in Iberia vi è' anche la città' di Odysseia e molte altre vestigia del viaggio errante di Ulisse*”.¹² A conferma del fatto che esisteva una diffusa tradizione anche nel mondo latino su un presunto viaggio di Ulisse oltre le colonne d'Ercole, è dimostrato anche da alcuni riferimenti riscontrati in Tibullo e in Seneca (*Epistulae ad Lucilium*).

„L'allusione a un viaggio oltre il mondo noto all'epoca di Seneca – commenta a tal proposito la Corti – porta non solo al di là delle colonne d'Ercole, ma al di là delle aree prospicienti l'Atlantico già conosciute dai

⁷ M. Corti, *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino, Einaudi, 1993.

⁸ Cfr. *ibidem*, p. 114 ss.

⁹ Cfr. Strabon, *Geographie*, in „Collection des Universités de France”, III, 4.3.

¹⁰ *Ibidem*, III, 4.4.

¹¹ M. Corti, *op. cit.*, p. 117.

¹² Cfr. *ibidem*, p. 118.

Romani.¹³ Rimanendo ancora in epoca latina, D'Arco Silvio Avalle individua un interessante accenno ad Ulisse nelle *Noctes atticae* di Aulo Gellio (... se Ulisse abbia viaggiato nel mare interno secondo Aristarco, oppure in quello esterno secondo Cratete)¹⁴.

Anche la precisa descrizione del percorso marittimo di Ulisse (vv. 103-111 *Inferno*, canto XXVI) non risulta essere una pura invenzione dantesca. Infatti, questo percorso corrisponde perfettamente a quello della *Via Herakleia*, che partiva dalla più antica colonia greca, Cuma, in Campania, costeggiava la Sardegna e le *altre* isole del *Sardonion Pelagos*, cioè le Baleari, per poi passare fra Spagna e Africa, e giungere allo stretto di Gibilterra, cioè alle colonne d'Ercole. Inoltre, questa rotta interinsulare era la via più facile e diretta, poiché, se da un lato evitava i pericoli rappresentati da Etruschi e Liguri, dall'altro seguiva le correnti e i venti propizi. Lo storico spagnolo Garcia y Bellido sostiene che tale rotta marittima sarebbe già stata praticata durante i più antichi viaggi dei Rodiesi in Occidente, visto che di essa parlano Esiodo, Stesicoro, Licofrone, Strabone, lo pseudo-Aristotele e altri ancora, cosa che conferma l'esistenza di una nutrita tradizione riguardo l'itinerario marittimo del *fandi factor* dantesco¹⁵.

Ma ancora più appassionante, per le implicazioni che esso ha, è poi tentare di chiarire le eventuali origini del naufragio di Ulisse. Infatti questo, secondo una certa tendenza esegetica, sarebbe legato al divieto di oltrepassare le colonne d'Ercole (... *a quella foce stretta / dov'Ercole segno' li suoi riguardi, / accio' che l'uom piu' oltre non si metta*)¹⁶.

Né Pindaro¹⁷, né Strabone¹⁸, né Pomponio Mela¹⁹, che nominano le colonne d'Ercole, accennano ad alcuna proibizione; un recente studio, in cui vengono esposti i principali dati riguardanti le conoscenze geografiche antiche desumibili dalla tradizione letteraria greca e latina dal VI sec. a.C. al VI sec. d.C., ha dimostrato che lo stretto di Gibilterra risultava attraversato tranquillamente o audacemente senza alcun tipo di divieto.²⁰

¹³ M. Corti, *op. cit.*, p. 119. Basta, infatti, leggere quanto dice Plinio nella *Naturalis Historia* sulle isole dell'Atlantico (IV, 19) o sui viaggi nell'Atlantico verso la Gallia e la Germania (II, 167) o sul monte Atlante e gli appunti di viaggio lungo la costa africana in direzione sud del punico Annone (V, 6, 8) per rendersi conto che il mondo noto al di là delle colonne d'Ercole era, almeno per sentito dire, ben vasto.

¹⁴ Cfr. D'Arco Silvio Avalle, *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, Milano, 1975, p. 34-35.

¹⁵ Cfr. García y Bellido, *La colonización griega*, in R. Menéndez Pidal, *Historia de España*, I, Espasa-Calpe, Madrid, 1952, parte IV, pp. 493-593.

¹⁶ Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze, 1955, canto XXVI, vv. 107-109.

¹⁷ Cfr. Pindaro, *Nemea*, III, 20; IV, 69.

¹⁸ Cfr. Strabon, *op. cit.*, III, 5,5 in cui da' notizia di un'iscrizione col prezzio delle colonne.

¹⁹ Cfr. Pomponio Mela, in *De chorographia*, a cura di A. Silberman, Les Belles Lettres, Paris, 1988, si sofferma sulla leggenda di Ercole che separò Europa e Africa, ma non fa cenni a divieti.

²⁰ Cfr. F. Cordano, *La geografia degli antichi*, Bari, 1992, pp. 30-38, 94.

Eppure la Corti ha rinvenuto le testimonianze più antiche del divieto di oltrepasso, e della statua che lo annunciava ai naviganti, nelle descrizioni di geografi e storici arabi e ispanici e, citando un testo di storia della Spagna medievale²¹, ci informa sulla struttura architettonica delle colonne d'Ercole e sulla presenza di una famosa statua gigantesca che rappresentava un uomo dallo sguardo rivolto verso Nord Est, con il braccio sinistro teso indietro in direzione dello Stretto. Tale gesto significava, secondo i geografi arabi, „Ritorna da dove sei venuto” oppure „Non proseguire”. Questo divieto con la sua atmosfera magica – conclude brillantemente la Corti – funzionava nei due sensi: chi proveniva dal Mediterraneo non poteva entrare nelle acque dell'Atlantico e chi proveniva dal Nord, attraverso l'Atlantico, non poteva entrare nelle acque del Mediterraneo.²² La stessa precisazione è riportata anche nella *General Estoria* di Alfonso el Sabio in cui si legge di un gran conflitto fra le acque che provengono dall'Oceano e le acque mediterranee, che mai si mescolano fra loro e dell'esistenza di una torre su cui stava la statua con una mano rivolta verso il mare, sicché le navi da qualsiasi parte provenissero non potevano procedere.

Il tema del divieto di attraversamento dello Stretto, comunque si interpretino i *reguardi* di cui parla Dante, ha, dunque, alle spalle una tradizione che appare, dalle testimonianze a noi pervenute, di origine arabocastigliana, puntualmente dimostrata dalla studiosa italiana: „Se esiste una *fonte specifica del naufragio*,²³ non ancora rinvenuta, essa dovrebbe provenire dall'universo culturale arabo-ispanico dove è nato il *topos* del divieto”²⁴; per tutto l'alto Medioevo, infatti, gli arabi ebbero una dominazione assoluta del mare Mediterraneo che essi navigavano da estremo a estremo con finalità scientifiche e commerciali, senza permettere a nessun altro di fare altrettanto²⁵: è comprensibile, allora, che siano proprio essi ad aver dato origine ad una leggenda che dava loro l'esclusiva di quel mare.

Un'ulteriore spia linguistica del fatto che il tema del divieto sia di origine arabo-spagnola si può riscontrare nel nome dato allo stretto: an-

²¹ R. Dozy, *Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne pendant le Moyen Age* (1881), I-II, Amsterdam, 1965; II, pp. 300-314.

²² Ciò si evince anche dalla saga normanna di S. Olaf in cui si narra che il re nordico costeggiando verso sud Francia e Spagna giunge a Cadice; mentre attende il vento favorevole per entrare nel Mediterraneo incontra prima un mostro, poi una sirena che lo ostacolano quindi sogna di notte un uomo gigantesco che con il braccio teso gli orsina di non attraversare lo Stretto ma di tornare subito in Norvegia se vuole ancora regnare a lungo.

²³ Il corsivo è mio.

²⁴ M. Corti, *op. cit.*, p. 127.

²⁵ Cfr. il capitolo *Náutica* del volume di J. Vernet, *Estudios sobre la historia de la ciencia medieval*, Barcelona, Bellaterra, 1979, alle pp. 359, 371-372. Il fatto rilevato dallo storico è indirettamente confermato anche dalla *Vita Caroli Magni* dello pseudo-Turpino in cui si legge che la statua sovrastante le colonne d'Ercole raffigura Maometto, in quanto idolo demonico, il quale danneggia le navi cristiane che si avvicinano, mentre le saracene restano incolumi.

che in ambito italico, laddove si citava il divieto delle colonne d'Ercole, si usava la formula araba „stretto di *Safin*”²⁶:

Dante perciò non poteva ignorare il fatto che il *topos* del divieto all'attraversamento delle colonne d'Ercole fosse di origine araba e che in epoca medievale questo *topos* fosse universalmente *vulgato*.

Miguel Asín Palacios fu il primo studioso a mettere in evidenza le convergenze fra l'opera dantesca e tante opere arabe di genere escatologico già agli inizi del secolo.²⁷ Anche l'idea della *Commedia* dantesca come una visione *sui generis* prendeva avvio innanzitutto da un ambito arabomusulmano, passando in seguito a trasformazioni artistico-religiose nella somma cultura cristiana medievale; d'altra parte, anche quel tipo specifico di visione/viaggio per mare, condotto attraverso la navigazione nell'aldilà, si ritrova nel modello occidentale più prossimo alla *Commedia*, la *Navigatio sancti Brandani*, che presenta negli stilemi della peregrinazione, nei personaggi incontrati, nelle avventure vissute, un'ampia gamma di motivi desunti dalla letteratura medievale araba.

Dante nel riproporre una nuova versione odisseica utilizza materiali provenienti non solo dalla cultura araba, ma anche da quella cultura popolare in cui erano dati per acquisiti certi elementi che costituivano l'immaginario collettivo dell'epoca: il tema del divieto a oltrepassare le colonne d'Ercole risultava così unito alla notizia che Ulisse aveva compiuto quel viaggio, nonché alla figurazione dell'eroe greco come instancabile navigatore. Tutte queste informazioni derivate dal mondo arabo venivano assunte per osmosi e quasi mai per una lettura diretta. Solo in un secondo momento Dante avrebbe conosciuto l'Ulisse che gli derivava dalla tradizione classica e dai commentatori e imitatori medievali di tale tradizione: da queste fonti proveniva un personaggio ambiguo, connotato per lo più negativamente come *hortator scelerum*, *fandi fāctor*, ma anche come *curiosus*, *inventor*, campione d'ingegno.

Non potevano però non giungere a Dante quelle nozioni sulla filosofia e sulla cultura arabe diffuse, alla sua epoca, nell'Occidente latino. Tuttavia è difficile stabilire quali delle numerose opere arabe siano effettivamente passate direttamente in Occidente e quali dunque Dante possa aver conosciuto²⁸. Alla diffusione nel secolo XIII della cultura araba in tutto l'Occidente e alle curiosità scientifiche e letterarie dantesche si devono aggiungere i diretti rapporti della Toscana con la Spagna, oltre alla

²⁶ Troviamo il dato dapprima nella *Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne, nel volgarizzamento Storia della guerra di Troia, e infine nella glossa di Iacopo della Lana al canto di Ulisse nel suo *Commento alla Comedia*.

²⁷ M. Asín Palacios, *La escatología musulmana en la 'Divina Comedia'* Madrid, Real Academia Española, 1919.

²⁸ Questa fu infatti la maggiore critica mossa all'Asín Palacios quando uscì per la prima volta la sua monumentale opera; la seconda edizione, del 1943, presenta l'appendice *Historia y crítica de una polémica*, in cui ripercorre la storia trentennale delle polemiche e delle risposte che il suo studio ha suscitato.

presenza, presso la corte di Alfonso el Sabio, di Brunetto Latini nel 1259. A Toledo vi soggiornò anche Bonaventura da Siena, notaio a corte e traduttore dal castigliano in latino e in francese di quel *Libro della Scala*, testo arabo del secolo VIII che narra il viaggio di Maometto attraverso l'inferno e il paradiso, che Dante certamente conobbe e che influenzò in larga parte la struttura della *Commedia*²⁹; *Il libro della Scala* era conosciuto e diffuso nel medioevo occidentale per la concezione generale dell'aldilà islamico e delle sue rappresentazioni allegorico-figurati.

Un altro esempio di fonte arabe relative al mito di Ulisse potrebbe essere rintracciata nel *Viaggio di Alessandro Magno al paradiso terrestre*, una ricostruzione occidentalizzata di un racconto arabo di Ta'labi, dove si trova *in nuce* lo stesso modello del *topos* del divieto e della trasgressione, inteso, pur sempre, entro un'ottica medievale didattico-moraleggiante: ad Alessandro (Du-l-Qarnayn nella fonte araba) il suo fido consigliere Hidr scioglie un difficile enigma in questi termini: „Dio ti accorda il massimo del potere che un uomo può ottenere, e ancora tu non sei sazio. Il fatto è che l'uomo non si sazia mai, finché la polvere non lo copra e la terra non gli riempia il ventre”. In un'altra redazione assai più circostanziata la spiegazione di Hidr termina così: „La pietra è l'occhio umano, che non è sazio, da vivo, per quanto possieda il mondo intero, e che soltanto la terra è capace di saziare”. Il mito dantesco di Ulisse, pur se con caratteristiche diverse, risiede tutto in questa insaziabilità del *cuore* e dell'*occhio* dell'uomo, che lo spingerà oltre i limiti imposti dall'uomo stesso.

²⁹ Su questo interessante tema, si vedano C. Segre, *Viaggi e visioni d'Oltremondo*, in Id., *Fuori del mondo*, Torino, 1990, pp. 34-39, e l'articolo di M. Corti, *Maometto secondo Dante*, in „La Repubblica”, 14 Novembre 1994.