

DANTE FÜZETEK

A Magyar Dantisztikai Társaság folyóirata



Budapest, 2012

DANTE FÜZETEK

QUADERNI DANTESCHI

A MAGYAR DANTISZTIKAI
TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

PERIODICO DELLA SOCIETÀ
DANTESCA UNGHERESE

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITATO DI REDAZIONE

GIUSEPPE FRASSO

BÉLA HOFFMANN

ARNALDO DANTE MARIANACCI

ANTONIO SCIACOVELLI

JÓZSEF TAKÁCS

FELELŐS SZERKESZTŐK / REDATTORI

NORBERT MÁTYUS

JÓZSEF NAGY

FŐSZERKESZTŐ / REDATTORE CAPO

JÁNOS KELEMEN

BORÍTÓTERV / DESIGN DELLA COPERTINA

BALÁZS KELEMEN, PÁL SZABÓ Z.

ISSN 1787–6907

A kiadvány a hálózati hivatkozás (link) megadásával változatlan formában és tartalommal szabadon terjeszthető, nyomtatható és sokszorosítható.
Il materiale può essere utilizzato, condiviso e stampato liberamente citando precisamente la fonte.

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

SOMMARIO – TARTALOM

GÉZA SALLAY: Dante e Virgilio nei canti I e II dell' <i>Inferno</i>	1
JÓZSEF NAGY: Alle porte della città di Dite. Analisi dei canti VIII e IX dell' <i>Inferno</i>	19
DRASKÓCZY ESZTER: Strutture antitetiche e metamorfosi nel canto XIII dell' <i>Inferno</i>	55
BÉLA HOFFMANN – JÁNOS KELEMEN: Il canto XXVI dell' <i>Inferno</i>	77
AURÉL PONORI THEWREWK: Dante e l'astronomia medievale	125
JÓZSEF NAGY: Foscolo e Leopardi esegeti di Dante	137
TIHAMÉR TÓTH: Leopardi e Dante	165
MÁRK BERÉNYI: La lettura contemporanea di Dante	175
JÓZSEF NAGY – JÓZSEF TAKÁCS: Cronaca – Attività della Società Dantesca Ungherese	181
	187

GÉZA SALLAY

Dante e Virgilio nei canti I e II dell'*Inferno* *

Uno dei temi principali del I canto è l'itinerario dantesco nella *selva selvaggia e aspra*. Evidentemente la selva ha un valore allegorico ma la sua interpretazione risulta troppo ampia per poter essere riassunta come il luogo della dannazione: essa è il luogo della vita, essa è la realtà nella quale Dante stesso vive e per questo si mostra incapace di spiegare come ci sia giunto e come ne sia uscito. Eppure è un dato di fatto che si sia trascinato attraverso questa selva e sia uscito a mala pena, ma ignora come. Questo smarrimento della dritta via avviene dopo la morte di Beatrice, quando Dante si lascia coinvolgere nei confusi orientamenti filosofici del tempo (per es. l'aristotelismo radicale, l'averroismo [Maria Corti]). L'atmosfera descritta dopo la fuoriuscita dice molto: l'immagine della *piaggia diserta* che si ripete più volte nella *Commedia* corrisponde ad uno stato d'animo nel quale Dante volente o nolente trova un sollievo grazie alla gioia provata per la propria uscita dalla selva, e la paura e il terrore della selva cedono il proprio posto alla speranza sorta con la visione della *piaggia* a guisa di deserto. La strada che conduce alla cima del colle illuminato dai raggi del Sole sembra piuttosto facile: Dante ha l'intenzione di mettersi in cammino per poter giungere in cima. Questa è una visione *interna* di Dante che nonostante evochi l'isola di Ulisse con una montagna in mezzo (che viene visto univocamente come la montagna del Purgatorio) presenta anche una differenza palese: il *colle* dinanzi a Dante è baciato dai raggi del Sole mentre l'isola apparsa ad Ulisse resta coperta da un'oscurità bruna. (La metafora del naufragio è un motivo ulisseo, ma Dante si salva e raggiunge la costa. La fede istintiva e in parte incosciente lo aiuta. Lo spettacolo del colle illuminato dal Sole, la dolce stagione e l'ora del tempo infondono in

* Il testo è stato curato da József Nagy nell'ambito della ricerca OTKA PD 75797.

lui la speranza, pensando alla Creazione, quando i corpi celesti furono messi in movimento.) La mancanza del Sole gode di un esplicito significato allegorico: Dante sul colle illuminato può riconoscere chiaramente il luogo dove deve giungere in quanto il Sole è l'illuminazione divina, è la guida voluta da Dio affinché gli uomini possano percorrere la strada giusta. La visione prosegue. Dopo che Dante si mette in cammino, gli appaiono le tre fiere: la lonza, il leone e la lupa. Il fatto di trovarci dinnanzi ad una visione viene appoggiato anche dal fatto che nella selva Dante non aveva mai incontrato fiere di questa natura – il che non significa che gli ostacoli simboleggiati dalle fiere non fossero già esistiti.

L'allegoria delle tre fiere è assai chiara e non richiede ulteriori approfondimenti. Anche nelle strutture successive dell'*Inferno* ritroviamo i luoghi relativi ad esse con delle precisazioni. Le tre fiere tutto sommato non sono altro che quelle disposizioni spirituali presenti nell'uomo che sono dannose e peccaminose o comunque portano fino al peccato. Riteniamo sensato accettare quelle posizioni secondo le quali la lonza rappresenti l'*incontinenza*, il leone la *superbia* e la *violenza*, e la lupa sia l'interpretazione più complessa di quello che chiamiamo *cupidigia*, che ingloba tanti altri contenuti essendo imparentata con molti altri peccati. Spesso emerge in Dante e nella critica cosa sia il vizio capitale: l'orgoglio, la superbia, l'avarizia, o l'invidia. Ma osservando strettamente le definizioni dantesche, emerge che il vizio principale è la *cupidigia*, ossia l'avidità priva di freni che include anche la violenza, l'arroganza e l'invidia (vedi anche la definizione di *prima invidia* da parte di Dante). Nel termine *cupidigia* vi è tutto ciò che rappresenta nella propria gravità ogni peccato umano in campo sociale, morale e intellettuale.

In questa situazione Dante reagisce in modi diversi. Dinanzi alla lonza spera ancora – e questa sua speranza è giustificata dalla visione del colle illuminato dal Sole e da quelle circostanze astrologiche e astronomiche tra le quali Dante pone anche l'atto di

scorgere il colle. In breve: questo è il periodo dell'equinozio di primavera, esattamente nel momento della creazione: quella creazione che – con le parole di Dante – ha fatto nascere „cose belle”, ossia i corpi celesti, la validità eterna dei quali offre rimedio all'*incontinenza* cioè al vizio dell'intemperanza, della mutabilità e della volubilità.

Dinnanzi al leone Dante non reagisce in modo eccessivo, e benché la fiera gli metta paura, questa visione tende a mescersi con quella della *lupa*, e la superbia, la violenza e la crudeltà vedono la proprie massime espressioni proprio in questa fiera (oltre a tutto ciò che abbiamo già detto a proposito della *lupa*). Vedendo la lonza Dante era sul punto di tornare indietro, abbandonando la speranza di poter giungere al colle, ma infine non cambia direzione: fu solamente *per ritornar più volte vòlto*. Il leone invece che si avvicinava sempre di più e ad un tratto mutò in una *lupa*, lo costrinse a voltarsi e a sfuggire non nella *selva*, come osservano alcuni interpreti, bensì sui bordi di quella dove „l sol tace”. Quindi ritornò sul punto esatto della propria fuoriuscita dalla selva e in conseguenza della visione delle fiere cadde in uno stato d'animo ancor più agitato.

A questo punto avviene l'incontro con Virgilio. Dante cerca disperatamente l'aiuto sia contro le fiere, sia per giungere in cima al colle. Ancora una volta, come una visione, appare a Dante una figura somigliante ad un'ombra sulla *piaggia diserta* del quale nemmeno Dante sa a prima vista se sia vivo o morto. Il nostro protagonista non vede altra soluzione che rivolgersi a quest'essere apparso nella visione e di domandargli aiuto. Non lo riconosce, quindi, eppure nella *Commedia* i corpi-ombra dei defunti sono tali da non impedire di essere riconosciuti. E qui possiamo rintracciare il fenomeno più interessante (almeno nella relazione tra Dante e Virgilio): Virgilio si presenta come colui che *omo già* fu e che fu anche *poeta*, e presentandosi menziona anche la propria opera principale, l'*Eneide*. Dante viene a conoscenza del fatto di trovarsi

davanti a Virgilio e sembra vergognarsi per non averlo riconosciuto,¹ ma successivamente esplose in lui il forte interesse presente da lungo tempo ormai verso il talento poetico e verso il filantropismo e la saggezza umana presenti nelle opere di quel Virgilio che ora ha finalmente riconosciuto. Se consideriamo questo fatto, allora è possibile modificare anche l'interpretazione dell'aggettivo relativo a Virgilio presente nel passo „parea fioco“ (*Inf.* I, 63), nel senso che per un lungo periodo si affiocò proprio il pensiero così caro anche a Virgilio, cioè l'idea della nascita dell'Impero romano. Dante dovette quindi rendersi conto del fatto che in Virgilio oltre a quelle già elencate quest'idea dell'impero risulta essere la più significativa, e che Beatrice si sia rivolta a Virgilio non è giustificato solo dalla conseguenza della „parola ornata“ (*Inf.* II, 67) ma anche dal fatto che Virgilio in quanto alto rappresentante dell'idea dell'Impero sarà capace di aiutare Dante.

Non è pura casualità che a questo punto viene pronunciata la profezia del Veltro. E non è pura casualità neanche che Virgilio sottolinei di essere nato sotto Giulio Cesare, di essere vissuto sotto l'impero di Augusto e di aver cantato del „giusto figliuol d'Anchise“ (*Inf.* I, 73-74), ossia di Enea – quindi Virgilio stesso sembra sottolineare la necessità da parte di Dante di dover adottare quest'idea dell'*Impero*, in quanto il Veltro non è altro che un futuro imperatore che verrà. È altrettanto importante che Virgilio dice di essere vissuto al tempo delle divinità *false e bugiarde*. Con queste parole dimostra che anche sotto le divinità false e bugiarde possono vivere individui che conducono una vita degna di essere ricompensata nell'oltretomba con certe grazie di carattere cristiano (il Limbo e il „nobile castello“, Catone, Rifeo, ecc.).

1 In verità l'espressione *vergognarsi* mi sembra troppo semplificato da parte di alcuni commentatori che affermano che si tratti di un segno di riverenza; è molto più probabile che Dante scopra che Virgilio non è solo quanto lui ne aveva pensato fin lì, ma – osservando la presentazione di Virgilio – ebbe un ruolo molto più fondamentale nella questione della fondazione dell'Impero.

Ma perché troviamo questa dualità particolare tra la presentazione di Virgilio e la forma dell'estasi dantesca? Dante durante la propria estasi non accenna l'*Eneide* benché Virgilio parti proprio da quest'opera e la consideri importante. Ragionandoci sopra, tutto ciò ha un componente psicologico: l'immagine di Dante su Virgilio culmina sul punto dove Dante ha il maggior bisogno di lui. La presentazione di Virgilio esprime quel concetto che non era chiaro a Dante. Il Sommo Poeta esprime in modo geniale che Virgilio non è un personaggio a lui esterno ma che egli è la massima espressione dell'immagine di Virgilio presente in Dante. Quindi non si tratta solo di riconoscere quanto Dante abbia imparato da Virgilio e che deve a lui il proprio successo (dato appunto dall'imitazione dello stile di Virgilio) in quanto tutto ciò si riferisce ai tempi passati e ad una tappa ben definita della vita di Dante. Infatti, considerando le opere di Dante, è costante in esse l'influenza di Virgilio. Ma più ci avviciniamo alla *Commedia*, più spettacolare è quest'influenza il che è rintracciabile nell'aumentare delle citazioni sempre più frequenti e sempre più mirate dall'*Eneide* – proprio nel periodo della scrittura della *Monarchia*, il che ci fa supporre che la *Commedia* e la *Monarchia* cronologicamente siano nate pressoché parallelamente, e che la *Commedia* e la *Monarchia* abbiano visto la luce dopo l'interruzione della stesura del *Convivio* quando Dante era particolarmente interessato alle questioni dell'Impero. E proprio a questo punto interrompe subitaneamente la composizione del *Convivio*.

È curioso come Dante riporti un elemento autobiografico nel Canto I: quando all'inizio della *Monarchia* scrive che un tempo aveva pensato che l'esistenza dell'Impero romano sia stato dovuto solo alla violenza e alle conquiste, ma ormai crede che il popolo romano abbia occupato *con pieno diritto* quei territori, anzi, crede che quest'occupazione sia avvenuta sotto la guida della Provvidenza (senza che i Romani ne fossero coscienti), esprime che tutto ciò portò a compimento un piano voluto dal Signore in quanto

– secondo Dante – l’Impero romano rappresentava per tutta l’umanità una monarchia universale nel quale ogni uomo era equo e dove regnava la pace. E questo Dante lo giustificò con i passi tratti dalla Bibbia: per l’efficacia della redenzione di Cristo erano indispensabili l’unità e la pace. Con questo la storia dell’Impero divenne un antecedente dello sviluppo del cristianesimo e per questo sottolinea Dante che Roma ebbe un duplice ruolo: da un lato era la capitale dell’Impero, dall’altro era il centro della Chiesa di Cristo.

Quest’idea di base spiega anche perché guardava Dante a Virgilio come ad un’anima ispirata da Beatrice. Beatrice è una delle tre donne del Paradiso e in base all’analisi del testo dantesco si può affermare che essa sia il simbolo della grazia e della rivelazione divine. È noto che vi sono tre tipi di grazia. La forma più generale e più profonda della grazia è la Vergine Maria (la grazia preveniente); Lucia è la cosiddetta grazia illuminante, ossia il simbolo di una delle leggi basilari della *Monarchia* dantesca; Beatrice invece, oltre alla rivelazione, è la figura della grazia concomitante. Ivi ci sono numerose questioni da chiarire, come per esempio quella del culto mariano dantesco. Infatti è particolarmente interessante nel caso delle tre figure femminili che non sia Beatrice a cercare *personalmente* Dante e a soccorrerlo – ciò avviene solo quando la Vergine Maria (mediante Santa Lucia) chiede a Beatrice di andare in aiuto di Dante, in quanto quello si trova in un pericolo mortale (inteso come peccato e dannazione).

La *Vita nuova* ci insegna che Beatrice era l’„amore” puerile e giovanile di Dante, ma in questo luogo „amore” non va inteso col significato comune della parola ma nel senso che il sentimento mitico e trascendente dell’infanzia acquisisce sempre maggior coscienza in età giovanile, e nella *Commedia* Beatrice diventa un simbolo molto complesso del fatto che Dio si sia rivelato agli uomini. Da questo punto di vista nell’atto della rivelazione ha una grande importanza la *caritas* cristiana che a suo modo non è altro

che la versione cristiana dell'*eros* dei neoplatonici. Dopo di che è comprensibile la spiegazione che Virgilio dà su Beatrice, ossia che lei sia la terza figura femminile come mediatrice tra il cielo e gli uonimi, e perché e in che modo dipenda dalla Vergine e da Santa Lucia. Da queste parole risulta chiaro che fu Maria la motrice del salvare Dante da quella situazione che quest'ultimo chiama *impedimento*. È Maria che richiama l'attenzione di Lucia e le dice „Or ha bisogno il tuo fedele /di te, e io a te lo raccomando” (*Inf.* II, 98-99). Quindi Dante era un fedele seguace anche di Lucia. Di quella Lucia che è „nimica di ciascun crudele” (*Inf.* II, 100). È questa la crudeltà per la quale Dante vede la necessità della nascita di una Monarchia universale. Così Lucia altro non è che la grazia illuminante in quanto patrona dei cechi e dei malati all'occhio, poiché lei stessa venne accecata per la sua fede cristiana: da questo deriva la sua protezione verso i cechi e i malati d'occhio e il suo carattere opposto ad ogni sorta di crudeltà eliminabile dalla convivenza umana solo nell'ambito della Monarchia universale, così come solo in essa sia possibile pure realizzare la giustizia. E quindi è Santa Lucia a cercare Beatrice perché essa vada in soccorso di Dante.

È particolarmente interessante comprendere perché Dante abbia posto Baetrice tra le tre donne celesti *dopo* Lucia che – come ormai è univocamente accettato – è anche il simbolo della Monarchia, fatto sostenuto anche dall'anagramma del suo nome: LUCIA = ACUILA, ossia *Aquila* menzionato più volte da Dante sia come *Aquila*, sia come Lucia e che aiuta Dante a superare certe situazioni difficili. La Lucia dantesca è anche il simbolo della Monarchia universale successiva all'Impero romano al quale è inerentemente connessa la giustizia. Questo concetto lo possiamo capire considerando che – come viene espresso chiaramente da Dante nella *Monarchia* – l'umanità vive nel migliore dei modi se vive in una Monarchia universale, perché solo in quello stato può realizzare il Paradiso terrestre che è un gradino necessario per

giungere poi al Paradiso celeste. Quindi prima deve sorgere la Monarchia affinché possa rinascere il Paradiso terrestre che è un gradino indispensabile perché gli animi (dopo la morte) possano giungere direttamente al Paradiso celeste.

Anche un altro momento si rivela di particolare interesse perché, come scrive Dante a proposito di Maria, „si compiangé /di questo 'mpedimento [cioè il fermarsi di Dante sulla via] ov'io ti mando, /sì che duro giudicio là sù frange” (*Inf.* II, 94-96). Questo è recepibile nel senso che grazie a Maria anche il *duro giudicio* (o volendo *la dura sentenza di Dio*) *si infrange* (quindi si rompe persino il giudizio divino). Tutto ciò è interessante anche perché nel *Purgatorio* incontriamo una dichiarazione molto simile a questa. Nel I canto del *Purgatorio* Catone domanda a Virgilio chi siano: „Chi v'ha guidati, o che vi fu lucerna, /uscendo fuor de la profonda notte /che sempre nera fa la valle inferna? /Son le leggi d'abisso così rotte? /o è mutato in ciel novo consiglio, /che, dannati venite a le mie grotte?” (*Purg.* I, 43-48). A questo Virgilio risponde dicendo: „Da me non venni: /donna scese del ciel, per li cui prieghi /de la mia compagnia costui sovvenni” (*Purg.* I, 52-54). Tale risposta però pone un problema: come interpretarla? Forse in modo che la domanda di Catone in fin dei conti era legittimo, e Dante e Virgilio eludono la risposta sottolineando ancora di più l'affermazione *infernale*: „duro giudicio infrange”. A questo punto, dunque, Dante giunge ad un livello del culto mariano che sarebbe esplicabile solo tramite lunghe spiegazioni teologiche – ma allora giungeremmo ad un paradosso teologico: la volontà del Signore è mutabile ma solo da una persona: la Vergine Maria. Non dimentichiamo neppure che nel canto XXXIII del *Paradiso* quando Beatrice ormai si sarà seduta al suo posto riservatole nella candida rosa, come guida di Dante subentrerà San Bernardo, ma neppure lui lo condurrà direttamente da Dio: si rivolgerà, infatti, a Santa Maria perché Dante riesca a tralasciare i moti terrestri.

È noto che i moti terrestri possono intersecarsi tra loro,

possono essere retti o curvilinei ecc., ma il moto perfetto che non è solo terrestre ma anche celeste è quello circolare (secondo San Bonaventura). Dante, infatti, vede in tre moti circolari concentrici la Santa Trinità alla quale si adatta anche il suo personale moto interno. Valrebbe la pena di approfondire anche questi argomenti, ma questi non fanno parte dell'oggetto della nostra ricerca. In questa sede mi limiterei a chiarire che le tre donne beate – direttamente o indirettamente – ricoprono un ruolo centrale nel corso di tutta la *Divina Commedia* e Dante costantemente fa dei riferimenti al loro ruolo. Comunque sia, senza queste tre donne beate Dante non avrebbe mai potuto giungere all'unione con Dio alla fine del *Paradiso*. Inoltre, queste tre donne hanno sentito la necessità di inviare Virgilio in aiuto di Dante e che Dante riconosca in sé stesso quel Virgilio che – consapevole o no – diede un grande contributo alla nascita del cristianesimo. Questo Virgilio però non è il Virgilio storico bensì il Virgilio da lungo tempo presente in Dante e ora compreso nella propria integrità. Da questo si capisce che Virgilio è la proiezione di uno degli *ego* danteschi, e come tale è una delle manifestazioni più geniali della creazione dantesca. Questa genialità in Dante viene in superficie soprattutto quando pone certe domande o problemi irrisolti presenti in lui stesso e cerca di trovare una risposta ad esse; e lo fa quando in alcuni suoi personaggi di rilievo proietta sé stesso e i propri problemi, cercando così di ottenere le risposte possibili ad esse. Pensiamo a personaggi come Francesca, Farinata degli Uberti, Brunetto Latini, Pier della Vigna, Ulisse o Ugolino.

Alle problematiche sollevate potremmo aggiungere anche quella dell'*altro viaggio* virgiliano. *L'altro viaggio* porta attraverso l'Inferno e il Purgatorio e non porta direttamente in cima al colle. In principio Dante deve scendere nelle profondità infernali per conoscere non semplicemente i peccati, ma tutte le possibilità del peccato – sia proprie che quelle dell'umanità intera – per rivelarne le cause. Una caratteristica della rappresentazione dantesca è la

questione dei rivoltamenti e sormontamenti (ossia metamorfosi). Anche questa *discesa* gode di un duplice significato: da un lato Dante deve scendere anche in sé stesso; dall'altro lato può conoscere la verità solo scendendo fino in fondo all'Inferno da dove inizia la via dell'ascesa. Questa è una delle leggi fondamentali del pensiero e della rappresentazione danteschi e questo spiega il rapporto tra i peccati e le pene nella cosiddetta *legge di contrappasso*. Lo stesso concetto è rintracciabile in Dante nel rapporto tra il peccato e la virtù quando viene esposto lungamente che l'amore (o l'affetto) è la fonte di ogni virtù e di ogni peccato (diversamente dal pensiero stilnovista dove l'amore era visto come qualcosa di *accidentale*). Possiamo giungere alla comprensione chiara di questo fatto solo se consideriamo che Dante quanta importanza dia alle diverse interpretazioni delle espressioni da lui usate, quanto prudentemente si avvicini ad esse, e quanto vada fino in fondo analizzando che alcuni sensi perché e in che modo possano assumere diversi significati a seconda della loro intensità, cosa che include il pensiero di base di Dante, l'attuazione della *giusta misura*. Questi sono concetti che a volte possono essere omessi ma in questi casi anche l'omissione ha un'importanza particolare.

Adesso introduciamo una sola problematica: nella *Commedia* in quale misura Virgilio può essere ritenuto il Virgilio antico e in quale il Virgilio dantesco. In questa materia possiamo trovare alcune incertezze nella rappresentazione dantesca nei primi due canti. Per esempio come è concepibile che Virgilio sollevi questioni teologiche anticipando a Dante l'iter da percorrere menzionando che quello lo condurrà nel regno eterno, dei dannati dove patiscono in *un* fuoco sia i condannati agli eterni supplizi che le anime espianti? Quest'ultima questione rappresentava una problematica costante ai tempi di Dante: dove si trova l'Inferno e dove il Purgatorio? Nella teologia medievale tanti pensavano che il fuoco dell'Inferno e quello del Purgatorio siano lo stesso identico fuoco, e che le anime dannate e quelle espianti si trovino in un posto unico,

anche se in quest'ultimi sia viva la speranza di poter lasciare quel luogo ad un certo punto – nel momento della propria purificazione –, mentre i dannati vi resteranno per l'eternità. Tra tanti altri, anche questo può essere un indizio che rimanda alla credenza di Dante e Virgilio secondo il quale l'Inferno e il Purgatorio occupano lo stesso luogo, come credette un tempo anche San Tommaso d'Aquino. Questo dimostra che dietro alle parole di Virgilio si nascondono quelle di Dante che in un tempo credeva veramente che Inferno e Purgatorio abbiano occupato lo stesso luogo, ma rivela anche ciò che affermano numerosi studiosi attenti, ossia che Dante abbia scritto i primi sette canti dell'*Inferno* prima dell'esilio. Personalmente tendo a non escludere questa possibilità ma non ne sono neppure del tutto convinto.

Qui si possono rintracciare anche altre incertezze. Per esempio quando Dante dalle labbra di Virgilio ci comunica che:

[...] io sarò tua guida,
e trarrotti di qui per loco eterno;
ove udirai le disperate strida,
vedrai li antichi spiriti dolenti,
ch' a la seconda morte ciascun grida;
e vedrai color che son contenti
nel foco, perché speran di venire
quando che sia a le beate genti.

(*Inf.* I, 113-120)

In questo passaggio oltre all'ubicazione (distinta o unica) dell'Inferno e del Purgatorio solleva certe incertezze anche l'espressione „grida la seconda morte”: che cos'è questa „seconda morte”? Qui non c'è un accordo neppure tra i commenti e lasciano aperta la questione. Le due interpretazioni più diffuse sono le seguenti: secondo Buti la cosa più probabile è che con prima morte si intenda la morte del corpo, con seconda morte invece il momento dell'unione tra il corpo risorto e l'anima che muore in quel punto.

L'incomprensibilità deriva dalla parola „grida“. In genere si suppone che *grida* qui volesse significare *invoca* ma anche questo solleva il problema della molteplice interpretazione. Le incertezze vengono ulteriormente aggravate dall'espressione „vedrai li antichi spiriti dolenti“: ma chi sono questi spiriti invocanti la seconda morte? Le interpretazioni si dividono tra la posizione secondo la quale gli *antichi spiriti* siano gli inquilini del „nobile castello“ del Limbo o se siano anche gli spiriti degli uomini vissuti prima dell'antichità. Solleva ulteriori problemi linguistici che il Virgilio dantesco parli di sé stesso dicendo „e perch'ì fu' ribellante a la sua legge“ (*Inf.* I, 125.). Come va intesa l'espressione „ribellante“? Sicuramente non nel senso attuale della parola in quanto se Virgilio fosse stato veramente *ribellante* nei confronti del cristianesimo, non avrebbe mai potuto ricoprire le funzioni che gli vengono attribuite nella *Commedia*. Quindi bisogna essere cauti nello spiegare *ribellante*, perché risulta più sensato parafrasarlo come „colui che non era sottoposto alle leggi del cristianesimo che non conosceva“ invece che „colui che si ribellò contro di esse“.

Il I canto offre ancora problematiche simili per esempio nel caso di „sì ch'io veggia la porta di San Pietro /e color cui tu fai cotanto mesti“ (*Inf.* I, 134-135). Cosa potrebbe essere la „porta di San Pietro“? La maggior parte dei critici di oggi suppone che questa sia la porta del Purgatorio custodita da un angelo incaricato da San Pietro. Possiamo affidarci a questa spiegazione in quanto nella *Commedia* non troviamo alcuna *porta del Paradiso* (e non vi è ragione per cui debba esserci). Il „color cui fai cotanto mesti“ indica quei tristi che anche Virgilio menziona a proposito del Purgatorio che hanno la speranza; la parola mesti però non è in relazione con l'espressione precedente „contenti nel fuoco“. L'imprecisione ha fatto sì che alcuni abbiano pensato alle anime magne del „nobile castello“ del Limbo – ma in questo caso il problema è che in quel luogo non si giunge attraverso la porta di San Pietro.

Tutto ciò ci rimanda al fatto che Dante durante la stesura del

I canto aveva già una concezione chiara, che però non era ancora abbastanza ragionata e mancava ancora la precisione che caratterizza i testi successivi. Da queste parole di Dante e di Virgilio emerge che ambedue sono indecisi in certi campi, e soprattutto nelle questioni teologiche Virgilio si rivela tanto disorientato quanto lo è Dante. Accetto quanto detto da Sapegno che la *Commedia* dantesca sia un'opera che plasmi sé stessa (*opera in fieri*) nel corso della quale diventano più approfondite le conoscenze di Dante e più precise le spiegazioni di Virgilio. Anche questo parallelo mostra come le figure di Dante e di Virgilio siano connesse l'uno con l'altro e che l'unità Dante-Virgilio contribuisca insieme all'evoluzione di tutta la *Commedia*. L'esistenza di quest'unità – che Virgilio sia un *ego* interno di Dante – viene appoggiata anche dal fatto che quando Dante e Virgilio appaiono dinnanzi a Beatrice e la donna inizia a parlare, Virgilio scompare, e Dante – nonostante le severe imprecazioni di Beatrice – dolorosamente dimentica Virgilio e soffre per la sua scomparsa. Beatrice, infatti, rimprovera Dante perché quello non dovrebbe piangere per la mancanza di Virgilio, bensì confessare i propri peccati per liberarsi da quelli, e Dante supera con grande difficoltà il trauma subito per la scomparsa della sua guida precedente. Non perse, infatti, solo la propria guida, ma anche una parte della propria anima. Con questo è spiegabile anche il ruolo di Stazio, che dal punto di vista storico rimette al proprio posto la figura di Virgilio, affermando che il poeta antico fu quel portatore di fiaccola che illuminò la strada non per scopi personali, ma allungando la mano dietro di sé mostrò la strada a coloro che lo seguivano (come Stazio aggiunge: „Per te poeta fui, per te cristiano”, *Purg.* XXII, 73).

Riteniamo molto particolare la realizzazione artistica del I e del II canto. Risulta molto chiara quella soluzione dantesca nella quale allegoria e simbolo restano legati e che infine Dante percepisca che la rappresentazione allegorica sia adatta perché in essa compaiano ulteriormente allegorie e simboli. Simboli di questo

genere sono per esempio le tre fiere che appaiono come visioni all'interno di una visione aiutando che Dante riesca ad esprimere quello che nell'*Inferno* diventerà sistematico, ossia il riferimento reciproco di un peccato ad un altro. La prima grande differenza è la distinzione tra la lonza e le altre due fiere. Dante, infatti, contro la lonza scopre la via per fuggire, ma prima di fuggire l'apparizione quasi simultanea del leone e della lupa rappresentano per lui un ostacolo invalicabile.

La natura della visione potrebbe avere la facoltà di giustificare le parole insolite che Dante adopera in relazione alla lupa: l'espressione „s'ammoglia” („Molti son li animali a cui s'ammoglia”, *Inf.* I, 100) sicuramente non la userebbe al di fuori della visione, essendo consapevole delle leggi e delle regolarità della biologia e della fisiologia. Nella profezia di Virgilio sul Veltro si può trovare un verso che richiama fortemente l'attenzione. Il poeta antico dice che „non ciberà terra nè peltro /ma sapienza, amore e virtute” (*Inf.* I, 103-104). Queste espressioni aventi un significato attributivo compaiono anche nell'episodio di Ulisse dove il protagonista del canto riassume l'essenziale nel modo seguente: „fatti non foste a viver come bruti, /ma per seguir virtute e canoscenza” (*Inf.* XXVI, 119-120). Possiamo notare che delle tre espressioni due sono presenti anche nell'*orazion picciola* di Ulisse („virtute e canoscenza”), mentre nelle parole di Virgilio troviamo tre espressioni. Ma perché vi troviamo questa distinzione? Virgilio nella figura del Veltro vede l'incarnazione del potere imperiale irradiato direttamente dal Signore. Queste tre espressioni, che secondo alcuni dantisti non rappresentano altro che la Santa Trinità, in alcuni casi portano addirittura a scoprire nel Veltro la figura di un pontefice. Troverei fuori luogo che Virgilio profetizzi un futuro papa e non un imperatore che comunque deve avere tutte e tre le caratteristiche sovraelencate. Dal discorso di Ulisse spicca la mancanza dell'*amore* ma egli stesso lo giustifica nella famosa terzina: „né dolcezza di figlio, né pieta /del vecchio padre, né 'l

debito amore /lo qual dovea Penelopè far lieta" (*Inf.* XXVI, 94-96). Perché il desiderio di sapere e di conoscere vince nel suo intimo anche la triplice natura dell'amore e allo stesso tempo è assente in lui quell'amore che non rientra in questa triplice struttura, ma che è l'amore di provenienza divina. È necessario notare che Dante all'inizio del *Convivio*, parlando del desiderio di sapere e di conoscere sembra accettare interamente la tesi di Ulisse secondo la quale i problemi familiari costituiscono un *impedimento* nella via verso la conoscenza. Dante è convinto che la Monarchia debba avere queste caratteristiche fondamentali quando tratta della collaborazione tra il monarca e i filosofi, e con filosofia intende innanzitutto gli studi etici e morali. Dante nella figura di Virgilio immagina una sintesi. Non rappresenta solo il Virgilio storico e neppure solo colui che già conosceva, ma vi pone pure le posizioni generalmente accettate del Medioevo secondo le quali Virgilio fu un saggio, uno studioso e anche un mago.²

Alla stessa problematica virgiliana appartiene la presentazione di Beatrice da parte di Virgilio. Sapegno ha giustamente sottolineato il carattere stilnovista delle parole di Virgilio e questo non può essere ritenuto né casuale, né insensato. Il Dolce stil novo non era, infatti, una corrente omogenea: tra i poeti aderenti vi erano delle grandi differenze di visione del mondo (pensiamo solo alla differenza tra Dante e Cavalcanti nella percezione dell'amore), ma era comune il loro concetto di donna, particolarmente nell'uso dei vocaboli che esprimeva una certa idealizzazione e la *donna angelicata* divenne quasi una maniera; Dante era l'unico a proporre seriamente l'allegoria della *donna-angelo*. Il Dolce stil novo fu un antecedente di quell'amore che Dante provava già nella *Vita nuova* ma soprattutto nella *Commedia*, collegandola a quella concezione d'amore, cui base filosofica sarà poi formulata nel *Purgatorio*. La

² I riferimenti alla natura magica di Virgilio in Dante si manifestano solo nelle formule magiche adoperate dal poeta, e in verità non viene considerato come un mago. Dante, infatti, disprezzava i maghi.

concezione stilnovista di Dante si è distinta sempre da quella dei suoi compagni poeti. Dante nello Stil novo è come se avesse guardato sempre dritto verso la filosofia dell'amore, anzi, per lui ne costituisce la prima fase. Avviene la stessa cosa nel Paradiso terrestre alla riapparizione di Beatrice: gli elementi stilnovisti si rafforzano ulteriormente e nonostante le differenze concettuali Dante concede la giustizia poetica a Cavalcanti in quanto in numerosi passi del Paradiso terrestre è palese il riferimento ai versi cavalcantiani.

Si ha la sensazione come se Dante anche in Virgilio riconoscesse un poeta che corrisponda alle esigenze degli stilnovisti coevi di Dante o vissuti poco prima, e questa è la spiegazione per la quale Dante nei confronti di Beatrice fa pronunciare a Virgilio parole che evocano lo Stil novo. Così il rapporto tra Virgilio e Beatrice risulta molto più convincente di come se provassimo ad analizzarlo con metodi teologici, anche perché Dante evita che Virgilio si occupi di questioni teologiche. Vi è però un'eccezione nel II canto ove Virgilio si rivolge a Beatrice dicendo: „O donna di virtù, sola per cui /l'umana spezie eccede ogni contento /di quel ciel c'ha minor li cerchi sui” (*Inf.* II, 76-78). Forse vale la pena di osservare di che natura sia quella virtù della quale si fa menzione in questa terzina e definire l'interpretazione grammaticale di questi versi danteschi. Bisogna sapere che vi è una divergenza tra i dantisti se l'espressione *sola* si riferisca alla *virtù* o alla *donna* (Beatrice). Virgilio, dunque, possiede la facoltà di decidere se la specie umana sarà capace di superare la mondanità con l'ausilio di *una sola* virtù o di *una sola* donna? Se vogliamo che *sola* si riferisca a Beatrice, a quale funzione simbolica della donna riteniamo che pensi Virgilio? Se invece vogliamo che l'espressione si riferisca alla *virtù*, quale può essere la virtù con la quale l'umanità sarà capace di oltrepassare i propri vizi mondani?

Un'ultima questione, che però supera i limiti dei primi due canti, è la scomparsa di Virgilio dopo l'apparizione di Beatrice il che

rattrista così tanto Dante da farlo scoppiare in lacrime, e per il quale suo atto deve essere rimproverato da Beatrice. Infatti, per poter continuare il proprio cammino, deve praticare autocritica, e solo dopo questo gli viene concesso di rimpiangere Virgilio: „Dante, perché Virgilio se ne vada /non pianger anco, non pianger ancora; /ché pianger ti convien per altra spada” (*Purg.* XXX, 55-57). È come se Beatrice trovasse esagerato il legame tra Dante e Virgilio ed è come se trovasse altrettanto esagerate le parole di Virgilio su Dante: „Non aspettar mio dir più né mio cenno; /libero, dritto e sano è tuo arbitrio, /e fallo fora non fare a suo senno: /per ch’io sopra te coronò e mitrio” (*Purg.* XXVII, 139-142). In verità Dante deve vivere un’esperienza catartica con la scomparsa di Virgilio e con l’assunzione dei suoi compiti da parte di Beatrice. Non si tratta di un passaggio lineare, bensì del riconoscimento di un’esperienza talmente commovente che Virgilio sicuramente si sarà riferito alla vita di Dante nel mondo dei vivi. Per l’ingresso al Paradiso terrestre e per l’ascensione al Paradiso celeste la figura di Virgilio non si rivelò sufficiente: egli svolge solamente attività preparatorie, e non per voler proprio, ma per volontà divina. Ma Dante non considera seriamente le parole di Virgilio, che oltre a quel punto non potrà più dirgli niente, giacché Dante ha ormai riacquisito la propria libera volontà e pratica pienamente le proprie facoltà intellettive, e proprio per questo Virgilio gli pone sul capo la corona e la mitra. Quest’ultima espressione (come ne abbiamo già fatto menzione) desidera alcune spiegazioni in quanto non è chiaro come possa Virgilio fare delle dichiarazioni in materia religiosa e come possa pronunciare la sentenza ultima. Quindi supponiamo che per queste parole Beatrice non faccia riferimenti a Virgilio, benché sia stata proprio lei ad andare dal poeta perché quello salvi Dante e lo conduca a lei. La donna considera l’intelletto di Dante ancora troppo legato alla terra e considera le parole di Virgilio esagerate, in quanto per la sosta nel Paradiso terrestre era necessaria la precedente immersione di Dante nei fiumi Letè e Eunoè, ed era

necessaria anche la rivalutazione del ruolo di Baetrice. Solo in questo modo potè Dante rivelarsi degno di salire alle stelle.

Questa breve carrellata è adatta per convincere il lettore del fatto che prima del settecentesimo anniversario della morte di Dante, e quindi dopo sette secoli di critica dantesca, restano ancora varie questioni e problematiche non chiarite che richiedono ulteriori ricerche molto approfondite.

(Traduzione in italiano di Márk Berényi)

JÓZSEF NAGY

Alle porte della città di Dite
Analisi dei canti VIII e IX dell'*Inferno**

I. *Canto VIII*

I.1. *I temi principali del canto*

Il luogo di partenza è – nel quinto cerchio – la palude dello Stige (dove i due poeti navigano con la guida di Flegias), che è il luogo della sofferenza eterna degli *incontinenti nell'ira* che si lacerano, inoltre degli *iracondi* e degli *accidiosi*. Anche in questo canto ha un'importanza centrale la concezione morale-politica di Dante, oltre al suo impegno intellettuale, che erano stati messi in evidenza nella *Commedia* – per la prima volta – nell'episodio di Ciaccio (*Inf.* VI, 34-75): lì Dante aveva mostrato che le ragioni della corruzione e della decadenza di Firenze e del mondo fossero l'invidia e la cupidigia. Il modo in cui Alighieri scrive del proprio esilio, che è una conseguenza della lotta tra Guelfi Bianchi e Neri (quest'ultimi, in quanto vincitori di tale conflitto, erano appoggiati da Bonifacio VIII), equivale ad un'autodefinizione morale, sulla quale il poeta fiorentino fonda la dignità – attribuita a se stesso – di poter formulare dei giudizi sulla sorte dell'umanità. All'incontro con gli avari sia per Dante che per il lettore si rivela l'odio identificabile nell'amore smisurato dei beni terreni, che è la causa principale del conflitto tra i cittadini. Dal discorso di Ciaccio si desume che molti fiorentini, originalmente con buona volontà e virtuosi (come Farinata, Tegghiaio, ecc.), sono andati in perdizione. Tra i dannati fiorentini è un susseguente personaggio Filippo Argenti, che appare nel canto presente: si tratta di un commerciante risalito, cui orgoglio (dannoso innanzitutto dal punto di vista

* Il presente lavoro è stato realizzato nell'ambito del programma di ricerca OTKA PD 75797. Ringrazio il Prof. Géza Sallay, il Prof. János Kelemen, il Prof. Giuseppe Mazzotta, il Prof. Béla Hoffmann, il Prof. Norbert Mátyus e il Prof. Michele Sità per il loro generoso aiuto.

sociale) è profondamente disprezzato da Dante.

Il comportamento di Dante nei confronti di Argenti è spiegabile come *impazienza/rabbia giustificata (ira per zelum)*, ispirata al proprio ideale di giustizia. Argenti in un certo senso intende abbassare Dante al proprio livello; quest'ultimo, alla domanda del dannato („Chi se' tu che vieni anzi ora?“, *Inf.* VIII, 33) gli fa capire che grazie alla Provvidenza divina lui – Dante – è solo un viaggiatore nell'oltretomba, e nel mondo terreno farà pubblica la notizia sull'umiliazione di Argenti: qui è importante tener d'occhio che nel dialogo col nemico – probabilmente – personale non è affatto la vendetta di Dante, ma è *la punizione di coloro che causano gravi danni alla vita pubblica* il motivo principale. In base alla sua reazione risulta evidente che per Dante il momento etico-politico si trovi in prima linea nel realizzarsi del proprio pellegrinaggio (considerabile come la prefigurazione del viaggio nell'eternità): „«S'i' vegno, non rimango»“ (*Inf.* VIII, 34).

L'incontro con Argenti dà di nuovo un'occasione a Dante per dimostrare il carattere multicolore del proprio linguaggio poetico: tra questi registri è identificabile tra l'altro il linguaggio sotto un certo aspetto superato – nel periodo della stesura della *Commedia* – delle *Rime petrose* (cui rilevanza sarà trattata oltre), inoltre un peculiare realismo drammatico, cui risultato più spettacolare è il colloquio con tre protagonisti in cui si cristallizza la colpevolezza di Argenti, il tomismo aristoteliano di Virgilio e la drammaticità della concezione etico-politica di Dante.

La città di Dite è raffigurata come una forza animatrice nell'oscurità infernale: il linguaggio poetico a questo punto si trasforma in *narrativo* per la preparazione di una situazione satanica: i demoni (cui prefigurazione in un determinato senso era stato Argenti) che ostacolano il passaggio a Dante scaturiscono l'ira di quest'ultimo a tal punto da far quasi perdere la sua fede nella Provvidenza. L'interpretazione di Karl Vossler dell'episodio di Dite ha una gran forza illuminatrice: come scrive, dalla metà del canto

VIII fino alla fine del canto IX perdura l'intento rivolto ad entrare nella città di Dite, e tale episodio – se viene decontestualizzato – può essere concepito come un dramma a quattro atti: nelle prime due scene (fine del canto VIII, inizio del canto IX) siamo testimoni dell'insufficienza della forza spirituale dell'uomo, nella terza siamo testimoni della minaccia infernale nei confronti di Dante e Virgilio, mentre nella quarta siamo testimoni della risposta del cielo; tutto ciò è permeato dal timore, dalle aspettative, dalla speranza e dal senso della perdizione dei pellegrini.¹ Alcuni critici, nei riguardi dell'impedimento di Dante a questo punto del suo viaggio – connettendo ciò col conflitto con Argenti –, nei propri approcci anagogici hanno sottolineato il rafforzamento ricorrente e temporale del timore di Dante. Vedendo l'impedimento ancora più grave dei demoni, Dante quasi si mette in fuga: „[...] se 'l passar più ci è negato, /ritroviam l'orme nostre insieme ratto” (*Inf.* VIII, 101-102). Tra i dantisti esoterici ed ermetici Luigi Pietrobono (partendo dai resoconti di Dino Compagni e di Giovanni Villani), inoltre Giovanni Pascoli (partendo dalla supposizione arbitraria secondo la quale la Dite simboleggiante Firenze rappresenti il mondo allontanato dalla giustizia e che il Messo che appare nel canto IX sia Enea) nel rinchiudersi e nella resistenza dei demoni credevano di vedere l'interpretazione anagogica dell'esilio di Dante: le porte di Firenze sono state chiuse d'innanzi ad Alighieri, inoltre la palude dello Stige non è altra che la valle dell'Arno. Secondo la spiegazione di Domenico Consoli tali approcci al tema dello Stige potevano essere ispirati in parte dall'interpretazione „morale” di Anonimo, di Benvenuto e di Boccaccio, secondo la quale „questo nome Stige s'interpreta «tristizia»” (cui fonte è il commento di Servio ad Eneide VI 134: „a tristitia Styx dicta est”). In base al commento di Francesco da Buti, giacchè secondo Dante l'uomo

1 cfr. Karl Vossler, *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata*, vol. II, Laterza, Roma-Bari, 1927, p.62, in Giuseppe Giacalone (commento e analisi critica di), *La Divina Commedia di Dante Alighieri, Inferno*, Zanichelli, Bologna, 2005, p.201.

iracondo (in questo caso Argenti) è *infame*, il poeta l'affonda con pieno diritto nella palude dello Stige simboleggiante la tristezza; Vellutello nel proprio commento rileva il carattere *buio* dello Stige, raffigurante la cecità della mente dell'iracondo. Gli intrepreti moderni considerano lo *Stige* (piuttosto che l'Acheronte) il fiume dell' „alto Inferno“, in cui si raccolgono le lacrime dell'incontinenza: in questo modo lo Stige è uno stadio inevitabile nella strada che conduce a Dite.² Tutto sommato è da stabilire che se pur ci fossero dei motivi autobiografici o psicologico-morali nell'immagine di Dite, questi sono utilizzati dal poeta per mostrare la rilevanza del ruolo della Provvidenza nel viaggio dantesco nell'aldilà, il quale viaggio a sua volta indica la direzione che conduce allo stato ideale dell'umanità.³

I.2. *Motivi- e protagonisti-chiave: ira; viaggio interrotto; passo; Argenti.*

Secondo il punto di partenza della maggior parte dei critici il canto VIII è quello degli iracondi e di Argenti; pochi ritengono come motivo principale in senso autentico il *viaggio interrotto*. Michelangelo Picone ci richiama l'attenzione al fatto che nelle interpretazioni sovraccennate l'accentuazione in base morale del ruolo degli iracondi è a favore della categorizzazione dei castighi, mentre l'approccio politico è a favore del rilievo della figura di Argenti; Picone stesso, dal punto di vista del tema centrale del *viaggio* ritiene adeguato l'approccio *narrativo*.⁴ Per quanto riguarda Argenti è evidente che l'incontro con lui si svolga non nell'ambito della *visio* oltremondana, ma nell'ambito della *peregrinatio* effettuata dall'*io*, ossia tale incontro non fa parte dell'eternità, ma è solo un

2 cfr. Domenico Consoli, *Stige*, in *Enciclopedia dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1984 (d'ora in poi *EDA*), vol. V, pp.434-435.

3 cfr. l'intera analisi preliminare con Giacalone, *op. cit.*, pp.198-201.

4 cfr. Michelangelo Picone, *Canto VIII*, in Georges Güntert-Michelangelo Picone (a c. di), *Lectura Dantis Turicensis*, Franco Cesati, Firenze, 2000, p.113.

momento nella ricerca romanzesca di Dio da parte dell'*io*. Si tratta dunque di un incontro *in itinere* – analogo a quello con Stazio (*Purg.* XXI) – che fa parte della narrativa primaria. L'episodio accennato della *navigatio* è uno dei vari motivi della navigazione nella *Commedia* (comprendente quelli del superstite, del naufragio e della nave Argo [*Par.* XXXIII, 96]); dal verso 10 a quello 80 troviamo varie espressioni negative relazionate alla navigazione e all'acqua, che (contrapposte a „miglior acque” [*Purg.* I, 1] e „l'alto sale” [*Par.* II, 13]) si riferiscono alle difficoltà relazionate al viaggio nell'Inferno.

Nell'ambito del linguaggio nautico diventa importante l'espressione *passo*, che appare quattro volte: nel verso 21 („«piú non ci avrai che sol passando il loto»”) si chiarisce per Flegias che Virgilio e Dante si trovino solo *di passaggio* nel luogo in questione; nel verso 101 („passar piú oltre”) e in quello 104 („passo”) da una parte trova espressione il dubbio di Dante sulla possibilità di poter entrare nella città di Dite opponendosi alla resistenza dei demoni, dall'altra Virgilio – facendo appello all'aiuto della Provvidenza – ribadisce che saranno in grado di entrare nella città. La situazione critica dei due poeti è analoga a quella in cui l'anima di Dante „si volse a retro a rimirar lo passo /che non lasciò già mai persona viva” (*Inf.* I, 26-27), inoltre tale situazione anticipa il principio irreversibile della tragedia d'Ulisse: „poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo” (*Inf.* XXVI, 132). Tra questi due poli – positivo e negativo – si trova il „passo” difficile dell'entrata in Dite. La quarta occorrenza di *passo* si trova nei versi conclusivi del canto: „e già di qua da lei discende l'erta /passando per li cerchi senza scorta, /tal che per lui ne fia la terra aperta” (*Inf.* VIII, 128-130). L'espressione in quest'ultimo caso si riferisce all'arrivo glorioso del Messo celeste, che rimuoverà in senso positivo l'*io* dalla sua situazione di crisi, rendendo in tal modo possibile la continuazione del pellegrinaggio. Nel canto VIII, dunque, con l'aiuto di un demone (Flegias) per i due viaggiatori era stato possibile il *passo* attraverso la palude dello Stige, mentre il *passo* attraverso la porta di Dite per ora non

risultava possibile, pur avendo la speranza di poterlo fare con l'aiuto del Messo celeste.

La voce narrante/d'autore in modo straordinario si fa sentire quattro volte: nel verso 1, 60, 64 e (in forma di apostrofe) nei versi 94-96. Secondo lo schiarimento di Picone, „i quattro interventi autoriali hanno [...] una funzione demarcativa o culminativa; servono o a strutturare il canto o a puntellarlo nei suoi punti di maggiore tensione ideologica e narrativa”.⁵ Inoltre, nonostante il gerundio di „seguitando” (v. 1) teoricamente assicuri la continuità col canto anteriore, in realtà il canto VIII è più strettamente legato ai primi tre canti dell'*Inferno*, nei quali il problema centrale è quello del *viaggio*.⁶

La struttura del canto VIII può essere ricostruita come segue.⁷

I parte:

- (A.) arrivo di Flegias e inizio della traversata dello Stige (vv. 1-30);
- (B.) incontro/scontro con Filippo Argenti che espia la sua colpa nello Stige:
 - (a.) contrasto a parole e a fatti col dannato, sconfitto da Dante e Virgilio (vv. 31-42);
 - (b.) esaltazione di Dante (vv. 43-51);
 - (c.) punizione esemplare di Filippo Argenti (vv. 52-63).

II parte:

- (A.) fine della traversata e arrivo alla città di Dite (vv. 64-81);
- (B.) incontro/scontro con i diavoli che difendono le porte della città:
 - (a.) opposizione dei diavoli all'ingresso di Dante (vv. 82-93);
 - (b.) abbattimento di Dante e conforto di Virgilio (vv. 94-108);
 - (c.) sconfitta di Virgilio nel tentativo di superare l'opposizione diabolica e attesa dell'esemplare punizione divina (vv. 109-130).

⁵ Picone, *op. cit.*, p.116.

⁶ cfr. Picone, *op. cit.*, pp.116-117.

⁷ Picone, *op. cit.*, p.117.

Le due parti mostrano una simmetria in quanto in ambedue ci sono tre fattori principali (ovviamente quello terzo, ossia l'esito della sequenza dei fatti sono di segno contrario in queste due parti): *viaggio – ostacolo – superamento/non-superamento dell'ostacolo*.⁸

Per quanto riguarda Flegias – la prima figura demoniaca che appare nel canto presente – è noto che è stato trasposto da Dante dall'*Eneide* di Virgilio e dalla *Tebaide* accennata da Stazio in *Purg.* XXI. Nella creazione di Flegias, oltre ai commenti medievali alla *Tebaide* e le enciclopedie mitologiche, Dante si è servito di ulteriori personaggi epici (per es. di Caronte [*Inf.* III]) ed anche delle analisi nominaliste contemporanee (infatti, per i semantici medievali il significato della radice *flegi* è „fiammeggiante“). Il carattere *iracondo* di Flegias (la sua rabbia contro Apollo) si riconduce a delle fonti enciclopedico-esegetiche, la sua figura di nocchiero ad una *contaminatio* virgiliana, il suo statuto ultraterreno all'interpretazione di Stazio, infine l'immagine della fiamma associata alla sua persona si riconnette all'etimologia filosofica accennata (colui che nel suo nome è „fuoco“, porta il poeta-pellegrino nella città del fuoco). Picone sottolinea: Flegias non è da considerare esclusivamente nè come il nocchiero dello Stige, nè come la guardia degli iracondi, giacchè in realtà compie ambedue funzioni, sostenendo che nella sua funzione di nocchiero dello Stige appare esclusivamente nel caso straordinario della navigazione di Dante e Virgilio.⁹ Secondo l'ulteriore precisazione di Manlio P. Stocchi, Flegias è il ministro infernale della giustizia divina, cui carattere demoniaco non è affatto di rilievo, anzi, non è nemmeno univoco. La concezione tradizionale riconducibile a Francesco d'Ovidio, secondo la quale la barca di Flegias sia il mezzo di trasporto fluviale di tutte le anime dirette a Dite (e in tal modo Flegias sarebbe il Caronte dello Stige), è stata riformulata da diversi critici contemporanei assieme alla supposizione etimologica menzionata. L'apostrofe automatica di

8 cfr. Picone, *op. cit.*, p.118.

9 cfr. Picone, *op. cit.*, p.120.

Flegias alle anime giunte allo Stige („«Or se' giunta, anima fella!»"; *Inf.* VIII, 18), che sono – dunque – da trasportare a Dite, secondo Michele Barbi significa il seguente: „Or se' raggiunta, presa! Ecco, se' in mio potere!". In base a ciò è plausibile supporre che Flegias in un certo senso disponga di *giurisdizione* sulle anime del quinto cerchio.¹⁰

La parafrasi della domanda aggressiva d'Argenti, rivolta a Dante, potrebbe essere la seguente: „come può uno della tua condizione sociale compiere un'impresa del genere?", o in altre parole, „perchè sei stato predestinato tu a un tale onore, e non io?".¹¹ Nella propria risposta Dante rileva l'opposizione tra essere *eletto* ed essere *alienato*, ossia tra la *via della salvezza* del pellegrino e l'*irrigidimento infernale* del dannato. Nella prima parte della sua reazione („«S'í vegno, non rimango»"; *Inf.* VIII, 34) Dante ribadisce che il proprio *io* attraversa l'Inferno senza rimanerci, giacchè è predestinato alla salvezza; nella seconda parte, con riferimento alla domanda anteriore d'Argenti („«Chi se' tu che vieni anzi ora?»"; *Inf.* VIII, 33), ribatte insistendo sulla ragione dell'alienazione d'Argenti („«ma tu chi se', che sí se' fatto brutto?»"; *Inf.* VIII, 35), facendo percepire che il dannato proprio per la sua lordura non sia atto alla salvezza. Argenti risponde a ciò con una specie di *captatio pietatis* („«Vedi che son un che piango»"; *Inf.* VIII, 36), ma neanche in questo modo è capace di far scaturire la misericordia di Dante („[...] «Con piangere e con lutto, /spirito maledetto, ti rimani; /ch'í ti conosco, ancor sie lordo tutto»"; *Inf.* VIII, 37-39). A ciò Argenti non può che reagire con un atto di violenza („Allor distese al legno ambo le mani; /per che 'l maestro accorto lo sospinse, /dicendo: «Via costà con li altri cani!»"; *Inf.* VIII, 40-42). In tale gesto alcuni critici intravedevano la volontà d'Argenti diretta alla salvezza. L'interpretazione di Fiorenzo Forti (legata ad una determinata tradizione esegetica) è particolarmente illustrativa in

10 cfr. Manlio Pastore Stocchi, *Flegias*, in *EDA*, vol. II, p.946.

11 Picone, *op. cit.*, p.121.

quanto secondo questa nello Stige ci sono due tipi di circuzioni: „nella prima gl’irosi si battono al di sopra degli accidiosi sommersi, nella seconda gli invidiosi, sottoposti, assalgono i superbi emergenti”, di modo che Argenti „sarebbe un superbo e suoi assalitori gl’invidiosi”.¹² L’importanza di tutto ciò sta nel fatto che l’impeto d’Argenti è da categorizzare come *ira acuta*, distinta da Dante – in base a delle argomentazioni scolastiche – dall’*ira lenta*, giacchè nello Stige (come questo era stato anticipato in *Inf.* VII, 123: „accidioso fummo”) è la presenza dell’*ira lenta* quella rilevante.¹³ Per quanto riguarda l’interpretazione della superbia, per Dante sono le tesi al riguardo della *Summa Theologica* di Tommaso quelle fondamentali, le quali a loro volta si basano sulle speculazioni sullo stesso tema della *De Civitate Dei* agostiniana e della *Moralia* di Gregorio Magno. Per primo nell’opera accennata di Gregorio Magno ha assunto un particolare rilievo la classificazione settenaria dei peccati („superbia-inanis gloria, invidia, ira, tristitia, avaritia, ventris ingluves, luxuria”): tale suddivisione era largamente conosciuta nella cultura laica fiorentina, grazie per esempio al *Tesoretto* di Brunetto Latini, di modo che Dante non ha fatto altro che – attraverso la profonda conoscenza e l’adattamento del tomismo aristotelico – formulare i fondamenti filosofici di alcuni concetti teologicamente rilevanti e d’ampia diffusione.¹⁴

Sempre in connessione alla questione della *superbia* vale la pena di tener d’occhio che per Dante l’interpretazione di questo peccato era una questione centrale. Com’è noto, già nel canto I dell’*Inferno*, all’incontro allegorico con le tre fiere che emblematicizzano i tre peccati più gravi per eccellenza (lonza–lussuria, leone–superbia, lupa–avidità/cupidigia) rileva l’importanza della superbia. Negli studi di Salvatore Battaglia – che ha avuto un ruolo-chiave nella rivalutazione dell’esegesi dei testi

12 Fiorenzo Forti, *Filippo Argenti*, in *EDA*, vol. II, p.875.

13 cfr. *ibidem*.

14 cfr. Forti, *Superbia e superbi*, in *EDA*, vol. V, p.485.

danteschi effettuata da Giovanni Pascoli – è in primo piano la concezione dantesca della superbia, tra l'altro perchè in base a tale concezione l'orgoglio umano è paragonabile innanzitutto con la ribellione degli angeli.¹⁵ In connessione a quest'ultimo tema – per una migliore comprensione dell'analisi dantesca della superbia, sulla traccia della disquisizione di Attilio Mellone – vale la pena di stabilire le seguenti tesi. Dante ritiene Lucifero il primo superbo („la vendetta del superbo strupo”: *Inf.* VII, 12; „E ciò fa certo che 'l primo superbo, /che fu la somma d'ogne creatura, /per non aspettar lume, cadde acerbo”: *Par.* XIX, 46-48), allo stesso tempo, però, Lucifero è l'esempio per eccellenza della *superbia punita* („Vedeo colui che fu nobil creato /piú ch'altra creatura, giù dal cielo, /folgoreggiando scender, da l'un lato”; *Purg.* XII, 25-27), rilevando il contrasto con l'„umiltà” degli angeli fedeli („Principio del cader fu 'l maledetto /superbir di colui, che tu vedesti /da tutti i pesi del mondo costretto”; *Par.* XXIX, 55-57). Lucifero è anche il rappresentante della *prima invidia*. Quando Dante in connessione a Lucifero parla d'invidia e livore, si riferisce alla cupidigia che corrompe il genere umano e che è la causa principale del conflitto tra gli uomini: questi uomini, che soffrono per il peccato originale dei progenitori, rimpiangono l'invidia di Lucifero.¹⁶ Argenti in quanto *orgoglioso* è castigato nel cerchio degli iracondi dell'Inferno. Tra i superbi in senso specifico Dante presenta dettagliatamente tre persone in *Purgatorio* XI: Omberto Aldobrandeschi, che – stimolato dalla propria superbia alimentata dalla sua coscienza della discendenza nobile – ha commesso un atto d'egosimo estremo (vv. 37-72), Oderisi da Gubbio, che all'incontro con Dante ormai onora la gloria celeste in opposizione alla fama terrestre (vv. 73-108), e Provenzano Salvani, che – ancora durante la sua vita – perdendo l'equilibrio morale nei confronti della propria esistenza da ricco, ha

15 cfr. Salvatore Battaglia, *Gli scritti danteschi di G. Pascoli*, in *L'Archiginnasio*, vol. II, Azzoguidi, Bologna, 1962, p.216.

16 cfr. Attilio Mellone, *Peccato [degli angeli]*, in *EDA*, vol. IV, pp.360-361.

cominciato a mendicare per aiutare un amico (vv. 109-142).

Tornando all'episodio con Argenti, a questo punto della nostra indagine è altrettanto importante vedere che l'apprezzamento di Dante da parte di Virgilio („[...] «Alma sdegnosa, / benedetta colei che 'n te s'incinse!»", *Inf.* VIII, 44-45), parafrasando Luca XI 27 („«Beato il ventre che ti ha portato [...]!»") rileva la funzione *crisologica* della figura d'Alighieri, mettendo in paragone in questo modo la discesa agli inferi di Cristo con quella di Dante. La punizione esemplare di Filippo Argenti – a livello storico – riguarda la famiglia Adimari (a cui Argenti era legato), che simboleggia i nuovi ricchi e che non ha riconosciuto la grandezza d'Alighieri. Picone sottolinea: l'episodio d'Argenti ha una *funzione metatestuale* in quanto non il referente, ma il *codice* è l'elemento rilevante. La scena in questione non riformula nè contrasti tra partiti (Neri contro Bianchi), nè contrasti tra classi sociali (popolani contro magnani), ma contrappone due tipologie polarizzate, delle quali l'una ha per fonte d'ispirazione l'*humilitas*, mentre l'altra la *superbia* (vv. 46-49), l'una è basata sulla magnanimità autentica, mentre l'altra su quella falsa (vv. 49-51), e infine l'una è giustificata dalla parola piena – ossia dalla poesia –, mentre l'altra dalla parola vuota – ossia dalla boria –.¹⁷

Nell'intento di entrare nella città di Dite è spettacolare il ruolo dei demoni, messo in evidenza per la prima volta nella *Commedia*, nonostante l'assenza della loro descrizione dettagliata (oltre a rilevare il loro accanimento e il loro grande numero). Secondo la caratterizzazione in *Inferno* XIV 44 i demoni sono *duri*, ossia ostinati – così non è a caso che si trovino nel cerchio degli ostinati eretici. Ulteriori schiere di demoni si trovano nell'ottavo cerchio, dove nella prima bolgia i *demoni cornuti* sferzano ruffiani e seduttori (*Inf.* XVIII, 35 e s.), mentre nella quinta bolgia uncinano i barattieri che vogliono uscire dalla pece bollente (*Inf.* XXI, 22 e s.), infine nella nona bolgia un demone ferisce continuamente e

¹⁷ cfr. Picone, *op. cit.*, p.123.

crudelmente coloro che causano discordie (*Inf.* XXVIII, 37 e s.). Tra queste descrizioni di demoni solo quella del canto XXI è particolareggiata fino ad un certo punto („e vidi dietro a noi un diavol nero [...]”; *Inf.* XXI, 29-45). I demoni con la denominazione collettiva *Malebranche* (*Inf.* XXI, 37 e s.) custodiscono il quinto cerchio: il loro capo è Malacoda (*Inf.* XXI, 76; 106-117), che coi demoni a lui subordinati (Scarmiglione, Alichino, ecc.) porta nel nome il proprio carattere malvagio. Come Giorgio Padoan sottolinea, a prescindere da alcune eccezioni „la demonologia dantesca aderisce strettamente alle convinzioni teologiche contemporanee”, mentre „per gran parte indipendente da quella tradizione è [...] la massiccia presenza nell’Inferno dantesco di personaggi mitologici trasformati in demoni”, come nel caso di Caronte, Minosse, Cerbero, Flegias, le Furie, le Arpie, Medusa, Minotauro, Gerione: Dante, dunque, utilizza questi elementi pagani senza torversi in contraddizione nè con la propria concezione cristiana, nè col rispetto dei classici.¹⁸ Le parole dei demoni rivolte a Virgilio („[...] «Vien tu solo, e quei [Dante] sen vada /che sí ardito intrò per questo regno. /Sol si ritorni per la folle strada: /pruovi, se sa [...]»”; *Inf.* VIII, 89-92) come se formulassero una profezia sulla supposta fine ulissica del pellegrinaggio del poeta. Vale la pena di fare un riferimento qui all’analisi di Béla Hoffmann e János Kelemen del canto XXVI dell’*Inferno*, al cui centro sta la dimensione epistemologico-retorica della storia d’Ulisse: secondo una delle conclusioni importanti degli autori sia il naufragio inevitabile d’Ulisse che la salvezza di Dante servono ad esemplificare che la ragione abbia bisogno d’una *guida*, come anche di *freno*.¹⁹ Nella conclusione del canto VIII viene rappresentato il contrasto tra il modello dominante del viaggio d’Ulisse e il modello apparentemente secondario del *descensus ad Inferos* di Cristo. Virgilio – come è

18 Giorgio Padoan, *Demonio, demonologia*, in *EDA*, vol. II, p.372.

19 cfr. Béla Hoffmann-János Kelemen, *Pokol XXVI ének. Nyolcadik bugyor: hamis tanácsadók: Ulixes és Diomédész*, in *Quaderni Danteschi* 4. (2/2008), pp.35-36.

stato già accennato – nel corso del conflitto coi demoni perde la propria sicurezza, ed invano fa appello alla Provvidenza in connessione al pellegrinaggio di Dante: i demoni chiudono le porte di Dite in faccia ai due poeti (vv. 109-117). A questo punto risulta evidente che Virgilio, ossia la razionalità, già non è sufficiente per vincere la superbia e la malvagità assoluta (per poter *passare* attraverso la porta della città): sarà necessario l'intervento di un Messo celeste, di un Angelo. Con questa chiusura del canto Dante da una parte rileva i limiti dell'autorità dei pensatori classici-pagani, dall'altra accentua l'autorità assoluta della cristianità.

II. *Canto IX*

II.1. *I temi principali del canto*

Le scene di questo canto in parte si svolgono nella città di Dite, nel sesto cerchio dell'Inferno, dove vengono punite le anime *eretiche* che negano l'immortalità dell'anima. In connessione al canto presente (oltre al V) Niccolò Tommaseo nel suo *Commento alla Commedia* del 1837 ha rilevato con pieno diritto l'importanza della rappresentazione della lotta tra tracotanza infernale e onnipotenza celeste, ma – come ci richiama l'attenzione Giacalone – qui ha una rilevanza particolare anche *l'allegorismo*, innanzitutto nei seguenti versi che hanno dato luogo a tante interpretazioni inadeguate: „O voi ch'avete li 'ntelletti sani, /mirate la dottrina che s'asconde /sotto 'l velame de li versi strani”.²⁰ La maggior parte degli studiosi esoterici *utilizzava* l'allegorismo di Dante (giacchè la loro attività a mala pena potrebbe essere considerata come un'interpretazione scientifica) per rivelare la presunta connessione di Dante coi templari e coi rosacroce: l'inadeguatezza del loro approccio è stata già provata da numerosi autori.²¹ Come Emilio Pasquini ribadisce, nell'espressione *versi strani* il significato di „strano” (in armonia con la definizione dell'allegoria di *Convivio* II/I: „veritade ascosa sotto

²⁰ *Inf.* IX, 61-63. Cfr. *Purg.* VIII, 19-21.

²¹ vedi Pozzato 1989, Kelemen 1996, Nagy 2010.

bella menzogna”) è innanzitutto „misterioso”, „allegorico”, „fuori della norma”, „diverso dal consueto”, „di rara, unica vaghezza”.²²

È peculiare che la rilevanza dell’allegorismo nel canto presente (come preconditione essenziale del tono poetico) non sia stato valutato adeguatamente nè da Francesco De Sanctis, nè da Benedetto Croce. Karl Vossler – com’è stato già accennato – ha potuto vedere il dramma sacro a quattro atti, inserito nei canti VIII e IX (nei primi due atti [fine del canto VIII e principio del IX] siamo testimoni dell’insufficienza della forza dello spirito umano, nel terzo della minaccia infernale, nel quarto della risposta celeste), ma neanche lui era capace di comprendere pienamente la funzione dell’allegoria che determina la poesia. Erano Erich Auerbach e Charles S. Singleton i primi che erano capaci di rivelare che nel presente canto in realtà non è l’allegoria poetica – trattata nel *Convivio* – quella messa in vigore da Dante, ma (per mezzo della reinterpretazione in chiave cristiana della storia, cultura e mitologia antiche) è l’*allegoria teologica*: il significato delle Furie è presumibilmente *rimorso di coscienza*,²³ Medusa probabilmente significa la *disperazione* per l’impossibilità della salvezza, inoltre – sotto un altro aspetto – la cupidigia; per la resistenza dei demoni si deve intendere quelle tentazioni che scuotono la fede di Dante in Virgilio e in Dio. Qui allora non si tratta più del velame allegorico posto sul testo narrativo-poetico, ma della lettura drammatica-epica del testo.²⁴ Di modo che qui l’allegoria non è per niente una „struttura allotria”, ma è un linguaggio figurale che è parte immanente della rappresentazione: la conoscenza della dottrina che si rivela nei *versi strani* è raccomandata da Dante ad un pubblico lettore che dispone d’„intelletto sano”, che è capace di eliminare

22 cfr. Emilio Pasquini, *Strano*, in *EDA*, vol. V, p.455.

23 In un altro approccio loro sarebbero i simboli della violenza e della rabbia: cfr. Dante Alighieri, *Tutte le opere* (a c. di Italo Borzi, Giovanni Fallani, Nicola Maggi), Newton Compton, Roma, 2005, p.82, n.45.

24 cfr. Giacalone, *op. cit.*, pp.213-214.

l'errore, che ha fede e che in fin dei conti è in grado di comprendere in tale dottrina la vittoria del bene sul male.²⁵

Attilio Momigliano, Luigi Pietrobono, Natalino Sapegno e altri con pieno diritto sottolineavano le analogie tra i canti IX e I, proprio per quanto riguarda l'*impedimento* da parte – rispettivamente – dei demoni e delle tre fiere: in ambedue i casi al centro si trovano la paura e la viltà del pellegrino (che offendono il suo spirito), ma – come è stato già notato – nel presente canto tale impedimento è presentato nell'ambito di una tensione drammatica molto più estrema (rispetto al canto I), di modo che gli elementi allegorici quasi s'identificano con le reazioni psicologico-morali dei due poeti, e così viene rilevato con maggior efficienza il carattere *umano* del pellegrino e del maestro. Il linguaggio marcatamente *realista* utilizzato nel canto serve pure alla rappresentazione della disperazione, ansia e incertezza morale suscitate dalle tentazioni.²⁶

Tutto sommato, i versi 61-63 anteriormente citati – con riferimento all'intera *Commedia* – non rilevano semplicemente l'importanza della decifrazione dell'allegoria, ma rilevano la necessità di *comprendere l'insegnamento religioso* da parte di Dante pellegrino e del lettore di tutti i tempi.

II. 2. *Motivi- e protagonisti-chiave: Dite; Medusa; eresia; Furie; Messo celeste.*

Dante, dunque, ci richiama l'attenzione alla rappresentazione *allegorica* dei protagonisti classico-mitici proprio nei versi 61-63: in un certo senso questi versi si riferiscono in primo piano al Messo celeste che annienterà la resistenza dei mostri mitologici, e solo a livello secondario ai mostri stessi. Nei confronti degli ultimi i ricercatori fin'ora non erano in grado di rivelare il meccanismo preciso delle allegorie.²⁷

25 cfr. Giacalone, *op. cit.*, p.214.

26 cfr. Giacalone, *op. cit.*, pp.214-215.

27 cfr. Edoardo Fumagalli, *Canto IX*, in Güntert-Picone, *op. cit.*, p.127.

Alla fine del canto VIII Virgilio e Dante arrivano alle mura di Dite, dove si vedono impediti dagli innumerevoli demoni apparsi sulle mura della città. A quel punto Virgilio pronostica l'arrivo di un Messo celeste che renderà possibile a Dante e al suo maestro il passaggio. Dante con un riferimento indiretto domanda alla sua guida se questo conosce la strada da fare d'innanzi (*Inf.* IX, 16-18): la risposta di Virgilio è positiva, aggiungendo che anteriormente era stata la maga Eritone della Tessaglia a chiamarlo nel basso-Inferno (vv. 22-30), e tale risposta riassicura Dante che Virgilio sia una guida a valore pieno nel regno dei dannati. In seguito l'attenzione dei due viaggiatori si rivolge alle „feroci Erine“ che predicano la venuta di Medusa, che sarà capace di impietrire Dante, e secondo le quali l'audacia di Dante sia riconducibile al fatto che al suo tempo le Erine (ossia le Furie) e Medusa non hanno punito nel modo appropriato Teseo disceso nell'Inferno (vv. 52-54). In quel momento Virgilio ordina a Dante di voltarsi, perchè se l'ultimo vedesse Gorgone (Medusa), perderebbe la possibilità della salvezza e del ritorno alla vita terrena (vv. 55-57). Il Messo celeste che giunge al luogo, dunque, rende possibile ai due viaggiatori l'entrata a Dite: pure dal punto di vista poetico risulta interessante la descrizione dell'arrivo del Messo (vv. 64-72) e il suo breve discorso rivolto ai demoni e alle Furie (vv. 91-99). In seguito a ciò Dante e Virgilio entrano nella città di Dite, dove si rivela d'innanzi a loro l'immagine delle tombe infocate: tale immagine è evidentemente un riferimento al *supplizio del rogo* degli eretici (allo stesso tempo è anche l'anticipazione dell'episodio di Farinata nel canto X).

Gli elementi sopraccennati sono allora i motivi e i protagonisti principali del canto IX, ma tutti questi – sottolinea Fumagalli – sollevano una serie di questioni: cosa è il significato delle Erine e di Medusa, cosa è il significato del riferimento a Teseo, e cosa rappresenta il Messo celeste? Come era stato già accennato, le Furie/Erine virgiliane possono significare il rimorso della

coscienza o l'invidia, e possono assumere il ruolo delle ancelle di Medusa, mentre Medusa stessa può essere interpretata come l'ostinazione eretica. Le Furie (Aletto, Megera e Tisifone) appaiono sulla torre del muro che separa lo Stige da Dite. La descrizione – nel canto IX – del loro aspetto e delle loro attitudini in gran parte segue fedelmente ciò che si legge in connessione a tutto questo nell'*Eneide* di Virgilio, nelle *Metamorfosi* di Ovidio e nella *Thebaide* di Stazio. La funzione delle Furie è *discussa* in quanto è difficile determinare se esse appartengano ancora al quinto cerchio (degli iracondi), o già al sesto cerchio (degli eretici). La caratterizzazione dantesca delle Furie si riduce al seguente: „[...] le meschine /de la regina de l'eterno pianto” (*Inf.* IX, 43-44), ossia le ancelle di Proserpina. In base al loro ruolo sembrano d'essere per lo più i messaggeri di Medusa, ossia dell'ostinazione eretica. Tra le interpretazioni alternative (che di solito forniscono delle argomentazioni poco convincenti) è da menzionare quella di Giovanni Pascoli, che nelle Furie vedeva la triplice malizia: forza (violenza), frode e tradimento; Giovanni A. Scartazzini e Mario Marazzan suggerivano il *rimorso della coscienza* (già accennato nell'introduzione dell'analisi del presente canto), mentre nell'interpretazione di Raffaello Fornaciari le Furie raffigurano l'*invidia*. Tra i primi commentatori di Dante secondo Iacopo Alighieri (cui approccio è stato ripreso da Pietro Alighieri, come anche dall'*Ottimo commento* includente le interpretazioni di diversi commentatori) – in funzione dell'importanza simbolica di Gorgone/Medusa – Aletto incarna la „prava cogitatio” („pensare malvagio”), Tisifone la „prava elocutio” („parlare malvagio”), mentre Megera la „prava operatio” („agire malvagio”): queste tre costituiscono il preludio dell'eresia.²⁸ Nel proprio commento Iacopo della Lana (seguendo rigorosamente il testo dantesco) per *Furie* intendeva tre *qualità* dalle quali deriva il *male*: l'„incontinencia”, la „malicia” e la „bestialitate”; Francesco da Buti e Cristoforo Landino nelle tre

28 cfr. Padoan, *Furie*, in *EDA*, vol. III, pp.78-79.

figure vedevano le radici della superbia e dell'invidia, riconducibili dunque alla malvagità. Secondo Lana Medusa è il simbolo dell'eresia, secondo Giovanni Boccaccio della sensualità, mentre per Pietro Alighieri e Benvenuto da Imola è simbolo del terrore. Tali interpretazioni antiche sono state riprese da diversi studiosi moderni: si sono rinnovati il tema dell'eresia da Livio Galanti e Ludwig Gottfried Blanc, quello della sensualità da Niccolò Tommaseo e Giacomo Poletto, infine quello del rimorso della coscienza e della disperazione da Natalino Sapegno, nelle loro interpretazioni delle Furie. Alcuni rappresentanti della tradizione esoterica-ermetica (Giovanni Pascoli, Luigi Valli, Daniele Mattalia) in molti casi hanno preferito l'approccio politico: in base a questo le Furie e Medusa sono simboli della violenza e malvagità infrangenti le leggi della *recta civilitas*, mentre il Messo celeste è simbolo dell'autorità imperiale.

Rispetto agli approcci appena menzionati alla figura di Medusa, John Freccero parte da presupposti ed arriva a delle conclusioni in parte diverse. Nel suo studio intitolato *Medusa: the letter and the spirit* realizza una vera e propria esegesi biblica: da una parte mette in stretta relazione Medusa e i versi già citati („O voi ch'avete li 'ntelletti sani...“), dall'altra sottolinea – in connessione agli stessi versi – l'importanza di due luoghi della *Seconda lettera ai Corinzi* di San Paolo.²⁹

Forti di tale speranza, ci comportiamo con molta franchezza e non facciamo come Mosè che poneva un velo sul suo volto, perché i figli di Israele non vedessero la fine di ciò che era solo effimero. Ma le loro menti furono accecate; infatti fino ad oggi quel medesimo velo rimane, non rimosso, alla lettura dell'Antico Testamento, perché è in Cristo che esso viene eliminato. Fino ad oggi, quando si legge Mosè, un velo è steso sul loro cuore; *ma quando ci sarà la conversione al Signore, quel velo sarà tolto.*³⁰

29 cfr. John Freccero, *Medusa: the letter and the spirit*, in Dante Alighieri, *Inferno* (translated by Michael Palma, edited by Giuseppe Mazzotta), W.W. Norton & Company, New York, 2008, pp.228-229.

30 San Paolo, *Seconda lettera ai Corinzi*, in *La Bibbia di Gerusalemme*, Centro Editoriale

Inoltre,

[S]e il nostro vangelo rimane velato, lo è per coloro che si perdono, ai quali il dio di questo mondo ha accecato la mente incredula, perché non vedano lo splendore del glorioso vangelo di Cristo che è immagine di Dio. [...] [N]oi non fissiamo lo sguardo sulle cose visibili, ma su quelle invisibili. Le cose visibili sono d'un momento, quelle invisibili sono eterne.³¹

Come Freccero sottolinea, le difficoltà connesse all'interpretazione del canto IX richiedono un'analisi dettagliata del rapporto tra questo canto e i luoghi paolini citati. Innanzitutto bisogna prendere in considerazione la dialettica tra *lettera* e *spirito* nel testo di Paolo, che viene formulato coi termini contrapposti *velo* (*velame*) e *volto di Mosè*. Nel testo dantesco non è reso esplicito, comunque è da presupporre che Medusa come simbolo della pietrificazione sia l'allegoria della „lettera che uccide“. Qui la prima domanda è la seguente: „in che modo il volto di Medusa è l'opposto al volto di Mosè?“, mentre la seconda è questa: „in che senso si può dire che la minaccia di Medusa stia mascherando una *dottrina* che non è per niente ritrovabile nella pagina stampata [della *Commedia*]?“³² Per chiarire questi problemi è necessario intendere adeguatamente la rilevanza dei *versi strani*.

Analizzando nei dettagli gli aspetti mitologici di Medusa e di Proserpina/Persephone, Freccero ribadisce che pure nella versione dantesca (come in quella originale) di queste figure si può individuare un riferimento *erotico*, e due luoghi della *Commedia* ne sono la prova. Innanzitutto, il verso „Mal non vengiammo in Tesèo l'assalto“ (*Inf.* IX, 54), com'è stato già accennato, fa riferimento all'impresa fallita di Teseo che (con Piritoo) in un'occasione è disceso agli inferi per realizzare il ratto di Proserpina, evidentemente per un obiettivo erotico. Inoltre, in connessione

Dehoniano, Bologna, 1991 (ed. elettronica 2004, versione on-line), 3:12-16, corsivi miei, J.N.

31 San Paolo, *Seconda lettera ai Corinzi*, ed. cit., 4:3-4; 4:18.

32 Freccero, *op. cit.*, p.230.

all'innocenza edenica di Matelda scrive Dante che „Tu mi fai rimembrar dove e qual era /Proserpina nel tempo che perdette /la madre lei, ed ella primavera” (*Purg.* XXVIII, 49-51). Questi riferimenti a Proserpina lasciano supporre che nel testo dantesco Proserpina e Matelda siano connesse tra loro nel senso che Medusa nel presente canto impedisce a Dante la ripresa dell'innocenza edenica, che sarà invece possibile all'incontro con Matelda. Secondo la formulazione di Freccero, „al di fuori dell'Eden non esiste innocenza erotica o poetica”, inoltre, „la minaccia della presenza di Medusa, formulata dalle Furie, nell'ascesi del pellegrino rappresenta una fascinazione sensuale e una trappola potenziale che potrebbe rendere impossibile qualsiasi ulteriore progresso”.³³ L'azione del canto IX è concepibile anche come un'illusione dal punto di vista di Dante, la quale viene contrastata dalla realtà disillusione di Medusa: la fonte di tale contrapposizione tra illusione e disillusione è da indentificare in determinati versi del duecentesco *Roman de la Rose*, attribuiti a Jean de Meun, ai quali – secondo un'ipotesi recente – Dante in gioventù intendeva scrivere un commento.³⁴ Si può aggiungere che Dante, indipendentemente dalla lettura del *Roman de la Rose*, abbia vissuto pienamente l'esperienza dell'impietramento del cuore di una donna: ne costituiscono la prova le *Rime petrose* – ossia le *Rime* XLIII-XLVI – di datazione incerta (secondo una supposizione del 1296). Per quanto riguarda la descrizione di un mondo privo d'amore Gianfranco Contini ha richiamato l'attenzione all'analogia tra i versi 53-60 della *Rima* XLIII e i versi 49-54 di *Inferno* IX.³⁵ Non è a caso che pure nel *Canzoniere* di Petrarca appaia Medusa come figura allegorica dell'impietramento: „Vergine, in cui ò tutta mia speranza /che possi et vogli al gran bisogno aitarne, /non mi lasciare in su l'extremo passo. /Non guardar me, ma Chi degnò crearne; /no 'l mio valor,

33 Freccero, *op. cit.*, p.232; 233.

34 cfr. Freccero, *op. cit.*, p.233.

35 cfr. Freccero, *op. cit.*, p.235.

ma l'alta Sua sembianza, /ch'è in me, ti mova a curar d'uom sí basso. /*Medusa et l'error mio m'àn fatto un sasso* /d'umor vano stillante.³⁶ Nella sua conclusione Freccero sottolinea che secondo l'affermazione di Paolo il Verbo di Dio interpreta il cuore dell'uomo, di modo che rende le tavole di pietra nei cuori di pietra dei non-credenti, mentre lo spirito scrive sulle tavole di carne dei fedeli; analogamente a ciò, pure nel testo dantesco è il potere della *lettera* a persuadere l'osservatore e a renderlo una Medusa, ossia lo pone in uno stato mentale-spirituale irrigidito, che è del tutto contrario al dinamismo del linguaggio e del desiderio. È necessario dunque trasformare l'eros di Medusa nell'Eros trascendente della Carità.³⁷

Passando alla concezione dantesca dell'eresia, Raoul Manselli sottolinea che Alighieri nella *Commedia* (mostrando influenze gioachimite e francescane) distingue *l'età dell'eresia*: come scrive Dante, nel contesto della persecuzione romana dei cristiani „[...] vidi avventarsi ne la cuna /del triunfal veiculo [raffigurante la Chiesa] una volpe /che d'ogne pasto buon pareo digiuna”.³⁸ La volpe (l'eresia) fugge per l'apparizione di Beatrice. Dante scrive tutto questo rinnovando una tradizione esegetica secolare, connessa ad un luogo biblico („Prendeteci le volpi, / le volpi piccoline / che guastano le vigne”; *Cantico dei cantici*, 2/15): in base a tale tradizione nella citazione le volpi sono gli eretici, mentre l'uva è la metafora della Chiesa. Manselli ribadisce che la concezione dantesca dell'eresia non si connette specificamente all'arianesimo del IV secolo, negante la dottrina della Trinità (come diversi studiosi sostenevano), ma si riferisce in senso *generale* all'eresia. Ciò è confermato dal fatto che Beatrice fa fuggire l'eresia non in quanto

36 Francesco Petrarca, *Canzoniere* (ed. on-line), CCCLXVI, vv. 105-112, corsivi miei, J.N.

37 cfr. Freccero, *op. cit.*, p.239.

38 *Purg.* XXXII, 118-120; la fonte probabile di questo luogo è l'*Arbor vitae crucifixae Jesu* di Ubertino da Casale (che pure tratta dell'epoca dell'eresia), il quale a sua volta è riconducibile al commento del francescano Pietro di Giovanni all'*Apocalisse*.

una persona specifica, ma in quanto simbolo della *teologia*. Inoltre, la concezione dantesca dell'eresia ha grande rilevanza pure nei riguardi della divisione dei peccati dell'*Inferno*. L'eresia (come lo scrive anche San Tommaso in *Summa Theologica* II/II 11 2) sorge dall'interpretazione errata – riconducibile a mancanze morali e spirituali – della Sacra Scrittura: tale interpretazione falsa della Bibbia ovviamente non è stata ispirata dallo Spirito Santo. Col carattere complesso dell'eresia (secondo la concezione tommaso-dantesca) si spiega la collocazione degli eretici (topograficamente in seguito agli incontinenti e prima dei violenti) nella città di Dite.³⁹

Al livello dell'analisi dottrinale della rappresentazione della salvezza nel presente canto è importante identificare problemi analoghi a quello di Dante. Tra questi uno è – come contrappunto possibile dell'episodio di Dite – il capitolo 47 del libro XVIII del *De civitate Dei* di Agostino:

Ritengo che neanche i Giudei osino sostenere che nessuno, fuorché gli Israeliti, si fosse dedicato a Dio da quando ebbe inizio la razza da Israele con la destituzione del suo fratello maggiore. Certamente non ci fu nessun altro popolo che si potesse considerare veramente popolo di Dio. Non possono negare però che anche negli altri popoli vi furono per un vincolo derivante dal cielo degli appartenenti ai veri Israeliti, cittadini della patria dell'alto. Se lo negano, vengono facilmente confutati dal santo e meraviglioso Giobbe che non fu né indigeno né proselito, cioè un forestiero del popolo d'Israele, ma discendente dalla stirpe degli Idumei, lì nato, lì morto, ma viene così esaltato dalle parole di Dio che, per quanto attiene alla morale e alla religione, nessuno dei suoi contemporanei può essergli paragonato. [...] [Giobbe] fu di tre generazioni posteriore a Israele. Non ho dubbi che il fatto è rientrato nei disegni della divina Provvidenza affinché da questo unico esempio [il Libro di Giobbe] apprendessimo che *anche fra gli altri popoli vi poterono essere individui appartenenti alla Gerusalemme spirituale, che vissero secondo Dio e furono a lui accetti*. E si deve ammettere che a nessuno fu concesso tale favore se non a chi con divina ispirazione fu rivelato l'unico Mediatore di Dio e degli uomini, l'uomo Cristo Gesù. Allora agli eletti dell'antichità si annunciava che egli sarebbe venuto nel mondo, come oggi a noi si annuncia che è già venuto, affinché per la sua mediazione l'unica vera fede conduca a

39 cfr. Raoul Manselli, *Eresia*, in *EDA*, vol. II, p.720.

Dio tutti i predestinati a giungere nella città di Dio, casa di Dio, tempio di Dio.⁴⁰

Alla domanda se ci fosse stato alcun popolo prima di Cristo – a parte gli ebrei – al quale Dio avesse dato la salvezione, la risposta di Agostino è che nessun popolo era in queste condizioni, ma almeno una persona sì, Giobbe della stirpe degli Idumei. Dato che Giobbe è giunto alla salvezione, pure lui ha potuto diventare un abitante della città di Dio. La salvezione di Giobbe (che – come si legge – secondo Agostino non era ebreo nè dal punto di vista „etnico“, nè da quello della conversione all’ebraismo) mostra che oltre agli ebrei pure i figli d’altri popoli – giacchè vivevano secondo Dio e Dio li ha accettati – avevano la possibilità di diventare membri della Gerusalemme spirituale.⁴¹ La domanda e la soluzione formulate da Dante, dunque, sono analoghe a quelle di Agostino, ma il poeta ha utilizzato delle fonti diverse rispetto a quelle del Padre della Chiesa: Agostino si è basato quasi esclusivamente sulla Bibbia, mentre Alighieri – com’è noto – anche su testi classici, innanzitutto su Virgilio. Nella *Commedia* oltre a Cato solo un pagano vissuto prima di Cristo si salva: Rifeo di Troia, che si trova tra gli spiriti giusti che formano la ciglia dell’Aquila (*Par. XX, 67-72*), e che è appena accennato da Virgilio nell’*Eneide*; Dante – come poeta cristiano – rileva la figura di Rifeo proprio perchè Virgilio da poeta pagano ancora non aveva potuto comprenderne l’autentica importanza.⁴²

In connessione alla città di Dite, inoltre al tema della Gerusalemme celeste e terrena vale la pena di dare un’occhiata anche alle opere di un autore temporalmente più vicino a Dante, ossia ai famosi *De Ierusalem coelesti* e *De Babilonia civitate infernali* di Giacomino da Verona, frate minore del Duecento. Dal punto di

40 Sant’Agostino, *La città di Dio* (trad. di Carlo Carena), Einaudi, Torino, 1992 (versione on-line), corsivi miei, J.N.

41 cfr. Fumagalli, *op. cit.*, pp.129-130.

42 cfr. Fumagalli, *op. cit.*, p.130.

vista della presente analisi l'ultima risulta d'essere più importante, tuttavia si deve tener d'occhio che per Alighieri poteva servire da fonte d'ispirazione la contrapposizione poetica magistrale – effettuata da Giacomino – delle due città oltremondane. Oltre a questa contrapposizione il *De Ierusalem coelesti* poteva avere solo una scarsa influenza su Dante, giacché in quest'opera di Giacomino la felicità paradisiaca è rappresentata come una specie di funzionamento armonico dei sensi, e non c'è alcuna traccia del misticismo dantesco. Invece, in connessione al *De Babilonia civitate infernali*, con pieno diritto ha sollevato Éva Jakab che quest'opera teoricamente potesse essere la fonte (d'ispirazione) della descrizione di Dite nell'*Inferno*.⁴³ La descrizione di Dante (nei canti VIII e IX dell'*Inferno*) è come se echeggiasse la raffigurazione giacominiiana della „città malegna”.⁴⁴ Innanzitutto ambedue città sono circondate da mura: „Sovra la città è fato un cel reondo /d'açal e de ferro d'andranego e de bronço, /de saxi e de monti tuta muraa d'atorno /açò k'el peccaor çamai no se'n retorno”;⁴⁵ „le mura mi parean che ferro fosse” (*Inf.* VIII, 78). Inoltre in ambedue appaiono le quattro figure delle guardie: „Sovra sì è una porta cun quatro guardian, /Trifon e Macometo, Barachin e Sathàn”;⁴⁶ „[...] l'occhio m'avea tutto tratto /ver' l'alta torre a la cima rovente, /dove in un punto furon dritte ratto /tre furie infernal di sangue tinte”, in più „«Vegna Medusa: sí 'l farem di smalto», /dicevan tutte riguardando in giuso”.⁴⁷ Inoltre sopra le porte di ambedue le città si trova una torre: „Ancora su la porta sì è una tor molto alta”;⁴⁸ „ver l'alta torre

43 Cfr. Éva Jakab, *Dico Dite*, in *Múzeum krt. 4/c* (a c. di Éva Jakab), Prae.hu, Budapest, 2006, pp.163-164.

44 Giacomino da Verona, *De Babilonia civitate infernali...*, in *Poeti del Duecento* (a c. di Gianfranco Contini), R. Ricciardi, Milano–Napoli, 1960, p.638, v. 22.

45 Giacomino, *op. cit.*, p.639, vv. 41-44.

46 Giacomino, *op. cit.*, p.639, vv. 45-46.

47 *Inf.* IX, 35-38; 52-53.

48 Giacomino, *op. cit.*, p.640, v. 49.

a la cima rovente".⁴⁹ Infine in ambedue città è identificabile (oltre agli abitanti) il *sovrano*: „Lo re de questa terra s'è quel angel re' /de Lucifèr [...]"⁵⁰ „s'appressa la città c'ha nome Dite",⁵¹ giacchè Dite [Dis] è il nome latino di *Plutone*, il sovrano dell'inferno pagano. Siccome non esiste alcuna prova filologica, l'ipotesi dell'influenza di Giacomino su Dante deve essere trattata con grande precauzione. Alcuni critici mettono in relazione l'episodio connesso coi demoni guardiani del quinto cerchio (i Malebranche, appunto, *Inf.* XXI 37 e s.) coi fatti descritti nei versi 157-200 del *De Babilonia civitate infernali*, poi l'espressione dantesca del topos della *bestemmia*⁵² con l'invettiva descritta nei versi 245-248 di *De Babilonia* („Maëta sia l'ora, la noito, 'l dì e 'l ponto /quando la m'ia mare cun me' pare s'aconso, /et ancora quelui ke me trasso de fonto, /quand el no m'anegà, tal omo cum' e' sonto"). Tutto sommato Eugenio Ragni sottolinea: Dante conosceva perfettamente la tradizione teologico-retorica che serviva da base alle opere di Giacomino da Verona e del contemporaneo Bonvesin de la Riva, quindi questi autori in senso rigoroso non possono essere considerati come delle fonti per Dante, giacchè Alighieri ha rappresentato tale tradizione teologico-retorica in una sintesi ad un livello – rispetto a loro – molto più alto.⁵³

In connessione al Messo celeste Fumagalli ci richiama l'attenzione ad un problema semantico importante: nel verso 85 („Ben m'accorsi ch'elli era dal ciel messo") l'espressione *messo*, come participio, è la parte iniziale di una frase in imperfetto passivo – di modo che per nulla può essere un sostantivo, e così il significato del verso citato è: *ho compreso, che lui è stato mandato dal cielo*. (Nei famosi versi 43-44 di *Purgatorio* XXXIII „[...] un cinquecento diece e

49 *Inf.* IX, 36.

50 Giacomino, *op. cit.*, p.639, vv. 25-26.

51 *Inf.* VIII, 68.

52 „Bestemmiavano Dio e lor parenti /l'umana spezie e 'l loco e 'l tempo e 'l seme /di lor semenza e di lor nascimenti" (*Inf.* III, 103-105).

53 cfr. Eugenio Ragni, *Giacomino da Verona*, in *EDA*, vol. III, pp.146-147.

cinque, /messo di Dio [...]” *messo* è indubbiamente un sostantivo.) I dibattiti relazionati al protagonista in questione hanno per posizioni-limite le seguenti: si tratta di un *angelo* o di *inviato imperiale* (e questi due casi in realtà non sono inconciliabili). Possiamo approssimarci alla fonte d’ispirazione di tale figura per mezzo della traduzione latina del verso citato: *...caelo demittebatur*, che – con qualche variazione del tempo verbale – sembra d’essere riconducibile all’espressione dei versi 5-7 dell’egloga IV (di carattere messianico): „Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo; /iam redit et Virgo, redeunt saturnia regna, /iam nova progenies caelo demittitur alto” [„il grande ordine dei secoli nasce di nuovo. /E già ritorna la vergine, ritornano i regni di Saturno, /già la nuova progenie discende dall’alto del cielo”]. Leggendo tali versi risulta chiaro che Virgilio sperava nel ristabilirsi della giustizia e della pace segnalate con le espressioni *Virgo* e *Astraea*, ossia nell’arrivo dell’età d’oro, che concludesse una guerra civile di molti anni. Dal secolo IV (ossia da Costantino) questi versi sono stati interpretati come la profezia della venuta di Cristo. Proprio questi versi sono parafrasati da Dante nel discorso di Stazio (*Purg.* XXII, 67-72): „Facesti come quei che va di notte, /che porta il lume dietro a sé non giova, /ma dopo sé fa le persone dotte, /quando dicesti: «Secol si rinnova; /torna giustizia e primo tempo umano, /e progenie scende da ciel nova» [cfr. dunque Virgilio, *Bucolica* IV, 5-7]”. Dal punto di vista della nostra analisi il verso 72 del luogo appena citato del *Purgatorio* („e progenie scende dal ciel nova”) risulta d’essere particolarmente interessante, giacchè rende chiaro che Alighieri abbia tradotto con una certa tendenziosità proprio il verso 7 dell’egloga IV di Virgilio. In base all’analisi di Fumagalli, al passivo virgiliano „demittitur” può essere corrisposto sia l’altrettanto passivo „era messo” di *Inferno* IX, sia l’attivo „scende [dal cielo]” di *Purgatorio* XXII. Il discorso di Stazio riguarda essenzialmente due temi: da una parte fa riferimento alle condizioni della giustizia e della pace, in cui il verbo di Dio si è incarnato, d’altra parte – nell’ultimo verso –

riguarda l'Incarnazione stessa. Non è a caso che nell'ultimo caso Dante utilizzi un tempo attivo: in base a ciò si può supporre che il testo si riferisca allo stesso *Credo*: „Qui propter nos, homines /et propter nostram salutem, descendit de coelis” [„Per noi uomini /per la nostra salvezza discese dal cielo”]. Il verbo, dunque, non „è inviato”, ma „discende”: tale modificazione dantesca – apparentemente insignificante – modifica il testo dell'egloga IV di nuovo nel senso che sia proprio Alighieri, il poeta cristiano a poter rivelare nella sua totalità la verità appena intuita dal Virgilio pagano.⁵⁴

Silvio Pasquazi ci indica che il Messo celeste è sicuramente il simbolo dell'autorità imperiale, impersonificata secondo alcuni dal veltro, da Enrico VII (secondo Gabriele Rossetti) o da un *dux* in senso generico (secondo Tommaseo), mentre in base ad ulteriori approcci (Michelangelo Caetani, Luigi Pietrobono e Giuseppe Toffanin) da *Enea*. I primi commentatori (l'accennato Ottimo, Buti, Landino, inoltre Alessandro Vellutello) nel Messo celeste vedevano per lo più un *angelo*, altri (Pietro Alighieri, Benvenuto da Imola, Giovanni da Serravalle) lo identificavano con la figura angelica di Mercurio, altri ancora con quella mitologica d'Ercole. Pasquazi ribadisce che sia un'ipotesi plausibile quella di vedere nel Messo un *angelo celeste*, che è legato sia al mondo celeste che a quello terrestre (e, idealmente, al Limbo); contro quest'ipotesi possono essere formulate solo degli argomenti deboli, per es. che nel suo comportamento il Messo appare infastidito („e sol di quell'angoscia pareo lasso”, *Inf.* IX, 84) e preoccupato („d'omo cui altra cura stringa e morda”, v. 102), ma tali obiezioni possono essere rigettate affermando che nella *Commedia* pure gli abitanti del cielo hanno delle manifestazioni d'impeto ed emozionali.⁵⁵ Tale angelo celeste, dunque, è disceso nell'Inferno dal Limbo: ciò è reso univoco dal verso che dice „e già di qua da lei discese l'erta” (*Inf.* VIII, 128). Tale

54 cfr. Fumagalli, *op. cit.*, pp.131-132.

55 cfr. Pasquazi, *Messo celeste*, in *EDA*, vol. III, p.919.

Messo sicuramente nutre dei sentimenti di fraternità e di paternità verso le anime a lui affidate: proprio a questo può riferirsi l'accennata „angoscia”, inoltre il „Tal ne s'offerse”⁵⁶ di IX 8. Gli studiosi moderni hanno accettato le posizioni dominanti degli antichi con riferimento al Messo celeste; Natalino Sapegno le ha precisate affermando che in un senso più generico il Messo è la raffigurazione della Provvidenza divina. Raffaello Fornaciari e Giovanni Federzoni hanno identificato il Messo con Cristo.⁵⁷

Per avviarci verso la conclusione, dobbiamo vedere precisamente in che modo bisogna interpretare il riferimento all'egloga IV in *Inferno* IX. Secondo Fumagalli Dante in modo *velato* esprime che la persona inviata dal cielo in fin dei conti sia quella stessa di cui aveva parlato Virgilio nell'egloga IV, ma Virgilio – contrariamente a Dante – ancora non era capace di comprendere pienamente e senza equivoci l'identità di tale persona. Questa persona, che discende dal cielo ed è della stirpe di una nuova generazione (*nova progenies*), come ciò risulta evidente anche in base alla formulazione di Stazio, nella concezione d'Alighieri ha una connessione stretta col potere imperiale. Tale concezione della *Commedia* è in armonia con altri luoghi testuali, nei quali Alighieri fa pure riferimento ai versi in questione dell'egloga IV. Nella *Monarhia* si legge il seguente.

[I]l mondo è disposto nel miglior modo quando in esso regna sovrana la giustizia. Onde Virgilio, per esaltare quel secolo che pareva stesse per sorgere al tempo suo, cantava nelle sue *Bucoliche*: „Già la Vergine ritorna, ritornano i regni Saturnii”. Ché „Vergine” era detta la giustizia, la quale chiamavano pure „Astrea”; „regni Saturnii” dicevano l'età felicissima, che denominavano anche „dell'oro”.⁵⁸

56 ossia il Messo è stato offerto dalla Provvidenza per aiutare Virgilio e Dante; cfr. Pasquazi 1984: 920.

57 cfr. Vittorio Russo, *Dite*, in *EDA*, vol. II, p.519.

58 Dante, *Monarchia* I/xi, in Dante Alighieri, *Opere minori*, Tomo II (a c. di Piervincenzo Mengaldo et al.), R. Ricciardi, Milano-Napoli, 1979, pp.327-329.

Nell'*Epistola VII* Dante scrive il seguente.

E quando tu, successore di Cesare e di Augusto, valicando i gioghi dell'Appennino, riportasti le venerande insegne tarperie, d'un tratto si arrestarono i lunghi sospiri e il profluvio delle lacrime cessò; e, come Titano sorgente desideratissimo, una nuova speranza di età migliore brillò per il Lazio. Allora i più prevenendo i loro desideri nel giubilo con Marone cantavano i saturni regni e la Vergine che tornava.⁵⁹

In base a tutto questo si può affermare che secondo Dante Virgilio avesse identificato erroneamente l'imperatore con la „nuova generazione“, ma allo stesso tempo Virgilio non aveva torto quando ha connesso l'imperatore con la figura della Vergine e col regno di Saturno. Il seguente luogo dell'*Epistola VII*, che include l'invettiva di Dante contro la propria città natale e che rappresenta la *prefigurazione* del conflitto tra le Furie e l'impero concepito da Alighieri, da comparare poi con IX 91-99 (ossia col discorso del Messo), conferma che il Messo del canto presente si leghi strettamente all'impero e sia quindi da considerare una persona inviata direttamente da Dio, a cui è inutile contrapporsi.⁶⁰

[F]orse ignori, eccellentissimo fra i principi, e non scorgi dalla specola della somma altezza dove si rintani la piccola volpe di codesto fetore, noncurante dei cacciatori? Certo la scellerata non si abbevera alle acque precipiti del Po, né al tuo Tevere, ma le sue fauci infettano ancora la corrente dell'Arno impetuoso, e si chiama Firenze, forse non sai?, questo crudele flagello. Questa è la vipera avventatasi contro le viscere della madre; questa è la pecora malata che infetta col suo contagio il gregge del suo pastore; questa la scellerata ed empia Mirra che arde per gli amplessi del padre Cinira; questa è quella Amata furiosa che, rifiutate le nozze fatali, non ebbe paura di prendersi per genero colui che i fati vietavano, anzi lo eccitò furibonda alla guerra e infine, pagando il fio delle audacie malvagie, si impiccò.⁶¹

59 Dante, *Epistola VII*, in *Opere minori*, ed. cit., pp.563-565.

60 cfr. Fumagalli, *op. cit.*, p.133.

61 Dante, *Epistola VII*, in *Opere minori*, ed. cit., p.571.

Tuttavia è da esaminare perchè Virgilio non sia capace di vincere da solo la resistenza degli abitanti di Dite. Nel loro itinerario fatto fin'ora Dante e Virgilio hanno passato in rassegna i peccati di carattere individuale dell'incontinenza (lussuria, gola, cupidigia, prodigalità), che teoricamente sono correggibili dalla sola ragione. In cambio i peccati degli abitanti di Dite sono dei *peccati sociali*, giacchè non si riferiscono meramente all'individuo e alla sua salvazione, ma all'intera società, così per la loro neutralizzazione la ragione in sè non è più sufficiente. La ragione (in questo caso Virgilio) con riferimento ai peccati sociali al massimo può dare delle indicazioni, mentre contro tali peccati è esclusivamente la persona rivestita di potere politico che è capace di *agire*, giacchè solo lui dispone della forza coercitiva della legge. Con questa chiave esegetica probabilmente si può interpretare adeguatamente l'episodio in questione.⁶²

Per quanto riguarda l'incontinenza, in base all'analisi di Andrea Ciotti è importante stabilire i seguenti. L'incontinenza è una delle tre disposizioni condannate da Dio, che portano alla perdizione. Come Virgilio dice a Dante: „Non ti rimembra di quelle parole /con le quai la tua Etica pertratta /le tre disposizion che 'l ciel non vole, /incontenenza, malizia e la matta /bestialidade? e come incontenenza /men Dio offende e men biasimo accatta?“ (*Inf.* XI, 79-84). Nota bene: l'incontinenza (suscitata dalla passione o dall'impeto) è da considerare un peccato minore esclusivamente rispetto all'eresia, ma pur così l'incontinenza è la radice e il principio di tutti i peccati; gli incontinenti senza pentimento si trovano nei cerchi II-V (nei canti V-VIII), mentre quelli pentiti si trovano in determinati luoghi del *Purgatorio*, così nel terzo cerchio cogli iracondi (XV 85; XVI 24; XVII 121-123), nel quinto cerchio cogli avidi e i prodighi (XIX 70–XX 1-123), nel sesto cerchio coi golosi (XXV 109–XXVII 57). Come Fausto Montanari e Antonino Pagliaro l'avevano ribadito, la concezione dantesca dell'eresia è strettamente

62 cfr. Fumagalli, *op. cit.*, pp.134-135.

legata a quella del diritto, giacchè Alighieri distingueva nettamente la debolezza della volontà (cui caso paradigmatico sarebbe, dunque, l'incontinenza) dalla delibata volontà di fare del male agli altri: proprio in base a questa distinzione si trovano gli incontinenti fuori di Dite.⁶³

Nel canto presente diversi esempi mostrano il carattere *inverso* dell'Inferno rispetto al Paradiso. Ad esempio, l'espressione con delle connotazioni positive „dal ciel messo” funge da contrappunto di „dal ciel piovuti” di VIII 83, la quale ultima si riferisce ai demoni. L'immagine poetica della caduta/discesa appare anche in altri luoghi della *Commedia*, per es. nel discorso di Vanni Fucci: „«Io piovvi di Toscana, /poco tempo è, in questa gola fiera»” (*Inf.* XXIV, 122-123). In quanto alla copertura da parte di Virgilio degli occhi di Dante, pure questo ha il suo contrappunto nei canti XXV-XXVI del *Paradiso*. Com'è noto, in questi ultimi canti, per richiesta di Beatrice i tre apostoli prediletti (Pietro, Giacomo e Giovanni) esaminano Dante nei riguardi della conoscenza delle tre virtù teologiche (fede, speranza, carità). Vedendo Giovanni, che esamina la conoscenza dantesca della carità, Dante temporaneamente diventa cieco, fino a quando rende evidente che per lui l'amore corrisponde all'*amore di Dio*, di cui ogni creatura è partecipe, precisando che la fede e la speranza si dissolvono nella carità diretta sia a Dio che alle creature. In un primo ravvicinamento, allora, Dante nel Paradiso è temporalmente accecato dalla carità, mentre nell'Inferno dall'odio; che ciò sia in questo modo, è chiarito nel seguente luogo della *Monarchia*.

[C]ome la cupidigia, per quanto piccolo, annebbia in qualche modo l'abito della giustizia, così la carità, cioè il retto amore, lo rende più attivo e più chiaroveggente. Dunque in quello nel quale il retto amore può giungere al più alto grado, la giustizia può trovare la sede più acconcia. Ora tale è il Monarca. Dunque, solo sotto di lui v'è, o può esservi, somma giustizia. Che poi il retto amore operi quanto s'è detto, si può ricavare da ciò, che la

63 cfr. Andrea Ciotti, *Incontinenza e incontinenti*, in *EDA*, vol. III, pp.415-417.

cupidigia, spregiata la perseità dell'uomo, persegue altri beni; invece la carità, sprezzando tutti gli altri beni, cerca Dio e l'uomo, e di conseguenza il vero bene dell'uomo. E siccome fra gli altri beni dell'uomo, di somma importanza è quello di vivere in pace [...], e a questo soprattutto e nel modo più efficace conduce la giustizia, la carità più d'ogni altra cosa rafforzerà la giustizia e tanto più quanto più sarà intensa.⁶⁴

Dunque, non semplicemente l'odio, ma la *cupidigia* che lo catalizza costituisce la radice della rovina sociale. Con tale chiarificazione forse siamo in grado d'interpretare con maggior efficienza l'episodio in cui Virgilio copre gli occhi a Dante: „Virgilio non ha, da solo, il potere di vincere la cupidigia: occorre la legge, rappresentata dal Messo celeste; [Virgilio] ha però la capacità di non lasciarsene personalmente travolgere; Dante, invece, non ancora in possesso di quel libero arbitrio che conquisterà solo dopo l'esperienza del *Purgatorio* [...], corre il rischio di essere travolto, e non deve vedere Medusa”.⁶⁵ La cupidigia simboleggiata dalla lupa appare – come si è detto – già nel canto I, e la lotta con essa viene espressa anche in altri luoghi della *Commedia*: „Maledetta sie tu, antica lupa, /che più che tutte l'altre bestie hai preda /per la tua fame senza fine cupa!” (*Purg.* XX, 10-12).

Infine, vale la pena di chiarire brevemente di nuovo e sotto un altro aspetto cosa significhi esattamente *l'impetrire* da parte di Medusa.: anche secondo Fumagalli per Dante questa è l'allegoria della *obduratio cordis*, ossia dell'impetimento del cuore, dell'incapacità di avere *empatia*. Non è a caso che l'espressione *indurare* sia così frequente nel *Libro dell'Esodo*. L'indurimento del cuore del Faraone ha avuto per conseguenza – per mezzo dell'uccisione dei primogeniti – la tragedia del popolo ebraico, ma è ancora più spettacolare l'insensibilità del Faraone in connessione all'uscita degli ebrei dall'Egitto. La schiavitù egiziana degli ebrei è determinata, dunque, dall'*indurimento* del cuore del Faraone,

⁶⁴ Dante, *Monarchia* I/xi, in *Opere minori*, ed. cit., pp.341-343.

⁶⁵ Fumagalli, *op. cit.*, pp.136-137.

mentre il passaggio per il Mar Rosso significa la liberazione degli ebrei. Il corrispondente di tutto ciò nella *Commedia*, e precisamente nel basso-Inferno, è Medusa, ossia la raffigurazione dell'indurimento del cuore, mentre il contrappunto di tale episodio è il canto *In exitu Israel de Aegypto* (dal Salmo 113), cantata dalle anime che si trovano alle rive del Purgatorio. Di modo che il basso-Inferno costituisce un passaggio tra Medusa e la liberazione dall'Egitto.⁶⁶

66 cfr. Fumagalli, *op. cit.*, pp.137-138.

Bibliografia

- AGOSTINO (Santo), *La città di Dio* (traduzione in italiano di Carlo Carena), Einaudi, Torino, 1992.
- ALIGHIERI, Dante, *Inferno* (translated by Michael Palma, edited by Giuseppe Mazzotta), W.W. Norton & Company, New York, 2008.
- ALIGHIERI, Dante, *Tutte le opere* (a c. di Italo Borzi, Giovanni Fallani, Nicola Maggi), Newton Compton, Roma, 2005.
- ALIGHIERI, Dante, *Opere minori*, Tomo II (a c. di Piervincenzo Mengaldo et al.), R. Ricciardi, Milano–Napoli, 1979.
- ALIGHIERI, Dante, *La Commedia secondo l'antica vulgata, Inferno* (a c. di Giorgio Petrocchi), Mondadori, Milano, 1966.
- AUERBACH, Erich, *Az Isteni Színjáték szerkezete [La struttura della Divina Commedia]*, in Norbert Mátyus (a c. di), *Dante a középkorban [Dante nel Medioevo]*, Balassi, Budapest, 2009, pp.13-38.
- BATTAGLIA, Salvatore, *Gli scritti danteschi di G. Pascoli*, in *L'Archiginnasio*, vol. II, Azzoguidi, Bologna, 1962, pp.213-240.
- CIOTTI, Andrea, *Incontinenza e incontinenti*, in *EDA*, vol. III, pp.415-417.
- CONSOLI, Domenico, *Stige*, in *EDA*, vol. V, pp.434-435.
- CONTINI, Gianfranco, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Einaudi, Torino, 1976.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (a c. di Roberto Antonelli), La Nuova Italia, Firenze, 1992.
- Enciclopedia dantesca*, voll. II, III, IV e V, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1984 (*EDA*).
- FORTI, Fiorenzo, *Filippo Argenti*, in *EDA*, vol. II, pp.873-876.
- FORTI, Fiorenzo, *Superbia e superbi*, in *EDA*, vol. V, pp.484-487.
- FRECCERO, John, *Medusa: the letter and the spirit*, in Alighieri 2008, pp.226-240.

- FUMAGALLI, Edoardo, *Canto IX*, in Güntert–Picone 2000, pp.127-138.
- GIACALONE, Giuseppe (commento e analisi critica di), *La Divina Commedia di Dante Alighieri, Inferno*, Zanichelli, Bologna, 2005.
- GIACOMINO da Verona, *De Ierusalem celesti et de pulcritudine eius et beatitudine et gaudia sanctorum; De Babilonia ciuitate infernali et eius turpitudine et quantis penis peccatores puniantur incessanter*, in *Poeti del Duecento*, Tomo I (a c. di Gianfranco Contini), R. Ricciardi, Milano–Napoli, 1960, pp.627-652.
- GÜNTERT, Georges–Picone, Michelangelo (a c. di), *Lectura Dantis Turicensis, Inferno*, Franco Cesati, Firenze, 2000.
- HOFFMANN, Béla–KELEMEN, János, *Pokol XXVI ének. Nyolcadik bugyor: hamis tanácsadók: Ulixes és Diomédész [Il canto XXVI dell’Inferno. L’ottava bolgia: consiglieri fraudolenti, Ulisse e Diomede]*, in *Quaderni Danteschi* 4. (2/2008), Anno 3, pp.13-78.
- JACOFF, Rachel (ed.), *The Cambridge Companion to Dante*, C.U.P., Cambridge, 1995.
- JAKAB, Éva, *Dico Dite*, in *Múzeum krt. 4/c* (a c. di Éva Jakab), Prae.hu, Budapest, 2006, pp.153-170.
- KELEMEN, János, *A „rózsakeresztes” Dante [Il Dante „rosacroce”]*, in *BUKSZ*, 1996, 8. évf. 2. sz., pp.22-29.
- MANSELLI, Raoul, *Eresia*, in *EDA*, vol. II, pp.719-722.
- MELLONE, Attilio, *Peccato [degli angeli]*, in *EDA*, vol. IV, pp.359-362.
- MURESU, Gabriele, *I ladri di Malebolge. Saggi di semantica dantesca*, Bulzoni, Roma, 1996.
- NAGY, József, *Dante „templare”*, in *Quaderni Danteschi* 6. (1/2010), Anno 5, pp.137-170.
- PADOAN, Giorgio, *Demonio, demonologia*, in *EDA*, vol. II, pp.367-374.
- PADOAN, Giorgio, *Furie*, in *EDA*, vol. III, pp.78-79.
- PASQUAZI, Silvio, *Messo celeste*, in *EDA*, vol. III, pp.919-921.
- PASQUINI, Emilio, *Strano*, in *EDA*, vol. V, p.455.
- PICONE, Michelangelo, *Canto VIII*, in Güntert–Picone 2000, pp.113-126.

- POZZATO, Maria Pia (a c. di), *L'idea deforme. Interpretazioni esoteriche di Dante*, Bompiani, Milano, 1989.
- RAGNI, Eugenio, *Giacomino da Verona*, in *EDA*, vol. III, pp.146-147.
- RUSO, Vittorio, *Dite*, in *EDA*, vol. II, pp.518-519.
- STOCCHI, Manlio Pastore, *Flegias*, in *EDA*, vol. II, pp.945-946.
- VOSSLER, Karl, *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata* (trad. di Stefano Jacini e Leonello Vincenti), vol. II (parte I e II), Laterza, Roma-Bari, 1927.

ESZTER DRASKÓCZY

Strutture antitetiche e metamorfosi
nel canto XIII dell'*Inferno*

All'inizio del canto XIII Dante e Virgilio entrano in un bosco che nella sua contrapposizione ai boschi mondani si richiama alla "selva oscura" del I canto: gli alberi di questo bosco sono "di color fosco", con rami "nodosi e 'nvolti" in cui non crescono frutti ma punte spinose e velenose. Dante, su invito di Virgilio, strappa un ramicello di un albero; dal ramo esce sangue, e il tronco reagisce rimproverando Dante per la sua crudeltà: „Uomini fummo, e or siam fatti sterpi” – dice la pianta con voce che esce insieme al sangue attraverso la ferita del ramo. Qui, a prima vista, sembra molto forte l'influenza dell'antecedente virgiliano dell'episodio, ma, analizzando l'intero canto, è possibile notare come esso sia cosperso di molteplici richiami a Ovidio. Nella seconda parte di questo saggio mi occuperò delle allusioni ovidiane disseminate nel canto dei suicidi prestando una particolare attenzione alle differenze tra le metamorfosi ovidiane e quelle dantesche. La prima parte sarà invece dedicata alle strutture antitetiche che costituiscono lo strumento retorico dominante in questo canto noto proprio per la sua retoricità.

I. Retorica e dolore: le strutture antitetiche

I.1. Il canto XIII ha una notevole popolarità critica, e tra i più di cento letture e saggi¹ a esso dedicati, è possibile trovare non pochi contributi che si occupano anche dell'aspetto linguistico-retorico del canto. Per menzionarne solo alcuni eccellenti: Leo Spitzer² scrive per primo sul linguaggio ibrido – si deve notare subito che in questo canto uno dei motivi conduttori è l'ibridismo, la natura

1 Fonte: www.danteonline.it (Bibliografia).

2 Spitzer, Leo, *Il canto XIII dell'Inferno*, 1965, pp.223-248.

doppia: dal centauro Nesso, attraverso le arpie e Minosse,³ fino agli uomini-piante. Accanto a Spitzer, János Kelemen⁴ si concentra sulle caratteristiche della genesi del linguaggio, scoprendo un parallelismo nel carattere di contrappasso che la produzione del linguaggio ha nel caso di Ulisse e in quello degli uomini-piante. Gabriele Muresu nel suo saggio intitolato *La selva dei disperati*⁵ analizza le espressioni linguistiche che caratterizzano l'atmosfera del canto in generale, e in particolare quella della selva; John C. Barnes⁶ si occupa a sua volta soprattutto delle differenze fra il modo di esprimersi di Virgilio e quello di Pier della Vigna. Ettore Paratore⁷ e Ignazio Baldelli,⁸ polemizzando con le tesi di Spitzer, mettono in rilievo i mezzi retorici utilizzati da Pier della Vigna e che danno forma alla sua personalità. Sulla scia di Parodi e Pietro Mazzamuto,⁹ in base a ricerche sull'epistolario di Piero, sono poi maturati i saggi di William A. Stephany¹⁰ e Claudia Villa.¹¹

Gli autori di questi articoli distinguono dunque più aspetti del linguaggio e del modo di parlare nel canto. Tenendo in vista l'intero canto, ci si accorge della coloritura particolare causata in parte dall'uso delle parole onomatopeiche: il lessico dei primi trenta versi con i suoi "nessi consonantici nodosi e stridenti"¹² (per es. *boscolfosco; bronchi/tronchi; stecchi con tosco; aspri sterpi*) esprime perfettamente lo spavento provocato dal paesaggio. La peculiarità linguistica, atmosferica e iconica di questo canto si mostra anche a

3 Vedi la sua descrizione in *Inf.*, V, 4-12.

4 János Kelemen, "A nyelvi moralitás: a nyelvi contrappasso" in Kelemen, *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók*, 2002, pp.122-127.

5 ("Inf." XIII), in *Rassegna della letteratura italiana*, 99 (1985), pp.5-45.

6 *Inferno XIII*, in *Dante soundings*, 1981, pp.28-58.

7 *Analisi retorica del canto di Pier delle Vigne*, 1968, pp.178-220.

8 *Il canto XIII dell'"Inferno"*, 1970, pp.33-45.

9 *L'epistolario di Pier della Vigna e l'opera di Dante*, 1967, pp.201-25.

10 *L'autoadempimento delle profezie di Pier della Vigna: l'"Elogio di Federico II e "Inferno XIII"*, 1989, pp.37-62.

11 *Canto XIII*, 2000, pp.183-191.

12 Cesare Angelini, *Canto XIII*, 1971, p.430.

livello lessicale: troviamo una gamma talmente vasta di espressioni di disperazione, dolore e infelicità, che non può essere superata da nessun altro canto dell'*Inferno*. Gabriele Muresu conta dodici verbi relativi all'espressione o alla causa del dolore (per es. *gemere* (v. 41), *piangere* (v. 131), *dilacerare* (v. 128)); otto nomi di significato luttuoso (per es. *dolore* (v. 102), *guai* (v. 22), *morte* (vv. 66 e 118)); e dieci aggettivi cupi (per es. *tristo* (vv. 12, 69, 142, 145), *mesto* (v. 106), *fosche* (v. 4))¹³. Sono oscuri, "nodosi e 'nvolti", coperti da "stecchi con tòsco" non soltanto gli alberi del secondo girone del settimo cerchio ma anche le parole che li descrivono, e le radici mentali di tutto ciò: i pensieri nell'anima dei suicidi, protagonisti afflitti di questo canto. Questo orrendo ambiente naturale dipinto con un lessico esclusivamente cupo, vuol essere nel suo complesso segno della disperazione dei suicidi, secondo quanto avvertiva Pietro di Dante sulla scorta di un passo di San Bernardo: "homo absque gratia ut desperans est velut arbor silvestris, ferens fructus quibus porci infernales (ut Harpiae hic) pascuntur".¹⁴

Mettendo a fuoco le figure parlanti del canto vediamo come lo stile caratteristico del loro parlare dà forma alle loro personalità. Il modo di esprimersi di Pier della Vigna è una delle prove della sua identità: la struttura considerata delle epistole e l'arco delle perifrasi ornate si riflettono nel primo monologo di Pier della Vigna nel cui lessico si mischiano poi i termini tecnici della caccia che fu attività gradita al suo signore, Federico II.¹⁵ Il linguaggio tipico di Piero a cui si accostano lo stile denso di figure retoriche in tutto il canto e l'eloquenza del suicida fiorentino, l'ultimo personaggio che

13 *La selva dei disperati*, 1985, pp.8-9. Un'altra analisi basata sul lessico denotante orrore e lutto del canto si trova nel saggio di Ettore Paratore che conta 117 termini dedicati a costituire e sottolineare questa coloritura speciale (pp.198-200).

14 Pietro Alighieri (1340-42), commento ai versi 1-9. Cita anche: Angiolillo, 1996, p.102.

15 Il trattato sulla caccia col falcone di Federico è il *De arte venandi cum avibus* a cui si trovano contributi interessanti nella monografia *Il volo della mente: falconeria e sofia nel mondo mediterraneo: Islam, Federico 2., Dante* di Daniela Boccassini.

appare nel canto, sono in relazione antitetica con le disadorne spiegazioni virgiliane e con il tacere tremante del Dante viaggiatore. Inoltre, questo stile retorico costituisce un contrasto con la produzione del linguaggio da parte degli ibridi uomini-piante.¹⁶ Il parlare dei suicidi si connette al dolore: le piante sono capaci di parlare solo attraverso le loro ferite – quindi Dante deve solo cogliere un ramicello dal cespuglio per rendere possibile a Virgilio di dimostrare che *l'Eneide* non sia una *mera favola*,¹⁷ ma il suo atto ha anche una precisa funzione concreta. Il carattere di contrappasso di questa dolorosa produzione del linguaggio viene messo in particolare evidenza da Spitzer nel saggio intitolato *Moralità linguistica: il contrappasso linguistico*: “si esprime una concezione ragionata nella pena dei suicidi, siccome gettando la vita, si nega in sé l'essenza umana. Dall'essenza umana è inscindibile la capacità di parlare (possiamo ricordarci: «solo all'uomo è data la capacità di parlare»”.¹⁸ Nella sua interpretazione Spitzer sottolinea il carattere ibrido della lingua dei suicidi (metà umana, metà vegetale).¹⁹

Ma queste pur notevoli differenze e la varietà stilistica tra gli interlocutori non spezzano l'unità del canto, giacché sia le descrizioni che i discorsi vengono tenuti insieme da un doppio sistema interno che da una parte consta di una rete logica di antitesi e paralellismi (questo costituisce la struttura del canto), dall'altra è costituito da una rete tematica di allusioni classiche e immagini ripetute (come per es. quelle della caccia o della natura ibrida).

16 Spitzer, *Il canto XIII dell'Inferno*, 1965, pp.223-248.

17 Così viene interpretato questo atto di Dante da D'Ovidio (1932, p.215, p.217) e da Biow (1991, pp.45-61) nel suo saggio intitolato *From Ignorance to Knowledge: The Marvelous in „Inferno”* 13.

18 Kelemen, 2002, pp.125-126.

19 cfr. Spitzer, 1965, pp.229-230.

I.2. *Le strutture antitetiche*

Una parte delle interpretazioni del canto XIII accentua le contrapposizioni presenti nel canto: Giorgio Petrocchi²⁰ nota la bipolarità caratteristica ch'è frutto di un attento lavoro retorico-stilistico. Angelo Jacomuzzi²¹ dichiara che l'antitesi è il principio fondamentale nella strutturazione del discorso, e che tra le figure retoriche è quella che appare con maggior frequenza nel canto. Altri studiosi sottolineano invece l'importanza della negazione: secondo Georges Güntert l'ibridismo nel canto non è basato su una mescolanza ordinaria di due nature, ma è caratterizzato da una negatività reciproca:²² gli uomini-piante devono esistere senza la parola umana (sostituita da un doloroso linguaggio arboreo), senza la capacità di muoversi che è propria di ogni essere animato eccetto quelli vegetali, ma essi non sono dotati neanche dall'unico vantaggio della vita vegetale, quello di essere insensibili al dolore. Luigi Scorrano nel suo saggio intitolato "*Inferno*" XIII: *un orizzonte di negazione* cerca di dimostrare come nel canto la retorica della negazione prevalga anche sopra le strutture antitetiche. Secondo Scorrano nei versi 4-6 il primo emistichio, aperto dalla negazione, aggetta fortemente sull'altra metà della struttura versale, in parte debilitando la vigoria dell'avversativa. Inoltre, secondo lo studioso, le forme verbali in costruzione negativa, che dominano il canto (vedi nei versi: 23, 36, 49, 56, 65, 74, 80, 84), contribuiscono a rafforzare questo "orizzonte della negazione".²³ John C. Barnes è d'accordo con Scorrano: "non" è la parola chiave di tutto il canto;²⁴ infatti "non" in posizione iniziale di canto si ha unicamente nell'*Inferno*, e qui tale negazione si ripete addirittura tre volte

20 *Canto XIII*, 1986, pp.231-242.

21 *Il palinsesto della retorica*, 1972, pp.53-54.

22 *Mito e poesia*, Atti del secondo Seminario dantesco internazionale, Franco Cesati Ed., Firenze, 1997, p.42.

23 Luigi Scorrano, *Il Dante fascista. Saggi, letture, note dantesche*, Longo, Ravenna, 2001, p.11.

24 *Inferno XIII*, 1981, p.30.

all'inizio delle prime tre terzine del canto. Nell'analogia tra peccato e pena (quelli che respingono da sé stessi la vita, all'aldilà sono costretti di esistere in un'impotente forma vegetale, e non gli sarà ridata la forma umana neanche nel giorno del Giudizio Universale), che è una soluzione caratteristica di Dante, funziona con certezza e con convinzione il principio della negazione. Secondo Scorrano la negazione della vita di Piero è ciò che implica la retorica della negazione. Ma dobbiamo notare che nel canto si trovano diversi tipi di negazione, i quali forse non sono perfettamente paragonabili tra loro. La negazione della vita in questo contesto non è altro che il rifiuto dell'unica possibilità data, mentre la base delle negazioni della seconda terzina è indiscutibilmente un'antitesi: l'essenza della contrapposizione non è il rifiuto del bosco verde e vivo, ma la descrizione di una selva fosca e velenosa. Le negazioni in questa parte della descrizione producono l'impressione di essere di fronte soltanto a una parodia di un bosco verde e reale; mentre al posto della mera parodia troviamo un paesaggio esistente e ricco di significati che non vengono più conosciuti attraverso negazioni. Leo Spitzer nota che l'atmosfera morale-stilistica del canto è caratterizzata dalla tortura, dalla scissione, dallo sdoppiamento, in una parola, dalla disarmonia.²⁵ Ed esiste un mezzo retorico più adatto dell'antitesi per rappresentare questa scissione?

La (già menzionata) seconda terzina del canto – che rappresenta la particolare atmosfera e stile del tredicesimo –, è composta di tre antitesi, le quali contrappongono la piacevolezza del paesaggio realistico all'orrore che pervade il paesaggio simbolico. Il risalto dato all'anafora e la descrizione della selva fosca con ogni probabilità derivano dall'*Hercules furens* di Seneca: „Horrent opaca fronde nigrantes comae /... Non prata viridi laeta facie germinant, /Nec adulta lenti fluctuat zephyro seges; /Nec ulla ramos sylva pomiferos habet”.²⁶ Le tre opposizioni, la triplice

²⁵ Spitzer, 1965, pp. 232 e 235.

²⁶ Vv. 689-700. Ed. by Charles Beck, Boston, James Munroe & Co., 1845, p.32.

ripetizione del “non” iniziale e del connettivo “ma” da un lato rendono monotona la costruzione delle frasi, dall’altro però contribuiscono a creare un’intensificazione che culmina nella terza opposizione, meno esposta delle altre, in cui vengono contrapposte le spine velenose con la dolcezza dei frutti. Nei versi 8-9 sono le “fiere selvagge” e i „luoghi colti” a costituire un contrasto. Le contrapposizioni successive (nei versi 20-21 tra l’autenticità dell’esperienza e l’incredibilità delle storie lette, e nei versi 22-23 tra le due esperienze sensoriali: “Io sentia d’ogni parte trarre guai /e non vedea persona che l facesse”) servono da transizione tra la descrizione mitica e il doloroso monologo di Piero. L’antitesi molto efficace fra la piccolezza dell’atto di Dante (“Allor porsi la mano un poco avante /e colsi un ramicel da un gran pruno)²⁷ e la terribilità dell’effetto (“e l tronco suo gridò: «Perché mi schiante?». //Da che fatto fu poi di sangue bruno)²⁸ è stata notata da alcuni studiosi.²⁹ Piero nei suoi primi gridi di dolore identifica così sé stesso e i suoi compagni di pena: Uomini fummo, e or siam fatti sterpi (v. 37) – mettendo in contrasto il loro stato naturale di prima col degradato stato di adesso. Nella spiegazione di Virgilio (vv. 46-51) ritorna il tema dei versi 22-23, costituendo un’antitesi tra la possibile – ma mancata – credibilità della storia di Polidoro da parte di Dante (“S’elli avesse potuto *creder* prima ... ciò c’ha veduto pur con la mia rima”) e la *cosa incredibile*. La prima terzina (vv. 55-57) del discorso di Piero è pervasa dalla gentilezza raffinata e formulata con lo stile elevato che furono proprii del letterato Pier della Vigna. Questo linguaggio ricercato sta in posizione nettamente antitetica rispetto ai suoi gridi di dolore registrati poco prima nel testo. Nella sua auto-presentazione³⁰ (che in realtà è una perifrasi) si può osservare

27 Vv. 31-32. Vedi la differenza tra l’incertezza dell’atto dantesco e il modo violento con cui Enea strappa ben tre volte dal cespuglio di mirto di Polidoro (III, vv. 27-40).

28 Vv. 33-34.

29 Per. es.: Angelini, 1971, p.434; Antonio Cesari.

30 Vv. 58-63.

una figura etimologica antitetica (*serrando e diserrando*); e un contrasto doloroso³¹ tra l'aggettivo posto in rilievo sintattico e metrico, a chiusura di verso („sì soavi") e il mutamento tragico che seguirà. Comincia qua la divisione (“dal secreto suo quasi ogn' uom tolsi") tra Piero e gli altri uomini di corte che condusse all'invidia verso di lui e, attraverso l'invidia, alla sua caduta. La parola *fede* ritorna tre volte (vv. 21, 62 e 74) nell'episodio, rafforzando così la sua importanza nell'interpretazione dantesca, la cui sostanza non è altro che il contrasto ingiusto tra le azioni e le conseguenze: “fede portai al glorioso officio, /tanto ch'i' ne perde' li sonni e ' polsi". L'antitesi acuta e grave tra la fede di Piero e il suo risultato del tutto negativo, la perdita delle notti tranquille e infine della vita stessa, costituisce il nucleo della tragedia di Piero. Dal verso 64 inizia la descrizione perifrastica dell'invidia personificata, che viene nominata soltanto nel verso 78 (*retardatio nominis*). Le più ricche di artifici retorici sono le due terzine dei versi 67-72: l'impiego di tali mezzi sottolinea che la tragedia di Piero giunge qui al suo culmine. Nei versi 67-68 la triplice ripetizione del verbo “infiammare” („*infiammò* contra me li animi tutti; /e li '*nfiammati* *infiammar* sì Augusto") e il netto contrasto tra Piero e gli “animi tutti” costituiscono il *crescendo* delle peripezie di Piero che trova l'apice nella duplice antitesi del verso 69: „*lieti onor* tornaro in *tristi lutti*", in cui i due nomi e i due aggettivi, sia separatamente sia nei rispettivi sintagmi, stanno in contrapposizione tra loro. La narrazione dell'ultima decisione di Piero (vv. 70-72) si compone di una catena di quattro antitesi di cui le più forti sono quelle sottolineate da giochi di parole: „per *disdegnoso* gusto, ... fuggir *disdegnò*"; *ingiusto* fece me contra me *giusto*. Nell'espressione “*me contra me*”³² un'unità (*me*) paradossalmente contrasta con sé stessa,

31 Chiavacci Leonardi, p.232.

32 L'affermazione di Piero è contraria al concetto tomistico secondo cui il suicidio non è contro la persona che lo commette, ma contro Dio e lo stato: il suicidia “*iniuriam quidem facit non sibi, sed civitate et Deo*". (*Summa Th.*, II, II, 59, 3, 2).

mentre il gerundio *credendo* – il verbo *credere* viene ripetuto otto volte nel canto³³ – accentua la tragica illusione del gesto. Il credere di Piero sta in contrapposizione con la realtà della giustizia divina e rievoca i passi XVII, XIX, XXII e XXIII della *De Civitate Dei* di Agostino che trattano “la morte volontaria per il timore del disonore” che rende il suicida “tanto più colpevole quando si uccise, quanto più fu incolpevole nella vicenda per la quale ritenne di doversi uccidere”.

Natalino Sapegno nel suo commento³⁴ sottolinea l’artificiosità della costruzione del primo racconto di Piero, che richiede un notevole sforzo di comprensione da parte dei viaggiatori e dei lettori. La comprensione deve necessariamente precedere il giudizio degli ambigui processi mentali che portano al suicidio. Il secondo discorso di Piero (vv. 93-108), invece, è già privo di artifici retorici; la spiegazione è chiara e tendente a una immediata comprensibilità. In questo brano troviamo due distinte antitesi che indicano le differenze tra la sorte nell’aldilà dei suicidi e quella delle altre anime. I versi 97-98, che spiegano che le anime dei suicidi non hanno un luogo prestabilito in questo girone, ma vengono gettate casualmente nella selva, mettono in contrasto i negatori della vita con le altre anime giudicate da Minosse, in quanto negli altri cerchi e gironi i peccatori sono variamente divisi e raggruppati secondo il loro peccato. Francesco da Buti spiega così questa soluzione dantesca: „la disperazione non à gradi: imperò che in pari grado è ognuno che si dispera”.³⁵ Nel verso 104 si amplia lo spettro dell’opposizione: nel giorno del giudizio tutte le anime riprenderanno i loro corpi (*Joel* 3,2); eccetto i suicidi che non li riavranno, in nome della giustizia, in quanto essi hanno distrutto l’unità organica fra l’anima e il corpo.

Nella rappresentazione degli scialacquatori, altri peccatori

33 Tre volte nel verso 25, poi nei versi 46, 71, 81 e 110. Jacomuzzi, 1972, p.65.

34 Sapegno, 1985, pp.147-148.

35 Nel suo commento ai versi 91-108.

del canto, domina più il nesso logico dell'analogia che quello dell'antitesi. Parallelamente alla prima illusione dei sensi nei versi 22-23, si sente un contrasto tra l'avvenimento previsto e quello che verifica nei versi 109-118: davanti a Dante, che sente i rumori di una caccia, si svolge una scena contraria al consueto, dato che al posto del cinghiale fuggono due anime graffiate. Tra i due gruppi di peccatori si nota l'analogia (sono distruttori della vita e delle proprie cose), mentre tra le loro pene si genera un rapporto antitetico: i suicidi sono diventati muti e immobili a causa della loro trasformazione in cespuglio, invece gli scialacquatori – nudi, perché si sono spogliati dai beni temporali³⁶– fuggono gridando fortemente davanti alle nere cagne infernali.

II. *La pianta sanguinante del canto XIII: l'antecedente virgiliano, le metamorfosi mitiche di Ovidio e quella etica di Dante*

I. 1. La fonte virgiliana dell'episodio si trova nel terzo libro (vv. 22-68) dell'*Eneide*, a cui peraltro lo stesso Dante accenna nel verso 48 del canto. La struttura e la situazione di base della storia dantesca e di quella virgiliana sono fundamentalmente conformi, e la somiglianza tra le scene si mostra tanto nell'atteggiamento degli autori quanto nel comportamento degli eroi: nella pietà verso il miserabile stato umano espresso dal grido proveniente dalla terra/dal tronco, e nell'orrore che viene provato sia dall'eroe virgiliano (vv. 29-30, 39) sia da quello dantesco (vv. 44-45) e da cui scaturisce il sentimento di pietà. La differenza più notevole tra le due scene concerne nell'elemento della metamorfosi: il mirto cresce sopra il corpo di Polidoro (le parole che quest'ultimo rivolge a Enea indubbiamente escono dal terreno, dal profondo di un tumulo;³⁷ mentre le anime dei suicidi vivono all'interno di una pianta –

³⁶ Jacopo Alighieri (1322), nel commento ai versi 115-117.

³⁷ *Eneide*, III, 39-40: „gemitus lacrimabilis imo / auditur tumulo”.

secondo la legge del contrappasso il loro corpo umano è stato sostituito da un corpo vegetale e le loro membra sono diventate foglie, sensibili al dolore, ma incapaci di muoversi. Nel caso dell'antecedente virgiliano non si tratta dello stesso tipo di metamorfosi „diretta” (da uomo in pianta) che troviamo in Ovidio, e neppure di quella „indiretta”, dantesca, che sta a indicare una diversa modalità di imprigionamento dell'anima. Ma anche se non è il corpo di Polidoro a trasformarsi in mirto, siamo comunque di fronte a una metamorfosi: da un lato perché i dardi che hanno trafitto il suo corpo, radicandosi nel terreno, danno origine a un cespuglio di corniola e di mirto,³⁸ dall'altro lato perché la pianta, avendo vicino l'anima, che è l'essenza dell'umanità, diventa simile al corpo umano, e ciò si rende evidente sia nel sangue che ne esce fuori, che nella sensazione del dolore.

L'altra importante differenza tra l'antecedente virgiliano e la riscrittura di Dante è il motivo della punizione. Mentre Polidoro ha sofferto una morte violenta e la sua sopravvivenza in forma di pianta terrena non è il risultato dei suoi atti precedenti, la nuova esistenza dei suicidi danteschi viene invece determinata in ogni particolare dalla pena, che è la conseguenza dell'atto commesso. Il cespo di Polidoro non è prigione dell'anima, ma una sorta di lapide del giovane ingiustamente ucciso. Non trovo convincente l'opinione di Giovanni Fallani³⁹ (e di altri), secondo i quali il giovane troiano riceverebbe in questa trasformazione “un compenso alle sue pene, per volere degli dèi”, perché la conclusione dell'episodio virgiliano consisterà nella descrizione della cerimonia di sepoltura di Polidoro (vv. 62-68), nella quale viene sepolta anche l'anima (vv. 67-68), per poter riposare finalmente in pace. Dunque la sua metamorfosi ha più il significato di un aiuto temporaneo ricevuto dagli Dei che non

38 III, vv. 45-46: “Hic confixum ferrea texit /telorum seges et iaculis increvit acutis”. (‘una ferrea selva di dardi /qui mi trafisse e tutto il mio corpo ha coperto, /ed alta in rami pungenti è cresciuta’).

39 Commento al verso 37.

quello di una vera ricompensa.

I.2. Nella descrizione della metamorfosi del canto XIII – come indica D'Ovidio⁴⁰ –, Dante si è ispirato non soltanto a Virgilio ma anche all'autore delle *Metamorfosi*. In Ovidio troviamo numerosi esempi di trasformazioni in piante (dalla storia di Dafne fino a quella di Filemone e Bauci),⁴¹ ma soltanto in tre casi si tratta di piante sanguinanti. Nel caso delle Eliadi piangenti il fratello Fetonte si tratta di una metamorfosi non ancora completata ed è per questa ragione che i loro rami sanguinano e si mostrano in grado di parlare mentre stanno assumendo una forma vegetale, e la loro madre, Climene, tenta di strappare i loro corpi dai tronchi. Invece, a metamorfosi ultimata, quando la corteccia copre le loro labbra, esse tacciono, e non sono capaci di esprimersi in altro modo che con le lacrime diventate gocce d'ambra.⁴² Mentre nel mito di Driope⁴³ che coglie dei fiori purpurei da un albero di loto, lei è ignara del fatto che in quell'albero si era trasformata la ninfa Loti; e nel mito di Erisittonne⁴⁴ che consapevolmente, in spregio agli Dei, abbatte la quercia del bosco sacro a Cerere sotto la quale si nasconde una ninfa carissima alla divinità, si tratta di metamorfosi compiute da lungo tempo, e il sangue e la parola sono i segni indiscutibili dell'essenza umana rimasta nella figura vegetale.

Analizzando le metamorfosi dantesche del canto XIII dell'*Inferno* e quelle ovidiane dobbiamo porre l'accento su alcune differenze fondamentali. Leo Spitzer⁴⁵ nota una differenza notevole tra la metamorfosi in Ovidio e in Dante, per quel che riguarda il processo stesso attraverso cui la metamorfosi si compie: quando, in Ovidio, una persona vivente *diventa* una pianta (coi piedi che si

40 Canto di Pier della Vigna.

41 Vedi: Ivi, pp.127-130, Harsányi, *Növényévaltozások Ovidius "Metamorphosis"-ában*, ('Metamorfosi vegetali in Ovidio'), 1908.

42 *Met.*, II, 340-366.

43 *Met.*, IX, 334-93.

44 *Met.*, VIII, 738-84.

45 *op. cit.*, 223.

irrigidiscono in radici, la chioma che si trasforma in fogliame, ecc.) vi è una identità ininterrotta tra la persona come totalità e la pianta in cui essa viene trasformata. Nel caso dei suicidi di Dante, invece, il corpo e l'anima sono stati disgiunti dall'atto del suicidio e l'unica parte che sopravvive è l'anima. Ciò è confermato dal fatto che nel giorno del Giudizio queste anime non riprenderanno il loro corpo, ma ne rimarranno prive, e i loro corpi saranno appesi al "pruno" della propria anima.

Ci sono altre due differenze importanti tra le metamorfosi ovidiane e quelle dantesche delle anime del canto XIII, differenze su cui richiama l'attenzione Michelangelo Picone nel suo saggio intitolato *Dante e i miti*.⁴⁶ La fantasia dell'*auctor* classico⁴⁷ non aveva infatti mai contemplato l'ipotesi della trasformazione dell'uomo in pianta *irreale*, alienata dall'ordine naturale (una pianta dalle fronde non verdi ma scure, da rami non diritti ma contorti, e che al posto di frutti porta spine velenose⁴⁸). E mentre le *Metamorfosi* sono interessate a spiegare ciò che precede la trasformazione (per esempio delle Eliadi in pioppi⁴⁹), la *Commedia* è interessata a rivelare ciò che *segue* la trasformazione dei suicidi in piante, ad evidenziare cioè come funziona la giustizia divina. Se le *Metamorfosi* sono un poema eziologico, che vuol conoscere le cause prime, la *Commedia* è un poema escatologico, che vuole capire le conseguenze ultime delle cose. Le Eliadi diventando pioppi terminano la loro esistenza infelice; i suicidi invece assumendo la natura vegetale iniziano una esistenza di infelicità senza fine.

Si può notare anche una differenza nell'aspetto narrativo: mentre Dante è testimone del risultato della metamorfosi vegetale dei suicidi e ne dà un'autentica descrizione sul piano narrativo,

46 M. Picone, *Dante e i miti*, in M. Picone-T. Crivelli (a c. di), *Dante. Mito e poesia*, 1997, pp.21-32.

47 M. Picone, *Dante e i miti*, in *Dante. Mito e poesia*, 1997, pp.21-32.

48 Vv. 4-6.

49 I pioppi, che ora crescono lungo la riva del Po, furono una volta le sorelle di Fetonte che piansero la rovinosa caduta del fratello dal cielo.

Ovidio svolge soltanto il ruolo di raccoglitore di miti, e, facendoli raccontare dai suoi personaggi, come accade in alcuni casi, ne rafforza il carattere fiabesco e li allontana da sé.

Prendendo in considerazione soltanto le descrizioni delle metamorfosi, non sembra convincente l'esistenza di uno stretto collegamento tra quelle del canto XIII e le metamorfosi vegetali ovidiane. In base alla struttura della storia, all'atteggiamento degli autori e alle reazioni emotive degli eroi, sembra ovvio che noi lettori siamo testimoni del compimento del modello virgiliano. Ma non si può trascurare la fitta rete di allusioni ovidiane di cui il canto è intessuto dal primo all'ultimo verso. Nel primo verso viene citato il centauro Nesso, la cui storia era nota a Dante tramite Ovidio,⁵⁰ come viene confermato sia dalla sua mansione di traghettatore del Flegetonte, col compito di aiutare i poeti della *Commedia* ad attraversare il fiume di sangue bollente, sia dalle scelte lessicali del canto XII dell'*Inferno*:⁵¹ per es. la „bella Deianira“ (v. 68) dantesca è la è „pulcherrima virgo“ delle *Metamorfosi* (IX, 9); e anche l'uso delle varianti della parola „guado“ richiamano la storia ovidiana: al Nesso forte ed esperto di guadi (IX. 108: „Nessus ... membrisque valens scitusque *vadorum*“) viene chiesto da Virgilio di mostrare „dove si *guada*“ (XII. 94); e questa parola sarà poi riecheggiata, anche se solo fonicamente, persino nell'ultima parola nel canto (XII, 139): „Poi si rivolse e ripassossi 'l *guazzo*“).

Anche le trasformazioni in piante sanguinanti comportano inevitabili associazioni alle metamorfosi ovidiane. L'antecedente ovidiano, la descrizione della morte di Meleagro,⁵² „aut dedit aut visus *gemitus*⁵³ est ille dedisse / *stipes* et invitis correptus ab ignibus

50 *Met.*, IX, 98-272.

51 Vedi: G. Izzi, *Nesso* in *Enciclopedia Dantesca*, 1984, vol. IV, p.42.

52 cfr. *Dante and His Literary Precursors. Twelve Essays*, (ed. by J.C. Barnes-J. Petrie), Four Courts Press, Dublin, 2007, p.232.

53 La parola *gemitus* appare anche nella storia del Polidoro nell'Eneide (III, 39).

arsit"⁵⁴ dei versi 40-42 („Come d'un stizzo verde ch'arso sia / da l'un de' capi, che da l'altro geme") è già stato fatto notare da Lynne Press nel suo saggio *Modes of Metamorphosis in the «Comedia» : The case of «Inferno» XIII*. Ma la studiosa non considera un elemento fondamentale del richiamo: il motivo della punizione. Il Polidoro virgiliano soffre da innocente la propria morte, mentre nelle storie ovidiane la metamorfosi appare anche come pena, o almeno come conseguenza delle azioni del soggetto che subisce la trasformazione. Le Eliadi, che piangono il fratello, si radicano nella loro tristezza inestinguibile; Driope ed Erisittone – ignari o consapevoli che siano – offendono un potere supremo (i prediletti degli Dei). Meleagro (il fratello di Deianira), dopo la caccia al cinghiale di Calidonia, uccide due suoi zii, e così sua madre – Altea – per vendicarsi dei suoi fratelli, getta nel fuoco lo stizzo a cui le Moire avevano dato la stessa lunghezza di vita assegnata al Meleagro neonato.⁵⁵ Nell'esempio di Meleagro il lettore della *Commedia* si imbatte nel canto XXV del *Purgatorio* (“Se t'ammentassi come Meleagro /si consumò al consumar d'un stizzo"⁵⁶), dove la parola *stizzo* – che ha solo due occorrenze nell'opera (*Inf.* XIII, 40 e *Purg.* XXV, 22) – dà un'indubitabile conferma del suo collegamento al mito ovidiano di Meleagro, rafforzando e accentuando il carattere di allusione della sua presenza nel canto XIII.

L'importanza sostanziale del motivo della punizione emerge non soltanto dal paragone tra la storia dantesca e quella ovidiana, ma anche dal fatto che esso offre un antecedente per l'inserimento delle metamorfosi nel sistema morale. Le metamorfosi dantesche dell'*Inferno* – al contrario di quella virgiliana, e diversamente dal

54 *Met.*, VIII, 513-514: «Questo [lo tizzone] manda un gemito, o così sembra, poi brucia in mezzo alle fiamme, che par non vogliono attaccarlo».

55 vv. 451-455.

56 vv. 22-23.

modello mitico di Ovidio – si fondano su basi etiche (descritte da Boezio, a cui Dante fa esplicitamente riferimento nel *Convivio*⁵⁷): „E però chi da la ragione si parte, e usa pur la parte sensitiva, non vive uomo, ma vive bestia; sì come dice quello eccellentissimo Boezio“. Dunque le metamorfosi infernali sono in ogni caso conseguenze del peccato, cioè degradazioni che si mostrano nella disumanizzazione dell'atteggiamento e delle fattezze. La causa delle trasformazioni del canto XIII veniva già indicata dai primissimi commentatori: da Jacopo Alighieri⁵⁸ nel 1322 e da Jacopo della Lana negli anni 1324-28 – cito le parole di quest'ultimo:

Or fa tale transmutazione Dante per allegoria, ch'elli dice: l'uomo quando è nel mondo è animale razionale, sensitivo e vegetativo: quando ancide sè stesso, el conferisce a cotale morte solo la possanza dell'anima razionale e sensitiva, e però ch'hanno colpa in tale offesa, son privi di quelle due possanze; rimangli solo la vegetativa.⁵⁹

Un'altra interessante e convincente interpretazione è presente nei saggi di William A. Stephany⁶⁰ e di Claudia Villa,⁶¹ secondo i quali la metamorfosi in pianta di Petrus de Vineia è fundamentalmente determinata dal suo nome⁶² e da un luogo del libro di Ezechiele (17,2-10). Il gioco etimologico e interpretativo col nome di Pier della Vigna e le allusioni bibliche sono già presenti in epistole scritte nella corte di Federico II: nell'epistola HB 107 – lettera elogio di Pier della Vigna all'imperatore, analizzata da Stephany –, e nell'epistola HB 2, scritta dal giovane notaio Nicola

57 II, VII, 4.

58 Jacopo Alighieri (1322), commento ai versi 1-3 del canto XIII dell'*Inferno*.

59 Jacopo della Lana (1324-28), *Proemio*.

60 *L'autoadempimento delle profezie di Pier della Vigna: l'"Elogio di Federico II e "Inferno XIII"*, pp.37-62.

61 *Canto XIII*, 2000, pp.183-191.

62 Nella corrispondenza di Vigna e dei suoi contemporanei si trovano numerosi giochi di parole col suo nome – la raccolta di questi brani era già cominciata da Huillard-Bréholles.

della Rocca che organizza la lode di Piero intorno all'etimologia del suo nome.⁶³ Nei passi biblici leggiamo di un'aquila che *stroncò il ramo* (Ez. 17,2) di un cedro – un movimento che possiamo riconoscere nell'atto di Dante, e degli animali (arpie e cagne nere) che spezzano e feriscono i cespugli dei dannati. E l'aquila "*scelse un germoglio del paese e lo depose in un campo da seme; lungo il corso di grandi acque, lo piantò come un salice, perché germogliasse e diventasse una vite estesa, poco elevata che verso l'aquila volgesse i rami e le radici crescessero sotto di essa. Divenne una vite...*" (Ez., 17,5-6, corsivi miei), che ricorda la sorte delle anime dei suicidi dopo il giudizio di Minosse. Ma dopo l'allegorico tradimento della vite biblica (si rivolge verso un'altra aquila) essa è raggiunta da una profezia tragica: "*O non seccherà del tutto non appena l'avrà sfiorata il vento d'oriente? Proprio nell'aiuola dove è germogliata, seccherà!*" (Ez., 17,10, corsivi miei), che può essere interpretata come profezia parabolica della sorte di Pier della Vigna.

Un'ulteriore allusione ovidiana del canto XIII traspare nell'episodio degli scialacquatori inseguiti e sbranati da cagne nere demoniache, episodio che si rifà alla storia di Atteone che, trasformato in cervo, fu sbranato dai propri quaranta cani da caccia.⁶⁴ Cercando un collegamento con la soluzione dantesca, Lodovico Castelvetro nel suo commento del 1570⁶⁵ menziona l'interpretazione allegorica del capitolo *De Actaeone* del *De incredibilibus historiis* di Palèfato, che narrava che Atteone s'era rovinato trascurando il suo patrimonio, intento tutto alla caccia, "sicchè lo proverbiasse d'essersi lasciato mangiare dai proprii cani". L'editore del commento di Castelvetro, Franciosi⁶⁶ afferma che Dante poteva conoscere la descrizione di Fulgenzio (III, 3) dove

63 Villa, p.187.

64 *Met.*, III, 145-252.

65 Al verso 109.

66 L. Castelvetro (1570): *Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX Canti dell'Inferno dantesco...*, Società tipografica, Modena, 1886. Lo cita: D'Ovidio, *op. cit.*, pp.162-163.

si legge che Atteone, avendo troppo amato la caccia e sentitane l'inermità, si disanimò, e il suo cuore divenne come un cuor di cervo. Ma pur abbandonando la caccia, mantenne la passione per i cani, per la quale sprecò ogni suo avere, e così si disse che era stato divorato dai suoi cani. Un brano del mito ovidiano di Atteone, dove sono descritti gli ultimi gemiti dolorosi del giovane cacciatore, è strettamente collegato alle caratteristiche della produzione del linguaggio nel canto XIII: „gemit ille sonumque, /etsi non hominis, quem non tamen edere possit /cervus”.⁶⁷ Le ultime parole del cacciatore non sono né umane né di cervo: ma parla nella lingua ibrida e degradata con cui le anime-piante dantesche emettono e sanguinano i loro lamenti.

Anche l'anonimo suicida fiorentino del canto XIII, non identificato neppure dai commentatori⁶⁸ – che si presenta con le parole “Io fei gibetto a me de le mie case”⁶⁹ – può avere un precedente ovidiano nella persona d'Ifide, che similmente al fiorentino s'impicca alla porta di casa.⁷⁰ Accettando che anche in questo luogo sia presente un'influenza ovidiana, la conclusione necessariamente è che il canto, così come si è aperto, si chiude con un'allusione all'antico poema delle metamorfosi.

67 Vv. 237-238.

68 Le due supposizioni con le quali i commentatori antichi e moderni hanno cercato di identificare tale personaggio sono le seguenti: da un lato potrebbe trattarsi di Lotto degli Agli (prioro di Firenze nel 1285 e podestà di Trento nel 1287), dall'altro di Rocco dei Mozzi, di ricca famiglia caduto in miseria, entrambi suicidi. Boccaccio e Benvenuto sono propensi a credere che Dante ne abbia taciuto il nome, essendo tale mania una colpa assai frequente nella sua città (cfr. Fallani-Zennaro, 1996, p.110).

69 v. 151.

70 *Met.*, XIV, 733-741: „...ad postes ornatos saepe coronis /umentes oculos et pallida brachia tollens, /cum foribus laquei religaret vincula summis, /”haec tibi sarta placent, crudelis et impia!” dixit /inseruitque caput, sed tum quoque versus ad illam, /atque onus infelix elisa fauce pependit. /Icta pedum motu trepidantum aperire iubentem /visa dedisse sonum est adapertaque ianua factum/ prodidit. ...”

Bibliografia

- ANGELINI, Cesare, *Canto XIII*, in *Lectura Dantis Scaligeri* I., Le Monnier, Firenze 1971, pp.428-445.
- ANGIOLILLO, Giuliana, *La nuova frontiera della tanatologia. Le biografie della Commedia*, Vol. 1., Olschki, Firenze 1996, pp.101-109.
- BALDELLI, Ignazio, *Il canto XIII dell' "Inferno"*, in *Nuove Letture Dantesche*, Casa di Dante in Roma–Felice Le Monnier, Firenze 1970, pp.33-45.
- BARNES, J. C., *Inferno XIII*, in *Dante soundings: eight literary and historical essays*, (ed. by David Nolan), Irish Academic Press, Dublin, 1981, pp.28-58.
- ANGLICUS, *De proprietatibus rerum: texte latin et réception vernaculaire*, Brepols, Turnhout, 2005.
- BIGI, Emilio, *Pier della Vigna*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1984, vol. IV, pp.511-516.
- BIOW, Douglas, *From Ignorance to Knowledge: The Marvelous in „Inferno” 13*, in *The Poetry of Allusion* (ed. by R. Jacoff, J.T. Schnapp), Stanford U.P., Stanford, 1991, pp.45-61.
- CASELL, Anthony Kimber, *Pier della Vigna metamorphosis: iconography and history*, in *Dante, Petrarch, Boccaccio: studies in the Italian Trecento in honor of Charles S. Singleton* (ed. by A.S. Bernardo and A. L. Pellegrini), Center for Medieval & Early Renaissance Studies, Binghamton, 1983, pp.31-76.
- CLAY, Diskin, *The Metamorphosis of Ovid in Dante's Comedia*, in *Dante. Mito e poesia* (a c. di M. Picone–T. Crivelli), Franco Cesati, Firenze, 1997, 69-85.
- DEL VIRGILIO, Giovanni, *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, F. Ghisalberti, L. S. Olschki, Firenze, 1933.
- D'ORLÉANS, Arnolfo: *Arnolfo d'Orléans: un cultore di Ovidio nel secolo 12.*, (Fausto Ghisalberti), Hoepli, Milano, 1932.
- D'OVIDIO, F., *Canto di Pier della Vigna*, in: *Ugolino, Pier della Vigna, i simoniaci*, A. Guida, stampa Napoli, 1932, pp.117-278.
- FRECCERO, J., *Il segno di Satana*, in *Dante. La poetica della conversione*, Il Mulino, Bologna, 1989, pp.227-244.
- GARLANDIA, Giovanni di, *Integumenta Ovidii: poemetto inedito del secolo 13.* (a cura di F. Ghisalberti), Principato, Messina, 1933.
- HARSÁNYI, P., *Növénnyéváltozások Ovidius "Metamorphosis"-aiban*, Győri Ujság Könyvnyomda és Kiadóvállalat, Győr, 1908.

- IZZI, G., *Nesso*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1984, vol. IV, p.42.
- KELEMEN, J., *A nyelvi moralitás: a nyelvi contrappasso [La moralità del linguaggio: il contrappasso linguistico]*, in Kelemen, *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók [Il Dante filosofo. Itinerari estetici e linguistici]*, Atlantisz, Budapest, 2002, pp.122-127.
- LEDDA, G., *Dante e le metamorfosi della visione*, "Griseldaonline", n. VIII (2008-2009).
- LEDDA, Giuseppe, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella "Commedia" di Dante*, Longo, Ravenna, 2002.
- NOVATI, FRANCESCO, *Freschi e minii del Dugento*, L. F. Cogliati, Milano, 1925, pp.57-81.
- OVIDIO NASONE, Publio, *Lettere di eroine* (trad. e note di G.P. Rosati), BUR, Milano, 2001.
- OVIDIO NASONE, Publio, *Le metamorfosi* (trad. di G. Faranda Villa, note di R. Corti), BUR, Milano, 2001.
- PARATORE, Ettore, *Ovidio* in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1984, vol. IV, pp.225-236.
- PARATORE, Ettore, *Ovidio e Dante*, in *Nuovi saggi danteschi*, Signorelli, Roma, 1973, pp.45-100.
- PETROCCHI, Giorgio, *Canto XIII*, in *Lectura Dantis neapolitana, Inferno* (dir. P. Giannantonio), Loffredo, Napoli, 1986, pp.231-242.
- PICONE, Michelangelo, *Dante e i miti*, in *Dante. Mito e poesia*, Firenze 1997, pp.21-32.
- PICONE, Michelangelo, *L'Ovidio di Dante*, in *Dante e la „bella scola” della poesia. Autorità e sfida poetica*, (a c. di) A.A. Iannucci, Longo, Ravenna, 1993, pp.107-144.
- PRESS, Lynne, *Modes of Metamorphosis in the «Comedia»: The case of «Inferno» XIII*, in *Dante and His Literary Precursors. Twelve Essays*, (ed. by J.C. Barnes–J. Petrie), Four Courts Press, Dublin, 2007, pp.201-220.
- ROSSINI, Antonio, *Dante and Ovid. A comparative study of narrative techniques*, in *Dissertation Abstracts International*, LXI, University of Toronto, Toronto, 2000.
- SCORRANO Luigi, *Il Dante fascista. Saggi, letture, note dantesche*, Longo, Ravenna, 2001.
- SPITZER, Leo, *Il canto XIII dell'Inferno*, in *Letture Dantesche: Inferno*, Vol. I (a cura di G. Getto), Sansoni, Firenze, 1965, pp.223-248.

- STEPHANY, William A., *L'autoadempimento delle profezie di Pier della Vigna: l'Elogio di Federico II e Inferno XIII*, in *Studi americani su Dante* (a c. di G. C. Alessio e R. Hollander), F. Angeli, Milano, 1989, pp.37-62.
- STEPHANY, William A., *Dante's Harpies: „Tristo annunzio di futuro danno”, in The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's Commedia*, Stanford 1991, pp.37-44.
- VAZZANA, S., *Ovidio è il terzo (Indice dei luoghi ovidiani della "Commedia")*, in Vazzana, *Dante e "la bella scola"*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 2002, pp.123-151.
- VILLA, Claudia, *Canto XIII*, in *Lectura Dantis Turicensis*, vol. 1: *Inferno*, (a c. di G. Güntert e M. Picone), F. Cesati, Firenze, 2000, pp.183-191.
- VIRGILIO, *Eneide* (a cura di E. Cetrangolo), Bompiani, Milano, 1994.

Commenti

- ALIGHIERI Jacopo (1322), *Chiose alla Cantica dell'Inferno di Dante Alighieri scritte da Jacopo Alighieri* (pubblicate per la prima volta in corretta lezione con riscontri e facsimili di codici, e precedute da una indagine critica per cura di Jarro [Giulio Piccini]), R. Bemporad e figlio, Firenze, 1915.
- ALIGHIERI Pietro (1340-42), *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium, nunc primum in lucem editum...* [ed. Vincenzo Nannucci], G. Piatti, Florentiae, 1845.
- BAMBAGLIOLI Graziolo (1324), *Commento all'«Inferno» di Dante* (a c. di Luca Carlo Rossi), Scuola Normale Superiore, Pisa, 1998.
- BENVENUTO da Imola (1375-80), *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam* (nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacobo Philippo Lacaita), G. Barbèra, Florentiae, 1887.
- BOCCACCIO, Giovanni (1373-75), *Esposizioni sopra la Comedia di Dante, a cura di Giorgio Padoan*, vol. VI of *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca. Milano, Mondadori, 1965.
- BOSCO, U./REGGIO G. (1976): DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Inferno* (a c. di Umberto Bosco e Giovanni Reggio), Le Monnier, Firenze, 1976, pp.501-514.
- BUTI (1385-95): *Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di*

- Dante Alighieri* (ed. by Crescentino Giannini), Fratelli Nistri, Pisa, 1858-62. Electronic version of *Purgatorio* and *Paradiso* courtesy of Lexis Progetti Editoriali, 2001.
- CASTELVETRO, Lodovico (1570): [*Inferno* 1-29 only] *Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX Canti dell'Inferno dantesco* (ora per la prima volta data in luce da Giovanni Franciosi). Società tipografica, Modena, 1886.
- CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria (a c. di), DANTE ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, Zanichelli, Bologna, 2001.
- GUIDO DA PISA (1327-28[?]): *Guido da Pisa's Expositiones et Glose super Comediam Dantis, or Commentary on Dante's Inferno*. Edited with Notes and an Introduction by Vincenzo Cioffari. State University of New York Press, Albany (N.Y.), 1974.
- GIACOPO DELLA LANA (1324-28): *Comedia di Dante degli Allighieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese* (a c. di Luciano Scarabelli), Tipografia Regia, Bologna, 1866-67.
- DEL LUNGO, Isidoro (1931): DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Inferno* (commentata da Isidoro del Lungo), Le Monnier, Firenze, 1931, pp.346-353.
- FALLANI, G./ZENNARO, S. (1996): *La Divina Commedia* (a c. di Giovanni Fallani e Silvio Zennaro), Newton & Compton, Roma, pp.228-233.
- LANDINO, Cristoforo (1481), *I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI* (under the direction of Paolo Procaccioli), editorial director Francesca Ferrario, 1999.
- LONGFELLOW, Henry Wadsworth, *The Divine Comedy of Dante Alighieri, Notes to Inferno*, Houghton, Mifflin & Company, Boston, 1895, pp.149-152.
- MARAMAURO, Guglielmo (1369-73), *Expositione sopra l' "Inferno" di Dante Alighieri* (a c. di Giacomo Pisoni e Saverio Bellomo), Antenore, Padua, 1998.
- PIETROBONO, Luigi (1946), *La Divina Commedia di Dante Alighieri commentata da Luigi Pietrobono* (4. ed.), Società Editrice Internazionale, Torino, ristampa 1982.
- SAPEGNO, N. (1985), DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Inferno* (a c. di Natalino Sapegno), La Nuova Italia, Firenze, 1985, pp.141-153.

BÉLA HOFFMANN – JÁNOS KELEMEN
Il canto XXVI dell'Inferno

1. *Riassunto tematico del canto*

Nel canto XXVI – e poi nel seguente, dove si continua a trattare della stessa bolgia – incontriamo i consiglieri fraudolenti, ideatori di maligni stratagemmi, peccatori che furono capaci, con parole lusinghevoli e astute, di sottomettere altri al proprio volere, per raggiungere obiettivi premeditati. Tali figure dunque spiccano, nella memoria storica (mitologica, letteraria) non tanto per il coraggio personale o l'abilità nel maneggiar le armi, quanto piuttosto per un'eloquenza speciosa e una raffinata cavillosità, in contraddizione con i dettami dell'etica. Al centro tematico del canto è l'incontro di Dante, accompagnato da Virgilio, con Ulisse e Diomede, due degli eroi greci della guerra di Troia: dei due, uniti nella fiamma che li ospita nella dimensione ultraterrena, è Ulisse a raccontare, su richiesta esplicita di Virgilio, quell'*ultimo viaggio* che lo condusse, insieme con gli antichi compagni, alla morte. La narrazione ulissica *non si limita* però all'avventura *oceanica* durata appena cinque mesi, bensì – confermando ancora una volta, al cospetto di così importanti ascoltatori, le brillanti capacità retoriche dell'Itacense – rappresenta *l'ultima impresa* in forma di una peculiare ed unica chiusura di un vagare che durò la metà di una media esistenza umana, mettendo in risalto il fatto di esservi stato spinto, insieme ai compagni di viaggio e di avventura, dal desiderio di conoscere le virtù morali e di esplorare il mondo (noto e ignoto). La nave capitanata da Ulisse giunge così alle soglie del mondo *senza gente*, mai visto da alcuno, il cui limite è ben segnalato dalle colonne di Ercole. Con un'orazione fervida e ben costruita, Odisseo convince i compagni, propensi a non tornare indietro, a proseguire il viaggio: nonostante l'età ormai avanzata dell'equipaggio, la rotta non si volge verso il porto patrio, ma indica una meta sconosciuta. I naviganti si ritrovano a procedere sotto un cielo che mostra

costellazioni estranee alla loro provata esperienza, finché non si delinea ai loro occhi una montagna, enorme per la lontananza, da cui piomba sulla nave una tempesta di straordinaria e inaudita potenza, che finisce per seppellirli, insieme con il natante, nell'abisso aperto dal vortice delle onde.

2. *Varianti interpretative*

È più che verosimile che tra i Canti o i singoli passi della *Commedia*, nessuno sia in grado di provocare tra i critici una così impressionante diversità d'interpretazioni – talvolta persino intessute di accenti indegni, motivati per lo più da contrasti di natura personale – come questo XXVI dell'*Inferno*, contraddistinto dal cosiddetto *episodio di Ulisse*.

Una delle *posizioni cardinali* dalla cui prospettiva considerare le opinioni dei dantisti sul Canto, può essere intravista già nell'uso del termine di *episodio*, che segnalerebbe come la storia narrata da Ulisse abbia ben poco a che vedere con i peccati commessi dall'eroe, a causa dei quali egli è condannato nel cerchio dei fraudolenti, nell'ottava bolgia popolata dai cattivi consiglieri. Questa posizione cerca di mettere in rilievo la possibilità di scorgere, nella storia di Ulisse, il desiderio magnifico di conoscenza insito nell'uomo pagano e l'inevitabilità del „naufragio”, mentre la narrazione rimane fino alla fine priva di una qualsiasi deformazione della personalità dell'io narrante.¹ È presumibilmente questa la fonte delle interpretazioni che tendono a vedere in Ulisse la prefigurazione dell'uomo rinascimentale,² l'eroe dell'umanesimo.³

1 Michele Barbi, *Con Dante e coi suoi interpreti*, Le Monnier, Firenze, 1941, pp.107-116; Mario Fubini, *Due studi danteschi*, Sansoni, Firenze, 1951, p.33.

2 Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Bari: Laterza, 1925, vol. I, p.183; Bruno Nardi, *La tragedia di Ulisse*, in Id., *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Bari, 1942, p.94; Géza Sallay, *Ulisse come protagonista della Divina Commedia*, in Dante Marianacci (a c. di), *Ulisse, l'avventura e il mare in Dante e nella poesia italiana del Novecento*, Istituto Italiano di Cultura, Budapest, 2007, p.137.

3 Tibor Kardos, *Dante a középkor és a renaissance között*, Akadémiai, Budapest, 1966,

Contrapposta a queste interpretazioni è quella che suppone una stretta relazione tra il peccato dei consiglieri fraudolenti e l'*ultimo viaggio*, poiché la frode viene celata nella parola retorica dell'orazione,⁴ ovvero l'opinione secondo cui l'eroe indurrebbe i compagni ad opporsi alla volontà divina.⁵

La *terza* posizione critica⁶ comprende i dantisti che vedono e concepiscono – *mutatis mutandis* – nell'atto di Ulisse che oltrepassa le colonne d'Ercole (*non plus ultra*), la manifestazione della superbia, della ribellione luciferina, o addirittura il rinnovarsi della *caduta*, del peccato originale, a motivazione principale del castigo di Ulisse: in questo caso le elucubrazioni sono complicate dalla questione che l'atto di varcare il confine segnato da Ercole potrebbe significare il disprezzo della proibizione (che viene dunque ignorata), oppure solo del monito che a essa si riferisce.⁷ Accanto alle posizioni principali sopra segnalate ne esistono naturalmente molte altre, preziosissime e che mostrano spesso assai sottili differenze rispetto ad altre, come ad esempio tra l'interpretazione che aderisce ai dettami dell'antropologia culturale e della filosofia della cultura, portata a ravvisare nell'*episodio* i primi segni della separazione tra etica e sapere,⁸ rispetto a quella di un Boitani che, nella scelta di Ulisse di visitare il *mondo senza gente*, reperisce un barlume del desiderio inconscio della morte, nel senso che dopo

pp.84-86.

4 Giorgio Padoan, *A „szóban mester“ Ulixes és a tudás útjai. Egy hagyomány állomásai (Vergiliusztól Dantééig)*, *Helikon*, 2001/2-3, pp.186-187; Karl Vossler, *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata*, Laterza, Bari, 1927, p.111.

5 Ignazio Baldelli, *Dante e Ulisse*, in *Lettere italiane*, 50, 1998/3, p.370.

6 Bruno Nardi, *La tragedia di Ulisse*, ed. cit., p.94; Francesco da Buti, *Commenti sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, (a c. di D. Giannini), Pisa, 1858, p.68; Bán Imre, *Dante Ulyxese*, in *Id, Dante tanulmányok, Szépirodalmi*, Budapest, 1988, p.138; Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, Laterza, Bari, 1921, p.98.

7 Giovanni Getto, *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, Sansoni, 1947, p.102; Antonio Pagliaro, *Il canto XXVI dell'Inferno*, in *Nuove letture dantesche* III, Firenze, 1969, p.33.

8 Jurij Lotman, *Putesestvie Ulissa v «Bozestvennoj Komedii» Dante*, in *Vnutri mysljashchikh mirov, Jaziki russoj kul'turi*, Moskva, 1999, p.263.

aver conosciuto l'essere (durante il viaggio fatto fino allo stretto di Gibilterra, e dunque ancora entro i confini del mondo conoscibile) oramai il viaggiatore tende a conoscere il non-essere, vale a dire l'essere come nulla, o il nulla come essere.⁹

3. *Questioni di sfondo rispetto all'“accordo tematico”*

La chiave problematica dell'episodio consiste nel fatto che il poeta-viandante non è curioso di riascoltare la storia – che del resto già conosce grazie alle opere di Virgilio, Ovidio e Stazio – in cui l'Itacense si presenta innanzitutto come figura caratterizzata dalla fraudolenza retorica, dotata di spiccate capacità argomentative, dal cui contesto – e seguendo le chiose di Virgilio – si arguiscono le motivazioni del castigo infertogli nell'aldilà, fermo restando che fino a questo punto gli eroi dell'inferno dantesco hanno commentato i peccati commessi in vita. A prima vista sembrerebbe immotivato il fatto che nel suo “monologo” Ulisse cerchi di presentarsi come eroe della conoscenza umana, dunque uomo che differisce completamente dalla figura protagonista delle storie a cui Virgilio fa riferimento: per questo diremo che se le sue parole fossero concepite autenticamente, avremmo di fronte un *altro* – o, in altri termini, un doppio – Ulisse. È questo il punto in cui si rivela il cosiddetto *distacco*, nel contrasto che passa tra i *fatti precedenti* occorsi nella vita dell'eroe, e tutto ciò da lui narrato nel monologo, tra il fatto di trovarsi ad alimentare la folla dei consiglieri fraudolenti nell'ottava bolgia dell'ottavo cerchio e il suo rappresentare – sulla scorta delle sue stesse parole – la figura dell'eroe pronto a trionfare sugli ostacoli di un arduo e sinora intentato viaggio, guidato dalla sete di sempre nuove conoscenze, intese come il segno, il decoro più nobili dell'esistenza umana. È più che verosimile che sia stata e sia ancora proprio questa *duplicità* a costituire la base delle posizioni critiche che la interpretano come segno di una posizione non abbastanza consolidata, ma minacciata

⁹ Pietro Boitani, *L'ombra di Ulisse*, Il Mulino, Bologna, 1992, pp.46-47.

dalla mancanza di un equilibrio assoluto che vede Dante in bilico tra le convinzioni del poeta e del teologo, del pensatore e del fedele,¹⁰ o vi ravvisano addirittura una ribellione morale dell'autore nei confronti dell'ordine di valori rivelato da Dio.¹¹ A nostro avviso sarebbe però più opportuno sottolineare l'importanza dell'osservazione filologica che vede la doppiezza/duplicità dell'*habitus* di Ulisse come risultato della ricezione da parte di Dante della tradizione letteraria latina a tal proposito.

Dietro l'"accordo tematico" che porta Ulisse, grazie al suo racconto e in opposizione al *giudizio morale negativo di Virgilio* – anticipando il punto di vista sia di Orazio che di Seneca – a rivestirsi di una concezione di vita stoica, animata dal desiderio ardente del sapere,¹² s'infiltra l'intenzione dell'autore in cui il carattere e la moralità si rivelano *inseparabili* dal desiderio di essere saggi, come proprietà privilegiata dell'uomo. Dante sottolinea questo tratto anche nel *Convivio*, argomentando che "la moralitate è la bellezza de la filosofia, che la bellezza de la sapienza [...] risulta da l'ordine de le virtudi morali".¹³ L'asserzione trova conferma nella *Commedia* stessa, precisamente nel passo in cui i saggi del Limbo vengono ritenuti e dichiarati esenti dal peccato per aver accettato il libero arbitrio come *factum*. È quanto Virgilio spiegherà poi a Dante *protagonista*, con le parole seguenti: "Onde, poniam che di necessitate /surga ogni amor che dentro a voi s'accende /di ritenerlo è in voi la podestate" (*Purg.* XVIII, 70-72)". Da ciò consegue che la duplicità o il distacco (vale a dire la mancanza di armonia tra il desiderio di sapere – ritenuto più che prezioso dall'integrità testuale della *Commedia* – e le virtù morali) costituiscono una caratteristica notevole della figura di Ulisse,

10 Bruno Nardi, *op. cit.*, p.94.

11 Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, Laterza, Bari, 1921, p.88.

12 Giorgio Padoan, *A „szóban mester”... , ep. cit.*, p.330.

13 Dante Alighieri, *Convivio*, in *Id., Tutte le opere* (a c. di Fredi Chiappelli), Mursia, Milano, 1965, p.578.

nient'affatto del pensiero dell'autore immanente. Le riflessioni dell'eroe sulla *questione* della conoscenza umana, sull'origine, sul fine e sulla direzione della saggezza e del pensiero, vale a dire su quale sia la *retta via del sapere* e quali i *possibili limiti* – pietra angolare sia della storia evolutiva, della biografia ideale del Dante *viaggiatore*, che di tutta la *Commedia* – in connessione con la divinità trascendente, diventano al tempo stesso problema e necessità dell'interpretazione allegorica del testo. Le colonne d'Ercole, la cui realtà risiede nella loro funzione di *segno*, si riferiscono ai limiti ontologicamente ineliminabili della comprensione umana, sia del mondo che di Dio, rapportati alla possibilità di penetrare nella quiddità e nell'attività funzionale del Creatore. Il monito che Ercole è incaricato di materializzare, proveniente da Pallade Atena, dalla dea della saggezza, nella sua dimensione olimpica mostra una parentela con il pensiero aristotelico riportato da Dante nel *Convivio*, secondo cui "non solamente da la parte de l'uomo desiderante, ma deesi fine attendere da la parte de lo scibile desiderato".¹⁴ Il senso dell'avvertenza coincide con quanto Virgilio dice a Dante nel verso "State contenti, umana gente, al *quia*" (*Purg.* III, 37).

Non si deve però prescindere dal fatto che il pensiero dantesco che tiene ben presenti la direzione e i fini del sapere, rispecchia la concezione medievale per la quale l'universo si presenta come *un mondo chiuso*, che riconosce il diritto della ragione solo entro i suoi confini severamente fissati. La verità, dunque, è data: il poeta protagonista, come navigatore di questo mondo chiuso, solca le onde verso il Dio dei cristiani, e lo fa *non per scoprire* il mondo ma, ubbidiente a una volontà a lui superiore, per *darne notizia*. „Il *De monarchia* prende inizio non dal desiderio di sapere (come accade in Aristotele), bensì dalla *ricerca* appassionata della verità inseminata da Dio in noi, cosa che *ab ovo* presuppone ogni qualsiasi desiderio mirante al sapere. Il principio epistemologico, di

¹⁴ Dante, *Convivio*, ed. cit., p.612.

conseguenza, altro non può esser che la deduzione, in questo offrendo una corrispondenza con la concezione della filosofia medievale che considera la filosofia la via verso Dio percorsa dall'uomo".¹⁵

Per quel che ne riguarda le forme, il pensiero deduttivo nella *Commedia* si manifesta (*Par. X*) nella *consideratio* intensa dell'armonia della realtà celestiale, delle costellazioni – come sottolinea la Mocan in un passo più avanti da noi riassunto a questo proposito –, nell'attività delle anime ardenti dei sapienti nel cielo del Sole, come in quella di San Riccardo che si presenta come figura della *caritas* e della sapienza. Saggio è chi riesce a vedere Dio in modo sempre più intenso nello specchio dell'armonia che regna nell'universo, e non si ferma a contemplare solo le stelle isolate. È questa l'armonia a cui Beatrice rimanda (*Par. I*, 103-105) nella sua spiegazione relativa all'ordine universale: "Le cose tutte quante /hanno ordine tra loro, e questo è forma /che l'universo a Dio fa simigliante". Nella *consideratio* la conoscenza, grazie "all'occhio" della ragione, raggiunge il senso spirituale della riflessione intensa sopra le costellazioni e, grazie alla fiamma interiore nutrita dallo Spirito Santo, si eleva fino alla verità suprema in conseguenza di quanto è deducibile nel passaggio dal visibile all'invisibile, il che si configura quale fonte della vera saggezza. Basti a questo punto accennare, seguendo la riflessione di Dronke, citata e condivisa da Mira Mocan,¹⁶ alle ultime parole della *Commedia* che si riferiscono all'amore divino che muove i cieli e, che attinge la sua ispirazione all'inno di Boezio "che riflette sull'amore che regge il cielo' (*amor quo caelum regitur*)".¹⁷ È quest'ultimo a identificare nel *De*

15 Tihamér Tóth, *A szabadság teleológiája. Néhány gondolat Dante „De Monarchia” műve kapcsán*, in *Quaderni Danteschi*, 3/2008, p.85.

16 Si veda: Peter Dronke, *Dante and Medieval Latin Traditions*, C.U.P., Cambridge, 1986 (trad. it. *Dante e le tradizioni latine medievali*, Il Mulino, Bologna, 1990, p.140, in Mira Mocan, *Ulisse, Arnaut e Riccardo San Vittore: convergenze figurali e richiami lessicali nella Commedia*, in *Lettere italiane*, anno LVII, no. 2, 2005, p.179.

17 Boezio, *De consolatione philosophiae*, IV, I, in *PL* 63, coll. 789A, 820C.

consolatione philosophiae la meditazione sulla Provvidenza con la *consideratio* dei cieli profondi che annegano nell'infinito. Nei saggi della sfera del Sole si mostrano gli attributi della saggezza, nell'intersecarsi *del fuoco* propriamente detto, del *calore* della *caritas* e della luce profusa della ragione.¹⁸ Al tempo stesso, nell'orazione ulissiaica la *consideratio* e l'ardore *si limitano* alla navigazione e al volo, a una conoscenza del mondo (*scientia mundi*) puramente razionale, non illuminata dalla grazia divina,¹⁹ l'entusiasmo dei compagni viene suscitato soltanto facendo pressione sul richiamo al loro essere uomini: l'ardore ulissiaico dunque "accende senza illuminare"²⁰ e ciò si contrappone, evidentemente, alle fiamme ardenti dei sapienti.

Esaminando il problema basandoci su questa tesi, dovremo ammettere che prima della rivelazione del Dio cristiano Ulisse non avrebbe potuto percorrere „la via dovuta“. Quando l'autore cede la parola ad Ulisse, lo stile, il tono e il tema del discorso di questi si conformano all'immobilità caratteristica degli eroi delle epopee. Intendiamo dire che nell'epopea l'eroismo di questi personaggi non viene messo in dubbio, poiché le vicissitudini non si presentano sotto forma di questioni interiori, morali, bensì servono a misurare il livello della virtù, tanto che l'eroe epico, nonostante le sue avventure, è già *compiuto* e, in questo senso, può essere ritenuto *immobile*.²¹ È per questo motivo che Ulisse anziano non avrebbe potuto ammonirsi e obbligarsi ad ammainare le vele per tornare a porti noti, in vista di una nuova vita ultraterrena, come succederà invece con Guido da Montefeltro (*Inf.* XXVII, 79-84). Ciononostante, il fatto che nelle epopee, a differenza che nel romanzo „è il carattere a misurare la strada che l'eroe percorre nella vita“, crea la possibilità che il canto, e la *Commedia* nella sua *integrità*, facciano

18 Mira Mocan, *Ulisse, Arnaut e Riccardo San Vittore...*, ed. cit., p.179.; p.180.; p.197; p.205 e passim.

19 Mira Mocan, *Ulisse...*, ed. cit., p.181.

20 Mira Mocan, *Ulisse...*, ed. cit., p.200.

21 Si veda: Mihail Bahtyin, *A szó Dosztojevszkijnél*, in Id., *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, Gond-Cura, Budapest, 2001, p.295.

valere la classificazione degli eroi secondo il dettato delle virtù cristiane, in modo che dalla prospettiva di un'analisi morale dell'oltretomba si sottopone a reinterpretazione e critica l'eroismo pagano, ovvero il fatto che gli eroi dell'antichità miravano ad ingannare la morte con la gloria e la fama.²²

Il viaggio di Ulisse, in senso metaforico, rappresenta una delle vie specifiche percorse nel mare dell'essere o un possibile *modello* del pensiero filosofico. Le caratteristiche di questo modello possono essere descritte tramite l'analisi del discorso "monologico" dell'eroe, cercando di dar risposta alla questione se esista una connessione tra l'argomento e il modo del suo discorso, che mira al nobile fine della conoscenza, ovvero se vi si rispecchino i difetti morali dell'eroe, menzionati da Virgilio in anticipo rispetto a Dante? Si può in esso verificare l'identità dei peccatori dell'Inferno come corrispondente a quella degli stessi ancora in vita?

4. *Alle origini del discorso di Ulisse: il carattere della questione formulata da Virgilio*

È innegabile che le parole con cui Dante si rivolge a Virgilio per farlo parlare con Ulisse suonino come una sorta di supplica. Ma da questo fatto non deriva in modo conseguente che Dante glorifichi Ulisse, bensì dobbiamo leggervi il rispetto sentito per il Maestro, poiché Dante *personaggio* è ben cosciente del fatto che Virgilio, nell'*Eneide*, raffigurò Ulisse come artista della frode e del discorso simulato, dimostrando in tal modo di non aver simpatia per l'avventuriero di Itaca: così, a buon diritto, poteva temere che il Maestro per questa volta non sarebbe venuto incontro alla sua richiesta. Il motivo per cui Virgilio ritiene lodevole l'interessamento del suo discepolo non va cercato nel fatto che la sua valutazione negativa nei confronti della personalità di Ulisse potesse aver subito una revisione totale, bensì nella circostanza per cui "solo la

22 Si veda: John Freccero, *Dante Odysseus*, in *Helikon*, 2001/2-3, pp.351-353 e passim.

storia dei grandi individui famosi può produrre delle avvincenti morali da imitare [...]; Dante doveva passare in rassegna appunto quelle anime che «son di fama note» perché l'esempio potesse influenzarlo".²³ E appunto perché nell'*Eneide* Virgilio parla di Ulisse con sdegno e disprezzo, non può essere accettata come verificabile la posizione di alcuni critici secondo cui le parole infinitamente cortesi che Virgilio rivolge a Ulisse avrebbero, per così dire, un tono più conveniente²⁴ per prevenire l'eventuale rifiuto da parte dell'interlocutore. Esse devono infatti essere interpretate proprio al contrario, poiché Virgilio si rivolge a Ulisse riferendosi appunto alle proprie opere: le parole del Maestro sono, dunque, imbevute di un'ironia pungente.²⁵ Qui si deve sottolineare che Virgilio non ha in fondo bisogno di nessun trucco, dato che Ulisse non è in grado di eludere la richiesta: Virgilio – grazie al personaggio Dante che è inviato da Dio – ha autorità su di lui ed è in suo potere interrogarlo. Ecco perché il greco non può non rispondergli. La prima terzina del canto seguente conferma poi che Odisseo può allontanarsi grazie al permesso (*licenza*) concessogli da Virgilio. Ma un argomento ancor più decisivo per lo stile, l'uso delle parole e il tono del permesso, si legge nel verso 21 del Canto: „Istra ten va, più non t'adizzo". La contraddizione tra il tono della richiesta supplichevole e infinitamente cortese e quello della licenza, è lampante. D'altro canto Ulisse, famoso e famigerato per le sue brillanti capacità retoriche, non sarebbe il tipo da non replicare allo sberleffo di Virgilio. Il Mantovano ironizza per spronare l'eloquenza di Ulisse e confermare le proprietà dell'eroe, che gli consentivano di essere sempre in grado di capovolgere una situazione svantaggiosa, di farsela tornare utile. *La mancanza della replica ulissiaca sarebbe dunque*

23 János Kelemen, *A szentlélek poétája*, Kávé, Budapest, 1999, p.52.

24 Mario Fubini, *Due studi...*, ed. cit., p.14.

25 Anche Padoan allude a quest'affermazione (v. *Ulisse...*, ed. cit., p.190). Altrettanto insostenibile appare anche la spiritosa riflessione di Steiner, secondo cui Virgilio finge di essere Omero davanti ai greci (citato in Mario Fubini, *Due studi...*, ed. cit., p.14).

una contraddizione completa alla tradizione letteraria. Aggiungeremo ancora che è palese che il narratore, con la frase porta nella forma *lui parlare audivi*, richiama l'attenzione del lettore sulla distinta importanza della *forma* del discorso virgiliano.

Del resto è Beatrice stessa a confermare in modo mediato l'opposizione tra Ulisse e Virgilio. Che Ulisse fosse capace di portare a termine con successo le sue intenzioni peccaminose avvalendosi del potere dell'ingegno e della parola, è cosa risaputa: la *parola ornata*, è in Ulisse semplice *parola retorica* poiché non può nello stesso tempo corrispondere anche a quel *parlare onesto* che Beatrice attribuisce propriamente a Virgilio (*Inf.* II, 67; 113), uomo e poeta.²⁶ Beatrice si rivolge al cantore di Enea perché egli, con la sua *parola retorica* (che del resto in questa accezione appartiene anche ad Ulisse), è in grado di avviare Dante verso il *bene*. L'armonia dello stile dell'argomento nel discorso virgiliano, viene dunque sostenuta anche moralmente da Beatrice. Virgilio si configura dunque come *l'opposto per antonomasia* di Ulisse.

L'Itacense risponde alla domanda postagli da Virgilio, ma per controbattere all'ironia del poeta e annientarne il pungiglione, in questo modo capovolgendo la situazione, si concede solo a patto di principiare il racconto da un passato ben più remoto di quanto richiesto, cercando così di mettere in risalto l'eccellenza del proprio *io*. La replica si articola su due livelli: da un lato, a livello tematico e caratteriologico, Ulisse, per trovare un punto in comune con Virgilio menziona – non a caso – la figura di Enea, prediletta dal poeta mantovano, insieme alle tre forme di amore (filiale, paterno, coniugale) ad Enea sopra tutto care, che vengono sacrificate sull'altare della conoscenza e che sono *ora* menzionate come *valori* da cui il girovago del Mediterraneo si congeda, almeno per trenta anni. A livello linguistico poi, per ottenere l'apprezzamento di

26 A questo accenna giustamente Pierantonio Frare, in relazione alla figura di Giasone (nel saggio *Il potere della parola: su Inferno I e II*, in *Lettere Italiane*, anno LXVI no. 4, ottobre-dicembre 2004, p.559, p.563).

Virgilio, oltre all'uso frequente dell'*enjambement* (caratteristico anche del linguaggio poetico del Marone), il discorso, sia a livello della dichiarazione che del linguaggio registrato da Dante *narratore*, vale a dire del ritmo, dell'uso specifico della parola poetica, grazie allo stile e al tono, mette di volta in volta in rilievo l'importanza dell'io parlante, a testimoniare anche la grande stima che Ulisse ha di se stesso.

5. Il monologo di Ulisse: modo retorico del discorso e ritmo, sonorità del verso e caratteri metaforici

Ulisse, con una sequenza incalzante di rapide e sempre ben scelte parole, si accinge a tenere il suo discorso brontolando, malvolentieri e malagevolmente disposto (vv. 85-90):

Lo maggior corno della fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando
pur come quella cui vento affatica;

indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gittò voce fuori e disse:...

La difficoltà iniziale della risposta – i cui motivi vanno cercati nell'inevitabilità di dover reagire alla domanda, nell'identità della persona che la pone e infine nel fallimento che chiude la storia da raccontare – non una volta è segnalata nel testo, a livello del linguaggio. Nel verso *cominciò a crollarsi mormorando* (v. 86) le connotazioni del verbo onomatopeico *mormorare* corrispondono a un senso d'insoddisfazione, alla sonorità del brontolio, di chi parla di mala voglia, mentre il significato di quel *crollarsi* è in relazione con il movimento di negazione gestuale della scrollata di spalle, con la negazione stessa che giunge addirittura a identificarsi con l'annichilimento insito nel significato generico del verbo *crollare*. La cattiva disposizione d'animo viene sottolineata anche dalla voce del

verbo *affaticare* e dall'espressione *gittò voce fuori* nella terzina seguente, mentre il vento citato a similitudine sostiene l'interpretazione secondo cui l'eroe è in balia di una volontà e di un potere a lui superiori, data l'impossibilità, per l'uomo, di fermare il vento. Dunque, la domanda di Virgilio è ineludibile ed esige una risposta immediata, così come la fiamma non può che avvampare per effetto del vento. In senso figurale il vento è dunque Virgilio stesso che fa parlare la lingua di fuoco. La connessione tra lo spirito che guida Dante e il vento, risulta chiara non solo grazie alla significativa vicinanza sonora del sostantivo *vento* al participio passato del verbo *venire*, e cioè *venuto* – momento in cui si conserva ancora l'identità totale sonora del *ventus* latino (nel senso del sostantivo *vento*) e del *ventus*, forma participiale del verbo *venio* –, ma anche per il rinnovamento della memoria culturale resa attiva dalla sonorità: una leggenda diffusa nel Medioevo, a dimostrazione delle doti magiche di Virgilio, racconta che egli, *provocando un vento forte*, spazzò via da Napoli un vero e proprio mare di mosche, in cui risiedevano i cattivi spiriti che avevano invaso la città. Ulisse non sarebbe se stesso, se non tentasse di fare di necessità virtù, se non approfittasse al meglio delle possibilità che si celano nel genere dell'orazione, e tutto ciò al fine di conquistare la simpatia di Virgilio e di Dante, sottolineando per primo la scelta del proprio sacrificio di lasciare i suoi cari, nonché il desiderio ardente di conoscere.

Ancor prima che Ulisse pronunci una sola parola, Dante offre ai lettori un quadro panoramico dell'ottava bolgia dell'ottavo cerchio. Un quadro *infernale* che incanta chi lo guardi da lontano: il poeta paragona la gente dalle parole false, che soffre nelle lingue di fuoco, alla visione delle lucciole a tarda sera. Si tratta di un panorama che è figurazione evidente della bellezza ingannevole, appunto dell'apparenza da cui i consiglieri fraudolenti, i peccatori di lingua sono (o possono essere) caratterizzati, per aver finto di esser diversi da quel che sono, affascinando il prossimo con la luce ingannevole del proprio intelletto. Come la luce delle lucciole

nasconde e rende invisibile un insetto disgustoso, allo stesso modo agisce la fiamma con i peccatori che hanno abusato della lingua, e cioè della parola umana e dell'intelletto, traviando il prossimo. Il loro essere nascosti nella e dalla lingua di fuoco è uno specchio in cui si rivedono gli atti compiuti in vita; è una maschera indossata una volta, e che ormai li ha marchiati per sempre. Così come la luce emanata dalle lucciole che vagano nell'aria è insufficiente a mostrare la giusta via, prive di vera luce sono le parole dei fraudolenti. Non è un caso che a custodire tutto l'ottavo cerchio sia Gerione, il mostro dal viso umano e dal corpo di serpente che termina in una coda di scorpione, l'ibrido camaleontico della frode. Del resto l'enorme quantità, la debolezza e l'eterna inversione della direzione della luce, fungono da contrappunto rispetto all'immagine-similitudine con Elia: il rapimento in cielo del profeta vuole quasi anticipare l'immagine delle astronavi-missili cosa che, osserva Picone, "ci fornisce un'informazione di tipo qualitativo"²⁷ assumendo un ruolo gnoseologico.

Dunque *la lingua, il discorso*, sia metaforicamente che in modo tematizzato, stanno al centro del canto. La lingua di fuoco è *metafora* della retorica: essa rinvia all'*ars loquendi* con cui l'indomabile ardore interiore, provocato dalla sete di conoscenza, diventa per Ulisse il mezzo più adatto alla convinzione, per infiammare e poi consumare i compagni. *Tematicamente*, però, è presente nell'*orazione* di Ulisse, vale a dire nella forma diretta del discorso. È evidente che il monologo debba essere analizzato a due livelli linguistici: da una parte come orazione, dunque soggetta alle leggi della retorica, e in questo caso *parola dell'eroe* – di Ulisse –, dall'altra come *parola di Dante*, dunque *parola che tratta della parola*. Il primo livello potrà essere colto nella forma in cui la parola tende a convincere e nel suo ritmo, mentre il secondo nel modo di organizzarsi del testo a livello della parola poetico-metaforica.

27 Michelangelo Picone, *Canto XXVI* (1998), in *Lectura Dantis Turicensis* (a c. di Georges Güntert e Michelangelo Picone), Cesati, Firenze, 2000, vol. I, p.363.

Da una parte è indubbio che Ulisse non solo obbedisce alla richiesta di Virgilio ma, nel corso della narrazione, vuole ottenere *il proprio scopo*, vale a dire giustificarsi davanti al Mantovano, smentendo così il motivo di quel disprezzo la cui chiara testimonianza è nell'*Eneide* scritta dal poeta, che è considerato anche nel suo habitus di profeta. Ecco perché Ulisse, invece di limitarsi a raccontare i suoi ultimi cinque mesi di vita, cioè *di fatto* a pronunciarsi sul suo ultimo viaggio, comincia da molto più lontano nel tempo, affidando un ruolo di grande importanza alla parte proemiale. Il suo obiettivo è – come conviene alle regole stesse dell'eloquenza – convincere gli ascoltatori della giustezza del suo punto di vista, e della sua posizione. Non solo il proemio è lungo, ma lunghi sono anche i precedenti temporali che vengono abbracciati dall'io narrante: la storia del suo ultimo viaggio inizia infatti con la liberazione dalla prigionia di Circe. Ulisse cerca di porre gli ascoltatori in sintonia con la sua posizione, influenzandoli, dicendo che "io e'compagni eravam vecchi e tardi /quando venimmo a quella foce stretta" (vv. 106-107); forse senza neanche accorgersene, rivela di non essere mai ritornato a casa *nemmeno una volta* per almeno una trentina d'anni, dunque per tutto il periodo che passa dal suo soggiorno presso Circe fino alla morte. E il testo, aspirando per così dire alla commozione degli ascoltatori, cambia tono, formando due *versi in discesa*, fatto che rende ancor meglio comprensibile la vecchiaia degli eroi, oltre a suggerire la qualità dell'iter che li aspetta per condurli verso *la profondità* intesa in senso diretto e anche metaforico. Dunque, nel proemio Ulisse collega strettamente gli eventi divisi dal tempo misurabile con il tempo della narrazione, come si conviene alle esigenze dell'orazione, trovando al tempo stesso il modo per evitare di parlare di quell'enorme varco temporale a cui si è già accennato nonché, naturalmente, della sua nomèa precedente, di uomo non tanto noto per il desiderio di conoscere, bensì per le sue false parole, per la prontezza di spirito e la fraudolenza.

Quel *frati* (v. 112) dal significato così intimo, con cui Ulisse si rivolge ai suoi compagni, quasi predice una terminologia e un tono cristiani, ponendosi in netta contrapposizione al fatto di aver trascurato le tre forme dell'amore (filiale, paterno, coniugale). La parola serve a preparare l'orazione e a far valere il principio della *captatio benevolentiae*, per poi convincere i compagni. Del resto, Ulisse è cosciente che uno scopo nobile formulato nell'orazione, nobilita chi la proferisce.

Le caratteristiche *ritmiche* del monologo di Ulisse, la collocazione degli accenti, rimandano ad una strutturazione di alto grado del discorso, e al tempo stesso svelano l'idea che il parlante ha di se stesso. Quest'*io* di tanto in tanto si mette in mostra, come si vede nel verso *ma misi me per l'alto mare aperto* (v. 100), in cui la posizione postverbale del soggetto e la parola stessa sono in posizione accentata è rilevante. Il carattere accentuato dell'*io* viene ancor meglio sottolineato dalla sua contrapposizione con *l'alto mare aperto*: commisurando il piccolo all'enorme, l'immagine mostra il primo nella sua grandezza ed eroicità, mentre il viaggio – *sol con un legno* –, per mezzo della metonimia, assume le dimensioni di un'impresa eroica. E infine, quest'immensità del mare, grazie alle vocali toniche (*ma_misi_me_per_alto_mare_aperto*) si allarga di grado in grado: le vocali toniche e il ritmo accentuato delle consonanti allitteranti del sintagma *ma misi me*, mettono in rilievo ancora maggiore l'*io* in posizione tonica, e insieme alla costruzione *alto mare aperto* rimandano, al livello semantico della dichiarazione, all'inizio del viaggio; mediante il ritmo e il carattere degli accenti e della sonorità, "segnano" invece le prime energiche vogate. Questo carattere iterativo ritmico e dinamico dei colpi di remo, in modo conveniente all'intenzione di Ulisse, rappresenta la grandezza dell'*io* e dell'impresa in un *crescendo* sempre più intenso di eroismo, un eroismo che del resto *non si può negare in senso assoluto*.

Nel comunicare agli ascoltatori il successo della propria orazione, Ulisse non può astenersi dal manifestare furezza e

soddisfazione. Quest'elogio di sé è ben visibile nel *ritmo* del verso *Li miei compagni fec'io sì aguti* (v. 121) in cui l'*io* si trova di nuovo in posizione accentata e in rilievo, non soltanto grazie alla sua posizione postverbale, bensì anche per il verso *in ascesa*, in "cima" al quale ci sembra già di avvertire l'inspirazione del fiato necessario a pronunciarlo; fiato che non solo è sufficiente per raggiungere quello che chiameremo il suo "obiettivo di espressione vocale", ma lo oltrepassa fino a pronunciare il *sì* di petto, così che "l'altezza" dell'*io* riceve una solenne conferma. E sebbene il *sì*, secondo la logica sintattica, si riferisca all'attributo *aguti*, grazie alla *dialefe* e alla ripetizione della vocale tonica (*fec'io sì aguti*) esso aderisce piuttosto all'*io*, mentre nell'intervallo l'*io* può "fare un bagno" nella propria grandezza. Al tempo stesso il complemento che costituisce il nucleo del verso, *con questa orazion picciola* – oltre a rendere evidentissima sia visualmente che uditivamente la brevità dell'orazione, elidendo l'*e* finale della parola *orazione*, per cui il discorso può assumere un carattere ascendente e senza soluzione di continuità – grazie all'accumulazione degli accenti mette in risalto l'attributo *picciola* a tal punto da arricchirlo di connotazioni di significato quali *irresistibile*, *impressionante*. Questo verso, come si sa, *non fa più parte dell'orazione*, ma ciononostante è privo di quella oggettività che avrebbe potuto far valere con la costruzione *orazione picciola* in cui l'attributo assume il suo significato letterale. La costruzione attributiva porta dunque in sé l'autovalutazione di Ulisse, *l'apprezzamento della propria arte*.

Che nel monologo sia notevole il fenomeno dell'*enjambement* è più che evidente. Le virgolette stesse segnano come il narratore rievochi, per così dire, le parole altrui in forma scritta. Ma la forma scritta – grazie appunto ai vincoli propri del metro, della *terzina* e per mezzo dell'*enjambement* – è in grado di "documentare" da un lato l'intonazione del discorso, i pensieri interrotti dalle pause del parlante, le quali pause ci informano anche sulle sue intenzioni; dall'altro però, se Dante *narratore* ha l'impegno di rievocare con

“fedeltà” le parole di Ulisse nel monologo, grazie all’enjambement, un altro aspetto anch’esso testuale emerge, ovvero il fatto che mediante l’articolazione della frase ne sentiamo anche la posizione di giudizio. La lingua qui rappresenta se stessa, e induce il lettore a interpretarla. Per confermare che è il principio della *finalità* a motivare Ulisse, l’autore – oltre la scelta significativa da parte dell’Itacense dello stile *sublime* proprio dell’*Eneide* – *eterna nella propria parola scritta il discorso di Odisseo, utilizzando senza sosta la specificità stilare tanto caratteristica del poetare classico e virgiliano, vale a dire il gesto prosodico dell’enjambement*.²⁸ Il soggetto del testo, grazie alla lingua del verso, dunque grazie al fatto stesso che Dante trasmette il parlare del personaggio con l’aiuto dell’enjambement, “dichiara” che *Ulisse viola sistematicamente anche il confine (morale) con e nel suo discorso*. L’enjambement è, dunque, la metafora della violazione del confine, il che crea *la motivazione semantica* tra l’argomento²⁹ e il modo del discorso. Il fenomeno stesso, vale a dire *l’inarcarsi* della frase da un verso all’altro, o fino alla terzina seguente, rima in strano modo con il momento tematico del monologo: la violazione del confine accade non solo fisicamente presso le colonne d’Ercole, bensì – grazie alla strutturazione testuale – anche nella *lingua del verso*. Lo stile del discorso di Ulisse non ha le caratteristiche retoriche di un monologo, ma – grazie alla stilizzazione, al suo carattere autoriflessivo e al fatto che si incorpora nel tutto dell’opera – è *un fenomeno poetico*, ovvero un

28 Sull’enjambement cfr. Fónagy Iván., *Enjambement*, in *Világirodalmi lexikon*, Akadémiai, Budapest, 1972, t. II, p.1120.

29 È assai significativa la violazione del confine poetico della terzina, in cui la formulazione dell’ammonimento coincide con la più totale incuranza dello stesso *a livello della scrittura e della visualità*: “dov’Ercole segnò li suoi riguardi/ acciò che l’uom più oltre non si metta”(vv. 108-109). Ma tutto il discorso di Ulisse prende inizio da una „violazione” *duplice del confine*, del verso come della terzina: “Quando/ mi dipartì da Circe, che sottrasse/ me...” (vv. 90-92), e anche l’attraversamento del confine viene sull’altro polo segnalato a livello metalinguistico da un enjambement: “Tutte le stelle già de’ l’altro polo/ vedea la notte” (vv. 127-128).

momento che crea un genere. Come osserva anche Ricoeur: “i modi del discorso sono al servizio della comunicazione individuale, personale per aiutarli a nascere, e non viceversa”.³⁰

D'altro canto si deve tener presente che l'espressione *orazion picciola* rivela l'autovalutazione di Ulisse non solo grazie al modo retorico del discorso, ma grazie al fatto che le sue componenti trovano posto anche in un altro sistema semantico e producono senso ormai non mediante il modo di parlare retorico o per cause ritmiche, bensì in virtù di altre soluzioni *di natura discorsiva*.

In primo luogo, la forma *picciola* ritorna tre volte nel monologo: prima come attributo della *compagna*, poi a indicare la forza che nella *compagnia* va sempre più consumandosi – come si evince da *picciola vigilia* – e infine come attributo dell'*orazione*. Il significato del lessema che abbraccia il monologo diventa così proprio anche di tutto il discorso di Ulisse (questa *piccolezza* tanto evidenziata dall'*io* narrante si continua ad avvertire anche in parole come *vecchi, tardi, legno*) e per questo carattere iterativo il monologo assume sempre di più una natura retorica, consapevole e *cosciente*, capovolgendo il senso letterale di un attributo ricorrente di tanto in tanto nel suo contrario: dunque *l'io* e *l'impresa* si ampliano e crescono nella loro grandezza, sebbene si parli solo del loro carattere di nullità.

In secondo luogo l'altro elemento dell'espressione, *l'orazion*, si ritrova in chiusura del monologo e del canto, quando il *turbo*, che piomba dalla montagna, afferra il legno per il suo *primo canto*, e facendolo girare tre volte con tutte le acque, ne solleva la poppa all'in su, mentre la *prora* preme verso il basso. La parola *prora* che nel suo corpo fonico conserva il significato del *primo canto* delle navi (ci riferiamo alle *ora navium*), in modo uditivo attivizza anche il significato dell'*orare* (e cioè del discorso di stile eloquente, ardente,

30 Paul Ricoeur, *Bibliai hermeneutika*, in Id., *Bibliai hermeneutika*, Hermeneutikai Kutatóközpont, Budapest, 1995, p.86. I „modi del discorso”, a nostro avviso, possono intendersi come “generi letterari”.

tenuto in pubblico) che nel latino discende dal sostantivo *os* (-*oris*), che proprio per l'evidente significato di 'bocca' è in stretta relazione semantica anche con *lingua* e *discorso*, con l'atto intellettuale che si manifesta quale primaria operazione del cervello, del pensare (nel senso di *oratio atque ratio*). La lingua, non a caso, è una *lingua di fuoco* che *mormora*, in cui Ulisse sconta la pena di aver destato negli altri una passione ardente (*ardore*) con le proprie parole, per aver convinto altri a seguire i suoi fini, a suo piacimento: pure l'aggettivo *aguti* si collega alla rappresentazione della qualità di un desiderio ardente e indomabile. Quando la *prora* viene a trovarsi sott'acqua, termina anche l'*orare* di Ulisse. I versi penultimo e terz'ultimo sono di carattere *ascendente*, ovvero aderiscono alla semantica della dichiarazione, secondo cui il *turbo* afferra il *primo canto* della nave (in senso figurato il turbine, strumento di punizione, piomba sull'uomo, afferrandolo per il suo punto più sensibile, e cioè per il suo intelletto baldo e azzardoso), ne solleva la poppa e con l'aiuto di un'onda (reale e vocale, ovvero con un accento), ne sommerge la prora – e tutto ciò vien reso ancor più verosimile dallo scrocchiare del fonosimbolismo *prora*.

Per quanto Ulisse presti la massima attenzione alle proprie parole, dal suo linguaggio si libera un altro linguaggio, il discorso poetico, generatore di significati, che – grazie all'adeguatezza uditiva – mette in relazione semantica la lingua – quale attività della ragione – con *il fuoco* e *la fiamma* fino a creare poi un'opposizione specifica con il significato del calore e della luminosità dei saggi del Paradiso.

Nell'immagine di chiusura la nave può essere dunque interpretata come simbolo tendente al pensiero orizzontale, *alle conoscenze*, ma non *alla comprensione* concepita in senso ontologico. Quando la nave *sta a testa in giù*, la direzione del viaggio, fino a quel punto orizzontale, tende a diventare verticale: questa direzione, *via interiore* concepita nel senso della virtù e della contemplazione, era fino a quel momento estranea ai tentativi della conoscenza esperiti

da Ulisse. In modo grottesco costui, che aveva sempre allontanato da sé la possibilità di compiere un “viaggio verticale”, è costretto ormai a procedere seguendo un asse verticale in una sola direzione, dall’alto verso il basso, in un percorso che conduce alla morte, all’*Inferno* e a una comprensione di se stessi meno superficiale, anche se tardiva, da parte dello stesso Ulisse, come si osserva nell’osservazione relativa al “*folle volo*”.

Le caratteristiche linguistiche di questo “monologo” dimostrano come Dante confermi il giudizio negativo di Virgilio nei confronti di Ulisse, a livello del *linguaggio stesso*. Ci troviamo di fronte un eroe che, anche per mezzo della parola, è maestro della retorica e del silenzio, da intendersi come eloquenza del convincimento. Lo stile e la composizione del discorso, dunque, *ne svelano anche il vero carattere, che è motivazione del castigo infernale*, come vediamo di seguito esemplificato:

– Così come in un’altra occasione, quando grazie alle sue grandi capacità elocutive l’Itacense riuscì a persuadere Achille, ora vuole far accettare il suo volere alla piccola compagnia che gli è rimasta fedele: i suoi compagni “vecchi”, per evitare di essere umiliati (come era avvenuto ad Achille), optano per il viaggio, nonostante si annunci pericolosissimo. Altrimenti essi non sarebbero, secondo Ulisse, che dei *bruti* incapaci di servirsi dell’intelletto. Oltre al fatto che quest’osservazione è profondamente offensiva e falsa nei confronti dei compagni che l’hanno accompagnato nel corso di trent’anni di temerarie avventure e lunghi vagabondaggi, registriamo il presupposto implicito che persino Ulisse sarebbe dunque vissuto fino a quel momento da *bruto*, fatto che anch’esso è falso. E va aggiunto che ciò varrebbe per lo stesso Ercole, che compì imprese non meno ardite dell’Itacense, per esempio accompagnando Giasone sulla nave Argo. Nell’orazione di Ulisse la possibilità di caratterizzare i compagni paragonandoli ai *bruti*, anticipa una verità del pensiero di Aristotele

riguardante l'essenza dell'uomo,³¹ ma basandosi su premesse false, avvalendosene senza giusto diritto contro i propri compagni;

– un'altra conferma viene dal fatto che dopo l'orazione indirizzata ai suoi seguaci, *perfettamente cosciente di averne provocato la morte*, Ulisse si rivolge a Virgilio e a Dante per lodare la propria orazione, definendola geniale, breve, appropriata. Che egli prescinda ancora, dopo le conseguenze della sua nefasta opera di persuasione, dall'assumersi una qualsiasi responsabilità personale, vuol dire che anche *a posteriori resta per lui d'importanza primaria* la conquista della fama, del successo retorico, come si legge del resto nelle tesi di Montano;³²

– menzionando l'amore filiale, paterno e coniugale, Ulisse accentua di condividere l'attitudine di Enea, anche se in realtà si rivela uomo privo di *carità*.

Le parole di Ulisse, volenti o nolenti, confermano anche le cause della sua collocazione nell'Inferno, enumerate prima da Virgilio. Ulisse, come le altre anime infernali, *rimane immutabile*: è tale e quale *era* prima.

Oltre a tutto questo esiste pure una sorta di *sistema* di condizioni oggettive dell'orazione, a causa del quale l'interpretazione pagana di *virtute e canoscenza* si distacca da quella cristiana. Questo spostamento di significato rende visibile il pensiero umano nello specchio della lingua e inserisce il discorso ulissiano nella problematica del mondo linguistico e dell'interpretazione della lingua di cui è intessuta tutta la *Commedia*.

31 Dante, *Convivio*, ed. cit., p.601.

32 Rocco Montano, *Suggerimenti per una lettura di Dante*, Conti, Napoli, 1956, p.156.

6. Il linguaggio di Ulisse e il problema della lingua nella *Commedia*

Tutti e tre i canti XXVI della *Commedia* analizzano in senso lato alcuni aspetti del problema linguistico: nell'*Inferno*, per mezzo dell'analisi morale del linguaggio di Ulisse (preso come esempio), Dante dimostra la moralità in base alla quale la lingua donata da Dio ad Adamo, ossia la *forma locutionis* che si manifestava nella connessione necessaria tra segno e referente, è ormai definitivamente perduta, con ciò connettendosi anche all'ammonimento che Dante *narratore* rivolge a se stesso: „e più lo 'ngegno affreno ch'ì non soglio, /perché non corra che virtù nol guidi" (*Inf.* XXVI, 21-22). In qualità di poeta egli deve trattenersi dal mostrare sotto forma di bene, di virtù, ciò che è male, vizio, ossia la mentalità d'Ulisse, la cui sete di conoscenza è presentata dallo stesso Dante come qualcosa di degno all'essere umano. Si tratta, dunque, della *ricreazione* poetica del linguaggio, che – anche solo per la straordinaria esperienza che costituisce la “sostanza poetica” della *Commedia* – può essere considerato solo come lingua *nascente*. D'altra parte dal carattere di donazione della lingua dovrebbe scaturirne per conseguenza il ruolo primario nell'encomio del Creatore. Nel XXVI Canto del *Purgatorio* invece, l'accento – a proposito di Guinizzelli – viene posto sulla possibilità potenziale segnalata nel *volgare illustre* (ossia nella lingua neolatina della cultura) sempre nel senso di parola poetica: tale possibilità è data nella direzione adeguata della parola, a rispecchiare in modo linguistico-poetico l'Amore esuberante di Dio. Nel Canto corrispondente del *Paradiso* “il discorso di Adamo finisce con il giustificare la libertà storica del linguaggio nuovo di Dante per una materia eterna, quale era la rivelazione dell'aldilà”,³³ ossia Adamo stesso riconosce la nuova lingua poetica di Dante, che tiene “desta

33 Giuseppe Giacalone, *Canto XXVI*, in Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso* (a c. di G. Giacalone), Zanichelli, Bologna, 2007, p.587.

la memoria dell'evento da cui il *linguaggio* ha tratto origine. *In questo senso poesia e redenzione linguistica sono tutt'uno.*³⁴

7. Il modello cognitivo di Ulisse (Ulisse, Enea e Dante protagonista)

Secondo la concezione dantesca *il modello della conoscenza proprio di Ulisse* includerebbe un'impresa eroica, a testimonianza della sete insaziabile di conoscenza, di questo desiderio nobile dell'uomo pagano, o in genere dell'uomo come tale, che *in sé* è valutabile del tutto positivamente. Si tratta di un *exemplum* in cui, mancando ancora la rivelazione del Dio cristiano, come anche la conoscenza e l'accettazione del Dio del Vecchio Testamento, era inevitabile che la riflessione si basasse semplicemente sulle modeste forze dell'uomo: Ulisse non riconosce i limiti della ragione, ed "è convinto che l'ingegno sia una dotazione personale".³⁵ Da ciò consegue che *la sua destinazione infernale e dunque la sua perdizione stessa, non sono conseguenze del suo desiderio di conoscere, del „trapasso“*. Quindi non è sostenibile l'interpretazione secondo cui nell'atto di Ulisse si sarebbe manifestato il peccato originale, con una ripetizione della rivolta di Lucifero, giacché lo stesso Adamo (*Par. XXVI, 115-117*) testimonia al Pellegrino come non sia il fatto di assaggiare il frutto proibito in sé, dunque *il desiderio di sapere* a costituire la causa dell'espulsione dal Paradiso, ma l'inobbedienza manifestata *contro Dio*, la mancanza d'umiltà, la superbia (*hybris*), il desiderio, dunque, di conoscere il bene e il male non per mezzo di Dio, ma partendo dall'essere umano. Nonostante siano caratteristiche dello stesso Ulisse la mancanza d'umiltà, la superbia, la spavalderia, quest'atteggiamento non si oppone a Dio – come nel caso di Adamo –, ma è parte fondamentale di un'indole orientata verso la gloria, la „fama“.

34 Alessandro Raffi, *La nobiltà della lingua in Dante*, in *Lettere italiane*, LVIII/1., 2006, p.112.

35 Picone, *Canto XXVI*, ed. cit., p.362.

Il viaggio d’Ulisse, che è del tutto orizzontale nel senso che ha per scopo esclusivo la definizione della mappa del mondo ed è motivato da una curiosità inesauribile, è per Dante un *traviamento spirituale*, giacché tale „saggezza” non può essere soddisfatta: dopo aver avuto tutte le esperienze possibili del mondo, giungendo alle colonne d’Ercole, il girovago non è capace di riflettere (in base a quanto sinora visto) su quanto resta celato alla vista umana. A proposito di ciò Dante afferma: „*Desistano adunque, desistano gli uomini dalla indagine delle cose alle quali essi non possono giungere, e volgano con ogni potere il pensiero alle immortali e divine, tralasciando quelle che avanzano il loro intelletto*”.³⁶ È proprio questo il significato delle colonne d’Ercole che segnano il limite: tali colonne nella storia dell’Ulisse dantesco rappresentano le immagini oggettivate della formula della scolastica espressa da Virgilio col termine *quia* nei confronti della filosofia, e che denota *l’essere così* della cosa, mentre il *quid sit*, ossia l’altra metà del confine, riguarda il modo d’essere e la consistenza dell’esistenza dell’esistente, dietro cui si nasconde il segreto dell’essere stesso del Massimo Fattore, quello che potremmo definire il “funzionamento di Dio”.³⁷

Matto è chi spera che nostra ragione
 possa trascorrer la infinita via,
 che tiene una sustanza in tre persone.
 State contenti, umana gente, al quia;
 ché, se possuto aveste veder tutto,
 mestier non era parturir Maria;
 e disiar vedeste senza frutto
 tai che sarebbe lor disio quietato,
 ch’etternalmente è dato lor per lutto:
 io dico d’Aristotile e di Plato
 e di molt’altri»; e qui chinò la fronte,
 e più non disse, e rimase turbato”. (*Purg.* III, 34-45)

36 Dante, *Quaestio de aqua et terra*, in Dante Alighieri, *Tutte le opere*, Newton Compton, Roma, 2005, p.1212.

37 Si veda: Giacalone, *Purgatorio – Canto III*, in Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Purgatorio*, (a c. di G. Giacalone), Zanichelli, Bologna, 2007, p.133.

Virgilio, dopo la morte e insieme agli altri poeti, constata tristemente – giacché viene privato dalla visione dell'ultima Verità – che l'intelletto, partito da e basatosi su se stesso nel tentativo di comprendere i segreti di *un certo* Dio, ossia dell'esistenza, ha sotto quest'aspetto subito una sconfitta definitiva. Diremo dunque che *la ragione in sé non è capace di trapassare il limite varcato da Dio tra la capacità cognitiva di se stesso e quella dell'uomo*. È peculiare che l'epiteto „matto” sia anche sinonimo dell'irrazionale (v. il *folle volo*) ulissiano, quasi per rafforzare il processo di riflessione su se stesso del pensatore-navigatore greco. In apparenza, è il fatto di riconoscere l'inutilità del trapasso del limite, il motivo della persecuzione di Ulisse da parte di Pallade Atena: l'astuto itacense fu appena in grado di rapire la statua, il simulacro, dunque *l'immagine* della sapienza divina (già questo aveva il significato di un chiaro intento di travalicare un confine); il furto della statua è considerato da Ulisse esclusivamente come un atto proprio, mentre con tale atto, in realtà, il suo agire si configura manipolato dalla volontà della Dea. Ulisse è dunque divenuto vittima dell'*astuzia della ragione*. Non ha compreso, poiché non era in grado di comprenderlo, che la conoscenza basata sull'intelletto è autonoma solo all'interno dei propri limiti. Egli avrebbe potuto conoscere la verità mistica, "scoprire un al di là da se stesso a cui aspira"³⁸ solo in possesso dell'esperienza dei propri limiti, del limite della ragione, ossia *in senso negativo*. Ma vi arriva *solo col ritardo*. In senso allegorico dunque Ulisse non ha travalicato, poiché non era in grado di travalicarlo, il limite tra Dio e se stesso, nonostante – in senso letterale – abbia commesso una violazione.

Il significato della figura di Ulisse si chiarifica ancor meglio nella comparazione con un'altra figura di navigatore, Enea. A fare

38 Sebbene quest'osservazione di Derla si riferisca al problema delle due vie della conoscenza accettata da Dante pensatore, essa può offrire una spiegazione presa in senso opposto anche alla figura di Ulisse. Si veda Luigi Derla, *L'altro Virgilio dantesco*, in *Testo*, 1995, p.55.

da modello al discorso d'Ulisse è quel luogo famoso dell'*Eneide* in cui il protagonista esorta e consola i compagni in preda alla tristezza: "Compagni, rimembrando i nostri affanni, voi n'avete infiniti omai sofferti vie più gravi di questi".³⁹ A livello formale la struttura retorica dei due discorsi è simile, con la differenza che mentre Ulisse esorta i compagni facendo appello alla loro umanità (persino in senso biologico, giacché erano stati in precedenza trasformati in maiali dalla maga Circe) senza prendere in considerazione la possibilità di poterne causare la morte incitandoli a compiere un viaggio tanto pericoloso, Enea tenta di dissolvere le nubi di tristezza che si addensano sui compagni (e su se stesso) ricordando come il lungo iter da percorrere abbia una mèta che si realizza in un'importante prospettiva storica (la rinascita di Troia attraverso la fondazione di Roma), oltre ad argomentare su ragioni e motivi di sopravvivere alle calamità: „soffrite, mantenetevi, serbatevi a questo, che dal ciel si serba a voi, sí glorioso e sí felice stato”.⁴⁰ Ulisse sfida il fato che gli è contrario, mentre Enea deve compiere una missione di ispirazione divina. *Indubbiamente ciò corrisponde all'opposizione tra Ulisse e "l'autore immanente"*. Nella figura di Ulisse potremmo dunque vedere l'incarnazione precoce dell'eroe autonomo, se non apparisse, a latere, la figura di Enea, vale a dire la *verità del testo* che ci impedisce di ravvisare nella *visione del mondo dantesca* la prefigurazione della riflessione propria dell'uomo moderno.

Tutto ciò è inoltre in relazione con il giudizio dell'uomo medievale sulla conoscenza, che includeva lo scopo a cui la conoscenza stessa tende, distinguendo così la *vera conoscenza* dalla *sapientia mundi* e dalla *curiosità*, e di conseguenza dall'orgoglio e dalla sete di gloria che dalle prime derivano: in quest'ultimo caso la conoscenza è evidentemente strumento del male: "Sunt namque qui scire volunt eo fine tantum ut sciant; et turpis curiositas est. Et sunt

³⁹ *Eneide* I, vv. 322-324 (traduzione di Annibal Caro).

⁴⁰ *Eneide* I, vv. 338-340.

qui scire volunt, ut sciantur ipsi; et turpis vanitas est. Et sunt qui scire volunt ut scientiam suam vendant, verbigratia pro pecunia, pro honoribus; et turpis quaestus est. Sed sunt quoque qui scire volunt ut aedificent; et caritas est. Et sunt qui scire volunt ut aedificentur; et prudentia est. Horum tamen ultimi soli duo non inveniuntur in abusione scientie".⁴¹ *Se i primi due possono essere riferiti ad Ulisse, gli ultimi due possono rapportarsi alla totalità del pensiero espresso nel Convivio e nella Commedia.*

L'analisi della figura di Ulisse, alla luce di un raffronto con Enea, conferma che il primo è prigioniero del desiderio di conoscere, di quell'attività conoscitiva che vuole realizzare un'accumulazione delle conoscenze, nel corso della quale si rimane però entro la relazione soggetto-oggetto; l'eroe greco divora le novità della conoscenza senza venirne toccato nella sua integrità umana. La conoscenza di cui in tal modo s'impadronisce (diremmo espropriandola) rimane così in un certo qual modo sempre di stampo esteriore, senza contribuire all'atto di comprensione di sé da parte dell'eroe. Enea, al contrario, è l'eroe della comprensione, capace di interiorizzare e render proprio (assumere nel senso più profondo) ciò che alla comprensione è sottoposto, soggettivandolo. La comprensione da lui ottenuta lo conduce sempre ad un altro grado di comprensione del proprio essere, al capovolgimento della realtà quotidiana, da orizzontale in verticale e dunque, metaforicamente, verso il senso morale. Questa è la via che si ripete nel viaggio dantesco, nella *Commedia*, ora esclusivamente in funzione della grazia divina.

John Freccero afferma che "Ulisse dunque starebbe a rappresentare un momento della vita del pellegrino".⁴² Tra la figura

41 Giovanni Galbi in Giorgio Padoan, *Ulisse „fandi factor” e le vie della sapienza. Momenti di una tradizione (da Virgilio a Dante)*, in Padoan, *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, Longo, 1977, pp.185-186.

42 John Freccero, *L'Ulisse di Dante: dall'epica al romanzo*, in John Freccero, *Dante. La poetica della conversione*, Il Mulino, Bologna, 1989, p.205.

che erra (nella “selva oscura”) di Dante e quella altrimenti vagabonda di Ulisse, si può indubbiamente sostenere un parallelo, in quanto il travimento – in ambedue i casi – denota la via errata sia in senso morale che intellettuale (Dante *protagonista*, per un certo lasso di tempo, non è in grado di *sentire* la parola, mentre Ulisse non vuole *ascoltarla*). Ulisse, valicando le colonne d’Ercole per continuare a viaggiare *sol con un legno nel mondo senza gente*, naufragherà *realmente* (anche se nella realtà immaginaria della narrazione) nei pressi del monte del Purgatorio, lì dove ai viventi non è lecito giungere (giacché non è concesso loro di entrare nel Paradiso Terrestre). Il pellegrino naufraga invece allegoricamente, mentre si trascina per scampare alla selva oscura: “E come quei che con lena affannata [...]” (*Inf.* I, 22-27). Del resto, neanche Dante *protagonista* può salire al Purgatorio, al monte della purificazione, siccome oltre quel punto *nessuno era passato vivo*. Se non giungesse in suo aiuto – inviato dal cielo – Virgilio, Dante si perderebbe “su la fiumana ove ‘l mar non ha vanto” (*Inf.* II, 108). Dunque, la figura di Dante *protagonista* e quella di Ulisse possono essere imparentate dal fatto che ambedue sarebbero destinati alla perdizione: Dante però ha ricevuto la grazia e può affidarsi alla guida di Virgilio e di Beatrice.

La figura di Dante che precede il suo “risveglio” – il Dante che da giovane seguiva incoscientemente Beatrice, il giovane uomo in cui l’ideale, in seguito alla morte della Donna, ha perso forza proprio per aver seguito solo *istintivamente* il bene, giacché il significato universale dell’amore ancora non si è determinato a livello intellettuale-morale – è dunque analoga a quella di Ulisse. Dopo la morte di Beatrice Dante “vive nel sogno”, poiché in quel periodo gli manca il ruolo cosciente sia dell’amore della sapienza (della filosofia), che della *sapienza dell’amore* (si tratta qui del “Dante” anteriore alla stesura del *Convivio*, che sarà ricondotto sulla via della riflessione e della comprensione proprio per mezzo delle spiegazioni di Virgilio, che aderiscono alle richieste di Beatrice). Mentre Ulisse è guidato

dall'orgoglio (ossia dall'*hybris*),) – che in sé è fonte di inottemperanze morali – e per questo e non dal desiderio di sapere è perduto, il Pellegrino cristiano, che pur possiede la rivelazione di Cristo, viene tentato da desideri terreni (lussuria, superbia e cupidigia). Per comprendere i motivi dello smarrimento basterà ricordare che Virgilio è costretto a spiegare al protagonista l'esistenza del libero arbitrio (*Purg.* XVIII, 19-24), che il Pellegrino giungerà a comprendere solo alla fine del *Purgatorio*, per effetto delle parole di Beatrice. Il momento in cui la sirena *svia* Ulisse (*Purg.* XIX, 22-23) si lega strettamente alla critica che Beatrice muove nei confronti di Dante (*Purg.* XXXI, 43-45), avvisandolo che in seguito dovrà essere più forte, quando sentirà il canto delle sirene. Nel testo si condanna tanto la figura di *Dante che fu traviato* quanto quella di Ulisse, imparentata all'altro *nel senso generale del traviamiento*.

In tale "processo d'apprendimento" il Pellegrino dell'aldilà costituisce anche il contrappunto d'Ulisse, come è reso esplicito dalle connessioni tra le opposizioni semantiche nella totalità del testo della *Commedia*, in cui è sempre presente il travalicamento della misura umana⁴³ e il contrappunto dell'umiltà. L'umiltà si riferisce alla dignità umana di fondamento escatologico, che a sua volta deriva dalla somiglianza dell'uomo a Dio,⁴⁴ costituendo del resto la caratteristica fondamentale di Beatrice nella *Vita nuova*. Tale contrasto è dato nel primo Canto del *Purgatorio* (I, 133), dove l'espressione *com'altrui piacque* sta nel senso di *come Dio riteneva giusto*, sintagma già espresso da Ulisse (*Inf.* XXVI, 141) nel senso di *non piaceva a Dio*. Nel Canto II dell'*Inferno* (II, 35) il Pellegrino teme che la propria impresa nell'aldilà possa essere *folle*, e la sua proroga indica l'imposizione di un *freno all'intelletto*, affinché non si trovi ad affrontare un *folle volo*, come succede a Ulisse. Nello stesso Canto

43 cfr. Károly Kerényi, *Hérakleitos*, in *Az örök Antigoné*, in *Paidon*, 2003, p.15.

44 cfr. Carlo Nardi, *Il canto XIX del Purgatorio*, in *Studi danteschi*, vol. LXXI (71), 2006, p.81.

(II, 12) il riferimento al viaggio nell'altro mondo come a un *alto passo* (un'impresa d'importanza straordinaria) racchiude comunque in sé un carattere di *umiltà*, mentre il significato dell'*alto passo* a cui accenna Ulisse (XXVI, 132) è impresa grandiosa, nobile e ardita che deriva dalla bramosia di gloria.

Il naufragio inevitabile d'Ulisse e la salvezza di Dante hanno *insieme* la funzione di dimostrare che l'intelletto ha bisogno di una *guida*. La tragedia d'Ulisse è causata dall'essere dominato totalmente dalla ragione sicura di sé, in modo superbo, senza freni imposti dalla compassione verso i compagni, o verso i propri cari. L'intelletto però non ha semplicemente bisogno di una guida (di esser guidato dalla virtù), ma innanzitutto di un *freno*. All'inizio del Canto (XXVI, 19-22), in un punto interpretabile come un prologo o un commento, il narratore parla di un "freno" e della necessità di "frenare": "e più lo 'ngegno affreno ch'ì non soglio, /perché non corra che virtù nol guidi". Dunque solo l'intelletto frenato, debitamente domato, può essere guidato. Il freno in questo senso denota la *volontà* che qualifica l'uomo per mezzo del libero arbitrio. D'altra parte, nell'ammonimento a se stesso che vuole rallentare la corsa impetuosa dei pensieri, il significato del verbo *correre* passa al campo semantico del *folle volo*.⁴⁵ Sotto quest'aspetto il tentativo del trapasso d'Ulisse simboleggia l'insensatezza derivante dall'ambizione.

8. *La metafora del navigatore (l'impresa d'Ulisse, la scoperta e la scrittura come viaggio)*

La metafora del navigatore determina un "isotopo" semantico ben distinguibile nella totalità del testo della *Commedia*. I tratti semantici del "mare", della "nave" e della "navigazione" si riferiscono a un campo ben esteso. Si connettono da una parte alle unità narrative che tematizzano esplicitamente l'avventura del mare

45 cfr. Imre Madarász, „Költők legmagasabbja”(Dante-tanulmányok), Hungarovox, Budapest, 2001, p.69.

(innanzitutto quella d'Ulisse), d'altra parte ad ulteriori elementi del discorso poetico, in modo da collegare – come parti di un'unità semantica – in senso verticale alcuni livelli e orizzontalmente alcuni punti del testo tematicamente lontani ed indipendenti tra loro. In altre parole la metafora della “navigazione” e del “mare” sono da analizzarsi sia dal punto di vista dell'“episodio” tematicamente distinguibile, sia da quello del problema dell'organizzazione semantica del testo, sia per quanto riguarda l'effetto mutuo tra questi due livelli.

La prefigurazione dantesca del navigatore è rintracciabile in Sant'Agostino: nelle prime pagine del *De vita beata*, essa viene usata per mostrare quali strade possono percorrere coloro che *la filosofia può accogliere (quos philosophia potest accipere)*.⁴⁶ Per quanto riguarda la figura del poeta della *Commedia* e quella d'Ulisse, la rilevanza della connessione intertestuale sta nel fatto che la metafora del navigatore riguarda la figura del *filosofo*. I naviganti smarriti in mare, ossia i filosofi erranti, vengono sbattuti dalle onde, e nelle acque si aggirano a lungo, trascinandosi attraverso pericoli e peripezie. Se infine una qualche calamità – una tempesta – li riconduce verso la vita, essi dovranno temere l'enorme monte che si erge a nascondere l'entrata del porto, che per l'intelletto può significare esclusivamente il *conato superbo per la vana gloria (superbum studium inanissimae glorie)*.⁴⁷ Lo stesso Agostino si vede come chi si è smarrito nella nebbia e osserva a lungo le *stelle che cadono nell'oceano (labentia in oceanum astra)*,⁴⁸ le stelle che lo avevano deviato dalla giusta rotta. È inconfondibile l'identità tra le agostiniane “stelle che cadono nell'oceano” e il cielo d'Ulisse che si nasconde nel mare (*Inf.* XXVI, 127-129). I naviganti presi ad esempio da Agostino saranno in grado di ritornare al porto solo per una lunga via tortuosa, dove però vengono ostacolati da un

46 Sant'Agostino, *De vita beata* (liber I, I/1), in *S. Aurelii Agustini opera omnia*, PL 32.

47 *ibidem*, I/3.

48 *ibidem*, I/4.

immenso monte. Allo stesso modo Ulisse verrà colto dalla tempesta fatale pure ai piedi di un monte (vicinissimo al Paradiso Terrestre, presso il Purgatorio), e Dante *protagonista*, ancora errante, si aggira nello stesso luogo.

Nel mondo della *Commedia* Ulisse diventa l'eroe della più grande impresa marittima di tutti i tempi. È naturale perciò che la sua figura sia costituita da una fitta rete di metafore, che dispongono anche di una funzione autoreferenziale e rappresentano l'atto dell'autoreferenzialità del testo. Il linguaggio poetico riconosciuto persino da Adamo, che potenzialmente è adatto a tradurre l'aldilà cristiano, e del quale il Poeta disporrà solo alla conclusione degli "eventi", in sé *non è ancora un linguaggio a portata di mano*. Nonostante nella finzione narrativa la figura del poeta appaia non come quella di un autore, ma di chi "nota" il testo, riceve il messaggio divino, dunque *autore ideale* al quale si attribuiscono i tratti sacri del filosofo-poeta e del *poeta-vate*, in fin dei conti la figura del poeta può essere rappresentata in forma di navigatore che *naviga* – nel mare aperto – *verso le direzioni sconosciute della formulazione linguistica della Verità*. In questo senso la *scrittura* è navigazione, è avventura, e sotto quest'aspetto si connette sia alla tematica dell'impresa d'Ulisse che all'orientamento teorico-linguistico portato alla scoperta – in senso anche simbolico – della navigazione. La differenza è che Ulisse si dirige – incoscientemente e con la fiducia della sicurezza di sé (per quanto riguarda la comprensione dell'esistenza) insita nell'intelletto umano – verso il Dio cristiano a lui davvero ignoto,⁴⁹ mentre la *scrittura* tenta di far comprendere alla ragione umana la certezza delle verità dei due Testamenti e di quelle espresse da Cristo, per mezzo del linguaggio poetico ispirato dallo Spirito Santo.

Le immagini del "mare" e della "navigazione" si presentano in i tutti e tre i luoghi "prioritari" del testo, ossia nei canti introduttivi dell'*Inferno*, del *Purgatorio* e del *Paradiso*. Subito

49 Géza Sallay, *Ulisse come protagonista della Divina Commedia*, ed. cit., p.17.

all'inizio del primo Canto il poeta smarrito nella selva, arrivato ai piedi del Purgatorio, si guarda indietro e contempla il cammino percorso, come fa il naufrago alla deriva (*Inf.* I, 22-27). Più tardi sentirà dire a Virgilio che Santa Lucia, rivoltasi a Beatrice, ha caratterizzato lo stato del poeta bisognoso d'aiuto nel modo seguente: "Non odi tu la pietta del suo pianto /non vedi tu la morte che 'l combatte /su la fiumana ove 'l mar non ha vanto?" (*Inf.* II, 106-108). All'inizio dell'*Inferno* Dante *protagonista* combatteva la morte, ora è Dante *poeta* a sollevare le vele. In realtà, dal punto di vista del significato delle metafore, la differenza tra Dante *poeta* e Dante *protagonista* è secondaria. All'inizio dell'*Inferno* Dante *protagonista* guarda il cammino già percorso, la selva oscura, alla stregua di chi fugge il mare, mentre Dante *poeta* inizia a compiere il proprio ruolo (il canto del *Purgatorio*), in modo da lasciarsi dietro i canti dell'*Inferno*, che altro non sono se non un mare terribile.

Nella "seconda introduzione" del *Paradiso* ritorna l'immagine del poeta che intraprende il viaggio sul mare, questa volta seguito anche dai lettori come un navigatore: "[...] seguíti /dietro al mio legno che cantando varca" (*Par.* II, 2-3). Il poeta assume i tratti dell'esploratore che naviga per acque sconosciute e che indica una strada riservata a pochi: "L'acqua ch'io prendo già mai non si corse" (*Par.* II, 7). L'esploratore percorre per primo questo mare con la sua nave, esattamente come, giungendo al piede del Purgatorio, si troverà oltre un cammino mai percorso *in vita* da nessuno. Imbarcarsi significa questa volta volgere la rotta verso il Paradiso, il che non consiste semplicemente nel percorso delle sfere celesti, ma nella rivelazione – per i viaggiatori – di ultime verità filosofico-teologiche. Che la metafora si compia pienamente in questo senso, creando così un'unità semantica che abbraccia l'intera opera, è reso chiaro dal grande discorso introduttivo di Beatrice (che anticipa il viaggio paradisiaco). Beatrice spiega al poeta l'ordine dell'universo:

[...] Le cose tutte quante
/hanno ordine tra loro, e questo è forma
/che l'universo a Dio fa simigliante.
[...] /Ne l'ordine ch'io dico sono accline
/tutte nature, per diverse sorti,
/piú al principio loro e men vicine;
onde si muovono a diversi porti
per lo gran mar del l'essere, e ciascuna
/con istinto a lei dato che la porti.
(Par. I, 103-114).

Si tratta dunque del *mare dell'essere*, ossia dell'universo, percorso da innumerevoli navi che vanno ognuna verso il proprio porto, la propria mèta, come già suggerito dall'immagine agostiniana. Il poeta della *Commedia* che s'imbarca per il viaggio paradisiaco è uno dei tanti naviganti dell'universo, solo che, differenziandosi dagli altri, intraprende il viaggio verso poli sconosciuti. Da ciò risulta chiaro che l'insieme dei concetti che serve per descrivere metaforicamente la figura del poeta-vate *fa parte* della metafora principale che illumina l'ordine dell'universo: il poeta è da comparare direttamente con l'universo, la cui immagine è rivelata dal poema che narra le esperienze di un viaggio eccezionale. Inoltre, attraverso la figura del poeta-vate la *scrittura* ha il ruolo di comunicare che l'ambizione – il cui rappresentante per eccellenza in questo caso è Ulisse, e il cui scopo è la “felicità dei filosofi” – per l'uomo cristiano è interpretabile solo se mossa dal desiderio della beatitudine: per il cristiano dunque la felicità non è possibile senza il desiderio della beatitudine.

9. Il secondo modello della conoscenza. La figura d'Ulisse e i saggi del Limbo

I sapienti pagani del Limbo, nati prima della rivelazione del Dio cristiano, non potevano possedere le *virtù teologiche* in diretta connessione all'esistenza in sé di Dio, per mezzo delle quali “l'intera essenza personale e spirituale dell'uomo può mirare al

processo della conoscenza e nei suoi atti liberi alla Trinità divina della vita eterna".⁵⁰ Proprio questa *privazione* è la causa – nonostante il possesso delle *virtù cardinali* dell'intelligenza, della giustizia, della forza e della temperanza – dell'impossibilità (intesa anche come disperazione) della loro redenzione (*Purg.* VII, 7-8; 34-36). Per questo motivo i saggi potevano giungere alla ragione spirituale generale e all'etica a essa connessa solo partendo dalla ragione umana; nell'etica in questione – in base alle tesi socratiche e stoiche – è ribadito che "non esiste scienza senza coscienza, la scienza è autentica solo se è confermata dalla coscienza",⁵¹ il che vuol dire che la virtù è il più bel frutto della sapienza. Per questo troviamo Socrate, Platone, Cicerone e Seneca nel Limbo, Catone nel Purgatorio. Il significato di *co(n)scientia* (che racchiude in sé il termine *scienza*) è *coscienza in armonia con la sapienza*, ove si deve intendere l'armonia tra la riflessione e le virtù, ossia la filosofia morale. Perciò *Ulisse non è in grado di giungere alla felicità dei filosofi*, che inserisce nella totalità dell'intelletto sia il sapere che le virtù morali, poiché essi "erano così in grado di costruire i pilastri etici basandosi sulle virtù conoscibili e governabili dalla ragione".⁵² I filosofi antichi collegano la brama della gloria a delle condizioni morali, che Ulisse risulta d'essere del tutto inabile a soddisfare. In altre parole, dicendola con Boezio: „il filosofo che non pratica le virtù vere e proprie, poiché è guidato dalla superba bramosia di gloria, non possiede propriamente questo titolo, ma lo usurpa”.⁵³ Che la giustizia sia la "virtù che si manifesta tramite i nostri rapporti con il prossimo, che non danneggia",⁵⁴ lo testimonia un esempio concreto di Aristotele che del *Filottete* di Sofocle loda il carattere di Neottolema, giacché

50 Karl Rahner-Herbert Vorgrimler, *Teológiai kyszótár*, Szent István Társulat, Budapest, 1980, p.175.

51 Nándor Várkonyi, *Az ötödik ember*, Széphalom, Budapest, 1996, vol II, p.228.

52 *ibidem*, p.231.

53 Boethius, *A filozófia vizsgálása*, Európa, Budapest, 1979, p.45.

54 Arisztotelész, *Nikomakhoszi Ethika*, Magyar Helikon, Budapest, 1971, p.132.

quest'ultimo non si è lasciato persuadere a fare ciò che Ulisse gli aveva chiesto (ossia a ingannare Filottete per la vittoria troiana delle truppe greche), poiché *lo sconcertava la menzogna*.⁵⁵

Dunque, *Ulisse e i sapienti del Limbo – per quanto riguarda il desiderio di sapere – mostrano delle somiglianze*, ma dal punto di vista di motivazioni e metodi, sono ben diversi tra loro. L'esistenza di un limite relativo alla conoscenza è necessaria, come lo è anche "l'intento della trasgressione", che *può comportare smarrimento, senza giungere fino alla perdizione*. Per questo motivo troviamo nel Limbo quell'Averroé che – secondo Maróth – affermava partendo da Aristotele l'esistenza eterna del mondo materiale (attestandosi su una posizione contraria sia all'Islam che al Cristianesimo), e nel Limbo sta lo stesso Aristotele, che afferma come l'intelletto non è una caratteristica individuale dell'anima: l'uomo partecipa soltanto dell'intelletto, quindi con la morte l'anima si annienta.⁵⁶

Prendendo spunto dalle tesi di San Tommaso,⁵⁷ secondo le quali nessuna realtà finita può saziare il desiderio di sapere dell'intelletto, che sarà soddisfatto solo quando arriva a Dio, si constata inoltre che il desiderio della comprensione totale dell'esistenza può sì *sviarcì intellettualmente*, senza però che da ciò consegua l'inutilità della riflessione, giacché questa proviene dalla sapienza in noi infusa per mezzo dell'amore di Dio.

10. *Ulisse e l'autore del Convivio*

È evidente che l'autore immanente del *Convivio*, Dante cristiano, non poteva condividere del tutto le concezioni dei sapienti pagani sull'esistenza, o addirittura le riteneva erronee. Nella propria opera ne cita solo quei luoghi che – deduzioni

55 Arisztotelész, *Nikomakhoszi Ethika*, ed. cit., p.174.

56 Miklós Maróth, *Kereszténység és iszlám, Két világoallás*, in AA.VV., *Muszlim művelődéstörténeti előadások*, Iskolakultúra, Pécs, 2001, pp.16-18.

57 Sancti Thomae de Aquino *Summa contra Gentiles*, vol. III, caput 50, in <http://www.corpusthomicum.org/scg1001.html>.

dell'intelletto naturale – sono in armonia con le verità della propria fede. Nel proprio trattato sulla filosofia morale, l'Alighieri definisce in più occasioni l'esistenza di un limite, facendo appello proprio ad Aristotele e ai suoi seguaci: la Filosofia ci aiuta nella nostra fede, il cui fondamento è il Cristo, "lo quale creò la nostra ragione, e volle che fosse minore del suo potere",⁵⁸ e "perché elli lo si facesse, presuntuoso sarebbe a ragionare".⁵⁹ *La coscienza del limite e la conoscenza-comprensione che avanza nell'alveo della virtù, costituiscono il fondamento della filosofia dantesca.* Il rimprovero di Beatrice nei confronti del Poeta, che lo accusa di procedere su di un cammino non appropriato ("immagini di ben seguendo false" [Purg. XXX, 131]), si riferisce all'"errante in sogno", ossia ai *precedenti biografici* di Dante *protagonista*, e non all'autore immanente del *Convivio*. Nel *Convivio*, sia pure mai nominato, *in absentia*, Ulisse "è presente" come contrappunto delle riflessioni filosofico-morali. Sotto quest'aspetto la figura d'*Ulisse non corrisponde al Dante del Convivio*.

Nel *Convivio*, come giustamente osserva Imbach, Dante trasferisce la "funzione della prima filosofia" – in netto contrasto con Aristotele – dalla metafisica alla filosofia morale, ed enuncia il primato dell'intelletto pratico ossia, rivolgendosi al pubblico laico, intende contribuire alla formazione di una vita degna dell'uomo.⁶⁰ Il primato della filosofia morale si riferisce proprio alla necessità di mettere in secondo piano l'analisi metafisica, riferendosi ai limiti delle speculazioni rivolte a spiegare il funzionamento – sulla base della volontà divina – dell'universo, limiti che a loro volta si connettono al limite cognitivo. In realtà già le speculazioni metafisiche in sé segnalano chiaramente il limite tra il sapere umano e quello divino. Non a caso l'autore dice che "la dottrina veracissima di Cristo" è senza errore ed è „sopra tutte le altre

58 Dante, *Convivio*, ed. cit., p.560.

59 *ibidem*, p.552.

60 cfr. Ruedi Imbach: *Dante, la philosophie et les laïcs*, Editions Universitaires de Fribourg Suisse–Editions du Cerf, Paris, 1996, p.138.

ragioni", che sebbene abbiamo un qualche concetto delle sostanze immateriali, non siamo in grado di comprenderle pienamente, e non si tratta di un errore dell'uomo.⁶¹ Tutto questo in seguito verrà confermato metaforicamente nei confronti di Virgilio e degli altri sapienti dell'antichità, come anche di Beatrice e dei sapienti del Paradiso, anche loro privati *della capacità di possedere pienamente la conoscenza di Dio*.

11. *Il Convivio e la Commedia*

La maggior parte dei dantisti sostiene, sul rapporto tra *Convivio* e *Commedia*, che l'ultima sia una specie di rivalutazione del primo, nel senso che nella *Commedia* sarebbe avvenuta la subordinazione della filosofia alla fede, e dunque il *Convivio* rappresenterebbe lo smarrimento di Dante, che troverà nella *Commedia* la retta via. Secondo quest'ipotesi diffusa, il Dante del *Convivio* dovrebbe percorrere le diverse stazioni dell'aldilà, sfuggendo alla perdizione, per mezzo della grazia divina. Il problema insito in questa concezione consiste nell'identificazione totale dell'autore immanente col Dante *protagonista*, più precisamente con gli antecedenti biografici dell'eroe che ormai è cosciente del proprio smarrimento; chi condivide questa interpretazione, vede nell'incompiutezza del trattato un fallimento del Poeta. In realtà i principi filosofico-teologici e morali del *Convivio* sono tutti presenti anche nella *Commedia*: le risposte di Virgilio, le spiegazioni e i chiarimenti degli altri protagonisti – formulati sulla scorta delle domande di Dante *viandante* – riecheggiano le tesi dell'autore del *Convivio*. La narrazione poetica "illustra" l'eroe in un genere particolare del romanzo dell'evoluzione morale, l'eroe che non rappresenta solo se stesso, ma – guidato dall'intenzione esplicita della *Commedia*, la *rievangelizzazione* – l'intero mondo cristiano in preda allo smarrimento. È ormai chiaro che l'eroe deve assumersi la responsabilità – almeno in

61 Dante, *Convivio*, ed. cit., pp.527-528.

parte – anche dei peccati che (nonostante l’ispirazione autobiografica del materiale utilizzato dall’autore immanente) non rispecchiano le conoscenze e le posizioni morali e di fede dell’autore del *Convivio*. Non sono mutati i principi di Dante, è cambiato il genere della scrittura. Per mezzo della forza metaforica e del carattere dialogico della parola poetica, le affermazioni e le argomentazioni si dissolvono e vengono poste su un altro livello. Il *Convivio* non mostra nessuna traccia né dell’instabilità della fede di Dante, né della subordinazione della fede alla ragione (alla filosofia). Se questi ultimi mutamenti fossero avvenuti, ciò varrebbe anche per la *Commedia*, nella quale invece il rappresentante dell’aristotelismo radicale o neoplatonico, Sigieri da Brabante (il grande avversario nelle dispute teologiche dell’Aquinata) si trova tra i sapienti del Paradiso. Imbach sostiene con pieno diritto che Dante in realtà non ha mai negato le proprie posizioni originarie, né avremmo alcun motivo per accettare il parere di alcuni critici (di Nardi, per esempio) secondo cui si tratterebbe di una evoluzione intellettuale-spirituale in cui Dante sarebbe giunto dalla filosofia radicale alla riflessione religiosa e ortodossa.⁶² Non si può tracciare un arco di questo tipo tra il *Convivio* e la *Commedia*: la riconciliazione dantesca tra le posizioni di Tommaso e quelle di Sigieri avviene in base al momento identico incluso nella loro differenza. Oltre alla differenza tra i due – tra la filosofia antica e la rivelazione Sigieri vedeva solo un fiume, mentre Tommaso vedeva anche il ponte – l’identità consiste nel fatto che sia Sigieri che Tommaso giudicavano queste due positivamente, anche se il primo lo faceva in modo separato, mentre il secondo apprezzava la filosofia antica anche come un sistema che può servire da fondamento per esporre a livello speculativo-teologico le verità di fede.⁶³ Il limite imposto da Sigieri è categorico, ma è in armonia con

62 Imbach, *Dante, la philosophie*, ed. cit., p.148.

63 Giacalone, *Paradiso – Canto X*, in Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*, Zanichelli, Bologna, 2007, p.287.

la concezione dantesca secondo la quale “congiungasi la filosofica autoritade con la imperiale, a bene e perfettamente reggere”⁶⁴ e che – allo stesso tempo – difende la sovranità dell’Impero “ordinato” da Dio contro la Chiesa. Con ciò Dante non accetta la cosiddetta *doppia verità*, ma sostiene il funzionamento dell’unica verità in una duplice relazione, vale a dire che Dio, come unica verità, sarebbe la fonte di tutte le realtà e verità.⁶⁵ Nell’argomentazione di Tommaso Dante scorge il rispetto della filosofia, o almeno crede di vedere che “se qualcosa rimane *al di fuori* di un qualsiasi campo ben determinato della realtà del mondo (vale a dire, in questo caso, *al di fuori del campo* della rivelazione storica, della Chiesa e della teologia), da tutto ciò il cristiano non deve nient’affatto dedurre che quel qualcosa rimanga al di fuori anche della competenza del suo Dio”.⁶⁶ Il fatto che – secondo Dante – per la filosofia l’essenza dell’esistenza di Dio rimane necessariamente ineffabile, è confermato sia da numerosi passi del *Convivio* che dalla storia della comprensione che l’eroe vive nella *Commedia*. In connessione al libero arbitrio, Virgilio conduce fino a Beatrice il Pellegrino, per una spiegazione definitiva (*Purg.* XVIII, 48). Il viandante può provare persino “sulla propria pelle” il libero arbitrio: la sua capacità di comprensione viene da Beatrice apostrofata con benevola ironia (*Purg.* XXXIII, 55-90). Che Dante non sia capace di comprendere appieno il *modus loquendi* – che corrisponde alla ragione suprema – di Beatrice, è in sé la prova (drammatica) del fatto che la mente di Dante, educata per mezzo della filosofia, è incapace di seguire le vie del cielo. Anche in alcuni canti del *Paradiso*, infatti, si afferma che l’uomo non è capace di vedere pienamente il “funzionamento di Dio”, che è infinito, misura di se stesso, che col suo *compasso* ha segnato un limite tra le cose velate e quelle rivelate (*Par.* XIX, 40-45), che persino Lucifero, nell’intento della sua trasgressione, ha fallito, quanto infine sia

64 Dante, *Convivio*, ed. cit., p.596.

65 cfr. Karl Rahner-Herbert Vorgrimler, *Teológiai küssötár*, ed. cit., p.221.

66 *ibidem*.

stolto giudicare Dio dal *basso* (*Par.* XX, 132-133). In realtà neanche un serafino sarebbe capace di dare delle risposte a tali domande, nonostante tale creatura riesca a guardare in maggiore profondità i segreti di Dio (*Par.* XXI, 91-99). Il dovere del Pellegrino sarà raccontare ulteriormente in Terra che l'uomo non deve procedere armato solo della sicurezza superba in se stesso, quando si dirige verso una mèta così remota (il mistero di Dio). Il termine *segno*, con la segnalazione del limite posto alla conoscenza umana e ordinata da Dio, ci riconduce col proprio significato al monito di Ercole, mentre nello stesso tempo è *riconfermata* anche la *coscienza del limite* espressa nel *Convivio*. Quando la Corti afferma che nella storia di Ulisse Dante fa confluire "i sollecitanti topoi metaforici dell'errore intellettuale",⁶⁷ ha ragione per quanto riguarda il cosiddetto *aristotelismo radicale* del *Convivio*, poiché alcuni passi della *Commedia* confutano davvero determinate riflessioni averroistiche. Basterà citare *Purg.* XXV, 62-66, nel quale Stazio si oppone alla concezione d'Averroé – e quindi di Aristotele – sulla separazione dell'anima e dell'intelletto (perché in quest'argomento menti maggiori di Dante avevano anch'esse errato), ricordando poi che Beatrice, nel secondo canto del *Paradiso*, corregge l'opinione di Dante *protagonista* a proposito della Luna, già affermata nel *Convivio*,⁶⁸ sottolineando che "[...] non ti dovrien punger li strali /d'ammirazione omai, poi dietro ai sensi /vedi che la ragione ha corte l'ali" (55-57).

In tutti questi casi ci troviamo di fronte ad un paradosso peculiare: nonostante il Dante del *Convivio*, oltre a far l'elogio della filosofia, metta continuamente e *in senso generico* in rilievo il rischio dello smarrimento – come conseguenza dello sconfinamento e della penetrazione, da parte della ragione umana, nelle "acque territoriali divine" –, finisce egli stesso per smarrirsi, di tanto in tanto. Eppure, per quanto lo smarrimento di carattere non-etico dell'intelletto desideroso di sapere non abbia come conseguenza la perdizione – si

67 Maria Corti, *Percorsi dell'invenzione*, Einaudi, Torino, 1993, p.144.

68 Dante, *Convivio*, ed. cit., p.534.

vedano gli esempi notevoli dei sapienti del Limbo e dello stesso Pellegrino cristiano, che nonostante abbia pareri errati, non per questo è imputabile di apostasia –, si evince chiaramente come accanto all'esistenza del limite in questione sia indubbiamente *indispensabile* la cultura dell'intelletto umano, giacché Dio non pone se stesso *del tutto al di fuori* del campo della conoscenza razionale. Già il fatto che Beatrice abbia richiesto *Virgilio* come guida del Viandante, indica come non si tratti qui di un rifiuto della virtù della riflessione razionale. Non è un caso che la "consegna" si svolga proprio all'entrata del Paradiso Terrestre. La tesi virgiliana che lascia l'etica autentica al mondo terreno (*Purg.* XVIII, 67-69) non viene confutata. In *Par.* XXVI, 25-42 il Pellegrino confessa a San Giovanni che il sorgere dell'amore verso Dio è stato reso possibile, oltre che dai Libri Sacri, dagli argomenti filosofici, secondo i quali ogni cosa, per il suo essere *creatura*, tende al bene, ovvero alla prima causa. Tale pensiero platonico-aristotelico, "riformulato" da Tommaso, è interpretabile nel modo seguente: nella creazione l'amore di Dio verso l'uomo e in armonia con la propria saggezza (in breve la *caritas*) necessariamente precede come fonte l'amore dell'uomo verso Dio ("amore di Dio"). Ciò vale anche per il *Convivio*, la cui "teoria del limite" è confermata dal processo di comprensione di Dante nella *Commedia*. Il "fallimento" del tentativo di comprensione non giustifica affatto l'eresia di pensiero, come ribadisce anche Beatrice (*Par.* IV, 67-69): "Parere ingiusta la nostra giustizia /ne li occhi de' mortali, è argomento /di fede e non d'eretica nequizia". Naturalmente, il fatto che il Pellegrino domandi più volte se sia "giusta" la collocazione dei sapienti pagani, segnala che l'ispirazione del testo poetico è alimentata da una *passione metafisica*⁶⁹ tale da voler interpretare la problematica della comprensione anche come una questione morale.

Nel corso della "rappresentazione" linguistica della visione

69 Umberto Eco, *Lettura del "Paradiso"*, in Eco, *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano, 2003, p.28.

del mondo dei sapienti nelle sfere del Paradiso – è a dire il terzo modello di conoscenza, il *modello della comprensione*, giacché esso non intende scoprire quanto è del tutto sconosciuto, ma intende comprendere e rivivere in massima profondità il mistero di Dio che si è rivelato ai cristiani – riappaiono alcuni momenti terminologici del canto d’Ulisse nel verso “chi non s’impenna sí che là sú voli [...]” (*Par.* X, 74), a esprimere il concetto che chi non è in grado di spiccare il volo per ascendere al Paradiso con l’aiuto della grazia, nulla può comprendere dalla parola del narratore. Questo riporta il lettore alla nota immagine del *folle volo* (“de’ remi facemmo ali al folle volo”),⁷⁰ come anche al verso 139 dell’ultimo Canto del *Paradiso* (“ma non eran da ciò le proprie penne”), in cui ancora una volta si sottolinea l’esistenza del limite, nonché il fatto che la sete di Dio, ossia il desiderio vivo nel Pellegrino, così come quello dei beati, rimane pur sempre vivo, nonostante il desiderio di volare a Dio venga soddisfatto solo per un istante.⁷¹

Guardando la figura d’Ulisse dalla prospettiva della totalità del pensiero europeo sembra accettabile la posizione che in Ungheria assunse Imre Bán,⁷² secondo il quale Ulisse non è precursore dell’uomo rinascimentale, né simbolo del desiderio rinascimentale del sapere, ma include in sé “il *pathos* della grandezza umana”. Ciò è possibile perché “Dante ha prestato la propria grandezza spirituale, la sete insaziabile di sapere, la dirittura morale nel dissidio tra fede e ragione” alla propria figura. Tale interpretazione indubbiamente oltrepassa le letture romantiche, secondo le quali la storia raccontata da Dante tesserebbe le lodi dell’eroe che vince ogni ostacolo, disposto anche all’ultimo sacrificio. Si può azzardare poi un altro giudizio,

70 cfr. Mira Mocan, *Ulisse, Arnaut e Riccardo di San Vittore: convergenze figurali e richiami lessicali nella Commedia*, in *Lettere italiane*, LVII/2, 2005, p.185.

71 Si veda: Lino Pertile, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella „commedia”*, Cadmo, Fiesole, 2005, p.145.

72 Bán, *Dante Ulyxese*, ed. cit., p.145.

anch'esso ben poco romantico e moderatamente modernizzante, ma che in fin dei conti può essere in armonia col significato "letterale" del testo: la ragione *sfrenata*, che non obbedisce ai principi etici superiori, è (auto)distruttiva. Tale pensiero, indubbiamente presente nella narrazione dantesca, si avvicina alla concezione critica della ragione che maturerà nel corso di lunghi secoli e avrà la sua forma definitiva nella *Critica della ragion pura* di Kant.

(Traduzione in italiano di József Nagy, realizzata nell'ambito del programma di ricerca OTKA PD 75797)

Bibliografia

- AGOSTINO (Santo), *De vita beata* (liber I, I/1), in *S. Aurelii Agustini opera omnia*.
- ALIGHIERI, Dante, *Convivio*, in *Alighieri, Tutte le opere* (a c. di Fredi Chiappelli), Mursia, Milano, 1965.
- ALIGHIERI, Dante, *Quaestio de aqua et terra*, in *Alighieri, Tutte le opere*, Newton Compton, Roma, 2005.
- ARISZTOTELÉSZ, *Nikomakhoszi Ethika*, Magyar Helikon, Budapest, 1971.
- BAHTYIN, Mihail, *A szó Dosztojevszkijnél*, in *Bahtyin, Dosztojevszkij poétikájának problémái*, Gond-Cura, Budapest, 2001.
- BALDELLI, Ignazio, *Dante e Ulisse*, in *Lettere italiane*, 50, 1998/3.
- BÁN, Imre, *Dante Ulyxese*, in *Id, Dante tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1988.
- BARBI, Michele, *Con Dante e coi suoi interpreti*, Le Monnier, Firenze, 1941.
- BOETHIUS, *A filozófia vigasztalása*, Európa, Budapest, 1979.
- BOITANI, Pietro, *L'ombra di Ulisse*, Il Mulino, Bologna, 1992.
- BUTI (DA), Francesco, *Commenti sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, (a c. di D. Giannini), Pisa, 1858.
- CORTI, Maria, *Percorsi dell'invenzione*, Einaudi, Torino, 1993.
- CROCE, Benedetto, *La poesia di Dante*, Laterza, Bari, 1921.
- DERLA, Luigi, *L'altro Virgilio dantesco*, in *Testo*, 1995.
- DE SANCTIS, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, Laterza, Bari, 1925.
- DRONKE, Peter, *Dante and Medieval Latin Traditions*, C.U.P., Cambridge, 1986 (trad. it. *Dante e le tradizioni latine medievali*, Il Mulino, Bologna, 1990).
- ECO, Umberto, *Letture del „Paradiso“*, in *Eco, Sulla letteratura*, Bompiani, Milano, 2003.
- FÓNAGY, Iván, *Enjambement*, in *Világirodalmi lexikon*, Akadémiai, Budapest, 1972.
- FRARE, Pierantonio, *Il potere della parola: su Inferno I e II*, in *Lettere Italiane*, anno LXVI n. 4, ottobre-dicembre 2004.
- FRECCERO, John, *Dante Odüsszeusza*, in *Helikon*, 2001/2-3, pp.351-363 (traduzione in ungherese di Norbert Mátyus del saggio *L'Ulisse di Dante: dall'epica al romanzo*, in *Freccero, Dante. La poetica della conversione*, Il Mulino, Bologna, 1989).
- FUBINI, Mario, *Due studi danteschi*, Sansoni, Firenze, 1951.
- GETTO, Giovanni, *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, Sansoni, 1947.

- GIACALONE, Giuseppe, *Purgatorio – Canto III*, in Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Purgatorio*, (a c. di G. Giacalone), Zanichelli, Bologna, 2007.
- GIACALONE, Giuseppe, *Inferno – Canto XXVI*, in Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno* (a c. di G. Giacalone), Zanichelli, Bologna 2007.
- GIACALONE, Giuseppe, *Paradiso – Canto X*, in Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso* (a c. di G. Giacalone), Zanichelli, Bologna, 2007.
- IMBACH, Ruedi: *Dante, la philosophie et les laics*. Editions Universitaires de Fribourg Suisse – Editions du Cerf, Paris, 1996.
- KARDOS, Tibor (a c. di), *Dante a középkor és a renaissance között*, Akadémiai, Budapest, 1966.
- KELEMEN, János, *A szentlélek poétája, Kávé*, Budapest, 1999.
- KERÉNYI, Károly, *Hérakleitos*, in *Az örök Antigoné*, in Paidon, 2003.
- LOTMAN, Jurij M., *Putesestvie Ullissa v «Bozestvennoj Komedii» Dante*, in *Vnutri mysljashchikh mirov*, Jaziki ruszkoj kul'turi, Moskva, 1999.
- MADARÁSZ, Imre, *„Költők legmagasabbja” (Dante-tanulmányok)*, Hungarovox, Budapest, 2001.
- MARIANACCI, Dante (a c. di), *Ulisse, l'avventura e il mare in Dante e nella poesia italiana del Novecento*, Istituto Italiano di Cultura, Budapest, 2007.
- MARÓTH, Miklós, *Kereszténység és iszlám, Két világvallás*, in AA.VV., *Muszlim művelődéstörténeti előadások*, Iskolakultúra, Pécs, 2001.
- MOCAN, Mira, *Ulisse, Arnaut e Riccardo di San Vittore: convergenze figurali e richiami lessicali nella Commedia*, in *Lettere italiane*, LVII/2, 2005.
- MONTANO, ROCCO, *Suggerimenti per una lettura di Dante*, Conte, Napoli, 1956.
- NARDI, Bruno, *Dante e la cultura medioevale*, Laterza, Bari, 1942.
- NARDI, Carlo, *Il canto XIX del Purgatorio*, in *Studi danteschi*, vol. LXXI (71), 2006.
- PADOAN, Giorgio, *A „szóban mester” Ulixes és a tudás útjai. Egy hagyomány állomásai (Vergiliusztól Dantééig)*, in *Helikon*, 2001/2-3, pp.186-187 (traduzione ungherese del saggio *Ulisse “fandi factor” e le vie della sapienza*, originalmente pubblicato nella rivista *Studi danteschi*, XXXVII, 1960, pp.21-61).
- PADOAN, Giorgio, *Ulisse „fandi factor” e le vie della sapienza. Momenti di una tradizione (da Virgilio a Dante)*, in Padoan, *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medioevale in Dante*, Longo, Ravenna, 1977.
- PAGLIARO, Antonio, *Il canto XXVI dell'Inferno*, in *Nuove letture dantesche*, III, Firenze, 1969.

- PICONE, Michelangelo, *Canto XXVI* (1998), in *Lectura Dantis Turicensis* (a c. di Georges Güntert e Michelangelo Picone), Cesati, Firenze, 2000, vol. I.
- PERTILE, Lino, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella „Commedia“*, Cadmo, Fiesole, 2005.
- RAFFI, Alessandro, *La nobiltà della lingua in Dante*, in *Lettere italiane*, LVIII/1, 2006.
- RAHNER, Karl–Vorgrimler, Herbert, *Teológiai kyszótár*, Szent István Társulat, Budapest, 1980.
- RICOEUR, Paul, *Bibliai hermeneutika*, in Ricoeur, *Bibliai hermeneutika*, Hermeneutikai Kutatóközpont, Budapest, 1995 (titolo originale: *Essays on Biblical Hermeneutics*).
- SALLAY, Géza, *Ulisse come protagonista della Divina Commedia*, in Dante Marianacci (a c. di), *Ulisse, l'avventura e il mare in Dante e nella poesia italiana del Novecento*, Istituto Italiano di Cultura, Budapest, 2007.
- TÓTH, Tihamér, *A szabadság teleológiája. Néhány gondolat Dante „De Monarchia“ műve kapcsán*, in *Quaderni Danteschi*, 3/2008, p.85.
- VÁRKONYI, Nándor, *Az ötödik ember*, Széphalom, Budapest, 1996.
- VIRGILIO, *Eneide I*, vv. 322-324 (traduzione di Annibal Caro).
- VOSSLER, Karl, *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata*, Laterza, Bari, 1927.

AURÉL PONORI THEWREWK
Dante e l'astronomia medievale*

Nella presente relazione sarebbe inutile trattare della vita e dell'opera di Dante, ma ritengo importante accennare che per l'acquisizione della cultura generale del tempo era necessario compiere gli studi delle *Septem artes liberales* (*Sette arti liberali*), che consistevano del *Trivium* e del *Quadrivium*. Facevano parte del primo la Grammatica, la Dialettica e la Retorica, che rendevano possibile agli alunni l'apprendimento della scrittura, della lettura, della formulazione corretta e del parlare in latino. Gli studenti progrediti dovevano apprendere pure le materie del secondo gruppo, che in ordine sono le seguenti: Aritmetica, Geometria, Astronomia e Musica. L'Aritmetica e la Geometria non includeva solo appunto l'area dell'aritmetica e della geometria di una volta, giacchè comprendeva anche per es. la contabilità commerciale, la calcolazione del periodo di Pasqua e la geografia delle aree della Terra conosciute a quel tempo. L'Astronomia offriva la versione cristiana della concezione tolemaica (del sec. II d.C.), che a sua volta sintetizzava le cosmologie greche anteriori. La Musica insegnava innanzitutto la teoria e la pratica della musica ecclesiastica. L'ampia conoscenza del *Trivium* e del *Quadrivium* è facilmente riconoscibile nelle opere di Dante. Per la trattazione del nostro tema sarà necessario conoscere anche il supposto inventore delle *Septem artes liberales*, Martianus Capella. Il fatto che l'astronomia e la musica siano accennate insieme nel *Quadrivio*, ma pure il titolo che formula le *Sette arti liberali*, mostrano chiaramente che nel Medioevo le scienze naturali e le arti avessero formato un'unità. Il mondo della scienza a quel tempo ancora non era divisa in due (come oggi molti pensano che lo fosse). La musica era considerata *scienza* allo stesso modo che l'astronomia era considerata *arte*:

* Relazione presentata alla seduta della Società Dantesca Ungherese del 25 marzo 2011.

queste due aree della cultura erano conosciute in modo approfondito da Dante.

Dante poteva approfondire i propri studi sull'astronomia con l'aiuto di diverse personalità eccellenti. La cosmologia geocentrica descritta nella *Megale Syntaxis* (*Grande Composizione*) dello scienziato alessandrino Tolomeo, conosciuta anche col titolo *Al Majisti*, stabiliva per circa un millennio e mezzo la concezione astronomica del mondo. I punti cruciali di tale teoria erano i seguenti: il cielo con le stelle è sferico e gira; la Terra ha la forma di una sfera; la Terra si trova al centro dell'Universo; la Terra è solo un punto rispetto all'Universo; ogni corpo celeste si muove nel proprio corso intorno alla terra; la Terra non si muove.

Se uno conosce il testo dell'Antico Testamento, può constatare che la concezione tolemaica dell'universo sia in netto contrasto con quella biblica. Le concezioni di base dell'*Al Majisti* già nel secolo IV a.C. erano state formulate dal polistore Aristotele, ma la lettura delle sue opere era proibita ai fedeli fino al secolo XIII. Le opere aristoteliche, per lo più tradotte dall'arabo, sono state rese accessibili agli studiosi – per opera di Alberto Magno e di San Tommaso – proprio all'epoca di Dante: gradualmente di nuovo si poteva parlare della forma sferica della Terra, ossia della teoria che (pur costituendo un principio fondamentale della concezione tolemaica) fino allora era proibita; per la pressione della Chiesa per secoli la Terra doveva essere considerata come un oggetto piatto, di forma quadrata o discoide. Per l'accettazione della forma sferica della Terra – nell'ambito dell'opinione pubblica scientifica – Dante stesso si è impegnato intensivamente e indubbiamente con esito positivo. Qui vale la pena menzionare il nome di uno dei professori padovani di Dante, quello dell'astrologo e astronomo Pietro d'Abano: lui è l'autore del *Lucidator*, una delle opere astronomiche più importanti del periodo, nella quale la Terra è presentata non solo come un oggetto a forma sferica, ma è rilevato che pure nell'altro emisfero ci vivono delle persone umane. Nel secolo IV

d.C. Lattanzio e Agostino d'Ipbona cercavano di confutare l'abitabilità dell'emisfero opposto affermando che gli uomini di quell'area non avessero potuto essere redimessi da Gesù, inoltre che quelli dovessero vivere con la testa in giù e in seguito alla morte la loro anima si dovesse muovere in direzione opposta a quella di Gesù stesso. D'Abano in un'altra opera sua, nel *Conciliatore* affermava che i fondatori delle religioni fossero nati quando Giove e Saturno stavano simultaneamente nel cielo. A tali supposizioni profane in quel periodo non si poteva associare il fatto della Sacra Natività. Oltre tutto questo, d'Abano professava le tesi di Ibn Rosd di Córdoba (cui nome latineggiante è Averroè), che commentava in una chiave quasi materialistica le opere di Aristotele. L'Inquisizione ha mosso un processo contro d'Abano, che sarebbe sicuramente culminato nella condanna al rogo, ma – per sua grande fortuna – è morto in prigione ancora sotto processo (e ancora durante la vita d'Alighieri, nel 1315). Un altro contemporaneo di Dante, Cecco d'Ascoli, professore di astrologia all'Università di Bologna, proprio per le sue idee considerate analogamente eretiche ha terminato la vita sul rogo nel 1327.

Diamo ora un'occhiata ai riferimenti astrologici in alcune opere minori dantesche. Come è noto, la *Vita Nuova* è stata scritta in seguito alla morte di Beatrice (intorno al 1290). Dante definisce la data di nascita del suo amore platonico in un modo peculiare:

Ella era in questa vita già stata tanto, che ne lo suo tempo lo cielo stellato era mosso verso la parte d'oriente de le dodici parti l'una d'un grado, sì che quasi dal principio del suo anno nono apparve a me, ed io la vidi quasi da la fine del mio nono (*Vita Nuova* II/2).

Al lettore che è esperto – o almeno interessato – nelle questioni astronomiche si rivela d'un tratto che qui si tratta del movimento rotativo a trottola dell'asse della Terra, ossia della precessione. Forse lo stesso lettore non calolerà che „la parte undicesima diviso per 8 ...anno” quanto tempo darà per l'intera

precessione, per il cosiddetto „grande anno“; e probabilmente non controllerà la fonte di questi dati. Dunque, Dante sicuramente ha preso la tesi dei 36.000 anni (per „il grande anno“) formulata da Ipparco, „padre dell’astronomia“, e non l’analoga tesi tolemaica che supponeva un periodo più breve. (In realtà il periodo dell’intera precessione è di circa 25.800 anni.)

È noto che la datazione delle *Rime petrose* sia incerta: per gli storici letterari sarebbe importante sapere se queste fossero composte prima o dopo la *Commedia* – comunque le si data tra il 1296 e il 1310. Nella prima poesia scritta a Madonna Pietra si trovano diversi dati astronomici, in base ai quali si potrebbe definire la data di stesura:

Io son venuto al punto de la rota
che l’orizzonte, quando il sol si corca,
ci partorisce il geminato cielo,
e la stella d’amor ci sta remota
per lo raggio lucente che la ’nforca
sì di traverso, che le si fa velo;
e quel pianeta che conforta il gelo
si mostra tutto a noi per lo grand’arco
nel qual ciascun di sette fa poca ombra...

(*Rime* XLIII, 1-9)

Da ciò che segue diventa evidente che c’era un tempo di gielo. Da tutto ciò si desume che al crepuscolo i Gemelli erano visibili all’orizzonte; Venere, pur trovandosi in cielo, era invisibile per la nebbia; Saturno si trovava al centro del Cancro; era inverno.

Vale la pena di osservare i commenti riguardanti il luogo citato. Nell’edizione (del 1962) di tutte le opere di Dante Tibor Kardos tra l’altro scrive il seguente: „è accaduto nel 1296 che la costellazione dei Gemelli è apparsa al tramonto, il Sole si trovava nella costellazione d’Ariete, in congiunzione con Venere, mentre

Saturno si trovava sulla linea dello zodiaco del Cancro”.¹ In realtà i Gemelli in ogni inverno appaiono al tramonto; il Sole (nell’anno in questione) non si trovava nella costellazione d’Ariete e non era in congiunzione con Venere; inoltre Saturno nel 1296 era visibile non nel Cancro, ma nei Gemelli. Analizzando i dati della poesia citata con dei programmi astronomici per il computer si desume che Dante poteva scrivere la poesia trattata esclusivamente alla fine del gennaio 1299 – ma tale data non figura in nessun commento. La morale è che nel campo della storiografia letteraria a volte persino la cronologia astronomica può offrire un aiuto utile e sicuro.

Pure per es. nel *Convivio* troviamo riferimenti astronomici in abbondanza – ma mi limito ad accennare un’unica opera dantesca ulteriore (insieme ad un suo commento). Nella *Quaestio de aqua et de terra*, che è l’ultima opera d’Alighieri, scritta ed esposta nel 1320, Dante dimostra che il centro della terra secca e del mare sia lo stesso, e dunque che sia impossibile che il mare si elevi rispetto alla superficie sferica che si trova – come si è detto – ad una distanza identica dal centro sopradetto. A favore della forma sferica della Terra già alcuni pensatori antichi hanno formulato tre argomenti importanti. Dante, che non era un astronomo di professione, ha trovato un argomento ulteriore: l’inizio di un’eclissi lunare al punto estremo-ovest della Penisola Iberica, ossia a Cádiz, era percepita all’alba, mentre allo sbocco del Ganges al tramonto.² Secondo Dante i due luoghi geografici si trovano nei due punti estremi di un grande semicerchio, a 180 gradi rispetto ad essi stessi. In realtà la distanza angolare dei due luoghi d’osservazione supera appena i 100 gradi, ma l’argomentazione dantesca nei confronti di tale fenomeno a favore della forma sferica della Terra (prescindendo, dunque, dell’imprecisione geografica) risulta di essere corretta, giacchè nel caso di una Terra piatta questo fenomeno sarebbe stato percepito simultaneamente, nello stesso periodo del giorno.

1 *DŌM*, p.1034.

2 cfr. *DTO*, pp.1204-1209.

Partendo da questo, è davvero sbalorditiva l'affermazione di Kardos: Dante „parla della forma della Terra. La Terra naturalmente è considerata ancora non di forma sferica, ma discoide, in armonia alla cosmologia medievale ereditata dall'antichità".³ Prima di tutto la cultura europea ha ereditato la concezione della forma *sferica* della Terra. Inoltre, colui che in connessione all'opera dantesca in questione parla di Terra piatta, non ha compreso Dante, e non sa nemmeno che cosa intende confutare e dimostrare.

Passiamo allora ad una delle opere più magnifiche della letteratura mondiale, alla *Divina Commedia*. I commenti e le interpretazioni riguardanti la *Commedia* riempiono intere biblioteche, però giacché tali lavori interpretativi generalmente non sono stati scritti da letterati con una orientazione scientifico-naturale, nelle spiegazioni dei pensieri danteschi di carattere scientifico-naturale in modo comprensibile si possono scoprire numerosi fraintendimenti, manchevolezze, anzi, errori. La *Commedia* tocca quasi tutte le aree culturali – quindi gli specialisti di diversi campi hanno la possibilità di analizzarla in modo fruttifero (per es. medici, psicologi, teorici del diritto, teologi, ecc.).

Essendo astronomo, ed avendo un grande interesse anche per gli studi umanistici, leggo Dante da molto tempo e con un'ammirazione crescente. Già nel 1969 ho tenuto una conferenza a Helsinki dal titolo *Dante kaj la natursciencoj*, al Convegno esperantista internazionale di quell'anno. Però solo tre decenni dopo ho osato pubblicare un piccolo volume intitolato *Divina Astronomia* (facendo riferimento ovviamente all'opera maestra dantesca), che contiene alcune interpretazioni delle riflessioni del sommo poeta sull'astronomia. In parte grazie a questo mio lavoro ho potuto aderire alla Società Dantesca Ungherese, che raccoglie la maggior parte dei ricercatori ungheresi eccellenti dell'opera dantesca.

La *Divina Commedia* è piena di riferimenti e di speculazioni

³ DÖM, p.1093.

astronomici. Anche in base a questi diventa chiaro che Dante si fosse perduto nella „selva oscura“ nella settimana di Pasqua del 1300. L'Inferno consiste di nove cerchi che si diminuiscono in discesa, formando una specie di imbuto; nel primo cerchio, ossia nel Limbo, si trovano numerosi poeti, filosofi e scienziati (conoscitori della natura) vissuti prima della nascita di Gesù. Vale la pena di accennare i nomi di alcuni (vissuti – a parte qualche eccezione – prima di Cristo), che erano rispettati da Dante probabilmente perchè ha appreso molto dal loro: Aristotele, Socrate, Democrito, Anassagora, Talete, Euclide, Tolomeo, Avicenna, ecc. Meritano una particolare attenzione due scienziati orientali che scrivevano in arabo. L'irano Ibn Sina – col nome latineggiante Avicenna – era un medico e poeta, ma si occupava anche di questioni astronomiche. Dante sicuramente conosceva le sue poesie di quattro versi. Averroe il „Commentatore“, come si è già detto, interpretava quasi in chiave materialistica le opere d'Aristotele, maggior filosofo antico agli occhi di Dante. La cosmologia tolemaica era considerata troppo complicata dallo scienziato di Córdoba (Averroe), ma per la sua età avanzata non s'intraprendeva a formulare una nuova. Secondo lui esistono due verità, quella oggettiva e quella secondo la religione: per questo la Chiesa era sospettosa nei confronti di chiunque che avesse menzionato il suo nome o le sue tesi. Dante avrebbe potuto enumerare tra gli abitanti del Limbo pure Al-Ferghani (Alfraganus) e Al Battani (Albategnius), accennati comunque in altre opere sue, giacchè pure da loro ha preso dei dati ad esempio in connessione al diametro della Terra.

Discendiamo dunque nelle profondità dell'Inferno. Persino nell'impero sotterraneo delle tenebre troviamo delle allusioni astronomiche in connessione alla segnalazione dei termini di tempo. Per es. Virgilio, la guida di Dante, dice:

Ma seguimi oramai che 'l gir mi piace;
ché i Pesci guizzan su per l'orizzonta,
e 'l Carro tutto sovra 'l Coro giace

(*Inf. XI, 112-114*)

Ovviamente nessuno dei due era in grado di vedere – in quella situazione – i Pesci o il Carro, ma allora, all'alba del Sabato santo, nel mondo terreno questa era la realtà.

Conosciamo gli ulteriori cerchi e i penitenti di quei luoghi. Il luogo più stretto dell'Inferno è il centro della Terra, dove si trova Lucifero. Dante sa bene che questo è il centro della gravitazione, però non considera la gravitazione come una forza che diminuisce discendendo, ma la ritiene una forza che d'improvviso cambia direzione. Dante e la sua guida arrivano prima dell'alba della domenica di Pasqua al luogo geografico contrapposto a Sion (ossia a Gerusalemme), su un monte a forma di cono tronco, dove i peccatori passano il tempo prestabilito della propria punizione provvisoria sui nove cerchi del Purgatorio. I due arrivati dall'Inferno giungono qui sotto il cielo aperto e Dante ha delle esperienze particolari: il cielo sta girando in direzione opposta, il Carro è scomparso, le stelle e le costellazioni sono sconosciute:

I' mi volsi a man destra, e puosi mente
a l'altro polo, e vidi quattro stelle
non viste mai fuor ch'a la prima gente.
Goder pareva 'l ciel di lor fiammelle

(*Purg. I, 22-25*)

Dante immaginava l'Eden di una volta sull'altipiano del monte del Purgatorio, dove vissero Adamo ed Eva. Le quattro stelle viste vicino al Polo Sud del cielo è indubbiamente la costellazione del Croce del Sud. Non è chiaro, come avesse potuto avere delle informazioni su questa bella costellazione prima ancora delle grandi scoperte geografiche navali. Naviganti portoghesi hanno dato un resoconto su questa ben due secoli in seguito a Dante. I commentatori identificavano le Quattro stelle con le quattro virtù

cardinali: Prudenza, Fortezza, Temperanza e Giustizia.

Nell'emisfero sud pure il Sole si muove in direzione opposta, e alle domande di Dante con riferimento ai diversi fenomeni peculiari Virgilio, come esperto divulgatore della scienza, ha dato delle risposte chiare e corrette. Verso sera Virgilio domandava a Dante:

[...] "Figliuol, che là sù guarde?".
E io a lui: "A quelle tre facelle
di che 'l polo di qua tutto quanto arde".
Ond'elli a me: "Le quattro chiare stelle
che vedevi staman, son di là basse,
e queste son salite ov' eran quelle".

(*Inf.* VIII, 88-93)

Secondo i commentatori queste tre stelle rappresenterebbero le tre virtù teologiche: Fede, Speranza e Carità. Ma in quest'interpretazione simbolica si scorge una contraddizione: perchè queste tre non potrebbero trovarsi nello stesso cielo con le quattro virtù cardinali? In realtà appena la Croce del Sud tramonta, vista dal luogo contrapposto a Gerusalemme, salgono le tre stelle più luminose del cielo del sud: la Canopus (alfa Carinae), l'Achernar (alfa Eridani) e la Fomalhaut (alfa Piscis Austrini). È dunque inutile sostituire la realtà con un'interpretazione allegorica. Ma sia questo l'errore più grave dei commentatori!

Procediamo con Dante, che ormai è guidato non da Virgilio, ma da Beatrice verso il Paradiso. Notiamo che è stato proprio Dante ad effettuare il viaggio spaziale virtuale più completo, trapassando l'intero Cosmo del periodo dal centro della Terra, attraverso le sfere dei pianeti e delle stelle, fino al Paradiso che – nell'immaginazione dantesca – si trova oltre a quelle stelle. Seguiamo, dunque, Dante dal giardino dell'Eden fino alle sfere dei corpi celesti. La prima sfera è quella della Luna. Scendono pure sulla sua superficie liscia, simile ad una pietra preziosa, di forma perfettamente sferico-

geometrica. Dopo questa viene la sfera di Mercurio e di Venere. E a questo punto Dante scrive qualcosa d'impressionante sul corso di Venere: infatti nel caso di questo pianeta si tratta "de la stella /che 'l sol vagheggia or da coppa or da ciglio" (*Par.* VIII, 11-12). (Oggi diremmo *viso* e *nuca* per le stesse parti del corpo.) Nella cosmologia tolemaica Venere – visto dalla Terra – si muove sempre *davanti* al Sole e non può giungere *dietro* il Sole. Dante forse avrebbe voluto dire che Venere gira *intorno* al Sole? Nella cosmologia in vigore al tempo di Dante Venere può muoversi esclusivamente intorno alla Terra! Ciò che scrive Dante rafforzerà o confuterà il nostro sospetto? La vista del viso e della nuca è spiegata da tutti i commentatori col fatto che Venere sia un pianeta a volte visibile all'alba, altre volte al tramonto, e per questo "vede" Venere il Sole da due direzioni. In realtà l'apparizione di Venere ai due lati del Sole al massimo potrebbe avere per risultato che sia capace di "vedere" certe volte la faccia sinistra, altre volte la faccia destra del Sole – ma sicuramente non la nuca.

Dante pure in connessione allo spazio interplanetario formula delle osservazioni interessanti dal punto di vista astronomico. Secondo Dante, dunque, la Terra è molto piccola, la sua forma è a *globo*. (È del tutto casuale, però, che descrive l'altra metà della Luna come una superficie senza macchie, giacché fino al 1959, ossia all'arrivo dietro la Luna della *Luna-3* nessuno poteva sapere niente con certezza su questo.)

In *Paradiso* XXII si può leggere la constatazione più sbalorditiva non solo della *Commedia*, ma dell'intera opera dantesca, che – allo stesso tempo – è pure la giustificazione del nostro sospetto, formulato anteriormente:

L'aspetto del tuo nato, Iperione,
quivi sostenni, e vidi com si move

circa e vicino a lui Maia e Dione. (Par. XXII, 142-144, corsivi miei, A.P.T.)

Sostituendo coi nomi dei propri figli le deità accennate (il figlio d'Iperione è Elio, ossia il *Sole*, quello di Maia è Hermes, ossia

Mercurio, mentre la figlia di Dia è Afrodite, ossia Venere), dunque, nei versi 142-144 si legge *ho resistito a vedere il Sole, e ho visto Mercurio e Venere che girano intorno al Sole*. Quindi, questi due pianeti “si muovono” intorno al Sole, e non intorno alla Terra, come la cosmologia del tempo l'avrebbe richiesto. Adesso ricordiamoci di nuovo del fondatore delle Sette arti liberali, ossia di Martianus Capella. Nel suo Commento all'*Astronomia* ha dato un abbozzo proprio di questa cosmologia, chiamata dagli antichi “egizia”: i corpi celesti ruotano intorno alla Terra, tranne Mercurio e Venere, perchè questi ultimi girano intorno al Sole. Però per otto secoli non c'era alcun commentatore o critico di tale cosmologia. Non sappiamo se Dante avesse potuto avere informazioni su questa cosmologia, oppure – e da parte mia ritengo che questo sia più probabile – l'avesse formulata Dante stesso, nonostante il fatto di non averla descritta in tal modo in nessuna delle altre sue opere. Pure nella *Commedia* l'ha formulata in modo che – analogamente ai lettori di oggi – i contemporanei non potessero sospettare che tra le righe si nascondesse una tale cosmologia geo-elio-centrica.

Nonostante tutto questo sicuramente tutti si sono resi conto che l'ultima parola delle tre parti della *Commedia* sia univocamente *stelle*. Dante non ha fatto e non ha scritto niente senza una causa. Ha rilevato coscientemente i numeri 3, 10 e le somme molteplici di questi (il rispetto nei confronti della Trinità, l'uso delle terzine, i cento canti della *Commedia*, ecc.), quindi anche la parola finale (*stelle*) ha il suo significato velato. A mio parere Dante suggerisce ai lettori che la *Commedia* contenga qualcosa di significativo dal punto di vista astronomico che ancora – al tempo di Alighieri – non era descrivibile esplicitamente, ma un giorno forse sarebbe stato esprimibile. Siamo arrivati a quell'età: abbiamo compreso il significato occulto.

(Traduzione in italiano di József Nagy, realizzata nell'ambito del programma di ricerca OTKA PD 75797)

Bibliografia

- Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, Sonzogno, Milano, 1906.
- Barbi, Michele, *Dante. Vita, opere e fortuna* [1934], Sansoni, Firenze, 1952.
- DÖM Dante Alighieri összes művei [Opere complete di Dante Alighieri] (a cura di Tibor Kardos), Magyar Helikon, Budapest, 1965.
- DTO Alighieri, Dante, *Tutte le opere* (a cura di Italo Borzi, Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro), Newton Compton, Roma, 2005.
- Ponori Th., Aurél, *Dante kaj la natursciencoj*, in *Scienca Revuo*, Vol. 21, n. 2 (1970). Beograd, pp.34-44.
- Ponori Th., Aurél, *Divina Astronomia*, Magyar Csillagászati Egyesület, Budapest, 2001.
- Vollmann, Wolfgang – Pietschnig, Michael, *UraniaStar* (programmi PC), Wien, 1995.

JÓZSEF NAGY

Foscolo e Leopardi esegeti di Dante *

Ugo Foscolo e Giacomo Leopardi erano i due teorici-poeti che hanno concluso il processo (iniziato con Giambattista Vico e continuato tra l'altro con Gasparo Gozzi e con Vittorio Alfieri), di circa un secolo, della rivalutazione dell'opera di Dante Alighieri nel canone letterario.¹ In seguito a Foscolo e Leopardi nessuno questionava più l'assoluta grandezza poetico-letteraria di Dante. È evidente però, che le contribuzioni in questo senso dei due grandi poeti e teorici del primo Ottocento sono state realizzate in modi ben diversi. Foscolo è indubbiamente il primo dantista in senso scientifico, mentre Leopardi – pur formulando delle tesi importanti su Dante – non ha svolto ricerche sistematiche su Alighieri.

Nel presente studio intendo dare un resoconto dei fondamenti dell'esegesi di Foscolo e di Leopardi, per mezzo dei quali hanno definitivamente modificato la posizione di Dante nella storiografia letteraria italiana e mondiale.

I. L'attività critica di Foscolo

L'impegno storico- e critico-letterario di Ugo Foscolo si inserisce in – e allo stesso tempo sintetizza – quella serie di iniziative che si erano realizzate in questa direzione durante il Settecento: i primi grandi teorici e storici settecenteschi della

* Ringrazio il Prof. Andrea Battistini (Un. di Bologna), il Prof. Paolo Cristofolini (SNS, Pisa), il Prof. Géza Sallay (Un. ELTE), la Prof.ssa Beáta Tombi (Un. PTE), il Prof. Michele Sità (Un. PPKE) e il ricercatore Dániel Faragó (Un. ELTE) per il loro prezioso aiuto. Il presente studio è stato realizzato nell'ambito del programma di ricerca OTKA PD 75797.

1 Tra gli scritti recenti di studiosi ungheresi sul ruolo di Vico nella rivalutazione in questione vedi József Nagy, *L'interpretazione vichiana di Dante*, in *Quaderni Danteschi* 5. (1/2009), pp.155-180; sul ruolo di Alfieri nello stesso processo, oltre alle analisi su questo tema di Imre Madarász, vedi Márton Kaposi, *Alfieri e la scoperta del Dantepoeta* [*Alfieri és a költő Dante felfedzése*], in Kaposi, *Élő középkor és halhatatlan reneszánsz*, Hungarovox, Budapest, 2006, pp.225-273.

letteratura intendevano soddisfare l'esigenza (da parte dei lettori) di ordinare e di valutare secondo dati criteri i fenomeni letterari dell'Italia. Foscolo „fa di Tacito la voce della libertà soffocata dalla tirannide; riscopre e diffonde Lucrezio, recupera l'ellenismo alessandrino di Callimaco”.² Nell'*Esperimento di traduzione della „Iliade” di Omero* (1807) ha formulato delle riflessioni sui criteri di volgarizzamento e di esegesi storica di Omero. Per Foscolo „i classici greci e latini sono il tramite per immergersi nel mondo poetico degli idoli, entro le forze della natura vergine, grandiosa, incontaminata”:³ in parole povere Foscolo cercava di recuperare l'originalità degli antichi per ricrearla in nuove forme.

Il nome di Dante (accanto a quello di Omero, Ossian, Virgilio, Tasso e Milton) già figurava nel giovanile „piano di studi” (probabilmente del 1796), ossia nell'elenco degli autori che il giovane Foscolo intendeva studiare in modo approfondito. Nel „piano” in questione Foscolo accoppiava pure i nomi di Omero e Dante, inoltre quelli di Ossian e Milton.⁴ L'ode *A Dante* (pubblicata nel 1796) „testimonia nella mente del Foscolo un mito già cresciuto a sufficienza per credere nella forza della parola poetica come superatrice e vendicatrice di politiche nequizie”.⁵ Secondo l'osservazione di Andrea Battistini, per il giovane poeta Dante è come „un farmaco dal quale attendersi una missione riformatrice nella quale la parola poetica può restituire la libertà agognata «con quelle tinte gagliarde e cupe con cui l'Alighieri percosse la frode guelfa e la papale avarizia»”.⁶ Un ulteriore luogo famoso – con riferimento

2 Anna Bellio, *La critica romantica tra accademia e militanza*, in Giorgio Baroni (a c. di), *Storia della critica letteraria in Italia*, UTET Libreria, Torino, 2001, p.327.

3 ibidem.

4 Introduzione di Giovanni Da Pozzo, in Ugo Foscolo, *Studi su Dante*, Parte I (a c. di G. Da Pozzo), Le Monnier, Firenze, 1979, p.XXV.

5 ibidem.

6 Battistini, *Il modello e le suggestioni letterarie: Dante nella tradizione della letteratura e nella cultura popolare*, in «Per correr miglior acque...», Tomo I, Salerno Ed., Roma, 2001, p.473. (Battistini cita dal *Sul „Bonaparte in Italia” di Francesco Gianni del Foscolo*.)

ad Alighieri – nella poesia di Foscolo è costituito dai versi 173-174 del carme *Dei sepolcri* (pubblicato nel 1807): „e tu prima, Firenze, udivi il carme /che allegrò l’ira al Ghibellin fuggiasco”. Si deve osservare che questa formulazione, straordinaria per quanto riguarda il fatto che Dante-*personaggio storico* era guelfo bianco (poi nell’esilio ha assunto una posizione in cui ha definitivamente superato sia la divisione guelfa-ghibellina, sia quella guelfa bianca-guelfa nera), ha avuto una fortuna del tutto indipendente dalle intenzioni di Foscolo. Battistini ribadisce che Foscolo era tra i primi a tentare di interpretare la *Commedia* come „poesia profetica” e „sacra visione”, „da prendersi alla lettera, senza le mistificazioni esegetiche degli interpreti, pavidì nel riconoscere in Dante l’avversario della «teocrazia papale» e il sacerdote di una missione destinata con la potenza apocalittica della sua voce poetica a rigenerare nel passato come nel futuro una nazione prostrata spiritualmente”.⁷

È ovvio che gli autori esoterici – contrariamente a Foscolo – proprio accentuando l’importanza del livello allegorico del significato del poema dantesco erano in grado di utilizzare l’opera di Dante (e gli scritti su Dante di Foscolo!) ai propri scopi. Per esempio Luigi Valli ha dedicato la sua opera (pubblicata nel 1928) dal titolo *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d’amore* “«alla gloriosa memoria di Ugo Foscolo, di Gabriele Rossetti, di Giovanni Pascoli, i tre poeti d’Italia che infransero i primi suggelli della misteriosa opera di Dante»”.⁸ Già Eugène Aroux, nel suo lavoro (del 1854) inti-

7 Battistini, *Il modello e le suggestioni letterarie...*, ed. cit., p.475. Per Mario Scotti, „il ghibellinismo di Dante, su cui [Foscolo] ritorna a insistere [...] è altra cosa da quel che intendeva il giacobino di una volta [nel periodo della stesura (1795) della tragedia intitolata *Tieste*]: Dante resta sempre ai suoi occhi l’acerrimo avversario di pontefici indegni, la *Commedia* sempre l’opera che turberà i sonni degli apologeti del Papato”, tenendo presente che nel caso di Dante „non si può parlare di posizione ereticale quasi preannuncio della riforma di Lutero”. Foscolo (M. Scotti), in *Enciclopedia dantesca*, Ist. della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani (d’ora in poi EDA), vol. II, Roma [1970] 1984, p.991.

8 Maria Pia Pozzato, *Luigi Valli e la setta dei «Fedeli d’amore»*, in *L’idea deforme* (a c. di

tolato *Dante hérétique* aveva accettato – condividendo il parere di un ulteriore esoterico, Frédéric Ozanam – l'ipotesi sul Dante ghibellino, segnalando come “predecessori” tra l'altro a Gasparo Gozzi e a Ugo Foscolo.⁹ Il *Discorso sul testo della Divina Commedia*, che include i lineamenti metodologici del commento di Foscolo, è uscito a Londra nel 1825; il *Commento analitico alla “Divina Commedia”* di Gabriele Rossetti (1783-1854), di cui è stato completato solo il commento all'*Inferno* e del quale si può giustamente affermare che sia stato il punto di partenza di tutte le ulteriori interpretazioni esoteriche di Dante, è uscito pure a Londra, nel 1826. È curioso che, per quanto riguarda la rilevanza letteraria, pochi anni anteriormente Dante non era stato ancora univocamente riconosciuto nel canone letterario, mentre negli anni '20 dell'Ottocento – vedendo l'impegno di Foscolo e Rossetti – era come se già ci fosse stata una specie di rivalità tra questi due esuli nell'interpretazione di Dante.¹⁰

Nel periodo del suo esilio in Inghilterra (dal 1816 fino alla morte) Foscolo si era dedicato pienamente all'attività di critico letterario, cominciata ancora in Italia per mezzo delle stesure di lavori – oltre a quelli accennati – come il *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* (1809) e i *Frammenti sul Machiavelli* (1810). Ulteriori importantissimi lavori critici, del decennio trascorso in Inghilterra, sono gli *Essays on Petrarch* (1821-1823), il *A parallel between Dante and*

M.P. Pozzato), Bompiani, Milano, 1989, p.153.

9 cfr. Maria R. Lacalle Zalduendo, *Il Dante eretico, rivoluzionario e socialista di E. Aroux*, in *L'idea deforme*, ed. cit., p.85.

10 Si deve aggiungere a tutto ciò che già il parallelo tra Omero e Dante, tracciato per primo (a parte alcuni antecedenti) da Gianvincenzo Gravina nel suo *Della ragion poetica* (del 1708), in modo peculiare ha contribuito alla formazione dell'immagine del „Dante esoterico” in quanto secondo il giudizio graviniano la *Commedia* – nonostante i livelli d'interpretazione definiti nel *Convivio* e nell'*Epistola XIII* – è diretta innanzitutto agli iniziati (ossia il livello allegorico ha più rilevanza rispetto a quello letterale), mentre le opere d'Omero hanno sia una lettura essoterica che esoterica. Cfr. Battistini, *Dante in giudizio: requisitorie e apologie* (Saggio introduttivo), in *Dante oscuro e barbaro. Commenti e dispute (secoli XVII e XVIII)* (a c. di Bruno Capaci, introduzione di Andrea Battistini), Carocci, Roma, 2009, pp.18-19.

Petrarch (1823),¹¹ il *Discorso critico sul testo del Decamerone* (1825), e l'incompiuto *Della nuova scuola drammatica in Italia* (1826), una specie di polemica antimanzoniana. Secondo Antonia Mazza, Foscolo ha elaborato una "sorta di embrionale filosofia della critica"¹² ed ha contribuito notevolmente alla formazione della figura del critico professionale. Si può constatare che "Foscolo supera la critica erudita settecentesca, valorizza il poeta primitivo (Omero, i Profeti Ebrei, Dante, Shakespeare), esalta il rapporto libertà-poesia, l'efficacia dell'espressione nata dalla verità dell'idea e dall'intensità del sentimento e, mentre trova le ragioni dell'arte nell'intimo dell'ispirazione, non tralascia l'indagine sui precedenti dell'opera",¹³ ossia l'indagine relativa al contesto storico-sociale. L'analisi stilistica foscoliana è illuminata proprio dal mito del poeta primitivo, nel quale si risolvono le contraddizioni tra gli schemi della retorica classicistica e la considerazione storica dell'arte, "ché la poesia delle età primitiva, epica e lirica ad un tempo [...] rimane in un certo senso al di qua della retorica [...]: e la considerazione storica è tanto più necessaria alla critica di questa poesia quanto più ricchi di vita completa sono i suoi poeti e più intimamente legati al proprio popolo".¹⁴

11 Tra le analisi recenti di autori ungheresi sugli studi petrarcheschi di Foscolo vedi quelle di Beáta Tombi: *L'influenza di Petrarca su Foscolo*, in *Nuova Corvina* 15. (2004), pp.56-64; *L'allegoria del tempo nei Trionfi di Petrarca e nei Sepolcri di Foscolo*, in Gianmario Anselmi-Luigi Tassoni-Beáta Tombi (a c. di), *Petrarca europeo*, Gedit, Bologna, 2008, pp.267-281. Per i cambiamenti della rilevanza di Dante e di Petrarca nel canone letterario vedi il prezioso lavoro di Amedeo Quondam: *Petrarca, l'italiano dimenticato*, Rizzoli, Milano, 2004.

12 Mazza, *Riflessioni foscoliane sulla figura e sui compiti del critico*, in *Otto/Novecento*, II/1, 1978; citato da Bellio, in Bellio, *op. cit.*, p.357. (Un altro studio di Mazza, interessante sotto questo aspetto, è il seguente: *Appunti sulla storia della critica letteraria foscoliana*, in *Aevum*, 2 e 4, 1958.)

13 Bellio, *op. cit.*, pp.357-358.

14 Mario Fubini, *Il Foscolo critico*, in Mario Fubini-Ettore Bonora (a c. di), *Antologia della critica letteraria*, Petrini, Torino, 1970, p.463; citato da Bellio, in Bellio, *op. cit.*, p.358.

L'opera di Foscolo era oggetto di dibattiti letterari ai più diversi livelli nel primo Ottocento: ne è un esempio l'epistola critica in versi *Sui Sepolcri di Ugo Foscolo e di Ippolito Pindemonte*, pubblicata da Giovanni Torti nel 1808. Un pubblicista della *Biblioteca italiana*, Paride Zajotti (che era anche un magistrato e istruttore del processo contro gli aderenti alla Giovine Italia) appoggiava la proibizione della *Ricciarda* di Foscolo (rappresentata nel 1813), e affermava che Foscolo – per mezzo delle proprie pubblicazioni in riviste inglesi – diffamasse l'Italia. È ancora da accennare che Foscolo (insieme a Vincenzo Monti) ha rifiutato di collaborare col *Conciliatore*.

I.1. L'interpretazione foscoliana di Dante

Si sono formulati per la prima volta nel *Della ragion poetica di Callimaco* (ossia nel discorso IV de *La "Chioma di Berenice" di Callimaco tradotta da Valerio Catullo*, pubblicata nel 1803 nella traduzione e col commento di Foscolo) quei principi che saranno fondamentali nella critica dantesca foscoliana. In base a questi è impossibile che la poesia sia separata dalla religione, inoltre «i poe-tiprimitivi, teologi e storici delle loro nazioni vissero [...] in età ferocemente magnanime». In questa luce *vichiana* il Foscolo vedeva Omero e Shakespeare, accanto ai quali collocava Dante, che aveva cantato «i tumulti d'Italia sul tramontare della barbarie, valoroso guerriero, ardente cittadino ed esule venerando».¹⁵ Nell'analisi di Giovanna Scianatico, Foscolo – basandosi su Vico – “a partire dalla *Chioma di Berenice* fissa nell'animismo delle antiche religioni la fondamentale risorsa della poesia [...]. Di qui *Le Grazie*, che nel loro stato di frammenti testimoniano insieme l'altezza del tentativo e l'impossibilità di tale poesia nel moderno”.¹⁶ La collocazione simultanea dei tre nomi accennati appare precisamente nell'edizione del 1802 delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, nel modo seguente:

15 „Foscolo”, in *EDA*, p.988, corsivi miei, J.N.

16 Scianatico, *Vico e il Neoclassico*, in *Giambattista Vico e l'enciclopedia dei saperi* (a c. di Andrea Battistini e Pasquale Guaragnella), Pensa Multimedia, Lecce, 2007, p.528.

Omero, Dante e Shakespeare, tre maestri di tutti gl'ingegni sovrumani, hanno investito la mia immaginazione ed infiammato il mio cuore: ho bagnato di caldissime lagrime i loro versi; e ho adorato le loro ombre divine come se le vedessi assise su le volte eccelse che sovrastano l'universo a dominare l'eternità.¹⁷

I.1.1. I due articoli della *Edinburgh Review*

I primi lavori veramente importanti di Foscolo nel campo della dantistica sono i due articoli pubblicati in inglese sui fascicoli della *Edinburgh Review* (del febbraio e del settembre 1818).¹⁸ Secondo la formulazione di Scotti in questi studi "l'intuizione centrale è che Dante vada spiegato alla luce della cultura, delle passioni, delle vicende dei suoi tempi", constatando che "per quanto l'esegesi secolare si sia travagliata intorno alla *Commedia*, essa resti in massima parte avvolta da tenebre impenetrabili".¹⁹ Il primo articolo in questione dà un resconto dei commenti e delle edizioni del poema dantesco. In seguito alla rassegna storica dei primi commenti all'opera di Alighieri, Foscolo presenta la situazione delle ricerche su Dante nel Cinquecento come segue. In questo tempo

la popolarità di Dante fu soggetta a qualche oscillazione. L'amore esclusivo per la letteratura greca e romana [...] fece inclinare i critici di quel periodo a considerare Dante come uno scrittore irregolare e barbaro. Boccaccio e Petrarca erano divenuti gli unici modelli di scrittura italiana, [...]. L'*Orlando innamorato* e l'*Orlando furioso* dilettaivano di più e affaticavano meno. La riforma aveva infiammato l'Europa e Dante aveva osato condannare anche i papi all'Inferno. Nel *Paradiso*, San Pietro stesso proferisce una altissima invettiva contro il potere temporale della Chiesa. In un'opera Latina sulla monarchia, il Poeta aveva sostenuto la superiorità degli imperatori sopra i papi; e gli scrittori protestanti [consideravano] la sua autorità come "una delle testimonianze della verità".²⁰

17 citato nell'Introduzione, in Foscolo, *Studi su Dante*, Parte I, ed. cit., p.XXVI, n.2.

18 Foscolo, *Primo articolo della «Edinburgh Review»*, in Foscolo, *Studi su Dante*, Parte I, ed. cit., pp.2-55; Foscolo, *Secondo articolo della «Edinburgh Review»*, in *Studi su Dante*, Parte I, ed. cit., pp.58-145.

19 Foscolo, in *EDA*, p.989.

20 Foscolo, *Primo articolo della «Edinburgh Review»*, ed. cit., pp.23-25.

Dal 1550 in poi – scrive Foscolo – col dominio culturale dei gesuiti e per opera di loro Alighieri è stato “screditato”; pur così, tre grandi personalità, Speroni, Michelangelo e Tasso hanno espresso pubblicamente in più occasioni la propria ammirazione per Dante. Il peggior periodo per la ricezione dantesca tuttavia era quello tra 1600 e 1730, in cui “Dante non ebbe commentatori ed ebbe poche edizioni”.²¹ Per quanto riguarda il Settecento, Foscolo rievoca alcuni momenti ben noti della critica nei confronti di Alighieri: nelle *Lettere virgiliane* Bettinelli “ridicolizza Dante facendolo passare per il più barbaro dei poeti”; Girolamo Tiraboschi, mentre studiava nei dettagli l’opera di Petrarca, “si limita a parlare di Dante servendosi di poche date e di qualche vaghissimo spunto critico”.²²

Nel secondo articolo Foscolo traccia tra l’altro un quadro storico dell’Italia dai tempi di Gregorio VII (ossia dalla fine del secolo XI) a quelli di Dante. Nella parafrasi di Scotti, si tratta di un’età “a mezzo fra la civiltà e la barbarie, lacerate da profonde passioni, mistica e violenta: la *Commedia* ne è la voce poetica”²³ – tema che Foscolo svilupperà nel *Discorso sul testo del poema di Dante*. Aggiunge a tutto ciò Scotti: “d’accordo con Henry Hallam e in polemica con Friedrich Schlegel, che aveva riconosciuto in Dante il massimo poeta cristiano ma gli aveva rimproverato una certa ruvidezza d’animo, [Foscolo] sostiene che in quel gran spirito [Dante], accanto alle passioni violente, albergavano sentimenti teneri e delicati”.²⁴ Tra i diversi temi del secondo articolo vale la pena di fare accenno alle riflessioni foscoliane sull’ispirazione del poema dantesco.

La filosofia di Epicuro aveva avuto una certa fortuna tra le classi più elevate al tempo di Dante; Guido Cavalcanti, suo intimo amico, fu perseguitato dal popolo per le sue riflessioni contro l’esistenza di Dio. In tal modo, i più gravi abusi della superstizione e del fanatismo venivano mescolati alla licenziosità erotica, all’incertezza di giudizio, alla credulità popolare e all’ateismo; e,

21 *op. cit.*, p.25.

22 *ibidem*.

23 Foscolo, in *EDA*, p.989.

24 *ibidem*.

nondimeno, la religione era ancora il grande centro attorno al quale tutte le passioni e gli interessi dell'umanità si muovevano. In questa singolare condizione della società, Bonifacio [VIII], nell'ultimo anno del tredicesimo secolo, proclamò una indulgenza plenaria per tutti quelli che facessero un pellegrinaggio a Roma. [...] Per dare tutta la possibile solennità ed effetto agli insegnamenti che egli [Alighieri] si propose di inculcare, Dante fissò l'epoca della sua Visione della Giustizia Divina nella settimana santa di quell'anno [1300], quando tutta Europa in tal modo si presentò per ottenere la remissione dei peccati.²⁵

Ulteriori riflessioni, sempre sulle fonti d'ispirazione della *Commedia*, riguardano il ruolo di Brunetto Latini, uno dei maestri di Dante, che nel suo *Tesoretto* "si immagina guidato da Ovidio attraverso gli intrichi di una foresta, in cerca degli oracoli della natura e della filosofia":²⁶ in base a ciò sembra logico supporre – come tra l'altro Giambattista Corniani da Orzinovi e Pierre-Louis Ginguené lo facevano – che Dante avesse preso per modello l'opera in questione di Latini. In realtà tale tesi è attribuibile a Filippo Villani (1325-1407), ed è stata formulata nel periodo della stesura del suo commento al poema dantesco (dal titolo *Expositio seu Comentum*), per il quale ha redatto il famoso *Codice Laurenziano* (detto di Santa Croce) della *Divina Commedia* tra il 1391-1402.²⁷

I.1.2. Studio comparativo su Dante e Petrarca

Nello studio intitolato *A parallel between Dante and Petrarch* (del 1823) Foscolo non intendeva confrontare i due autori, né voleva mettere in rilievo le eventuali coincidenze e differenze, ma cercava di dare "una stringente caratterizzazione di due opposti mondi umani e artistici, di due ideali"²⁸ che ambedue avevano il proprio valore. Già nella *Notizia intorno a Didimo Chierico* (del 1813) aveva fatto riferimenti alla contrapposizione delle due corone fiorentine

25 Foscolo, *Secondo articolo della «Edinburgh Review»*, ed. cit., p.89.

26 *op. cit.*, p.91.

27 *op. cit.*, pp.91-93. (Foscolo fa riferimento all'edizione di Federico Ubaldini, uscita nel 1642, del *Tesoretto*.)

28 Foscolo, in *EDA*, p.990.

accennate; nell'articolo inglese in questione ha sviluppato proprio quelle comparazioni ancora in germe.²⁹ Dalle considerazioni del *A parallel...* si desume che "Petrarca ci mostra ogni cosa filtrata da una sola predominante passione, «ci avviluppa in oziosa melanconia, nelle più molli e dolci visioni»; il suo fuoco «più che bruciare, risplendeva», mentre "Dante eccita «tutte le facoltà dell'anima», giacché "egli «come tutti i poeti primitivi, è lo storico de' costumi del suo secolo, il profeta della sua patria e il pittore dell'uman genere», inoltre "il suo fuoco fu «più profondamente concentrato; più di una passione non ardeva in quello a un tempo»".³⁰ Per quanto riguarda il temperamento morale dei due, secondo Foscolo "Dante trasfonde nella poesia l'impeto di una generazione impegnata nell'ultima lotta contro la tirannide e scende nel sepolcro «come gli ultimi eroi del medioevo», mentre "Petrarca vive tra coloro che preparano l'ingloriosa servitù secolare dell'Italia".³¹

I.1.3. Sulla concezione linguistica di Dante

Un tema importante nella terza parte delle *Epoche della lingua italiana* (scritta nel 1824-1825) è la teoria linguistica dantesca. L'approccio di Foscolo a questa era quello del critico e dello storico (non del grammatico): in tal modo era capace di vedere rispecchiarsi nella parola "«le facoltà tutte quante dell'uomo»"; il linguaggio poetico di Dante, "«talvolta sublime, talvolta strana, e spesso ineguale» non può essere imitato dagli scrittori, «né osservata con frutto da' legislatori di lingua», perché espressione di un singolarissimo sentire: le frasi e le parole sue non si sciolgono in un impasto diverso, possono adoperarsi solo ove si voglia che spicchino nella pagina nuova".³²

29 cfr. ibidem.

30 ibidem.

31 ibidem.

32 ibidem.

I.1.4. Il Discorso sul testo della Divina Commedia (1825)

In questo ampio studio dell'opera maestra di Alighieri, oltre ad utilizzare i risultati delle ricerche di Girolamo Tiraboschi, Giammaria Mazzucchelli e Ludovico Antonio Muratori, il poeta neoclassico prestava grande attenzione ad autori come Gasparo Gozzi, in senso negativo a Saverio Bettinelli, alla «scuola gesuitica e gli eunuchi metastasiani» di cui Foscolo coglie il dato per lui essenziale, quello di aver inteso esporre Dante alla derisione di tutti». ³³ Da Pozzo osserva: sia per l'Alfieri tragediografo che per il Foscolo dantista l'intertestualità biblica era di fondamentale importanza. Il Foscolo studioso di Dante rivolgendo sempre di più la propria attenzione al *Vecchio* e al *Nuovo Testamento*, «quasi a coronamento di una lunga consuetudine con il testo biblico, proiettava sul proprio attuale, tormentato lavoro di critico la sua convinzione dell'attualità dell'appello dantesco a una rigenerazione della vita civile». ³⁴ Quindi sia nel caso dell'Alfieri tragediografo che in quello del Foscolo dantista si nota l'intenzione di attualizzare il profetismo biblico-dantesco nel contesto politico e culturale attuale. Le «malinconie di Bibbia» (espressione alfieriana) diventano per Foscolo «la celebrazione filologica delle riscoperte verità bibliche nell'ermeneutica del poema dantesco». ³⁵ Qui si deve prendere in considerazione anche la revisione alfieriana della storia letteraria, essenzialmente accettata da Foscolo, in cui è una distinzione fondamentale quella tra letterato (che tendenzialmente serve il potere) e scrittore (che è capace di preservare la propria indipendenza spirituale-intellettuale nei confronti del potere), e in base alla quale «Orazio e Virgilio, Ariosto e Tasso rappresentano i prototipi di scrittori eccellenti, ma non sublimi per un difetto di entusiasmo poetico, ispirazione che in Dante [...] fece tutt'uno con la sua vita errabonda, aspra e disagiata,

33 Introduzione, in Foscolo, *Studi su Dante*, Parte I, ed. cit., p.LXXIII (citazione dal *Discorso*).

34 *op. cit.*, p.LXXIX.

35 *ibidem*.

e dunque lo rese straordinario. [...] [È] al proprio tempo, ai nemici della sua vita e del suo pensiero che Dante rivolge tutta la sua aspra invettiva”.³⁶ In connessione a tutto ciò è importante vedere che – come pure Valerio Marucci lo sottolinea – “lo studio, la rivalutazione, l’incorporazione nella società contemporanea dei valori patriottici e civili del poema dantesco sono compiti politici e morali di un intellettuale moderno [...]; e la decisiva intuizione [foscoliana] dell’unità del poema, della centralità in esso di Dante come personaggio attivo e dei canti «dove la poesia e la storia s’illustrano maggiormente fra loro» fanno del *Discorso* un contributo che non ha ancora perso il suo carattere stimolante e provocatorio, al di là delle facili critiche che gli sono state portate a causa delle interpretazioni [...] prive di fondamento filologico [...], di cui abbonda e su cui si poggia questo saggio apertamente e sfacciatamente «neoghibellino»”.³⁷

Si veda nei seguenti un esempio dell’evidente influenza vichiana (e alfieriana) nel *Discorso*.

La poesia primitiva sgorgava spontanea da quelle epoche singolari insieme e brevissime, e più meritevoli d’osservazione, nelle quali i fantasmi dell’immaginazione erano immedesimati nelle anime, nella religione, nella storia, e in tutte le imprese [...] de’ popoli. Oggi la finzione poetica, e le dottrine filosofiche e religiose, e la pratica della vita, e fin’anche le più generose fra le passioni del cuore, sembrano non pure dissimili, ma separate nella mente d’ogni uomo da larghi intervalli. [...] Qualunque pur sia il punto intermedio in che i popoli, nel loro corso invisibile dalla stupida infanzia dello stato selvaggio alla corrottissima decrepitezza della civiltà, si sentono meno miseri, pur è manifesto che l’umana ragione si sta fra gli estremi della mania e della fatuità. [...] [F]ra l’età poetica e la scientifica il tempo s’è frapposto sempre di tanto che l’una rimase oscurissima all’altra. E se pure non sorridiamo arrogantemente di popoli a’ quali unica voluttà d’intelletto era la poesia, non però stiamo meno attoniti a’ loro poeti, ridomandando quale si fosse la terra e l’epoca procreatrice del Genio gigante.³⁸

36 Bruno Capaci, «L’immensa superiorità degli ingegni sprotetti»: Vittorio Alfieri (Premessa al *Del principe e delle lettere*), in *Dante oscuro e barbaro*, ed. cit., p.212.

37 Marucci, *I commenti moderni della Divina Commedia (in Italia, fra Otto- e Novecento)*, in «*Per correr miglior acque...*», ed. cit., pp.647-648.

38 Foscolo, *Discorso sul testo della Divina Commedia*, in Foscolo, *Studi su Dante*, Parte I,

Giustamente osserva Da Pozzo che la maggior parte del *Discorso* riproduce “l’assimilato messaggio di Vico e di Alfieri”, aggiungendo che “la presenza del pensiero vichiano [...] va letta nel concetto di poesia primitiva, dal Foscolo riproposto variamente [...] in maniera tutta personale, nella convinzione dell’esistenza di epoche singolari”,³⁹ in cui la creatività poetica ha la possibilità di fiorire. L’influenza di Vico ha un ruolo centrale anche dal punto di vista dei presupposti *esegetici* foscoliani nei confronti di Alighieri: la visione vichiana della “grandezza magnanima dei tempi e degli uomini” viene riformulata alla fine del *Discorso* nel “concetto della possibilità di ristorazione della pronunzia della lingua dantesca, nella convinzione che lettera e lettura possano ristabilire l’equilibrio del loro originario rapporto e tornino a farsi schiette e «italiane» dopo lo sbilanciato peso che su di esse vi hanno lasciato i secoli”.⁴⁰ E con pieno diritto afferma Scotti che “nella predominante passione religiosa il Foscolo vede la forza che unifica tutte le altre passioni di una personalità straordinaria e dei tempi che la esprimono. E siccome egli *vichianamente* pensa che l’originalità di un ingegno poetico risulti in gran parte dalla originalità dei suoi tempi, illustrare i tempi di Dante significava [...] illustrare la sua poesia”.⁴¹ Si può aggiungere a tutto ciò che Foscolo ha assimilato le idee di Vico non solo a livello estetico-poetico: giacchè Dante è apparso in un possibile ricorso della barbarie, evidentemente il poeta neoclassico tende ad accettare la tesi vichiana secondo la quale la barbarie e i riapparenti momenti della barbarie della riflessione siano i contesti ideali per il sorgere della grande poesia. Perciò è del tutto legittima l’osservazione di Vitilio Masiello (riferibile pure

ed. cit., pp.182-183.

39 Introduzione, in Foscolo, *Studi su Dante*, Parte I, ed. cit., p.LXXX. (Va notato che Foscolo nel *Discorso* solo una volta fa riferimento esplicito a Vico, in connessione all’interpretazione vichiana d’Omero: cfr. Foscolo, *Discorso*, in Foscolo, *Studi su Dante*, Parte I, ed. cit., p.196.)

40 Introduzione, in Foscolo, *Studi su Dante*, Parte I, ed. cit., p.LXXX.

41 Foscolo, in *EDA*, p.991, corsivi miei, J.N.

all'epoca di Dante) in cui cita Carlo Cattaneo: in quanto "l'idea fondamentale di Vico è che «la provvidenza, coll'occasione delli interessi, trae dalle inique passioni la giustizia, effettuandola gradatamente nel mondo delle nazioni», nel Foscolo, scomparsa la provvidenza, restano la dura lotta degli interessi e il gioco delle inique passioni a sospingere il moto della storia e a dar corpo a un'idea di giustizia di aspro sapore machiavellico-hobbesiano".⁴² Foscolo (come si è detto, innanzitutto in base alla lezione dantesco-vichiana, e ovviamente con la propria esperienza giacobina) era del tutto cosciente del fallimento dei progetti, delle utopie e dei miti filosofico-sociali: ai suoi occhi "si dispiega la dura realtà di una giustizia desacralizzata, che nei rapporti fra i popoli si identifica con la logica della ragion di stato e nei rapporti sociali [...] con la legge del più forte"; vedeva, dunque, chiaramente la realtà sociale "fondata sulla disuguglianza e tenuta insieme dai vincoli della violenza istituzionalizzata", ossia la realtà di "una società cui è consustanziata «la necessità di poverissimi e ricchissimi, di padroni e servi, di regnanti e di sudditi; quindi l'equità che possa sperarsi sta nell'applicazione eguale e severissima di quelle leggi le quali, tutto che talvolta percuotono molti individui inumanamente, servono ad ogni modo a mantenere la società, perché senza esse g'individui tornerebbero nell'anarchia». La lezione vichiana confluiva così in quella hobbesiana",⁴³ e si può aggiungere: in quella dantesca, giacché in questo luogo del *Sull'origine e i limiti della Giustizia* di Foscolo (citato da Masiello) si possono riconoscere chiaramente anche i tratti del *contrappasso* dantesco in senso teorico-giuridico e morale.

42 Masiello, *Foscolo e Vico. Le fondazioni foscoliane della coscienza tragica*, in Masiello, *I miti e la storia: saggi su Foscolo e Verga*, Liguori, Napoli, 1984, pp.27-28.

43 Masiello, *op. cit.*, pp.33-34. Un'ulteriore analisi importante dell'influenza dantesco-vichiana su Foscolo è il seguente: Giancarlo Mazzacurati, *Retaggi vichiani nella filologia e nella storiografia del Foscolo*, in *Atti Foscoliani*, Napoli, 1980.

I.1.5. Sulla *Commedia di Dante Alighieri* foscoliana

Non è a caso che l'edizione foscoliana della *Commedia*, come parte di un grandioso progetto di cui praticamente solo il commento all'*Inferno* è stato portato a termine, nella sua pubblicazione moderna sia stata curata proprio dall'insigne dantista Giorgio Petrocchi.⁴⁴ Il commento di Foscolo all'*Inferno* è stato pubblicato nel secondo dei quattro volumi (con alcuni scritti danteschi, indici e note) che avrebbero compreso il commento all'intera *Commedia* ben quindici anni dopo la morte del poeta neoclassico, a cura di Pietro Rolandi e Giuseppe Mazzini, a Londra nel 1842-1843.⁴⁵ Dell'importante analisi petrocchiana del testo in questione vale la pena di rilevare da una parte i limiti, dall'altra la forza innovativa delle ricerche dantesche di Foscolo che "non nasconde la sostanziale povertà delle sue fonti di documentazione e d'informazione sul testo della *Commedia*. Dichiarò con onestà che ha esaminato soltanto due codici in suo possesso, il Mazzucchelliano e il Roscoe, e che s'è servito oltre che di essi, del lavoro altrui [...]. [S]ul suo scrittoio c'erano pochissimi libri, meno ancora di quanti ne avrà poi il Mazzini: due codici e cinque stampe, con rarissime e forse non sue [...] consultazioni esterne".⁴⁶ Pur così è da apprezzare l'intenzione filologica foscoliana (che in seguito oltre un secolo sarà realizzata, in un certo senso, proprio da Petrocchi) di *standardizzare* il testo della *Commedia* in base alle versioni testuali e ai commenti significativi. In una certa "posizione di *equilibrio a tre* (Vulgata della Crusca, Nidobeatina e Bartoloniano) si svolse tutto il giuoco filologico del Foscolo, il quale si avvalse [...] dei suoi due codici [accennati]

44 Foscolo, *Studi su Dante*, Parte II (a cura di G. Petrocchi), Le Monnier, Firenze, 1981. Quest'edizione include tra l'altro anche due epistole dantesche in versione italiana (*Ad Arrigo di Luxemburg Imperadore* e *A principi e cardinali dopo la morte di Clemente V*: Foscolo, *Studi su Dante*, Parte II, ed. cit., pp.317-324), inoltre quattro parti dell'*Inferno* in latino e in esametro, curate originalmente da Foscolo (*op. cit.*, pp.325-335).

45 cfr. Introduzione di Petrocchi, in Foscolo, *Studi su Dante*, Parte II, ed. cit., pp.XXX-XXXI.

46 *op. cit.*, p.XXXIX.

[...], ma con molta prudenza, ora sfruttandoli con tenacia, ora abbandonandoli senza adeguata discussione per l'impossibilità sistematica di superare la *forza congiunta* dei tre principali avversari-interlocutori: Volpi, Lombardi e Viviani, rispettivamente ai tre testi o meglio alle tre tradizioni succitate".⁴⁷ Tutto sommato si può affermare che nonostante i propri limiti metodologici, il commento foscoliano all'*Inferno* sia indubbiamente il modello basilico per gli ulteriori commenti danteschi moderni.

Per concludere questo breve studio dell'esegesi foscoliana di Alighieri, torniamo al discorso di Da Pozzo (basato in gran parte sulle analisi di Mario Fubini) su alcuni tratti che accomunano il poeta medievale con Foscolo. "L'ammirazione per Dante, uomo e scrittore, passa anche attraverso la solidarietà ideale dell'esule con l'esule. E l'esule medievale [...] trae forza dalla sua condizione di poeta «primitivo». È il mito del poeta primitivo [...] che permette al Foscolo di scavalcare i limiti impostigli dalla retorica classicistica, ideologgiando un concetto di vera, piena poesia che è poi il suo punto di forza e il suo storico limite".⁴⁸

II. Leopardi dantista

Giacomo Leopardi, come era stato già accennato, non ha espresso le proprie tesi su Dante in forma di disquisizioni analitiche, ma – da una parte – in forma poetica (*Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, 1818), dall'altra parte in alcune riflessioni del suo più importante scritto teorico-letterario (*Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, pure del 1818), inoltre del suo *Zibaldone* (scritto tra il 1817 e il 1832). Alcuni studiosi hanno ritenuto (a mio parere in modo esagerato) *irrilevante* l'esegesi leopardiana di Dante: "i luoghi danteschi dell'opera leopardiana non lasciano [...] della poesia di Dante un giudizio che si ricordi. Sotto l'incondizionato e pur sincero riconoscimento della grandezza

⁴⁷ *op. cit.*, p.XLII.

⁴⁸ Introduzione di Da Pozzo, in Foscolo, *Studi su Dante*, Parte I, ed. cit., p.XCI.

dell'Alighieri, si annida di fatto una irriducibile tiepidezza per le scelte e i contenuti della *Commedia*".⁴⁹ Secondo Consoli Leopardi fondamentalmente "interpreta l'arte dantesca alla luce delle proprie idee e della propria poetica, immettendola nella dialettica natura-ragione; Dante, sollevato al livello perfetto di poeta «naturale», «incorrotto» dalla civiltà scientifico-razionale, diviene nella visione leopardiana un «mito», un *exemplum*; la sua personalità storica soggiace alle esigenze del «sistema», si conforma alle imperiose ragioni di un pensiero che ancora crede, pur con qualche sospetto, al potere benefico della natura".⁵⁰ L'approccio peculiarmente *personale* e contemporaneamente *universale* nelle enunciazioni leopardiane su Dante è ribadito anche da Battistini: "indipendente dall'opinione vulgata, Leopardi formula su Dante valutazioni personali e proietta su di lui la propria infelicità, in una prospettiva di sofferenza comune a tutti gli umani".⁵¹

II.1. La rilevanza della canzone *Sopra il monumento di Dante*

Osservando la canzone sul monumento di Dante, la serie di riflessioni poetiche che si legge nei seguenti versi (11-29) è indubbiamente di fondamentale importanza:

Volgiti indietro, e guarda, o patria mia,
 Quella schiera infinita d'immortali,
 E piangi e di te stessa ti disdegna;
 Che senza sdegno omai la doglia è stolta:
 Volgiti e ti vergogna e ti riscuoti,
 E ti punga una volta

49 Guido Di Pino, *Dissonanze nel Leopardi lettore di Dante*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Leo S. Olschki, Firenze, 1978, p.541. In realtà il giudizio di Leopardi su Dante è sufficientemente *categorico* per avere un effetto formativo sulle interpretazioni dantesche della posterità: „Dante, [...] in quanto poeta, non ebbe nè avrà mai pari fra gl'italiani". Leopardi, *Zibaldone* (21 VII 1822), citato da Domenico Consoli, in Consoli, *Leopardi e Dante*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, ed. cit., p.90, n.121.

50 *Leopardi* (D. Consoli), in *EDA* ([1971] 1984), vol. III, p.626.

51 Battistini, *Il modello e le suggestioni letterarie...*, ed. cit., p.479.

Pensier degli avi nostri e de' nepoti.
 D'aria e d'ingegno e di parlar diverso
 Per lo toscano suol cercando già
 L'ospite desioso
 Dove giaccia colui per lo cui verso
 Il meonio cantor non è più solo.
 Ed, oh vergogna! Udia
 Che non che il cener freddo e l'ossa nude
 Giaccian esuli ancora
 Dopo il funereo di sott'altro suolo,
 Ma non sorgea dentro a tue mura un sasso,
 Firenze, a quello per la cui virtude
 Tutto il mondo t'onora.⁵²

In questa canzone "Dante incarna la misura più alta del genio italiano, rappresenta il prototipo di quella «schiera infinita d'immortali» ai quali per il corrompersi della storia è succeduta una prava genia di «figli sonnacchiosi ed eгри». L'autore della *Commedia* è di conseguenza celebrato ed evocato a scuotere la miseria dei tempi perversi, sia come poeta, sia come patriota", e il suo essere patriota in definitiva prevale su quello del poeta, in quanto "la gloria poetica di Dante è essa stessa richiamata nel più vasto ambito delle virtù etico-politiche, quale coefficiente di civiltà".⁵³ Come Consoli osserva, lo sdegno – dello stesso Leopardi nei confronti dell'Italia contemporanea – attribuito a Dante (nei versi 137-138) ha un particolare rilievo: "Padre, se non ti sdegni, /Mutato sei da quel che fosti in terra".⁵⁴ Lo sdegno "è ciò che più colpisce nel Dante leopardiano, ed è in fondo connotazione che, nell'ingrandimento mitizzante, non deforma la fisionomia del personaggio", analogamente agli attributi ereditati innanzitutto da Alfieri, che però sono enunciati "con una fermezza di tono che sa equilibrare il rispetto della storia con la meditazione dolorosa sulla realtà presente".⁵⁵

52 Leopardi, *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, in Leopardi, *Opere* (a cura di Giuseppe De Robertis), vol. I, Rizzoli, Milano-Roma, 1937, pp.141-142.

53 Leopardi, in *EDA*, p.626.

54 Leopardi, *Sopra il monumento di Dante...*, ed. cit., p.145.

55 Consoli, *Leopardi e Dante*, ed. cit., p.46.

II.2. Il Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica

Nel *Discorso* leopardiano sono identificabili due idee nelle quali si vedono chiaramente i presupposti dell'interpretazione vichiana di Dante: "l'una è l'opposizione e inconciliabilità tra intelletto e fantasia, e l'altra [...] che afferma l'assoluta identità ed eternità della creazione poetica".⁵⁶ Bisogna precisare che per Leopardi la relazione tra immaginazione e intelletto non è categoriale-sincronica (come suppostamente è per Vico), ma è diacronica. "La poesia è l'espressione delle illusioni, e il linguaggio delle illusioni è l'immaginazione, la quale e le quali non possono stare con la ragione e con l'intelletto, che è il principale strumento della Ragione. Sicché la poesia a rigore, nell'età moderna [...] dovrebbe necessariamente morire: e di fatto sarebbe morta, se Leopardi", come un'eccezione nel suo sistema, "non ammettesse anche oggi il poetare come un restauro prodigioso dell'immaginazione antica, come un ripristino fugacissimo della condizione di Natura"; dunque la distinzione in questione "si riferisce al linguaggio di due età inconciliabili, non a due linguaggi eternamente diversi".⁵⁷ Come tutto ciò si legge nella formulazione del *Discorso*:

56 Mario Sansone, *Leopardi e la filosofia del Settecento*, in *Leopardi e il Settecento*, Leo S. Olschki, Firenze, 1964, p.154.

57 *op. cit.*, p.155. Secondo Scianatico, nel *Discorso* di Leopardi (sintetizzando l'esperienza dantesca, vichiana, foscoliana e schilleriana) „si stabilisce una sorta di equivalenza tra la natura e gli antichi nel potere di ridestare negli uomini del moderno le idee perdute dell'infanzia di ciascuno e dei popoli, e sta al poeta di fare da tramite, mettere in contatto, far scoccare la scintilla che riporti in vita, o almeno faccia risplendere la ricchezza del perduto, contro l'ispirazione cittadina (le scienze, l'industria, l'analitica dell'anima) che [...] Leopardi attribuisce ai romantici. [...] La poesia neoclassica [...] [per Leopardi] interviene a liberare, a ripristinare la libertà della natura e dell'immaginazione nell'uomo della civiltà cittadina". Scianatico, *Vico e il Neoclassico*, ed. cit., p.532. Con riferimento ad Alighieri e in termini generali si può affermare che Leopardi abbia portato fino alle conseguenze estreme la tesi principale della *Difesa di Dante* di Gozzi, secondo la quale Dante fosse da difendere innanzitutto come un autore *classico* in contrapposizione ai moderni. Cfr. Battistini, *Dante in giudizio: requisitorie e apologie*, ed. cit., pp.24-26.

Certo la mente dell'uomo non si era per anche ripiegata sul cuore, non ne aveva notato i lamenti, non ascoltato la lunga istoria; l'animo umano non aveva raccontato le migliaia cose alla immaginazione ritornando sulle diverse epoche e svolgendo le diverse sue Epopeie naturali, giudaiche, pagane, cristiane, selvagge, barbare, maomettane, cavalleresche, filosofiche, quando quello stesso secolo che produsse in Dante il secondo Omero, produsse nel Petrarca il maraviglioso, l'incomparabile, il sovrano poeta sentimentale, chiamato così non dico dai nostri ma dai romantici.⁵⁸

Ettore Mazzali percepisce come motivo-chiave (con sfondo dantesco-vichiano-foscoliano) del *Discorso* di Leopardi „l'anelito alla grande poesia tutta immaginazione, sia essa idoleggiata nel capolavoro ideale, sia essa storicamente concretata nei grandi poeti passati, nei poeti cioè della *Bibbia*, in Omero, in Esidio, in Anacreonte, in Callimaco, e poi in Dante, nel Petrarca, nell'Ariosto, le cime di una tradizione autòctona, greco-latina e italiana; e poi in Virgilio e nel Tasso, che sono però già poeti riflessi e dunque di grande ma non grandissima fantasia, d'intense ma non fiere passioni, di eccellente ma non sublime e divina semplicità”.⁵⁹ Questo elenco può essere completato anche col giudizio di Leopardi su Ovidio (formulato per mezzo di una bellissima metafora), che è un'ulteriore importante fonte della poesia dantesca:

[Q]ual uomo savio antepone Ovidio a questi poeti [Omero, Virgilio e Dante]? Anzi chi non lo pospone di lungo tratto? Chi non lo pospone a Dante? Il quale è giusto il contrario d'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, mentrèché dipinge superbamente, e il suo poema è pieno di immagini vivacissime [...].⁶⁰

58 Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in Leopardi, *Opere*, vol. II, ed. cit., p.540 (corsivi nell'originale).

59 Mazzali, *Osservazioni sul «Discorso di un italiano»*, in Leopardi e il Settecento, ed. cit., pp.440-441.

60 Leopardi, *Discorso*, ed. cit., p.543. Per un'analisi recente del XIII Canto dell'*Inferno*, con particolare attenzione all'influenza ovidiana, vedi Eszter Draskóczy, «Come

Si deve tener presente che nel *Discorso* – che è la formulazione della prima poetica leopardiana – „Dante è ancora il «secondo Omero», benché appaia circondato da una schiera di degni sodali: Anacreonte, Pindaro, Petrarca, Ariosto, Tasso, Michelangelo, Alfieri, Raffaello e Canova”; tale compagnia „è così eterogenea da far nascere fondati sospetti circa il rigore critico del giudizio leopardiano, che anche quando colloca [...] al vertice della piramide Omero e Dante (saltuariamente [...] Virgilio), inimitabili esemplari di poesia schietta, spontanea, pura, imitatrice della natura e non d’altri modelli [...], conserva una certa rigidità schematica, riconoscibile del pari in un altro motivo destinato a divenir topico nel pensiero del Leopardi”, ossia „nel contrasto Dante-Ovidio, conseguente a quell’ordine gerarchico”.⁶¹

Si deve fare un accenno a parte all’influenza di Alfieri nella formazione del giudizio leopardiano su Dante: l’approccio dell’astigiano ad Alighieri era almeno tanto importante per Leopardi quanto lo era stato per Foscolo.

O gran padre Alighier questo già non ti tocca per amor di te che non hai bisogno di monumento, e sei glorioso per tutto e immortale e se l’Italia t’avesse dimenticato sarebbe già barbara ec. né certo ti dimenticò, le avvengano tutte le sventure se lo fece.⁶²

Non ci si può non-ricordare dei celebri versi alfieriani „O gran padre Alighier, se dal ciel miri /me tuo discepol non indegno starmi /dal cor traendo profondi sospiri /prostrato innanzi ai tuoi funerei marmi”.⁶³ Secondo lo schiarimento di Mazzali nel pensiero

pintor che con essempro pinga»: l’influenza ovidiana sulle metamorfosi vegetali della Commedia, in Dal testo alla rete. Letteratura, arte, cultura e storia in nuove prospettive (a c. di Endre Székárosi e József Nagy), Un. degli Studi Eötvös Lóránd, Budapest, 2010, pp.13-28.

61 Consoli, *Leopardi e Dante*, ed. cit., p.44.

62 Leopardi, *Argomento di una canzone sullo stato presente dell’Italia*, in Leopardi, *Opere*, vol. II, ed. cit., p.577.

63 Alfieri, *Rime* (LIII), citato in *Dante oscuro e barbaro*, ed. cit., p.215.

leopardiano – sempre in funzione della ricezione della teoria storico-filosofica di Vico – sono molto evidenti „i legami con l’Alfieri, in armonia al vigoroso alfierismo del poeta delle canzoni patriottiche-civili”, inoltre sicuramente c’è un legame „tra il «forte sentire» dell’uno e «l’impeto e forza e grandezza di affetti e di pensieri» dell’altro”; tutto sommato però “la lettura che più direttamente influì sul Leopardi del *Discorso* fu quella del Foscolo”.⁶⁴ L’assimilazione della concezione foscoliana (di radice dantesco-vichiana) ha condotto Leopardi a delle formulazioni sul ruolo della mitologia che sono analoghe con, ma certamente non uguali a quelle di Foscolo: “la mitologia è pura immaginazione, cioè puro contenuto di poesia”; nel caso di Leopardi però la mitologia non è altro che “una finzione, un’illusione privata, un ameno inganno e dilettevole, che accende la fantasia del poeta e si comunica universalmente ai lettori”, mentre nel caso di Foscolo (in un’armonia maggiore con Dante e Vico) “*la mitologia si risolve in teologia*, in istituzione religiosa, dunque in un’istituzione collettiva, civile, nazionale. I miti per il Foscolo corrispondono ad azioni magnanime: e dunque sono le forme religiose di quei popoli fierissimi per sensi, passioni e immaginazione che furono i popoli antichi, e dei loro poeti-teologi” – in breve, per Foscolo la favola teologica “è un’istituzione storica”.⁶⁵

II.3. Lo Zibaldone

Passando ai riferimenti danteschi dello *Zibaldone* è cospicuo che in questi, in base all’approccio leopardiano, „solo Dante fra gli autori trecenteschi «ebbe intenzione, scrivendo, di applicar la lingua italiana alla letteratura», e ciò rese manifesto nei programmi

64 Mazzali, *Osservazioni sul «Discorso di un italiano»*, ed. cit., p.444.

65 Mazzali, *op. cit.*, p.445 (corsivi miei, J.N.). Diversi studiosi fanno riferimento anche alla canzone leopardiana *Ad Angelo Mai* come ad un’opera che ha certa rilevanza dal punto di vista dell’influenza dantesca: cfr. per es. Consoli, *Dante e Leopardi*, ed. cit., p.47. Consoli accenna anche *L’appressamento della morte* (1816) come una poesia che mostra tratti danteschi (cfr. Consoli, *op. cit.*, p.43).

teorici e nell'impegno pratico con cui affrontò la grande impresa del poema sacro «dov'egli trattò le materie più gravi della filosofia e teologia», e l'altra non meno ardua del *Convivio*, «opera tutta filosofica, teologica, e insomma dottrinale e gravissima» [...]; per attuare i suoi intenti osò prendere" la lingua popolare ed elevarla alle materie più sublimi; inoltre „attinse parimente dalla letteratura provenzale e fece largo uso di barbarismi, riuscendo, attraverso tali «pellegrini», elegante [...]; accortosi [...] quanto convenisse il volgare all'avanzare dei costumi, lettere e filosofia dopo il risorgimento degli studi, sollevò la parlata popolare all dignità di lingua illustre, sostituendola alla latina in un'opera classica «appartenente a ogni genere di letteratura», e con ciò dette l'esempio, additò lo scopo, infuse coraggio agl'Italiani".⁶⁶ A questo riguardo è del tutto legittima pure l'osservazione di Battistini, secondo la quale da parte di Leopardi non vengono mai „messi in discussione i meriti linguistici e poetici [di Dante], benché applicati a un ambito, quello teologico e religioso, dal quale nello *Zibaldone* ci si sente irrimediabilmente estranei: «Dante col suo magnanimo ardire, pigliando quella linguaccia greggia ed informe dalle bocche plebee, e volendo innalzarla fin dove si può mai giungere, si compiacque, anche in onta della convenienza e buon gusto poetico, di applicarla a ciò che allora si stimava la più sublime materia, cioè la teologia» [26 ottobre 1821]".⁶⁷ Nel caso di certe riflessioni leopardiane su Dante nello *Zibaldone* è opportuno supporre l'influenza dei saggi danteschi di Giulio Perticari (scritti intorno al 1820),⁶⁸ nei quali è un elemento-chiave l'approccio filosofico-linguistico: nelle riflessioni frammentarie di Leopardi proprio questa problematica (già analizzata anteriormente da Foscolo dantista) costituisce l'elemento di base comune. Come Di Pino

66 Leopardi, in EDA, pp.626-627 (con citazioni localizzate dallo *Zibaldone*).

67 Battistini, *Il modello e le suggestioni letterarie...*, ed. cit., p.479.

68 Perticari, *Dell'amor patrio di Dante Alighieri e del suo libro intorno al volgare eloquio; Degli scrittori del Trecento e de' loro imitatori; Difesa di Dante*.

sottolinea, “certi giudizi su Dante [...] non hanno mai preso sviluppo”, al massimo “si sono complicati alla luce di riflessioni sullo stile, la grammatica, l’età della scrittura. [...] [A] tale proposito, le disuguglianze tra scheda e scheda sono motivate dal vario e progressivo puntualizzarsi di quella *filosofia della lingua* che sembra costituire l’asse maggiore della critica leopardiana. [...] Osservato nella storia della lingua, da una parte Dante è assunto come il genio che instaura la nostra civiltà romanza; dall’altra, è esplorato nei modi, nelle caratteristiche e nei limiti del suo volgare”.⁶⁹

Guardando alcuni luoghi danteschi paradigmatici dello *Zibaldone*, è evidentemente d’importanza chiave il paragone Tasso-Dante:

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 non mancava in me, né manca negli altri, un’altissima stima, anzi ammirazione, verso Dante; maggiore forse (e ragionevolmente) che verso l’altro. Di piú, le sventure di quello [Dante] furono senza dubbio reali e grandi; di questo [Tasso] appena siamo certi che non fossero [...] immaginarie [...]. 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. [...] Nel Tasso veggiamo uno che [...] ha ceduto all’avversità, che soffre continuamente e patisce oltre modo. Siano ancora immaginarie e vane del tutto le sue calamità, la infelicità sua [di Tasso] è certamente reale. Anzi senza fallo, se ben sia meno sfortunato di Dante, egli [Tasso] è molto piú infelice.⁷⁰

È altrettanto importante la ricorrente (e già accennata)

⁶⁹ Di Pino, *Dissonanze nel Leopardi lettore di Dante*, ed. cit., p.537, corsivi miei, J.N.

⁷⁰ Leopardi, *Zibaldone scelto* ([Recanati, 14 marzo 1827] VII, 195, 6), in Leopardi, *Opere*, vol. III, ed. cit., pp.798-799. Secondo l’opinione (a mio parere questionabile) di Consoli „questa nota segna il definitivo distacco di Leopardi da Dante, il rigetto di un modello di vita e di cultura, intatta restando, tuttavia, l’ammirazione per il poeta e per il creatore della lingua”. Consoli, *Leopardi e Dante*, ed. cit., p.56.

opposizione di Dante con Ovidio – in quanto caratteri diversi –, formulata in vari luoghi dello *Zibaldone*. A livello specificamente letterario la differenza tra questi due caratteri è presentata nel modo seguente:

Ovidio, il cui modo di dipingere è l'enumerare, come i moderni descrittivi sentimentali ec., non lascia quasi niente a fare al lettore; laddove Dante, che con due parole desta un'immagine, lascia molto a fare alla fantasia; ma dico fare, non già faticare, giacché ella [la fantasia] spontaneamente concepisce quell'immagine e aggiunge quello che manca ai tratti del poeta, che son tali da richiamar quasi necessariamente l'idea del tutto. E così presso gli antichi in ogni genere di imitazione della natura.⁷¹

Inoltre,

Ovidio descrive, Virgilio dipinge, Dante (e così proporzionatamente nella prosa il nostro Bartoli), [...] 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.⁷²

Una formulazione sintetica della poetica di Leopardi – con riferimento all'opposizione Dante-Ovidio – è la seguente:

Il poeta dee mostrar di avere un fine piú serio che quello di destar delle immagini e di far delle descrizioni. E quanto pur questo sia il suo intento principale, ei deve cercarlo in modo come s'è non se ne curasse, e far vista di non cercarlo, ma di mirare a cose piú gravi: ma descrivere fra tanto, e introdurre nel suo poema le immagini, come cose a lui poco importanti che gli scorrono naturalmente dalla penna; e per dir così, descrivere e introdurre immagini, con gravità, con serietà, senz'alcuna dimostrazione di compiacenza e di studio apposito, e di pensarci e badarci, né di voler che il lettore ci si fermi. Così fanno Omero e Virgilio e Dante, i quali, pienissimi di vivissime immagini e descrizioni, non mostrano pur d'accorgersene, ma

71 Leopardi, *Zibaldone scelto* (I, 165,1), ed. cit., p.60.

72 *op. cit.* ([29 giugno 1822] IV, 289, 1), p.510. Il padre gesuita Daniello Bartoli (del Seicento) è chiamato da Leopardi addirittura „il Dante della prosa italiana”: cfr. *op. cit.* ([22 marzo 1822] IV, 215, 2), p.478.

fanno vista di avere un fine molto piú serio che stia loro unicamente a cuore, e dal qual solo *festinent* [appaiono rapidi] continuamente [...] il racconto dell'azioni e *l'evento* o successo di esse. Al contrario fa Ovidio, il quale non dissimula, non che nasconda; ma dimostra, e [...] confessa quello che è.⁷³

Leopardi – come già era stato segnalato – assume una posizione che è decisamente contraria all'allegorismo in connessione all'esegesi della *Commedia*. Nella formulazione forse piú sintetica di tale posizione (con un riferimento critico all'esoterismo) si legge:

Chi suppone allegorie in un poema, romanzo [...] come si è tanto fatto anticamente e modernamente nell'*Illiade* e *Odissea*, come fece il Tasso medesimo nella sua *Gerusalemme*; come ora il [Gabriele] Rossetti nel commento alla *Divina Commedia* che si stampa in Londra, la vuol tutta allegorica, allegorico il personaggio di Francesca da Rimini, allegorico Ugolino, [...] distrugge tutto l'interesse del poema [...]. Noi possiamo interessarci per una persona che sappiamo interamente finta dal poeta, drammatico, novelliere ec.; non possiamo per una che supponghiamo allegorica. Perché allora la falsità è [...] nell'intenzione stessa dello scrittore.⁷⁴

In quanto segue, si vedrà il luogo testuale in cui Leopardi espone la propria peculiare concezione cristiana, facendo importanti riferimenti al contrappasso e di conseguenza alla teoria del diritto e alla teologia danteschi, sottolineando tra l'altro che il carattere e il campo d'azione delle pene dell'Inferno e del Purgatorio (pur essendo concepiti questi due come luoghi dell'oltretomba) sono strettamente legati al mondo terreno.

[P]uò dirsi con verità che il Cristianesimo è piú atto ad atterrire che a consolare, o a rallegrare, a dilettere, a pascere colla speranza. Ed è certissimo infatti che l'influenza da lui [dal Cristianesimo] esercitata sulle azioni degli uomini è sempre stata ed è tuttavia come di religion minacciante assai piú che come di religion promettente; ch'egli [il Cristianesimo] ha indotto al bene e allontanato dal male, e giovato alla società ed alla morale assai piú col

⁷³ *op. cit.* ([20 settembre 1823] V, 412, 1), pp.634-635.

⁷⁴ *op. cit.* ([2 settembre 1828] VII, 307, 2), p.835.

timore che colla speranza; che i cristiani osservarono e osservano i precetti della religion loro piú per rispetto dell'inferno e del Purgatorio che del Paradiso. E Dante che riesce a spaventar dell'inferno, non riesce, né anche poeticamente parlando, a invogliar punto del Paradiso; e ciò non per mancanza d'arte né d'invenzione [...], ma per natura de' suoi subbietti e degli uomini [...]. È anche certo che siccome il Cristianesimo senza il suo inferno e il suo Purgatorio, e col suo Paradiso, non avrebbe avuta e non avrebbe sulla condotta e sui costumi degli uomini quella influenza ch'egli ebbe ed ha, così non l'avrebbe avuta, o minore assai, se e' [il Cristianesimo] non avesse minacciato nell'inferno e nel Purgatorio una pena di qualità concepibile, e s'egli avesse solo minacciata la pena del danno ch'è di qualità inconcepibile, e di natura diversa dalle pene di questo mondo; benché non tanto, quanto la beatitudine celeste dalle terrene; perché noi concepiamo pure e sentiamo per esperienza come ci possa fare infelici la privazione e il desiderio di beni non mai provati, mal conosciuti, ed anche non definibili [...]. Onde anche non concependo il bene del Paradiso, possiamo in qualche modo concepire come la privazione irreparabile e il desiderio continuo ed eterno di esso possa fare infelici, massime chi sa di non poter esser mai soddisfatto, e pur sempre desidera, e sa d'aver sempre a desiderare, e chi è certo di penar sempre allo stesso modo, e di essere eternamente infelice senza riparo, e senza sollievo alcuno [...]. Tutto ciò noi possiamo ben concepire, quasi secondariamente, come possa esser causa di somma infelicità, benché non possiamo concepirlo primariamente, cioè la qualità di quel bene che nell'inferno [...] si desidera, e la cui privazione e desiderio fa infelici i dannati.⁷⁵

Per concludere, un breve cenno alla collocazione adeguata delle riflessioni leopardiane su Dante nella *Querelle des Ancients et des Modernes*. Si può affermare che con Dante abbia avuto inizio la tradizione letteraria a cui Leopardi „sente di appartenere, nonostante il distacco della civiltà moderna dall'antica, essendo «sempre vero che la letteratura italiana è la più antica delle viventi, perchè Dante, Petrarca, Boccaccio sono i più antichi *classici* fra' moderni, più antichi che si leggano e nominino, non solo fra gli *eruditi* nazionali, ma fra tutti i *colti* d'Europa» [Zibaldone, 20 ottobre 1828]”.⁷⁶

⁷⁵ *op. cit.* ([23 settembre 1823] V, 423, 1), pp.650-652.

⁷⁶ Consoli, *Leopardi e Dante*, ed. cit., p.90.

Conclusione

In questo lavoro si è cercato di dare un'analisi delle tappe più importanti dell'attività letteraria – in connessione alla rivalutazione dell'opera dantesca nel canone letterario – di Foscolo e di Leopardi. Foscolo, in qualità di primo dantista in senso scientifico, ha sintetizzato le tesi interpretative su Dante di autori settecenteschi – e con grande forza innovativa – come Vico, Gozzi e Alfieri. Leopardi ha effettuato pressappoco la stessa sintesi, completandola ormai con l'esperienza dell'esegesi foscoliana di Dante, senza però un particolare rigore disciplinare, piuttosto in forma di riflessioni e in forma poetica. Sotto l'aspetto della fondazione dell'esegesi dantesca moderna, tra i due autori del primo Ottocento Foscolo risulta di essere più importante, giacché è stato lui a porre le basi della nuova disciplina conosciuta in seguito col nome di *dantistica*, oltre ad aver integrato nella propria arte poetica l'eredità di Alighieri. Ovviamente però anche Leopardi ha formulato delle tesi su Dante che – nel processo della stesura di commenti in senso moderno alle opere di Dante – risultavano di essere molto stimolanti. Nella tradizione esegetica con riguardo alle opere di Dante è presente sia l'eredità di Foscolo che quella di Leopardi, quindi in fin dei conti ambedue eredità esegetiche sono da considerare fondamentali.

TIHAMÉR TÓTH
Leopardi e Dante

L'impatto di Dante sulla letteratura italiana è quasi inestimabile, non solo per aver creato un linguaggio comune, ma per aver dato vita a un originale commento letterario che gradualmente è diventato un vero genere autonomo nel corso dei secoli. Commentare Dante o fare un semplice aggiunto alquanto parziale alle serie di commenti pare inevitabile a chi voglia considerarsi il successore di questa tradizione letteraria italiana. Egli è come Aristotele fu per gli studiosi e filosofi medievali. Così dalle riflessioni su Dante nessuno può prescindere senza rischiare la propria posizione letteraria: l'autore del presente studio appunto pensa che Leopardi abbia rischiato proprio questo.

Il tema "Leopardi e Dante" a prima vista sembra d'essere marginale nella critica dantesca, non solo all'estero (che potrebbe essere naturale), ma anche in Italia:¹ le pubblicazioni legate al nostro tema sono molto scarse. Francesco Biondolillo (1887-1974), famoso critico letterario, ha pubblicato un volumetto su questo tema: *Con Dante e Leopardi* (1916). Si trovano fra le edizioni più fresche gli Atti di un convegno, pubblicati nel 1978 a Firenze: *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento* (contenendo i testi delle conferenze tenute due anni prima); e un'altra, dei co-autori Stefano Verdino e Mario Luzi, *Dante e Leopardi, o della modernità* (1992). A livello generale la modernità può essere un fermaglio tematico importante (parla anche Senardi dei *tratti di "modernità"*²) fra Leopardi e Dante. Ambedue si trovano al centro di una crisi che tentano di comprendere per mezzo delle loro opere, per meglio dire, ambedue sostengono in fin dei conti che un'opera

1 Il più recente saggio è di Fulvio Senardi (Professore all'Università di Pécs): Senardi, *Dante e Leopardi*, in *Verbum*, 2001/1, p.151. Più avanti però dovremo riconsiderare alcuni punti del saggio che sembrano taglienti ed esagerati.

2 *ibid.*

artistica sia il prodotto di una crisi: una crisi che si riconduce al ribattimento dell'infinito al finito. Luzi dice poeticamente: "L'infinito lavora, si fa sentire anche nel finito, nel circoscritto terreno della nostra condizione, ripercuote come battito di fondo. E questa tensione tra l'infinito e il finito è una condizione congenita in uno scrittore, è la situazione da cui nasce la scrittura".³ In quest'ambiente si situano anche i testi danteschi e leopardiani: non è decisiva la lontananza ideologica tra loro, invece li annoda quella tensione fra il finito e l'infinito, dalla quale un'opera poetica nasce. E per ambedue la crisi ha un valore: per Dante ciò significava la necessità di rompere con l'idea del potere mondiale assoluto del papa, sebbene il senso morale restasse intatto. Con Leopardi siamo all'altro lato delle soglie della modernità, che già soffre anche dalla languidezza del senso morale.

Il primo punto che dobbiamo prendere in considerazione è la questione della lingua. Senardi afferma nel saggio citato che Leopardi non abbia potuto rimanere immune a Dante in due elementi fondamentali: l'uno è quel sentimento nazionale che trova comunità con la grandezza della creatività linguistica di Dante, oltre alla sua immaginazione politica, nei confronti dell'Italia. L'altro punto elementare è la concezione del *genio* in cui l'attività e il pensiero stanno al livello più alto. Ma torniamo ora al problema della lingua.⁴

Forse è la concezione più convenzionale, con riferimento a Dante, mirarlo come il creatore della lingua, il padre della letteratura italiana e il seminatore dell'idea della nazione italiana. Leopardi accetta a tutta spalla quella concezione, e Dante come poeta nazionale gli resta un importante punto di riferimento. Parlando delle convenienze che sono diverse nei vari popoli, in certi casi – afferma Leopardi – "si crede che elle sieno fisse"; in connessione ai

3 Luca Nannipieri, *Mario Luzi. Il maestro e i suoi dialoghi*, FaraEditore, Rimini, 2005, p.78.

4 Senardi, *op. cit.*, p.153.

francesi domanda: “Dante non è egli un mostro per li francesi nelle sue più belle parti; un Dio per noi?”.⁵ Cioè il gusto per cui Dante si scopra come un vero “Dio” è determinato dalle convenienze, dalle idee nazionali, o da un linguaggio col quale si è capaci di ricordare una lingua anteriore in cui l’immaginazione ancora prevaleva sulla ragione sterile? Foscolo aveva notato che Dante fu il primo che “concepì e attuò il progetto di creare la lingua e la poesia di una nazione”.⁶ In modo analogo, nello *Zibaldone* si legge che Dante era “il primo scrittore e formatore della lingua”. Leopardi nei suoi canti, principalmente nell’*Ad Angelo Mai* e nel *Sopra il monumento di Dante* eleva Dante al pantheon nazionale dei padri fondatori come ad un Enea nazionale. Nell’ultimo canto applica il paragone vichiano Dante-Omero (“Il meonio cantor non è più solo”, v.22) mentre nel primo presenta Dante come un grande condottiero della nazione e di sé stesso contro la fortuna funesta (“Non domito nemico /Della fortuna, al cui sdegno e dolore /Fu più l’averno che la terra amico”, vv. 62-64).⁷

Per Leopardi l’attività e il pensiero si riconducono ad un comune terreno che è la nazione stessa; egli vuole pure dimostrare il suo amore per essa e vuole oltrepassare il pensare sterile: in Dante vede una figura emblematica di una vita energica e combattante. Allorquando egli sente che con la sua vita, non potendo prendere la propria parte nel risorgimento nazionale e diventando di grado in grado incapace di farne parte, Dante diventa ai suoi occhi un grande profeta veterotestamentario, inoltre un creatore geniale che può essere adorato ma non amato, cui moralità pesa sulla nazione come quella di Ezechiele su Israele. Il

5 *Zib.*, 1688-1689. Tutte le citazioni leopardine sono estratte dal più recente volume sintetico: *Leopardi, Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone* (a c. di Lucio Felici e Emanuele Trevi), Newton Compton, Roma, 2010.

6 Il Foscolo è citato da Senardi, *op. cit.*, pp.156-157.

7 È curioso vedere in queste righe due reminiscenze dantesche: l’uno è *Inferno* II, 61, l’altro è *Paradiso* XVII, 24, dove figura: “ben tetragono ai colpi di ventura”. “Tetragono” è un’espressione militare che si riferisce alla forma del *phalanx* antico.

recanatese può dissolvere il sentimento penoso della propria inettitudine esistenziale in Petrarca e in Tasso, i quali presentavano simili sentimenti e tensioni esistenziali nelle loro poesie.

Però ha una rilevanza ancora maggiore la concezione leopardiana del *classico* e dell'età classica. In Leopardi è molto importante l'attesa di una nuova lingua dell'Europa,⁸ che – in seguito al latino e al greco – possa esprimere la nostra condizione universalmente cambiata, pur conservando l'eredità delle lingue antiche. Leopardi pensa che questa lingua sia l'italiano come un vero successore e erede del latino e del greco antico in Europa. E Dante naturalmente ha un legame incontestabile fra l'antichità e la modernità, cui lingua è il volgare; inoltre egli "fu il primo assolutamente in Europa, che ardì concepire e scrisse un'opera classica e di letteratura in lingua volgare e moderna, inalzando una lingua moderna al grado di lingua illustre".⁹ La *Commedia* è un'opera classica, perchè "come i poemi d'Omero, abbracciò espressamente tutto il sapere di quella età, in teologia, filosofia, politica, storia, mitologia ec. E riuscì classica non rispetto solamente al tempo, ma a tutti i tempi, e tra le primarie; nè solo rispetto all'Italia ma a tutte le nazioni e letterature".¹⁰ Dante dunque è universale per tutti gli uomini del mondo in quanto ha voluto sostituire la lingua latina col volgare per poter esprimere "le circostanze dei tempi e la natura delle cose". Siamo al punto. Secondo l'estetica di Leopardi la poesia "deve illudere, e illudendo *imitar la natura*, e imitando la natura dilettere": il maggior accento è sull'imitazione. L'imitazione è tale da concepire il discorso della natura: ciò è l'essenza di tutto il *classico*. "La natura parlò agli antichi, cioè gl'inspirò, ma senza svelarsi".¹¹ Comprendere questa parola della natura è l'essenza del classico, ma non tutte le lingue sono capaci di comprenderla bene.

8 Vedi *Zib.*, 3318-3338.

9 *Zib.*, 3338-3339 (2 Settembre 1823).

10 *Ibid.*

11 G. Leopardi, *Canti*, Mondadori, Milano, 1987, p.62 (annotazione al margine).

La greca fu tale; per Dante ciò sarà stato quella volgare.

Possiamo dire che Leopardi investighi Dante innanzitutto linguisticamente, paragonandolo all'eredità del mondo antico. Queste ricerche mostrano *l'universalità di Dante*, inoltre mostrano la sua opera come *un modello della coscienza umana* per cui è possibile comprendere la natura (divina) parlante. È proprio questa l'universalità di cui ha parlato Mario Luzi, soffermando che esistono dei testi che portano in sé quell'universalità ed entrano "nella storia, nel ciclo dell'umanità".¹²

Così mi pare troppo grave la sentenza di Senardi, secondo la quale Leopardi non fosse riuscito, non avesse saputo "cogliere il segreto della Divina Commedia", comprendere il significato e la centralità storica della visione poetico-filosofica di Dante, a parte le strutture letterarie medievali.¹³ Leopardi, in contrasto con la sua genialità intellettuale (che, in modo peculiare, è ravvisata da Senardi solo con riferimento allo *Zibaldone*), è capitato in una serratura filosofica che semplicemente non ha dato un codice per risolvere il segreto. Tutto ciò che è giudicabile in Leopardi come "difetto di approfondimento" in realtà non è altro che un'altra posizione nella coscienza di Dante, non direttamente letteraria, ma piuttosto filologico-filosofica.

È questionabile pure se in tal modo fosse possibile comparare Leopardi e Dante. Secondo me la risposta sarebbe "nemmeno un no". Leopardi non pone al centro della sua ricerca la *Commedia*, ma non perchè non riconosce la sua rilevanza, bensì perchè la conosca bene per il suo carattere classico. La parola antica era acquisita da Dante attraverso il volgare, così si può conoscere ottimamente Dante appunto per la creazione di un'opera classica, per il movimento autentico dell'arte. Così a Leopardi non interessa tanto il commento ad un testo (anche il commento può essere classico, per es. il commento di Averroè ad Aristotele; e la *traduzione* è pure ritenuta

12 Nannipieri, *op. cit.*, p.68.

13 Senardi, *op. cit.*, p.178.

tale da Leopardi), ma gli interessa *creare l'arte*, creare la poesia per mezzo della quale è possibile far parlare la nostra natura e far vedere gli dèi nascosti sotto il velo della negatività.

Ecco perciò l'importanza del *genio* del quale neanche Leopardi ha potuto rimanere impassibile. La genialità è l'unica, cui ruolo positivo il poeta recanatese riconosce nella storia umana. Altresì Dante ammirava gli uomini geniali, anche se vissuti fuori (prima) della cristianità, mettendoli in un castello limbico illuminato dall'intelletto. Nel genio pensiero ed azione convergono, e si può pensare a Hölderlin leggendo la seguente annotazione leopardiana: "Nessun uomo fu nè sarà mai grande nella filosofia o nelle lettere, il quale non fosse nato per operare più e più gran cose degli altri".¹⁴ Nell'opera d'arte l'atto eroico si matura in un pensiero artistico. E l'opera dantesca non tiene forse strettamente in un'unità il pensiero (l'intenzione) e l'attività, e non mette nel profondissimo luogo dell'Inferno i diversi tipi di traditori e seduttori in cui altro è il pensiero e altro è l'operare?

Però c'è un'importante differenza: per Leopardi il genio è "un fatto solo" e appare "a caso", le sue rivelazioni possono pure essere perdute nel corso della storia come se non fossero esistite mai. Per Dante, o meglio dire per il lettore della *Divina Commedia* l'opera vale da modello e ci stimola a purificarsi per poter riconoscere l'annuncio divino. Nella *Commedia* ci troviamo invitati a far parte di questo viaggio e raggiungere così il "bene dell'intelletto". In Leopardi non esiste tale invitazione, se non per la negatività affrontata – ma non credo che ciò sia intenzionale. In lui tutti sono destinati a lottare con questo mondo cupo, senza qualsiasi aiuto trascendentale. Il genio è assolutamente solo e non può essere altro. A Dante il genio è un dono del Dio creatore, che ha la capacità di far parte dell'*intellectus agens*, diventando così un profeta a livello della *sublevatio*, divulgando la via attuale a Dio.¹⁵ L'opera del genio

¹⁴ *Zib.*, 2453. 30 (Maggio 1822).

¹⁵ Al tema del profetismo vedi: Sandra Debenedetti Stow, *Dante e la mistica ebraica*,

non è la produzione del caso, ma dell'intelletto, "al quale han posto mano e cielo e terra".

Passiamo ora al terreno poetico. Leopardi teorizza due grandi età della poesia. L'una è quella che si potrebbe caratterizzare con *la poesia d'immaginazione e poeta di genio* (ne si addice il paragone Dante-Omero, l'immagine vichiana dell'"Omero cristiano", e la teoria poetica che confronta come l'antitesi la poesia dell'immaginazione e la poesia sentimentale), che caratterizza anche il periodo storico che termina con la sconfitta politico-militare di Bruto. L'altro grande periodo si trova sotto l'effetto del *poeta di stile*. La poesia di Dante è robusta per quanto riguarda la sua capacità di creare una lingua formante concetti nuovi – legata al periodo vichiano della barbarie della riflessione –, ma è priva di stile. Invece di Dante, colui che impersonifica il poeta di stile sarà Petrarca, nei confronti del quale la valutazione (positiva) romantica di Leopardi forse è la più evidente. Scrive che in Dante lo stile è "bellissimo bensì, ma poco diverso da quel della prosa" trapuntata da concetti teologici e scolastici. Ci si mescolano "il letterario e [il] popolare". Contrariamente, la poesia di Petrarca o di Tasso significa quella pesante, dal fascino della musicalità delle parole. E se ciò sia pur verissimo, non significherebbe che l'opera dantesca non avesse il primato in quanto la maggiore della poesia dell'immaginazione.

Come l'avevo già detto, Leopardi cerca il proprio modo di produrre un'opera classica negli anni giovanili imitando Dante. Nel 1816 scrive una poesia, *l'Appressamento della morte*, che ha manifestamente dei caratteri danteschi. In questo saggio non voglio ripetere gli accertamenti di Senardi in connessione a quella, ma mostrerei alcuni punti rilevanti. Questa poesia è come se fosse un tentativo creatore-interpretativo nei confronti di Dante. Contiene cinque canti formati in terzine, una struttura di rime simile a quella di Dante, cui IV canto ci mostra un elisio di poeti con Dante, Petrarca e Tasso, similmente al canto IV dell'*Inferno* dantesco ove

La Giuntina, Roma, 2004.

stanno i più generosi spiriti del mondo fuori del cristianesimo.

Naturalmente ci si trovano molti riferimenti testuali e immaginativi: “e t’aiti colei che tutto move /che dir t’è d’uopo di suo santo ragno” (IV, 41-42), alludendo al verso finale del *Paradiso*, e potrebbe trattarsi di una reminiscenza dantesca pure nel caso dell’apparizione degli spiriti di qua: „alme vestite di lucido manto”. Ci sono anche delle immagini complesse come quella che congiunge il vedere e la fede (IV, 175-177). È emozionante l’usanza di concetti specifici come il verbo *dilatare*, che due volte appare nella poesia leopardiana e che significa l’apertura della ragione umana al soprannaturale:

E poi l’aperta vidi dilatarse
e crescer lo splendore a poco a poco
sí che lucido campo in cielo apparse. (IV, 64-66)

Nel primo canto l’avvenuta dell’angelo ci fa ricordare la venuta di Virgilio. L’angelo è mandato dalla Vergine Santa dai raggi sereni del cielo per poter salvare e dirigere il poeta, sentendo così vicina la sua morte. La parola dell’angelo non passa senza effetto, presentandogli l’esteriorità caratteristica della morte e l’incoraggiamento al poeta di prender la via quietamente („levommi a un tratto e, /fa’ cor, disse, o figlio.” I, 114.). Allora l’angelo gli mostra l’oltremondo, affinché il suo distacco da questo mondo non sia tanto doloroso. Con una locuzione tipica finisce quest’incontro: „Mira, ed i’ mirai”.

Possiamo trovare molte somiglianze anche nelle storielle paraboliche. La storia di Francesca e Paolo (che è ritenuta da Leopardi la parte più poetica della *Commedia*) qui è raccontata in un’altra storiella d’amore similmente tragica, quella di Ugo e Parisiana. E anche la clausura è sulle orme del grande antenato: „oh dolore /in ricordarmi di mia voglia prava!”.

Qui non non posso andare oltre questi frammenti, ma gli esempi sembrano essere sufficienti per dimostrare quanto Leopardi

seguisse il modello dantesco. Dopo questo tentativo poetico Leopardi si volta in un'altra direzione, per poter suonare la natura nella nostra epoca, e nella sua prosa veramente sembra più sordo al suono dantesco.

La figura robusta e forte di Dante per Leopardi cessa di essere un *tema* principale, ma non perchè egli non abbia potuto diventare talmente forte, a causa dei problemi esistenziali e filosofici dei quali scrive molte volte nelle sue lettere personali. Leopardi ha trovato meglio l'espressione poetica della sua sofferenza in Petrarca o in Tasso, coi quali poteva identificarsi più profondamente. Tuttavia può essere importante che non solo una differenza concettuale tra Dante e Petrarca appare per lui, ma pure una differenza tra Dante e Tasso, riguardante le relazioni personali ed esistenziali. Manfred Lentzen scrive: „Leopardi mette a confronto Tasso e Dante, entrambi segnati dalla sofferenza; ma mentre Dante ha intrapreso una lotta contro la «mala fortuna», contro necessità e fato, Tasso si è chiuso in sé stesso per dare libero corso al suo dolore personale, che è in fondo senza valore e forse più presunto che reale”.¹⁶ Nei confronti di Tasso, che è giudicato come un personaggio psicopatologico da Lombroso o da Gaudenzi, Leopardi conserva ancora una certa distanza. E in questa lontananza si situa la percezione del comune destino di tutta l'umanità, che la natura lasciò nelle mani dell'uomo, anche se quella comunità veniva conosciuta attraverso le prove e le tribolazioni. Senardi nega che in Leopardi questa concezione valga: “al sensista Leopardi [è] del tutto priva di significato per l'umanità e la sua esistenza”.¹⁷ Bensì Leopardi negasse lo scopo superiore dell'umanità, cancellando così la possibilità di qualsiasi idea politica, ciò non vuol dire il fallimento di tutta l'umanità. L'ultimo elemento è il dolore

16 Manfred Lentzen, *Tedium vitae. Leopardi e Torquato Tasso*, in *Leopardi. Poeta e pensatore – Dichter und Denker* (a c. di Sebastian Neumeister e Raffaele Sirri), Guida, Napoli, 1997, p.85.

17 Senardi, *op. cit.*, p.178.

attraverso cui può essere organizzato la comunità dei sofferenti. "L'umana compagnia /Tutti fra se confederati estima /Gli uomini, e tutti abbraccia /Con vero amor, porgendo /Valida e pronta ed aspettando aita /Negli alterni perigli e nelle angosce /Della guerra comune" (*Ginestra*, 129-135). Di quale altro concetto avremmo bisogno? Pur non in forma positiva, ma qui appare la concezione dell'umanità anche in Leopardi, soprattutto nella sua ultima grande poesia: la *Ginestra*. Sembra che la compagnia umana non abbia altra fonte (come fondamento) che la comune sofferenza o la ricordanza di essa. Il piacere è incapace di essere un fondamento, perchè la sua fonte è l'apparizione e l'illusione. Insomma, la via attraverso l'Inferno e il Purgatorio non può essere risparmiata.

Con riguardo alla differenza ideologica fra Dante e Leopardi, possiamo dire che la storia della ricezione in questo senso non sia essenziale. Dante si interessa di più dell'immanenza che della trascendenza perchè, da autentico profeta, il principale punto per lui è implicito nello sviluppo morale dell'uomo. E questo sviluppo è realizzabile solo in questa terra. Non si può dire neanche però che in Leopardi manchi interamente la mentalità educativa. Ma l'esperienza religiosa per lui viene sostituita dall'esperienza sociale e scientifica, con l'intenzione determinata di rivelare la realtà sociale alle future generazioni (*Pensieri*, 1836). E il vero può essere un fondamento sufficiente per creare una vita – come antitesi – in opposizione agli scritti, meno ribalda e malsana, spiccando l'intenzione dantesca.

MÁRK BERÉNYI

La lettura contemporanea di Dante

ÉVA VÍGH (a cura di)

Leggere Dante oggi.

Interpretare, commentare, tradurre

alle soglie del settecentesimo anniversario

Roma: Aracne, 2011, pp.410

Si è svolto un convegno. Lontano da noi, è vero: a Roma. Ebbe anche dei riferimenti ungheresi, eppure l'opinione pubblica del nostro paese ne sa molto poco. Ovviamente non mi riferisco all'opinione pubblica scientifica, eppure sarebbe così giovevole se, ai giorni nostri, in piena epoca della cultura di massa, l'erudizione tradizionale potesse avere accesso ad ambienti ove finora lo ebbero solo culture di carattere diverso. Volutamente non desidero pronunciare giudizio alcuno e non penso neppure di avere il diritto di valutare una cultura migliore rispetto ad un'altra. Semplicemente le reputo essere *diverse*. Certamente anch'io ho una mia preferenza che si orienta verso le belle lettere e proprio per questo ho ragionato più volte a lungo sul come trasmettere quest'erudizione verso degli ambienti che invece ne preferiscono un'altra. Non credo che nel corso di un convegno vi possa essere la minima possibilità di accogliere grandi masse in qualità di uditorio. Non sarebbe neppure salutare. Ma pubblicare la versione scritta delle relazioni di un convegno potrebbe già significare un passo verso la presa di conoscenza di un maggior numero di persone intorno ad un evento del genere. E così abbiamo già delineato cosa potrebbe essere la finalità, dalla prospettiva dell'opinione pubblica non-scientifica, di un volume contenente i saggi esposti nel corso di un convegno, oltre ad essere ovviamente utile per la codificazione del messaggio orale, eternandolo e rendendolo così ricercabile per la scienza.

Il libro che tengo ora in mano contiene gli Atti del Convegno

Internazionale *Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario*, svoltosi tra il 24-26 giugno del 2010 presso l'Accademia d'Ungheria in Roma.

Bisogna sottolineare che, come ce lo ricorda anche Éva Vigh – la curatrice del volume – nella sua premessa al libro, il Convegno non è stato realizzato con degli scopi celebrativi, poiché manca ancora quasi un decennio al grande anniversario. Esso è stato piuttosto il frutto di un'idea la quale è stata successivamente sviluppata dal Presidente della Società Dantesca Ungherese, János Kelemen, pur non seguendo esattamente i progetti iniziali. L'idea iniziale prevedeva, infatti, un seminario avente come argomento la filosofia della lingua e varie questioni interpretative. Col passare del tempo, poi, questi progetti acquisirono un volume sempre più ampio per giungere, infine, ad un convegno internazionale, con un argomento molto più esteso rispetto alle idee precedenti, con la partecipazione di numerosi studiosi e traduttori provenienti da ogni parte del mondo.

Le differenze tra i progetti iniziali e la realizzazione effettiva del Convegno si riscontrano leggendo l'indice del libro. La redattrice pubblica nella prima parte del volume i saggi conformi ai progetti iniziali, mentre riporta nella seconda parte i saggi relativi agli argomenti inseriti in una fase successiva nel programma del Convegno. La prima grande unità ha per titolo *Commento, interpretazione, lettura*, mentre la seconda è intitolata *Fortuna, ricezione, traduzione*. Se percorriamo velocemente i nomi dei relatori, ci accorgiamo immediatamente del gran numero di partecipanti provenienti da paesi stranieri. Tutto ciò ci riporta nella Firenze del XII e XIII secolo, ed è come se nella biblioteca di un ricco mecenate stessimo leggendo i titoli dei volumi coi nomi dei relativi autori. Il carattere internazionale del Convegno è evidente anche per la partecipazione degli istituti culturali a Roma di numerosi paesi (Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, Accademia Polacca delle Scienze, Accademia di Danimarca, Accademia di

Romania, Istituto di Norvegia in Roma), tenendo naturalmente presente che i principali organizzatori dell'evento erano l'Istituto „Fraknói” dell'Accademia d'Ungheria in Roma e la Società Dantesca Ungherese.

Se parliamo di Dante, tutti pensano, giustamente, all'Italia. Siamo, quindi, fortemente portati a dimenticare che la critica dantesca sorpassa le attuali frontiere politiche del Bel Paese. Secondo la tesi discutibile di Giovanni Papini esposta in *Dante vivo* (1933) sul Sommo Poeta è capace di scrivere una monografia solamente colui che sia Italiano, fiorentino di nascita e cattolico di religione. Nel nostro caso, ovviamente, non parliamo di una monografia, eppure il materiale ivi raccolto basterebbe per scriverne una – in questo caso però i relatori italiani costituirebbero una netta minoranza. I dantisti ungheresi e il pubblico attento al loro operato probabilmente non si meraviglia leggendo i nomi di studiosi tanto prestigiosi, come (in ordine di apparizione) Zoltán Csehy, József Pál, János Kelemen, Kornélia Horváth, Béla Hoffmann, József Nagy, László Szörényi, Éva Vigh, Péter Sárközy, Norbert Mátyus, Ádám Nádasdy, Judit Bárdos. Certo è che da noi, in Ungheria, la popolarità degli studi danteschi è facilmente spiegabile coi numerosi secoli di storia in comune con l'Italia e con la vicinanza geografica ad essa. L'Ungheria, infatti, non si trova tanto distante dall'Italia quanto altri paesi dell'Europa o addirittura di altri continenti ove, in base a questo libro, possiamo supporre che operino ad altissimo livello altrettanti appassionati di Dante. Se prima, eventualmente, non avessimo sentito parlare degli studi danteschi scandinavi, ora possiamo colmare queste lacune leggendo i saggi di Unn Falkeid (Norvegia) e Ole Meyer (Danimarca). Lo stesso discorso vale per gli studi danteschi slavi: se prima non avessimo avuto l'opportunità, ora finalmente possiamo esplorare la loro ricchezza tramite gli studi di Maria Maślanka (Polonia), Snježana Husić e Morana Čale (Croazia). Nonostante così tanti ottimi scritti, per me l'esperienza più commovente è stata

quella di leggere il saggio intorno alla traduzione della *Divina Commedia* nella propria lingua del relatore vietnamita Nguyen Van Hoan.

Detto ciò, entriamo finalmente nella struttura del volume osservando quali saggi possiamo trovarci esattamente. Come è stato già detto, il volume si divide in due parti costituenti. Per prima passiamo in rassegna gli studi relativi alle questioni della filosofia della lingua. Leggendo il saggio di János Kelemen, *Sull'asimmetria tra le affermazioni filologiche e quelle ermeneutiche*, notiamo che Kelemen prende le distanze dalle posizioni secondo le quali ogni nuova tesi filologica nasca con tono polemico, in quanto è sempre possibile trovare una tesi precedente che la contraddica; tale tesi però, afferma Kelemen, non è valida in campo ermeneutico. Lo studioso dedica inoltre un ampio spazio al carattere autoreferenziale della *Commedia*, affermando che la grande opera dantesca sia la prima opera della letteratura mondiale che abbia sfruttato la natura autoreferenziale della lingua. Anche Béla Hoffmann tocca questioni relative alla filosofia della lingua nel saggio basato sul canto XIX dell'*Inferno* e intitolato *Complicanze semantiche nel canto dei simoniaci*, analizzando nel canto l'organizzazione ritmico-linguistica che costituisce un fattore significativo dell'attitudine narrativa. L'autore analizza inoltre il ruolo dell'apostrofe nel ritmo narrativo, nonché quello delle rime, capaci di predeterminare lo scioglimento del filo narrativo.

L'approccio comparativo è rappresentato innanzitutto dal saggio di József Pál *Grazia e missione nella Commedia e nel Faust*. In questo scritto lo studioso scopre un'analogia tra i preludi del *Faust* e i primi due canti della *Commedia*. Tenendo presente che l'opera più conosciuta di Dante sia la *Divina Commedia*, essa certamente non è l'unica. Tra gli elaborati riportati nel volume, ci sono alcuni che si occupano di altre opere di Dante. Tali sono i saggi di Luigi Tassoni che analizza il *Convivio*, oppure quelli di József Nagy e di Unn Falkied che trattano della *Monarchia*.

L'altra grande unità costitutiva del volume si occupa delle tecniche e della scienza della traduzione. In questa seconda unità troviamo lo studio di José Micó, *Tradurre Dante in Spagna*. Lo studioso dopo aver trattato le questioni relative alla traduzione dell'opera dantesca in spagnolo, lancia la problematica della difficoltà di adattare l'endecasillabo e la terzina ad alcune lingue senza un intervento troppo violento nel contenuto dell'opera da parte del traduttore. Ádám Nádasdy è come se volesse rispondere a Micó nel saggio *Bellezza o semplicità: il dilemma del traduttore*. Come emerge già dal titolo, Nádasdy si occupa di tutti quei dilemmi che il traduttore può incontrare nel volgere all'ungherese la *Commedia*. Nádasdy motiva anche la propria scelta di aver fatto ricorso al giambo non rimato. Secondo lo studioso e traduttore va sempre considerato il contesto in cui si legge un testo. Per il lettore odierno, infatti, non è detto che siano così evidenti alcuni riferimenti danteschi quanto lo erano nell'Italia dell'epoca. Nádasdy riporta come esempio il nome di *Ciaccio* che alcuni traduttori spesso e volentieri traducono nella propria lingua. E visto che trattiamo la questione della traduzione di un testo alla propria lingua, va aggiunto che gli studi di Péter Sárközy e Norbert Mátyus si occupano proprio dei pregi e degli eventuali difetti della traduzione all'ungherese di Mihály Babits. Nel volume si trovano rappresentate anche le traduzioni tedesche, francesi, nordamericane, rumene e vietnamite della *Commedia* tramite i pensieri relativi di Hans Werner Sokop, Marina Marietti, Rino Caputo, Monika Fekete e Nguyen Van Hoan.

Un ampio spazio acquista anche l'interdisciplinarietà. Nel libro vediamo sviluppati due esempi estremamente interessanti del fenomeno nei saggi *Moralità zoomorfe nella Commedia* di Éva Vígh e *Identità animali nella Commedia dantesca: tassonomia e interpretazione* di Snježana Husić. I due autori cercano di riavvicinare mutuamente la letteratura appartenente alle scienze umanistiche e la tassonomia che fa parte delle scienze della natura. Questi saggi godono di un

grandissimo valore, perché oggi, quando le scienze tendono a divergere sempre di più, non permettendo alcuna interazione tra di loro, ammiriamo il fatto che Dante era riuscito a conciliare dei rami così divergenti della scienza.

Un argomento altrettanto interdisciplinare è quello dello studio di Judit Bárdos, *Dante e il cinema*, che si concentra principalmente sull'adattamento dell'*Inferno* sul grande schermo da parte di Giuseppe De Liguoro, risalente al 1911, e successivamente menziona anche altre adattazioni cinematografiche, come quella di Peter Greenway e di Tom Philips del 1988. Un ulteriore lungometraggio analizzato da Bárdos è il *Kanał* (*I dannati di Varsavia*) di Andrzej Wajda che, pur non essendo basato sulla *Divina Commedia*, vede comparire *l'Inferno* come intertesto.

È stata un'idea gentile e lodevole quella di inserire i dipinti di Antonio Tripodi ispirati dalla *Commedia* ed esposti in occasione del Convegno.

Consiglio il libro in questione a tutti coloro che conoscono, e anche a coloro che ancora non conoscono l'operato del Sommo Poeta, ma hanno voglia di accedere a quell'immensa cultura che si è sviluppata grazie alle opere dantesche ormai quasi sette secoli fa, e che continua a vivere ed a fiorire anche nella nostra epoca.

JÓZSEF TAKÁCS – JÓZSEF NAGY

CRONACA

Attività della Società Dantesca Ungherese*

Nel presente numero della nostra rivista – analogamente ai numeri precedenti – diamo il resoconto delle attività della Società Dantesca Ungherese svolte nell'Anno Accademico 2010-2011 e nel primo semestre dell'Anno Accademico 2011-2012.

Nel corso delle sessioni ordinarie della SDU, il 24 settembre 2010 il Prof. János Kelemen ha esposto la sua relazione dal titolo „Ulisse: la figura del filosofo (ancora una volta – ma non l'ultima volta – su Ulisse)” [„Ulixes: a filozófus alakja (még egyszer, de nem utoljára Ulixesről)”].

Il 22 ottobre 2010 József Nagy ha presentato il proprio studio su due grandi poeti e saggisti che hanno avuto un ruolo fondamentale nella rivalutazione di Dante nella storiografia letteraria: „Foscolo e Leopardi, esegeti di Dante” [„Foscolo és Leopardi, Dante értelmzői”]. Il co-relatore era Tihamér Tóth, che ha completato con delle informazioni aggiornate il tema della lettura leopardiana di Dante.

Il 26 novembre 2010 la SDU ha ospitato un grande rappresentante della dantistica spagnola, Juan Varela-Portas de Orduña (dell'Università Complutense di Madrid), che ha rivelato le proprie tesi interpretative sulla canzone dantesca (scritta in seguito alla *Vita nuova* e inserita nel *Convivio*) *Voi che 'ntendendo dal cielo di Venere*, dalla prospettiva dei canti VIII e IX del *Paradiso*.

Nell'ultima sessione del semestre d'autunno, il 17 dicembre 2010 Norbert Mátyus ha presentato la propria *lectura* del canto XX dell'*Inferno*.

Alla sessione plenaria del 28 gennaio 2011 il Prof. Imre Madarász ha presentato la propria *lectura* del canto di Brunetto

* La presente Cronaca e il Resoconto susseguente sono stati realizzati nell'ambito del programma di ricerca OTKA PD 75797.

Latini, intitolata „«Come l'uom s'eterna»: immortalità oltremondana e terrena nel canto XV dell'*Inferno*” [„«Hogy örökíti meg magát az ember». Túlvilági és földi halhatatlanság a dantei *Pokol* XV énekében”]; il co-relatore era il Prof. János Kelemen.

Il 25 febbraio 2011 si è potuto assistere ad un'eccellente analisi semantico-linguistica – esposta dal Prof. Giampaolo Salvi – del canto X dell'*Inferno*, col titolo enigmatico „Chi è stato disprezzato da Guido?” [„Kit vetett meg Guido?”].

Il 25 marzo 2011 il famoso astronomo Aurél Ponori Thewrewk (autore del volume – pubblicato nel 2001 in ungherese – *Divina astronomia. Astronomia nelle opere di Dante*) ha parlato su „Dante e l'astronomia medievale” [„Dante és a középkori csillagászat”].

Il 15 aprile 2011 la SDU ha ospitato il noto poeta ungherese Ferenc Baranyi, che nella sua relazione intitolata „La traduzione della *Divina Commedia*: principi, problemi e soluzioni” [„Az *Isteni színjáték* fordítása: elvek, problémák és megoldások”] ha parlato appunto delle difficoltà relazionate alla traduzione moderna dell'opera maestra di Dante. In seguito alla conferenza di Baranyi (preceduta dalle parole introduttive del Prof. Imre Madarász) era particolarmente interessante il dibattito tra lo stesso Baranyi e il Prof. Ádám Nádasdy, il quale ultimo – in stretta collaborazione con la SDU – sta pure lavorando su una traduzione ungherese aggiornata della *Commedia*.

Nell'ultima sessione della SDU del semestre di primavera, del 27 maggio 2011, il ricercatore Tihamér Tóth ha presentato la propria *lectura* del canto IV dell'*Inferno*, con la co-relazione di Béla Hoffmann.

Dopo l'intervallo d'estate i membri della SDU si sono riuniti – insieme ad un pubblico accademico più vasto – in occasione dell'evento culturale *Un'ora con Dante* il 3 settembre 2011, cui resoconto segue la presente Cronaca.

Il 10 settembre ha avuto luogo la sessione straordinaria della

SDU nella città di Jászsentandrás, preceduta da un programma (relazionato a determinati anniversari) alla Cattedrale della stessa città, nella quale si trovano tra l'altro gli affreschi degli anni 1930 – con tema oltremondano – di Vilmos Aba Novák. Gli eventi in questione – ai quali hanno dato avvio coi propri discorsi (dalla parte della SDU) il Prof. József Takács e il Prof. János Kelemen – sono stati organizzati dal Comune e da Kinga Dávid (originaria del luogo e Docente al Dipartimento d'Italianistica dell'Università di Szeged).

Alla seduta ordinaria del 21 ottobre 2011 la dottoranda Eszter Draskóczy ha presentato i risultati della propria ricerca (che ha per tema principale l'analisi delle influenze ovidiane su Dante), nell'ambito della relazione dal titolo „Metamorfosi, *imitatio* ed *aemulatio* nel canto XXV dell'*Inferno*” [„Metamorfózis, *imitatio* és *aemulatio* a *Pokol XXV. énekében*”].

Il 18 novembre 2011, che era l'ultima sessione della SDU nel semestre d'inverno, si è potuto assistere alla *lectura* del canto XXX dell'*Inferno*, presentata dal giovanissimo dantista Márk Berényi.

Un'ora con Dante.

Resoconto di un evento culturale del Club dei Professori del Banco MKB

Il 3 settembre 2011 ha avuto luogo con grande successo l'evento intitolato *Un'ora con Dante* [*Egy óra Dantével*] organizzato dal Club dei Professori del Banco per il Commercio Estero Ungherese [Magyar Külkereskedelmi Bank] nella Sala Conferenze del complesso commerciale Lurdy di Budapest, alla presenza di 650 invitati accademici. Al centro dell'evento stava la rappresentazione del pezzo teatrale *Un'ora con Dante*. Il primo settembre è stata effettuata – per un pubblico generale – la prova finale del pezzo accennato, mentre il 2 settembre l'opera è stata eseguita per i rappresentanti della stampa: nel presente resoconto si intende dare

notizie su quest'ultima occasione.

Il pezzo teatrale *Un'ora con Dante* consiste essenzialmente nella recitazione – da parte dell'attore trentacinquenne Krisztián Kolovratnik – di alcuni canti-chiave della *Divina Commedia*, nella traduzione ungherese di Mihály Babits. Gli incipit dei canti recitati sono preceduti da brevi brani musicali, eseguiti sulla flauta traversa dal compositore e musicologo Zoltán Gyöngyössy. Il direttore del pezzo teatrale è Andor Lukáts, il progettista degli scenari è Antal Bodóczy, il progettista del costume è Tibor Kiss, la drammaturga è Ildikó Lókök. Meritano una particolare attenzione gli scenari: la topografia e i fenomeni allegorici principali della *Commedia* (tra l'altro la selva oscura, il mare del „folle volo” d'Ulisse, il monte del Purgatorio, e infine la *Visio Dei* – simboleggiata da diverse piastre circolari concentriche, messe una sopra l'altra e girate per mezzo della fiamma di candele –, tutti in miniatura) sono posti su una grande tavola. L'immagine del luogo e del fenomeno allegorico connesso al canto recitato è registrata da una microcamera, e tale immagine viene proiettata su diversi schermi, combinata – col montaggio – con l'immagine dell'attore che recita i canti in questione, imitando coi movimenti della mano la scrittura, quindi rappresentando la *rievoazione* dei momenti principali dell'itinerario nell'aldilà. Nel momento in cui giunge ormai alla recitazione della *Visio Dei* dantesca, l'attore finisce l'atto della scrittura e fa alcuni passi verso la camera (ossia verso gli spettatori), e poi – avendo terminato la recitazione – scompare dagli schermi. La parte *audio* dell'opera teatrale in questione, ossia la recitazione artistica di Kolovratnik della versione ungherese dei canti-chiave accennati della *Commedia* è stata pubblicata nel 2011 (dalle case editrici ungheresi Kossuth e Mojzer, con l'appoggio del Club dei Professori del MKB e della rivista economica *Világgazdaság*) su un CD intitolato *Dante, La Divina Commedia. Selezione [Dante, Isteni Színjáték. Válogatás]*, col prologo e l'epilogo di Norbert Mátyus.

Il 2 settembre 2011, dunque, la rappresentazione dell'opera

teatrale è stata seguita da una conferenza stampa con la presenza di tre professori universitari eminenti: János Kelemen, József Pál e l'accennato Norbert Mátyus. Nelle sue parole introduttive il vicepresidente del MKB, Imre Balogh ha sottolineato l'importanza della missione del Club dei Professori dello stesso Banco, ribadendo che l'istituzione culturale *Club dei Professori* nel corso della sua attività di mezzo decennio era in grado di diventare un fattore importante nella vita culturale ed accademica dell'Ungheria.

Tra gli interventi degli studiosi di Dante merita un accenno quello di János Kelemen, secondo il quale tale produzione teatrale include delle risposte alle seguenti domande: *come è possibile* che uno spirito medievale sia capace di *comunicare* qualcosa per il mondo contemporaneo? In che cosa consiste la *forza* del testo dantesco? Il fatto che attualmente due grandi poeti ungheresi, Ádám Nádasdy e Ferenc Baranyi stiano preparando delle traduzioni moderne della *Commedia* dimostra pure che il messaggio di Dante sia d'importanza fondamentale anche per gli intellettuali e per il pubblico lettore della nostra epoca. Secondo Kelemen si è potuto assistere ad una bellissima rappresentazione *interpretativa* della *Commedia*, quindi si auspica che quest'opera teatrale abbia in futuro ulteriori rappresentazioni. In connessione all'aspetto tecnico Kelemen ha sottolineato che la rappresentazione visuale della *Visio Dei* – sia dal punto di vista scenico che tecnico – sia da ritenere geniale, giacchè è stata capace di *visualizzare* un fenomeno astratto, descritto da Dante *verbalmente*.

L'attore Krisztián Kolovratnik ha spiegato che nel corso della preparazione per la recitazione il punto di partenza era la propria esperienza di vita, ma ovviamente era importante pure conoscere il contesto della genesi del testo: in quest'ultimo è stato aiutato dai tre dantisti ungheresi menzionati. Come sottolineava Kolovratnik, il testo evidentemente tratta dell'*itinerario dell'essere umano* come tale.

L'organizzatrice del Club dei Professori, Kata Kozma ha pure auspicato la possibile continuazione della rappresentazione

dell'opera.

Quest'iniziativa del Club dei Professori del MKB ha indubbiamente arricchito la vita culturale ungherese contemporanea ed ha contribuito notevolmente alla rinnovazione del culto di Dante in Ungheria, confermando la grandezza universale ed eterna della poesia dantesca.