

89.

La vita delle cose.

Materia, oggetto e immaginazione in Dante

a cura di
Stefano Prandi

Memoria del tempo

Collana di testi e studi medievali e rinascimentali
diretta da Johannes Bartuschat e Stefano Prandi

La fase di pre stampa di questa pubblicazione è stata sostenuta
dal Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica

Materiale distribuito con Licenza internazionale Creative Commons Attribuzione -
Non commerciale - Non opere derivate 4.0. Copia della licenza è disponibile alla URL
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>.

Licensed under a Creative Commons Attribution - Non commercial - No derivatives
4.0 International license.



ISBN 978-88-9350-146-0

A. Longo Editore snc
Via P. Costa, 33 – 48121 Ravenna
Tel. 0544.217026 longo@longo-editore.it
www.longo-editore.it
Printed in Italy

La vita delle cose

Materia, oggetto e immaginazione in Dante

a cura di
STEFANO PRANDI

LONGO EDITORE RAVENNA

STEFANO PRANDI

Introduzione

1. Il presente volume ripropone il problema del realismo dantesco, a partire dal concetto auerbachiano di «dargestellte Wirklichkeit» e dai suoi molteplici sviluppi critici. La declinazione del tema, realizzata dai contributi qui presenti, ha permesso di identificare due poli dialetticamente interdipendenti: da un lato la forza di oggettivazione della poesia dantesca, la sua capacità di dar corpo anche alle realtà più astratte; dall'altro le straordinarie potenzialità creative e il ruolo inedito che essa attribuisce all'immaginazione, considerata anche nelle sue modalità iconiche.

Le varie sezioni del volume corrispondono appunto alle differenti rifrazioni di tale complesso prisma tematico. *Concepire*, con gli interventi di Corrado Bologna, Marco Maggi e Francesca Galli, affronta il rapporto tra materialità dell'oggetto e immagine fantastica, anche alla luce del dialogo critico tra Auerbach e Benjamin, nonché l'apporto della scienza geometrica nella poesia della *Commedia*. *Immaginare* propone una serie di indagini, attraverso i contributi di Piero Boitani, Mira Mocan, Federico Rossi e del sottoscritto, sulla natura dell'invenzione fantastica dantesca: la sua caratteristica natura iperbolica; la sua progressiva approssimazione, dalle *Rime* al *Convivio* alla *Commedia*, ad una "visione pura" che si avvale del discorso scientifico dell'ottica; la sua capacità di rappresentazione dell'oltretomba come diretta trasposizione *in verbis* che si affida non tanto alle risorse dell'allegoresi ma a quelle della retorica; il suo ricorso alla similitudine come *trait d'union* del meccanismo di significazione all'interno del poema e strumento di condivisione dell'avventura percettiva del *viator*. La sezione *Raffigurare* interroga la particolare visività della poesia dantesca e il suo potere oggettivante, al di là di ogni adeguamento ai canoni della tradizione figurativa: Lucia Battaglia Ricci, attraverso l'analisi della figura emblematica di Gerione, mostra come Dante si misuri col principio oraziano dell'inverosimiglianza, superandolo; Daniela Mondini riprende, ancora sulla base delle riflessioni di Auerbach e di Benjamin, il confronto tra il realismo di Dante e quello di Giotto; Carla Mazzarelli, a partire dall'*ekphrasis* di

Purg. X, ripercorre nell'arte e nella storiografia dal Due al Quattrocento la questione della precedenza tra scultura e la pittura; Alessandra Forte, infine, prendendo in considerazione le illustrazioni dei canti X-XII del *Purgatorio* all'interno della tradizione manoscritta, analizza il problematico rapporto tra esigenze narrative del testo e resa figurativa. Chiude il volume la sezione *Riflessi ed echi*, dedicata alle differenti reinterpretazioni del realismo dantesco nella letteratura e nell'arte in età moderna e contemporanea; più in particolare: Maria Antonietta Grignani ne ricostruisce le tracce nella poesia di Giorgio Orelli, Daria Farafonova nella lirica e nella pittura di Michelangelo, Irina Emelianova nel progetto urbanistico di Armando Brasini (1879-1965), Riccardo Corcione nelle riscritture teatrali di Federico Tiezzi e Sandro Lombardi. La sezione si conclude con le riflessioni, tra critica e poesia, di due importanti autori come Antonella Anedda e Fabio Pusterla, in cui la voce di Dante riecheggia in un dialogo a distanza con quella di Mandel'stam, Zanzotto, Sereni e Orelli, fino ad arrivare alla loro.

2. Uno degli intenti del volume è quello di confrontarsi, sulla base di differenti prospettive disciplinari, con la concezione auerbachiana di «dargestellte Wirklichkeit», di sondarne la vitalità ermeneutica, a oltre settant'anni dall'uscita di *Mimesis*¹. Sarebbe, in realtà, più giusto parlare non di un solo ma di più *realismi* nell'opera di Auerbach, poiché la concezione della poesia dantesca esposta in quel saggio appare il risultato di una progressiva approssimazione che, per non citare che le tappe più rilevanti, dal saggio del '29 *Dante als Dichter der irdischen Welt* passa a *Figura* (pubblicato inizialmente nel 1938 nell'«Archivum Romanicum»), per poi approdare al celebre capitolo su Farnina e Cavalcante di *Mimesis* (1946). Già nel 1927, peraltro, Auerbach si affida al realismo come chiave di volta interpretativa, stavolta per un autore moderno: mi riferisco al saggio *Proust. Il romanzo del tempo perduto*, in cui lo studioso parla di un «pathos del decorso delle cose terrene» [*Pathos des irdischen Verlaufs*]², analogamente a quanto farà un intellettuale che eserciterà una profonda influenza su di lui, Walter Benjamin³. Benjamin, nel suo *Diario parigino*, considera infatti Proust un autore che «ha fatto sua, con una passione sconosciuta a qualsiasi altro scrittore precedente, la fedeltà alle cose [*die Treue zu den Dingen*] in cui ci siamo imbattuti nella nostra vita»⁴.

¹ Per una messa in rilievo critica dell'«inattualità» dell'opera di Auerbach e del rapporto di *Mimesis* con Vico e lo storicismo tedesco, vedi l'Introduzione di Guido Mazzoni a E. AUERBACH, *Letteratura mondiale e metodo*, Milano, Nottetempo, 2018: *Il paradosso di Auerbach*.

² E. AUERBACH, *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, Bari, De Donato, 1970, p. 179.

³ In particolare per la diade concettuale *destino e carattere*: cfr. il saggio di Marco Maggi in questo volume; dello stesso autore, in una prospettiva più allargata, *Walter Benjamin e Dante*, Roma, Donzelli, 2017.

⁴ W. BENJAMIN, *Opere complete. II: Scritti 1923-1927*, Torino, Einaudi, 2001, p. 258; cfr.

Il concetto di «realismo figurale» a cui Auerbach approderà nelle pagine di *Mimesis* costituisce, come si è detto, il punto di arrivo di questa lunga riflessione. Esso si rivela in grado ora di travalicare ogni aspetto “sovrastrutturale”, teologico e dogmatico, poiché l’individualità delle anime dell’oltretomba non solo non appare dissolta nella dimensione dell’eternità, ma conosce, grazie ad essa, una straordinaria intensificazione:

per il fatto che la vita terrena si è fermata, sicché nulla più di essa può aver sviluppo e mutamento, mentre ancor continuano le passioni e gli stimoli che la mossero, senza che si possano scaricare nell’azione, nasce per così dire un’enorme accumulazione; diviene visibile la figura di ogni singola individualità, sublimata e fissata per l’eternità in proporzioni smisurate, quale non sarebbe mai stato possibile incontrare, con simile purezza e rilievo, in nessun momento della trascorsa vita terrena: [...] le anime dell’aldilà di Dante non sono affatto dei morti, ma piuttosto i veri viventi che attingono sì i dati concreti della loro vita [...] dalla passata vita terrena, ma mostrano questi dati in una completezza, contemporaneità, presenza e attualità, quali non hanno forse mai raggiunto durante il loro tempo sulla terra»⁵.

Un aspetto che già il saggio del ’29 anticipava con chiarezza, parlando di un aldilà dantesco che, agli occhi del lettore, si mostra come un «nuovo mondo che nella sua lontananza è talmente impregnato del ricordo del reale da sembrare il solo mondo autentico»⁶. Paradosso ermeneutico, questo, in cui ancora sembra ritrovarsi un aspetto caratteristico dello stile argomentativo di Benjamin, benché per quest’ultimo fosse la soggettività dell’*agens* di fronte agli eventi oltremondani, e non la “realtà rappresentata”, a porsi come chiave del realismo dantesco⁷.

Come aveva riconosciuto l’autore stesso, *Mimesis* è un libro profondamente radicato nella cultura tedesca: non ci si riferisce qui soltanto alla nota influenza di Hegel⁸, ma anche al saggio di Schelling *Über Dante in philosophischer Beziehung* (1803), in cui la concezione di *figura* sembra trovare una sua embrionale elaborazione: il linguaggio profetico della *Commedia*, dichiara Schelling, non svolge la narrazione come invenzione fantastica, ma come ostensione di

L. ARIGONE, *Erich Auerbach e Walter Benjamin tra figura e jetztzeit. Una considerazione teologico-politica*, Milano, Mimesis, 2019.

⁵ E. AUERBACH, *Mimesis*, ed. cit., I, 208-209. Spunto sviluppato a partire da *Dante poeta del mondo terreno*, cit., p. 123: «[...] le anime dell’aldilà di Dante non sono affatto dei morti, ma sono piuttosto i veri viventi che attingono sì i dati concreti della loro vita [...] dalla passata vita terrena, ma mostrano questi dati in una completezza, contemporaneità, presenza e attualità, quali non hanno forse mai raggiunto durante il loro tempo sulla terra e quali certo non hanno mai rivelato a uno spettatore».

⁶ ID., *Dante poeta del mondo terreno*, cit., 156.

⁷ Cfr. ancora l’intervento di Marco Maggi in questo volume.

⁸ Cfr. in particolare il secondo cap. (*Una teoria figurale della storia*) di G. TINÈ, *Erich Auerbach, Una teoria della letteratura*, Roma, Carocci, 2013.

fatti reali⁹. Per quanto riguarda invece Hegel, è noto il giudizio delle *Vorlesungen über die Ästhetik* sulla ieraticità dei personaggi della *Commedia*, «pitrificati come statue di bronzo»¹⁰. Si tratta di un'immagine estremamente suggestiva, ma che Auerbach non accoglie. Benché nel saggio del '29 egli scriva che Dante ha «conservato e definitivamente fissato l'unità della figura umana nell'aldilà»¹¹, non intende con ciò inferire che vi sia alcuna «immobilità» nella rappresentazione dantesca dell'oltretomba. Al contrario: contrapponendo la concezione filosofica di Tommaso e della cultura medievale a quella di Dante, il critico osserva, infatti, che le prime procedono deduttivamente dal generale al particolare e configurano «un sistema didascalico, che intende il suo oggetto quale esistente e immobile», mentre Dante «volge l'esistente in esperienza, lo fa divenire in quanto lo percorre» («wendet das Seiende zur Erfahrung, er lässt es werden, indem er es durchschreitet»¹²). Quella di *esperienza*, com'è noto, è un'altra categoria fondamentale che Auerbach mutua da Hegel¹³, e che trova spazio anche in alcune penetranti letture moderne dell'opera dantesca, come quella di Mario Luzi¹⁴.

3. Pare opportuna, a questo punto, una riflessione sulla prima polarità tematica che il volume ha inteso affrontare: la materia, la realtà sensoriale degli oggetti e dei corpi. Se per Aristotele la materia è semplicemente inconoscibile (*Met.* VII, 10 1036a 8 e 11, 1037a 27), nel pensiero medievale, da Agostino a Tommaso, essa acquisisce uno statuto di esistenza, ma al più basso livello del creato, essendo priva di forma, soltanto ricettiva e passiva, dunque massimamente imperfetta (Tommaso, *S. theol.* I^a, q. 4). Già in testi del XII sec., come la *Cosmographia* di Bernardo Silvestre, Natura prega perché

⁹ Cfr. M. CACCIARI, *Il Dante di Schelling* In: *Libertà e Natura: Prospettive schellinghiane*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2017, pp. 115-124.

¹⁰ G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik* (*Estetica*, trad. di N. Merker, Torino, Einaudi, 1997 [1967], p. 1235 – W, XV, 406).

¹¹ E. AUERBACH, *Dante poeta del mondo terreno*, cit., p. 82 (*Dante als Dichter der irdischen Welt*, cit., p. 113: («Die Erhaltung und endgültige Fixierung der irdischen Gestaltseinheit des Menschen im Jenseits»)).

¹² ID., *Dante poeta del mondo terreno*, cit., p. 86 (*Dante als Dichter der irdischen Welt*, cit., p. 118).

¹³ TINÈ, *Erich Auerbach*, cit., pp. 184 sgg.

¹⁴ M. LUZI, *Dante, scienza e innocenza*, in *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 78: «[...] Il poeta con la passione e con la ragione sentiva che per ciascuna creatura la partita si giuoca nel tempo, nel breve tempo bruciante dell'esistenza. Per questo il presente, l'imminenza dantesca restringono al minimo il margine dell'elegia e del sogno; come poeta egli non si concede né si riserva una nozione di tempo diversa da quella che rapidamente, senza respiro, mette alla prova gli uomini e decide della loro sorte. Questo discepolo di Virgilio, con il Petrarca già alle porte, non solo non attribuisce alla poesia una dimensione temporale continua, che le sia propria, ma non le riconosce nemmeno un tempo distinto da quello dell'*esperienza concreta del vivere* e del conoscere».

Silva cessi di essere massa informe e passi, grazie all'intervento ordinatore di Nous, dalle tenebre alla luce¹⁵. Il cambiamento si rivela cruciale: la netta dicotomia che la tradizione filosofica classica di ascendenza platonico-aristotelica pone tra l'immagine sensibile, che costituisce il punto più basso del processo conoscitivo, e il concetto, che ne rappresenta l'approdo, viene posto in crisi in epoca cristiana dalla realtà inedita dell'Incarnazione, che valorizza al massimo grado la similitudine tra divino e umano. Da tale riabilitazione della realtà sensibile e corporea deriverà un cambiamento decisivo nella valutazione della creazione poetica e artistica, grazie ad un *artifex* ispirato da Dio, in grado quindi di creare parole e immagini che non rimangono segni effimeri ma divengono realtà essenziali¹⁶.

Pure importanti paiono i cambiamenti, come ricorda ancora Auerbach, che in età cristiana riguardano il concetto di *passio*: Boezio, ad esempio, si oppone all'idea stoica della totale passività della percezione, contrapponendole l'innato potere conoscitivo dell'anima. Si tratta, comunque, di uno scenario estremamente variegato e complesso: se da un lato una lunga tradizione, dalla patristica alla predicazione, mette in guardia contro il disordine della carne, dall'altro l'esempio del sacrificio di Cristo rivela l'altra faccia di un *patire* che è massima manifestazione di amore¹⁷.

È appunto l'amore, la sua potenziale conflittualità con la sfera morale e religiosa da un lato e l'autonomia intellettuale dell'uomo dall'altro, nonché la sua rappresentabilità e figurabilità in poesia, che costituisce uno dei nuclei di riflessione più significativi del *Convivio*, nel commento alla canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*, che non a caso è posta al centro dell'episodio di Casella all'inizio del *Purgatorio*. Com'è noto, Catone disperde le anime rapite dalla dolcezza del canto intonato dal musico perché questo indugio rappresenta una colpevole sospensione dell'espiazione che sono tenute a osservare, quasi a sottolineare i potenziali rischi della poesia amorosa. Se per alcuni aspetti, come quello della veridicità dell'immagine amorosa nella mente del poeta, il *Convivio* rappresenta un momento fondamentale di transizione dall'esperienza lirica alla terza cantica della *Commedia*¹⁸, per quanto riguarda la valutazione della passione umana la posizione dantesca appare netta: «quanto la cosa desiderata più appropinqua al desiderante, tanto lo desiderio è mag-

¹⁵ Cfr. *The Cosmographia of Bernardus Silvestris*, a cura di Winthrop Wetherbee, New York and London, Columbia UP, 1973.

¹⁶ Vedi S. GENTILI, *Poesia e verità in Dante: una questione retorica?* in *Dante e la retorica*, a cura di L. MARCOZZI, Ravenna, Longo, 2017, pp. 98 sgg.; cfr. L. OUSPENSKY, *La théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris, Éd. du Cerf, 1982 [prima ed. 1960].

¹⁷ E. AUERBACH, *Passio als Leidenschaft*, in «Transactions and Proceedings of the Modern Language Association of America», 56, 1941, pp. 1179-1196 (trad. ital. «*Passio*» come passione, in *San Francesco, Dante, Vico ed altri saggi di filologia romanza*, Bari, De Donato - Roma, Editori Riuniti, pp. 155-176).

¹⁸ Su questo aspetto vedi il saggio di Mira Mocan in questo volume.

giore, e l'anima, più passionata, più si unisce a la parte concupiscibile e più abbandona la ragione» (*Conv.* III, x, 2). Nella *Commedia*, come vedremo, le cose si presentano in modo differente.

4. L'immaginario dantesco, fin dai suoi esordi, affida alla rappresentazione della materia e della materialità un ruolo sostanziale. All'interno del primo laboratorio stilistico del realismo dantesco, la tenzone con Forese Donati, troviamo i versi seguenti:

Ben ti faranno il nodo Salamone,
Bicci novello, e petti delle starne,
ma peggio fia la lonza del castrone,
ché 'l *cuoio* farà vendetta della carne¹⁹.

La metonimia «cuoio», che indica i libri contabili in cui sono segnati i debiti che porteranno Forese in carcere, insiste, nella sua concretezza creaturale, su un unico referente organico («cuoio» e «carne» dell'animale macellato), alludendo a un secondo contesto metonimico che rimanda al rapporto contenente – contenuto.

Non mi risulta sia mai stato osservato che il medesimo spunto inventivo viene ripreso in un contesto tematico e stilistico diametralmente opposto, ovvero nell'episodio dell'esame sulla fede a cui san Pietro sottopone Dante nel Cielo delle Stelle fisse. È qui in questione il libro sacro per eccellenza, e la sua suddivisione in Vecchio e Nuovo Testamento:

Par. XXIV, 91-96:

[...] «Questa cara gioia
sopra la quale ogni virtù si fonda,
onde ti venne?». E io: «La larga ploia
de lo Spirito Santo, ch'è diffusa
in su le vecchie e 'n su le nuove cuoia,
è silogismo che la m'ha conchiusa
acutamente sì, che 'nverso d'ella
ogni dimostrazion mi pare ottusa».

La materialità del riferimento alle «cuoia» vale qui ad illustrare una logica infallibile, ben superiore alle dimostrazioni scientifiche terrene, perché manifestata in modo sovrabbondante dal divino. Benché tale punto d'arrivo sia lontanissimo dalla sua prima epifania comico-realistica, il fondamento dell'invenzione fantastica rimane il medesimo.

¹⁹ *Dante a Forese*, 3, vv. 1-4; cito dall'ed. *Poesia comica del Medioevo italiano*, a cura di M. BERISSO, Milano, Rizzoli, 2011, pp. 143-144, corsivo mio.

L'*Inferno* è senza dubbio il luogo dell'agostiniana *visio corporalis*²⁰: una corporeità differente da quella terrena ma non meno (anzi, forse più) *kreatürlich*, per riprendere ancora la terminologia di Auerbach. Sin dalle prime battute il lettore assiste a un'apoteosi di corpi rappresentati nella loro greve materialità: dalla ripugnante apparizione degli ignavi²¹, all'improvviso tramortimento di Ciaccio, che cade come un fantoccio con la faccia nel fango²², alle frenetiche metamorfosi dei ladri, che Dante rappresenta attraverso la descrizione delle differenti fasi della combustione²³. Non solo i dannati ma anche gli elementi naturali e quelli, per così dire, atmosferici dell'*Inferno* risultano connotati da una consistenza materica particolare: l'«aere grasso» di *Inf.* IX, 82; il puzzo che si addensa in «muffa» nella bolgia degli adulatori (*Inf.* XVIII, 106-108), persino le lingue di fuoco che lambiscono le piante dei piedi dei simoniaci che si muovono come «il fiammeggiar de le cose unte» (*Inf.* XIX, 28-30)²⁴.

Ma non è tutto, perché gli ultimi canti dell'*Inferno* mettono in scena una progressione che dall'umano – seppure nella sua forma degradata – condurrà al ferino (Ugolino), per poi passare al vegetale (i traditori dei benefattori intrappolati nel ghiaccio di Cocito come «festuca in vetro», *Inf.* XXXIV, 12), infine alla completa reificazione: Lucifero appare come un enorme «dificio», una macchina da tortura al servizio della volontà divina. Tutte le immagini a cui il «primo superbo» viene paragonato corrispondono a cose inanimate: le sue ali in continuo movimento evocano «un molin che 'l vento gira» (*Inf.* XXXIV, 6) o «vele di mar» (v. 48); la bocca è una «maciulla» (56)²⁵.

²⁰ La tripartizione agostiniana tra una *visio corporalis*, *spiritualis* e *intellectualis*, è esposta nel *De Genesi ad litteram*: va ricordato che molto prima del celebre contributo di J. FRECCERO (nel volume *Dante: The Poetics of Conversion*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986) l'importante riferimento è richiamato da CARLO CALCATERRA: cfr. *Sant'Agostino nelle opere di Dante e di Petrarca*, in *Sant'Agostino. Pubblicazione commemorativa del XV centenario della sua morte*, Milano, Vita e Pensiero, 1931, pp. 432-440.

²¹ *Inf.* III, 64-69: «Questi sciaurati, che mai non fur vivi, / erano ignudi e stimolati molto / da mosconi e da vespe ch'eran ivi. // Elle rigavan lor di sangue il volto, / che, mischiato di lagrime, a' lor piedi / da fastidiosi vermi era ricolto».

²² *Inf.* VI, 91-93: «Li diritti occhi torse allora in biechi; / guardommi un poco, e poi chinò la testa: / cadde con essa a par de li altri ciechi».

²³ *Inf.* XXV, 61-66: «Poi s'appiccar, come di calda cera / fossero stati, e mischiar lor colore, / né l'un né l'altro già pareva quel ch'era: // come procede innanzi da l'ardore, / per lo papiro suso, un color bruno / che non è nero ancora e 'l bianco more».

²⁴ Un discorso a sé stante, già più volte richiamato dalla critica, è quello che riguarda il corpo stesso di Dante, sorta di indicatore semiotico che segnala da un lato l'eccezionalità del privilegio del *viator* di poter attraversare l'aldilà prima della morte, dall'altro ne definisce i limiti. Cfr. *Inf.* V, 142 («e caddi come corpo morto cade»); VIII, 27 (scafo di Flegiàs che affonda quando Dante vi sale); XII, 30 (pietre del settimo cerchio smosse «per lo novo carco» del suo passaggio); XVII, 99 («nova soma» di Dante sulla groppa di Gerione); ecc..

²⁵ Cfr., di chi scrive, *Il «diletto legno». Aridità e fioritura mistica nella Commedia*, Firenze, Olschki (Saggi di Lettere italiane), 1994, pp. 64 sgg.

Del *Purgatorio* si dovrà tornare a parlare soprattutto a proposito della seconda polarità del nostro discorso, l'immaginazione. Luogo dei sogni e delle visioni, degli incontri con poeti e artisti, la seconda cantica affida ai sensi verità che paiono finzioni: «non falsi errori» (*Purg.* XV, 117).

Il problema della corporeità, in particolare quella del *viator*, riacquisisce, paradossalmente, completa centralità proprio all'inizio del viaggio paradisiaco. Proprio mentre ascende verso le sfere celesti quasi fosse senza peso, Dante si rende conto con stupore di infrangere ogni legge fisica:

Par. II, 34-45:

Per entro sé l'eterna margarita
ne ricevette, com'acqua recepe
raggio di luce permanendo unita.
S'io era corpo, e qui non si concepe
com'una dimensione altra patio,
ch'esser convien se corpo in corpo repe,
accender ne dovria più il disio
di veder quella essenza in che si vede
come nostra natura e Dio s'unio.
Lì si vedrà ciò che tenem per fede,
non dimostrato, ma fia per sé noto
a guisa del ver primo che l'uom crede.

L'inspiegabile compenetrazione tra corporeo e incorporeo, tra corruttibile e incorruttibile, vissuta dal *viator* all'inizio del suo viaggio nel regno celeste, rimanda non a caso, come a mistero ancor più profondo, all'Incarnazione. Tale riferimento segnala, a mio parere, un decisivo cambiamento di statuto del corpo di Dante nel *Paradiso* rispetto alle prime due cantiche: se nell'*Inferno* esso risulta attraversato da passioni violente (paura, empatia, aggressività²⁶), e nel *Purgatorio* sperimenta, oltre alla fatica fisica della salita del monte, le suggestioni fantastiche di sogni e visioni, è soltanto nel *Paradiso* che la percezione sensoriale che lo caratterizza assume una valorizzazione del tutto inedita. È qui che il *viator* giunge finalmente nel luogo in cui si può realizzare quella «possibilità di una conoscenza pura, [...] libera dall'errore»²⁷ che il commento ad *Amor che ne la mente mi ragiona* (*Conv.* III, IX, sgg.) aveva riconosciuto nella figura di Beatrice. In quel contesto veniva richiamata la topica del raggio di luce che attraversa il vetro o l'acqua, propria di una tradizione lirica²⁸ che

²⁶ Cfr. l'episodio di Bocca degli Abati, in particolare a *Inf.* XXXII, 103-105.

²⁷ M. MOCAN, «*Quasi come in vetro trasparente*», cit., p. 107.

²⁸ Cfr. GUIDO GUINIZZELLI, *Al cor gentil rempaira sempre amore*, v. 35-40: «ché non dé dar om fé / che gentilezza sia fôr di coraggio / in degnità d'ere' / sed a vertute non ha gentil core, / com' aigua porta raggio / e 'l ciel riten le stelle e lo splendore» (cito dall'ed. *Poesie dello Stil-novo*, a cura di M. BERISSO, Milano, Rizzoli, 2006, p. 77).

aveva rappresentato uno dei luoghi caratteristici della riflessione poetica sul potere conoscitivo dell'amore. Come ha mostrato Mira Mocan in questo volume, Dante nel terzo libro del *Convivio* riprende la questione e la sottopone a una serrata verifica, tra scienza ottica e metafisica, che, introducendo la variabile dell'errore percettivo, da un lato smentisce l'ottimismo della precedente tradizione lirica, che presupponeva una diretta e fedele rappresentazione dell'immagine della donna nell'interiorità dell'amante; dall'altro apre ad un nuovo scenario, quello di una visione intellettuale, nella quale le immagini possano restare immuni dalla deformazione esercitata dai sensi. Il compimento di un tale mutamento di prospettiva si realizza appunto nel *Paradiso*, ma non nel senso – come spesso si è affermato – di una rimozione dei dati sensoriali e percettivi, ma al contrario di una loro rifunzionalizzazione che tende ad esaltarne il ruolo nel percorso di conoscenza del *viator*.

L'«acqua» di *Par. II* è un mezzo diafano, completamente permeabile dalla luce: è il primo di una serie di riferimenti della spiegazione di Beatrice sul fenomeno delle macchie lunari che si intersecano con il passo citato del *Convivio*, in un contesto fondato non più sull'incerto ma sul vero: ad esempio la questione della variabile visibilità delle stelle all'occhio umano²⁹ e il riferimento allo specchio, che deve il proprio potere riflettente alla superficie posteriore piombata³⁰. Beatrice corregge l'erronea opinione di Dante sulla causa delle macchie lunari smentendone l'origine materiale (il *denso* e il *raro*), e riconducendola al principio formale della luce divina, accolta in modo differente dai vari corpi celesti. L'episodio, lungi dal presentarsi come un semplice approfondimento scientifico, ha lo scopo di mettere preliminarmente in scena

²⁹ *Par. II*, 64-69: «La spera ottava vi dimostra molti / lumi, li quali e nel quale e nel quanto / notar si posson di diversi volti. // Se raro e denso ciò facesser tanto, / una sola virtù sarebbe in tutti, / più e men distributa e altrettanto»; cfr. *Conv. III*, ix, 11-13: «Veduto questo modo de la vista, vedere si può leggermente che, avvegna che la stella sempre sia d'un modo chiara e lucente, e non riceva mutazione alcuna se non di movimento locale, si come in quello *De Celo et Mundo* è provato, per più cagioni puote parere non chiara e non lucente. Però puote parere così per lo mezzo che continuamente si trasmuta. Transmutasi questo mezzo di molta luce in poca luce, sì come a la presenza del sole e a la sua assenza; e a la presenza lo mezzo, che è diafano, è tanto pieno di lume che è vincente de la stella, e però [non] pare più lucente. Transmutasi anche questo mezzo di sottile in grosso, di secco in umido, per li vapori de la terra che continuamente salgono: lo quale mezzo, così trasmutato, trasmuta la immagine de la stella che viene per esso, per la grossezza in oscuritade, e per l'umido e per lo secco in colore. Però puote anche parere così per l'organo visivo, cioè l'occhio, lo quale per infertade e per fatica si trasmuta in alcuno coloramento e in alcuna debilitade [...]».

³⁰ *Par. II*, 88-90: «S'elli è che questo raro non trapassi, / esser conviene un termine da onde / lo suo contrario più passar non lassi; // e indi l'altrui raggio si rifonde / così come color torna per vetro / lo qual di retro a sé piombo nasconde»; cfr. *Conv. III*, ix, 8: «E ne l'acqua ch'è ne la pupilla de l'occhio, questo discorso, che fa la forma visibile per lo mezzo, sì si compie, perché quell'acqua è terminata – quasi come specchio, che è vetro terminato con piombo –, sì che passar più non può, ma quivi, a modo d'una palla, percossa si ferma; sì che la forma, che nel mezzo trasparente non pare, [ne la parte pare] lucida e terminata».

l'esito fallimentare dei tentativi di interpretazione delle realtà celesti a partire da una prospettiva terrena.

Prosegue anche nella terza cantica, infatti, la progressiva evoluzione spirituale e intellettuale che il *viator* realizza attraverso il riconoscimento dei propri errori. Sempre nel Cielo della Luna, Dante cadrà in un nuovo inganno percettivo: si volterà per vedere le anime dei beati, pensando di avere di fronte immagini riflesse, «quelle stimando specchiati sembianti»: *Par.* III, 20). Ancora lo specchio, peraltro associato alla figura di Narciso³¹: un monito che ricorda al lettore come le insidie della finzione letteraria lambiscano anche il *Paradiso*, complice la figura del *viator*.

Ma se il fondamento delle favole pagane appare ingannevole, non così accade per la Sacra Scrittura. Nel quarto canto del *Paradiso*, ha luogo infatti la svolta che impone al lettore di considerare i riferimenti alla sfera sensoriale in modo assai differente rispetto alle cantiche precedenti. Il motivo della graduale apparizione delle anime di fronte a Dante nel regno celeste – al posto di una simultanea e fulminea epifania nell'Empireo, più fedele alla loro condizione effettiva – risiede infatti nelle limitate capacità percettive di Dante, che richiedono manifestazioni sensibili proporzionate alla condizione terrena. Beatrice mette in parallelo, sotto il comune denominatore dell'allegoresi, l'esperienza del viaggio ultraterreno di Dante; la rappresentazione corporea di Dio nella Bibbia; infine le modalità di significazione delle opere platoniche, a partire dall'interpretazione dantesca della teoria della metempsicosi³². Tutte e tre i contesti si fondano sull'assunto aristotelico-tomistico del necessario radicamento della conoscenza umana a partire dal senso: «Così parlar conviensi al vostro ingegno, / però che solo da sensato apprende / ciò che fa poscia d'intelletto degno» (vv. 40-42). La portata innovativa di quest'affermazione non è stata a mio giudizio sinora colta appieno: se essa appare del tutto normale in un contesto terreno, non lo è affatto se riferita, come fa appunto Beatrice, all'eccezionale situazione di un regno celeste contemplato dallo sguardo di una persona ancor viva. Il paradossale principio esposto da Auerbach, quello della rappresentazione dantesca di un mondo dell'aldilà che, pur essendo immateriale, appare talmente sostanziato di realtà da sembrare l'unico davvero autentico, trova qui la sua giustificazione e il suo fondamento poematico più forte.

Da questo momento saranno appunto le impressioni sensoriali a caratterizzare i grandi temi metafisici e teologici affrontati dalla terza cantica. La profezia di Cacciaguida, ad esempio, si manifesta attraverso i sensi, in una climax che procede dall'astratto al concreto, dall'udito³³ al

³¹ *Par.* III, 17-18: «per ch'io dentro a l'error contrario corsi / a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte».

³² Cfr. il mio *Dilemma ed allegoresi nel canto IV del «Paradiso»*, in «Studi danteschi», LXXII, 2007, pp. 103-140.

³³ «[...] sì come viene ad orecchia / dolce armonia da organo, mi viene / a vista il tempo che ti s'apparecchia» (*Par.* XVII, 43-45).

gusto³⁴ al tatto³⁵. L'esame sulle virtù teologali a cui viene sottoposto Dante da san Pietro, san Giacomo e san Giovanni è punteggiato da metafore che rimandano a realtà materiali – anche se all'interno di una topica consolidata –: la «moneta» e la «borsa» per la fede³⁶, le citate «cuoia» e la «pioggia» per la speranza³⁷, le «corde» e i morsi d'amore per la carità³⁸. L'approdo del *viator* all'Empireo, nel momento in cui il cammino «all'eterno dal tempo» si compie e l'esilio rivela la sua controparte salvifica, si traduce nell'impossibile azione di *passeggiare* sulla luce³⁹, che dà corpo in modo straordinario allo spaziare dello sguardo di Dante in ogni direzione:

Par. XXXI, 43-48:

E quasi peregrin che si ricrea
nel tempio del suo voto riguardando,
e spera già ridir com'ello stea,
su per la viva luce passeggiando,
menava io li occhi per li gradi,
mo sù, mo giù e mo recirculando.

Nell'ultimo canto del *Paradiso*, infine, la tenue traccia sensoriale impressa nella memoria rappresenterà per lo scrittore l'unico possibile filo di Arianna di fronte alla sfida dell'ineffabilità, nel momento in cui la distanza che lo separa dall'oggetto della sua visione appare incolmabile. È l'ultimo riferimento del poema al sogno, ed ha un valore differente dagli episodi purgatoriali (*Purg.* IX, 13-33; XIX, 1-33; XXVII, 94-108), sostanzialmente interpretabili come visioni prodotte all'interno dell'immaginazione e leggibili in senso morale; qui, benché il disegno complessivo dell'esperienza trascorsa appaia perduto, l'unico residuo, la «passione impressa», è in grado di trattenerne il nucleo essenziale. Siamo già proiettati, come nei versi finali del poema (143: «ma già volgea il mio disio e 'l *velle*»...) in un *dopo* in cui si prolunga la *dulcedo* esperita (*Par.* XXXIII, 58-63).

³⁴ «Tu proverai come sa di sale / lo pane altrui [...] (*Par.* XVII, 58-59)»; «ho io appreso quel che s'io ridico / a molti fia sapor di forte agrume» (vv. 116-117); «[...] coscienza fusca / o de la propria o de l'altrui vergogna / pur sentirà la tua parola brusca» (vv. 124-126).

³⁵ «e lascia pur grattar dov'è la rogna» (*Par.* XVII, 129).

³⁶ *Par.* XXIV, 83-87: [...] «Assai bene è trascorsa / d'esta moneta già la lega e 'l peso; // ma dimmi se tu l'hai ne la tua borsa». / Ond'io: «Sì ho, sì lucida e sì tonda, / che nel suo conio nulla mi s'inforsa».

³⁷ *Par.* XXV, 76-78: Tu mi stillasti, con lo stillar suo, / ne la pistola poi; sì ch'io son pieno, / e in altrui vostra pioggia repluo».

³⁸ *Par.* XXVI, 49-51: «Ma di' ancor se tu senti altre corde / tirarti verso lui, sì che tu suone / con quanti denti questo amor ti morde».

³⁹ Benché alcuni interpreti sostengano – sarebbe però l'unico caso nel poema – che occorra intendere il verso come “percorrere con lo sguardo”.

Anche nell'Empireo, dunque, una dimensione in cui la materia non esiste, è proprio la conoscenza sensibile che consente al poeta di perseguire la sua finalità mimetica, ricorrendo a un linguaggio mistico in cui il massimo dell'esperienza individuale coincide col massimo dell'universale: «La forma universal di questo nodo / credo ch'i' vidi, perché più di largo, / dicendo questo, mi sento ch'i' godo» (vv. 91-93).

5. All'altro polo della riflessione al centro dei contributi di questo volume stanno la *fantasia* e l'*immaginazione*, e il ruolo che ad esse assegna Dante. Occorre però partire, anche in questo caso, da alcuni spunti della tradizione filosofica antica e medievale. In Aristotele e nei suoi primi commentatori il termine utilizzato è appunto, «fantasia», e si caratterizza – secondo etimologia – come ciò che permette la creazione delle immagini e la formulazione di giudizi veri o falsi: «*potentia habitus est secundum quem discernimus, aut verum aut falsum dicimus*»⁴⁰ (*De anima* III, 3, 428a sgg.). Lo sviluppo di questa linea di pensiero, ad esempio in Tommaso d'Aquino, caratterizza la fantasia come la traccia sensoriale che viene conservata anche quando l'esperienza sensibile è trascorsa, come l'impronta di un anello sulla cera (commento al *De memoria et reminiscentia*, II, 3). Proprio questa distanza della fantasia dalla certezza dei dati sensoriali, osserva Tommaso, la rende potenzialmente ingannevole: «Sed quando motus phantasie est in absentia sensus, tunc etiam circa propria sensibilia contingit decipi» (*De an.*, III, lect. 6). Tale sfumatura negativa, va osservato, non era presente nella definizione agostiniana della *visio spiritualis* o *imaginativa* del *De Genesi ad litteram*, più volte messa in relazione dalla critica col *Purgatorio* dantesco⁴¹: «*quidquid enim corpus non est et tamen aliquid est, iam recte spiritus dicitur et utique non est corpus, quamvis corpori similis sit, imago absentis corporis, nec ille obtutus, quo cernitur*» (XII, VII, PL 34, 459).

A partire dal XII sec. inizia ad essere introdotta una distinzione tra *phantasia* e *imaginatio*, che descrive un grado di crescente perfezione: la prima raccoglie infatti i dati disordinati del senso, senza distinguere tra il vero e il falso, mentre la seconda divide e compone, vagliando secondo un criterio già prerazionale i *fantasmata* generati dalle impressioni sensoriali⁴². Questa distinzione, assai diffusa, si ritrova anche in alcuni antichi commentatori della *Commedia* come il Buti e il Landino, a proposito del celebre passo di *Purg.* XVII, 13-18

⁴⁰ *Aristoteles latinus*, XII, 1, ed. J. DECORTE e J. BRAMS.

⁴¹ Oltre alla bibliografia citata alla n. 20, si veda D. CERVIGNI, *Dante's poetry of dreams*, Firenze, Olschki, (Biblioteca dell'«Archivum Romanicum»), 1986 e Th. KLINKERT, *La modernità di Dante. Prospettive semiotiche sulla Commedia*, Ravenna, Longo, 2021, pp. 129 sgg.

⁴² J. HAMESSE, *Imaginatio et phantasia chez les auteurs philosophiques du XII^{ème} et du XIII^{ème} siècle*, in *Phantasia / imaginatio*. V colloquio internazionale, Roma 9-11 gennaio 1986, a cura di M. FATTORI e M. BIANCHI (Lessico intellettuale europeo), Roma, Ed. dell'Ateneo, 1988, pp. 153-184.

di cui si avrà occasione a breve di parlare:

Tre potenzie àe l'anima nostra che servono a lo intelletto, le quali sono locate nel cerebro; cioè apprensiva, fantasia, o vero spirito, o vero imaginazione, o vero memorativa ne la cottula di riecto, e l'una serve all'altra: imperò che l'apprensiva apprende e dà a la imaginazione, e la imaginazione dà a la imaginativa ad estimare e pensare, e la imaginativa dà a la retentiva a ritenere⁴³.

Altri philosophi pongono tre sensi interiori. Et nella prima parte del capo pongono una potentia, la qual chiamano apprensiva, o phantasia, o senso comune. Nella seconda pongon imaginativa, o cogitativa, o extimativa. La tertia memoria. Et in questo luogo pone el poeta la imaginativa per la extimativa, el cui officio è, aiutato dalla ragione, considerare le cose, che el senso comune ricevendole degl'exteriori, ha collocate nella imaginazione, che è el secondo senso, et giudicare se sono vere o false, o buone o ree⁴⁴.

Possiamo a questo punto chiederci se questa classificazione trovi posto in qualche misura nell'opera di Dante. Nella *Vita nuova* e, in modo più articolato, nel *Convivio*, sembra prevalere una concezione aristotelico-tomistica secondo cui la fantasia viene soprattutto considerata una potenziale fonte di errore. Nell'episodio della *Vita nuova* che si sviluppa attorno alla canzone *Donna pietosa e di novella etate*, la «dolorosa infermitade» in cui cade il poeta lo porta a sprofondare in una «erronea fantasia» sulla morte di Beatrice che si dipana in una serie di visioni talmente realistiche che non soltanto lo conducono a piangere «nella ymaginatione», ma «con gli occhi, bagnandoli di vere lacrime»⁴⁵.

Nel quarto capitolo del terzo libro del *Convivio*, che ho già avuto occasione di citare, la fantasia conosce un limite preciso e invalicabile costituito dal suo fondamento sensoriale:

[...] Dico che nostro intelletto, per difetto de la virtù da la quale trae quello ch'el vede, che è virtù organica, cioè la fantasia, non puote a certe cose salire (però che la fantasia nol puote aiutare, ché non ha lo di che), sì come sono le sustanze partite da materia; de le quali se alcuna considerazione [sanza] di quella avere potemo, intendere non le potemo né comprendere perfettamente. E di ciò non è l'uomo da biasimare, ché non esso, dico, fue di questo difetto fattore, anzi fece ciò la natura universale, cioè Iddio, che volse in questa vita privare noi da questa luce [...]. Sì che, se la mia considerazione mi transportava in parte dove la fantasia venia meno a lo 'ntelletto, se io non potea intendere non sono da biasimare (*Conv.* III, iv, 9-12).

Nella *Commedia*, tuttavia, e in particolare nella terza cantica, il discorso

⁴³ FRANCESCO DA BUTI, *Commento* [...] sopra la Divina comedia, cito dall'ed. a cura di C. GIANNINI, Pisa, Nistri, 1858, p. 394.

⁴⁴ CRISTOFORO LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, cito dall'ed. a cura di P. PROCACCIOLI, Roma, Salerno Ed., 2001, III, 1305-1306.

⁴⁵ *Vita nuova* 14, 6: cito dall'ed. a cura di G. GORNI, Torino, Einaudi, 1996, p. 127.

sembra subire un completo capovolgimento, perché è proprio il volere divino a permettere alla poesia di Dante di superare i tradizionali limiti della fantasia:

Par. XIX, 7-9:

E quel che mi convien ritrar testeso,
non portò voce mai, né scrisse incostro,
né fu per fantasia già mai compreso;

D'altra parte, nel nuovo, eccezionale contesto di un viaggio oltremondano compiuto da un vivente, la posizione di superiorità dell'«immaginativa» rispetto alla «fantasia», giustificata dalla sua maggiore prossimità alla ragione, sembra essere messa in dubbio, sovrastata da un più alto principio di origine celeste:

Purg. XVII, 13-18

O imaginativa che ne rube
talvolta sì di fuor, ch'om non s'accorge
perché dintorno suonin mille tube,
chi move te, se 'l senso non ti porge?
Moveti lume che nel ciel s'informa,
per sé o per voler che giù lo scorge.

Questi versi presentano una sorta di paradosso: benché anche l'«imaginativa» trovi, aristotelicamente, il suo fondamento nei sensi, può accadere, nel caso questi ultimi si presentino con un'intensità eccessiva, che essa abbia l'effetto di ottunderli e, di fatto, annullarli, nonostante il suo legame con la facoltà *aestimativa* dovesse, al contrario, renderli più distinti e perspicui. La progressione *senso - fantasia - ragione* non appare qui autosufficiente, e richiede come momento risolutivo l'intervento del «lume» divino. Su queste basi, nel presupporre cioè un'immaginazione che non si fonda, per così dire, dal basso, cioè dai sensi come causa materiale, ma dall'alto, a partire da un influsso divino come causa formale, Dante introduce, a mio giudizio, una svolta cruciale rispetto alla tradizione che lo precede.

L'importanza decisiva di questo passaggio, al di là della strategica posizione centrale di *Purg.* XVII nel poema, è confermata, pochi versi dopo, dall'episodio biblico di Aman (*Est* 8, 7), il primo degli esempi di ira punita che si appare a Dante: «e qui fu la mia mente sì ristretta / dentro da sé, che di fuor non venia / cosa che fosse allor da lei ricetta. // Poi piovette dentro a l'alta fantasia / un crucifisso dispettoso e fero / ne la sua vista, e cotal si moria» (*Purg.* XVII, 22-27). Come ha osservato Mira Mocan, non è un caso che l'unica altra occorrenza del sintagma «alta fantasia» si ritrovi proprio nel momento culminante della visione finale («a l'alta fantasia qui mancò possa», *Par.* XXXIII, 142). L'aggettivo *alta*, osserva Mocan, in questo caso non è generico, ma qua-

lifica la parte più elevata e nobile della capacità fantastica, quella che si manifesta, ad esempio, nel *culmen mentis* della mistica vittorina⁴⁶. Aggiungerei che i versi 13-27 di *Purg.* XVII, che si chiudono con una visione «piovuta» nella mente di Dante per volontà divina, tratteggiano il passaggio da una «immaginativa» imperfetta a un'«alta fantasia» dalla straordinaria capacità mimetica e icastica, la stessa che il *viator* ha potuto conoscere negli esempi di umiltà intagliati dall'Artifex divino nel canto decimo del *Purgatorio*, che offre un incomparabile esempio di arte della raffigurazione capace di coinvolgere non soltanto il senso della vista ma anche tutti gli altri⁴⁷.

Questa superiore *fantasia* non si caratterizza dunque per la sua distanza dalla sfera sensoriale, ma proprio per la capacità di potenziarne al massimo le funzioni, a cui l'intercessione divina conferisce un valore superiore di conoscenza, almeno fino a quando Dante non si troverà *facie ad faciem* con Dio, tentando di affrontare l'impossibile compito di comprenderne il mistero come un «geomètra» di fronte al problema della quadratura del cerchio⁴⁸. Una prefigurazione terrena di questa straordinaria condizione avviene nell'esperienza onirica: nel descrivere il primo sogno purgatoriale, quello dell'aquila, il poeta scriverà che «[...] la mente nostra, peregrina / più da la carne e men da' pensier presa», si dimostra «a le sue vision quasi [...] divina» (*Purg.* IX, 16-18). Il compimento e completo invero di questa prefigurazione avverrà nell'ultimo canto del *Paradiso*, in cui il sogno apre a una «visione» sì inafferrabile dalla memoria, e quindi ineffabile, ma certamente percepita nella *dulcedo* che la passata esperienza ancora restituisce⁴⁹.

Che l'ipotesi di un'inversione gerarchica tra *fantasia* e *imaginatio* nella terza cantica non sia del tutto peregrina mi sembra dimostrato dal fatto che in quel contesto tutte le occorrenze di *immaginazione* - *immaginare* evocano la limitatezza della visione terrena. Ciò riguarda la condizione dello stesso Dante che, non appena approdato al regno dei beati, viene così apostrofato da Beatrice: «[...] «Tu stesso ti fai grosso / col falso *imagnar*, sì che non vedi / ciò che vedresti se l'avessi scosso» (*Par.* I, 88-90).

⁴⁶ M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso. Sull'alta fantasia in Dante e nel pensiero medievale*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 117.

⁴⁷ *Purg.* X, 40-42 e 61-63: «Giurato si saria ch'el dicesse 'Ave!'; / perché iv'era *imaginata* quella / ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave»; «Similmente al fummo de li 'ncensi / che v'era *imaginato*, li occhi e 'l naso / e al sì e al no discordi fensi».

⁴⁸ M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso*, cit., p. 153: «il Dio infinito non è figurabile, "pensabile" o descrivibile, e rimane perciò precluso all'intelletto in quanto oggetto di una conoscenza compiuta di genere visivo-rappresentativo». A mio parere, Dante sperimenta i limiti della conoscenza intellettuale ben prima della visione finale, dove ad arrendersi è la potenza fantastica di una poesia che ha saputo, lungo tutta la terza cantica, dar consistenza a realtà che travalicano la ragione umana.

⁴⁹ *Par.* XXXIII, 58-63: «Qual è colui che sognando vede, / che dopo 'l sogno la passione impressa / rimane, e l'altro a la mente non riede, // cotal son io, ché quasi tutta cessa / mia visione, e ancor mi distilla / nel core il dolce che nacque da essa».

Nel Cielo del Sole la luminosità delle anime appare inimmaginabile per le risorse di una mente umana: «Perch'io lo 'ngegno e l'arte e l'uso chiami, / sì nol direi che *mai s'imaginasse*; / ma creder puossi e di veder si brami» (*Par.* X, 43-45). Un commento del tutto analogo accompagna la descrizione degli «angeli festanti» per la gloriosa apparizione di Maria:

Par. XXXI, 136-138

e s'io avessi in dir tanta divizia
quanta ad imaginar, non ardirei
lo minimo tentar di sua delizia.

Sempre nel cielo del Sole, Dante chiede al lettore, in un contesto dunque terreno, di esercitare la sua immaginazione a partire dalle immagini che la sua poesia gli fornirà, considerandole salde «come ferma rupe». Tuttavia, il massimo che questi potrà afferrare, conclude Dante, sarà soltanto «l'ombra» di ciò che egli ha veduto⁵⁰. Ciò non deve stupire, perché, come spiegherà Beatrice nel primo canto del *Paradiso*, il «lume» divino trova spesso nell'uomo una «materia [...] sorda», che fa sì che questi venga trascinato verso il basso contro la propria natura come il fulmine (*Par.* I, 127-135)⁵¹. Ma, a ulteriore conferma del capovolgimento delle leggi terrene nella terza cantica, è proprio l'esempio del fulmine a segnalare, nel Cielo delle Stelle fisse, la nuova condizione del poeta, ora accompagnato da una *fantasia* che trova la sua risorsa più alta in una condizione di *excessus mentis*, ai margini estremi del dicibile⁵²:

Par. XXIII, 40-45:

Come foco di nube si diserra
per dilatarsi sì che non vi cape,

⁵⁰ *Par.* XIII, 1-21: *Imagini*, chi bene intender cupe / quel ch'i' or vidi - e *ritegna l'image*, / mentre ch'io dico, *come ferma rupe* -, // quindici stelle che 'n diverse plage / lo ciel avvivan di tanto sereno / che soperchia de l'aere ogni compage; // *imagini* quel carro a cu' il seno / basta del nostro cielo e notte e giorno, / sì ch'al volger del temo non vien meno; // *imagini* la bocca di quel corno / che si comincia in punta de lo stelo / a cui la prima rota va dintorno, // aver fatto di sé due segni in cielo, / qual fece la figliuola di Minoi / allora che senti di morte il gelo; // e l'un ne l'altro aver li raggi suoi, / e amendue girarsi per maniera / che l'uno andasse al primo e l'altro al poi; // *e avrà quasi l'ombra de la vera / costellazione* e de la doppia danza / che circolava il punto dov'io era».

⁵¹ Il fulmine, infatti, dovrebbe in realtà dirigersi verso l'alto per ritornare alla sua sede propria, la sfera del fuoco. Come ho avuto modo di osservare nel già citato *Dilemma ed allegoresi nel canto IV del «Paradiso»*, il discorso di Beatrice ricorre più volte all'*hysteron proteron* come segnale di una completa inversione delle leggi che governano il regno dei beati rispetto alla logica terrena.

⁵² Sui riferimenti vittorini implicati dal passo seguente, cfr. ancora M. MOCAN, *Canto XXIII*, in *Lectura Dantis romana. Cento canti per cento anni*, Roma, Salerno Ed., 2015, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, III, 2, 683- 684.

e fuor di sua natura in giù s'atterra,
la mente mia così, tra quelle dape
fatta più grande, di sé stessa uscìo,
e che si fesse rimembrar non sape.

Immediatezza sensoriale e *alta fantasia*, questi gli strumenti che hanno consentito alla poesia dantesca di vincere una sfida apparentemente impossibile: rendere immanente la trascendenza.

Concepire

«Come per acqua cupa cosa grave»

1. «E cantando vanio / come per acqua cupa cosa grave» (*Par.*, III 122-123): sono fra i versi più belli e perfetti, credo, dell'intera *Commedia*. Anzitutto per la cadenza musicale della voce cantante che, al modo di certe clausole leopardiane («...ed alla tarda notte, / un canto che s'udia per li sentieri / lontanando morire a poco a poco»)¹, scorre e svanisce lentamente nel buio, *flatus vocis* che si fa "pesante", «grave» come una «cosa» mentre affonda nel suo destino di morte. Nel verso 123 dedicato a Piccarda, dal punto di vista fonetico e metrico, dopo la forte cesura versale (che genera un *enjambement* lieve, costituito da un fremito d'attesa del paradossale paragone equoreo), una pura musica vocalica si distende nelle tòniche variate in sinuosa alternanza (ò, à, ù, ò, à) su un ritmo bisillabico discendente e in rallentamento progressivo, interpretabile nell'empatica orchestrazione delle misure quale sequenza di un dattilo (*cōmē pēr*) seguito da quattro trochei (*ācquā, cūpā, cōsā, grāvē*). La cesellatura fonetica si sostiene anche sul triplo accento di 1^a (*cōme*), di 4^a (*ācqua*) e di 6^a (*cūpa*), che fa di questo verso fluidissimo un eccezionale, liquido endecasillabo, in realtà *né-a-minore-né-a-maio*re: molteplice, variegato, vibrante.

La struttura fonico-ritmica e la chiave del paragone non possono non ricordare l'ancor più celebre «E caddi come corpo morto cade» che chiude il V dell'*Inferno*, martellando sull'identica lenta, ossessiva ripetizione della velare sorda «c» (in *Paradiso*, III 123 rafforzata in «acqua» e alternata alla sonora

¹ G. LEOPARDI, *La sera del dì di festa*, vv. 43-45, in ID., *Canti*, ed. critica diretta da F. Gavazzeni, a cura di C. Animosi, F. Gavazzeni, P. Italia, M.M. Lombardi, F. Lucchesini, R. Pestarino, S. Rosini, 2 voll., Firenze, Accademia della Crusca, 2006, I, pp. 271-273 (a p. 273). Non si può escludere che, oltre alla figura allegorica dello svanire del canto nel buio, anche il ritmo evanescente della giacitura degli accenti e il cromatismo vocalico dei versi danteschi siano rimasti vivi e ben cadenzati nella memoria di Leopardi. Sarebbe un caso interessante di quell'*intermemorialità* di cui parla R. ANTONELLI, *L'intertestualità contesa: intertestuale, interdiscorsivo, intermemoriale*, in *Mélanges en l'honneur de Mariella De Maio*, a cura di V. Fortunato, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019, pp. 15-24 (specie pp. 19-24); cfr. anche ID., *Dante poeta- giudice del mondo terreno*, Roma, Viella, 2021, p. 151 (nel cap. 9, *Le due vie: Cavalcanti e Dante*, pp. 141-154).

«g» in «grave»), e figurando una caduta pesante e irreparabile. Anche Baudelaire, come Dante, proverà lo squarcio della passione d'amore che «conduce a morte», e lo trasporrà in una simile figura assediante, anch'essa martellata sulla «c» velare, quasi con coltellate fonetiche: «Toi, qui comme un coup de couteau / dans mon coeur plaintif es entrée...»².

Piccarda scomparire alla vista del poeta improvvisa eppur lentissima, come un oggetto pesante che sprofonda nell'acqua oscura. Si fa subito evidente che *quello sfumare di un fantasma*, di un'immagine incorporea, evanescente, *consiste proprio nella cadenza ritmica, figura semiotica del senso*, prender corpo poetico del significante che in perfetta solidarietà metrico-fonica con il significato *“dice” lo svanire*: che è *svanire insieme della “cosa”, della “parola” e dell’“immagine”*.

D'altronde all'inizio del canto Piccarda si è manifestata, con affine ritmo pieno di allitterazioni, come un'immagine riflessa nello specchio dell'acqua: «Quali per vetri trasparenti e tersi, / o ver per acque nitide e tranquille, / non sì profonde che i fondi sien persi, / tornan d'i nostri visi le postille / debili sì, che perla in bianca fronte / non vien men tosto a le nostre pupille; / tal vid'io più facce a parlar pronte» (*Par.*, III 10-16). Ha riconosciuto questa specularità strutturale-figurale della sua epifania e del suo svanire un critico sensibilissimo agli aspetti iconici della *Commedia*, quale fu Attilio Momigliano:

Piccarda è apparsa come un'immagine specchiata nell'acqua, scomparire come un'immagine che affonda nell'acqua: la cornice di quest'episodio è fra le più armoniche del poema. [...] Nell'aria svaniscono insieme le note e la figura di Piccarda. Non c'è altra pagina del poema dove l'arte dello sfumato raggiunga altrettanta finitezza³.

Quest'idea che l'immagine di Piccarda e degli altri spiriti si manifesti *come in uno specchio* riconduce alle lunghe meditazioni che Dante, al pari di Ca-

² CH. BAUDELAIRE, *Le vampire*, in *Les fleurs du mal*, XXXI, vv. 1-2, in ID., *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1975, p. 33. Per la profonda, complessa presenza ispirativa e intermemoriale della *Commedia* nelle *Fleurs du mal* rinvio a C. BOLOGNA, «*Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?*», in «Critica del testo», XXIV/3 (2021) [*Dante nella modernità*, a cura di R. Antonelli e A. Punzi], pp. 81-122.

³ Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, commento di A. Momigliano, vol. III, *Paradiso*, Firenze, Sansoni, 1965, nota a *Par.*, III 121-123, p. 560 a-b. Sull'importanza, troppo spesso obliata, del commento dantesco di Attilio Momigliano, criticamente ed emozionalmente attento ai valori iconologici della *Commedia*, rinvio al saggio di un caro maestro, Gennaro Savarese, da poco scomparso in tarda età, al cui vivo ricordo di uomo generoso, di ricercatore acuto e di sereno professore intendo dedicare idealmente queste pagine: G. SAVARESE, «*Viaggio pittorico” nel commento di Momigliano alla Commedia*, in ID., *Indagini sulle «arti sorelle». Studi su letteratura delle immagini e Ut pictura poësis negli scrittori italiani*, a cura di S. Benedetti e G. P. Maragoni, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2006, pp. 213-269.

valcanti, svolse intorno all'immagine riflessa. Siamo richiamati così agli studi di ottica del Duecento: in primo luogo, a me pare, a quel Bartolomeo da Bologna la cui voce ormai «fioca» Francesca Galli ha fatto risorgere da lungo silenzio nella sua recente edizione del *De luce*. Bartolomeo dichiara immediatamente che i raggi emessi dalla luce fontale vengono «ripercossi» come in un uno specchio («*repercuciuntur a corpore illo retro<r>sum*»), generando quello *splendore* («splendor») che sorge nell'incontro fra immateriale e materiale, fra invisibile e visibile, fra luminoso e corporeo riflettente⁴. Commentando *Amor che ne la mente mi ragiona*, nel *Convivio* (III 9, 8) Dante lascia scolpita nella nostra memoria, icastica, dinamica, l'immagine della «forma» visibile del reale che, attraversato l'occhio, «passar più non può, ma quivi a modo d'una palla, percossa si ferma». E quando poco prima, con *tour-nure* aristotelica, ma anche avicenniana, scrive che a «penetrare» nell'occhio sono «non dico le cose, ma le forme loro», ci offre una linea d'interpretazione utilissima per capire il formarsi del fantasma nella *Commedia*.

Nel libro che ha fondato una nuova lettura del rapporto tra poesia e filosofia nel Duecento volgare, *Stanze*, Giorgio Agamben, ragionando sulla parafrasi di Averroè del *De sensu et sensibilibus* aristotelico, constatava che «tutto il processo conoscitivo è qui concepito come una speculazione in senso stretto, un riflettersi di fantasmi di specchio in specchio: specchio e acqua sono gli occhi e il senso, che riflettono la forma dell'oggetto, ma speculazione è anche la fantasia, che “immagina” i fantasmi in assenza dell'oggetto. E conoscere è curvarsi su uno specchio dove il mondo si riflette, uno spiare immagini riverberate di spera in spera: e l'uomo medioevale è sempre davanti a uno specchio, tanto quando si guarda intorno che quando si abbandona alla propria immaginazione»⁵.

2. Piccarda che «cantando vanio / come per acqua cupa cosa grave» non è dunque solo il primo personaggio del *Paradiso*, e non è neppure soltanto una persona cara che con forza di storicità e di tenera, affettuosa memoria biografica entra nell'aldilà in cui, «trasmutata» in puro spirito, continua ad essere e non è già più ciò che fu in terra. «È solo nella cultura medioevale che il fantasma emerge in primo piano come origine e oggetto d'amore, e la situazione propria dell'eros si sposta dalla visione alla fantasia»⁶. In un altro libro im-

⁴ Cfr. F. GALLI, *Il De luce di Bartolomeo da Bologna. Studio e edizione, con una Prefazione (Una finestra di vetri colorati)* di C. Bologna (pp. XVII-LI), Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo («Micrologus Library», 104); la citazione è dal primo paragrafo, contenente le definizioni “tecniche” degli *stati* in cui si articola la luce: <I.1, *Lux est fontale principium omnium aliarum claritatum*>, p. 253, rr. 25-26.

⁵ G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, p. 95 (in *Eros allo specchio*, cap. II della parte III, *La parola e il fantasma. La teoria del fantasma nella poesia d'amore del '200*, pp. 84-104).

⁶ *Ibid.*, p. 97.

portante e profondo, pensato nel solco della meditazione agambeniana e in dialogo con essa, Emanuele Coccia ha suggerito acutamente una soluzione che si attaglia molto bene al ragionamento sulla formazione delle immagini in Dante: «La filosofia è forse un immane esercizio condotto sulle immagini umane, un *experimentum imaginationis* la cui portata forse non è stata ancora misurata. Ogni uomo in filosofia non ha altra cittadinanza se non quella garantita dalla sua immaginazione»⁷.

Nel suo «vanire» equoreo e musicale Piccarda è davvero *il fantasma*, è la figura dell'*immagine mentale* intuita nel suo formarsi, sfolgorare e poi istantaneamente sfumare: ma «questa immagine, come tutte le immagini umane, è soggetta a distruzione», ed è transeunte come l'individuo che la pensa. Tuttavia «la morte dell'immagine non comporta in alcun modo la fine della possibilità di pensare. L'intelletto non ha dunque un legame essenziale con questo uomo o con questa immagine, ma con tutte le immagini possibili, e dunque con tutti gli uomini che immaginano, che hanno immaginato o immagineranno nel futuro»⁸.

Piccarda incarna emblematicamente questo fondamentale, drammatico evento conoscitivo e psicagogico, giacché rappresenta il venire alla luce incandescente dell'immagine mentale entro lo specchio dell'acqua e il suo svanire «come per acqua cupa cosa grave»: così si «perde», con la fulmineità dell'*aufblitzen* di Walter Benjamin, «lampo in cui l'immagine dialettica balena»⁹. Marco Maggi ha mirabilmente portato a leggibilità la meditazione benjaminiana sul «fulgore» di *Paradiso*, XXXIII 141, *éclair* secondo «una cospicua tradizione di traduttori francesi»¹⁰ della *Commedia*, ed anche termine-chiave a cui lo stesso Benjamin ricorre per auto-tradurre il suo *aufblitzen*. Piccarda s'immerge nello specchio d'acqua da cui proviene e in cui consiste, insieme mero spirito e «cosa» pesante. Questo luogo genetico dell'immagine fantasmatica nel *Paradiso* si protende verso la conclusione della scrittura e del poema («A l'alta fantasia qui mancò possa»), con una forza essenzialmente visiva, che si «avvalora» fino allo spasimo, per poi perdersi nel bàtrato della non-figurabilità.

La considerazione di Marco Maggi annoda finemente questo annichilirsi della potenza fantasmatica e il crollo di Dante-personaggio che cade «come corpo morto cade»: «Il culmine della visione coincide con il suo crollo, l'im-

⁷ E. COCCIA, *La trasparenza delle immagini. Averroè e l'averroismo*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, p. 173 (nella parte II, *La potenza dell'intelletto*, cap. IV, *Pensare nelle immagini*, pp. 144-178).

⁸ *Ibid.*, p. 177 (da qui tutte le citazioni del capoverso).

⁹ M. MAGGI, *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, Roma, Donzelli, 2017, p. 70, ove si richiamano le fondative ricerche di S. WEIGEL, *The Flash of Knowledge and the Temporality of Images. Walter Benjamin's Image-Based Epistemology and Its Preconditions in Visual Arts and Media History*, in «Critical Inquiry», XLI (2015), pp. 344-366, specie p. 348 ss.

¹⁰ *Ibid.*, p. 71.

medesimazione fa tutt'uno con la caduta, come già nell' "atteggiamento del narratore" nel canto quinto dell'*Inferno*»¹¹. E Mira Mocan ha colto con grande finezza il centro della questione: «L'esito dello smarrimento non è [...] un mistico annullamento del sé nella visione di Dio, ma al contrario un venir meno della visione stessa – nel mantenimento delle facoltà del desiderio (*disio*) e della volontà (*velle*) – e insieme della memoria e del racconto: se non si può produrre (né ricevere) un fantasma dell'Essere, il contatto con esso può solo coincidere con un momento definitivo di *de-figurazione del pensiero*, il quale, nel lambire la soglia ontologica che precede il creato e l'individuazione, deve de-creare se stesso, nel tentativo di sciogliersi dalle forme sensibili: in ciò consiste precisamente la sua *caduta*»¹².

3. Un altro dei versi-folgore con cui Dante rappresenta il ritrarsi d'un personaggio così rapido e misterioso da poter essere appena sfiorato dai sensi, e invece accompagnato dal lungo tuono di una struggente nostalgia per la "cosa" amata e perduta, al pari di «come per acqua cupa cosa grave», brilla nel finale del XXVI canto del *Purgatorio*, con il ri-immersersi nel fuoco del personaggio-Guinizzelli: «come per l'acqua il pesce andando al fondo» (*Purg.*, XXVI 135). Ancora una volta lo svanire tragico dell'immagine, folgorata nella similitudine aperta dal «come», avviene nell'*integumentum* allegorico dell'acqua, paradossalmente fatta coincidere con il fuoco nella struttura della metafora. La fluidità di entrambi gli elementi, legati al dinamismo di Amore infuocato (come in *Purgatorio* XVIII) e della Luce fontale liquida, consente sinestesie e innesti metaforici molteplici.

Marco Ariani, in uno studio magnifico del 2009, ha richiamato «l'immaginario neoplatonico del flusso emanativo», che a Dante giunge «attraverso Dionigi Areopagita e, in parte, Boezio»¹³, e ha insistito sull'idea che il *Paradiso* sia «istituito come un'immane rappresentazione sinestetica dell'*emanatio luminis*, graduata nella fantasmatica visualizzazione della *ierarchia entium*»¹⁴.

¹¹ *Ibid.*, p. 70.

¹² M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso. Sull'alta fantasia in Dante e nel pensiero medioevale*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 174-175 (nel cap. 5, *L'alta fantasia alla fine del poema*, § *La trasparenza e il riflesso*, pp. 173-176).

¹³ M. ARIANI, «Metafore assolute»: emanazionismo e sinestesie della luce fluente, in *La metafora in Dante*, a cura di M. Ariani, Firenze, Olschki («Biblioteca dell'Archivum romanicum»), serie I, Storia, Letteratura, Paleografia, 358), 2009, pp. 193-219 (in particolare 196 e ss.). Dello stesso autore si veda il libro bellissimo, irrinunciabile per una comprensione profonda della presenza nel *Paradiso* delle teorie emanazionistiche e della teologia neoplatonica della luce: *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel paradiso di Dante* («Dulces Musae. Collana di Studi e di Testi di Letteratura italiana, 1»), Roma, Aracne, 2010; qui, per il rapporto fra l'«uomo di luce e il *fons vitae* (il «*fluvium aquae vivtae, splendidum tamquam crystallus*» (*Apocalypsis*, XXII 1)), soprattutto il cap. XIX, *Fons lucis e «hume visibile»* (*canto XXX*), pp. 327-345.

¹⁴ *Id.*, «Metafore assolute» cit., p. 194.

Ariani illumina la «paradossale liquidità che “piove” direttamente (“senza mezzo”) su “ogne cosa” irraggiata (“raggia”))»¹⁵ in *Paradiso* VII, con la serie rimica *sfavilla : distilla : sigilla* di forte vivezza in tutte e tre le cantiche.

E come avverrà per Piccarda e tanti altri spiriti, anche in questa occasione un sentimento di affettività e di sorpresa devozione accompagna l'incontro. Quando «il padre / mio e de li altri miei miglior che mai / rime d'amor usar dolci e leggiadre» d'improvviso si nomina («son Guido Guinizzelli») (*Purg.*, XXVI 97-99 e 92), Dante si ciba dell'immagine-fantasma, la divora: «e senza udire e dir pensoso andai / lunga fiata rimirando lui, / né, per lo foco, in là più m'appressai. / Poi che di riguardar pasciuto fui, / tutto m'offersi pronto al suo servizio». Tanto più straordinaria è la scelta dantesca di rappresentare la scomparsa dell'ombra del «padre suo» poetico attraverso un'immersione al contempo ignea e liquida, sovrapponendo con effetto di straordinaria stereoscopia il *fuoco* e l'*acqua*, quasi che la sparizione nelle fiamme fosse assimilabile a quello svanire «come per acqua cupa cosa grave» che ci meraviglierà in *Paradiso*: «Poi, forse per dar luogo altrui secondo / che presso avea, disparve per lo foco, / come per l'acqua il pesce andando al fondo» (*Purg.*, XXVI 133-135). L'avvio della similitudine è lo stesso («come per acqua», «come per l'acqua»), e identica è l'immagine della gravità che trascina i corpi, le “cose” vive, sul «fondo», là dove l'acqua è più «cupa». Questa grave cupezza ha qualcosa di infernale, e sembra quasi voler riscattare nella luminosità celeste l'«acqua buia» che scorre in *Inferno* VII, canto simmetricamente parallelo al *Paradiso* VII poco fa ricordato («L'acqua era buia assai più che persa»: *Inf.*, VII 102).

Ancora una volta Attilio Momigliano, commentando l'«ascondersi» di Guinizzelli «nel foco che li affina», riconosce con esattezza l'elemento fonico-ritmico quale componente genetica della similitudine: «L'immagine dà a quella sparizione nel fuoco qualche cosa di magico, e fa dimenticare per un momento l'atrocità del martirio: sull'ispirazione morale prevale qui l'ispirazione figurativa. Il ritmo stesso del verso 135, che si sposta ad intervalli uguali e a mosse silenziose dalla 4^a alla 6^a all'8^a alla 10^a sillaba, allontana l'immagine del muro di fuoco e vi sostituisce il velo muto e tranquillo dell'acqua»¹⁶.

4. Qualcosa di simile proverà a realizzare (forse ispirandosi proprio ai muri/fiumi di fuoco e di acqua che Dante attraversa nella *Commedia*)¹⁷, Bill Viola¹⁸ con le sue mirabili installazioni che *au ralenti* seguono corpi umani

¹⁵ *Ibid.*, p. 211.

¹⁶ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, commento di Attilio Momigliano cit., vol. II, *Purgatorio*, Firenze, Sansoni, 1963, nota a *Purgatorio*, XXVI 134-135, vol. II, p. 464b.

¹⁷ Rinvio a quanto ho scritto in proposito in: C. BOLOGNA, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra Vita Nova, “petrose” e Commedia*, Roma, Salerno ed., 1998, pp. 92-97 (cap. 11, «Hic est, qui baptizatus in Spiritu Sancto»).

¹⁸ Cfr. *The Art of Bill Viola*, ed. by Ch. Townsend, London, Thames & Hudson, 2004; trad. it. *L'arte di Bill Viola*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, in particolare O. Neumaier, «Spazio,

durante attraversamenti battesimali che ustionano e provocano un lavacro di purgazione rivivificante. Penso ai rarefatti, quasi astratti *corpi di luce* in *Passions* e negli altri video di altissima definizione in cui il tempo, il colore, la forma, la «flagranza» degli elementi naturali, astraggono dalla corporeità umana una *forma d'eterno* non dissimile da quella cui intendeva la poesia stilnovistica del Medio Evo, specialmente con la lirica di Cavalcanti e il *Paradiso* dantesco.

Ma soprattutto rammento *The Crossing*, del 1996, un'installazione video-audio di 11 minuti interpretata da Phil Esposito su due schermi paralleli, e così descritta dallo stesso Bill Viola: «Su un lato dello schermo una figura umana avanza lentamente da lontano in uno spazio buio. Quando sta per riempire l'inquadratura, l'uomo si ferma e fissa lo spettatore in silenzio. Ai suoi piedi compare una piccola fiamma votiva. Di colpo divampa un intenso fuoco arancione che si diffonde velocemente sul pavimento e risale il suo corpo. Un suono fragoroso satura lo spazio mentre la sagoma viene inghiottita in un attimo da un fuoco violento e devastante. Il fuoco si placa lasciando solo qualche piccola fiamma guizzante sul pavimento carbonizzato. La sagoma maschile è scomparsa. L'immagine torna nera e il ciclo si ripete da capo.

Sull'altro lato una sagoma umana scura avanza come l'altra. Si ferma anch'essa a guardare, immobile e silenziosa. All'improvviso, un fiotto d'acqua azzurro-argentato sgorga sulla sua testa, spargendo le scie luminose delle gocce in ogni direzione. Il fiotto d'acqua muta rapidamente in un torrente impetuoso che scende a cascata, inondando l'uomo mentre un suono fragoroso satura lo spazio. La cascata si placa, riducendosi a qualche goccia che cade sul pavimento bagnato. La sagoma maschile è scomparsa. A quel punto l'immagine torna nera e il ciclo si ripete da capo»¹⁹.

La sparizione di Guinizelli, che si purga nella «rovente [...] fiamma» (*Purg.*, XXVI 7- 8), avviene entro un fuoco equoreo, o in un'acqua infuocata, ed è dinamica come un guizzo del pesce che corre via. Ha la natura di «*momento* energetico o dinamico» delle immagini che vivono²⁰ e che, come ha visto acutamente Marco Maggi, possono essere intercettate dalla scrittura nelle loro intermittenze luminose: le lucciole di *Inferno* XXVI sono «*metapictures*, immagini delle immagini»²¹.

tempo, video, Viola», pp. 47- 71.

¹⁹ B. VIOLA, *The Crossing*, in ID., *Rinascimento elettronico*, a cura di A. Galansino e K. Perov, Firenze, Giunti, 2017 (catalogo della mostra a Palazzo Strozzi, 10 marzo-23 luglio 2017), p. 32 (alle pp. 33-35 le immagini delle fasi dell'installazione).

²⁰ G. DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Editions de Minuit, 2002, p. 39 ; tr. it. *La sopravvivenza dell'immagine. Storia dell'arte e tempo dei fantasmi secondo Aby Warburg*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 30.

²¹ M. MAGGI, *Le lucciole, o il nuovo Laocoonte di Dante*, in «Letteratura & Arte», XIV 2016, pp. 9-24 (a p. 19).

Ancora una volta la memoria torna, grazie all'acuta esplorazione dello stesso Maggi, al Benjamin che rimedita Dante attraverso Auerbach: «Tutto questo ci riporta a un'ultima traccia lasciata da Benjamin lettore di *Dante poeta del mondo terreno* di Auerbach. La si trova proprio nel passaggio delle tesi *Sul concetto di storia* [...] dove si dice che “la vera immagine del passato guizza via” (“Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei”). Auerbach aveva utilizzato una terminologia simile a proposito dell'immagine del ricordo in cui la vita terrena si condensa nell'aldilà, “figura definitiva, vera e autentica, che il giudizio ha come svelato e fissato per l'eternità” (“wahre und eigentliche Gestalt, die das Urteil gleichsam enthüllt und für die Ewigkeit fixiert hat”)²².

Nel capitolo V di *Dante poeta del mondo terreno*, intitolato *La rappresentazione*, Auerbach sottolinea come «le anime incontrate nell'aldilà sono necessariamente pronte e inclini a rivelare l'estrema realtà di se stesse»²³, e aggiunge: «Nell'aldilà non accade più nulla di temporale: la storia è finita. E al suo posto è subentrato il ricordo»; e nel ricordo si dà «la contemporaneità potenziale di tutti gli avvenimenti»²⁴. Questa auerbachiana *potenzialità sincronica degli eventi* pare anche a me, come a Marco Maggi, strettamente connessa con l'idea di «immagine dialettica» che Benjamin sviluppa nelle tesi di filosofia della storia e nel *Passagenwerk*, soprattutto nella sezione N, *Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso*, là dove si oppone l'«immagine dialettica» all'«immagine arcaica»²⁵: ossia, commenta Maggi, «quelle immagini – quand'anche visioni di paradiso – che per la loro fissità rivelano una natura

²² Id., *Walter Benjamin e Dante* cit., p. 48 (nel cap. I, *Dante nello spazio delle immagini*, § 2, *Realismo e surrealismo*, pp. 34-50). La frase di E. Auerbach è in *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin-Leipzig, W. De Gruyter, 1929; trad. it. *Dante, poeta del mondo terreno*, in Id., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963 (ed. 1967), pp. 3-161 (nel cap. V, *La rappresentazione*, pp. 121-161, a p. 129); alle pp. IX-XX, Prefazione di D. Della Terza; la frase di W. Benjamin è tratta dalle V delle *Tesi di filosofia della storia*, che si legge in tedesco e in versione italiana in Id., *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 24-27; la frase intera con cui la V Tesi si apre è la seguente: «Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, der auf Nimmerwiederschen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten» (pp. 24-26); nella trad. it.: «La vera immagine del passato guizza via. È solo come immagine che balena, per non più comparire, proprio nell'attimo della sua conoscibilità che il passato è da trattenere».

²³ E. AUERBACH, *Dante, poeta del mondo terreno* cit., p. 127.

²⁴ *Ibid.*, p. 130.

²⁵ W. BENJAMIN, *Passagen-Werk*, a cura di R. Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982; trad. it. *Parigi, capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi* («Opere di Walter Benjamin», ed. italiana a cura di G. Agamben, XI) Torino, Einaudi, 1986, in particolare nella sezione N, *Teoria della conoscenza, teoria del progresso*, pp. 591-634. Una nuova edizione è apparsa a cura di G. Ganni, Torino, Einaudi, 2000, come vol. IX delle *Opere Complete di Walter Benjamin* (*I «passages» di Parigi*); la sez. N, con il titolo [*Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso*], occupa le pp. 510-549: da qui si cita: «Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo in cui le si incontra è il linguaggio» (framm. N 2a, 3, p. 516).

infernale»²⁶. Io suggerisco che proprio quando Dante riesce ad acciuffare l'«intimo movimento» dell'immaginazione fantasmatica stia portando alla luce il «guizzo» dell'evento conoscitivo nella *phantasia*, strappandolo alla «fissità infernale»: ed è in questo «intimo movimento» che, secondo Benjamin, consiste, come «punto critico», il «giungere a leggibilità» dell'«immagine dialettica»²⁷.

Quando afferra il guizzo della mente figurato nel gesto del comparire e dello svanire di un fantasma, Dante si «risveglia», nell'««adesso (*Jetzt*) della conoscibilità» in cui le cose assumono la loro vera – surrealistica – espressione»²⁸. Così sfuma anche la «fissità» di «natura infernale» dell'immagine depositata negli spazi arcaici della memoria: «vero e autentico», questo «wahre Bild» torna a guizzar via, «*huscht vorbei*»: «come per l'acqua il pesce andando al fondo», «come per acqua cupa cosa grave».

5. Piccarda, spirito di luce i cui «affetti [...] solo infiammati / son nel piacer de lo Spirito Santo» e «ch'arder pareva d'amor nel primo foco» con la forza dello «splendor» (*Par.*, III 52-53, 69 e 109), è uno dei «volti umani quasi specchiati in un'acqua limpida, o in un vetro terso», deglutiti nel cielo della luna, su uno «sfondo» dai «tratti perlacei e acquatici, che rispondono insieme a come era allora immaginato l'ambiente lunare, e al carattere proprio delle anime di questo cielo»²⁹.

Nell'immersione del fantasma «come per acqua cupa cosa grave» e «come per l'acqua il pesce andando al fondo» Dante non figura dunque solo la sparizione di un'anima cara. Invece, con esatta fenomenologia, disegna l'evento creativo-fantasmatico nel suo presentarsi e nel suo dissolversi, e mostra il sorgere e lo sfumare dell'*immagine del fantasma*, cioè di quella «cosa» mentale che, secondo il *De anima* aristotelico, prende dimora nella *fantasia* («ciò attraverso cui si produce in noi il fantasma»: *De anima*, 428a). Anche Tommaso, nella *Summa Theologica*, ricorderà che *nihil potest cognosci sine phantasmate* (in *La trasparenza e il riflesso* Mira Mocan ha scritto pagine di grande profondità proprio su questo tema, ripensando l'intera riflessione tomistica nella prospettiva della creazione poetica nella *Commedia*)³⁰.

Dante stesso aveva dato grande risalto, nel XVII canto del *Purgatorio*, all'evento per cui (per la «paradossale liquidità» che impronterà il *Paradiso*, come si è detto richiamando Ariani) possono «piovere» dentro «l'alta fantasia»

²⁶ M. MAGGI, *Walter Benjamin e Dante* cit., p. 49.

²⁷ W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi* cit., framm. N 3, 1, pp. 517-518 (a p. 517).

²⁸ *Ibid.*, framm. N 3a, 3, p. 519.

²⁹ Questa è la finissima descrizione dell'atmosfera di Anna Maria Chiavacci Leonardi, *Introduzione al canto III*, in Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, vol. III, *Paradiso*, pp. 75-79 (a p. 75).

³⁰ Cfr. M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso* cit., nel cap. V cit., § «Nihil potest cognosci sine phantasmate», pp. 156-166 (nella sua annotazione i richiami alle fonti e alla bibliografia di settore).

(v. 25), ossia nell'«immaginativa» (v. 13), fantasmi di «cose» che «'l senso non ti porge» (v. 16), dunque di immagini non formatesi attraverso la percezione sensoriale. Concordo con Ariani sull'«impressionante rivalutazione della fonte cavalcantiana in quell'inopinata pioggia di immagini», che fa di *Purgatorio* XVII «il vero prodromo della complessa sublimazione dell'immagine piovana a filosofema dell'emanazionismo paradisiaco» (p. 218). «La fantasia è un posto dove ci piove dentro», scriverà con grande acutezza Italo Calvino nelle *Lezioni americane*, all'inizio di *Visibilità*, richiamandosi proprio a *Purgatorio* XVII, e commenterà: «è il ruolo dell'immaginazione che Dante sta cercando di definire, e più precisamente la parte visuale della sua fantasia»³¹.

Non a caso l'immagine «piovuta» «dentro a l'alta fantasia» dantesca ha natura liquida, e nella straordinaria similitudine ideata da Dante è una bolla che emerge dal fondo dell'acqua ed esplode sfumando istantaneamente: «E come questa imagine rompeo / sé per sé stessa, a guisa d'una bulla / cui manca l'acqua sotto qual si feo, / surse in mia visione una fanciulla / piangendo forte, e diceo: "O regina, / perché per ira hai voluto esser nulla?"» (*Purg.*, XVII 31-36). La rima *bullà : fanciulla : nulla*, applicata a Lavinia, è un capolavoro di fantasmalogia in sintesi, e meriterebbe un commento a parte, quale figura allegorica dell'immagine mentale che prende forma vaporosa, acqueea-aerea, e svanisce nel nulla. Angelo Maria Ripellino, in *Lo splendido violino verde* (1976) malinconicamente parodizzando la serie gozzaniana *camicie : Nietzsche* propose un mirabile: «Quanta enfasi, quanta arroganza cetrulla. / O vita, o Hanna Schygulla, / sciantosa di varietà, sulla riva / del Nulla»³².

A lungo si potrebbe scrivere sull'allegorismo (in ispecie barocco) dell'*homo bulla*, figura del suo esser *nulla*, a partire dalle meravigliose incisioni di Pieter Claesz³³, o dalle sue nature morte con frutta sbucciata e lievemente appassita dopo l'allontanarsi del soggetto: *l'essere umano c'è stato e non c'è più*, è rimasto «fuori campo» rispetto all'inquadratura, la quale è in realtà una «Darstellung der Dimension der Zeit»³⁴. E così la temporalità umana rimane sospesa nella rappresentazione tutta mentale della buccia un poco raggrinzita del limone rimasto mezzo spellato, nel pezzo di pane sbocconcellato, nel lieve

³¹ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, 4, *Visibilità*, in *Id.*, *Saggi, 1945-1985*, 2 tomi, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, I, pp. 697-714 (alle pp. 697 e 699).

³² Rinvio all'edizione critica: A.M. RIPELLINO, *Lo splendido violino verde*, n° 86, *Sonare su un violino in fiamme*, vv. 14-17, a cura di U. Brunetti, con due scritti di C. Bologna e di A. Fo, Roma, Artemide, 2021, pp. 292-295 (a p. 293). Nella mia introduzione al volume (Ripellino *rima con violino*, pp. 7-36) si veda specialmente il § 10, pp. 32-36.

³³ Cfr. P. CLAESZ, *Stilleben*, con saggi di P. Biesboer, M. Brunner-Bulst, H. D. Gregory, Ch. Klemm, Stuttgart, Belser, 2004 (si tratta del catalogo dell'esposizione dallo stesso titolo aperta a Haarlem, a Zurigo, a Washington tra la fine del 2004 e il 1° gennaio 2006).

³⁴ M. BRUNNER-BULST, *Pieter Claesz. Die Wiederentdeckung eines Malers und seiner Herkunft*, *ibid.*, pp. 36-60 (a p. 46).

fumo di una pipa accesa e abbandonata. Come in Leonardo da Vinci, qui lo spazio finito si apre al non-finito, incorpora il tempo dell'attesa di qualcosa che sta sempre per venire, come nel tempo messianico.

Le "inquadrature" di Claesz e più tardi anche di Chardin, così lontane negli anni e nelle posizioni estetiche, attraverso la loro sostanziale «claustrophilie»³⁵ intesa a segnalare l'assenza dell'"esterno", offrono quella che con la mirabile formula ungarettiana definirò una *rappresentazione del sentimento del tempo* e della sua transitoria *sopravvivenza nella speranza di un ritorno*. Nell'arte contemporanea, giunta al limite estremo della sparizione del soggetto, questa straordinaria «arte del levare *al tempo*» è stata colta da grandi artisti come il già ricordato Claudio Parmiggiani, capace di dar forma «a ciò che resta, alle essenze rimaste dopo un processo di svuotamento, distruzione o sparizione», trattato da un «fascino verso quanto è impalpabile e inafferrabile, per ciò che vive sul limite»³⁶.

Questa rappresentazione artistica della forma di vita umana attraverso la temporalità dell'uomo che non c'è perché è appena uscito di scena, si deposita nello sguardo dell'osservatore attraverso le tracce ostentate della vita che "c'è stata" dentro una "natura morta": un bicchiere rovesciato, una candela che si sta consumando, briciole di pane sbocconcellato, la buccia un poco raggrinzita del limone rimasto mezzo spellato, il lieve fumo di una pipa accesa e abbandonata. Rappresentano *il tempo che verrà*, il tempo del ritorno di chi "non c'è", ma "c'è stato". «Presenze che evocano assenze»³⁷.

6. Qui debbo limitarmi per brevità a rinviare alle pagine sulla bolla di sapone nell'arte e nel pensiero occidentali svolte dal matematico Michele Emmer, figlio del regista Luciano, nel bellissimo *Bolle di sapone. Tra arte e matematica*³⁸, che possono aiutarci, spero, a comprender meglio la pioggia di immagini nella mente e il loro affondamento nell'acqua cupa dell'oblio, nella *Commedia*.

La bolla d'acqua che esplode, la bolla di sapone che resiste e si colora sulla superficie, hanno natura non dissimile da quella dell'*arcobaleno*. Nel 2005 Bernard Mitte ha pubblicato una *Histoire de l'arc-en-ciel*, fra scienza e simbologia³⁹. Dieci anni più tardi Emiliano De Vito ha dedicato un capitolo del suo

³⁵ R. TEMPERINI, *La leçon de Chardin*, in P. Rosenberg-R. Temperini, *Chardin*, Paris, Flammarion, 1999, pp. 19-166 (a p. 30).

³⁶ Traggo queste riflessioni da un libro acuto e notevole, dedicato ai margini del visibile e dell'esprimibile nell'arte contemporanea: V. TESCARI, *En suspens. Scenari di tempo. Marguerite Duras. Claudio Parmiggiani. Luigi Ghirri*, prefazione di A. Anedda, Reggio Emilia, Corsiero ed., 2008, parte II, *Claudio Parmiggiani*, cap. 1, *Quel che resta*, pp. 109-136 (a p. 128).

³⁷ *Ibid.*, p. 129.

³⁸ Cfr. M. EMMER, *Bolle di sapone. Tra arte e matematica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009 (sul tema iconografico barocco dell'*Homo bulla* cfr. il capitolo II, alle pp. 35-85).

³⁹ B. MITTE, *Histoire de l'arc-en-ciel*, Paris, Seuil, 2005.

acuto *L'immagine occidentale*⁴⁰ all'arcobaleno e alle romantiche *Farbenbilder*, le «immagini colorate» dei pensieri.

Proprio l'arcobaleno, apparizione magica che a poco a poco sfuma, Dante sceglie come figura allegorica per la rappresentazione dell'irrapresentabile, la Trinità: «Ne la profonda e chiara sussistenza / de l'alto lume parvermi tre giri / di tre colori e d'una contenenza: / e l'un da l'altro come iri da iri / pareva riflesso, e 'l terzo pareva foco / che quinci e quindi igualmente si spiri» (*Par.*, XXXIII 115-120).

Friedrich Schlegel, citato da Walter Benjamin nel saggio sul concetto di critica nel Romanticismo tedesco (1919), parlava del pensiero puro come della «luce interiore di tutti i pensieri»⁴¹. A proposito delle «immagini colorate dei pensieri» quattro anni prima, nel 1915, Benjamin aveva scritto il suo ultimo dialogo “platonico”, edito postumo, intitolato *L'arcobaleno (Gespräch über die Phantasie)*. Margarethe racconta a Georg un suo sogno, «prima che svanisca»: e gli descrive i *Farbenbilder*, «le immagini colorate della fantasia»: «Conosco queste immagini della fantasia. Credo di averle in me stesso quando dipingo», risponde Georg; «Mescolo i colori e vedo solo colori. Vorrei quasi dire: io sono colore». «E così era il sogno», dice Margarethe. «Non ero altro che occhi. Tutti gli altri sensi erano dimenticati, scomparsi. Io stessa non c'ero più, né la mia mente, che mi rivela le cose delle immagini sensibili. Non ero una che guardava, ero solo sguardo. E quello che vedevo non erano cose, Georg, erano solo colori. E io stessa ero colore in questo paesaggio»⁴². Due anni più tardi, il 6 dicembre 1917, per una quasi incredibile sincronia di cui nessuno dei due ovviamente è consapevole, Franz Kafka appunterà nel terzo degli *Otto quaderni in ottavo* uno fra i suoi più brucianti e abissali aforismi: «Vedere se stessi come una cosa estranea, dimenticare ciò che si è visto, conservare lo sguardo»⁴³. Secondo la sottile lettura di Jean-Baptiste Brenet, specialista del pensiero averroistico, «L'intelligibile legato all'immagine [...] è come il sole riflesso sull'acqua, o su uno specchio, ovvero anch'esso un'immagine che occorre oltrepassare, se s'intende incalzare il reale il più vicino possibile. Per esprimere questo superamento, Averroè usa un termine forte: *abolizione*. Le immagini sono imprescindibili ma, al termine del percorso, verranno abolite. Quando tutto il pensabile sarà stato pensato, quando l'uomo avrà estratto dal

⁴⁰ Cfr. E. DE VITO, *L'immagine occidentale*, Macerata, Quodlibet, 2015, cap. XII, *Arcobaleno*, pp. 74-80.

⁴¹ W. BENJAMIN, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1919), tra. it. *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Edizione italiana a cura di E. Ganni, 9 voll., I, *Scritti 1906-1922*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 353-451 (a p. 377).

⁴² ID., *Der Regenbogen. Gespräch über die Phantasie* (1915), tr. it. *L'arcobaleno*, *ibid.*, pp. 240-246 (a p. 240).

⁴³ F. KAFKA, *Gli otto quaderni in ottavo*, in ID., *Confessioni e immagini*, con una prefazione di E. Zolla, traduzioni di I.A. Chiusano, A. Rho e G. Tarizzo, Milano, Mondadori, 1960, p. 108 (nel *Terzo quaderno in ottavo*).

mondo la sua integrale verità, il suo sapere mondano dovrà crollare, cancellarsi, sparire:

La forma dell'intelletto in *habitus* sarà *corrotta e distrutta*, e non rimarrà che l'intelletto materiale". [...] Condotta al colmo del suo essere, il sapere fantasmatico conosce un vero e proprio annullamento, come in un diluvio mentale o in un'apocalisse⁴⁴.

Anche Dante, in Paradiso, diventa *puro sguardo, intelletto puro*. La straordinaria conclusione della *pioggia fantasmatica* nell'immaginario fluido-luminoso che crea e dissolve l'immagine in *Purgatorio* XVII ha un nesso strettissimo con lo svanire liquido di Piccarda, fantasma dell'immagine che invano gli occhi e la mente di Dante cercano di trattenere possedendola, e che invece perdono senza rimedio, come si perde ogni "oggetto" della realtà vivente: «La vista mia, che tanto lei seguio / quanto possibil fu, poi che la perse, / volgea al segno del maggior disio» (*Par.*, III 124-126). Questo è l'inizio della progressiva *de-figurazione e de-creazione del pensiero* di cui Mira Mocan ha riconosciuto il culmine nelle due ultime terzine del poema.

7. Dante e prima di lui Cavalcanti hanno posto al centro della loro poesia non tanto il raggiungimento dell'Altro Mondo, di un Mondo Altro, quanto il nucleo del pensiero, l'intelletto, che, esiliato nella *regio dissimilitudinis* dell'esistenza terrena (*Aug.*, *Conf.*, VII 10, 16), si purifica dalle immagini fantasmatiche pur conservandone una «nostalgia aperta»: «L'exil, selon Victor Hugo, est une chose morale – *cosa mentale*, comme disait, en parlant de la peinture, Léonard de Vinci. Et en effet le point douloureux de notre nostalgie n'est pas ailleurs qu'ici ou ailleurs que là : ce point est ailleurs que tout ailleurs, semblable à l'Au-delà en général : car l'"Autre monde" est non seulement autre, mais autre que l'autre, autre avec un exposant infini, et par conséquent tout autre ; l'Autre monde n'est pas relativement autre, mais absolument autre! Un point névralgique est simplement ailleurs que là où on le localise ; mais le point nostalgique est *ailleurs que partout*; ailleurs que partout, l'"Autre monde", c'est-à-dire *Nulle part*. Cet *alibi* sans *ibi* empêche de répondre d'une manière univoque à la question spatiale *ubi* : *ubique* et *nusquam* se confondent à la limite sans l'équivoque d'une existence inexistante. Comment la catégorie du lieu s'appliquerait-elle au vague du vague, à l'âme nostalgique?»⁴⁵.

⁴⁴ J.-B. BRENET, *L'immagine abolita, desiderata*, in G. AGAMBEN - J.B. BRENET, *Intelletto d'amore*, prefazione di A. de Libera, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 49-76 (alle pp. 60-61). La citazione che Brenet pone fra virgolette deriva da Averroës, *The Epistle on the Possibility of Conjunction with the active Intellect by Ibn Rushd with the Commentary of Moses Narboni*, ed. by K. B. Bland, New York, The Jewish Theological Seminary of America, 1982, sezione 8, p. 50.

⁴⁵ V. JANKÉLÉVITCH, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, cap. VI, *La nostalgie*, par. 5, *La nostalgie ouverte. La patrie lointaine*, pp. 360-367 (a p. 361).

Per cercare di capir meglio il pensiero dantesco ricorrerò alle categorie moderne che in esso si radicano: ad esempio quelle elaborate nel Novecento da Cesare Brandi, fra *Segno e immagine*, *Le due vie* e *La teoria generale della critica*, per formalizzare il costituirsi del «fenomeno che fenomeno non è», cioè l'arte. Si apprezza allora quella che Brandi definiva «flagranza» del reale, condizione esistenziale che coglie gli «oggetti» percepibili con i sensi e li media all'«astanza», pura realtà estetica, astratta da un significato. «La flagranza precede, l'interpretazione, sia pure in modo velocissimo, segue»⁴⁶.

Altrove, nel bellissimo saggio del 1963 su Alberto Burri, lo stesso Brandi aveva individuato l'«astanza» che crea la forma nei *Sacchi* («gli strappi, le macchie, le cuciture, le toppe») e nelle *Plastiche* e nei *Legni*, con i loro «contorcimenti spasmodici, gli spacchi, i sobbollimenti»⁴⁷. L'ardente «flagranza» materica si «trasmuta», nel senso pieno del termine dantesco, nello sfolgorare e incendiarsi dell'«oggetto», che si svolge in astanza della «cosa» estetica. Ne va del nesso fra immanenza ed essenza.

«Io sono inafferrabile nell'immanenza», scriveva nel suo diario Paul Klee riletto da Merleau-Ponty nelle pagine conclusive del suo ultimo lavoro, *L'œil et l'esprit*, composto a Le Tholonet nell'estate del 1960; e sulla tomba dell'artista si legge: «Qui riposa il pittore Paul Klee. Nato il 18 dicembre 1879, morto il 29 giugno 1940. Nell'al di qua non mi si può afferrare, ho la mia dimora tanto tra i morti quanto tra i non nati, più vicino del consueto alla creazione, ma ancora non abbastanza vicino»⁴⁸: «Meine Glut ist mehr von der Art der Toten oder der Ungeborenen. [...] Kunst ist wie Schöpfung, und gilt am ersten und am letzten Tag»⁴⁹. E l'anno precedente (1915), sempre nel *Diario*, richiamandosi a Mozart, Klee abbozzava un percorso di *astrazione* come sublimazione dal male dell'*Inferno*, attraverso il disegno di un «aldilà felice» fondato sull'«archetipo cristallino», e insisteva sull'«ich Kristall», definendolo «abstract mit Erinnerungen» (dove i ricordi sono il ponte verso «“queste” Cose di quaggiù»)⁵⁰.

⁴⁶ C. BRANDI, *Teoria generale della critica*, Torino, Einaudi, 1974, p. 26. Dello stesso Brandi si vedano anche *Segno e immagine*, Milano, Il Saggiatore, 1960 (nuova ed. Aesthetica, Palermo 1986), e *Le due vie*, Bari, Laterza, 1966.

⁴⁷ ID., *Burri* (1963), in *Scritti sull'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 203-249 (a p. 232).

⁴⁸ M. MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, in ID., *Œuvres*, édition établie et préfacée par C. Lefort, Paris, Gallimard (coll. «Quarto»), 2010, pp. 1591-1628 (a p. 1625); alle pp. 1585-1590 la *Préface* all'opera firmata da C. Lefort, del 1969. Cfr. P. KLEE, *Tagebücher 1898-1918, Textkritische Neuedition*, hrsg. von der Paul- Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern, bearbeitet von W. Kersten, Stuttgart-Teufen, G. Hatje-A. Niggli, 1988; P. KLEE, *Journal*, traduit de l'allemand par P. Klossowski, Paris, B. Grasset, 1959 (la frase citata è a p. 354).

⁴⁹ P. KLEE, *Tagebücher* cit., p. 402 (*Tagebuch* IV, München 1916 / Juli-August, n° 1008); entrambe le frasi sono sottolineate da Klee nel manoscritto del *Diario*.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 365-366 (*Tagebuch* III, München 1915, nn. 950-951): «950. Das Herz welches für diese Welt schlug ist in mir wie zu Tode getroffen. Als ob mich mit “diesen” Dingen nur noch

In una simile armonia fra la morte e la non-nascita, fra il non-più e il non-ancora, nell'atto creativo l'artista (e Dante lo è per antonomasia) compie un cammino conoscitivo, estetico, emozionale, salvifico. Brandi definisce per Burri questo percorso, con una splendida formula perfettamente francescana, quindi anche dantesca: «processo di redenzione dei rimasugli e dei cascami della vita»⁵¹. Anche questi «rimasugli», questi «cascami della vita», «flagranza» della memoria del passato, possono divenire opera d'arte e salvarsi dalla dispersione assurgendo all'astrazione dell'«astanza». Un notevole artista dei nostri giorni, Claudio Parmiggiani, al modo in cui l'avevano fatto Giorgio Morandi e Francis Bacon, ha dichiarato: «Lavorare con tutto quello che si disperde, che è impalpabile, inafferrabile, con la parte più duratura: l'ombra, la polvere, la cenere»⁵².

I «rimasugli» e i «cascami della vita» impalpabili e imprevedibili hanno a che fare con l'immagine del ricordo in cui si condensa l'intera vita terrena nell'aldilà, «figura definitiva, vera e autentica, che il giudizio ha come svelato e fissato per l'eternità» di cui per Dante parlava Auerbach. Essi *giungono a leggibilità* depurati, «trasmutati» e «redenti», nell'«astanza» dell'apparizione immaginale che si manifesta quale fulminea epifania e immediatamente svanisce. Nell'incontro con Piccarda in *Paradiso* III i «rimasugli» e i «cascami della vita» coincidono con la biografia carnale e spirituale della donna, già sintetizzata da Forese nello stesso canto del *Purgatorio* in cui Dante, parlando con Bonagiunta, pronuncia la sua più alta dichiarazione di poetica: «La mia sorella, che tra bella e buona / non so qual fosse più, triunfa lieta / ne l'alto Olimpo già di sua corona» (*Purg.*, XXIV, 13-15).

«Come per acqua cupa cosa grave» si dissolve uno spirito, al modo in cui la sua vita si è consumata nella caduta irrimediabile, risucchiata nel gorgo baudelairiano, che è così radicalmente dantesco: «Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau!*» (versi conclusivi di *Le voyage*, ultima delle *Fleurs du mal*).

8. C'è una mirabile formula di Giorgio Agamben che, riprendendo le sue ricerche inaugurali nel già ricordato *Stanze*, a proposito dell'immaginazione come «l'oggetto e, insieme, il soggetto della passione amorosa» nella poesia medioevale, offre un corollario perfetto alle questioni fin qui dichiarate: «Al limite fra il corporeo e l'incorporeo, i fantasmi dell'immaginazione sono

Erinnerungen verbänden... Ob nun der kristallinische Typ aus mir wird? Mozart rettete sich (ohne sein Inferno zu übersehen!) im grossen ganzen in die freudige Hälfte hinüber. Wer das nicht ganz begreift, könnte ihn mit dem kristallinen Typ verwechseln. // 951. Man verlässt die diesseitige Gegend und baut dafür hinüber in eine jenseitige, die ganz ja sein darf. Abstraction».

⁵¹ C. BRANDI, *Burri* cit., p. 233.

⁵² C. PARMIGGIANI, *Una fede in niente ma totale*, a cura di A. Cortellessa, Prefazione di J.-L. Nancy, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 84-85.

l'estrema scoria che la combustione dell'esistenza individuale abbandona sulla soglia dell'eterno e del separato ed è in questa ardua e decidua congiunzione che si consuma integralmente l'esperienza dell'amore»⁵³. Trovo un'altissima allegoria di questa «combustione» della realtà nel *pesce più figurale della poesia moderna*, l'*Anguilla* di Montale, che chiude la sezione *Silvae* di *La Bufera*: qui si fa cenno al *guizzare* dantesco («...finché un giorno / una luce scoccata dai castagni / ne accende il guizzo in pozze d'acquamorta»: vv. 10-12), e si chiude sull'opposizione fra due *tutti* che sono anche due *nienti*: «L'anima verde che cerca / vita là dove solo / morde l'arsura e la desolazione, / la scintilla che dice / tutto comincia quando tutto pare / incarbonirsi, bronco seppellito» (vv. 20-25: e sono i «bronchi» di *Inferno*, XIII 26)⁵⁴. Su questo orizzonte possiamo ripetere, con Georges Didi-Hubermann, che «l'immagine brucia: s'infiama, di rimando ci consuma. Brucia del *reale* a cui essa si è, per un momento, avvicinata [...]. Brucia del *desiderio* che la anima [...]. Brucia della *distruzione*, dell'incendio che ha rischiato di polverizzarla, da cui è scampata e di cui, perciò, essa è oggi capace di offrire l'archivio e la possibile immaginazione. Brucia del *bagliore*, cioè della possibilità visiva aperta dal suo stesso consumarsi [...]. Brucia del suo intempestivo *movimento* [...]. Brucia della sua *audacia* [...]. Brucia del *dolore* da cui viene e che procura a chiunque si prenda il tempo di attaccarvi. Infine, l'immagine brucia della *memoria*, vale a dire che essa brucia ancora, anche quando non è più che cenere: come a dire la sua essenziale vocazione alla sopravvivenza, al *malgrado tutto*»⁵⁵. Una pagina di Remo Bodei si attaglia a perfezione all'esperienza ottico-gnoseologica dello splendore paradisiaco come essenza del bruciante avvento fantasmatico, di cui sto parlando: «La semplicità del bello appare spesso in connessione con l'idea del suo splendere e brillare, che si ritrova nel pensiero antico e medioevale, in quanto *aglaia*, *splendor* o *claritas*. La luce è per natura legata sia al puro manifestarsi di qualcosa, alla sua epifania istantanea e improvvisa, accompagnata generalmente da uno shock, sia al rivelarsi lento e graduale del fenomeno (termine che deriva, peraltro, dalla stessa radice di “luce”, *phos*). Le cose sorgono dunque alla luce del bello dall'oscurità dell'informe e del brutto. Il fulgore,

⁵³ Cfr. G. AGAMBEN, *Intelletto d'amore*, in G. AGAMBEN - J.B. BRENET, *Intelletto d'amore* cit., pp. 19-46 (a p. 36).

⁵⁴ E. MONTALE, *L'anguilla*, in ID., *La Bufera e altro*, a cura di I. Campeggiani e N. Scaffai, con un saggio di G. Mazzoni e scritti di G. Contini e F. Fortini, Milano, Mondadori (coll. «Lo Specchio»), 2019, pp. 324-330 (il testo alle pp. 327-328). Sulla lirica si veda soprattutto l'importante saggio di F. ZAMBON, *L'iride nel fango, L'anguilla di Eugenio Montale*, Parma, Pratiche, 1994. Rinvio anche a quanto ho scritto in *L'episinalefe e il Nulla. Minuzie montaliane, «Tra chiaro e oscuro»*. Studi offerti a Francesco Zambon per il suo settantesimo compleanno, a cura di Daniela Mariani, Sergio Scartozzi e Pietro Taravacci, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia («Labirinti», 180), 2019, pp. 525-563 (specie 536-542).

⁵⁵ G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine brucia*, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Milano, R. Cortina, 2009, pp. 241-268 (alle pp. 242 e 264).

però, non è tradizionalmente di origine sensibile, ma intellegibile: promana infatti dall'essere o da Dio (*splendor Dei*) [...]. La luce che traspare attraverso l'essere non proviene pertanto direttamente dalla natura. Lo splendore naturale del bello appare anzi trasfigurato e restituito alla sua spiritualità per mezzo dell'arte umana»⁵⁶.

Ciò che Dante percepisce attraverso la metafora dell'inghiottimento nell'acqua oscura di una «cosa grave», che subito perde con lo svanire dell'immagine-fantasma-Piccarda, è proprio *la vita della "cosa"* che si libera nell'astrazione dello splendore di bellezza, dopo la «combustione» dell'"oggetto", fra acqua battesimale e fuoco dell'*ekpyrosis*. «Il Novecento», ha scritto ancora Bodei in *La vita delle cose* (2009) «ha inaugurato i primi, consapevoli tentativi di riscoprire il significato delle cose celato sotto l'inerte anonimità degli oggetti»⁵⁷.

Io credo che questo percorso sia iniziato già con il Dante della *Commedia*, non per caso "ritrovata" dai grandi poeti del Novecento Pound, Eliot, Mandel'stam, Celan, Caproni, Pasolini, Sanguineti, Luzi, Giudici. Ciò che questi poeti hanno "ritrovato" nella *Commedia*, scavalcando le incomprensioni crociane e gentiliane che per anni tennero in stallo la critica dantesca italiana, è la sua natura profonda di *poema degli stati estremi della vita*, che tocca, crea e fa flagrare le "cose", trasformandole in poesia.

9. Vorrei sigillare il mio discorso evocando ancora due testi di grandissimi spiriti, fra i quali Dante si colloca idealmente, mi sembra, come sezione aurea, o baricentro di una complessa dinamica di posizioni culturali.

Il primo testo (lo cita anche Bodei)⁵⁸ è un geniale passaggio entro una lunga serie di meditazioni intorno all'infinito e all'immaginazione che Giacomo Leopardi stese fra il 12 e il 13 luglio 1820 nello *Zibaldone*. Nel «desiderio dell'infinito», dice Leopardi, «in luogo della vista, lavora l'immaginazione» e il fantastico sottentra al reale. L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario»⁵⁹. Oltre che un magnifico autocommento all'*Infinito*, questo brano è anche una sublime postilla al *figurare "cose"* nell'avvento dell'immagine fantasmatica, di cui ci parla

⁵⁶ R. BODEI, *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 75 (nel cap. II, *Tutti i volti del bello*, § 4, *Chiari del bosco*, pp. 75-79).

⁵⁷ Id., *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 42. Dello stesso Bodei si veda *Generazioni. Età della vita, età delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2014

⁵⁸ Cfr. Id., *La vita delle cose* cit., pp. 40-41.

⁵⁹ G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, p. 171, ed. critica e annotata a cura di G. Pacella, 3 voll., Milano, Garzanti, 1991, I, p. 169. La datazione si colloca fra quella dell'appunto di *Zib.*, p. 164, datato 12 Luglio 1820 (ed. Pacella, p. 164) e quello di *Zib.*, p. 183, datato 12-13 Luglio 1820 (ed. Pacella, p. 178).

Dante nella *Commedia*. Sembrano dirci, Dante e Leopardi, che la scrittura è necessariamente troncata dal “limite” della “cosa reale”, e per questo rinvia il risarcimento della *brevitas* dell’esistenza a un “tempo a venire” indistinto, e che probabilmente mai giungerà a compimento, ma che esiste nella potenzialità dell’istante in cui lo si pensa e lo si crea: *nella mente dell’artista*.

María Zambrano⁶⁰ ha proposto una riflessione sull’«aurora della morte» in cui si incontra senza preannunzio la fine, nell’assoluta intempestività: «El morir se ha de ser en el momento propio de la aurora de la muerte, sólo de ella, de la muerte, sin anuncio ni llamada que irrumpe en la más total, decisiva y cruel de las intempestividades». A questa meditazione collego il secondo e ultimo testo, che propongo in una meravigliosa traduzione di Mira Mocan, ancora inedita: la descrizione allegorica dell’aurora condensata splendidamente da Riccardo di San Vittore, «che a considerar fu più che viro» (*Par.*, X 132), in un paragrafo del *Benjamin maior* (*PL*, 196, coll. 176B-D), aperto da un richiamo bellissimo al *Cantico dei Cantici*, 6: «*Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens?* Che cos’è l’aurora se non una luce nuova frammista alle tenebre? Anche la mente sorge come l’aurora (*Mens itaque velut aurora consurgit*), mentre nello stupore amplia la sua conoscenza. L’aurora si leva a poco a poco, e levandosi cresce, e crescendo si illumina, ma in modo tanto mirabile che mentre approda nel giorno (*dum tandem in diem desinit*) incontra il suo svanire (*ad defectum venit*), e nel momento in cui si compie accade che già non sia più (*unde accipit ut major sit, [...] accidit ut omnino non sit*)».

Così in Dante l’immagine, che prende figura nella mente con l’atto della creazione, «incontra il suo svanire, e nel momento in cui si compie accade che già non sia più».

⁶⁰ M. ZAMBRANO, *De la aurora*, IV 2, *El gallo de la aurora*, Madrid, Turner, 1986, p. 111.

MARCO MAGGI

*Figura e immagine dialettica.
Erich Auerbach, Walter Benjamin
e il «mondo terreno» di Dante*

1. La nozione di *figura*, che compare nel titolo di un celebre saggio di Erich Auerbach del 1938, ma è l'esito di una riflessione perlomeno ventennale, costituisce l'affermazione più vigorosa della fisicità, della concretezza, della storicità dei mondi ultraterreni di Dante. Come si leggerà in *Mimesis* (opera nella quale si assiste, come si vedrà, a una peculiare radicalizzazione di tale nozione), nella relazione figurale, «diversamente da quanto avviene per le forme simboliche e allegoriche», ad entrambi i poli che la compongono, figura e compimento, è assicurato «il carattere storico e concreto della realtà»:

[A proposito di tre personaggi principali della *Commedia*, Catone Virgilio e Beatrice,] ho cercato di provare che la loro apparizione nell'aldilà è un compimento della loro apparizione sulla terra, e che questa è invece una figura di quella dell'aldilà; e ho messo in rilievo come la struttura figurale assicuri ai due poli, tanto alla figura quanto al compimento, il carattere storico e concreto della realtà – diversamente da quanto avviene per le forme simboliche e allegoriche; cosicché figura e compimento si corrispondono senza però che il significato di ciascuna ne escluda la realtà; un avvenimento di significato figurale conserva il suo significato letterale e storico, non diventa un puro simbolo, rimane avvenimento¹.

Sulla base di alcune esili ma significative tracce testuali, ma soprattutto dei brani di una corrispondenza certamente più ampia tra i due autori, emersi negli anni Novanta del secolo scorso², la nozione auerbachiana di *figura* è stata ac-

¹ E. AUERBACH, *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1946, trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2000, vol. I, pp. 212-213.

² Cfr. K. BARCK, *5 Briefe Erich Auerbachs an Walter Benjamin in Paris*, «Zeitschrift für Germanistik», 6, 1988, pp. 688-694; ID. – A. REYNOLDS, *Walter Benjamin and Erich Auerbach: Fragments of a Correspondence*, «Diacritics», 22, 1992, 3/4: *Commemorating Walter Benjamin*, pp. 81-83; E. FABIETTI, *Erich Auerbach scrive a Walter Benjamin: tracce di una corrispondenza*, «Moderna», XI, 2009, 1/2: *Erich Auerbach*, pp. 65-74; R. KAHN, *Eine 'List der Vorsehung': Erich Auerbach und Walter Benjamin*, in *Erich Auerbach: Geschichte und Aktualität eines Europäischen Philologen*, a cura di M. Treml e K. Barck, Berlin, Kadmos, 2007, pp. 153-166; ID.,

costata a quella di *immagine dialettica* (*dialektisches Bild*) elaborata da Walter Benjamin attraverso un processo almeno altrettanto laborioso. Non soltanto, è stato osservato, l'immagine dialettica, al pari della figura, si instaura fra polarità costitutivamente storiche, temporali; oltre a ciò, è stato aggiunto, tanto l'una quanto l'altra dipendono dal tempo per rivelare il loro significato, concezione espressa da Benjamin attraverso la locuzione *Jetzt der Lesbarkeit*, l'«adesso della leggibilità»³. Giorgio Agamben si è spinto a segnalare un possibile collegamento, di certo noto ad Auerbach, ma senza dubbio anche a Benjamin, tra interpretazione figurale e *Bild*, nella traduzione tedesca di Lutero di *Rm.* 5, 14, che proprio con l'ultimo termine citato traduce il greco *typos*, nel latino della *Vulgata* reso proprio con *figura*⁴. La temporalità della *figura/Bild*, tanto quella interna ad essa quanto la segnatura temporale della sua ricezione, si è infine detto, sottende una concezione della storia come discontinuità, come attraversata da «verticali» di significato irriducibili alla nozione di progresso unilineare; concezione che colloca le filosofie della storia di Auerbach e di Benjamin nel novero delle alternative allo storicismo⁵.

Accanto alle analogie, non è mancato chi ha invece insistito sulle differenze tra *figura* e immagine dialettica, soprattutto Carlo Salzani e Adi Efal, che hanno rimarcato la staticità, della *figura* auerbachiana, in opposizione, per questo

Une amitié au bord du gouffre. Erich Auerbach et Walter Benjamin, in Erich Auerbach. *La littérature en perspective*, a cura di P. Tortonese, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 55-70; R. RODRÍGUEZ FREIRE, *Argonautas. La correspondencia entre Erich Auerbach y Walter Benjamin*, «Guaraguo», 16 (2012), 41, pp. 117-135. La letteratura citata (così come i saggi di M. J. EISNER, *The Return to Philology and the Future of Literary Criticism: Reading the Temporality of Literature in Auerbach, Benjamin, and Dante*, «California Italian Studies», 2, 2011, 1, <http://escholarship.org/uc/item/4gq644zp> e J. M. GELLRICH, *Figura, Allegory, and the Question of History*, in *Literary History and the Challenge of Philology: The Legacy of Erich Auerbach*, cura di S. Lerer, Stanford, CA, Stanford University Press, 1996, pp. 107-123) presenta alcuni spunti per un confronto tra i due autori, per il cui compiuto sviluppo ci permettiamo di rinviare a M. MAGGI, *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, Roma, Donzelli, 2017, pp. 34-50; cfr. poi l'originale interpretazione, sullo sfondo della questione del marcionismo, di L. ARIGONE, *Erich Auerbach e Walter Benjamin tra «figura» e «Jetztzeit»*. *Una considerazione teologico-politica*, Milano, Mimesis, 2019.

³ Cfr. M. J. EISNER, *The Return to Philology and the Future of Literary Criticism* cit.; M. DOMENICHELLI, *Apocalittica ebraica, storia della cultura, pensiero etimologico ed ermeneutica occidentale: Auerbach, Heidegger, Benjamin, Warburg, Spitzer*, in *Mimesis 1946-2016*, a cura di R. Colombo, F. Francucci, M. Quinto, Pavia, Pavia University Press, 2018, pp. 11-20: p. 11.

⁴ Cfr. G. AGAMBEN, *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 131-132.

⁵ Cfr. K. BARCK, «Figura» e «imagem dialéctica». *A concepção de história de Erich Auerbach em perspectiva de Walter Benjamin*, in *V Colóquio UERJ: Erich Auerbach*, Rio de Janeiro, Imago, 1994, pp. 185-218; F. DENUNZIO, *La verticale del tempo: il Dante di Auerbach nella tesi V sul «Concetto di storia» di Walter Benjamin*, «Rivista di studi danteschi», XV, 2015, 1, pp. 184-189; M. MCGILLEN, *Erich Auerbach and the Seriality of the Figure*, «New German Critique», XLV, 133, 2018, pp. 111-154; L. ARIGONE, *Erich Auerbach e Walter Benjamin tra «figura» e «Jetztzeit»*, cit., cap. IV: *Auerbach e Benjamin tra figura e Jetztzeit*, pp. 67-93.

aspetto, alla natura dialettica della *Bild* benjaminiana⁶.

Ci proponiamo in questa sede di riesaminare la questione, in primo luogo a partire da quanto resta dell'epistolario tra Auerbach e Benjamin e da due citazioni tratte da *Dante als Dichter der irdischen Welt* (1929) contenute nel saggio di Benjamin sul Surrealismo dello stesso anno. Rintracceremo quindi in un testo benjaminiano del 1919 il riferimento alle nozioni di destino (*Schicksal*) e carattere (*Charakter*), che costituiscono il palinsesto concettuale sul quale Auerbach struttura, nel saggio del 1938, quelle corrispondenti di figura e compimento. Come detto all'inizio, nell'adozione del procedimento figurale consiste, secondo Auerbach, la specifica matrice del realismo dantesco; interpretazione che egli oppone, come avremo modo di verificare, a quelle che si concentrano, piuttosto che sulle caratteristiche della realtà rappresentata nel poema, sulle reazioni del poeta di fronte a essa. A queste ultime possono essere ascritti – è questa la nostra tesi – gli episodici, ma numerosi e sempre pregnanti riferimenti a Dante contenuti nell'opera di Benjamin, che vi compare, piuttosto che come «poeta del mondo terreno», ovvero come esponente del realismo, come emblema del poeta lirico. Cercheremo dunque, nell'ultima parte dell'esposizione, di illustrare questo scarto – che corrisponde, pur nelle effettive e importanti analogie, a quello che sussiste tra figura e immagine dialettica – attraverso alcuni momenti particolarmente significativi della presenza di Dante nelle opere di Benjamin.

2. Non vi sono tracce dirette di una lettura da parte di Benjamin di *Figura*⁷, il saggio auerbachiano usualmente messo a confronto con la più matura formulazione del concetto di immagine dialettica, contenuta nelle tesi *Sul concetto di storia* di due anni successive. È invece certa la lettura di *Dante poeta del mondo terreno*, che l'autore cita, come anticipato, nel saggio sul Surrealismo del 1929. Nati entrambi a Berlino nel 1892 da famiglie della borghesia ebraica, Auerbach e Benjamin furono particolarmente vicini a metà degli anni Venti, quando l'uno lavorava come bibliotecario alla Preußische Staatsbibliothek, dove l'altro stava elaborando la sua tesi di abilitazione sul dramma barocco tedesco. La conoscenza era in realtà più datata, almeno a partire dal 1921, quando i loro nomi apparvero insieme in un fascicolo della rivista «Argonauten», sul quale Benjamin pubblicò il già citato saggio *Schicksal und Charakter*, e Auerbach due traduzioni in tedesco da Dante.

⁶ C. SALZANI, *Constellations of Reading. Walter Benjamin in Figures of Actuality*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 267; A. EFAL, *Figural Philology. Panofsky and the Science of Things*, London, Bloomsbury, 2016, p. 72; una discussione di queste posizioni, con le quali sostanzialmente concordiamo per le ragioni che esporremo nel seguito, in L. ARIGONE, *Erich Auerbach e Walter Benjamin tra «figura» e «Jetztzeit»*, cit., cap. IV: *Auerbach e Benjamin tra figura e Jetztzeit*, cit., pp. 95-96.

⁷ Non trovano riscontro filologico i «riferimenti in *Sul concetto di storia* a *Figura*» di cui scrive L. ARIGONE, *Erich Auerbach e Walter Benjamin tra «figura» e «Jetztzeit»*, cit., p. 81; più sfumato F. DENUNZIO, *La verticale del tempo*, cit., p. 186.

Nello scritto sul Surrealismo, due passi del libro di Auerbach sono citati a illustrazione della concezione stilnovistica dell'amore, accostata alla concezione surrealistica della passione come «illuminazione profana», esemplificata in particolare da *Nadja* di Breton; in entrambi i casi, Benjamin interrompe la citazione prima della conclusione del ragionamento di Auerbach, il quale sistematicamente afferma la superiorità degli esiti danteschi proprio in ragione del loro realismo.

Il primo passo di Auerbach riportato da Benjamin è il seguente: «Tutti i poeti dello “stil novo” hanno un'amata mistica, a tutti capitano pressappoco le stesse, strane avventure amorose, a tutti Amore offre o rifiuta doni che assomigliano più a un'illuminazione mistica che a un godimento sensibile; tutti appartengono a una specie di società segreta che determina la loro vita interiore e forse anche esterna»⁸.

Benjamin interrompe qui la citazione, che prosegue con le seguenti parole: «[...] e solo uno di loro, Dante, ha saputo rappresentare quei fatti esoterici in modo tale che devono essere accettati come autentica realtà, persino quando sono assolutamente misteriosi nei loro motivi e nelle loro allusioni»⁹.

Analoga attitudine selettiva, e con i medesimi effetti, si riscontra nella seconda citazione da *Dante als Dichter der irdischen Welt*:

Il principio dell'*art pour l'art* non va mai preso alla lettera. «Come quasi sempre nelle opere manieristiche [...] in loro [i poeti dello Stilnovo] si è conservato uno spiritualismo di provenienza neoplatonica, una mistica fortemente soggettiva che nella reinterpretazione e sublimazione del fenomeno tende verso l'idea ma, così facendo, si adopera tuttavia a conservare volta a volta il fenomeno nella sua particolarità» (Auerbach)¹⁰.

Anche in questo caso, nella prosecuzione della citazione, espunta da Benjamin, Auerbach sottolinea la superiorità del realismo dantesco sulla lirica precedente: «Nessuno di loro ci è riuscito; la loro spinta espansiva, che riguardava tanto la profondità dell'anima quanto la colorita ampiezza del mondo esterno, non trovò soddisfazione»¹¹.

⁸ W. BENJAMIN, *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz* (1929), trad. it. *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in Id., *Opere complete*, a cura R. Tiedmann e H. Schweppenhäuser, 8 voll., Torino, Einaudi, 2001-2014 [di qui in avanti: OC], III, pp. 201-214: p. 204, che cita E. AUERBACH, *Dante als Dichter der irdischen Welt* (1929), trad. it. *Dante, poeta del mondo terreno*, in Id., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1974⁴ (1963), p. 54.

⁹ *Ibidem*. Non presta attenzione a questo scarto, da noi evidenziato in *Walter Benjamin e Dante*, cit., pp. 42-44, la ripresa di queste osservazioni in L. ARIGONE, *Erich Auerbach e Walter Benjamin tra «figura» e «Jetztzeit»*, cit., pp. 74-75.

¹⁰ W. BENJAMIN, *Der Surrealismus*, trad. it. cit., pp. 121-122, che cita E. AUERBACH, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, trad. it. cit., p. 47.

¹¹ *Ibidem*.

L'omissione certifica quantomeno che la questione che sta al centro delle preoccupazioni di Auerbach – quella del realismo, s'intende – non è tra le priorità di Benjamin.

L'avvento del nazismo significò tanto per Benjamin quanto per Auerbach l'inizio di una precaria esistenza in esilio, tra Parigi, Ibiza, la Danimarca e San Remo il primo, tra la Turchia e, in seguito, gli Stati Uniti il secondo. L'epistolario superstite si colloca proprio sulla soglia della partenza per Istanbul dell'autore di *Mimesis*. Egli si trova in Italia, ormai disilluso sulla possibilità di riprendere l'insegnamento a Marburg a causa delle leggi antisemite promulgate dai nazisti, quando sulla «Neue Zürcher Zeitung» legge un frammento di *Berliner Kindheit*, il *memoir* che vedrà la luce solo dopo la morte di Benjamin. «Che lei ci sia ancora, che scriva e che siano i toni di una patria scomparsa – scrive il 23 settembre 1935 – è motivo di grande gioia»¹². L'epistolario superstite (cinque lettere di Auerbach, ma una soltanto, più una cartolina, da parte di Benjamin) si snoda per oltre un anno, sino all'inizio del 1937, quando Auerbach è già installato a Istanbul. Auerbach ipotizza possibili sistemazioni per Benjamin (una cattedra di germanistica a San Paolo del Brasile, opportunità poi svanita); si mostra al corrente delle sue pubblicazioni, compreso il libro incompiuto allora in gestazione sui *passages* di Parigi; descrive la vita accademica («alquanto primordiale»¹³, come confermerà l'esergo da Andrew Marvell apposto a *Mimesis*, opera composta in quegli anni: «*Had we but world enough and time*») e politica nel paese anatolico, l'osservazione delle cui tendenze consente di formulare la diagnosi che sarà poi di *Philologie der Weltliteratur*: «[...] mi diventa sempre più chiaro che l'attuale condizione mondiale non è altro che una trama della provvidenza per condurci, su una strada sanguinosa e straziante, verso l'Internazionale della banalità e una cultura dell'esperanto. L'avevo già capito in Germania e in Italia, di fonte alla spaventosa inautenticità della propaganda "Blubo", ma solo qui ne ho acquisito piena coscienza» (3 gennaio 1937)¹⁴. Benjamin, dal canto suo, nella lettera sopravvissuta medita sulla rottura con Ernst Bloch, precipitata a causa dell'uscita di *Eredità del nostro tempo*; a fine novembre '35 invia poi una cartolina illustrata con una miniatura del *Roman de la Rose* raffigurante Giasone in procinto di partire per l'impresa del Vello d'Oro¹⁵, allusione alla comune condizione di esiliati, ma anche all'occasione nella quale i loro nomi comparirono l'uno accanto all'altro negli indici della rivista «Argonauten».

¹² La lettera, come tutto l'epistolario superstite, è tradotta in E. FABIETTI, *Erich Auerbach scrive a Walter Benjamin*, cit. (il passo a p. 71).

¹³ Ivi, p. 73 (3 gennaio 1937).

¹⁴ Ivi, p. 74; sul tema cfr. ora E. AUERBACH, *Letteratura mondiale e metodo*, con un saggio di G. Mazzoni, Roma, nottetempo, 2022.

¹⁵ Il documento, rinvenuto nel Fondo Erich Auerbach del Deutsches Literaturarchiv di Marbach, è stato pubblicato in R. KAHN, *Une amitié au bord du gouffre*, cit.

3. Se non è possibile stabilire con certezza se Benjamin lesse *Figura*, vi sono sufficienti indizi per pensare che Auerbach conobbe e meditò il saggio di Benjamin su *Destino e carattere*, redatto a Lugano nel 1919 e pubblicato due anni dopo, come detto, su «Argonauten». I concetti di carattere e destino rappresentano infatti il palinsesto concettuale che l'Auerbach di *Figura* sovrascriverà con le nozioni, appunto, di figura e compimento.

In un discorso tenuto nel centenario dantesco del 1921, Auerbach indica nell'identificazione di carattere e destino la «parte determinante» della *Commedia* dantesca:

Come ero in vita, così sono in morte, afferma Capaneo (*Inferno*, XV): e ciò vale per tutti. Anche nel paradiso gli affetti individuali si manifestano tramite gesti corporei molto vivi e concreti: a Dante non è mai venuta in mente l'idea dei mistici tedeschi, secondo i quali, per piacere a Dio, ognuno dovrebbe distruggere il proprio essere particolare. Proprio in questo risiede invece la parte determinante: *il carattere e il destino sono una cosa sola* e nella scelta libera dell'io autonomo consiste la sua sorte; il suo essere particolare è stato creato da Dio, ma a lui viene lasciata la libertà di decidere¹⁶.

Nel prosieguo del discorso, la scissione di destino e carattere (più che quella della sensibilità diagnosticata in quello stesso 1921 da T.S. Eliot) è individuata quale radice dei mali attuali della Germania, incapace di farsi carico della responsabilità della propria sconfitta storica:

Adesso ci è chiara anche la distanza che separa Dante dai secoli successivi. Non è colpa della scissione tra anima e corpo: infatti almeno Michelangelo e Shakespeare sono riusciti a creare un'immagine sensibile dell'anima. È piuttosto *la separazione della sorte dal carattere*, all'interno della coscienza umana. Finché cercheremo la giustificazione del nostro essere e agire altrove e non nella nostra sorte, al limite nelle nostre speranze metafisiche, finché utilizzeremo le nostre unità di misura (siano esse terrene e razionali come la virtù e la giustizia, oppure celesti e mistiche come il distacco da se stessi e dalla vita), allora non potremo trovare nella *Commedia* altro che qualche bellezza poetica e del materiale sufficiente a dotte occupazioni. Solamente quando la comunità culturale in cui viviamo riacquisterà nuovamente una forma chiusa dalla quale attingere la forza e il coraggio sufficienti a riconoscere nel proprio destino il proprio giudice, solo allora una giornata commemorativa in onore di Dante diventerà qualcosa di più che una festa di dotti e appassionati¹⁷.

L'interpretazione è riproposta ad alcuni anni di distanza in un saggio dedicato al più celebre traduttore moderno della *Commedia*, il poeta Stefan Ge-

¹⁶ E. AUERBACH, *Zur Dante Feier* (1921), trad. it. *Per l'anniversario di Dante*, in ID., *Romanticismo e realismo a altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, a cura di R. Castellana e C. Rivoletti, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, pp. 143-145: p. 144.

¹⁷ E. AUERBACH, *Zur Dante Feier*, trad. it. cit., p. 145 (corsivi nostri).

orge: «In un determinato e felice momento, in condizioni molto particolari, poté sorgere quest'opera germanico-romanza, capace di rivelare le forze primigenie di entrambi i popoli, nei quali sono riuniti, in un unico sguardo e in un'unica espressione, spirito e corpo, Dio e mondo, *destino e carattere*»¹⁸.

Il rapporto tra destino e carattere assurge infine a chiave interpretativa dell'intera opera in *Dante als Dichter der irdischen Welt*, come l'autore avverte sin dall'esergo tratto da Eraclito (DK B. 119): «ἡθος ἀνθρώπῳι δαίμων» («il carattere dell'uomo è il suo destino»); in questo saggio la matrice del realismo dantesco viene esplicitamente identificata nella coincidenza di carattere e destino suggerita dal giudizio divino sulle anime dell'aldilà:

Appoggiandosi alle più alte autorità della ragione e della fede, il suo genio poetico ardì un'impresa che nessuno prima di lui aveva osato: rappresentare tutto il mondo terreno-storico, di cui era giunto a conoscenza, già sottoposto al giudizio finale di Dio e quindi già collocato nel luogo che gli compete nell'ordine divino, già giudicato, e non in modo tale che nelle singole figure, nella loro sorte escatologica finale, il carattere terreno fosse soppresso o anche soltanto indebolito, ma in modo da mantenere il grado più intenso del loro essere individuale terreno-storico, e da identificarlo con la sorte eterna¹⁹.

È interessante osservare, a questo proposito, che, ferme restando le posizioni su alcuni punti radicalmente opposte tra le due opere²⁰, il saggio di Auerbach del '29 dipende significativamente dalle caratterizzazioni della tragedia e della commedia contenute in *Schicksal und Charakter* di Benjamin.

La tragedia, da un lato, come annientamento del carattere ad opera del destino:

[...] nella tragedia [...] il capo del genio si è sollevato per la prima volta dalla nebbia della colpa, poiché nella tragedia il destino demonico è infranto. [...] nella tragedia l'uomo pagano si rende conto di essere migliore dei suoi dèi, anche se questa conoscenza gli toglie la parola, e rimane muta²¹.

Sono riflessioni che Benjamin riprenderà nel saggio sul *Trauerspiel* (OC, II, p. 149), pubblicato nel 1928, e che echeggiano l'anno successivo nel saggio dantesco di Auerbach:

¹⁸ Id., *Stefan Georges Dante-Übertragung* (1924), trad. it. *La traduzione dantesca di Stefan George*, in Id., *Romanticismo e realismo*, cit., pp. 146-149: p. 147 (corsivi nostri).

¹⁹ E. AUERBACH, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, trad. it. cit., p. 78.

²⁰ Lo scarto – inerente la concezione tradizionale del rapporto tra destino e carattere ereditata da Auerbach, di contro alla disarticolazione dei due concetti messa in atto da Benjamin in *Schicksal und Charakter*, – da noi messo in evidenza in M. MAGGI, *Walter Benjamin e Dante*, cit., p. 30, è trascurato nella ripresa delle nostre pagine contenuta in L. ARIGONE, *Erich Auerbach e Walter Benjamin tra «figura» e «Jetztzeit»*, cit., p. 79.

²¹ W. BENJAMIN, *Schicksal und Charakter* (1921), trad. it. *Destino e carattere*, in Id., OC, I, p. 455.

La sorte finale della tragedia è la morte, o qualcosa che la uguaglia, e questa cosa universalissima, non appena si mostri anche di lontano, stacca l'eroe dalla salda base terrena su cui egli crede di stare, fa impallidire il suo precedente agire ed essere, e lo concentra totalmente sulla situazione particolare della fine; ciò che accade al momento di questa fine è quasi il meccanismo di una potenza che agisce dal di fuori, che compie la sentenza della sorte. Così la tragedia offre sì l'ethos individuale nella sua ultima ed estrema tensione, ma l'eroe è trasportato in una posizione eccezionale, diversa dalla sua interezza | terrena, e la lascia solo morendo. E ciò che segue rimane nell'oscurità, e certo non è autorealizzazione, ma uno sfuggire a se stesso nel regno delle ombre²².

La commedia, dal canto suo, è caratterizzata da Benjamin come essenzializzazione, come rastremarsi dei tratti molteplici dell'individuo in quello fondamentale, col risultato di intensificarne l'individualità:

[...] il grande poeta comico, come Molière, non cerca di determinare il suo personaggio attraverso una molteplicità di tratti caratteristici [...]. In essi [personaggi di Molière] il carattere si dispiega luminosamente nello splendore del suo unico tratto, che non ne lascia sussistere alcun tratto visibile accanto a sé, ma lo annulla con la sua luce. La sublimità della commedia di carattere riposa su questa anonimità dell'uomo e della sua moralità pur mentre l'individuo si dispiega al massimo nell'unicità del suo tratto caratteristico. [...] alla mitica schiavitù della persona nel contesto della colpa il carattere dà la risposta del genio²³.

Concezione assimilata da Auerbach nella caratterizzazione della *comedia* dantesca:

La storia con i suoi mutamenti è [...] loro tolta, ne è rimasto un ricordo che coglie necessariamente l'essenziale; e inoltre è rimasta loro la figura individuale: anche essa però non è una figura storica, mutevole, influenzata ogni volta dalla situazione storica empirica, ma la loro figura definitiva, vera e autentica, che il giudizio ha come svelato e fissato per l'eternità²⁴.

Proprio all'ultima citazione riportata si appoggiano i critici che, pur riconoscendo l'orizzonte che accomuna le due nozioni, tendono a rimarcare lo scarto tra il dinamismo dell'immagine dialettica (il suo *guizzare via*, dirà il Benjamin delle tesi *Sul concetto di storia*) e la fissità della figura.

4. Nel passaggio a *Mimesis*, l'interpretazione auerbachiana va incontro a una radicalizzazione: non solo Dante ha rappresentato nella cornice teologica dell'aldilà il mondo terreno; ma quest'ultimo, con la sua forza dirompente, ha

²² E. AUERBACH, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, trad. it. cit., p. 83.

²³ W. BENJAMIN, *Schicksal und Charakter*, trad. it. cit., pp. 457-458.

²⁴ E. AUERBACH, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, trad. it. cit., p. 129.

finito per svellere e scardinare la struttura teologica che lo sosteneva:

E in questa immediata e ammirata partecipazione alla vita dell'uomo, l'indistruttibilità dell'uomo storico e individuale, stabilita dentro l'ordine divino, si dirige *contro* quello stesso ordine divino, lo fa suo servo e l'eclissa. L'immagine dell'uomo si pone davanti all'immagine di Dio. L'opera di Dante ha realizzato l'essenza figurale-cristiana dell'uomo e nel realizzarla l'ha distrutta. La potente cornice s'infranse per la strapotenza delle immagini che essa incluse. I rozzi disordini, a cui condusse il buffonesco realismo dei misteri dell'Alto Medioevo, sono, per l'esistenza d'una concezione figurale cristiana dell'accadere, di gran lunga meno pericolosi dell'alto stile d'un così grande poeta, in cui gli uomini vedono e riconoscono se stessi²⁵.

Di fronte a tale «intensità quasi dolorosa» della rappresentazione, prosegue Auerbach, si manifestano come eccessivamente riduttive le interpretazioni che individuano il nucleo della poesia della *Commedia* nell'espressione dei sentimenti del poeta di fronte ai personaggi rappresentati. Se è vero che, come aveva scritto nel saggio del 1929, parte del suo effetto grandioso è dovuto a quella capacità di «ricevere» e «risentire i destini altrui» adunati dal suo «sentimento forte e delicato» e dal suo «intelletto giudicante»; se è vero, insomma, che Dante «poteva penetrare mille figure senza cessare di essere Dante, poteva parlare le loro mille lingue, ed era pur sempre la lingua di Dante»²⁶; se è vero tutto questo, non da tale componente lirica dipende principalmente il nucleo incandescente della poesia dantesca:

[...] mai, forse nemmeno nell'antichità, è stata impiegata tanta arte e tanta potenza espressiva per raggiungere una tale intensità, quasi dolorosa, di rappresentazione della forma terrena dell'essere umano. Ciò è consentito a Dante appunto dalla indistruttibilità cristiana dell'uomo totale, e proprio per averla espressa con tanta potenza e con tale realtà, egli aprì la strada all'autonomia dell'essenza terrena; egli creò nel mezzo dell'aldilà un mondo di personaggi e di passioni terrene, che esce dalla cornice e diventa indipendente. La figura supera il compimento o, meglio, il compimento serve a dare ancor maggiore rilievo alla figura. Si ammira Farinata e si piange con Cavalcante; quello che più ci commuove non è che Dio li abbia dannati, ma che l'uno sia incrollabile e che l'altro provi un così acuto rimpianto del figlio e della dolce luce. La terribile condizione dei dannati serve soltanto quale mezzo per accrescere l'effetto di questi sentimenti del tutto terreni. Però il problema, a quanto mi sembra, è veduto in modo troppo ristretto quando ci si ferma, come molti hanno fatto, solo al senso di ammirazione o di pietà che nasce in Dante²⁷.

²⁵ E. AUERBACH, *Mimesis*, trad. it. cit., vol. I, p. 220.

²⁶ Id., *Dante als Dichter der irdischen Welt*, trad. it. cit., p. 83.

²⁷ E. AUERBACH, *Mimesis*, trad. it. cit., vol. I, pp. 217-218.

5. Il «senso di ammirazione o di pietà che nasce in Dante» è al contrario il fondamento della poesia della *Commedia* secondo Benjamin²⁸.

Per quanto Benjamin non abbia mai scritto espressamente su Dante, nei suoi scritti si contano circa cinquanta riferimenti al poeta e alla sua opera: il primo – se si fa eccezione per un fugace accenno nella dissertazione di laurea – nel saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe (1921); l'ultimo in un sibillino passaggio dell'autotraduzione in lingua francese delle tesi *Sul concetto di storia*. Un terzo di tali riferimenti sono concentrati nello studio incompiuto su *Parigi capitale del XIX secolo*; tutti in luoghi strategici per la definizione del concetto di immagine dialettica.

Benjamin conosce, ammira e cita a più riprese la traduzione in lingua tedesca della *Commedia* di Stefan George; a partire dal 1923 la sua biblioteca ospita inoltre un esemplare della traduzione in prosa tedesca della *Commedia* ad opera di Lebrecht Bachenschwanz (1767-1769). All'epoca della preparazione della dissertazione di laurea Benjamin legge lo studio su Dante di A. W. Schlegel (*Über die göttliche Komödie*, 1791); nella primavera 1929, come visto, egli legge il saggio *Dante als Dichter der irdischen Welt* di Erich Auerbach, e inoltre gli *Epilegomena zu Dante I* (1923) di Ludwig Borchardt.

Nel saggio sulle *Affinità elettive* del 1922, Benjamin accosta Goethe a Dante, in quanto accomunati dall'«atteggiamento del narratore»; tale atteggiamento consiste nel sentire e risentire in sé i sentimenti e la sofferenza dei personaggi, come Goethe di fronte all'ultimo incontro tra Eduardo e Ottilia, e Dante al termine del canto di Paolo e Francesca:

Appare così la ragione più intima dell'«atteggiamento del narratore» [*«Haltung des Erzählers»*]. Poiché egli solo può compiere, nel sentimento della speranza, il significato dell'accadere, proprio come Dante accoglie in sé la disperazione degli amanti, cadendo «come corpo morto» [*«als fiele eine Leiche»*] dopo le parole di Francesca²⁹.

La locuzione «atteggiamento del narratore» (*Haltung des Erzählers*) è derivata dal saggio su Goethe di Georg Simmel, che Benjamin ebbe come professore a Berlino; in esso, tale atteggiamento è qualificato come la presenza che mette in relazione tra loro i personaggi, altrimenti irrelati. Così vanno le cose, commenta Simmel, anche nella *Commedia*, ove le figure di dannati, penitenti e beati entrano tra loro in relazione grazie alla presenza di Dante-*viator*:

²⁸ Sulla tematica nella tradizione figurativa della *Commedia* ci siamo soffermati nel saggio *L'atteggiamento del narratore*, in «Noi leggevamo...». *Fortuna iconografica e rimediazioni visuali dell'episodio di Paolo e Francesca fra XIX e XXI secolo*, a cura di Gaetano Lalomia e Giovanna Rizzarelli, «Arabeschi», 17 (2021): <http://www.arabeschi.it/28-latteggiamentodel-narratore/>

²⁹ W. BENJAMIN, *Goethes Wahlverwandtschaften* (1922), trad. it. *Le affinità elettive di Goethe*, in *OC*, I, p. 588.

Di questo tipo complessivo d'individualismo, culminato nell'età romantica, e del suo significato storico-spirituale, gli *Anni di apprendistato* indicano senz'altro, in generale, l'insorgenza decisiva. [...]. Il pensiero va qui naturalmente al maggior esempio poetico di un'immagine del mondo composta di singoli fenomeni nettamente individualizzati, alla *Divina Commedia*. Solo che tanto poco gli uomini del *Meister* possono misurarsi, quanto a intensità della loro esistenza e violenza dei tratti, con quelli danteschi, altrettanto per questi ultimi non sussiste affatto il problema che al carattere individualistico di quelli fornisce per la prima volta il *cachet* loro proprio: destare un mondo dalla vita del loro scambievolmente influendo. Le figure di Dante stanno isolate l'una accanto all'altra, allineate solo secondo la peregrinazione trascendente del poeta, e non trovano la loro unità grazie alle proprie relazioni, ma attraverso l'ordine pervasivo e onnicomprensivo della divinità, che – per così dire – non necessita affatto di quelle individualizzazioni come sua condizione interna³⁰.

Tale presenza del narratore, commenta Simmel, di una «soggettività divenuta oggettiva senza però perdersi in questa oggettività», ha come contropartita l'assenza del «realismo artistico-formale»:

[...] nel *Meister* e nelle *Affinità elettive* lo stile artistico viene determinato integralmente dal fatto che ovunque avvertiamo il narratore. Manca qui il realismo artistico-formale [...] che pone gli eventi e gli uomini su se stessi, cosicché questi, come dalla scena, agiscono solo in quanto esistenza immediata; al contrario, essi sono realmente una “narrazione” che viene sostenuta dal narratore percepibile alle loro spalle [...] i romanzi goethiani si svolgono all'interno delle categorie del “narratore”, e con ciò rivelano la notevole categoria, che di regola caratterizza l'essenza spirituale di Goethe, della soggettività divenuta oggettiva senza però perdersi in quest'oggettività³¹.

Una concezione simile, ma con un significativo scarto, è presente in un abbozzo del saggio su Kraus del 1931, dove Benjamin ricorre di nuovo al parallelo con la presenza della soggettività di Dante:

La nascita della personalità dallo spirito del peccato. L'inferno di Dante il primo raduno di personalità. È vero che sembrano imprigionati nei loro recinti di peccati come sulla Terra. Ma non solo i recinti non hanno nulla in comune tra loro: neanche i dannati. È solo Dante a ricongiungerli col suo peregrinare. [...] Si pensi a quale strappo non provoca l'apparire di Dante nell'eternità dei dannati³².

Come nell'interpretazione di Simmel, il legante tra le individualità raffigurate nella *Commedia* è il poeta, qui nelle vesti del «narratore»; ma mentre in

³⁰ G. SIMMEL, *Goethe* (1913), trad. it. a cura e con introduzione di M. Gardini, Macerata, Quodlibet, 2012, p. 185.

³¹ Ivi, pp. 187-188.

³² W. BENJAMIN, frammento <plp 31>, in *OC*, VIII, p. 304.

Simmel egli è garante di un ordine teologico dato e riconosciuto, nella lettura di Benjamin a tale ordine non si fa alcun riferimento, cosicché il compito di tessere una rete di relazioni tra i personaggi è integralmente in capo alla soggettività del poeta.

È quanto avviene anche, secondo Benjamin, in Baudelaire, le cui *Fleurs du mal* vengono interpretate come poema della presenza dell'io poetante; una presenza discreta, certo, non invadente, ma onnipervasiva e onnipresente. Su tali basi Benjamin rilancia, riallacciandosi a una cospicua tradizione soprattutto ottocentesca, il parallelo tra Baudelaire e Dante: «Un'affinità nascosta delle *Fleurs du mal* con Dante consiste nell'esistenza creativa. Non si può immaginare alcuna raccolta di poesie in cui il poeta sia meno presuntuoso e nessuna in cui si presenti con maggiore forza»³³.

L'«esistenza creativa» coincide con l'«atteggiamento del narratore», la sua discreta presenza come garante della relazione tra i caratteri in scena. In una rubrica del *Passagenwerk* espressamente dedicata a Dante, Benjamin riporta l'accostamento operato da Suarès tra la *colère* di Dante e il *désespoir* di Baudelaire (J 11, 4, in *OC*, IX, p. 261). L'atteggiamento del narratore oscura dunque il realismo della rappresentazione, per passare (discretamente) in primo piano.

È questa presenza della soggettività a essere decisiva, per Benjamin, nell'immagine dialettica. Quest'ultima è un «immagine non rievocabile del passato [...] che rischia di scomparire con ogni presente che non si sia riconosciuto inteso in essa»³⁴. La costellazione con il passato è retta dalla soggettività che, nel presente, si riconosce in esso. Qui appare, non a caso, l'ultimo riferimento a Dante nell'opera di Benjamin. Nell'autotraduzione delle tesi, appartenente agli ultimi mesi della sua vita, Benjamin introduce un sibillino riferimento a Dante, incompleto, per illustrare il funzionamento dell'immagine dialettica:

L'image authentique du passé n'apparaît que dans un éclair. Image qui ne surgit que pour s'éclipser à jamais dès l'instant suivant. La vérité immobile qui ne fait qu'attendre le chercheur ne correspond nullement à ce concept de la vérité en matière d'histoire. Il s'appuie bien plutôt sur le vers de Dante qui dit : c'est une image unique, irremplaçable du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle³⁵.

In altra sede abbiamo svolto un'inchiesta volta a identificare, per quanto possibile, il misterioso riferimento a Dante³⁶; qui conta sottolineare come esso compaia nella più avanzata formulazione del concetto di immagine dialettica,

³³ ID., *Zentralpark* (1938), trad. it. *Parco centrale*, in *OC*, VII, p. 200.

³⁴ ID., *Über den Begriff der Geschichte*, V, trad. it. *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, p. 27.

³⁵ Ivi, p. 65.

³⁶ Cfr. M. MAGGI, *Walter Benjamin e Dante*, cit., pp. 64-76, con le puntualizzazioni contenute in ID., *Postille al Dante di Benjamin*, «Studi Germanici», 15/16 (2019), pp. 559-567.

e come quest'ultima implichi, a differenza dell'oggettività realista, la presenza della soggettività. Più che il «poeta del mondo terreno», il Dante di Benjamin è il narratore che si riconosce nella vicenda, ne subisce lo choc e «cade come corpo morto cade».

FRANCESCA GALLI

*Forme e misure degli invisibilia.
Le applicazioni spirituali della «bianchissima» geometria*

Potenzialità e limiti delle immagini geometriche

Nel novero degli strumenti di cui Dante si serve per misurare e descrivere la realtà materiale e anche per tradurre in immagini, circoscrivere, 'plasmare' quanto non è percepibile con i sensi, la geometria assume un ruolo di primo piano. Rimandi alle proprietà del cerchio, dei triangoli¹, etc. consentono al poeta di far balenare per istantanee e ritrarre icasticamente le manifestazioni divine, e così pure la dimensione interiore e i processi psichici umani (si pensi, fra gli altri, al proverbiale «tetragono ai colpi di ventura», *Par.* XVII, 24²). Ancora, dimostrazioni e assunti della scienza di Euclide sono spesso impiegati per parlare delle capacità (e dei limiti) di ragionamento dell'uomo o per rimarcare l'assoluta evidenza di un dato concetto. La conoscenza del futuro di cui godono Cacciaguida e gli altri beati (*Par.* XVII, 13-18) è paragonata alla diffusa consapevolezza che un triangolo può contenere solo un angolo che superi i novanta gradi («come veggion le terrene menti non capere in triangol due ottusi») e il senno richiesto da Salomone (*Par.* XIII, 94-102) concerne specificamente il compito che il governante deve adempiere («acciò che re sufficiente fosse») e non l'abilità nel risolvere un quesito tecnico («se del mezzo cerchio far si puote triangol sì ch'un retto non avesse»). Peraltro, è bene tener presente che nella *Monarchia* (I, XII 2³) Dante sembra invitare alla cautela nel

¹ La bibliografia sulle singole immagini è molto ampia e non è possibile darne conto in questa sede. Oltre ai saggi citati esplicitamente nelle note successive, si vedano almeno le voci «Cerchio», «Euclide», «Geometria», «Linea», «Punto», «Quadrato», «Triangolo» all'interno dell'*Enciclopedia Dantesca*, consultata online sul sito dell'Istituto Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca [ultimo accesso: 29.8.2022]. Rimane un riferimento fondamentale il volume collettaneo *Dante e la scienza*, a cura di P. Boyde e V. Russo, Ravenna, Longo, 1995; si segnala in special modo il saggio B. D'AMORE, *Probabilità, logica formale, geometria: contributi all'esegesi di alcuni passi della Commedia*, pp. 91-108.

² Il testo della *Commedia* è sempre citato da DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, 3 voll., Milano, Mondadori, 2005.

³ Per il testo della *Monarchia* si è fatto riferimento a DANTE, *Monarchia*, a cura di D. Qua-

ricorso a formulazioni simili, ove la corretta espressione dei contenuti può non corrispondere alla comprensione degli stessi o causare un allontanamento fra «parole» e «intendimento»:

Propter quod sciendum quod principium primum nostre libertatis est libertas arbitrii, quam multi habent in ore, in intellectu vero pauci. Veniunt nanque usque ad hoc: ut dicant liberum arbitrium esse liberum de voluntate iudicium. Et verum dicunt; sed importatum per verba longe est ab eis, quemadmodum tota die logici nostri faciunt de quibusdam propositionibus, que ad exemplum logicalibus interseruntur; puta de hac: 'triangulus habet tres duobus rectis equales.'

Non occorre ricordarlo, proprio al culmine dell'ascesa e al termine del *Paradiso* (XXXIII, 133-138) l'inafferrabilità del «principio» necessario per «misurar lo cerchio» diviene l'emblema dell'anelito, del desiderio di cogliere appieno l'essenza di Dio:

Qual è 'l geomètra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pensando, quel principio ond'elli indige,
tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l'imago al cerchio e come vi s'indova [...].

Come segnalato da molti commentatori⁴, il celebre problema della quadratura del cerchio è evocato dal poeta già nella manifestazione di biasimo nei confronti di «Brisso» (*Par.* XIII, 125) e inoltre nella *Monarchia* e nel *Convivio*. Nel trattato politico (*Mon.* III, III 2), il rimando figura fra gli esempi di situazioni e argomenti di cui non si ha cognizione e che per questo non divengono oggetto di controversia: «multa etenim ignoramus de quibus non litigamus. Nam geometra circuli quadraturam ignorat: non tamen de ipsa litigat». Nel secondo libro del *Convivio*, invece, il cenno si inserisce all'interno di un discorso più ampio «sulle tre similitudini che li cieli hanno colle scienze» (II, XIII 2⁵). La geometria è qui associata al cielo di Giove e definita «bian-

glioni, Milano, Mondadori, 2015. Oltre al sintetico commento dell'editore circa il passo in questione (cf. Ivi, p. 107), cf. G.R. EVANS, *The Use of Mathematical Method in Medieval Political Science: Dante's "Monarchia" and the "Defensor pacis" of Marsilius of Padua*, «Archives internationales d'histoire des sciences», 32, 1982, pp. 78-94. Si ringrazia Stefano Pelizzari per i preziosi suggerimenti sull'argomento.

⁴ Cf. fra gli altri, T.E. HART, «Per misurar lo cerchio» (*Par.* XXXIII 134) e il *De mensura circuli* di Archimede: alcune riflessioni sulle approssimazioni al valore di p , in *Dante e la scienza*, cit., 265-335; R.B. HERZMAN, G.W. TOWSLEY, *Squaring the Circle: Paradiso 33 and the Poetics of Geometry*, «Traditio», 49, 1994, pp. 95-125. Benché sia incentrato su un'altra immagine, quella dei «tre giri» (*Par.* XXXIII, 116), si veda anche A. SAIBER, A. MBIRIKA, *The Three Giri of Paradiso XXXIII*, «Dante Studies», 131, 2013, pp. 237-272.

⁵ Per il testo del *Convivio* si è fatto riferimento a DANTE, *Convivio*, a cura di G. Fioravanti e C. Giunta, Milano, Mondadori, 2019.

chissima, in quanto è senza macula d'errore e certissima per sé e per la sua ancella, che si chiama Prospettiva» (*Conv.* II, XIII 25-27). Dante specifica che il campo di indagine di questa disciplina si estende «tra 'l punto e lo cerchio» – vocabolo quest'ultimo che designa «largamente ogni ritondo, o corpo o superficie» – «ché, sì come dice Euclide, lo punto è principio di quella; e secondo che dice, lo cerchio è perfettissima figura in quella, che conviene però avere ragione di fine». Se il temperato Giove si trova fra due pianeti, l'ardente Marte e il gelido Saturno, che ne contrastano la «temperata complessione», così – precisa Dante – le due entità entro cui il sapere geometrico si esercita «alla sua certezza repugnano», non si lasciano determinare e intendere pienamente, «ché lo punto per la sua indivisibilitade è immensurabile, e lo cerchio per lo suo arco è impossibile a quadrare perfettamente, e però è impossibile a misurare a punto». Arretrando di qualche paragrafo all'interno del medesimo libro (*Conv.* II, III 6), la geometria, nuovamente in compagnia della *prospettiva*, è menzionata fra le scienze indispensabili per stabilire la posizione dei nove cieli: «lo sito delli quali è manifesto e diterminato, secondo che per un'arte che si chiama prospettiva, e [per] arismetica e geometria sensibilemente e ragionevolmente è veduto, e per altre esperienze sensibili».

Di fronte a tali riferimenti, e in particolare a fortunatissime immagini e similitudini della *Commedia*, numerosi percorsi di ricerca, in parte già esplorati, si delineano all'orizzonte⁶. Dante non è certo il primo a fare della geometria un mezzo per «concepire», «immaginare», «raffigurare», «oggettivare», ovvero per compiere quelle azioni che costituiscono il *focus* delle riflessioni sviluppate nel presente volume. Aristotele, Agostino, Alano di Lilla sono solo alcuni dei predecessori illustri e delle possibili fonti che i dantisti hanno considerato nell'intento di commentare e spiegare quei versi in cui le caratteristiche specifiche di figure piane e solidi permettono al poeta di parlare di Dio e dell'animo umano. Anche nella letteratura in volgare e cronologicamente più vicina alla composizione delle opere dantesche non mancano analoghi e corrispondenze. Fra questi si può rammentare almeno un estratto del *Roman de la rose* in cui il mistero dell'Incarnazione è così tratteggiato:

Ma, senza dubbio, è vero che colei
a cui il ventre si gonfiò
ne capì più di Platone;
poiché sapeva, visto che lo portava in sé,

⁶ Non è stato possibile in questa sede accennare al ruolo che la geometria assume nella messa a punto dei tre mondi che Dante personaggio attraversa. Recenti interventi di Mirko Tavoni sono stati dedicati alla questione della forma dell'universo dantesco e alla possibilità, suggerita da specialisti di matematica e fisica (fra cui Patapievici), di concepire la struttura come un'ipersfera. Diverse indicazioni bibliografiche in merito a tali aspetti si trovano in F. GALLI, *Quale forma di beatitudine? La rosa dantesca e le ricostruzioni geometriche del regno celeste*, «Strumenti critici», 35, 1, 2020, pp. 159-181.

e nel portarlo si rallegrava,
 che lui era la sfera mirabile
 che non può avere confini,
 che proietta il suo centro in ogni dove
 ma in nessun luogo la sua circonferenza,
 che era il triangolo degno di meraviglia
 la cui unità produce i tre angoli,
 e i tre angoli tutti insieme
 non ne fanno che uno solamente
 è il cerchio triangolare,
 è il triangolo circolare,
 che nella vergine trovò dimora⁷.

Accanto all'ammirazione per la bellezza e la complessità di tali creazioni, vari interrogativi sorgono tuttavia spontanei. Quanto queste costruzioni possono essere immediatamente accessibili per il lettore contemporaneo di media istruzione, per qualcuno non del tutto estraneo al sistema scolastico⁸ e d'altra parte non intellettuale per professione o per diletto? Che in un triangolo non si possono avere due angoli ottusi era rudimento che si potesse dare per scontato nella Firenze di fine Duecento – e forse ancora in quella odierna? Al di là di ciò che potrebbe aver trovato negli scritti di filosofi, teologi, letterati, possiamo sostenere che Dante attinga ad un repertorio comune e condiviso e rielabori, in maniera assolutamente originale, nozioni e modelli di ampia circolazione? Se, al contrario, si trattasse di un linguaggio oscuro o comunque per pochi, quali potrebbero essere gli effetti sull'efficacia comunicativa? I risultati della «strategia figurale»⁹ del poeta risulterebbero per certi versi ridimensionati?

L'«utilitas» della geometria e le sue applicazioni spirituali

Per rispondere a domande come quelle appena formulate i fattori e gli aspetti da approfondire sono molteplici. Un canale fondamentale nella trasmissione del sapere geometrico ad un pubblico più vasto di quello che fre-

⁷ GUILLAUME DE LORRIS, JEAN DE MEUN, *Il romanzo della Rosa*, a cura di M. Liborio e S. De Laude, Torino, Einaudi, 2014, pp. 896-897 (vv. 19094-19109). Nella nota ai versi si fa riferimento ad alcuni passi dell'opera di Alano di Lilla e del *Liber XXIV philosophorum*.

⁸ Cf. almeno R. BLACK, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy*, Cambridge, CUP, 2001; ID., *Education and Society in Florentine Tuscany*, Leiden, Brill, 2007.

⁹ M. MOCAN, *Figure del destino e della fortuna nella Commedia*, in *Lectura Dantis Lupiensis*, 5 – 2016, a cura di V. Marucci e V. Puccetti, Ravenna, Longo, 2018, p. 9, ove si specifica anche l'accezione attribuita all'aggettivo «figurale». Il saggio (pp. 7-27) è molto rilevante per la nostra prospettiva di ricerca e una parte è dedicata all'approfondimento dell'influenza che le riflessioni di Agostino (specialmente nel *De quantitate animae*) e Boezio potrebbero aver esercitato sul pensiero dantesco.

quanta le aule universitarie è senza dubbio quello dell'insegnamento nelle scuole d'abaco¹⁰. Un confronto con le informazioni e gli argomenti discussi nei manuali di geometria pratica a noi giunti ci darebbe quindi la possibilità di entrare nel merito delle competenze e anche dell'immaginario di tanti artigiani e mercanti. Sebbene più sfuggente dal punto di vista della ricostruzione storica e di impatto forse più limitato, anche l'attività pastorale dei chierici, e specialmente dei frati mendicanti, sembra costituire una via non secondaria attraverso cui viaggiano e si diffondono notizie e ragionamenti sullo spazio, sulle forme e caratteristiche degli oggetti materiali e di quelli 'ideali'.

In un bellissimo saggio sulla «storia della metafora del “deus geometra”»¹¹ Friedrich Ohly ha ripercorso per tappe fondamentali il percorso di questa immagine dalla tarda antichità al Settecento. Quanto all'età dantesca, oltre a richiamare il cenno al compasso che ricorre in una perifrasi di *Par.* XIX, 40 («Colui che volse il sesto»), l'autore considera con particolare attenzione il lascito del francescano Ruggero Bacone, erede a propria volta dell'insegnamento di Roberto Grossatesta.

Nella sezione quarta¹² del suo *Opus maius*, inviato al pontefice Clemente IV nel 1267, Bacone insiste sull'«utilitas» delle scienze matematiche e geometriche per quanto concerne la teologia e l'esegesi biblica («in divinis»). Al principio del discorso il frate afferma addirittura che «necesse est ut theologus sciat mathematicam»¹³ e si dilunga in varie spiegazioni ed esempi, affrontando complesse questioni relative al computo del tempo, all'astronomia, etc. A proposito della geometria¹⁴, Bacone rileva innanzitutto che la conoscenza teorica delle opere di Euclide, Teodosio, etc. e l'allestimento di rappresentazioni geometriche bi- e tridimensionali («figuras tam corporales quam superficiales») sono irrinunciabili per visualizzare e comprendere a fondo come siano strutturati alcuni luoghi ed edifici descritti nella Bibbia (per es. l'arca di Noè e il tempio di Salomone), altrimenti indecifrabili o largamente fraintesi. Si sofferma poi su diversi fenomeni atmosferici di cui si legge nella Scrittura e che hanno a che fare con la propagazione di luce e calore (l'arcobaleno, il riscal-

¹⁰ Sulle scuole d'abaco e i trattati di geometria pratica in Italia nel XIII e XIV secolo si vedano almeno gli studi di Elisabetta Ulivi, fra cui il recente E. ULIVI, *Abacisti attivi a Firenze al tempo di Dante*, «Bollettino di Storia delle Scienze matematiche», 41, 2021, pp. 135-162. Cf. anche A. SIMI, *L'eredità della «Practica geometriae» di Leonardo pisano nella geometria del Basso Medioevo e del Primo Rinascimento*, «Bollettino di Storia delle Scienze matematiche», 24, 1, 2004, pp. 9-41.

¹¹ F. OHLY, *Geometria e memoria* [1982], a cura L. Ritter Santini, Bologna, il Mulino, 1984, pp. 189-247 (in partic. pp. 200-3). Cf. inoltre F. BOESPFLUG, *Le créateur au compas deus geometra dans l'art d'Occident (IXe-XIXe siècle)*, «Micrologus», 19 (*La misura. Measuring*), 2011, 113-130.

¹² Per il testo si è fatto riferimento a *The 'Opus Majus' of Roger Bacon*, a cura di J. H. Bridges, vol. I, London-Edimburgh-Oxford, Williams and Norgate, 1900.

¹³ Cf. *ivi*, p. 175 e ss.

¹⁴ *Ivi*, p. 210 e ss.

damento di monti e valli, etc.¹⁵) e offre un'interpretazione morale delle modalità di emanazione e riflessione dei raggi. Ancora, come altri contemporanei ribadisce che le forme geometriche costituiscono uno dei mezzi più adeguati per tentare di delineare, e quindi intuire, l'essenza della Trinità:

Et quod valde notandum est adjungam, scilicet quod impossibile est beatam trinitatem et essentiae unitatem aptius a nobis repraesentari in exemplo creaturae sensibilis quam per res geometricas. Nam in solo triangulo inter omnes res factas invenitur unitas essentiae cum distinctione trium occupantium eandem essentiam. Quoniam idem spatium numero et totum capit quilibet de angulis trianguli, ut patet ad sensum, et tamen veraciter sunt anguli distincti, quod est mirabile in creatura, nec alibi reperitur nisi in summa trinitate. Et cum super datam lineam necesse est triangulum aequilaterum collocare, ut prima propositio Euclidis denunciat, quid magis proprie potest assumi ut intelligamus quod data persona Dei patris necesse est trinitatem personarum aequalium exhiberi? Haec et hujusmodi multa possunt ex geometricis ad sapientiam salutarem pertrahi, et maxime de decimo libro, ubi rationalitas et communicatio quantitatum declaretur. Nam haec et ad divina et ad virtutumfigurationes cum exclusionem vitiorum utiliter et praeclare possunt adaptari¹⁶.

La geometria permette pertanto di 'vedere', capire, pur entro i confini delle capacità umane, i misteri divini. Nel passo baconiano il paragone con il triangolo equilatero, già diffuso, non rimane un accostamento generico; al contrario, il frate rimanda in maniera puntuale agli *Elementa* euclidei¹⁷ e in più occasioni sottolinea la necessità di competenze tecniche precise, lamentandosi al contempo dell'ignoranza di tanti teologi e uomini di Chiesa. Considerate anche le vicissitudini personali e la sorte precaria del *Doctor mirabilis*, non è semplice stabilire quali echi e risposte abbia suscitato. Se non si può parlare di una 'scuola' e di discepoli, è d'altra parte innegabile che vari confratelli e pensatori vicini allo stesso Bacone e all'ambiente dei *perspectivi*, fra Oxford e Parigi, si siano mossi sulla scia del francescano inglese¹⁸.

¹⁵ Cf. C. PANTI, *The Theological Use of Science at the Oxford Franciscan School: Thomas Docking, Roger Bacon, and Robert Grosseteste's Works*, in *The Franciscan Order in the Medieval English Province and Beyond*, a cura di M. Robson e P.N.R. Zutshi, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018, pp. 181-210.

¹⁶ *The 'Opus Majus' of Roger Bacon*, cit., pp. 218-219.

¹⁷ Circa le versioni medievali dell'opera di Euclide, fra cui quella di Campano di Novara, cf. almeno H.L.L. BUSARD, *Campanus of Novara and Euclid's Elements*, vol. I, Stuttgart, Franz Steiner, 2005, pp. 1-51, ove si danno indicazioni anche sulla bibliografia precedente.

¹⁸ La bibliografia sul tema è ampia. Si vedano i recenti *Robert Grosseteste and the Pursuit of Religious and Scientific Learning in the Middle Ages*, ed. J.P. Cunningham, M. Hocknull, Cham, Springer, 2016 (in partic. i contributi di C. Panti e J.M.G. Hackett); *The Philosophy and Science of Roger Bacon. Studies in Honour of Jeremiah Hackett*, a cura di N. Polloni e Y. Kedar, London, Routledge, 2021. Sul rapporto fra l'ordine dei frati minori e le scienze cf. almeno *I francescani e le scienze*, Spoleto, CISAM, 2012, in special modo i saggi di A. Paravicini Bagliani, I. Ventura, C. Panti, A. Boureau, J.M. G. Hackett.

Fra i più noti c'è Pietro di Limoges, autore di un trattato morale di enorme successo, il *De oculo morali*, di cui si conservano oggi più di duecento testimoni¹⁹. Nel suo libro, composto presumibilmente nell'ultimo quarto del Duecento e utile sussidio ai fini della predicazione e dell'attività pastorale, il *magister* limosino presenta una rilettura sistematica in senso spirituale di buona parte della *Perspectiva* di Bacone. A titolo esemplare si può citare un passaggio in cui Pietro descrive la forma dell'occhio e il cosiddetto triangolo della visione per poi trarne un insegnamento valido nella vita di fede:

Quarto oculus est spericus seu rotundus. Figura autem sperica est omnium figurarum simplicissima, cum una linea sit contenta. Figure igitur oculi simplicitas nos ad simplicitatem intentionis hortatur. Figure eciam orbicularitas persuadet ut in cunctis que agimus ad eternum premium intentionis oculum dirigamus. Hec autem intentionis simplicitas non solum significatur in figura oculi sed eciam in modo videndi, ut enim dicitur in *Libro de visu*: Quicquid videmus, sub angulo videmus, ita quod vertex est in acie oculi, basis vero ad terminos rei vise. In quo signatur recta intentio que omnes terminos cogitationum vel affectionum nostrarum unit in Deum, omnia in laudem referens creatoris²⁰.

Qualche secolo più tardi, agli inizi del Cinquecento, il trattato di Pietro viene anche tradotto in italiano – caso unico nel panorama europeo e forse non fortuito. Il volgarizzamento è approntato da un agostiniano, Teofilo Romano, che dedica il proprio lavoro a un francescano genovese Domenico da Ponzzone²¹, curatore di un'edizione latina del testo. Questa la versione italiana dell'estratto citato poc'anzi:

Quarto: l'occhio si è sperico over ritondo, e la figura ritonda è sopra tucte le altre figure simplicissima, componendosi solo di una linea. La simplicità adonque della figura del occhio ci ammonisse ad haver la simplicità de la intentione. Anchora la rotondità di essa figura ci persuade che in tucte le cose che noi facciamo allo eterno premio derizziamo l'occhio della intentione. Ma questa simplicità della intentione non si dimostra solamente nella figura del occhio, ma anchora nel modo del vedere, imperoché (si come si dice nel libro del vedere) ciò che noi vediamo sotto specie di angulo over cantone vediamo in tal modo che la summità è nella acuità della vista e la radice è alli termini della cosa veduta, nella qual cosa si significa la vera in-

¹⁹ Sull'autore e la sua opera, si veda l'introduzione a PETER OF LIMOGES, *The Moral Treatise on the Eye*, a cura di R.G. Newhauser, Toronto, PIMS, 2012, pp. XI-XXXIII. Cf. inoltre *Optics, Ethics, and Art in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, a cura di H.L. Kessler, R.G. Newhauser, Toronto, PIMS, 2018. Per testo latino si è fatto riferimento a *Johannis Pithsani archiepiscopi Cantuariensis de oculo morali*, Augsburg, A. Sorg, [1477?].

²⁰ Cf. *ivi*, p. 20r.

²¹ Cf. L.L. ZANETTI DOMINGUES, *Domenico da Ponzzone*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 85, Roma, Treccani, 2016. È stata consultata la versione online disponibile sul sito: <https://www.treccani.it/biografico/> [ultimo accesso: 13.8.2022].

tentione la quale ogni termine dele nostre cogitationi e affectioni unisce in Dio, offerendo tucte le cose in laude del creatore²².

Si ricorderà, peraltro, che anche Dante offre una rilettura morale dello schema triangolare o piramidale comunemente associato alla percezione visiva. Nel IV trattato del *Convivio* (XII 16-17), narrando del cammino dell'anima che aspira a tornare al Principio, il poeta osserva che essa

dirizza li occhi al termine del suo sommo bene, e però, qualunque cosa vede che paia in sé avere alcuno bene, crede che sia esso. E perché la sua conoscenza prima è imperfetta per non essere esperta né dottrinata, piccioli beni le paiono grandi, e però da quelli comincia prima a desiderare. [...] Per che vedere si può che l'uno desiderabile sta dinanzi all'altro alli occhi della nostra anima per modo quasi piramidale, che 'l minimo li cuopre prima tutti, ed è quasi punta dell'ultimo desiderabile, che è Dio, quasi base di tutti. Si che, quanto dalla punta ver la base più si procede, maggiori apariscono li desiderabili; e questa è la ragione per che, acquistando, li desiderii umani si fanno più ampii, l'uno appresso dell'altro.

Pur senza negare la centralità di Ruggero Bacone, giustamente riaffermata da Ohly, uno sguardo alla generazione che precede quella dei grandi *perspectivi* permette di rilevare una sensibilità affine per ciò che concerne le applicazioni teologiche, esegetiche e pastorali della geometria. Si pensi, *in primis*, a Roberto Grossatesta, 'padre' dell'ottica occidentale²³, ma anche a Bartolomeo Anglico che con il suo *De proprietatibus rerum* contribuisce in maniera significativa alla divulgazione di certe idee e metodi di lavoro²⁴. Nel libro XIX di questa enciclopedia, che fu completata entro il 1240 e conobbe larghissima diffusione, si tratta «de rerum accidentibus» e vari paragrafi sono dedicati alle forme e alle misure di ciò che ci circonda²⁵. Innanzitutto Bartolomeo sottoli-

²² *Libro de l'occhio morale et spirituale vulgare*, Venetiis, Joannes Rubeus Vercellensis, 1496, p. 18r.

²³ Cf. almeno gli studi citati alle note 15 e 18, ove si trovano ulteriori riferimenti bibliografici.

²⁴ Sull'autore e la sua opera, cf. almeno l'introduzione di Baudouin Van den Abeele a BARTHOLOMAEUS ANGLICUS, *De proprietatibus rerum: édition latine. Introduction générale, Prohemium, Liber I - Liber IV*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 3-33 (ove si tratta anche dell'apparato di note moralizzanti poste nei margini). Sullo stretto legame fra l'enciclopedia di Bartolomeo e la predicazione contemporanea, cf. anche S. DELMAS, *Bartholomew the Englishman, 'Master of the Properties of Things': Between Exegesis and Preaching*, in *Early Thirteenth-Century English Franciscan Thought*, a cura di L. Schumacher, Berlin- Boston, De Gruyter, 2021, pp. 243-260.

²⁵ L'edizione critica dell'enciclopedia di Bartolomeo è attualmente in corso di pubblicazione, ma il libro in questione non è fra quelli già usciti. Per tale ragione si cita da BARTHOLOMAEUS ANGLICUS, *De proprietatibus rerum*, Frankfurt, apud Wolfgangum Richterum, 1601, pp. 1233-1238 (l. XIX, cap. 127- 128). Circa la presenza nel libro XIX del DPR di passi dal *De colore* di Grossatesta, cf. *The Dimensions of Colour: Robert Grosseteste's De colore*, a cura di G. Dinkova-Bruun et al., Toronto, PIMS, 2013, pp. 70-84. Si ricordi anche che un confratello di Bartolomeo, Marco da Orvieto, verso la fine del Duecento procede ad una rilettura sistematica

nea che «Mensurae autem et pondera saepissime locum obtinent in scripturis, quorum rationes et proprietates ortum habent a Geometrica disciplina». Dopo aver dato, sulla scorta di quanto legge in Isidoro, una definizione della disciplina e primi ragguagli sui contenuti fondamentali, il francescano inglese passa in rassegna varie figure e si sofferma sulle proprietà del cerchio. Nella parte conclusiva l'attenzione si sposta dal mondo creato al Creatore e il passo si chiude con una citazione dal *Liber XXIV Philosophorum*:

Universitatis conditor, scilicet Deus, in circulo designatur. [...] Secundus philosophus interrogatus quid sit Deus? sic respondit: Deus, inquit, est intellectualis circulus, cuius centrum ubique est, circumferentia vero nusquam. Ex quo patet, quod ratio circuli relucet qualibet creatura.

La sezione successiva ha per oggetto il triangolo, elemento basilare in molte costruzioni geometriche. A tal proposito, il francescano aggiunge:

Mira itaque videtur divina dispositio in omnibus, sed potissime in numeris et figuris. De aliis autem figuris, tam numerabilibus quam geometricis, modo videtur supersedendum propter difficultatem et infinitam figurarum diversitatem, sed aliquarum consideratio maximam confert utilitatem Theologicae disciplinae, ut patet in quadrangulo, qui est inter figuras et numeros solidissimus, aequis lateribus distinctus, et Evangelicam representans doctrinam, quae per 4. partes orbis immobilem obtinet veritatem atque firmam, ut dicit Beda super *Genesim*.

E ancora:

Pauca itaque de natura figurarum et angulorum, exempli gratia, sunt haec dicta, ut sciamus, quia illorum ratio est necessaria ad diversa mysteria divinae paginae cognoscenda, quae sub numerorum et figurarum metaphoris multiformiter sunt velata.

La conoscenza di numeri e figure è dunque essenziale anche per l'attività esegetica e la riflessione teologica e tale consapevolezza, già presente in alcuni Padri della Chiesa e autori della tradizione precedente, si rinforza ulteriormente nel Duecento in virtù dell'impegno di tanti frati e predicatori.

Geometria e teologia nelle questioni disputate di Bartolomeo da Bologna o.f.m.

Oltre a Pietro di Limoges, che non fa parte dell'ordine dei frati minori, almeno un confratello di Bacone e Peckham, attivo a Parigi negli anni Settanta del Duecento, merita di essere qui chiamato in causa. Si tratta di Bartolomeo

in senso morale di parte delle nozioni trasmesse nel *DPR*. Cf. *Marci de Urbe Veteri, O.F.M. Liber de moralitatibus*, a cura di G. Etzkorn., 3 voll., St. Bonaventure, NY, Franciscan Institute Publications, 2005.

da Bologna, cui è attribuito un trattato *De luce* più volte evocato da studiosi e studiose di Dante²⁶. Accanto a questo manuale per predicatori, nel quale il bolognese sintetizza una serie di proprietà della luce fisica per trovare poi un corrispettivo nella dimensione spirituale, la produzione del frate comprende un novero di sermoni e questioni disputate su vari argomenti, fra cui le *De fide*. Uno dei testimoni manoscritti di tali *quaestiones*, riprese nelle proprie *De fide* da Matteo d'Acquasparta, è attualmente custodito presso la biblioteca Medicea Laurenziana (Plut.17 sin.8) e tramanda anche il *De luce*, parte delle due *Perspectivae* di Peckham e altri scritti in cui le scienze matematico-geometriche, la teologia e la predicazione dialogano e si alimentano vicendevolmente. Il codice potrebbe già trovarsi a Firenze negli anni della giovinezza di Dante e costituisce una prova materiale dei collegamenti e della circolazione di informazioni, idee, testi, persone all'interno del *network* degli ordini minoritici e fra Nord e Sud delle Alpi.

Nella prima *De fide*, per spiegare che le medesime realtà possono essere conosciute «per certum» dall'intelletto divino e credute «per probabilitatem» da altri, Bartolomeo porta l'esempio di chi sa che si edifica perpendicolarmente rispetto alla superficie pur senza avere, di contro all'esperto in materia, conoscenza dei principi geometrici che stanno alla base:

illitteratus [scit] per artem suam mechanicam, quod columna, quam carpentarius erigit secundum descensum perpendiculari, erecta sit perpendiculariter et per consequens stabiliter super horizontem loci, in quo aedificatur; hoc quidem ipse probabiliter scit, sed demonstrator peritus hoc demonstrative novit, quia scit quod hoc potest probari per XVII. propositionem III Euclidis; sicut etiam dicit Eustachius in *Commentario* super VI *Eth.*; sic dicendum in proposito, sc. quod idem articulus apud Deum est certissime cognitus et scitus, apud nos vero est probabiliter tantum notus²⁷.

Il nome di Euclide torna poi nella *quaestio* IV, laddove si riflette sui rapporti fra la linea geometrica e quella «radiosa». La prima, in qualche modo 'contenuta' nell'altra, costituisce il riferimento su cui si fondano molte dimostrazioni relative alla seconda:

Quarto est aliquid demonstrabile per aliquid quod est intra se contentum, licet id non possit probari per id extrinsecum, quod est illius intrinseci contentivum; sicut dicit Alacen in IV. *Maioris Perspectivae*, quod sc. omnes passionem, quae probantur in tota perspectiva de linea radiosa, demonstrantur per lineam geometricam, quae intra illam radiosam intelligitur contenta; ut si duo radii demonstrantur esse

²⁶ Circa l'autore, la sua produzione e i codici che tramandano le opere citate in seguito, ci sia concesso di rimandare a F. GALLI, *Il De luce di Bartolomeo da Bologna. Studio e edizione*, Firenze, SISMEL (*Micrologus Library*), 2021.

²⁷ *Die Quaestiones disputatae de fide des Bartholomäus von Bologna*, a cura di M. Mückshoff, Münster i. W., Aschendorff, 1940, pp. 5-6 (q. I).

aequidistantes, haec demonstratio fundabitur super demonstrationibus datis de lineis geometricis aequidistantibus, ut patet in I. Euclidis a propositione XXVII. usque ad XXX., quia sc., ut dixi, tales lineae intra illos duos aequidistantes radios intelliguntur contentae²⁸.

L'esempio serve a Bartolomeo per parlare della doppia natura di Cristo, uomo e Dio al contempo, nel quale il divino è per così dire 'racchiuso' all'interno dell'umano:

Quarto autem modo, quo sc. aliquid est demonstrabile per aliquid, quod est sibi intrinsecum, licet non possit demonstrari per illud, quod videtur extrinsecum, hoc, inquam, quarto modo est demonstrabile id, quod de hoc credimus, sc. quod Christus non fuerit homo purus, sed homo intra quem, ut si liceat loqui, latebat Deus; sicut dixi, quod ea, quae probantur de linea radiosa, trahunt vim suae irrefragabilis demonstrabilitatis a linea mathematica et simplicissima, quae est intra illam radiosam et corpulentiores contenta. Si quis enim sciret proprietates divinitatis in homine assumpto latentis, ipse sciret probare demonstrative sive per praecedentia sive per aliqua opera subsequencia vel concomitantia, quae sc. soli divinitati erant possibilia, sciret, inquam, probare ex proprietatibus divinitatis intra hominem assumptum latentis hanc conclusionem, quam sc. tamquam fidei articulum per solam fidem nunc tenemus, sc. quod homo ille assumptus non erat homo purus, sed erat homo simul et Deus²⁹.

Poco dopo, il bolognese menziona nuovamente Euclide, insieme ad Apollonio, Archimede, etc., per mettere a confronto geometria e teologia e ribadire, in risposta alle critiche di alcuni filosofi suoi contemporanei, che si tratta di scienze altissime e certissime, sebbene i principi di entrambe risultino sfuggenti o oscuri ai più:

Certum est enim Apollonium, sicut innuit Alacen *Perspectivae* suae lib. VI. cap. [VI], fuisse philosophum in geometria super communem modum aliorum geometrarum promotum et elevatum et fecisse librum profundissimum simul et certissimum, utpote demonstrative traditum, de capacitibus et naturis pyramidum; in cuius libri principio XXX praemittit principia quasi totius secuturae scientiae fundamenta. Fuit ergo scientia illa ab altissimo doctore tradita, in se ipsa certissima et profundissima et ideo habuit tertiam iam dictam conditionem, ut patet his, qui librum viderunt, videlicet quod principia, quae posuit et supposuit in principio libri praedicti, sunt in se ipsis certissima, tamen adeo sunt occulta et communes hominis intellectus latentia, ut vix inveniatur, qui sufficienter intelligat ea³⁰.

Sempre nella medesima questione disputata il sapere geometrico è preso a

²⁸ Ivi, p. 65 (q. IV).

²⁹ Ivi, p. 67 (q. IV).

³⁰ Ivi, p. 69 (q. IV). Anche nella quinta *quaestio* ricorrono i medesimi esempi, esposti con maggior concisione: ivi, p. 100 (q. V).

modello per ragionare della validità di una data affermazione o concetto, che dipende dalla solidità delle fondamenta su cui si radica e dal legame più o meno diretto con esse:

Planum est enim, quod tanto est aliquid in se ipso certius et firmitus, quanto descendit a principiis certioribus, quae scripta sunt in intellectu doctoris alicuius, et maxime quando ab illis certissimis principiis descendit immediate, sicut patet, quod haec prima propositio primi libri Euclidis, sc. super datam lineam triangulum aequilatum collocare, supple contingit. Haec, inquam, propositio sive conclusio descendit a principiis certissimis primi libri *Geometriae* et descendit ab eis immediate, et ideo plus habet de certitudine, quam habeant vel habere possint omnes conclusiones ex virtute logicalis veritatis probatae³¹.

Ancora, la conoscenza «per viam necessariae demonstrationis», di cui si avvale il

«geometer», è esaltata quale procedimento più affidabile e preferibile rispetto alla «viam probabilitatis» propria del «logicus»:

credita possunt considerari dupliciter: uno modo ratione suae credulitatis; et sic verum est quod, in quantum sunt credita, non assentietur eis, nisi ratione fidei et credulitatis; secundo modo ratione substrati i. e. ratione eis quod creditur, et sic possunt credi ipsi articuli fidei et teneri et eis assentiri per medium, quod sc. faciet eos sciri per modum demonstrativum, sicut hanc eandem conclusionem, sc. triangulus habet tres angulos aequivalentes duobus rectis, potest scire unus logicus per solam viam probabilitatis, bonus autem geometer scit ipsam eandem per viam necessariae demonstrationis, ut patet intelligenti XXXII. primi libri *Geometriae* Euclidis³².

Un'argomentazione pressoché identica, compreso il rimando agli *Elementa* euclidei, ricorre anche nella quinta *De fide*³³, immediatamente seguita da un cenno al problema della quadratura del cerchio:

Dicendum quod aliquid cognoscibile resolvi in vera principia cognitionis suae, hoc potest esse dupliciter. Uno sc. modo secundum propriam resolventis aestimationem, non tamen secundum veritatem; sicut Antiphon, ut dicit Philosophus in principio *Physicorum*, conclusionem, qua concluderat se adinvenisse circuli quadraturam, quam tamen non secundum veritatem invenerat, credidit se resol-

³¹ Ivi, p. 73 (q. IV).

³² Ivi, p. (q. IV). Già all'inizio della *quaestio* Bartolomeo, citando gli *Analitici secondi* di Aristotele, spiega che una «propositio immediata» può essere tale per «immediatione subiecti» o «immediatione causae». A proposito della prima tipologia, che può essere dimostrata («est demonstrabilis»), porta l'esempio del triangolo e dell'affermazione secondo cui la somma degli angoli interni è sempre pari a 180° («haec propositio sic, ut triangulus habet tres angulos aequales duobus rectis»); anche in tal caso rimanda al passo euclideo menzionato nell'estratto sopra e nuovamente nella quinta *De fide*.

³³ Ivi, p. 102 (q. V).

visse in vera principia geometriae, et tamen decipit se ipsum et omnes credentes sibi, sicut patet intelligenti falsigraphiam falsae demonstrationis suae. Cum enim vidit idem Antiphon, quod figura circulo inscripta, quod quidem, quid sit dictum, patet per quantum Euclidis et per librum *Isoperimetis*, quanto erat plurium angulorum, tanto maioris erat capacitatis circuli, in quo non est aliquis angulus arcuans capacitatem eius, tunc credidit, quod ultimam figuram posset invenire, quae intra circulum esset inscripta, et tamen posset eius aequalitatem sc. circuli attingere. Et in hoc fuit deceptus, quia sc. circumferentia circuli secundum geometriae principium est divisibilis in infinitum. Et ideo non fuit ei possibile venire ad ultimam figuram inscriptibilem circulo, quae pertransisset per omnia puncta circuli, et ideo posset circulo adaequari. Et sic dico, quod resolvit Saracenus et Judaeus ea, quae credidit, resolvit, inquam, in Deum non sc. secundum veritatem, sed secundum suam falsam aestimationem.

L'errore di Antifonte – citato, come Brisone, in più opere aristoteliche e in molti altri autori³⁴ – è paragonato da Bartolomeo a quello di ebrei e musulmani. Il sofista, infatti, si inganna ritenendo corretta la propria soluzione del quesito geometrico, e allo stesso modo la fede in Dio di coloro che non abbracciano il credo cristiano non corrisponde a verità. Nell'insieme, i passi presi in esame fanno emergere un ritratto della geometria quale scienza esatta nei contenuti, sebbene talvolta oscura e complessa quanto ai principi, e modello dal punto di vista del metodo, giacché procede per via di dimostrazione. Tale concezione non è certo una novità all'interno del contesto in cui il bolognese lavora, e tuttavia Bartolomeo, così come Bacone ed altri, mostra di avere competenze specifiche e mette a punto le proprie argomentazioni e gli esempi con grande cura. Così facendo, benché non sia il suo primo obiettivo, il frate enfatizza il valore e la pluralità di funzioni del sapere scientifico e divulga nozioni tecniche raggiungendo un pubblico interessato principalmente all'insegnamento teologico.

Le medesime considerazioni si possono formulare guardando anche ad un'altra questione disputata di Bartolomeo, la terza *De assumptione*³⁵, che ha comprensibilmente attirato l'attenzione di alcuni dantisti ed è trasmessa dal codice fiorentino già menzionato. In questo testo il bolognese desidera chiarire quale posto spetti alla Vergine una volta assunta in cielo e a tale scopo decide di illustrare diciotto possibili disposizioni dei beati nel regno celeste, delineate «super principia geometrie et perspective, quarum scientiarum est de corporum sitibus et aspectibus docere secundum quod earum documenta cum doctrina sanctorum possumus concordare». Vagliando le varie strutture dell'*ecclesia*

³⁴ Cf. nota 4.

³⁵ Cf. F. GALLI, *No One Will Spend Eternity Behind Christ's Back*, in *L'éloquence du visage entre Orient et Occident*, a cura di O. Voskoboynikov, Firenze, SISMEL, 2022, pp. 155-189. Il saggio include un'edizione parziale del testo, da cui qui si cita; l'edizione integrale della *quaestio* è attualmente in preparazione.

triumphans, a una, due e tre dimensioni, Bartolomeo dipinge a parole semi-sfere, piramidi, tronchi di cono, e rimandi alle opere di Euclide, Alhacen, Teodosio suggeriscono ai lettori e agli ascoltatori più dotti di approfondire e cogliere pienamente quanto presentato. Per gli altri il francescano propone paragoni con oggetti comuni (per esempio una tenda da accampamento) e, pur dolendosi di alcuni limiti nella resa («corporeas figuras bene et evidenter describere in plana superficie est quasi impossibile»), nutre grande fiducia nel potere delle rappresentazioni grafiche:

Si quis autem non capit virtutem et necessitatem demonstrationum harum quantum ad intellectum, sufficit ei intueri figuras hec exemplariter demonstrantes quantum ad sensum, sicut hic vides, in hac scilicet figura huius septimi modi representativa.

Nello scritto sull'Assunzione la geometria non è più un semplice termine di confronto o un repertorio di esempi ma diviene a tutti gli effetti uno strumento per addetti ai lavori, un mezzo di cui il teologo sufficientemente preparato si può servire per affrontare, ed auspicabilmente risolvere, dilemmi complessi. Anche in questo caso l'impiego della disciplina al di fuori del campo di applicazione che le è proprio ne prova l'importanza e la versatilità e implica una propagazione a largo raggio e difficilmente circoscrivibile.

Geometria e predicazione: esempi dalla produzione di Giordano da Pisa o.p.

Le questioni disputate del francescano nascono con buona probabilità nell'ambiente universitario parigino e sono pensate principalmente per un uditorio istruito, sebbene molti studenti saranno poi futuri predicatori e confessori e potranno quindi diffondere quanto appreso in forme e spazi distanti da quelli d'origine. Da prestigiosi pulpiti fiorentini, fra cui quello di Santa Maria Novella, giungono invece a noi, per mezzo di *reportationes*, le parole del domenicano Giordano da Pisa. Il legame con la città di Dante è in tal caso comprovato e i contenuti esposti dal frate, in volgare nei primi anni del Trecento, sono di fatto a portata di mano di tutti coloro che assistono al sermone, anche se la disposizione e preparazione dei singoli condizionano l'ascolto e l'apprendimento. La produzione di Giordano, giustamente celebre e studiata a fondo da Carlo Delcorno e da suoi allievi e allieve³⁶, è per noi particolarmente

³⁶ Cf. almeno C. DELCORNIO, *Giordano da Pisa e l'antica predicazione volgare*, Firenze, Olschki, 1975, e le diverse edizioni di cicli di sermoni a cura dello stesso Delcorno, Serena Gratarola, Cecilia Iannella, Cristina Marchionni, Silvia Serventi. Circa la tradizione manoscritta e la diffusione delle prediche giordaniane, cf. anche C. DELCORNIO, *Fisionomia dei codici domenicani volgari*, in *I manoscritti degli Ordini mendicanti e la letteratura medievale*, a cura di A. Macchiarelli, Bologna, BUP, 2021, pp. 163-167.

interessante perché è molto ricca di riferimenti ai saperi scientifici contemporanei³⁷ (*perspectiva*, astronomia, medicina, etc.) e ci consente in una certa misura di unirli agli astanti dell'epoca e di verificare quali discorsi e informazioni potessero circolare fra le persone comuni.

L'esposizione minuziosa di un buon numero di nozioni geometriche occupa una parte consistente di una predica serale pronunciata nell'Avvento del 1304, il 20 dicembre, in santa Reparata (o Liperata³⁸). Giordano comincia osservando che, quando si vuole raggiungere un luogo ove non si sia mai stati, si chiede quale sia la via migliore, «la più diritta». Dopo aver richiamato il versetto giovanneo in cui Cristo si definisce «la via», si sofferma sull'aggettivo «diritta». Chiarisce innanzitutto che

Tutte le vie, secondo che hanno trovato i savi nella geometria, non sono se non tre: la prima si è dritta e è detta diametro; l'altra si è per larghezza; la terza in profondo, e è chiamata 'altezza. Queste tre misure e vie sono e non più. E da la via tórta a la diritta si pongono i savi IV grandi differenze: prima, imperò che dicono che la diritta da la tórta *differt in brevitatē*; la seconda *quia differt in conformitate, postea dicunt qui differt in unitate et dicunt quia differt in [...]*. Tutte queste IV differenze sono scritte nel grande libro de la scientia de la geometria, in quella bella e sottile arte del misurare. Prima dico che la via diritta da la tórta si ssi dissimiglia *in brevitatē*, cioè ch'è più breve e più corta. Onde vedete uno cerchio: quale è la via del mezzo? Chiamalla i savi diametro: assai è più corta che la volta del cerchio. Sì come l'arco: quale è maggiore tra l'arco e la corda? Pur l'arco, imperò ch'è tórto e la cosa tórta è più lunga. La ritta è più breve, e s'ella è più breve, si è più leggieri e più agevole e più sicura e migliore.

Il predicatore distingue fra lunghezza, larghezza e altezza, spiega cosa sia il diametro e rileva che un segmento di linea retta è il percorso più breve per congiungere due punti (per es. una corda vs un arco di una circonferenza). Il Figlio è dunque la strada sicura per giungere alla mèta e non perdersi nei meandri del peccato, come avviene ad esempio ai «Paterini e quelli ch'errano de la fede». Tale via, diritta e agevole, è «detta linea» dai sapienti e si differenzia dai cammini tortuosi non solo per brevità ma anche «*in conformitate*», poiché non coincide mai con quelli. A riprova di ciò, Giordano porta l'esempio della misurazione della circonferenza e del rapporto con il diametro:

³⁷ Si veda a titolo esemplare G. LEDDA, *Filosofia e ottica nella predicazione medievale*, in *Letteratura in forma di sermone*, a c. di G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno, Firenze, Olschki, 2003, pp. 53-78. Ulteriori approfondimenti sui riferimenti all'ottica nella predicazione di Giordano sono presi in esame nel saggio F. GALLI, «e però puote anche la stella parere turbata» (Conv. III, IX 14). *La percezione visiva fra teoria, vissuto e rappresentazione*, in *L'esperienza di Dante*. Atti del Convegno internazionale (Bologna-Ravenna, 12-13 novembre 2021), a cura di G. Ledda, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2023, pp. 13-35.

³⁸ Per il testo della predica si è fatto riferimento all'edizione pubblicata in GIORDANO DA PISA, *Avventuale fiorentino 1304*, a cura di S. Serventi, Bologna, il Mulino, 2004, pp. 191-203 (predica XII). L'omissione segnalata fra parentesi quadre nel primo estratto si trova già in quanto tale nell'edizione (p. 194).

Or vedete grande discordia che cci è: e questo è scritto ne la grande scientia, cioè che mai non si può sapere che differentia àe da la cosa diritta a la tòrta, cioè dotti exemplo. Ecco uno cerchio: questa linea del mezzo, ch'è detta diamitro, e quello cerchio d'intorno, non fu mai savio homo né è né sarà che sappia misurare che differenza sia dall'uno a l'altro. Dolti meglio a 'ntendere per cerchio di numero: ecco uno cerchio tondo; la linea che va per mezzo, cioè questa riga ch'è detta diamitro, pognamo che ssia braccia VII o sette palmi o sette canne o sette cheunque tu vuoi. Dicono quelli de la geometria ch'egli è il cerchio tre cotanti che 'l diamitro e settimo più, cioè che verrebbe XXII, che tre volte sette fa XXI e 'l settimo di sette è uno, ài XXII. Questo n'anno colto il più a punto ch'anno potuto, ma non è però così: ben falla questa regola, onde tutti gli omini del mondo che fuoro o che saranno non seper mai vedere che differentia fosse intra 'l diamitro e 'l cerchio.

Da bravo insegnante, il predicatore traduce in termini più semplici, concreti e immediatamente intuibili la formula che si usa per determinare la lunghezza di una circonferenza, ovvero la moltiplicazione del diametro per π greco. E continua tornando a parlare dell'arco e della corda e introducendo il concetto di approssimazione:

Come ti do exemplo de l'arco e de la corda: non si poté mai sapere quanto si fosse più lungo l'arco che la corda, a punto. A punto dico, in ciò che pur anno colta una apressimità, come decto è, ma non è a punto. E si può bene sapere quanto egli è più lungo, ma io dico sapere che quella più lunghezza che parte ella sia de la corda, cioè a dire come dicessi: ella è altrettanto e terzo più o quarto più o centesimo più, non fu mai nullo che questo sapesse o potesse dire né sarà. Or vedete profondità di scientia! In questa cosa così confusa troverenci scientia sì grande, che vedete che non solamente ne la Scriptura, ma ne le cose naturali àe Idio posto ammaestramento in tutte le cose per exemplo.

Artigiani e mercanti, abituati a pesare, tagliare a misura, calcolare, non sono certo estranei a tali ragionamenti e concetti, ed è forse per questo motivo che il frate, poi interrotto dal maltempo («de la quarta differentia non predicò più perché 'l tempo si rabuiava ad acqua»), sceglie di concentrarsi su determinati aspetti e di accattivarsi così la simpatia dei presenti. Al contempo, naturalmente, Giordano è consapevole – e lo esplicita – che Dio si rivela e guida l'uomo anche attraverso il creato e che le scienze come la geometria sono indispensabili per giungere ad una corretta lettura dei fenomeni sensibili. Anche pochi giorni prima, nella festa e nella chiesa di Santa Lucia, Giordano descrive la struttura dell'universo attraverso paragoni con oggetti quotidiani (scodelle, mele, cipolle) e si sofferma sulla figura del cerchio, tracciata con il compasso: «Centro chiamano il miluogo, il quale è nel mezzo del cerchio, sì come quando fai il cerchio co la sesta, quel punto del mezzo, quello è il centro»³⁹. Così pure l'anno successivo, il 5 marzo 1305 in Santa Maria Novella, il domenicano, per

³⁹ GIORDANO DA PISA, *Avventuale fiorentino 1304*, cit., p. 151 (predica IX).

mostrare che «molti rispetti e molte considerazioni sono in una medesima cosa», aggiunge:

come ti dicessi del punto che s'assi fa colla sesta in mezzo de' circuli. Questo punto, ch'è sottilissimo e è pur uno, e non si può dividere quando è bene sottile, ha più rispetti, che talora è detto principio de la linea vel de le linee, cioè de' circuli dintorno, e talora è detto fine. Questi nomi e questi rispetti, cioè principio e fine, si gli si danno da diversi rispetti, imperò che quanto al principio ove s'incomincia la linea è detto principio di tutto 'l cerchio; e da' circuli volendo ritornare, quel punto è detto fine⁴⁰.

Non pochi parallelismi ed esempi mostrano spiccate consonanze con quelli che Dante propone nei suoi trattati in prosa e nella *Commedia*⁴¹ e la geometria si conferma una risorsa di notevoli potenzialità per figurare l'invisibile, estrarre dalla realtà principi generali, passare dal piano terreno a quello spirituale. Accostando i due autori, pur lontanissimi da numerosi punti di vista, si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un linguaggio e ad un immaginario propri di una comunità, a modi di esprimersi familiari non soltanto a chi li usa per comunicare (il poeta, il frate, etc.), ma anche ai destinatari cui il messaggio è diretto.

Conoscenze e competenze geometriche dei lettori della Commedia

Abbiamo sin qui constatato la presenza di nozioni, immagini, riferimenti al sapere geometrico nello spazio comunicativo due-trecentesco, prestando particolare attenzione agli usi e alle funzioni che la scienza di Euclide assume nell'ambito del pensiero teologico e dell'attività pastorale dei ministri della Chiesa. Come si è visto, non sono poche le persone che, in aggiunta a coloro che frequentano le scuole d'abaco, possono venire in contatto con qualche minimo rudimento di geometria e acquisire dimestichezza con gli impieghi metaforici ed esemplari della disciplina grazie alla predicazione e alla formazione in campo religioso. Benché molto resti da esplorare e puntualizzare, i passi presi in esame e i dati che se ne possono trarre ci dicono già qualcosa delle competenze e delle aspettative che potremmo attribuire, in maniera generale e non senza un certo grado di approssimazione, a chi si avvicina alla *Commedia* in un periodo non distante da quello della stesura⁴². Ulteriori informazioni e de-

⁴⁰ GIORDANO DA PISA, *Quaresimale fiorentino 1305-1306*, a cura di C. Delcorno, Firenze, Sansoni, 1974, p. 181 (predica XXXV).

⁴¹ Cf. anche la nota 13 in GIORDANO DA PISA, *Avventuale fiorentino 1304*, cit., p. 199.

⁴² Il discorso sulla ricezione dell'opera e sul rapporto fra il testo e i suoi lettori è troppo ampio e complesso per essere anche soltanto abbozzato in questa sede. Per un chiaro inquadramento della questione e indicazioni sulla bibliografia fondamentale, cf. S. GILSON, *Leggere Dante a Firenze. Da Boccaccio a Cristoforo Landino (1350-1481)*, a cura di A. Pegoretti, trad. di G. Gaimari, Roma, Carocci, 2019, pp. 19-44.

duzioni si potrebbero poi raccogliere procedendo ad un'analisi approfondita dell'approccio alla materia nei primi commentatori di Dante. Come vengono spiegati i versi in cui si trovano similitudini e paragoni con varie figure geometriche? Cosa si tramanda a proposito dei maestri della disciplina (per es. Euclide) menzionati dal poeta? Quali delucidazioni sono ritenute necessarie per favorire la comprensione del testo? E quali per fare sfoggio di erudizione da parte del commentatore? Ci sono casi in cui chi commenta adotta modalità espressive analoghe a quelle dell'autore e, a prescindere da quanto trova nell'opera, sceglie di integrare similitudini e rimandi a concetti e teoremi geometrici? Di conseguenza, che idea hanno i commentatori della preparazione del pubblico di lettori cui si rivolgono e in funzione del quale si adoperano?

In attesa di poter procedere ad uno studio complessivo e sistematico⁴³, si prenda a titolo esemplare qualche estratto del commento di Iacomo della Lana, databile entro gli anni venti del Trecento⁴⁴. A proposito di Euclide, annoverato fra gli «spiriti magni» del quarto canto dell'*Inferno* («Euclide geomètra»), il commentatore precisa che «Si fo quello che compoxe le *Theoremate de geometria*, e le quai fono per Boetio e per Campano commentade» e dunque rammenta anche le versioni latine, di Boezio e Campano di Novara, degli *Elementa*⁴⁵.

Nuovamente il nome di Campano è citato da Iacomo nel commento a *Par.* XIII, 101-102, ove si tratta sinteticamente delle caratteristiche dei triangoli iscrivibili in una semicirconferenza⁴⁶. Assai più ampia è la delucidazione che accompagna *Par.* XVII, 14- 15⁴⁷. Qui infatti il commentatore illustra le varie tipologie di angolo e include un'ampia dimostrazione, facendo riferimento anche a schemi grafici delineati in maniera accurata:

O cara pietà. Çoè: o anima beata, la quale vidi in Deo cussi certo omne cosa contingente, come è certo, la mente humana cença altra demonstration decerne <che> in uno triangulo non pò esser dui optuxi cantoni; quasi a dire: omne contingentia nello aspetto divino è per sí *notum*, e de sovra n'è tocà contra la presentia de Deo. Contra lo qual simele si è da sàvere ch'el è tre spetie d'anguli, l'una si è appellada angulo retto, e questo si è quando una linea retta cade perpendicolarmente sovra un'altra retta, sí come A B C qui apare de linea A B sovra B C. [...] Sì che veçude le tre spetie de gl'anguli, chiaro apare come in un triangolo no pò essere dui angoli

⁴³ Primi lavori sono già stati avviati e l'analisi di alcuni commenti trecenteschi costituisce l'oggetto di ricerca dell'elaborato finale di Coralie Schneider portato a compimento presso l'Istituto di studi italiani dell'USI (2023).

⁴⁴ Su suggerimento dell'editore, il commento lanèo è citato nella veste linguistica della tradizione settentrionale, pubblicata in IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'*, a cura di M. Volpi, 4 voll., Roma, Salerno, 2010. Circa l'autore e l'opera si rimanda alla ricca ed accurata introduzione al vol. I, pp. 17-56.

⁴⁵ IACOMO DELLA LANA, *op. cit.*, vol. I, pp. 198-199.

⁴⁶ IACOMO DELLA LANA, *op. cit.*, vol. III, p. 2113.

⁴⁷ Ivi, pp. 2208-2211.

obtusi; la rasone si è questa, che omne triangolo consiste de tre linee; se nui facemo ch'i dui s'avesseno per angulo retto, adesso se segue ch'i dui anguli sono acuti, sì come se meneamo da A ad C una linea, seguesse che quella linea per rispetto ad A B costituisse in A angulo aguto, perché declina sovr'essa linea. [...] Simelmente se nui facemo che lle doe linee se abiano per angulo aguto, seguesse che 'l secundo è retto over aguto; s'ell'è retto, com'è ditto, lo terço convene essere aguto; se 'l secundo e 'l primo sono aguti, el no gle pò se no uno obtuxo, e se uno è obtuxo, de necessità li dui conveno essere aguti, sì come apare per la linea tratta da G ad I. Sì che chiaro apare che uno triangulo ch'abia pur tri anguli non pò avere più d'uno angulo obtuxo e pò essere cença quello, sì come è demostrado.

Non può passare inosservato che in alcune occasioni è Iacomo a introdurre esempi e riferimenti alla geometria, pur in assenza di cenni nella *Commedia*. La «mala luce» dei dannati, di cui dà conto Farinata nel decimo dell'*Inferno*, è spiegata dal commentatore tramite un rimando alla *Metafisica* aristotelica e un altro ad Euclide, con esplicita menzione dello schema triangolare che caratterizza il processo visivo⁴⁸:

E quest'è raxonevele perché 'l Philosopho dixè in la *Methaphysica*: «Sensibile super sensum corrumpit sensum»; çoè che <se> lla cosa che dé esser veçuda è posta suso l'ochio, l'ochio non la vede, ma s'ell'è proportionevole distancia ello la vede e decerne. Ancora, come ne dimostra Euclide in la *Prospectiva*, ch'ell'è neccesse che ongi cosa che sende se veça per triangollo [...].

Ancora, lo «State contenti, umana gente, al quia» e il riferimento al desiderio di conoscere, «dato per lutto» a tanti sapienti fra cui Aristotele, Platone e Virgilio stesso (*Purg.* III, 37-45⁴⁹), inducono Iacomo a riflettere sul problema del corretto approccio metodologico ed a proporre al lettore anche l'esempio della misurazione del diametro del quadrato e del cerchio:

E nu' savemo e vedemo ch'illi non sàppeno teologia né no àveno le tre virtù spirituai, per le qua' cose illi no sono salvi, ma perdudi eternalmente. Sì che chiaro apare, poi che <per> li dicti phylosophi non fo trascorsa la via infinita con nostra rasone, ch'ell'è stulto a pensare che per essa se possa transcorer. Or la deceptione, la qual fo in li predicti phylosophi contra questa materia, si fo che solo per uno modo i volno considerare ogne cosa, çoè per modo naturale, e quelle cose, de che perveniano in noticia per lo preditto modo, tegniano e credeano, e l'altre noe. E questo fallo apar chiaro in le scientie matematiche, che se ll'omo vol tignire un modo in multiplicar numeri e quel instesso in dividerli, necessario apare come l'uno è falso, simelmente in trovar lo diametro del circulo et in trovar quel del quadrato, simelle in musica divider li tempi perfetti dalli imperfetti, etcetera. Or cussi im pro-

⁴⁸ Ivi, vol. I, pp. 344-345. In alcuni testimoni in luogo dell'omissione segnalata tramite le parentesi quadre si legge: «quando la cosa è sovra l'ochio ella non pò costituire triangolo».

⁴⁹ Ivi, vol. II, pp. 992-995.

posito voler cercare le spiritua' cose e le divine per modo che se cerca le create e naturai, è radego. E perçò dixè che 'l disio de quilli fo cença fruto [...].

In più luoghi, inoltre, Iacomo ragiona sui principi propri di varie scienze e saperi, fra cui la geometria e la teologia, e sulla distinzione fra quelli dimostrabili, quelli noti di per sé, etc. Un primo rimando si trova nell'aspro rimprovero rivolto a Dante piangente in *Purg.* XXXI, laddove Beatrice chiede al poeta (vv. 27-30) per quali ragioni si sia lasciato attrarre da beni diversi da quello «di là dal qual non è a che s'aspiri» (v. 24⁵⁰). Un secondo cenno ricorre poi nel commento lanèo ai vv. 44-45 del secondo del *Paradiso*, ove si rinvia agli *Analitici secondi*⁵¹. Infine nella nota a *Paradisio* XXIX il tema è trattato in maniera piuttosto ampia⁵². Si chiarisce innanzitutto che non vi è un medesimo modo di procedere per tutte le discipline e che «arismetica e zeometria» sono fra quelle che «procedono per dimostracione neccessaria, tolto tal neccessità da i soi principii», mentre «altra scientia è che procede da principii sovra i naturai et in alcune parti procede per simele modo et alcune procede per ragione humana: e questa si è theologia». Per questo motivo, «chi cercasse demonstratione neccessaria in teologia circa gl'articuli, lavorarave invano» e di nuovo un parallelismo con un concetto geometrico permette di rendere l'osservazione più immediata:

Simelmente in geometria, che chi no tegnisse linea esser longitudene cença latitudene, serave deviso dal principio de quella arte, e chi pur la volesse vedere *ad sensum* no porave, imperço che longitudene cença latitudene no se porave vedere ad ochio, e però secundo la diversità delle scientie dé essere lo processo. E questo toca l'autore contra la consideratione de gl'angelli, ch'el gl'è alcuni che no vogliono tegnire essere in loro se no quello che li consono essere *ad sensum*. Or quanto questo è diverso dal vero, per quel ch'è dicto apare.

Conoscere e comunicare «figuraliter»

Al termine di questa rassegna, che potrebbe essere estesa e affinata sotto vari aspetti, Dante, i teologi e predicatori del suo tempo e anche i primi commentatori (e lettori) appaiono accomunati da una sensibilità affine rispetto ai possibili impieghi del sapere geometrico. Naturalmente le singole scelte sono solo in parte sovrapponibili e i mezzi espressivi mutano sensibilmente in base al contesto, alla perizia di questo o di quell'autore, agli scopi del testo, etc. Ciononostante, risulta evidente che la «funzione teologica» della scienza di Euclide non sia la sola applicazione 'extracurricolare' della disciplina e che le

⁵⁰ Ivi, vol. II, pp. 1598-1601.

⁵¹ Ivi, vol. III, pp. 1728-1731.

⁵² Ivi, vol. IV, pp. 2550-2553.

potenzialità nell'ambito della definizione, rappresentazione e traduzione per figure delle realtà invisibili siano ben note e sfruttate dagli intellettuali del Due-Trecento. Per riprendere le parole di Ruggero Bacone, «nihil sciri potest de rebus hujus mundi sine geometrica potestate», e questo sembra valere per il mondo sensibile, per l'universo spirituale e per la scrittura, sacra e non. Infatti,

tota rerum mundi veritas jacet in sensu literali et maxime rerum geometricarum, quia nihil est nobis ad plenum intelligibile nisi figuraliter ante oculos nostros disponatur; et ideo in scriptura Dei tota rerum sapientia figurationibus geometricis certificanda continetur et longe melius quam ipsa philosophia possit exprimere⁵³.

⁵³ *The 'Opus Majus' of Roger Bacon*, cit., p. 212.

Le ricerche qui presentate si inseriscono all'interno di un progetto finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero e attualmente in corso presso l'Università di Zurigo (SNSF Ambizione: PZ00P1_201935).

Immaginare

PIERO BOITANI

Dante e l'eccesso

Questo intervento è un tentativo di chiarire innanzitutto a me stesso un problema che mi pongo da tempo riguardo a un modo particolare della poesia dantesca nella *Commedia*. Questo modo è l'*eccesso*, e se ho ragione dovrò – forse dovremo – rivedere almeno uno dei criteri estetici con i quali siamo abituati a considerare la rappresentazione del poema. Per cominciare, inveterato pragmaticista di formazione semi-britannica qual sono, fornisco subito un esempio di quel che intendo, premettendo che si tratta di *uno* dei tipi di eccesso dei quali parlerò.

È l'invocazione ad Apollo nel canto I del *Paradiso*. Che viene al termine di un crescendo notevole il quale, dalla solenne «gloria di colui che tutto move» fa salire il pellegrino al «ciel che più della sua luce prende», ne sprofonda l'intelletto in un abisso di oblio e ignoranza, proclama a un tempo l'ineffabilità e il tentativo estremo di trasformarla in parola viva. E a questo punto s'impenna nella prima delle ben otto terzine dedicate all'invocazione poetica, quella nella quale viene menzionato il destinatario, il dio della poesia e dell'ispirazione, Apollo:

O buono Appollo, a l'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sì fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro¹.

Invocazione nella quale Dante con l'usuale sincretismo sovrappone l'Ecloga X di Virgilio («Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem») al *vas* biblico che negli Atti (9: 15) e in *Inferno* II designa l'apostolo Paolo. Egli chiede dunque, ora, d'esser fatto ricettacolo, «vaso di elezione» come Paolo, ma al fine, prettamente poetico, di ricevere l'alloro tanto amato da Apollo. Divinità pagana, che porta ancora in sé le tracce dell'amore per Dafne («*amato* alloro»), Apollo è, forse, anche ombra del Verbo, la seconda persona della Trinità. O, meglio, il Logos traspare forse nelle fattezze di Apollo come due se-

¹ Il testo della *Commedia* impiegato qui è quello di A.M. Chiavacci Leonardi nella sua edizione, Milano, Mondadori, 1991-1997.

coli dopo nel Cristo giudicante della Sistina.

Viene adesso la seconda terzina, nella quale sono ricordate entrambe le cime del Parnaso, quella sulla quale dominano le Muse, e quella appartenente ad Apollo: se prima era necessario l'aiuto di una soltanto, adesso, per il *Paradiso*, la collaborazione di tutte e due è indispensabile:

Infino a qui l'un giogo di Parnaso
assai mi fu; ma or con amendue
m'è uopo entrar ne l'aringo rimaso².

La differenza con l'*Inferno* e il *Purgatorio* è netta. Decisamente forte, anche, la diversità dell'orizzonte d'attesa: nell'*Inferno* le Muse vengono invocate, insieme all'«alto ingegno» del poeta stesso, affinché rendano possibile ritrarre la «guerra sì del cammino e sì de la pietate»; nel *Purgatorio* esse sono preposte alla resurrezione della «morta poesì». Una certa dose di violenza è presente in ambedue le occasioni, visto che nella prima Dante parla di *guerra* e nella seconda del *colpo* che le Piche, le Pieridi, sentirono quando udirono Calliope cantare. Ma nel *Paradiso* il poeta dichiara di dover entrare nell'*aringo*, cioè in una lotta decisiva e potenzialmente mortale: che sarà quella contro l'inarticolato, l'ineffabile³. Ad Apollo e alle Muse Dante aggiungerà poi, a lei attribuendo lo «spirare» cruciale, Minerva, la Sapienza, nel discorso ai lettori che apre il canto II (7-9):

L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;
Minerva spira, e conducemi Apollo,
e nove Muse mi dimostran l'Orse.

Nel canto I, alla menzione dell'«aringo» la violenza si intensifica nella terza delle otto terzine, raggiungendo un culmine inaudito. Dante convoca infatti l'episodio mitico di Marsia, scuoiato vivo da Apollo per aver osato sfidarlo nel flauto. «Entra nel petto mio, e spira tue», dice ora rivolgendosi al dio, «sì come quando Marsia traesti / de la vagina de le membra sue». Siamo abituati a prendere queste parole per scontate, a non prestare a esse sufficiente attenzione. Perché, se lo «spirare» è azione che Dante rivendica già in occasione dell'incontro con Bonagiunta, il suo agente essendo l'Amore, qui il richiamo a Marsia significa, dopotutto, chiedere al dio della parola di concedere al poeta del *Paradiso* il tipo di ispirazione usato nello scuoiamento di un essere vivente: per dire, una forza che stupra la materia del canto. La violenza è immane, incommensurabile la forza richiesta – o commensurabile soltanto all'*aringo* estremo.

Dante immagina sé stesso in guisa di Marsia, vittima della furia del dio.

² *Par.* I, 16-18.

³ Cfr. K. FOSTER, *The Mind in Love: Dante's Philosophy*, in *Dante*, a cura di J. Freccero, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1965, p. 52.

Altro che «i' mi son un che quando / Amor mi spira, noto!»! Una volta 'tratto' «de la vagina de le membra sue», Marsia non nota più nulla: è ridotto, racconta Ovidio nelle *Metamorfosi* (VI, 382-391), a un'unica «piaga» dalla quale il sangue cola d'ogni parte, dove i nervi sono scoperti, le vene «pulsanti rilucono senza più pelle», visceri e fibre nudi possono esser contati uno a uno. L'unica cosa che Marsia può fare all'inizio della tortura è gridare, con quanto fiato ha in corpo, «quid me mihi detrahis?», «Perché mi sottrai a me stesso?»⁴. Dante, che pure non riproduce i particolari dello scuoiamento, ha conservato il «detrahis» nel «traesti».

Se non un eccesso, non saprei come chiamare questa invocazione di *Paradiso* I nel nome della vendetta di Apollo su Marsia. È, a tutti gli effetti, inusitata: forse ancor più se la si volesse allusione all'esperienza mistica della quale il *Paradiso* è racconto, con tanto di sottrazione al sé e, precisamente, di *excessus* che quella comporta⁵.

Non uno sfogo qualunque, ma un eccesso, dunque, deliberato e ponderato, commisurato all'«aringo rimaso», alla battaglia contro l'inespresso e il sinora inesprimibile. Eppure, l'*outrance* non è ignota ad altri luoghi della poesia dantesca e della *Commedia*, anche se resta da giudicare quanta violenza l'accompagna. In un certo senso, essa fa la sua prima comparsa nel sonetto finale della *Vita nuova*, quando Dante annuncia che il sospiro che esce dal suo cuore «passa» ora *oltre* «la spera che più larga gira» e si fa «intelligenza nova» al punto di rendergli in futuro possibile, dichiara la prosa successiva, «dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna»⁶.

Il momento cruciale del trapasso da un tipo di poesia all'altro, più specificamente paradisiaco, è segnato nella *Commedia* alla fine del *Purgatorio*, quando Dante vuole dar voce al disvelamento della bocca di Beatrice e per la prima volta ricorre al topos dell'ineffabilità chiamando in causa il monte Parnaso tutto e colui che, il poeta, si è fatto pallido alla sua ombra. Costui parrebbe «aver la mente ingombra», ottenebrata, *tentando* di «render» il sorriso di Beatrice quale esso apparve:

là dove armonizzando il ciel t'adombra,
quando ne l'aere aperto ti solvesti

⁴ Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, vol. III, Libri V-VI, a cura di G. Rosati, Milano, Fondazione Valla-Mondadori, 2009, pp. 305-311.

⁵ L' *excessus mentis* è la caratteristica della contemplazione mistica, per esempio in RICCARDO DI SAN VITTORE, *De contemplatione* V, 5, a cura di J. Grosfillier, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 520-521. Per Uguccone, *Derivationes* c. 119, *excedere* vale *extra cedere*, cioè «excellere vel transcendere vel superare»: a cura di E. Cecchini, Firenze. Edizioni del Galluzzo, II, 2004, p. 208. Dante usa il verbo latino, per esempio in *De vulgari eloquentia* II, 11, 11, e il sostantivo *excessus* in *Epistole* X, 35; e numerose espressioni, come *ultra vires*, *ultra posse* (*Monarchia* I, 1, 36 e II, 7, 12). Per la superbia e il *supra id quod est*, cfr. P. BOYDE, *Human Vices and Human Worth in Dante's Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 185-186.

⁶ *Vita nuova* XLII: il corsivo nella citazione sottolinea l'eccesso, se non la presunzione, della frase.

Primo esempio di due versi che si combattono e si compenetrano, indicando l'azione doppia del cielo, che armonizza e «adombra» quel sorriso ineffabile, mentre questo si apre e nello stesso tempo si scioglie («ti solvesti») nell'aria aperta. Un equilibrio di concentrazione, in tutto il passo, che rasenta l'oscurità: nel quale convergono l'ispirazione di Apollo e delle Muse (il Parnaso), lo studio e la pratica ardua della poesia («palido si fece»), la mente offuscata, il *tentativo* di tradurre l'oggetto in parole: tentativo che subito si divarica nell'armonizzare e nell'adombrare:

O isplendor di viva luce eterna,
chi palido si fece sotto l'ombra
sì di Parnaso, o bevve in sua cisterna,
che non paresse aver la mente ingombra,
tentando a render te qual tu paresti
là dove armonizzando il ciel t'adombra,
quando ne l'aere aperto ti solvesti⁷?

Il complesso *Inferno* XXXII-XXXIII, per andare alla prima cantica, è un altro esempio, e anche qui esso è introdotto da un'invocazione alle Muse, la seconda del poema e assai più forte della prima in *Inferno* II. Dante chiede, all'inizio del canto XXXII, le «rime aspre e chioce, / come si converrebbe al tristo buco / sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce». Al posto dell'«aringo», abbiamo qui l'«impresa» da (non) «pigliare a gabbo», e l'incapacità costitutiva della lingua naturale, quella che chiama «mamma o babbo». La scommessa: «discriver fondo a tutto l'universo»:

S'io avessi le rime aspre e chioce,
come si converrebbe al tristo buco
sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,
io premerei di mio concetto il suco
più pienamente; ma perch'io non l'abbo,
non sanza tema a dicer mi conduco;
ché non è impresa da pigliare a gabbo
discriver fondo a tutto l'universo,
né da lingua che chiami mamma o babbo⁸.

Questo, ciò che sarebbe necessario ora. Segue perciò (10-12) la richiesta alle Muse, dietro alla quale si trova la leggenda registrata da Stazio nella *Tebaide* e, prima di lui, da Orazio nell'*Ars poetica*⁹:

⁷ *Purg.* XXXI, 139-145.

⁸ *Inf.* XXXII, 1-9.

⁹ Stazio, *Tebaide* VIII, 232-233 e X, 873-877; Orazio, *Ars poetica* 394-396.

Ma quelle donne aiutino il mio verso
 ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe,
 sì che dal fatto il dir non sia diverso.

Le Muse, narra la leggenda, avrebbero aiutato il cantore Anfione a «chiudere» la feroce Tebe entro una cinta di mura: *saxa movere sono testudinis / et prece blanda*, dice Orazio: «che muoveva le pietre a suo piacere / col suono della cetra e dolci incanti»¹⁰. Un poeta che fonda una città per mezzo della poesia, dando vita alle pietre. Un'iperbole mitica, come quella di Orfeo (che, nell'*Ars poetica*, immediatamente la precede). L'eccesso di Dante sta nello stravolgerla: nell'impetrare dalle Muse non la «dolcezza» di Anfione, ma le «rime aspre e chioce» mimeticamente appropriate al fondo dell'universo («si che dal fatto il dir non sia diverso»).

Rime aspre e chioce risuonano in effetti con grande abbondanza nei canti XXXII-XXXIII dell'*Inferno*, sul lato grottesco e latamente "comico" nel primo, su quello tragico-patetico nel secondo. Mi occupo di *Inferno* XXXIII da cinquant'anni, non con la satolla soddisfazione critica del vecchio, ma con quello che sento come disagio crescente. Infatti, mentre darei per acquisiti certi risultati, in particolare proprio sul piano dei suoni, per altri mi pare di non avere sinora fornito una cornice generale.

Riassumo intanto brevemente i dati fonici del canto, sui quali, è ovvio, pesa in maniera determinante il contesto scenico-narrativo. Versi come *desperato dolor che 'l cor mi preme*, con il sordo risuonare delle *di* e lo stridere delle *erre*; *breve pertugio dentro de la Muda*, col mesto rintocco delle *u* a contrastare nuove *di* e nuove *erre*; gli schiocchi delle *k*, come colpi di mitraglia, di *e che conviene ancor ch'altrui si chiuda*; il culminare delle *pi* e delle *di* e il loro cadere nella *u* finale di *poscia*, più che *'l dolor, poté 'l digiuno* – questi sono i momenti principali di quel «timbro di violoncello» che già Osip Mandel'stam riscontrava nella voce di Ugolino prima ancora di passare alla «singolare musica labiale» di *Inferno* XXXII¹¹. Ma anche la seconda parte del canto XXXIII mette in mostra un aggregarsi di suoni i quali ruotano attorno alle *'nvetriate lagrime* che serrano gli occhi dei peccatori. Si potrebbe anzi sostenere che proprio l'estrema cura sonora di versi come i seguenti disegni una sorta di *conceit* pre-barocco, un *eccesso* figurativo. Il quale corrisponderebbe del resto all'assurdità teologica del «vantaggio» che presenta la Tolomea, «che spesse volte l'anima ci cade / innanzi ch'Atropòs mosca le dea»:

Lo pianto stesso li pianger non lascia,
 e 'l duol che truova in su li occhi rintoppo,
 si volge in entro a far crescer l'ambascia;

¹⁰ *Ars Poetica*, 394-395.

¹¹ O. MANDEL'STAM, *Conversazione su Dante*, a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi, 2021, pp. 78-82.

ché le lagrime prime fanno groppo,
e sì come visiere di cristallo,
rïempion sotto 'l ciglio tutto il coppo¹².

Naturalmente, ciò che in prima istanza tende all'eccesso in questo canto XXXIII è il racconto di Ugolino, estremo nella gestualità, nelle parole, nelle implicazioni: come esegeti e miniaturisti trecenteschi rilevarono e come la poesia e le arti figurative di tutta Europa non hanno mai cessato di mettere in luce sino almeno alla fine del secolo XX. Non è il caso, qui, di ripetere osservazioni che ho proposto sin dalla metà degli anni Settanta. Ma piuttosto di dare ad esse una cornice unificante. La postura stessa dei due peccatori, Ruggieri e Ugolino, è un caso limite nella letteratura mondiale dopo quello di Tideo e Menalippo in Stazio: «ghiacciati in una buca», l'un capo è «cappello» all'altro, l'uno affondando i denti «là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca» dell'altro: segno bestiale di odio inesaurito da parte del traditore tradito. Da quel «fiero pasto» il peccatore-vendicatore solleva ora la bocca, all'inizio di *Inferno* XXXIII, per rispondere alla richiesta di Dante, non senza prima «forbirla» – ripulirla sommariamente – sui capelli del cranio che va rodendo. Gesto apparentemente naturale, persino rispettoso di un certo galateo prandiale, ma in realtà accennato per sottolineare la non-umanità della situazione.

Questa dimensione si approfondisce sino, letteralmente, allo spasimo nella narrazione che segue, in un crescendo d'orrore patetico: il carattere allucinatorio del sogno, con il lupo e i lupicini vittime di una battuta di caccia da parte delle «cagne magre, studiose e conte»; il pianto dei figli in quel sonno impastato di bisogno di pane; gli sguardi muti, per i quali Ugolino si rispecchia negli occhi dei figli; le mani morse «per dolor» e l'equivoco che esse generano, con l'offerta del proprio corpo da parte dei figli; il silenzio di due giorni; la morte di Gaddo ad effetto d'opera («mi si gittò disteso a' piedi»); il «cascar» degli altri tre «ad uno ad uno»; il brancolare del padre sui corpi morti, per due giorni, chiamandoli; poi la fine, il digiuno che prevale sul dolore: con tutta l'ambiguità tremenda del verso¹³.

I gesti, gli atteggiamenti, le parole, sono spesso improntati a un'oltranza che avrà pure un suo significato. Eccesso, poi, chiama eccesso. Ugolino si morde entrambe le mani, Dante personaggio sembra rispondere poco dopo rifiutando di «radere» le «nvetriate lacrime dal volto» di Fra' Alberigo.

Insomma, non è una storia qualunque, né è narrata in modo qualunque: basta domandare non a chi l'ha letta sin dalla scuola e ci ha fatto, per così dire,

¹² *Inf.* XXXIII, 94-99.

¹³ È evidente – come del resto ho mostrato molti anni fa in *Ugolino e la narrativa*, «Studi danteschi» LIII, 1981, pp. 31-52 – che parteggio per la posizione espressa da Gianfranco Contini nel celebre *Filologia ed esegesi dantesca*, ora in *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 114-117 (e cfr. l'estremo in *Un'interpretazione di Dante*, ivi, p. 95) contro quella di Natalino Sapegno nel suo commento a *Inferno* XXXIII, 75: Firenze, La Nuova Italia, 1965, pp. 372-373.

il callo, ma a chi la legge per la prima volta. È una storia *eccessiva*: esorbitante, insopportabile. Dante non è un tranquillo neoclassico alla Canova, né un raffaellesco: assomiglia piuttosto al Giotto maturo della Cappella degli Scrovegni, agli eccessi che quello deliberatamente inscena nel *Noli me tangere*. Meglio ancora, a un Giovanni Pisano, che imprime ai corpi e ai volti dei pulpiti di Pistoia e di Pisa torsioni inaudite e stravolge i volti in smorfie di dolore. Forse, andando oltre, a Masaccio, oppure a quel Michelangelo che infatti a Dante s'ispirava. A un Rodin, che Ugolino ha scolpito molte volte, in ciascuna occasione puntando su un eccesso particolare. Dante è un poeta «agonistico» – come, direbbe “Longino”, l'Omero giovane dell'*Iliade*, che costruisce il poema con drammaticità e veemenza (*dramatikon kai enagonion*)¹⁴. È per questa via, quella dell'*aringo* e dell'eccesso, che punta al sublime e lo raggiunge nella *Commedia*.

Ci sono, del resto, due cartine di tornasole particolarmente significative, una interna alla *Commedia*, l'altra esterna. La prima è il racconto di Ulisse nel canto XXVI dell'*Inferno*. Per quanto esso costituisca la narrazione di un'oltranza (Ulisse vuole andare oltre ogni limite, e scavalca quelle Colonne che Ercole aveva posto «acciò che l'uom *più oltre* non si metta»)¹⁵, e sebbene la sua impresa sia definita «folle» ben due volte nel poema, non c'è alcun tipo di eccesso nel suo racconto, che corre diritto verso la sua conclusione come «una storia marinaresca ben narrata»¹⁶, a meno che non si consideri il «com'altrui piacque» quale espressione di rabbia del narratore-protagonista nei confronti del Dio che l'ha fatto naufragare.

D'altro canto, la prova esterna. Geoffrey Chaucer, l'unico poeta europeo del Trecento che abbia osato imitare l'Ugolino dantesco, eliminò tutti gli eccessi fuorché il morso delle mani, e concluse la storia – la storia non di un traditore tradito, ma della vittima innocente della calunnia di Ruggieri – col verso, potente ma diretto, monumento al contenersi: «Hymself, despeired, eek for hunger starf»: «Egli stesso, disperato, anche di fame morì»¹⁷. Al termine del racconto, il Monaco di Chaucer rimanda a Dante, suggerendo che chi voglia leggere una versione più lunga della vicenda si deve rivolgere a lui (ma l'episodio di *Inferno* XXXIII non è, senza la cornice, più «lungo» del corrispondente nel *Monk's Tale*): a Dante, «il grande poeta d'Italia», scrive l'inglese, «for he kan al devise / fro point to point, nat o word wol he faille», che tutto può divisare punto per punto, e non fallirà una sola parola¹⁸.

¹⁴ *Sul Sublime* 9. 13. 98-99: a cura di S. Halliwell, Milano, Fondazione Valla-Mondadori, 2021, pp. 28-29; cfr. commento, pp. 230-234.

¹⁵ Una importante discussione di Ulisse e dei limiti si trova in P. BOYDE, *Human Vices and Human Worth*, cit., pp. 231-244.

¹⁶ L'espressione, nell'originale «a well told seaman's yarn», è di T.S. Eliot nel suo *Dante*, London, Faber, 1929, p. 32.

¹⁷ GEOFFREY CHAUCER, *The Monk's Tale*, 2455, in *Canterbury Tales*, a cura di J. Mann, London, Peignin, 2005, p. 584.

¹⁸ *Ibidem*, 2459-2462.

Chaucer riconosce a Dante onnipotenza e infallibilità creatrici, come fosse un dio della narrazione e della composizione. E si sa che gli dei commettono eccessi continuamente, senza badare alle conseguenze! Vedremo tra poco il riflesso di tale strana teologia in Dante stesso. Per il momento, vorrei indicare tre ulteriori esempi di eccesso nell'*Inferno*. Il primo è del poeta stesso, tanto maggiore in quanto eccede Virgilio. Siamo nel canto III dell'*Inferno* e, per descrivere le anime che si affollano verso la barca di Caronte, Dante riprende la similitudine virgiliana di *Eneide* VI, 309-314, *Quam multa in siluis autumnus frigore primo*. Dante semplifica Virgilio eliminando gli uccelli (*aut ad terram gurgite ab alto / quam multae glomerantur aues*), ma aggiunge il «richiamo» del cacciatore che costringe il falco a compiere certi movimenti. Tuttavia, nel descrivere le foglie che cadono in autunno, egli introduce un elemento davvero inusuale: «fin che 'l ramo / vede a la terra tutte le sue spoglie». La «visione del ramo», come la chiamerei, è il «di più», un eccesso di suprema bravura, che potrebbe sconfinare, se non fosse per la capacità di distinguere propria di Dante, nella «pathetic fallacy», la «fallacia patetica» o l'«errore del pathos» del quale Ruskin accusava il Coleridge di *Christabel* paragonandolo proprio al brano di *Inferno* III¹⁹. Naturalmente, l'eccesso ha la sua ragion d'essere, perché questo modo di guardare alle cose implica una buona dose di identificazione con esse, di compenetrazione, e un altrettanto forte di distacco da esse, e la capacità di alludere nello stesso tempo a una condizione generale dell'essere: il ramo che vede a terra tutte le sue spoglie è il «mal seme d' Adamo», cioè tutta la razza umana peccatrice e dannata che contempla il proprio destino tragico.

Il secondo eccesso è il gesto clamoroso di Vanni Fucci nel canto XXV, quell'alzare in alto le mani «con amendue le fische» gridando «Togli, Dio, ch'a te le squadro!». Appartiene a una violenza blasfema che supera ogni limite. Persino la tracotanza pagana di Capaneo. Il «grande» che giace «dispettoso e torto» nel terzo girone del settimo cerchio fra i bestemmiatori e domina il canto XIV dell'*Inferno*, non raggiunge l'intensità dell'oltraggio di Vanni: che è, dopotutto, immotivato, visto che egli è punito non per aver fatto violenza a Dio con la bestemmia, ma per averlo offeso tramite il furto di arredi sacri. L'intera sequenza dei ladri, con la doppia metamorfosi dei canti XXIV-XXV dell'*Inferno*, che altrove ho proposto ispirata a una poetica dello *smagar*²⁰, culmina almeno per un verso nel famoso *vanto* di Dante su Ovidio e Lucano, eccesso esso stesso perfettamente consapevole di sé.

L'altro caso di eccesso nell'*Inferno* è oggi più delicato da affrontare perché coinvolge la politica a noi contemporanea, e in particolare la «political cor-

¹⁹ JOHN RUSKIN, *Modern Painters* (1856), III, part 4, ristampato in *English Critical Essays. Nineteenth Century*, a cura di E.D. Jones, London, Oxford University Press, 1947, pp. 327-328.

²⁰ In *Dante's Poetry of the Donati* (London 2005-2007), ora in *Dante e il suo futuro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 223-288, a pp. 245-246, 287-288.

rectness» nei confronti di una religione diversa da quella cristiana di Dante e l'intero ambito della cultura islamica. Si tratta, ovviamente, della descrizione di Maometto nel canto XXVIII. Dante, che pure mostra un notevole riguardo, collocandoli nel nobile Castello del Limbo, per Avicenna, Averroè e Saladino, e che nel *Convivio* cita Alfragano, Algazel e Alpetragio senza nessuna esitazione, non ha alcun rispetto per il fondatore dell'Islam: non un profeta, per lui, ma un volgare scismatico seminatore di discordia e di divisione, che viene perciò trattato nel più «sozzo» dei «modi»²¹, con una sequenza di eccessi spesso presi per latitudine «comica» o «plurilinguismo». Le «minugia» che gli pendono tra le gambe costituiscono forse l'oltraggio peggiore, per il quale non c'è giustificazione storicistica che tenga: mentre la divisione in due del corpo, posto lo scisma a fondamento dell'immagine, è un riflesso del contrappasso (la parola stessa è qui usata per l'unica volta nella *Commedia* da Bertran de Born proprio in chiusura del canto), gli altri particolari appaiono gratuiti.

In questo catalogo di eccessi maggiori e minori non può mancare il *Purgatorio*, cantica dove in linea generale, in quanto mediana tra due estremi, l'oltranza ha rilievo decisamente minore. Non è però assente, e anzi assume vestito sottile. Mi riferisco ai casi di Iacopo del Cassero e Buonconte da Montefeltro nel canto V. Hanno in comune un particolare affatto straordinario delle loro storie. Vedono sé stessi morire. Il primo, Iacopo, originario di Fano, comincia il proprio racconto proprio dal punto stesso in cui esso terminerà, dai «profondi fori / ond'uscì 'l sangue» nel quale aveva sede la sua anima. Podestà di Bologna, poi eletto podestà di Milano, fu fieramente avverso al marchese Azzo VIII d'Este, signore di Ferrara, che lo fece assassinare mentre si recava a Milano, sulla strada tra Venezia e Padova, «in grembo a li Antinori». Se, raggiunto Oriago, Iacopo fosse fuggito verso la Mira, l'avrebbe scampata: si dicesse invece verso la palude, forse pensando di nascondervisi più efficacemente. Nella palude, le canne e il fango lo impacciano e lo fanno cadere. I sicari lo agguantano e l'uccidono. Ma il racconto è assai più stringato e potente del mio povero riassunto:

Corsi al palude, e le cannuce e 'l braco
m'impigliar sì ch'i' caddi; e lì vid'io
de le mie vene farsi in terra laco²².

Siamo tornati ai «profondi fori». La differenza con quella prima indicazione è che ora Iacopo vede le sue stesse vene riversarsi, gettare il proprio san-

²¹ L'espressione «il modo de la nona bolgia sozzo» viene usata proprio in *Inf.* XXVIII, 21.

²² *Purg.* V, 82-84.

gue a formare una polla nella palude, spargendosi come un lago. La vita scorre via: Iacopo si vede morire. Non è un'esperienza comune. Anzi è un'esperienza quasi costitutivamente impossibile, visto che, se qualcuno è mai riuscito a vedere sé stesso perdere sangue in punto di morte, nessuno è mai riuscito a raccontare la propria morte. È un trucco della *fiction* dantesca, un eccesso che spezza in un sol colpo le barriere della ragionevolezza.

Anche il secondo spirito, quello di Buonconte, fa la stessa esperienza, ma se il momento del trapasso è un istante, il processo del morire cui Buonconte sottostà è molto più lungo. In fuga dalla battaglia di Campaldino (dove, dice Dante apostrofandolo, non si ritrovò mai il suo corpo), Buonconte segue, «a piè del Casentino», il corso dell'Archiano sino al punto in cui esso cessa di esistere («là 've 'l vocabol suo diventa vano») perché confluisce nell'Arno. Vi giunge «forato ne la gola» (ecco di nuovo i «profondi fori»), «fuggendo a piede e sanguinando il piano»: seminando, anche lui, fiotti di sangue. Ma la sua agonia si protrae ancora sino alla perdita della vista e della parola. Ha il tempo di invocare Maria, poi cade, incrocia – come apprendiamo qualche verso dopo – le braccia sul petto: «caddi», conclude la prima parte del racconto, «e rimase la mia carne sola».

La *motion picture* di Buonconte è, sin qui, ancora più dettagliata di quella di Iacopo – una sequenza impressionante. Proviamo a immaginarla. Vediamo un uomo con una ferita alla gola – un vero e proprio buco – che corre disperatamente in fuga, insanguinando la pianura, lungo un torrente. Conserva la coscienza fino a un istante prima della fine, quando non riesce più a vedere né a parlare; *in hora mortis nostrae* pronuncia dentro di sé il nome di Maria, cade. Ed ecco *vede* che *quivi* resta solo un cadavere. Il processo è cinematografico, col protagonista che sa di stare morendo e poi si vede morto. L'eccesso culmina nell'istantanea terminale, quando gli occhi che non vedono più vedono ciò che rimane: «carne sola».

La storia, però, non finisce *quivi*: inaspettatamente, continua con l'ingresso dell'anima di Buonconte nell'altro mondo. Perché a questo punto Dante inventa una *fiction* ancora più incredibile («io dirò vero», dice il narratore, conscio dell'incredulità che potrebbe destare il suo racconto). In chiasmo perfetto con la vicenda narrata dal padre di Buonconte, Guido da Montefeltro, nel canto XXVII dell'*Inferno*, un angelo e un diavolo si contendono il suo «eterno», l'anima. L'angelo, questa volta, ha la meglio, perché una «lagrimetta», il nome di Maria, l'ha salvato. Furibondo, il diavolo scatena una tempesta da tregenda, con la pioggia che trascina il corpo ormai «gelato» nel torrente, e questo poi nell'Arno, sciogliendo la croce che Buonconte s'era fatto con le braccia sul petto all'ultimo attimo di coscienza, «quando 'l dolor [lo] vinse». Il fiume lo rivoltò «per le ripe e per lo fondo», lo ricopre con tutto ciò che, in piena, trasporta: pietre, tronchi, detriti d'ogni sorta, melma: gli costruisce attorno un sepolcro anonimo e perduto. L'occhio che segue la scena è attentissimo, al punto di percepire che il cadavere travolto dall'acqua è ormai gelato. Particolare non

strettamente necessario che, mentre trasmette al lettore un brivido lungo la schiena, aggiunge tuttavia un altro gradino alla naturale evoluzione di un corpo umano dopo la morte.

L'entrata in scena di Pia dei Tolomei fa cessare ogni eccesso, pacifica le ondate di pathos o di tragedia che le due storie precedenti hanno sollevato. L'esperimento tentato da Dante con i due episodi gioca con un limite esistenziale ben preciso, quello della soglia tra la vita e la morte: lo fa per illustrare il punto cruciale del pentimento e della conversione «a l'ultima ora» (a proposito, questo momento pare assente nel resoconto di Iacopo del Cassero). Ha successo solamente se il lettore sospende la propria incredulità secondo il meccanismo individuato per primo da Coleridge, e dimentica i criteri di verisimiglianza e probabilità consacrati nella *Poetica* di Aristotele²³. Richiede al lettore un salto nel buio, autenticato dalle parole di Buonconte: «Io dirò vero, e tu 'l ridi tra ' vivi». Fa dell'eccesso un filo di rasoio nuovo persino rispetto a quello usato nell'*Inferno*. Applica alla lettera l'ingiunzione che verrà da Beatrice nell'ultimo canto del *Purgatorio*: «Tu nota», ordina lì Beatrice, «e sì come da me son porte, / così queste parole segna a' vivi / *del viver ch'è un correre a la morte*». Inciso sovrabbondante, inatteso e a tutta prima superfluo, l'ultimo verso, perciò un eccesso: che però, qualificando la vita terrena come un precipitare verso la morte, ristabilisce le giuste proporzioni.

Ritorno allora al *Paradiso*. Gli elementi che fanno l'oltranza nella terza cantica, dopo l'invocazione ad Apollo nel canto I, sono parecchi, e Dante stesso nell'ultimo canto impiegherà la parola *oltraggio* per indicare l'eccesso supremo, quello che s'incunea tra la vista e la parola, tra la vista e la memoria:

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio²⁴.

Si possono scegliere molti esempi dell'oltraggio che Dante stesso perpetra nel *Paradiso*, ma vorrei soffermarmi brevemente su due casi, uno dal canto XIX, uno dall'ultimo. È, questo, il luogo dell'oltraggio, come s'è appena visto, ma c'è un passo in particolare dove Dante commette un eccesso mai superato nel poema. Accade nella prima fase della visione di Dio nella sua essenza, quando Dante afferma di avere contemplato le sue profondità, nelle quali «s'interna», in guisa di volume rilegato dall'amore, ciò che invece «si squaderna»

²³ SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Biographia Literaria* XIV: a cura di P. Colaiacomo, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 236; Aristotele, *Poetica* 1451b 16, 1461b 11, 1456b 4.

²⁴ *Par.* XXXIII, 55-57. Per l'importanza di 'oltrarti' (*Paradiso* XXXII, 146) e 'oltraggio', cfr. L. PERTILE, *L'estremo oltraggio in La punta del disio*, Firenze, Cadmo, 2005, pp. 247-263.

nell'universo. Si tratta di una concentrazione unica, di una «conflation» – cioè di una fusione 'a fiato' – di tutti gli elementi del cosmo nell'unità primigenia:

Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna:
sustanze e accidenti e lor costume
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'i' dico è un semplice lume²⁵.

Dante, però, non si accontenta, e aggiunge subito una terzina della quale, ancora una volta, non c'è strettamente alcun bisogno: con la quale precisa di avere veduto l'idea archetipica del «nodo», del legame del tutto in un solo volume:

La forma universal di questo nodo
credo ch'i' vidi, *perché più di largo*,
*dicendo questo, mi sento ch'i' godo*²⁶

Crede questo fermamente, afferma, perché nel dire ciò sente di godere di più: in altre parole autentica la visione sulla sua personale esperienza psichica, sul suo soggettivo *piacere*²⁷. Penso si tratti di affermazione unica nel Medioevo, di un eccesso, dato il contesto, davvero fuori dell'ordinario: *perché più di largo*, / *dicendo questo, mi sento ch'i' godo*.

Il secondo eccesso è prerogativa del canto XIX. Il poeta fa dire all'Aquila della Giustizia che la «veduta» dell'uomo – la quale non è che un solo «raggio» della mente divina «di che tutte le cose son ripiene» – non può per sua natura possedere la forza di discernere il suo «principio», cioè Dio, se non per mezzo di ciò che le appare, attraverso le cose sensibili. L'Aquila vuole essere sicura che il concetto sia compreso, sicché lo ripete con variazione nelle due terzine successive, introducendo un'immagine derivata proprio dal mondo sensibile; e addirittura la ribadisce nella conclusione:

Però ne la giustizia sempiterna
la vista che riceve il vostro mondo,
com'occhio per lo mare, entro s'interna;
che, ben che da la proda veggia il fondo,
in pelago nol vede; e *nondimeno*
*èli, ma cela lui l'esser profondo*²⁸.

²⁵ *Par.* XXXIII, 85-90.

²⁶ *Par.* XXXIII, 91-93.

²⁷ Su questa interpretazione si dichiara d'accordo A.M. Chiavacci Leonardi nel suo commento al *Paradiso*, Milano, Mondadori, 1997, p. 903.

²⁸ *Par.* XIX, 58-63.

L'insistenza, e *nondimeno èli*, è un vero e proprio eccesso, minore di quelli esaminati in precedenza, e di natura didascalica, che s'appella alla nostra esperienza, alla nostra vista naturale, per chiarire i limiti insiti nella umana comprensione del divino.

Del resto, il canto XIX del *Paradiso* riporta l'unica occorrenza sicura del termine *eccesso* in tutto il poema: in un contesto eminentemente teologico, quello della Creazione. Dante, per mezzo dell'Aquila, apre qui il suo discorso con la grande immagine derivata dai Proverbi che aveva già impiegato nel *Convivio*²⁹: «Colui che volse il sesto / a lo stremo del mondo, e dentro ad esso / distinse tanto occulto e manifesto». È il momento nel quale Dio gira il compasso per delimitare i limiti estremi dell'universo, e 'distingue' in esso, cioè vi pone, ordinate e distinte, tutte le cose visibili e quelle invisibili. Tuttavia, tale azione primigenia di Dio non riesce ad esaurire la sua infinita potenzialità: «non poté suo valor sì fare impresso / in tutto l'universo, che 'l suo verbo / non rimanesse *in infinito eccesso*»: che il Verbo, l'idea divina, dalla quale il creato prende forma, non eccedesse con la sua infinità il cosmo stesso. L'universo è infatti finito, il Verbo divino infinito. Il concetto è ribadito nel canto XXIX quando, ancora una volta, si parla di Creazione, se al posto di «eccelso» si legge la variante «eccesso» registrata dal Petrocchi e decisamente adottata dal Sanguneti sulla base del manoscritto da lui usato della *Commedia*³⁰. «Vedi», dice li Beatrice, «l'eccelso [l'eccesso] omai e la larghezza / de l'eterno valor, poscia che tanti / speculi fatti s'ha in che si spezza, / uno manendo in sé come davanti»³¹. C'è, nella Creazione degli angeli, come in quella dell'universo, una qualità di sovrabbondante eccedenza. L'eccesso è caratteristica distintiva del Dio creatore. Mi domando se Dante, praticandone egli stesso le varietà che ho riscontrato, e altre che occorrerebbe studiare, non intenda obliquamente suggerire che è anche la sua in quanto creatore della *Commedia*³².

²⁹ Proverbi 8: 27-29: *Convivio* III xv 16.

³⁰ G. PETROCCHI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, 4, *Paradiso*, Firenze, Le Lettere, 1994, p. 491, ad 142; *Dantis Alagherii Comedia*, edizione critica per cura di Federico Sanguneti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001, *ad loc.*

³¹ Il ritorno di «valor» mi fa pensare che la variante «eccesso» per «eccelso» sia una lettura possibile.

³² Un esame più completo e in qualche modo sistematico degli eccessi nella *Commedia* non dovrebbe trascurare almeno le seguenti categorie: 1. i paralleli e i precedenti formali, per esempio nelle «Petrose»; 2. i pezzi di iperbravura come l'apertura astronomica di *Paradiso* XIII (1-18); 3. l'inventività e l'eccesso teologico. Nelle «Petrose» Dante fa mostra di considerevole violenza (personale) e di un'abilità stilistica che, risentendo del *trobar clus* di un Arnaut Daniel (nel *Purgatorio* definitivamente eletto «miglior fabbro del parlar materno»), sviluppa immagini e moduli presenti anche nel poema: cfr. *Così nel mio parlar voglio esser aspro* per la prima e *Io son venuto al punto de la rota* per la seconda (il paragone con la tempesta suscitata dal demonio in *Purgatorio* V sorge spontaneo). In teologia Dante sa andare ben oltre i suoi maestri Agostino, Pietro Lombardo, Alberto Magno e Tommaso d'Aquino: nella consacrazione, se non nell'invenzione, dell'ignavia (*Inferno* III); o nella perfetta assurdità per la quale le anime dei traditori sono punite all'*Inferno* mentre i loro corpi sono ancora vivi sulla terra (*Inferno* XXXIII); e in-

fine nel modo a dir poco arbitrario col quale salva “certi” pagani e ne punisce altri: Rifeo, personaggio dell’*Eneide*, sì, Virgilio no; Virgilio, no, ma Stazio sì; Catone, anticesariano e suicida, sì, e Traiano, sì. L’elenco non è che di *exempla*, ancorché in alcuni casi, come quelli di Virgilio e Catone, grandi quanto una basilica, ma è la parte emersa di un iceberg esaminato a fondo da KENELM FOSTER in *The Two Dantes*, London, Darton, Longman & Todd, 1977, pp. 156-253. «*Regnum celorum* violenza pate», proclama l’Aquila della Giustizia, proprio a proposito di Traiano e Rifeo, in *Par.* XXI, riecheggiando Matteo 11: 12. Si direbbe che la violenza è esercitata direttamente da Dante.

MIRA MOCAN

«*Quasi come in vetro trasparente*» (Conv., III ix 7)
Oggetto, immagine e rappresentazione in Dante

1.

*Or come pote sì gran donna entrare
per gli occhi mei che sì piccioli sone?
e nel mio core come pote stare,
che 'nentr'esso la porto laonque i' vone?
[...]
Ma voglio lei a la lumera assimigliare,
e gli occhi mei al vetro ove so pone.
Lo foco inchiuso poi passa di fore
lo suo lostrore, senza far rottura,
così per gli occhi mi pass'a lo core,
no la persona, ma la sua figura¹. (vv. 1-12)*

Il noto sonetto di Giacomo da Lentini che ho scelto per introdurre la riflessione proposta in queste pagine mette a fuoco, nella forma di un'interrogativa sospesa fra meraviglia, parodia e dimostrazione scolastica, un tema certamente centrale nella poesia amorosa delle Origini in volgare romanzo: l'articolato rapporto fra vista, visione ed esperienza amorosa². Il problema della visività e della visibilità di Amore impegna la maggior parte dei poeti colti fra XIII e XIV secolo: seguendo l'autorevole modello dei numerosi dibattiti e *partimen*

¹ Cito l'edizione curata da R. ANTONELLI, *I poeti della Scuola Siciliana. Volume primo: Giacomo da Lentini*, Milano, Mondadori, 2008, p. 428.

² Una sintesi sul rapporto fra scienza ottica e poesia nel Duecento italiano è offerta da S. TARUD BETTINI, *Luce, amore, visione: l'ottica nella lirica italiana del Duecento*, Roma, Aracne, 2013, in *L'ottica nella lirica italiana del Duecento: cenni e osservazioni*, «Studi e problemi di critica testuale», LXXXIV (2012), pp. 9-30, a cui si rinvia anche per la bibliografia pregressa. Sul sonetto di Giacomo da Lentini cfr. E. MUSACCHIO, *Passione d'amore e scienza ottica in un sonetto di Giacomo da Lentini*, «Letteratura italiana antica», IV, 2003, pp. 337-369, e S. TARUD BETTINI, *L'ottica*, cit., pp. 12-14.

della stagione cortese trobadorica³, lo stesso Notaro ne discute ancora, nella celebre tenzone con Jacopo Mostacci e Pier delle Vigne, al fine di decidere se amore, che non «parse ni pare» (*Solicitando un poco meo sapere*, v. 1), possa essere considerato una sostanza; e sulla stessa strada si avviano i più illustri rappresentanti della tradizione toscana: basterà ricordare che l'ultimo punto trattato nella celebre canzone filosofica *Donna me prega* di Guido Cavalcanti riguarda proprio il quesito se amore «per veder» si «pò mostrare» (v. 14).

La risposta di Giacomo da Lentini sembra per noi ovvia, quasi risibile nella sua immediata verificabilità: attraverso gli occhi passa «no la persona, ma la sua figura» (v. 12). Ma al di là della nitida autoevidenza dell'affermazione, essa evoca una vertiginosa complessità teorica, racchiusa anche soltanto nell'uso del termine *figura* per indicare l'immagine astratta (la *species* secondo il lessico filosofico dell'epoca) che costituisce propriamente l'*oggetto* interiorizzato dall'amante (ma si potrebbe a lungo trattare anche dell'analogia con la candela «inchiusa» [v. 9] nel vetro, riconducibile a una rappresentazione topica che conosce le sue più mature ramificazioni in ambito filosofico e teologico, nonché nelle arti figurative).

È noto oramai, grazie a una riflessione critica molto intensa in anni recenti, che le teorie sull'amore dei poeti italiani fra Due e Trecento sono in dialogo con la scienza ottica e della prospettiva sviluppatasi a partire dal XII secolo, con le loro implicazioni spirituali, teologiche e metafisiche⁴: dato che i meccanismi della visione dipendono dalla diffusione della luce, un discorso sulle modalità del vedere tocca i fondamenti stessi della creazione quale manifestazione della *divina lux*⁵. Nel caso appena evocato (solo uno fra numerosissimi esempi possibili) l'analisi del contesto intertestuale e interdiscorsivo del sonetto mostra che

³ Per una ricostruzione del topos dell'immagine della donna nel cuore nella stagione trobadorica e cortese si veda il volume *Capitoli per una storia del cuore*, a cura di F. Bruni, Palermo, Sellerio, 1988 e inoltre: M. ALLEGRETTO, *Figura amoris*, «Cultura Neolatina», 40, 1980, pp. 231-260; M. SPAMPINATO BERETTA, *Il percorso 'occhi-cuore' nei trovatori provenzali e nei rimatori siciliani*, «Messana: rassegna di studi filologici, linguistici e storici», 8, 1991, pp. 187-221; A. GUERREAU-JALABERT, «*Aimer de fin cuer*». *Le coeur dans la thématique courtoise*, in *Il cuore / The Heart*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2003 («Micrologus», XI); e Ch. LUCKEN, «*Chantars no pot gaire valer; si dins dal cor no mou lo chans*». *Subjectivité e poésie formelle*, ivi., pp. 373-413; M. MOCAN, *I pensieri del cuore. Per la semantica del provenzale «cossirar»*, Roma, Bagatto, 2004, pp. 343-371. Per la rappresentazione iconografica del topos della «dama nel cuore» cfr. M. L. MENEGHETTI, *Il ritratto in cuore: peripezie di un tema medievale tra il sacro e il profano*, in *Riscritture del testo medievale: dialogo tra culture e tradizioni*, a cura di M. G. Cammarota, Bergamo, Bergamo University Press, 2005, pp. 73-78.

⁴ Si rinvia in tal senso alle considerazioni formulate da C. BOLOGNA, *Prefazione* a F. GALLI, *Il De luce di Bartolomeo da Bologna. Studio e edizione*, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2021, pp. XVII-LI, in part. le pp. XXIII-XXVII e XXXIV-XLIII.

⁵ In prospettiva dantesca cfr. almeno i lavori di M. ARIANI, «*Abyssus luminis*». *Dante e la veste di luce*, «Rivista di letteratura italiana», XI, 1993, pp. 9-71; Id., *Introduzione al «Paradiso»*, «Rivista di studi danteschi», VIII, 2008, pp. 3-41; Id., *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel «Paradiso» di Dante*, Roma, Aracne, 2010.

esso traduce – in versi, ma con il rigore e il metodo di una *quaestio* scolastica – la teoria ottica della percezione e dell’interiorizzazione delle *species* visive⁶; allo stesso modo, anche la suggestiva similitudine del fuoco che splende attraverso la trasparenza del vetro (vv. 7-12) mostra una significativa prossimità a formulazioni analoghe presenti nei trattati ottico-spirituali che circolano nella penisola a partire dalla seconda metà del XIII secolo⁷.

2. Non è però nelle intenzioni di queste pagine di illustrare nel dettaglio tale importante aspetto nella lirica delle Origini, quanto di proporre, sulla base del contesto letterario e culturale appena evocato, alcuni spunti di riflessione relativi al ruolo del ricorso alle categorie dell’ottica medievale in una determinata fase della produzione poetica di Dante, quella che intercorre fra la conclusione della *Vita nova* e la genesi del «poema sacro», più specificamente all’altezza del *Convivio*. Prima di entrare nel merito della questione dantesca credo però sia utile formulare un interrogativo di fondo, non tematizzato ma implicito, a cui tentano di offrire una risposta tanto i trattati di ottica quanto poeti impegnati a definire l’origine e la natura dell’amore. Come possono una persona, un corpo o un oggetto materiale diventare “oggetto di pensiero” – o d’amore – dunque trasferire la loro realtà materiale nell’interiorità del soggetto? E – nel caso dell’amore – agire qui con una forza che arriva a trasfigurare il soggetto stesso nella sua fisionomia interiore? Dove esattamente si situa la realtà sostanziale di tale esperienza, e in che modo essa può ulteriormente oggettivarsi per prendere forma nel discorso poetico?

Si tratta in ultima analisi di un interrogativo che tocca l’origine dell’immagine mentale e del pensiero: quella realtà al confine fra materia e intelletto che consente alle cose di vivere *in quanto pensate*. Dalla soluzione a questo interrogativo dipenderà fra l’altro lo statuto e il valore dell’esperienza poetica in volgare. Dunque la risposta di Giacomo, nella sua immediatezza e ovvietà («no la persona, ma la sua figura», v. 12) è tutto meno che semplice, dato lo statuto ontologicamente liminare delle immagini, fra materia e spirito, fra concretezza e astrazione, la loro funzione di «guardiani», di mediatori dei confini, come li definì felicemente Lina Bolzoni⁸. Tale problema – che attraversa la storia del

⁶ Oltre ai saggi citati cfr. N. TONELLI, ‘*De Guidone de Cavalcantibus physico*’ (con una noterella su *Giacomo da Lentini ottico*), in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 459-508, in part. pp. 480-481, ora in parte ripreso in EAD., *Fisiologia della passione. Poesia d’amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Sismel, 2015.

⁷ Cfr. F. GALLI, «*Sub lucis similitudine*», «Lettere Italiane», 65/4, 2013, pp. 537-562; C. PANTI, *The Theological Use of Science at the Oxford Franciscan School: Thomas Docking, Roger Bacon, and Robert Grosseteste’s Works*, in *The Franciscan Order in the Medieval English Province and Beyond*, a cura di M. Robson e P.N.R. Zutshi, Amsterdam, De Gruyter, 2018, pp. 181-210.

⁸ L. BOLZONI, *La rete delle immagini*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 47-48.

pensiero occidentale – è sentito in modo particolarmente intenso e urgente nella cultura cristiana medievale, caratterizzata, secondo la formulazione di Leo Spitzer, da una «conscience du “réel irréel” [...], pour qui le monde invisible existe e le monde visible existe comme s’il n’existait pas»⁹.

3. Entro questo orizzonte problematico vorrei iscrivere alcune considerazioni sulle densissime pagine di auto-commento dedicate, nel terzo libro del *Convivio*, alla canzone *Amor che nella mente mi ragiona*. Si tratta, come è noto e stando prima di tutto alle affermazioni dello stesso poeta, di una delle canzoni più rilevanti dell’esperienza lirica dantesca, seconda forse alla sola *Donne che avete intelletto d’amore* (con la quale peraltro condivide numerose affinità stilistiche, retoriche e di contenuto, tanto da essere ritenuta già da commentatori antichi quali Andrea Lancia e Benvenuto da Imola un componimento «in lode» di Beatrice¹⁰). La canzone infatti, oltre al commento dedicatole nel trattato, è oggetto di altre due autocitazioni dantesche: nel *De vulgari eloquentia* che la celebra come modello del «gradum constructionis excellentissimum» (II vi 6), e nel secondo canto del *Purgatorio*¹¹, nel celebre episodio dell’incontro con Casella.

Nel terzo trattato del *Convivio*, *Amor che nella mente mi ragiona* è invocata come modello di poesia amorosa dal significato allegorico, nella quale si celebrano le “consolazioni” della Filosofia, rivestita a livello letterale nei panni della «donna gentile» della *Vita nova*. La canzone è stata oggetto di un ampio dibattito critico, sostanzialmente diviso fra chi ritiene la natura allegorica del componimento come originaria (per cui vi sarebbe stata fin dal principio un’identificazione della donna ivi celebrata con la Filosofia), e chi sostiene l’ipotesi che si tratti di un componimento fondamentalmente stilnovistico, nato nel contesto degli eventi narrati nella *Vita nova*, e successivamente riconnotato in senso allegorico, in funzione del progetto del *Convivio*¹². Entro questa se-

⁹ L. SPITZER, *L’amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1944 (poi riedito in Id., *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, Max Niemeyer, 1959, pp. 363-417, a p. 387, n. 1).

¹⁰ Cfr. I. BALDELLI, *Linguistica e interpretazione: l’amore di Catone, di Casella, di Carlo Martello e le canzoni del ‘Convivio’ II e III*, in *Miscellanea di studi linguistici in onore di Walter Belardi*, a cura di P. Cipriano, P. Di Giovine, M. Mancini, Roma, Il Calamo, 1994, pp. 535-555; L. LEPORATTI, *Ipotesi sulla ‘Vita nuova’ (con una postilla sul ‘Convivio’)*, «Studi italiani», IV/1, 1992, pp. 5-36, alle pp. 29-36; S. BELLOMO, *Il canto XXX del ‘Paradiso’*, «L’Alighieri», VIII, 1996, pp. 41-56, a p. 54; V. RUSSO, *‘Voi che ’ntendendo’ e ‘Amor che nella mente’: la diffrazione dei significati secondo l’autocommento del ‘Convivio’*, in Id., *Saggi di filologia dantesca*, Napoli, Bibliopolis, 2000, pp. 71-82, alle pp. 73-74.

¹¹ *Purg.*, II 106-114: «E io: “Se nuova legge non ti toglie / memoria o uso a l’amoroso canto / che mi solea quetar tutte mie doglie, / di ciò ti piaccia consolare alquanto / l’anima mia, che, con la sua persona / venendo qui, è affannata tanto!” / ‘Amor che ne la mente mi ragiona’ / cominciò elli allor sì dolcemente, / che la dolcezza ancor dentro mi suona».

¹² Per un’eccellente sintesi del dibattito e una pertinente riflessione critica, con la relativa bi-

conda linea interpretativa sono idealmente da annoverare anche coloro che, come già accennato, dai tempi dei commenti antichi fino ad oggi considerano che la destinataria originaria della canzone sia la stessa «gentilissima», qui celebrata in termini molto vicini alla canzone della lode per eccellenza, *Donne ch'avete intelletto d'amore*, e con modalità che sembrano prefigurare persino determinati tratti della Beatrice paradisiaca¹³.

4. In questo intervento intendo però concentrarmi non tanto sui versi della canzone (né intendo dunque entrare nel merito delle questioni sopra accennate), quanto sulla prosa esegetica di cui sono oggetto. Vi troviamo infatti una delle più ampie discussioni teoriche dedicate, in sede letteraria, ai meccanismi della visione (corporea e mentale). Tale discussione da una parte è funzionale a dimostrare la natura allegorica del testo lirico, dall'altra esplora le possibilità del linguaggio di rappresentare in poesia le realtà sostanziali, ovvero ciò che supera i limiti del pensabile, la conoscenza acquisita dall'uomo con la mediazione necessaria dei *phantasmata* conoscitivi. Si potrebbe dire in sintesi, come cercherò di mostrare, che in queste pagine Dante porta a leggibilità i fondamenti scientifici e metafisici delle teorie amorose e poetiche del suo tempo, illustrando, nella prosa argomentativa, il paradigma ottico-visivo sottostante alla maggior parte dei dibattiti dei rimatori in volgare sulla natura dell'amore, con riferimenti ai temi della luce e della visione. Allo stesso tempo, egli ne espone anche le impegnative implicazioni sul piano metafisico e metapoetico, palesando la centralità in sede di poetica del «campo di tensione in cui fisica e metafisica si sovrappongono, le scienze ottica e psicologica e la gnoseologia coincidono, la contemplazione si traduce in poesia»¹⁴.

Si tratta di aspetti intensamente indagati da Dante in alcuni passi dedicati all'esposizione del senso letterale del congedo di *Amor che nella mente mi ragiona*. Qui Dante chiama in causa un altro suo componimento, la «ballatetta» *Voi che savete ragionar d'amore* [19 (LXXX)], in cui la donna era definita «fera e disdegnosa». Tale affermazione è smentita nei versi di *Amor che ne la mente mi ragiona*, dove il giudizio negativo è considerato esito di un errore di percezione e di una valutazione guidata appunto dalle «apparenze» fallaci: «quand'ella la chiama orgogliosa, / non considera lei secondo il vero, / ma pur secondo quel che lei pareva» (vv. 81-83). Nell'illustrare in prosa il senso di tale auto-correzione poetica, Dante ribadisce quanto esposto nei versi, sostenendo che la canzone «sorella» ha seguito una percezione falsata dell'oggetto del desiderio, e aggiunge una dettagliata disquisizione sui meccanismi cognitivi che possono aver generato l'errore, a dimostrazione di tale dinamica.

bliografia, rinvio a M. FIORILLA, «*Amor che nella mente mi ragiona*» tra ricezione antica e interpretazione moderna, «Rivista di studi danteschi», V, 2005, pp. 141-154.

¹³ L. LEPORATTI, *Ipotesi sulla 'Vita Nuova'*, cit., p. 29.

¹⁴ C. BOLOGNA, *Prefazione*, cit., p. XXIX.

Significativamente, tale riflessione si appoggia sul parallelismo con i meccanismi percettivi della visione, illustrato a partire dalla descrizione del processo che rende possibile il formarsi dell'immagine:

Dove è da sapere che, *propriamente*, è visibile lo colore e la luce, sì come Aristotile vuole nel secondo de l'Anima, e nel libro del Senso e Sensato. [...] Queste cose visibili [...] vengono dentro a l'occhio – non dico le cose, ma le forme loro – per lo mezzo diafano, non realmente ma intenzionalmente, sì quasi come in vetro trasparente. E ne l'acqua ch'è ne la pupilla de l'occhio, questo discorso, che fa la forma visibile per lo mezzo, sì si compie, perché quell'acqua è terminata – quasi come specchio, che è vetro terminato con piombo –, sì che passar più non può, ma quivi, a modo d'una palla, percossa si ferma; sì che la forma, che nel mezzo trasparente non pare, [ne l'acqua pare] lucida e terminata. E questo è quello per che nel vetro piombato la imagine appare, e non in altro¹⁵. (III ix)

Con la consueta, straordinaria capacità di sintesi Dante riassume qui le principali teorie sulla visione formulate tanto nei trattati ottici, quanto nei commenti al *De anima* di Aristotele, relative all'intromissione della *species* attraverso l'occhio. Al di là delle singole differenze, la formazione dell'immagine in questi contesti è fondamentalmente assimilata a un processo di *riflessione*, di rispecchiamento, alla conclusione di un percorso («discorso») della *forma* (della *intentio*) attraverso lo spazio intermedio fra oggetto e occhio, il *medium* («mezzo»); tale spazio, se trasparente, lascia passare la luce senza interporre ostacoli e di conseguenza è percorso dalla *species* senza che essa acquisti visibilità, senza che si trasformi in vera e propria immagine. Il processo della visione si compie invece nel momento in cui la forma incontra un ostacolo che oppone resistenza al suo trascorrere nel *medium*: quando cioè, secondo una formula frequente nella terminologia dell'epoca, essa si «ri-percuote», o «termina» su una superficie lucida. Il «ripercuotersi» dell'immagine è la condizione primaria della visibilità e dunque l'origine di ogni processo di conoscenza sensibile.

5. Ogni singolo termine di questo passo richiederebbe un'articolatissima esegesi; qui mi soffermerò, in maniera non sistematica, soltanto su alcuni aspetti che mi sembrano funzionali per definire la concezione dantesca dell'immagine in quanto «vita delle cose» nel pensiero e nella poesia, specificamente quegli aspetti da cui possono essere desunti elementi di novità rispetto alle precedenti articolazioni del tema della visibilità nella lirica del Duecento. Non si tratterà quindi di identificare le fonti delle nozioni di ottica qui esposte; anzi, ciò che interessa è invece l'amplissimo perimetro dell'interdiscorsività in cui esse si iscrivono. Come ho cercato di mostrare sulla base dell'esempio del

¹⁵ Cito da *Convivio*, a cura di G. Fioravanti, in DANTE ALIGHIERI, *Opere*, II: *Convivio. Monarchia. Epistole. Egloge*, a cura di G. Fioravanti e M. Santagata, Milano, Mondadori, 2014.

sonetto di Giacomo da Lentini, il percorso dell'immagine attraverso gli occhi fin nell'interiorità chiama in causa un meccanismo non solo esposto dettagliatamente nei trattati di ottica e prospettiva, ma anche ripreso e riconnotato in termini metafisici e teologici, in particolare negli ambienti francescani della seconda metà del Duecento¹⁶. I riferimenti analogici al processo visivo per illustrare momenti e principi della vita morale e interiore erano inoltre frequenti anche nell'ambito della parenetica e della predicazione, facendo parte di un repertorio di nozioni almeno in parte condivise anche entro contesti non scientifici e teologici, e accessibili all'interno di un codice di comunicazione quotidiana¹⁷. Entro questa vasta cornice di riferimento vanno dunque inseriti i richiami alla scienza ottica presenti nella lirica amorosa volgare del XIII secolo: ad esempio, anche soltanto l'inciso «non dico le cose, ma le forme loro» (replicato successivamente in termini più tecnici nella precisazione «non realmente, ma intenzionalmente») si iscrive in un perimetro interdiscorsivo e intertestuale che trascorre dall'*auctoritas* di Aristotele («non lapis in anima est, sed species lapidis»), si diceva già nel *De anima*, III 8, 431b 29) al sonetto di Giacomo da Lentini¹⁸. È necessario d'altra parte ricordare che, se le fonti dantesche relative alla scienza ottica possono essere cercate nella cultura scientifica e teologica mediolatina, gli interlocutori a cui si rivolgono idealmente le pagine del trattato sono invece, oltre al pubblico largo dei fruitori della poesia amorosa, propriamente i poeti creatori di poesia volgare. Dante non intende qui fare il punto in termini scientifici sui meccanismi della visione, ma dire qualcosa sul senso profondo della sua poesia; di conseguenza i richiami all'ottica vanno valutati nella loro valenza letteraria e poetica, entro un lessico e un orizzonte concettuale condiviso, già legittimato in funzione poetica dalle generazioni precedenti.

6. Conviene perciò tornare sul contesto in cui si inserisce questo brano. Come già accennato, esso introduce le premesse per spiegare la genesi dell'errore di valutazione che tacciava la donna di essere «fera e disdegnosa» nella ballatetta [19 (LXXX)], giudicandola secondo la sua «apparenza». Tale processo di valutazione interiore, di *discretio*, è assimilato a una visione con l'«occhio della mente», e seguendo questo parallelismo Dante ricorda che il percorso

¹⁶ Si vedano almeno C. PANTI, *Scienza e teologia agli esordi della scuola dei Minori di Oxford: Roberto Grossatesta, Adamo Marsh e Adamo di Exeter*, in *I francescani e le scienze*, Spoleto, CISAM; 2012, pp. 309-352, e l'ampia ed esauriente *Introduzione* di F. GALLI, *Il De luce di Bartolomeo da Bologna*, cit., pp. 3-166, in part. la parte II: *L'ottica e le sue interpretazioni spirituali nel XIII secolo*, pp. 47-85.

¹⁷ EAD., «e però puote anche la stella parere turbata» (Conv. III, IX 14). *La percezione viva fra teoria, vissuto e rappresentazione*, in *L'esperienza di Dante*. Atti del convegno internazionale di studi, a c. di G. Ledda, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2023, pp. 13-35 (con relativa bibliografia).

¹⁸ Cfr. C. BOLOGNA, *Prefazione*, cit., pp. XXIII-XXV.

della *species* attraverso il *medium* fino all'occhio, e poi nella pupilla fino a dove questa «termina», può essere interrotto o perturbato da fattori tanto interni quanto esterni. L'esemplificazione si appunta sulle modalità con cui la vista percepisce le stelle, la cui visione può variare non perché vi sia una trasformazione della stella stessa, ma per motivi dovuti alle condizioni in cui essa avviene. Una delle cause possibili è riconducibile alla natura del *medium*, al grado in cui può essere definito «diafano», dunque puro e atto a lasciar passare la luce; dall'altra parte, è lo stesso organo della percezione, l'occhio, a poter essere impedito nell'esercizio della visione. Dante ricorre in questo contesto a un celebre esempio tratto dalla propria esperienza, il periodo in cui, a causa di una «debitate» dell'occhio, vedeva le stelle in modo confuso e sfocato. Si legga il passo:

Veduto questo modo della vista, vedere si può leggermente che, avegna che la stella sempre sia d'un modo lucente e chiara, e non riceva mutazione alcuna se non di movimento locale [...] per più cagioni puote parere non chiara e non lucente. Però puote parere così *per lo mezzo che continuamente si trasmuta*. Transmutasi questo mezzo di molta luce in poca luce, sì come alla presenza del sole e alla sua assenza; e *alla presenza lo mezzo, che è diafano, è tanto pieno di lume che è vincente della stella, e però pare più lucente*. Transmutasi anche questo mezzo di sottile in grosso, di secco in umido, per li vapori della terra che continuamente salgono: lo quale mezzo, così trasmutato, trasmuta la imagine della stella che viene per esso, per la grossezza in oscuritate, e per l'umido e per lo secco in colore. Però puote anche parere così *per l'organo visivo, cioè l'occhio, lo quale per infertade e per fatica si trasmuta in alcuno coloramento e in alcuna debilitate*; sì come avviene molte volte che, per essere la tunica della pupilla sanguinosa molto per alcuna corruzione d'infertade, le cose paiono quasi tutte rubicunde, e però *la stella ne pare colorata*. E per essere lo viso debilitato, incontra in esso *alcuna disgregazione di spirito*, sì che le cose non paiono unite ma disgregate, quasi a guisa che fa la nostra lettera in sulla carta umida [...]; e però *puote anche la stella parere turbata*. E io fui esperto di questo l'anno medesimo che nacque questa canzone, che per affaticare lo viso molto a studio di leggere, in tanto debilitai li spiriti visivi che *le stelle mi pareano tutte d'alcuno albore ombrate*.

Purché il cuore sia *gentile*, «donna a guisa di stella lo 'nnamora» (v. 20), affermava ottimistico Guido Guinizzelli qualche decennio prima, nella sua celebre canzone-manifesto *Al cor gentil rempaira sempre amore*, la prima forse in cui l'amore per una donna appare vicino a integrarsi nel complesso delle leggi cosmiche che «muovono» l'universo. Sembra quasi replicare a questo assunto Dante quando confronta la percezione «trasmutata», erronea della virtù della donna con la visione alterata, colorata o sfocata, di una stella. La similitudine ha grande potenza evocativa, in un contesto come quello della poesia duecentesca, dove l'analogia donna-stella è uno dei topoi più frequentati. Essa è funzionale però anche nell'orizzonte più ampio di un discorso sui meccanismi della conoscenza, qual è la prosa del III libro del *Convivio*, dato lo statuto gnosologico degli astri nel pensiero medievale: ultimi "oggetti" ancora percepibili

dall'occhio umano, ma già messaggeri di un "oltre" celeste; limite estremo di uno sguardo che, indugiando ancora su oggetti materiali, voglia accedere a una verità ulteriore, spirituale¹⁹. Inoltre lo sguardo alzato verso il firmamento, il gesto stesso di osservare le stelle è fin dall'antichità una grande metafora dell'attività mentale astratta, «dell'estraneità che deriva dall'occuparsi dell'essenza delle cose»²⁰, il gesto per eccellenza del filosofo assorto nella meditazione sulle realtà superiori. Quello della visione «turbata» della stella, proposto da Dante, è dunque un «correlativo oggettivo» particolarmente adatto per trasferire il discorso dalla visione sensibile a quella spirituale e per spiegare la genesi dell'erronea percezione interiore che ha per oggetto la donna amata, a sua volta identificata quale figura allegorica della Filosofia; un'ennesima dimostrazione del fatto che, anche qualora si aggancino a concrete esperienze biografiche, le analogie inserite da Dante nelle sue opere non sono mai casuali, ma possiedono sempre una coerenza e una funzione specifica nel contesto.

7. La sintesi offerta da Dante del processo di interiorizzazione dell'immagine durante la percezione visiva sembra così quasi correggere una lunga tradizione lirica nella quale la presenza della *figura* femminile nell'interiorità del soggetto rappresenta un topos imprescindibile. In effetti, una parte autorevole della critica recente, pur mettendone in luce la temperie stilnovistica e la prossimità con *Donne ch'avete intelletto d'amore*, riconosce in *Amor che nella mente mi ragiona* «un momento decisivo di frattura non solo con l'esperienza poetica del *primo amico*, ma con l'intera tradizione della lirica d'amore romanza», in considerazione soprattutto del «definitivo distacco dalla tradizionale fenomenologia amorosa, collocata nella dimensione sensibile del *cor*» attraverso un compiuto «passaggio dal cuore all'intelletto»²¹.

Questa importante prospettiva ermeneutica, da me condivisa, si appoggia prevalentemente sulla lettura della canzone, pur talvolta nella innegabile «difficoltà di tenersi al testo, [...] specie per certe astrazioni già del linguaggio poetico»²². I fondamenti ideologici dello scarto rispetto alle premesse della tradizione precedente sono però formulati con chiarezza, a mio avviso, nell'auto-esegesi dantesca, che proietta sui versi del componimento un'interpretazione non sempre evidente nel solo testo lirico. È nella parte dedicata all'autocommento che Dante sembra non solo intuire un possibile superamento

¹⁹ Mi permetto di rinviare a M. MOCAN, *I pensieri del cuore* cit., pp. 53-65.

²⁰ H. BLUMENBERG, *Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie*, Frankfurt am M. (trad. it. *Il riso della donna di Tracia*, Bologna, il Mulino, 1988, p. 18). Cfr. R. P. FESTUGIERE, in *La révélation d'Hermès Trismégiste*, vol. I: *L'astrologie et les sciences occultes*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 5.

²¹ P. BORSA, «*Amor che nella mente mi ragiona*» tra Stilnovo, «Convivio» e «Purgatorio», in *Il «Convivio» di Dante*, a cura di J. Bartuschat e A. A. Robiglio, Ravenna, Longo, 2016, pp. 53-82, a p. 69.

²² D. DE ROBERTIS, *Il libro della 'Vita Nuova' e il libro del 'Convivio'*, «Studi Urbinati», II, 1951, pp. 5-27, a p. 18.

del paradigma topico occhi-cuore della lirica di ascendenza cortese (anche se senza portarlo a maturazione – il *Convivio* d'altra parte rimase incompiuto), ma anche rimediale la secolare analogia fra visione e conoscenza nella direzione di un progetto centrato sul problema della figurabilità, sulla ricerca di «*moyens adéquats pour pouvoir donner un corps de parole(s) à ce qui existe n'ayant pourtant plus ou pas de corps terrestre*»²³. In questo senso, credo che nelle pagine del *Convivio* affiori l'interrogativo cruciale che troverà un'articolata formulazione e una compiuta risposta nella *Commedia*: qual è il grado di verità e di veridicità delle immagini, posto che esse sono sempre l'esito di una mediazione, di un «discorso» attraverso il «mezzo» esterno e attraverso l'organo della percezione che le riceve, e segno dell'incontro con l'ostacolo della superficie riflettente (dell'occhio o dello specchio)? Esistono immagini pure, che mostrano le cose nella loro verità, al di là delle «trasmutazioni» imposte dalla nostra umana condizione, o in quale altro modo l'intelletto può entrare in contatto con la verità della pura luce, non limitata dal *phantasma* conoscitivo²⁴?

8. Si tratta, come sappiamo, di aspetti di centrale rilevanza per l'ideazione della terza cantica, che chiamano in causa le possibilità e i limiti – di rappresentazione e di espressione – del pensiero e del linguaggio, costretti a servirsi sempre di un segno, visivo o linguistico che sia – come apertamente dichiarato nel IV canto del *Paradiso*, dove si afferma la necessità dell'allegoria per rappresentare le realtà celesti²⁵. Il III libro del *Convivio* sembra appunto prospettare *in nuce*, attraverso degli affioramenti talvolta appena adombrati, linguaggio e motivi centrali poi nel «poema sacro», soprattutto per la terza cantica, per esprimere il paradosso metapoetico della rappresentazione dell'infigurabile: quei nodi concettuali e metaforici che adombrano il rapporto fra luce, amore e linguaggio. Ad esempio, è significativa in tal senso la precisazione terminologica intorno alle accezioni di termini come *luce*, *lume*, *raggio* e *splendore* che accompagna i riferimenti ai meccanismi della visione: termini indispensabili per comprendere l'architettura della terza cantica²⁶:

²³ A. VASILIU, *La parole diaphane chez Dante («Convivio» II et III)*, «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age», 64, 1997, pp. 189-212, a p. 209.

²⁴ Il tema, decisivo per la comprensione della terza cantica, è uno dei più intensamente indagati dalla critica dantesca recente: si veda in tal senso il contributo di C. BOLOGNA presente in questo volume. Io stessa ne ho indagato alcuni aspetti in M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso. Sull'«alta fantasia» in Dante e nel pensiero medievale*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, e in EAD., *Canto XXIII: Vedere la «vera luce» nel cielo delle stelle fisse. Il trionfo di Cristo e Maria*, in *Cento canti per cento anni. III. Paradiso. 2. Canti XVIII-XXXIII*, a cura di A. Mazzucchi, E. Malato, Roma, Salerno editrice, pp. 671-697.

²⁵ Cfr. S. PRANDI, *Dilemma e allegoresi nel canto IV del «Paradiso»*, «Studi danteschi», LXXII, 2007, pp. 103-140.

²⁶ Il passo ripropone una distinzione comune nel Medioevo, parafrasando Tommaso e il suo commento al *De divinis nominibus* dello PseudoDionigi: «Lux [...] dicitur secundum quod est in aliquo corpore lucido in actu [...] Lumen [...] dicitur, secundum quod est receptum, in corpore

Ma però che qui è fatta menzione di luce e di *splendore*, a perfetto intendimento mostrerò [la] differenza di questi vocabuli, secondo che Avicenna sente. Dico che l'usanza de' filosofi è di chiamare "*luce*" lo lume in quanto esso è nel suo fontale principio; di chiamare "*raggio*", in quanto esso è per lo mezzo, dal principio al primo corpo dove si termina; di chiamare "*splendore*", in quanto esso è in altra parte alluminata ripercusso. (*Conv.*, III xiv)

Anche la meditazione sulle cause della percezione erronea degli oggetti di conoscenza (di qualunque natura essi siano) è cruciale per il poema: si pensi al sogno della femmina balba, narrato in *Purgatorio* XIX, un vero e proprio vertice di espressione poetica sulla potenza d'inganno dell'immagine. Ma di particolare interesse nella prospettiva del poema mi sembra proprio il fatto che le numerose formulazioni relative alla luce presenti nel terzo libro del *Convivio* convergano verso l'indagine sulla possibilità di una conoscenza pura, più libera dall'errore o dalle «trasmutazioni» che possono sviare la percezione sensibile delle cose, insieme all'impiego di un vocabolario proprio alle riflessioni teologiche sulla metafisica della luce. Infatti, mentre, come ho già sottolineato, i riferimenti alla scienza ottica per descrivere il "viaggio" dell'immagine della donna attraverso gli occhi fino al cuore evocano un luogo comune della lirica predantesca, non si può dire altrettanto per le successive affermazioni intorno alla luce e alla visione, che costituiscono uno dei fulcri più importanti della prosa argomentativa terzo libro del *Convivio* e lo rendono in effetti una «*pathway*»²⁷ nella direzione della *Commedia* quale risultato di «una originalissima sintesi che determina la centralità dell'atto poetico come strumento supremo di conoscenza»²⁸.

I brani dedicati in questo contesto all'assimilazione fra i fenomeni della visione, della conoscenza e dell'amore vertono specificamente sul problema dell'ineffabilità, dichiarata nei versi della canzone²⁹, illustrandone le cause. La

diaphano illuminato. Radius autem dicitur illuminatio secundum directam lineam ad corpus lucidum [...] Splendor autem est ex reflexione radii ad aliquod corpus tersum et politum [...] ex qua reflexione etiam radii proiciuntur » (II, *Sent.*, 13 1 a3; cfr. M. ARIANI, «*E sì come di lei bevve la gronda / de le palpebre mie*» ('*Par.*' xxx 88): *Dante e lo Pseudo Dionigi Areopagita*, in *Leggere Dante*. Atti dei Seminari dell'Università di Pisa, 2001-2002, a cura di L. Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, 2002, pp. 131-152, a p. 147); cfr. D. OTTAVIANI, *La philosophie de la lumière chez Dante. Du 'Convivio' à la 'Divine Comédie'*, Paris, Champion, 2004. Per la disamina e la discussione delle fonti possibili di questo passo e la relativa bibliografia rinvio a GALLI, *Il 'De luce' di Bartolomeo da Bologna*, cit., pp. 149-165.

²⁷ Usando la formula di J. SCOTT, *The Unfinished «Convivio» as a Pathway to the «Comedy»*, «*Dante Studies*», 113, 1995, pp. 31-56; per *Amor che nella mente mi ragiona* cfr. anche B. ARDUINI, *Le implicazioni del «Convivio» nel corpus dantesco*, «*Medioevo letterario d'Italia*», 6, 2009, pp. 89-116 (con significative riprese da FIORILLA, cit.; più recentemente EAD., *Memorie letterarie nel «Convivio» di Dante*, «*Romanic Review*», 112, 2021, pp. 62-72); e le importanti considerazioni di P. BORSA, cit.

²⁸ S. PRANDI, *Dilemma e allegoresi*, cit., p. 104.

²⁹ «E certo e' mi conven lasciare in pria, / s'io vo' trattar di quel ch'odo di lei, / ciò che lo

prima causa della impossibilità di esprimere compiutamente il «ragionar d'amore», quella si direbbe più superficiale e contingente, è di natura linguistica: la parola umana non è in grado di descrivere quanto l'intelletto ha sperimentato e compreso. L'altro, più radicale e ontologico, riguarda la natura stessa dell'esperienza a cui si tenta di dare espressione, e che rimane infigurabile per l'intelletto, non diventando immagine, ovvero non «terminando» nella mente per coagularsi in un'immagine che possa poi assumere forma verbale³⁰.

Questa seconda condizione, sulla quale mi soffermerò, è formulata di nuovo nei termini dell'ottica e delle sue articolazioni metafisiche, attraverso il ricorso ai meccanismi di diffusione della luce nel *medium*. Abbiamo visto nel brano precedentemente citato che, quando la forma intenzionale dell'oggetto incontra la «superficie lucida e terminata» dell'occhio essa si «ripercuote», e che questo fenomeno di riflessione genera l'immagine percettiva e mentale. A proposito di ciò che rimane al di fuori delle possibilità di comprensione umana Dante afferma invece: «Ché a me conviene lasciare per povertà d'intelletto molto di quello che è vero di lei, e *che quasi nella mia mente raggia, la quale come corpo diafano riceve quello, non terminando*» (III iv 1); dunque che nel suo intelletto non si compie il «discorso» della luce amorosa, ma esso ne è attraversato, al pari dello spazio diafano che accoglie la luminosità pura. Più avanti, il concetto è ribadito con ricorso allo stesso codice metaforico: «ma in ciò voglio dare a intendere la grande virtù che *li suoi occhi* aveano sopra me: *ché, come se [io] fosse stato [vetro], così per ogni lato mi passava lo raggio loro*» (III x 1). Gli occhi e la mente di Dante, dunque, invece di funzionare da specchi riflettenti dello sguardo della donna restituendone un'immagine conoscitiva, sono invece attraversati dai suoi raggi, come un vetro trasparente.

Come si vede, Dante si allontana qui, nel presentare la natura allegorica della donna celebrata, dal classico paradigma amoroso dell'immagine riflessa (o, nei termini del *Convivio*, «ripercossa» dalla mente-specchio), per rappresentare una situazione in cui la luce transita senza incontrare resistenza nella trasparenza del *medium*, processo che equivale a una natura superiore, sopraterrena dei contenuti esperiti. Il passaggio dall'una all'altra situazione è ricco di implicazioni, dal momento che la condizione di pura trasparenza che accoglie senza mediazione la luce è attribuita da Dante anche alla conoscenza degli angeli, in un passo che contiene a mio avviso elementi di grande importanza per la corretta comprensione della figura di «donna angelicata» di guinizzelliana memoria:

mio intelletto non comprende; / e di quel che s'intende / gran parte, perché dirlo non savrei. / Però, se le mie rime avran difetto / ch'entreran ne la loda di costei, / di ciò si biasmi il debole intelletto / e 'l parlar nostro, che non ha valore / di ritrar tutto ciò che dice Amore» (vv. 9-19).

³⁰ Per una più ampia illustrazione della questione, cfr. G. LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo, 2002, e ID., *La «fabbrica del rettorico» e l'ineffabilità nel «Convivio»*, in *Dante e la retorica*, a cura di L. Marcozzi, Ravenna, Longo, 2017, pp. 70-88, dove si dimostra anche che «l'ammissione di questo difetto [l'ineffabilità] è parte della lode e ne costituisce un efficace compimento» (p. 87).

Ove ancora è da sapere che lo primo agente, cioè Dio, pinga la sua virtù in cose per modo di diritto raggio, e in cose per modo di splendore reverberato; onde *nelle Intelligenze [separate] raggia la divina luce senza mezzo, nell'altre si ripercuote da queste Intelligenze prima illuminate*. (III xiv 4)³¹

9. La nozione che accomuna le formulazioni citate sopra, relative da una parte all'allegorica figura femminile e dall'altra alla conoscenza angelica, è quella della "trasparenza attraversata dalla luce", indicata con precisione terminologica da Dante nel brano citato di *Conv.* III iv attraverso il termine *diafano*³². Si tratta di una parola dall'altissimo potenziale evocativo in sede poetica, ma appartenente al lessico tecnico della scienza ottica e della filosofia aristotelica. Nella sua accezione comune, per cui il termine è sinonimo di 'trasparente', con riferimento a ciò che lascia passare la luce e si lascia illuminare dalla luce, esso è infatti riconducibile ai trattati di ottica in latino, dove quando si parla del *diaphanum* ci si riferisce in un primo momento concretamente alla qualità di trasparenza dello spazio in cui si manifestano la luce e l'immagine. Il termine ricorre però nelle traduzioni latine del commento averroistico al *De anima* di Aristotele, dove è impiegato come termine di riferimento analogico per illustrare la natura dell'intelletto possibile, dal momento che lo spazio inteso come pura trasparenza, aperta al transito della luce e delle immagini, raffigura un «être sans éstantité ou forme possible, [...] ouvert potentiellement à une mise-en-forme sensible, chaque fois différente et strictement apparitionnelle, épiphanique ou iconique, qu'il lui revient de révéler à partir de tout objet entré dans son champ d'illumination ou de clarté»³³. Il diafano è, in altre parole, per la terminologia filosofica aristotelica, la metafora assoluta della conoscibilità: in quanto «medio della visione», ovvero «particolare trasparenza dell'aria o dell'acqua [...] che permette alle forme di esistere in quanto pura visibilità», esso si presta a raffigurare la pura potenzialità del pensabile, l'intelletto possibile come medio del pensiero, «l'ente capace di ricevere una forma nel suo solo essere di conoscibilità»³⁴.

Questa dimensione della speculazione filosofica intorno alle modalità della conoscenza umana connessa al termine *diafano* è probabilmente nota a Dante;

³¹ Cfr. anche III vii: «Così la bontà di Dio è ricevuta altrimenti dalle sostanze separate, cioè dalli *Angeli*, che sono *sanza grossezza di materia, quasi diafani* per la purità della loro forma; e altrimenti dall'anima umana, che, avegna che da una parte sia da materia libera, da un'altra è impedita, si com'è l'uomo ch'è tutto nell'acqua fuor del capo, del quale non si può dire che tutto sia nell'acqua né tutto fuor da quella».

³² Ho indagato in modo più approfondito, in una prospettiva parzialmente diversa, le implicazioni di questo termine nella poesia di Cavalcanti e di Dante in M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso*, cit.

³³ A. VASILIU, *Du dipahane. Image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*, Paris, Vrin, 1997, p. 16.

³⁴ E. COCCIA, *La trasparenza delle immagini. Averroé e l'averroismo*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, p. 108.

essa deve avere inoltre acquisito anche una declinazione specifica nell'ambito dei dibattiti poetici intorno al rapporto fra amore e conoscenza, segnatamente in quello che impegna lo stesso Dante e il suo «primo amico» Guido Cavalcanti³⁵. Lo si può desumere dalla rarità delle attestazioni di *diafano* nella lingua italiana antica³⁶, soprattutto dal fatto che la quasi totalità delle poche occorrenze a noi note sono o di ambito propriamente filosofico³⁷, oppure riconducibili a testi poetici del solo Dante (nel *Convivio*), di Cavalcanti, e ai commenti dedicati alle loro opere (alla *Commedia* e a *Donna me prega*). La parola, che «garde sa teneur scientifique pendant toute la période de rayonnement de la scolastique et de l'aristotelisme, pour passer ensuite dans le vocabulaire commun»³⁸, va dunque a tutti gli effetti annoverata fra i tecnicismi scientifici e filosofici che costituiscono una delle dimensioni innovative più proprie della generazione stilnovista, e in particolare di Cavalcanti e Dante.

10. È lecito ipotizzare che i riferimenti alla nozione di *trasparenza del medium* nel III libro del *Convivio* siano da collegare alla riflessione sulle nozioni scientifiche dell'ottica medievale da parte di Dante e alla sua consapevolezza circa implicazioni filosofiche di tale terminologia e di questo repertorio di immagini. Le affermazioni formulate nel commento alla canzone *Amor che nella mente mi ragiona* sull'ineffabilità dell'esperienza chiamano infatti in causa, come abbiamo visto, una distinzione molto precisa nei termini fra il processo della conoscenza basata sulla vista e l'interiorizzazione dell'immagine, e quella di un'esperienza irrapresentabile, perché analoga alla pura luminosità diffusa nello spazio trasparente. In altre parole, se il «ripercuotersi» sulla «superficie terminata» è appunto la condizione perché la luminosità diffusa prenda consistenza di forma e visibilità sensibile, nel «mezzo diafano» la divina luce raggiunge, ma senza concretizzarsi e coagularsi in forme visibili. La differenza fra la conoscenza delle intelligenze angeliche, e quella umana si situerebbe su quella linea di separazione che divide la pura trasparenza dal regno della visibilità in quanto luogo genetico delle immagini (sensibili e mentali): e Dante afferma di aver sperimentato, già a questa altezza del *Convivio*, nell'amore per una donna che assume nella prosa espositiva la figura allegorica della Filosofia, una luminosità pura che irraggiava nella sua mente. Significativamente, mentre la canzone «sorella» errava nel seguire l'apparenza (la *figura* della donna), qui la visione della luminosità non (perfettamente) determinata nell'immagine sen-

³⁵ Cfr. M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso*, cit.

³⁶ Stando alle attestazioni registrate dal *Tesoro della lingua italiana delle Origini (TLIO)*, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano, consultabile all'indirizzo www.ovi.cnr.it, s.v.

³⁷ Ad esempio nelle *Questioni filosofiche*, testo in volgare toscano probabilmente del 1298, IV, pt. 3, cap. 9c, pag. 100.3: «La terza opinione, la quale pare ke se confermi per Aristotile, ène ke la cosa colorata ke se vede multiplica la spetie sua per lo corpo *diafano*, cioè per l'*aere* k'è rado (et) trasparente, per vertute del lume infine a l'occhio» (ivi, s.v.).

³⁸ A. VASILIU, *La parole diaphane*, cit., p. 208.

sibile è elevata a portatrice di verità dell'esperienza ultrasensibile.

Tale evoluzione si consuma parallelamente a un'altra importante innovazione della poetica dantesca fra *Vita nova*, *Convivio*, *De vulgari eloquentia* e *Commedia*. Questo sviluppo è come compendiato nella centralità a cui assurge la *mente* in quanto luogo e soggetto del ragionare d'amore: la quale «all'altezza della *Vita nova* sembra configurarsi ancora [...] come la "parte" più elevata dell'anima sensitiva, il luogo, cioè, dove sono elaborati e conservati i *phantasmata* generati dalle impressioni ricevute dai sensi i quali sono il presupposto della conoscenza intellettuale che opera per astrazione, ma che nel finale dell'opera parrebbe quasi attenuare e problematizzare "il suo carattere, per così dire, ancora fisiologicamente contaminato di senso interno"»³⁹. A quest'altezza del trattato in volgare Dante si sofferma invece sulla definizione di *mente*, identificandola come «quella fine e preziosissima parte dell'anima che è deitade»: il *locus qui non est locus* dove può risuonare il «ragionar d'amore» quale eco umana, terrena, della parola del divino Amore. Mi sembra che in questi passaggi, per quanto collegati alla figura della terrena «donna gentile», a una Filosofia non ancora proiettata verso le verità più alte, sia già adombrata, se non compiutamente avviata quella «promozione ontologica» (come la chiamava Contini) della donna da «oggetto» della passione amorosa a soggetto di una nobilitazione dell'amante sul piano dell'eterno, che si compie con la Beatrice guida attraverso il Paradiso.

³⁹ BORSA, *Amor che nella mente mi ragiona* cit., pp. 67-68.

FEDERICO ROSSI

*«Figurando il paradiso»:
Dante poeta del mondo celeste*

La terza cantica della *Commedia* è percorsa per tutta la sua estensione dallo sforzo titanico di «figura[re] il paradiso», sopperendo in primo luogo alla difficoltà della memoria in rapporto alle realtà somme in cui l'intelletto si è «profonda[to]», in secondo luogo ai limiti del linguaggio umano, inadatto a esprimere anche «l'ombra» di quelle stesse realtà in assenza di un aiuto dall'alto (*Par.* I 8-9, 22)¹. Il verbo *figurare* è impiegato da Dante all'interno di una delle più celebri tra queste dichiarazioni di ineffabilità (*Par.* XXIII 55-69)²:

Se mo sonasser tutte quelle lingue
che Polimnia con le suore fero
del latte lor dolcissimo più pingue,
per aiutarmi, al millesmo del vero
non si verria, cantando il santo riso
e quanto il santo aspetto facea mero;
e così, figurando il paradiso,
convien saltar lo sacrato poema,
come chi trova suo cammin riciso.
Ma chi pensasse il ponderoso tema
e l'omero mortal che se ne carica,

¹ Cfr. l'ormai classica ricerca di G. LEDDA, *La guerra della lingua: ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante*, Ravenna, Longo, 2002 («Memoria del tempo», 22).

² M. ARIANI, *Nota su «figurando il Paradiso» («Par.» XXIII, 61): umbra lucis, lux infigurabilis*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. Ariani, A. Bruni, A. Dolfi e A. Gareffi, I, Firenze, Olschki, 2011 («Biblioteca dell'Archivum Romanicum», Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia», 375), pp. 49-63; sul canto, cfr. M. PERUGI, *Canto XXIII*, in *Lectura Dantis Turicensis. III. Paradiso*, a cura di G. Güntert e M. Picone, Firenze, Cesati, 2002, pp. 363-371; L. PERTILE, *La punta del disio: semantica del desiderio nella Commedia*, Firenze, Cesati, 2004, pp. 181-211; E. PASQUINI, «Paradiso» XXIII come icona del terzo regno, in *La parola e l'immagine cit.*, vol. I, pp. 65-73; M. MOCAN, *Canto XXIII. Vedere la «vera luce» nel cielo delle stelle fisse. Il trionfo di Cristo e Maria*, in *Cento canti per cento anni. III. Paradiso. 2. Canti XVIII-XXXIII*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 671-697.

nol biasmerebbe se sott'esso trema:
 non è pareggio da picciola barca
 quel che fendendo va l'ardita prora,
 né da nocchier ch'a sé medesmo parca.

Singularmente, ciò che sfida al massimo grado la capacità rappresentativa del poeta, costringendo il «sacrato poema», qui chiamato così per la prima volta, a saltare, non è la visione di Cristo, apparso al pellegrino in una folgorazione che non gli si è impressa nella memoria; è invece il «santo riso» di Beatrice. Il problema riguarda strettamente il fare poesia, come conferma l'immediato ricorso all'immagine oraziana dell'«omero mortal» che «trema» sotto il «ponderoso tema» che si è scelto: il precetto oraziano del «sumite materiam...» (*Ars poetica*, vv. 38-40) è evocato proprio nel momento in cui esso è supremamente violato. Ciò induce a respingere ogni interpretazione allegorica di «figurando», a partire dalla chiosa, rassicurante ma in fondo riduttiva, di Benvenuto da Imola: «repraesentando poetice sub figura, quia de rei veritate non est hic, sed hic figuratur et monstratur»³. Non si capisce, del resto, in che modo un processo di creazione puramente allegorica e fittiva possa conoscere battute d'arresto; senza contare che Dante ha appena dichiarato di volersi attenere strettamente al vero, anche se le sue capacità sono appena in grado di riprodurre il «millesmo».

Più attraente può apparire la lettura in senso tipologico di Emilio Pasquini, il quale proponeva di vedere nel termine «il valore (caro ad Auerbach) di “dando un'immagine provvisoria” di quel paradiso che solo tornandovi come pura anima si potrà cogliere in tutta la sua bellezza»⁴. Neanche questa interpretazione, tuttavia, sembra essere pienamente autorizzata dal testo: Dante infatti non lascia mai intendere che la sua esperienza del «beato regno» soffra limitazioni per via del suo *status* di vivente. Al contrario, il fatto che Dante ascenda all'Empireo con il corpo – come di fatto rivendicato a più riprese, andando oltre le formule dubitative di ascendenza paolina⁵ – sembra essere una condizione eccezionale e privilegiata. Il pellegrino va incontro a un affinamento dei sensi del suo corpo mortale che culmina nella preghiera di Bernardo alla Vergine che «ogne nube li dislegli / di sua mortalità» (*Par.* XXXIII 31-32); il suo corpo si avvicina quindi, pare di poter intendere, ai corpi gloriosi che saranno assunti con la Resurrezione⁶. L'essere in possesso del proprio corpo co-

³ BENVENUTO DA IMOLA, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, a cura di Giacomo Filippo Lacaita, Firenze, Barbera, 1887, vol. V, p. 322; «figurando» non è oggetto di chiosa nelle redazioni precedenti del commento: cfr. BENVENUTO DA IMOLA, *Lectura Dantis Bononiensis*, a cura di P. Pasquino, Ravenna, Longo, 2017 («Memoria del tempo», 50).

⁴ E. PASQUINI, *Immaginare l'Aldilà*, cit., p. 68.

⁵ Dante riecheggia il dubbio paolino in *Par.* I 73-75, ma già in *Par.* I 98-99 sottintende di stare ascendendo col corpo, come ribadito più volte nel corso della cantica (cfr. ad es. *Par.* II 37-42; *Par.* XXI 11, 61).

⁶ È questa la tesi di M. GRAGNOLATI, *Experiencing the Afterlife: Soul and Body in Dante and*

stituisce senz'altro un di più e non un di meno, come attestano anche le celebri parole di Salomone sul «disio d'i corpi morti» dei beati in *Par.* XIV 63⁷. Ritenere, con Pasquini, che una «pura anima» abbia una percezione più completa della bellezza del paradiso – e che per questo, nel raccontare sua salita con il corpo, il pellegrino debba accontentarsi di “figurarlo” – mi sembra quindi contrario alle ragioni della teologia.

Mi pare, invece, che nel passo in esame “figurare” abbia il significato di ‘raffigurare’, cioè di ‘dare forma’ a una rappresentazione. Se c'è un carattere di provvisorietà e insufficienza intrinseco al paradiso ‘figurato’, ciò dipende dall'insufficienza inevitabile di ogni rappresentazione di fronte all'infigurabile per eccellenza; il termine, come è noto, è in Iacopone, proprio in un passaggio sui limiti della figurabilità: «Enfigurabel luce / chi te pò figurare / che volisti abitare / 'n obscura tenebria?»⁸. In altre parole, sono le realtà stesse di cui Dante fa esperienza nel corso della sua salita a essere figure o ombre rispetto alle verità ultime; la figura troverà un adempimento soltanto nella *visio Dei* dell'Empireo.

Un'intera cantica prepara quindi l'istante supremo del «fulgore che in sua voglia venne»: a questa conoscenza immediata del divino Dante giunge attraverso un lungo cammino di avvicinamento, che richiede il dispiegamento di una precisa strategia rappresentativa. Nel seguito di questo lavoro, analizzerò alcuni dei procedimenti scelti da Dante per «figurare» il terzo regno, per poi volgermi al venire meno di ogni rappresentazione nella rivelazione finale; ciò darà modo, fra l'altro, di ripensare la categoria auerbachiana di ‘realismo figurale’ alla luce del funzionamento peculiare della terza cantica.

Medieval Culture, Notre Dame, Ind, University of Notre Dame Press, 2005 («The William and Katherine Devers series in Dante studies», 7), pp. 161-178, ripresa in IDEM, *Amor che move: linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, Il saggiatore, 2013 («La cultura», 821), pp. 149-161.

⁷ Cfr. M. GRAGNOLATI, *Paradiso XIV e il desiderio del corpo*, «Studi Danteschi», LXXVIII, 2013, pp. 285-309; IDEM, *Eschatological Anthropology*, in *The Oxford Handbook of Dante*, a cura di M. Gragnolati, E. Lombardi e F. Southerden, Oxford, Oxford University Press, 2021, pp. 447-463; gli studi raccolti nella seconda parte del volume *Dante e le grandi questioni escatologiche*. Atti del Convegno Internazionale (Roma, Università degli Studi Roma Tre, 25-26 novembre 2021), a cura di L. Azzetta, Milano, Vita e Pensiero, 2022 («Dies nova», 6), in particolare C. MARABELLI, *Il rapporto anima/corpo dopo il giorno del giudizio nel pensiero di alcuni scolastici del secolo XIII*, pp. 119-137, a p. 137; C. TROTTMANN, *Il «disio d'i corpi». La disputa teologica al tempo di Giovanni XXII e Dante*, pp. 139-157, alle pp. 152-154; P. PORRO, *Resurrezione del corpo e intensificazione della beatitudine. Il canto XIV del Paradiso nel contesto dei dibattiti scolastici*, pp. 159-173, alle pp. 171-173.

⁸ *Sopr'onne lengua Amore*, vv. 17-20, in IACOPONE DA TODI, *Laude*, a cura di F. Mancini, Bari, Laterza, 1974 («Scrittori d'Italia», 257), p. 295; «la scura tenebria» in G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, Milano Napoli, Ricciardi, 1960 («La letteratura italiana. Storia e testi», 2), vol. 2, p. 149. Nella stessa lauda, Dio è ripetutamente definito «senza figura» (vv. 2, 83).

1. *L'attraversamento dei cieli: precedenti e modelli*

Per preparare l'approdo all'Empireo, Dante predispose in primo luogo un percorso attraverso le sfere celesti. L'idea che la sede dell'Eterno sia collocata al di là dei cieli risale alla tradizione ebraica, ma ha il proprio luogo fondativo per i cristiani nel passo della *Seconda lettera ai Corinzi* ove è narrato il celebre *raptus ad tertium caelum* (2 Cor., 12, 2-4), attribuito dall'Apostolo a un personaggio indeterminato ma riferito allo stesso Paolo dalla tradizione patristica e poi medievale. I tre cieli del passo paolino furono spesso richiamati nelle visioni medievali che prevedevano un viaggio planetario. Nell'esegesi, tuttavia, i tre cieli dell'*Epistola* erano normalmente intesi in senso allegorico, secondo l'indicazione autorevolissima di Agostino, che proprio a questo tema dedicò il libro XII del *De Genesi ad litteram*⁹. Il teologo distingue tre diversi tipi di visione – corporale, spirituale, intellettuale –, identificando quindi nella terza il paradiso per eccellenza¹⁰. Leggiamo nella sintesi conclusiva (XII xxxiv 67):

Si ergo caelum primum recte accipimus hoc omne corporeum generali nomine quidquid est super aquas et terram, secundum autem in similitudine corporali quod spiritu cernitur, sicut illud, unde animalibus plenus in extasi Petro discus ille submissus est, tertium vero quod mente conspicitur ita secreta et remota et omnino abrepta a sensibus carnis atque mundata, ut ea, quae in illo caelo sunt, et ipsam dei substantiam verbumque deum, per quod facta sunt omnia, per caritatem spiritus sancti ineffabiliter valeat videre et audire: non incongruenter arbitramur et illuc esse apostolum raptum et ibi fortassis esse paradysum omnibus meliorem et, si dici oportet, paradysum paradysorum.

Agostino non lascia quindi alcuno spazio per immaginare un'ascesa planetaria dell'Apostolo. Il tema si fece comunque strada nel mondo latino attra-

⁹ L'opera è ben nota a Dante, come dimostra il commento di Tavoni al *De vulgari eloquentia* in D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, in *Opere*, a cura di M. Tavoni, I, Milano, Mondadori, 2011 («I meridiani»), pp. 1065-1547; cfr. anche F.X. NEWMAN, *St. Augustine's Three Visions and the Structure of the Commedia*, «Modern Language Notes», LXXXII, 1, 1967, pp. 56-78; M. TAVONI, *Dante "Imagining" His Journey Through the Afterlife*, «Dante Studies», CXXXIII, 1, 2015, pp. 70-97, alle pp. 74-75. Sull'importanza del precedente del *raptus* paolino, interpretato secondo categorie agostiniane, per l'«esperienza intellettuale indicibile» che chiude la terza cantica, cfr. L. AZZETTA, *Visioni bibliche e investitura poetica. Spunti per una riflessione sulla poesia di Dante a partire dall'Epistola a Cangrande*, in *Theologus Dantes. Tematiche teologiche nelle opere e nei primi commenti*, a cura di L. Lombardo, D. Parisi e A. Pegoretti, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018 («Filologie medievali e moderne», 18), pp. 189-214 (la cit. a p. 205).

¹⁰ Per Agostino, un certo grado di paradiso si può attingere già in questa vita, in virtù della serenità della buona coscienza («laetitia quaedam bonae conscientiae», *De Gen. ad litt.* XII xxxiv 65) e della vita virtuosa all'interno della Chiesa (*ibid.*). Cito il testo da AGOSTINO, *Commenti alla Genesi. La Genesi contro i Manichei – Libro incompiuto sulla Genesi alla lettera. – La Genesi alla lettera*, a cura di G. Catapano e E. Moro, Milano, Bompiani, 2018 («Il pensiero occidentale»).

verso la *Visio Pauli*, un testo spesso paragonato alla *Commedia* nella sua rappresentazione dell'aldilà¹¹; per trovarvi una rappresentazione dei luoghi celesti, tuttavia, dobbiamo rivolgerci a un ramo minoritario della tradizione, quello delle *Long Latin Versions*, o *Himmel-Hölle-Fassungen*, probabilmente inaccessibile al poeta fiorentino¹². Il terzo cielo è descritto alla stregua di un palazzo, con una porta e due colonne d'oro, che reggono tavole occupate dagli elenchi dei nomi dei giusti. Paolo vi è trasportato da un angelo; dopo l'incontro con Enoch ed Elia, l'angelo lo fa scendere nel secondo cielo – di cui nulla si dice –, poi nel firmamento e, attraverso le porte del cielo, sulla terra. I cieli sono quindi attraversati in ordine discendente; la debole caratterizzazione astronomica appare sul punto di essere sopraffatta dall'allegoresi.

Il viaggio attraverso i cieli è motivo attestato, anche se non diffusissimo, all'interno della letteratura visionaria medievale¹³. Lo si riscontra, in particolare, nella *Visio Alberici*, il protagonista ascende soltanto al primo cielo, da cui tut-

¹¹ H.T. SILVERSTEIN, *Dante and the Visio Pauli*, «Modern Language Notes», XLVII, 6, 1932, pp. 397-399; G. LEDDA, *Dante e la tradizione delle visioni medievali*, «Lettture Classensi», XXXVII, 2008, pp. 119-142; G. LEDDA, *Modelli biblici nella Commedia: Dante e san Paolo*, in *La Bibbia di Dante: esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*. Atti del convegno internazionale di studi, Ravenna, 7 novembre 2009, a cura di G. Ledda, Ravenna, Centro dantesco dei Frati minori conventuali, 2011 («Quaderni della Sezione studi e ricerche», 4), pp. 179-216; M. CHIARIGLIONE, *Alcune visioni e leggende medievali nell'Inferno di Dante?*, in *I diavoli nell'Inferno di Dante. Con altri studi danteschi*, Spoleto, CISAM, 2018, pp. 90-109; L. AZZETTA, *Visioni bibliche e investitura poetica*, cit., p. 204 n. 14.

¹² Cfr. L. JIROUSKOVA, *Die Visio Pauli: Wege und Wandlungen einer orientalischen Apokryphe in lateinischen Mittelalter unter Einschluss der altschechischen und deutschsprachigen Textzeugen*, Leiden, Brill, 2006 («Mittelaltersche Studien und Texte 34»), pp. 13-15, 488-489 e *passim*. Per l'edizione delle versioni lunghe, cfr. T. SILVERSTEIN, *Visio sancti Pauli: the history of the Apocalypse in Latin together with nine texts*, London, Christophers, 1935 («Studies and documents 4»); C. CAROZZI, *Eschatologie et au-delà: Recherches sur l'Apocalypse de Paul*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013 («Hors collection»); T. SILVERSTEIN e A. HILHORST, *Apocalypse of Paul: a new critical edition of three long Latin versions*, Genève, P. Cramer, 1997 («Cahiers d'orientalisme», 21).

¹³ A. MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, a cura di L. Marcozzi, Roma, Salerno Editrice, 2013 («La navicella dell'ingegno», 1) dedica solo un cenno alla tradizione che «aveva collocato la dimora delle anime e dei giusti nelle sfere celesti», ritenendo che essa non costituisca «una caratteristica significativa» delle visioni popolari cui il libro è dedicato (p. 213). Cfr. anche G. LEDDA, *Dante e la tradizione delle visioni medievali*, cit.; E. DRASKÓCZY, *I modelli della Commedia: visione e viaggio. (Tipologie e considerazioni generali)*, in «Quella terra che 'l Danubio riga': Dante in Ungheria», a cura di E. Vigh e E. Draskóczy, Roma, Aracne, 2021 («Dante nel mondo», 19), pp. 55-81. Nella *Visio Godeschalci*, il visionario non approda al paradiso dei beati, ma a un luogo detto *regio vivorum*, ove coloro che sono stati abbastanza buoni in vita attendono il giudizio finale; poiché questo luogo è detto luminosissimo, come pure le anime che vi dimorano, l'estensore del testo ricorda che queste caratteristiche sono normalmente attribuite dai teologi al cielo Empireo, identificato con il terzo cielo paolino (che tuttavia, aggiunge, dovrebbe se mai corrispondere al luogo destinato ai perfetti): cfr. *Visio Godeschalci: il mondo e l'altro mondo di un contadino tedesco del XII secolo*, a cura di R.E. Guglielmetti e G. Puleio, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2021 («Per verba», 37), pp. 59-60.

tavia può contemplare tutti i cieli planetari, fino al sesto (ove hanno sede angeli e beati) e al settimo (ove è il trono di Dio): «ita autem stante me in primo celo omnia, que superius et inferius erant, michi lucida et aperta videbantur»¹⁴. Successivamente Alberico è condotto «ad locum quendam muris altissimis circumdatum»; dal di sopra del muro contempla degli arcani che gli è tuttavia proibito riferire¹⁵. Si può anche ricordare un testo meno conosciuto ma vicino cronologicamente e geograficamente a Dante, la vita della beata Gherardesca da Pisa, terziaria camaldolese che ricevette numerose visioni: in una di esse si racconta quanto segue¹⁶:

Volens igitur Sancta quadam die, ea quae de regno Dei viderat aliis referare, dixit, quod dum quadam die, ut erat solitum, anima eius portaretur in cælum, cum transiret planetas cæli, vidit ingentem planitiem, quæ vocabatur comitatus Ierusalem sanctæ civitatis: et erat ibi castrorum mirabilis multitudo, et viridaria pulchra valde, omnesque plateae civitatis Jerusalem erant ex auro mundissimo et lapidibus pretiosis. Erant ibi quoque arbores aureae, ordinatim positae, quarum similiter rami pulcherrimi fulgebant ex auro. In medio itaque comitatus hujus extat Jerusalem sancta, sublimis et pulchra valde, omni omata decor: in illo etiam non habitat aliquis, nisi in civitate tantum.

L'attraversamento dei cieli planetari è qui oggetto di un cenno rapidissimo, non perfettamente armonizzato con l'approdo a un'*ingens planities* che è in realtà il contado della Gerusalemme celeste.

L'incontro con i beati in un luogo celeste era codificato anche nella letteratura classica, in particolare per tramite del *Somnium Scipionis* di Cicerone: un modello importante per la terza cantica, come si evince soprattutto dall'incontro con Cacciaguida nel cielo di Marte¹⁷. Al *Somnium* richiama già Ernst Robert Curtius, associandovi l'epica filosofica mediolatina che, traendo spunto

¹⁴ *Visio Alberici: die Jenseitswanderung des neunjährigen Alberich in der vom Visionär um 1127 in Monte Cassino revidierten Fassung*, a cura di P.G. Schmidt, Stuttgart, F. Steiner, 1997 («Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main», 35.4), p. 200.

¹⁵ *Ibid.* Sulle limitazioni nell'accesso dei visionari al paradiso, cfr. R. EASTING, *Access to heaven in medieval visions of the otherworld*, in *Envisaging heaven in the Middle ages*, a cura di C. Muessig e A. Putter, London; New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2007 («Routledge studies in medieval religion and culture»), pp. 75-90.

¹⁶ *De beata Gerardesca pisana camaldulensi tertiaria*, in *Acta sanctorum Maii*, Antwerp, apud Michaellem Cnobarum, 1688, pp. 164-180, alle pp. 171-172; cfr. P. DINZELBACHER, *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*, Stuttgart, Hiersemann, 1981 («Monographien zur Geschichte des Mittelalters», 23), p. 109.

¹⁷ F. ROSSI, *Circolazione e ricezione di Macrobio nell'età di Dante: dai "Commentarii in Somnium Scipionis" alla "Commedia"*, «Studi danteschi», LXXXII, 2017, pp. 167-246, alle pp. 213-214; IDEM, *Il sogno del cavaliere. Epica e romanzo nei canti di Cacciaguida*, in *La mente di Dante*. Atti del Convegno Internazionale (Lecce, 30 settembre-3 ottobre 2021), a cura di A. Beccarisi, M. De Giorgi, V.L. Puccetti e F. Somaini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2024 («Temi e testi», 243), pp. 225-238.

dalle *Nozze di Mercurio e Filologia* di Marziano Capella, trasfigura in viaggio astrale il percorso di avvicinamento alla sapienza¹⁸:

Anche per il suo viaggio celeste egli [Dante] poteva ispirarsi alla visione cicero-niana: senonché, quest'ultima già in precedenza era entrata nel comune repertorio medievale, attraverso Marziano Capella e l'epica filosofica del XII secolo che a lui si riallacciava (Bernardo Silvestre e Alano di Lilla).

Nella cursoria osservazione del filologo berlinese si può ravvisare un sintetico programma di ricerca che attende ancora di essere compiutamente sviluppato; in questa sede, svolgeremo brevemente il confronto con il poema di Alano, con particolare attenzione ai modi della rappresentazione del regno celeste.

2. Confronto con l'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla

L'*Anticlaudianus* è stato più volte descritto come un'opera di primaria importanza per la concezione del *Paradiso*, soprattutto attraverso l'indicazione di confronti puntuali¹⁹; la plausibilità di questo accostamento sembrerebbe trovare conferma negli importanti testimoni manoscritti del poema di Alano oggi conservati a Firenze, come notava già Cesare Vasoli²⁰. Nella storia critica del rap-

¹⁸ E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 399.

¹⁹ Ivi, pp. 400-401; IDEM, *Dante und Alanus ab Insulis*, «Romanische Forschungen», LXII, 1, 1950, pp. 28-31; E.C. WITKE, *The River of Light in the Anticlaudianus and the Divina Commedia*, «Comparative Literature», XI, 2, 1959, pp. 144-156; A. CIOTTI, *Alano e Dante*, «Convivium», XXVIII, 1960, pp. 257-288; P. DRONKE, *Boethius, Alanus and Dante*, «Romanische Forschungen», LXXVIII, 1, 1966, pp. 119-125; J.T. SCHNAPP, *Dante's Sexual Solecisms: Gender and Genre in the Commedia*, «Romanic Review», LXXIX, 1, 1988, pp. 143-163; D.R. SHANZER, *Alan of Lille, Contemporary Annoyances, and Dante*, «Classica et Mediaevalia», XL, 1989, pp. 251-269; L. ROSSI, *Alain de Lille, Jean de Meun, Dante: nodi poetici e d'esegesi*, «Critica del testo», VII, 2, 2004, pp. 851-875; G. CASAGRANDE e C. KLEINHENZ, *Alan of Lille and Dante: Questions of Influence*, «Italica», LXXXII, 3/4, 2005, pp. 356-365; S. PRANDI, *Teologia come pittura: Alain de Lille e Dante («Purg.» XI-XII)*, in *La parola e l'immagine*, cit., vol. I, pp. 99-116; IDEM, «*Ad intuitum supercelestium formarum*»: Alain de Lille e la Commedia, in *Dante poeta cristiano e la cultura religiosa medievale: in ricordo di Anna Maria Chiavacci Leonardi: atti del Convegno internazionale di studi, Ravenna, 28 novembre 2015*, a cura di G. Ledda, Ravenna, Centro dantesco dei Frati minori conventuali, 2018 («Quaderni della Sezione studi e ricerche», 7), pp. 117-135. Non in tutti questi studi, tuttavia, si postula una effettiva conoscenza dantesca dell'opera di Alano. Invita a una rinnovata cautela Z.G. BARAŃSKI, *Dante e Alano di Lilla: problemi di metodo storico-critico*, «Studi e problemi di critica testuale», CIII, 2, 2021, pp. 57-71; lo studioso, peraltro, avanza a sua volta una proposta di accostamento puntuale tra i due poemi in IDEM, «*Io non morì e non rimasi vivo*» (Inf. XXXIV 25): *appunti su un adynaton dantesco*, in *Alla frontiera del testo. Studi in onore di Maria Antonietta Terzoli*, a cura di M.M.S. Barbero e V. Vitale, Roma, Carocci, 2022 («Lingue e letterature Carocci»), pp. 15-40.

²⁰ C. VASOLI, *Alano da Lilla*, in *Enciclopedia Dantesca*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 89-91.

porto fra i due autori, particolarmente autorevole risultò il giudizio di Curtius, secondo cui «Dante fu il primo e l'unico che raccolse il messaggio di Alano e gli diede un nuovo contenuto vitale [*Erlebnisgehalt*]»²¹.

I libri centrali dell'*Anticlaudianus* (III-VI) raccontano la salita al cielo di Ragione e Saggezza (in latino *Fronesis* o *Prudentia*) su un carro costruito dalle sette Arti Liberali. Dopo l'attraversamento dei cieli planetari (I. III), il carro approda al cielo delle stelle fisse (I. IV); Saggezza è la sola a proseguire, accompagnata dalla *puella poli* (Teologia), fino all'Empireo, ove dimorano gli angeli, i Santi, tra cui primeggia la Vergine, e il Cristo. Nel libro VI, Saggezza incontra Fede, che la risveglia da un improvviso sopore e le dona uno specchio, attraverso cui guardare l'Empireo senza esserne accecati. Saggezza contempla quindi i misteri della verginità di Maria, dell'incarnazione di Cristo e della natura divina, riuscendo infine a conoscere gli archetipi delle cose presenti nella mente divina²². Si può dire che Dante abbia estratto dall'*Anticlaudianus* il tema, a lui funzionale, del viaggio all'Empireo attraverso le sfere, rendendolo autonomo – mentre nel poema di Alano esso preludeva alla creazione dell'uomo nuovo, *Iuvenis*, da parte di Natura.

In entrambi i poemi, l'attraversamento dei cieli offre il destro per trattare alcuni argomenti di filosofia naturale: il decollo in Alano comporta una riflessione sui fenomeni atmosferici, fra cui in particolare il fulmine, evocato anche da Dante in *Par.* I 92-93, in una similitudine contrastiva fra la velocità del proprio percorso e quella della folgore; una volta raggiunto il mondo celeste, si rende udibile l'armonia delle sfere (*Anticl.* IV 347-355; cfr. *Par.* I 78)²³, l'attraversamento dei cieli planetari dà modo di affrontare alcune ulteriori questioni scientifiche, fra cui quella delle macchie lunari (IV 364-358), cui come è noto è dedicata una lunga trattazione in *Par.* II. Nell'*Anticlaudianus*, questi inserti sembrano avere valore genuinamente didascalico; essi figurano, infatti, per tutti i pianeti citati e le costellazioni del cielo delle stelle fisse²⁴. Nella *Commedia*, la trattazione sulle macchie lunari ha carattere eccezionale e la sua presenza si spiega con l'esigenza di affermare, per bocca di Beatrice, che «dietro ai sensi [...] la ragione ha corte l'ali» (II, 56-57). Al tempo stesso, si può no-

²¹ E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., p. 400.

²² Nel riassumere i contenuti del poema, mi avvantaggio della sintesi di Carlo Chiurco in ALANO DI LILLA, *Viaggio della saggezza. Anticlaudianus. Discorso sulla sfera intelligibile*, Milano, Bompiani, 2004 («Il pensiero occidentale»), pp. 10-12; da questa edizione cito anche il testo di Alano.

²³ Sulla musica delle sfere in Dante, cfr. T. RICKLIN, «Con intenzion da non esser derisa» (*Par.* IV 57): *Dante e i Commentarii in Somnium Scipionis di Macrobio*, «Studi Danteschi», LXXXIII, 2018, pp. 173-196, alle pp. 178-180.

²⁴ Sulle strategie didattiche dell'*Anticlaudianus*, spesso fondate sull'uso della digressione, cfr. S. CARAPEZZA, *Funzioni digressive nella didattica medievale. Psychomachia, Anticlaudianus e L'Intelligenza*, in *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, a cura di M. Gioseffi, Milano, LED, 2010 («Colloquium»), pp. 105-120, alle pp. 111-115.

tare come Dante, a differenza di Alano, cerchi di dare una descrizione realistica del proprio approdo ad ogni astro, a partire dalla Luna (II, 31-36)²⁵:

Parev'a me che nube ne coprisse
 lucida, spessa, solida e pulita,
 quasi adamante che lo sol ferisse.
 Per entro sé l'eterna margarita
 ne ricevette, com'acqua recepe
 raggio di luce permanendo unita.

Si tratta, naturalmente, di un realismo paradossale²⁶, in quanto rappresentazione di qualcosa di patentemente contrario all'esperienza dei sensi: questo aspetto è deliberatamente messo in risalto dal poeta, il quale osserva che l'impossibile penetrazione del proprio corpo in quello del pianeta non è che una piccola anticipazione rispetto al mistero, ben più profondo, della coesistenza di natura umana in Cristo (che sarà oggetto di contemplazione nell'Empireo).

Gli astri dei cieli successivi sono perlopiù oggetto di rapidi cenni. Si dice che Mercurio cambia colore in virtù del riso di Beatrice (V, 96), mentre Venere, di cui in apertura di canto si ricorda il ruolo nel mito classico, è come una fiamma percorsa da varie faville (VIII, 16-21). Del Sole, qualificato come «ministro maggior de la natura» (X, 28), si dice soltanto che è lucente, benché le luci dei beati che il pellegrino vi incontra siano ancora più intense (X, 40-42); vale la pena di notare che l'articolata descrizione astronomica che apre il canto non appartiene al piano della narrazione (non è vista, cioè, attraverso gli occhi di Dante personaggio), ma è proposta dall'*auctor* alla contemplazione del lettore. Di Marte si cita «l'affocato riso de la stella / che mi pareva più roggio che l'usato» (XIV, 86-87); nel sesto cielo troviamo invece il «candor de la temprata stella / sesta» (XVIII, 68-69). Nulla si dice, infine, di Saturno, al di là del ricordo del mito della divinità omonima (XXI, 26-27): la descrizione di Dante riguarda, infatti, immediatamente lo scaleo d'oro che si leva verso il cielo successivo. Proprio quest'ultimo pianeta ci consente di misurare la differenza tra la *Commedia* e l'*Anticlaudianus*: Alano, infatti, insiste lungamente sul gelo e sull'oscurità che serrano l'astro, secondo una caratterizzazione tradizionale che contrasta con l'eterna primavera del pianeta precedente (Giove). La descrizione di Saturno si chiude quindi con un'immagine desolante (IV, 482-483):

²⁵ Sulle modalità del viaggio astrale dantesco, cfr. A. CORNISH, *Cambiamenti istantanei nel viaggio attraverso le sfere*, in *Dante e la scienza*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Ravenna, 28-30 maggio 1993), a cura di P. Boyde e V. Russo, Ravenna, Longo, 1995, pp. 233-242; S. GILSON, *Rimaneggiamenti danteschi di Aristotele: gravitas e levitas nella Commedia*, in *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander*. Atti del quarto Seminario dantesco internazionale, University of Notre Dame (Ind.), USA, 25-27 settembre 2003, a cura di M. Picone, T.J. Cahney Jr e M. Mesirca, Firenze, Cesati, 2004, pp. 151-177.

²⁶ Su questa categoria torneremo più avanti, in rapporto al pensiero di Erich Auerbach.

«Hic dolor et gemitus, lacrimae, discordia, terror / tristities, pallor, planctus, iniuria regnant». Alano ha in mente gli influssi correntemente attribuiti a questo pianeta; in Dante, viceversa, la dottrina astrologica offre un apporto molto limitato all'impaginazione narrativa, mentre la successione degli astri viene impiegata dall'autore in modo molto più libero, in rapporto alle schiere di beati che di volta in volta vi trovano posto.

Una maggiore somiglianza tra le due opere si riscontra a livello strutturale, in particolare, come è stato più volte notato, per l'avvicinarsi di diverse guide²⁷: a Ragione, che guida il carro con cui Saggezza ascende fino al cielo delle stelle fisse (i cui cinque cavalli rappresentano i cinque sensi), seguono infatti Teologia e Fede, non diversamente da come nella *Commedia* si alternano Virgilio, Beatrice e san Bernardo. Entrambi i poemi insistono quindi sulla gradualità del percorso di conoscenza, che passa attraverso diverse facoltà e conosce numerose battute d'arresto. Rispetto ad Alano, tuttavia, Dante sceglie una diversa scansione: dedicando, infatti, i cieli planetari alla presentazione delle diverse categorie di spiriti beati, il poeta fiorentino pone questa ascesa già sotto l'egida di Beatrice-Teologia. Ciò non toglie che, proprio come l'*Anticlaudianus*, la *Commedia* presenti un'importante soglia narrativa all'altezza del cielo delle stelle fisse.

Nel poema di Alano, Saggezza e Ragione smarriscono il loro cammino, come già ricordato, una volta giunte in *supercilio mundi* (V 42); la Ragione è quindi lasciata indietro, insieme al carro trainato dai sensi, mentre la Saggezza prosegue il proprio cammino su un solo cavallo – l'udito –, accompagnata dalla Teologia. Il passaggio è introdotto da una significativa invocazione, che la critica non ha mancato di accostare ad analoghi passaggi del poema dantesco (vv. 265-277)²⁸:

Hactenus insonuit tenui mea Musa susurro,
hactenus in fragili lusit mea pagina versu,
Phebea resonante cheli; sed parva resignans,
maiolem nunc tendo liram totumque poetam
deponens, usurpo michi nova verba prophete.
Celesti Muse terrenus cedit Apollo,
Musa Iovi, verbisque poli parencia cedent
verba soli, tellusque locum concedet Olimpo.
Carminis huius ero calamus, non scribe vel actor,
es resonans, reticens scriptoris carta, canentis
fistula, sculptoris scalprum vel musa loquentis,
spina rosam gestans, calamus nova mella propinans,
nox aliunde nitens, lucteum vas, nectare manans.

²⁷ Cfr. ad es. E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., p. 400; IDEM, *Dante und Alanus ab Insulis*, cit., a p. 28.

²⁸ Ivi, pp. 28-29; S. PRANDI, «Ad intuitum supercelestem formarum»: *Alain de Lille e la Commedia*, cit., pp. 131-133.

Il passo dantesco più vicino ai modi di questa invocazione sembrerebbe trovarsi all'inizio della terza cantica, ove Dante fra l'altro impiega un modulo simile all'*Hactenus... sed nunc...* di Alano scrivendo «Infino a qui l'un giogo di Parnaso / assai mi fu, ma or...» (*Par.* I 16-17)²⁹. Il cielo delle stelle fisse, tuttavia, porta i segni di una nuova partizione testuale, analogamente a ciò che accade nell'*Anticlaudianus*. Vi è un'ultima invocazione, dedicata alla costellazione dei Gemelli – sotto il cui segno Dante nacque –, affinché le stelle, associate con la capacità di dare espressione alla conoscenza, gli vengano in aiuto nel descrivere l'ultima sezione del suo viaggio³⁰. Cessa il succedersi di schiere di beati, per fare spazio al trionfo della Vergine, di Cristo e di Maria e all'esame di Dante sulle tre virtù teologali. In questo canto inizia anche il cedimento delle facoltà del pellegrino, con il passaggio già ricordato del canto XXIII ove il «sacrato poema» deve «saltare». L'invito rivolto da Beatrice a Dante a rivolgere per l'ultima volta lo sguardo verso il basso (*Par.* XXVII 76-78) risponde, infine, alla stessa logica di ricapitolazione e passaggio verso una nuova parte della cantica; una volta approdato al cielo successivo, il Primo Mobile, Dante guarderà ormai soltanto verso l'alto, ricevendo una prima visione dell'Eterno e dei cori angelici, visti dapprima *per speculum*, riflessi negli occhi di Beatrice (*Par.* XXVIII 1-12).

Riguardo alla gradualità della rivelazione concessa al pellegrino negli ultimi canti, possiamo chiamare nuovamente a confronto l'*Anticlaudianus*. Nell'Empireo, infatti, sia la *Prudentia* di Alano, sia Dante-personaggio sperimentano forme di smarrimento, dovute al contatto con verità troppo elevate per la mente umana. Alano parla di *extasis* (VI, 8) e di *sopor letargi* (VI, 74-75), impiegando un lemma, di ascendenza boeziana, ripreso anche da Dante in un passaggio fondamentale dell'ultimo canto (*Par.* XXXIII 94-96)³¹:

Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli a la 'mpresa,
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.

²⁹ L'accostamento è comunemente accolto negli studi; ne mettono in dubbio la fondatezza E.R. CURTIUS, *Dante und Alanus ab Insulis*, cit., p. 29 e Z.G. BARAŃSKI, *Dante e Alano di Lilla*, cit., p. 63.

³⁰ Secondo l'Ottimo Commento, «Gemini [...] è casa di Mercurio, che si è significatore, secondo li astrologi, di scriptura e di scienza e cognoscibilitate» (*Ottimo commento alla "Commedia"*, a cura di G.B. Boccardo, M. Corrado e V. Celotto, Roma, Salerno Editrice, 2018, «Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi», 6, vol. 3, p. 1714). Concetti analoghi si trovano, fra l'altro, nei *Commentarii in Somnium Scipionis* di Macrobio, ove figurano sia l'associazione dei Gemelli con Mercurio (I XXI 26), sia l'idea che l'anima riceva da questo pianeta la capacità «pronuntiandi et interpretandi quae sentiat» (I XII 14).

³¹ Cfr. E.R. CURTIUS, *Dante und Alanus ab Insulis*, cit.; E. AUERBACH, *Typologische Motive in der Mittelalterlichen Literatur*, Krefeld, Scherpe, 1953 («Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln», 2), pp. 29-30; P. DRONKE, *Boethius, Alanus and Dante*, cit.; L. LOMBARDO, *Boezio in Dante. La «Consolatio philosophiae» nello scritto del poeta*, Venezia, Ca' Foscari, 2013, pp. 416-421.

Il confronto con Alano mi sembra fondamentale anche per dare una giusta interpretazione della visione finale della *Commedia*, a patto che si imposti questo confronto in ottica contrastiva e non di critica delle fonti: le differenze tra i due poemi, infatti, sono almeno altrettanto significative delle concordanze³². Si deve notare, in primo luogo, che, mentre la *Prudentia* di Alano contempla il divino esclusivamente *per speculum*, Dante non si accontenta di una visione indiretta (attuata, come già ricordato, attraverso gli occhi di Beatrice in *Par.* XXVIII 1-12), ma si volge a guardare direttamente, fino a «ficcar lo viso per la luce eterna» (*Par.* XXXIII 83). È vero che Dante contempla in primo luogo i tre misteri di Creazione, Trinità, Incarnazione e non l'essenza divina³³, il che sembrerebbe porlo al di qua della *visio beatifica*³⁴; questa lettura non tiene conto, tuttavia, del momento finale del «fulgore che in sua voglia venne» (*Par.* XXXIII 141), in cui cioè l'amore divino consente a Dante di raggiungere il «fine di tutt'i disii» (v. 45), imprimendo al «disio» e al «velle» del pellegrino lo stesso moto uniforme delle sfere celesti (vv. 143-145)³⁵.

3. I cieli come schema di classificazione

Nel riprendere un modulo tradizionale, Dante gli impresse come di con-

³² Condivido quindi l'invito di Z.G. BARAŃSKI, *Dante e Alano di Lilla*, cit., p. 70 a «considerare il rapporto tra i due poeti in termini antagonisti ed emulativi, piuttosto che in modo, come si fa da tempo, armonico e sereno».

³³ Gli *arcana Dei* contemplati da Dante presentano una sovrapposizione solo parziale con quelli rivelati alla Saggezza di Alano, ma trovano variamente riscontro nella tradizione scolastica: cfr. L. AZZETTA, *Visioni bibliche e investitura poetica*, cit., pp. 205-206 n. 19 (che riprende B. FAES DE MOTTONI, «*Et audivit arcana verba, quae non licet homini loqui*». *Arcani, segreti e misteri nella teologia all'inizio del '200: Roberto Grossatesta, Guglielmo d'Auxerre, Rolando di Cremona*, «Micrologus», XIV, 2006, pp. 59-77).

³⁴ Così ritiene C. TROTTMANN, *Il «disio d'i corpi». La disputa teologica al tempo di Giovanni XXII e Dante*, cit., p. 157, anche sulla scorta dell'*Epistola a Cangrande* e della sua interpretazione data in L. AZZETTA, *Dante alle soglie dell'eterno. Visioni bibliche e poesia tra l'Epistola a Cangrande e la Commedia*, «Lecture Classensi», XLVIII, 2020, pp. 105-127. Sulla *visio beatifica*, cfr. almeno C. TROTTMANN, *La vision béatifique. Des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, Rome, École Française de Rome, 1995 («Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome», 289) e B. MCGINN, *Visio dei. Seeing God in medieval theology and mysticism, in Envisaging heaven in the Middle ages*, a cura di C. Muessig e A. Putter, London; New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2007 («Routledge Studies in Medieval Religion and Culture»), pp. 15-33. Importanti le precisazioni terminologiche e dottrinali di A. ARA, *Deificazione dell'uomo e visio Dei per essentiam. Contributi alla definizione della dottrina in Tommaso d'Aquino*, «Vivens homo», XVIII, 2007, pp. 387-415.

³⁵ Cfr. P. FALZONE, *Visione beatifica e circolazione celeste negli ultimi versi del Paradiso*, «Bollettino di italianistica», n.s., VII, 2, 2010, pp. 46-77; Z.G. BARAŃSKI, *Dottrina degli affetti e teologia: la rappresentazione della beatitudine nel Paradiso*, in *Dante poeta cristiano e la cultura religiosa medievale in ricordo di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, a cura di G. Ledda, Ravenna, Centro dantesco dei Frati minori conventuali, 2018, pp. 259-312, in particolare alle pp. 277-286.

sueto una fortissima torsione. Il viaggio planetario, infatti, non serve al poeta soltanto per collocare l'Empireo a una distanza siderale dalla nostra esperienza terrena; lo schema dei cieli si carica di una valenza didattica, permettendo al viaggiatore di incontrare distinti in diverse schiere i beati che infine gli si presenteranno riuniti nel «convento delle bianche stole»³⁶. Dante mette a frutto in questo modo un altro elemento ricorrente dei viaggi al paradiso, vale a dire la presenza di una netta demarcazione tra l'avvicinamento al regno celeste – talvolta costituito, come nella *Commedia*, dall'attraversamento dei cieli planetari – e l'entrata in esso; l'idea di rendere la prima fase propedeutica alla seconda sembra essere del tutto originale (e, come tale, pronta a essere ripresa in testi successivi)³⁷.

La successione dei cieli fornì al poeta uno schema di classificazione, pronto per essere rivestito di significato allegorico. L'intero aldilà dantesco risponde, come è noto, a un principio di *transumptio*, particolarmente evidente nel meccanismo del contrappasso che, come nel caso paradigmatico di Bertrand de Born, trova nella pena quasi una letteralizzazione della colpa. Questa ambiguità dei regni oltremondani, che forse esistono *historialiter* ma forse devono essere intesi soltanto in senso figurato³⁸, è particolarmente importante per il paradiso: come Beatrice spiega, infatti, nel cielo della Luna – il cielo che nel *Convivio* era associato alla grammatica e che qui offre una «grammatica della rappresentazione»³⁹ – tutto ciò che Dante vede prima di giungere al «ciel ch'è pura luce» (*Par.* XXX 39) non è altro che un «segno» (*Par.* IV 38) offerto alle facoltà conoscitive ancora imperfette di un uomo mortale⁴⁰.

Se si intende il canto IV in senso metaletterario, si dovrà allora riconoscerne la dichiarazione di una precisa strategia: adottare lo schema dei cieli planetari come strumento di rappresentazione e, si deve aggiungere, di memorizzazione.

³⁶ Per trovare dei cieli che siano luogo di incontro con singoli beati (disposti in essi sulla base di considerazioni di marca astrologica) ci si deve rivolgere al *Libro della scala*: un testo la cui effettiva conoscenza da parte di Dante è stata oggetto di lunghe polemiche, ma che senz'altro aveva circolazione nell'Italia di primo Trecento: cfr. L. GARGAN, *Dante, la sua biblioteca e lo studio di Bologna*, Roma, Editrice Antenore, 2014 («Medioevo e umanesimo», 118), p. 50.

³⁷ Cfr. D. SBACCHI, *La corte celeste di Dante*, Tesi di dottorato, Bern, Universität Bern, 2019, pp. 209-210, anche sulla visione del cavaliere Giorgio d'Ungheria (che applica lo sdoppiamento del paradiso a un modello privo di viaggio planetario).

³⁸ Cfr. il caso del *Songe d'Enfer* di Raoul de Houdenc, indagato in G. PERON, *Raoul de Houdenc e la laicizzazione dell'allegoria*, in *Simbolo, metafora, allegoria. Atti del IV Convegno Italo-Tedesco (Bressanone, 1976)*, a cura di D. Goldin, Padova, Liviana, 1980 («Quaderni del Circolo filologico linguistico padovano», 11), pp. 107-121; C. CONNOCHIE-BOURGNE, *Comment dire le vrai en langue vulgaire: le Songe d'Enfer de Raoul de Houdenc*, «Perspectives médiévales», XXXII, 2008, pp. 61-106; C. GIOVÉNAL, *Le Songe d'Enfer de Raoul de Houdenc: voie de l'au-delà ou chemin d'ici-bas?*, «Questes. Revue pluridisciplinaire d'études médiévales», 22, pp. 65-77 (in particolare alle pp. 76-77).

³⁹ L. PERTILE, *Paradiso IV*, «Lectura Dantis», 16/17, 1995, pp. 46-67, a p. 63.

⁴⁰ G. TOMAZZOLI, *Metafore e linguaggio figurato nel Medioevo e nell'opera di Dante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2023 («Filologie medievali e moderne», 27, 22), pp. 229-236.

Che il “libretto” della *Commedia* abbia (anche) valore mnemonico è intuizione di Frances Yates, su cui si è sviluppata un’importante linea di studi⁴¹; Lina Bolzoni, in particolare, ha osservato che «la poesia dantesca rimodella l’ordine divino a seconda delle proprie esigenze, anche di quelle memoriali» e che ciò vale in particolare per il *Paradiso*⁴². In questo, la strategia dantesca è davvero affine a quella dei predicatori, sempre pronti a istituire vertiginosi sistemi di corrispondenze tra *realia*, insegnamenti morali e visioni escatologiche. Sfruttando lo schema dei cieli, il poeta ottiene infatti la possibilità di richiamare le caratteristiche tradizionalmente attribuite a ciascuno degli astri, nonché le gerarchie angeliche associate a ciascun giro⁴³. Tocchiamo, così, il paradosso che presiede alla rappresentazione dantesca del Paradiso: come intuito da Freccero, «the structure of the *cantica* depends, not upon a principle of *mimesis*, but rather upon metaphor»⁴⁴.

Per rendersi conto del particolare *status* riconosciuto al paradiso all’interno dei regni ultraterreni, basta guardare alla *Rhetorica novissima* di Boncompagno e alla trattazione che riguarda la memoria dell’inferno e del paradiso, già oggetto delle attenzioni delle maggiori studiose dell’arte della memoria e dei suoi sussidi figurativi⁴⁵. Nel testo di Boncompagno troviamo, infatti, una significativa disparità di atteggiamento rispetto ai regni dei beati e dei dannati.

⁴¹ Cfr. F.A. YATES, *L’arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 86-87; H. WEINRICH, *La memoria di Dante*, Firenze, Accademia della Crusca, 1994; L. BOLZONI, *Dante o della memoria appassionata*, «Lettere Italiane», LX, 2, 2008, pp. 169-193; EADEM, *Il “libretto” della Commedia e l’arte della memoria*, in *Memoria. Vagabondaggi cognitivi*, a cura di M. Bresciani Califano, Firenze, Olschki, 2008 («Fondazione Carlo Marchi. Quaderni», 39), pp. 11-30; EADEM, *Memory*, in *The Oxford Handbook of Dante*, a cura di M. Gragnolati, E. Lombardi e F. Southerden, Oxford, Oxford University Press, 2021, pp. 17-33; R. ANTONELLI, *Come ha scritto Dante la Divina Commedia?*, in IDEM, *Dante poeta-giudice del mondo terreno*, Roma, Viella, 2021 («La storia. Temi», 86), pp. 31-49. Quella di un “libretto” della *Commedia* è metafora di G. CONTINI, *Un’interpretazione di Dante*, in *Un’idea di Dante: saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1981 («Piccola biblioteca Einaudi», 275), pp. 69-111, a p. 69; allo stesso saggio risalgono anche le prime, cruciali considerazioni sul ruolo fondamentale della «memoria» e della «memorabilità» nell’economia del poema.

⁴² L. BOLZONI, *Dante o della memoria appassionata*, cit., p. 183.

⁴³ D. SBACCHI, *La presenza di Dionigi Areopagita nel Paradiso di Dante*, Firenze, L.S. Olschki, 2006 («Biblioteca di “Lettere italiane,”», 66).

⁴⁴ J. FRECCERO, *Paradiso X: The Dance of the Stars*, «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», 86, 1968, pp. 85-111, a p. 86.

⁴⁵ F.A. YATES, *L’arte della memoria*, cit.; M. CARRUTHERS, *Boncompagno at the Cutting-edge of Rhetoric: Rhetorical Memoria and the Craft of Memory*, «The Journal of Medieval Latin», 6, 1996, pp. 44-64; M.J. CARRUTHERS, *Machina memorialis: meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006 («Bibliotheca», 2); L. BOLZONI, *Dante o della memoria appassionata*, cit.; L. BOLZONI, *Il “libretto” della Commedia e l’arte della memoria*, cit.; L. BATTAGLIA RICCI, *Immaginare l’Aldilà: Dante e l’arte figurativa medievale*, in *La parola e l’immagine*, cit., vol. I, pp. 87-97. Sulla retorica di Boncompagno, cfr. la sintesi di G. TOMAZZOLI, *Metafore e linguaggio figurato nel Medioevo e nell’opera di Dante*, cit., pp. 100-106 e *passim*.

L'Inferno può essere immaginato come parte di questo mondo; il maestro toscano richiama infatti all'Etna come a una sorta di suo modello empirico, indipendentemente dal fatto che la bocca dell'inferno fosse o meno situabile in Sicilia (l. VIII, cap. 1, § 15, *De memoria Inferni*)⁴⁶:

Memini me videsse montem, qui litteraliter Ethna et vulgo Vulcanum vocatur, de quo cum iuxta ipsum navigaremus vidi proici sulphureos globos ignitos plurimum et candentes, et ita omni tempore, sicut dicitur, fieri consuevit. Unde multi putant, quod ibi sit os Inferni. Verumtamen ubicumque sit Infernus, firmissime credo, quod Sathan demoniorum princeps cum suis agminibus in ipsius voragine crucietur.

Per ricordare il paradiso non si può invece affidarsi alla memoria artificiale, dato che ciò che è ineffabile non può in nessun modo essere ricordato (ivi, § 14, *De memoria Paradisi*)⁴⁷:

Viri sancti per itinera fidei gradientes firmiter asseverant, quod divina maiestas residet in excelso throno, cui assistant Cherubini et Seraphini omnesque ordines angelorum. Legitur etiam, quod ibi sit ineffabilis gloria et vita perpetuo duratura. Ineffabilis est, quia non patet sensui hominis nisi per credulitatem. Immo plus est, quia dicitur, quod in cor hominis non ascendit. *Non est hominis rerum ineffabilium subsidio alicuius artificii memorari*, ne forte plura quam expediat sapere videatur, sicut faciunt astronomici, qui cum sint mortales et in terris consistent, naturam et dispositionem superiorum corporum se scire fatentur. Scriptum est quidem: "Noli altum sapere, sed time." Unde Apocalypsi et sanctorum patrum testimoniis hanc memorandi materiam derelinquo.

Facendo ricorso al modello dell'ascesa planetaria, Dante vuole in qualche modo forzare questa ineffabilità, a costo di ricorrere dichiaratamente a un espediente.

4. Altri modelli di rappresentazione del paradiso

Le visioni medievali subirono perlopiù l'influenza dell'*Apocalisse* giovannea; di conseguenza, esse diedero una rappresentazione allegorica del paradiso, sfruttando gli schemi tipici della corte, del giardino, della Gerusalemme celeste: schemi che, viceversa, il poema di Dante lascia programmaticamente da parte, almeno per quanto riguarda la strutturazione complessiva della terza cantica. Simili espedienti furono piuttosto trasposti dal poeta sul piano retorico; stessa sorte, una volta abbandonati i cieli planetari, ebbe l'*imagerie* astrono-

⁴⁶ BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rhetorica novissima*, in *Bibliotheca juridica Medii Aevi*, a cura di A. Gaudenzi, II, Bononiae, 1892, pp. 249-297, a p. 278.

⁴⁷ *Ibid.* (corsivo mio).

mica, nella celebre similitudine di *Par.* XXIII 25-30⁴⁸:

Quale ne' plenilunii sereni
 Trivia ride tra le ninfe etterne
 che dipingon lo ciel per tutti i seni,
 vid'i' sopra migliaia di lucerne
 un sol che tutte quante l'accendea,
 come fa 'l nostro le viste superne.

Anche altri dispositivi tradizionali della rappresentazione allegorica del paradiso furono, per così dire, declassati a un uso metaforico⁴⁹. Per quanto riguarda il giardino, possiamo richiamare il canto XXIII della terza cantica la Chiesa trionfante è definita da Beatrice «il bel giardino / che sotto i raggi di Cristo s'infiora» (vv. 71-72); nei versi successivi, le faville dei beati, divenuti visibili a Dante dopo che il lume di Cristo è risalito all'Empireo, gli suggeriscono questa similitudine: «come a raggio di sol, che puro mei / per fratta nube, già prato di fiori / vider, coverti d'ombra, li occhi miei» (vv. 79-80). Più oltre, nel canto XXVI, i beati sono «le fronde onde s'infronda tutto l'orto / dell'ortolano eterno» (vv. 64-65). Dante recupera, quindi, il paradiso-giardino soltanto in veste metaforica.

Il paradigma della corte celeste, oggetto di alcune ottime ricerche recenti⁵⁰, affiora con particolare evidenza nel canto XXV, nel corso dell'incontro con san Giacomo (definito da Beatrice «il barone / per cui là giù si vicita Galizia», vv. 17-18), il quale esamina Dante sulla virtù della speranza, esordendo con le parole seguenti (vv. 40-47):

«Poi che per grazia vuol che tu t'affronti
 lo nostro Imperadore, anzi la morte,
 ne l'aula più secreta co' suoi conti,
 sì che, veduto il ver di questa corte,
 la spene, che là giù bene inamora,
 in te e in altrui di ciò conforte,

⁴⁸ La soglia posta dal poeta all'altezza del cielo delle stelle fisse marca un cambiamento anche retorico: a partire dal canto XXIII, il poeta «inaugura uno stile di totale fusione tra luci, fiori, gemme, fiamme, melodie», in cui «al centro della scena non sono più tanto i moti interiori di Dante [...] quanto le descrizioni delle nuove, meravigliose immagini paradisiache che gli si offrono» (G. TOMAZZOLI, *Metafore e linguaggio figurato nel Medioevo e nell'opera di Dante*, cit., p. 400).

⁴⁹ Tomazzoli nota infatti che nella terza cantica «si perde [...] la possibilità di quella lettura duale che è tipica delle allegorie», in virtù di un «piano letterale già intrinsecamente simbolico» (ivi, pp. 445-446): una caratteristica, si può aggiungere, che è frutto delle scelte di Dante, nettamente divergenti rispetto alle rappresentazioni tradizionali.

⁵⁰ M.P. TASSONE, *Metafore e immagini della corte celeste nella "Commedia"*, in *Dante e la retorica*, a cura di L. Marcozzi, Ravenna, Longo, 2017, pp. 185-210; D. SBACCHI, *La corte celeste di Dante*, cit.

di' quel ch'ell'è, di' come se ne 'nfiora
la mente tua, e di onde a te venne».

Il paradiso-corte, a sua volta, trova spazio esclusivamente come metafora impiegata dai beati.

Lo stesso discorso vale per il modello della Gerusalemme celeste⁵¹, le cui gemme sfavillanti diventano *metaphorismi* impiegati per indicare, di volta in volta, gli spiriti beati: la «perla» del volto di Piccarda (*Par.* III 14), il «balasso» di Folco di Marsiglia (*Par.* IX 69), Cacciaguida «gemma» o «topazio» (*Par.* XV 22, 85), i «rubinetti» dei beati del cielo di Giove (*Par.* XIX 4), lo «zaffiro» della Vergine (*Par.* XXIII 101). Rubini e topazi ritornano poi, in indifferente alternanza, nei celebri «umbriferi prefazi» di *Par.* XXX (vv. 66, 76, 78). Tale rappresentazione è eccezionale, rispetto alla tradizione delle visioni medievali, proprio per essere dichiaratamente simbolica e preliminare⁵²: il dispositivo allegorico è quindi messo in campo solo per essere, successivamente, dismesso di fronte a una visione *facie ad faciem*. Un simile schema presiede ai testi della mistica vittorina e poi francescana che non registrano esperienze visionarie eccezionali, ma propongono un percorso universale di meditazione⁵³. Si pensi, ad

⁵¹ *La Gerusalemme celeste: "La dimora di Dio con gli uomini" (Ap. 21,3). Immagini della Gerusalemme celeste dal II al XIV secolo. Catalogo della mostra (Milano, Università Cattolica del S. Cuore, 20 maggio - 5 giugno 1983)*, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano, Vita e Pensiero, 1983.

⁵² Un precedente più calzante è invece, come da tempo rilevato, il fiume di luce dell'*Anticlaudianus*, VI, 234 sgg. (E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., p. 400; E.R. CURTIUS, *Dante und Alanus ab Insulis*, cit., a p. 30; E.C. WITKE, *The River of Light in the Anticlaudianus and the Divina Commedia*, cit.).

⁵³ Sul rapporto di questi testi con la poesia dantesca, cfr. almeno, per i Vittorini: C. PAOLAZZI, *L'itinerarium e Paradiso XXXIII: La Verna bonaventuriana nel «poema sacro»*, in «Studi Francescani», XCVII, 3-4, 2000, pp. 91-128; A. GHISALBERTI, *Bonaventura e Dante. Un confronto tra due "Itinerari della mente a Dio"*, in *Dante e il pensiero scolastico medievale*, Milano, Edizioni di Sofia, 2008, pp. 97-122; M. ARIANI, *Mistica degli affetti e intelletto d'amore. per una ridefinizione del canto XXIV del «Paradiso»*, in «Rivista di studi danteschi», 1, 2009, pp. 29-56; Z.G. BARAŃSKI, *Dottrina degli affetti e teologia: la rappresentazione della beatitudine nel «Paradiso»*, cit.; Z.G. BARAŃSKI, *Paradiso I*, in *Lectura Dantis Bononiensis*, a cura di E. Pasquini, C. Galli, Bologna, Bononia University Press, 2020 («Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di scienze morali»), pp. 149-156; M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso: sull'alta fantasia in Dante e nel pensiero medievale*, Milano, Bruno Mondadori, 2007; EADEM, *L'arca della mente: Riccardo di San Vittore nella Commedia di Dante*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2012 («Saggi di "Lettere italiane"», 68); EADEM, «Intelletto d'amore». *La mistica affettiva in Dante*, in *Theologus Dantes. Tematiche teologiche nelle opere e nei primi commenti*, a cura di L. Lombardo, D. Parisi, A. Pegoretti, Venice, Edizioni Ca' Foscari, 2018 («Filologie medievali e moderne», 18), pp. 81-101; EADEM, *Dante e i Vittorini*, in *La scuola di San Vittore e la letteratura medievale*, a cura di C. Bologna, C. Zacchetti, Pisa, Edizioni della Normale, 2022 («Seminari e convegni», 57), pp. 373-403; G. D'ONOFRIO, «...che a considerat fu più che viro». *Latte, miele e antropologia esemplaristica tra i Vittorini e la Commedia*, ivi, pp. 337-372; P. FEDRIGOTTI, *Esprimere l'Inesprimibile: La concezione dantesca della beatitudine*, in «Divus Thomas», CXII, 1, 2021, pp. 17-125, 127-181, 183-193.

esempio, al finale della lauda di Iacopone *Fede, spen e caritate*. Il componimento componimento espone un percorso di elevazione spirituale organizzato intorno all'immagine di tre alberi, che corrispondono a loro volta ai tre cieli stellato, cristallino ed empireo; alla fine della salita, ha luogo «una specie di distruzione violenta degli strumenti di cui ci si è serviti per dare alla propria esperienza forma, ordine, visibilità»⁵⁴: chi arriva in cima al terzo albero, infatti, «tutti li stati à lassati / e li tre arburi à spezzati / e li tre celi à fracassati / e vive ne la Deietate» (vv. 277-280)⁵⁵.

5. I limiti della rappresentazione tradizionale: la Voie de paradis dello Pseudo-Raoul de Houdenc

Nel rifarsi ai modelli classici e mediolatini di viaggio planetario, Dante scalvalca d'un balzo la letteratura in volgare erede di questa tradizione⁵⁶, appartenente al genere del viaggio allegorico – già chiamato a confronto con la *Commedia* in un breve ma penetrante saggio di Cesare Segre⁵⁷ – e, in particolare, al sottogenere delle *voies de paradis*⁵⁸. In questi testi non trova riscontro,

⁵⁴ L. BOLZONI, *La rete delle immagini: predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002 («Saggi», 846), pp. 137-138.

⁵⁵ Cito da IACOPONE DA TODI, *Laude*, cit., p. 261; non vi sono variazioni significative in IACOPONE DA TODI, *Laudi. Trattato e detti*, a cura di F. Ageno, Firenze, Le Monnier, 1953. Cfr. anche F. ZAMBON, *Gli alberi della contemplazione in Iacopone da Todi*, in *La scuola di San Vittore e la letteratura medievale*, a cura di C. Bologna e C. Zacchetti, Pisa, Edizioni della Normale, 2022 («Seminari e convegni», 57), pp. 89-103, in particolare alle pp. 100-103.

⁵⁶ Cfr. L. ROSSI, *Alain de Lille, Jean de Meun, Dante*, cit.; L. ROSSI, *La tradizione allegorica: da Alain de Lille al Tesoretto, al Roman de la Rose*, in *Lecture Classensi*, XXXVII, 2008, pp. 143-179; L. ROSSI, *Messer Burnetto e la Rose*, in *A scuola con Ser Brunetto. La ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di I. Maffia Scariati, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2008 («Archivio romanzo», 14), pp. 119-145.

⁵⁷ C. SEGRE, *Il viaggio di Dante come esperienza totale*, in *Dante, da Firenze all'aldilà*, a cura di M. Picone, Firenze, Cesati, 2001, pp. 105-116; cfr. anche C. SEGRE, *Il viaggio allegorico-didattico: un mondo modello*, in *Fuori del mondo: i modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 49-66; C. SEGRE, *Viaggi e visioni d'oltremondo sino alla «Commedia» di Dante*, in *Opera critica*, a cura di A. Conte, A. Mirabile, Milano, Mondadori, 2014 («I meridiani»), pp. 925-927; A. STRUBEL, *L'allegorie epique. La Psychomachia, de Prudence à Huon de Mery*, in *Mélanges François Suard*, a cura di D. Boutet, M.-M. Castellani, F. Ferrand, A. Petit, vol. 2, Lille, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 1999 («UL3. Travaux et recherches»), pp. 853-860; P. SERRA, *Il viaggio allegorico tra visioni dell'Aldilà e romanzo arturiano nella letteratura medioevale francese*, in DUILIO CAOCCI, RITA FRESU, PATRIZIA SERRA, LORENZO TANZINI, *La parola utile. Saggi sul discorso morale nel Medioevo*, Roma, Carocci, 2012 («Lingue e letterature Carocci», 132), pp. 15-103; P. SERRA, *Percorsi allegorici nel romanzo francese medievale*, in *In altre parole. Forme dell'allegoria nei testi medievali*, a cura di P. Serra, Milano, Franco Angeli, 2015 («Metodi e prospettive», 12), pp. 29-98.

⁵⁸ Sulle *Voies de Paradis*, cfr. anche F. BAR, A. MICHA, G. HASENOHR e G. KEITH, *Voies de Paradis*, in *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, a cura di G. Hasenohr e M. Zink, Paris, Fayard, 1992, pp. 1489-1491.

infatti, l'ascesa celeste, ma il paradiso vi è rappresentato come città o giardino, secondo gli archetipi tradizionali. Questa prassi, peraltro, lascia talora emergere un senso di insoddisfazione. È il caso della *Voie de paradis* dello pseudo-Raoul de Houdenc, continuazione pseudoepigrafa del *Songe d'Enfer* di Raoul (rispetto alla quale sembra essere di poco posteriore)⁵⁹. Il testo inizia con un classico viaggio allegorico in forma di sogno, che si conclude con l'approdo al paradiso-giardino, l'incontro coi santi e l'adorazione dell'Altissimo; quest'ultimo impartisce al pellegrino la missione di riportare gli uomini sulla retta via e gli promette una corona se riuscirà a ritornare come beato. A quel punto il visionario si sveglia (vv. 1025-1029):

Lors m'esveillai; si me dolu
li cuers por ce que je par songe
que n'estoit pas voirs, mès mençonge,
avoie en paradis esté:
petit m'i avoit-on festé⁶⁰.

La rima topica *songe : mençonge* introduce la tematica della veridicità del sogno, risalente ancora una volta ai *Commentarii* di Macrobio e che ha il suo esito più noto in ambito romanzo nel prologo del *Roman de la Rose*⁶¹. L'autore della *Voie* accetta l'ipoteca di mendacità che grava su ogni visione onirica (che invece Guillaume de Lorris respingerà)⁶², scegliendo quindi di lasciare da parte il filtro onirico e di aggiungere un insegnamento 'in chiaro' (vv. 1030-1032): «Mès por ce que j'ai tant songié / de dire songes praing congié / si dirai fine vérité»⁶³. L'autore dà voce alla topica dichiarazione di ineffabilità, dovuta al dislivello tra la materia e le povere facoltà di un essere umano, ribadendo comunque: «s'en dirai ce que je porrai / et la verté en desclorrai / à mon sens, sanz

⁵⁹ Cfr. A. MICHA, *Raoul de Houdenc est-il l'auteur du Songe de Paradis et de la Vengeance de Raguidel?*, «Romania», LXVIII, 271, 1944, pp. 316-360.

⁶⁰ Cito da RAOUL DE HOUDENC, *Le songe d'enfer, suivi de La voie de paradis. Poèmes du XIIIe siècle*, a cura di P. Lebesgue, Paris, Sansot, 1908; riporto anche traduzione di Lebesgue: «Je m'éveillai; mon cœur souffrit alors, que par la vertu d'un songe non véridique, mais ourdi de mensonge, j'avais pu croire aller en paradis. On m'y avait fait petite fête».

⁶¹ R. BLUMENFELD, *Remarques sur Songe / Mensonge*, «Romania», CI, 403, 1980, pp. 385-390; A. ANDREOSE, *Guillaume de Lorris e la controversia sulla veridicità del sogno*, in *Il discorso polemico. Controversia, invettiva, pamphlet*, a cura di A. Andreose e G. Peron, Padova, Esedra, 2010 («Quaderni del circolo filologico padovano», 21), pp. 141-160; G. GUBBINI, «Sogno», «visio», «imagination» nel «Roman de la Rose» e in altri testi-chiave delle letterature della Francia medievale, in *Dante e la dimensione visionaria tra Medioevo e prima età moderna*, a cura di M. Tavoni e B. Huss, Ravenna, Longo, 2019 («Memoria del tempo», 64), pp. 81-96; cfr. anche Rossi, *Il sogno del cavaliere*, cit.

⁶² Poco oltre, troviamo un'altra parola-chiave della controversia, quando l'autore scrive che nella sua descrizione dell'inferno «n'est nue fable ne contrueve» (v. 1045; «il n'est point de fable inventée»): *fabula* è infatti un lemma macrobiano che ritorna nel prologo della *Rose*.

⁶³ «Mais c'est assez se figurer conter un songe; j'en ai fini. Je dirai la vérité pure».

raconter songe, / ne n'en dirai hui mès mençonge / se me puis au voir assentir» (vv. 1058-1062)⁶⁴.

Che cosa comporta, per l'autore, dire la verità senza menzogna o sogno? Significa rinunciare a qualsiasi finzione narrativa. I versi che seguono, infatti, si limitano a descrivere le dolcezze della vita beata, del tutto priva di dolore, malattia e vecchiaia e dedita soltanto alla contemplazione di Dio, rispetto alla quale il desiderio non viene mai meno (vv. 1088-1095). A questo punto, troviamo un nuovo scarto: l'autore, infatti, lascia la parola a san Bernardo, il quale in un libro salutare aveva esortato tutti gli uomini ad affrettarsi verso la dimora celeste (vv. 1101-1109)⁶⁵:

Je vi en .I. livre jadis
où saint Bernars nous sermonoit
qui mult durement nous hastoit,
com fils nous apeloit li sains
qui consans est et bon et sains
por issir hors de tout péril,
il disoit: «Hastons-nous, mi fil,
por aler tost au seur lieu
où il n'a ne coust ne alieu».

Teste Bernardo, il paradiso è luogo sicuro («l'en seur», v. 1112), dolce pasto («souef past», v. 1116), campo dell'abbondanza («Champ-Plentien», v. 1122). Il cistercense è quindi colui che affretta gli uomini a raggiungere la beatitudine («Saint Bernars nous met à l'essai, / et si nous rueve tost haster, / por ce que puissions habiter / iluec sanz mal et sanz paor / et sanz défaute et sanz dolor», vv. 1127-1131)⁶⁶: i suoi insegnamenti costituiscono la molla che muove il percorso ascensionale e, al tempo stesso, il suo suggello.

Bernardo figura quindi nel testo di Raoul come supremo maestro di elevazione spirituale, che nasceva anche dai numerosi testi apocriti a lui attribuiti, a partire dalle diffusissime *Meditationes*⁶⁷; pur tenendo conto del diverso orizzonte culturale dei due autori, mi sembra che il parallelo con la *Voie de Paradis* aiuti a mettere nella giusta luce il ruolo del personaggio anche nella

⁶⁴ «J'en dirai ce que je pourrai; j'en dévoilerai la vérité selon mon sentiment, sans raconter de songes. Puissé-je au vrai conformer mon récit; car je veux écarter aujourd'hui le mensonge».

⁶⁵ «Je lus en un livre autrefois, où saint Bernard nous sermonnait et nous pressait vigoureusement; il nous traitait comme des fils, et son conseil est salutaire pour se tirer de tout péril. Il disait: "Hâtons-nous, mes fils, de nous réfugier en l'asile où il y a ni dépense ni frais!"»

⁶⁶ «Saint Bernard nous met à l'épreuve; il nous engage à faire en hâte, de telle sorte que nous devenions les habitants de cet endroit d'où sont absents le mal, la peur, la douleur et la privation».

⁶⁷ Cfr. C. GIRAUD, *Spiritualité et histoire des textes entre Moyen âge et époque moderne: genèse et fortune d'un corpus pseudépigraphique de méditations*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2016, pp. 155-167.

Commedia, ruolo che si lascia comprendere solo in parte alla luce dei suoi scritti⁶⁸. Si deve, cioè, tenere conto della fama di Bernardo come «contemplanter» per eccellenza (*Par.* XXXII 1), diffusa anche al di là del riferimento a testi specifici, e che come tale troviamo riflessa in opere di modesto spessore teologico quale è il poema dello Pseudo-Raoul.

Pur nella diversa soluzione adottata, si può confrontare la *Voie* con il *Paradiso* anche per la scelta di abbandonare i normali schemi di rappresentazione del regno dei beati. Nel testo dello Pseudo-Raoul, ciò comporta la scelta di una *parènesi* extradiegetica, posta, come abbiamo visto, al di là dei confini della finzione narrativa; Dante scelse invece di mettere in crisi gli schemi rappresentativi dall'interno, al momento dell'approdo al cielo Empireo, posto fuori dal tempo e dallo spazio, senza altro «dove» che la mente divina (*Par.* XXVII 109-110).

6. Il realismo paradossale del Paradiso

Riflettere sul finale della *Commedia* ci conduce necessariamente ad affrontare il problema del realismo: può esistere una rappresentazione realistica di un luogo che si sottrae alla comune esperienza dei sensi? Verrebbe facile etichettare la domanda come non pertinente rispetto all'epoca medievale, in cui la riflessione metapoetica si concentrava piuttosto sulle categorie del *decus* e della *convenientia*. Le classiche ricerche di Auerbach continuano però a interrogarci sull'applicabilità della categoria di «realismo» al capolavoro dantesco.

Alle origini dell'interesse del filologo berlinese per la *Commedia* vi è, come è noto, la riflessione sul rapporto tra destino e carattere, in atto fin dai suoi primi scritti e propiziata da un passo dell'*Estetica* di Hegel⁶⁹; in *Dante poeta del mondo terreno*, Auerbach scrisse di una completa identificazione tra le due dimensioni in atto nel poema dantesco. All'altezza di *Mimesis*, tuttavia, questa convinzione rivela ormai più di una crepa. Non a caso, il capitolo dantesco è dedicato al canto di Farinata e Cavalcante, due personaggi che condividono uno stesso destino ultraterreno ma che presentano due caratteri che non si potrebbero immaginare più discordanti. Alla luce di questa considerazione, Auerbach dovette riconoscere che una così riuscita applicazione del realismo figurale aveva finito per ridurre in cenere il procedimento stesso: il realismo

⁶⁸ Cfr., comunque, S. BOTTERILL, *Dante and the mystical tradition: Bernard of Clairvaux in the Commedia*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1994 («Cambridge Studies in Medieval Literature», 22) e M. PETOLETTI, *Bernardo di Clairvaux e la visione finale di Dante nel canto XXXIII del Paradiso*, in *Dante e le grandi questioni escatologiche*. Atti del Convegno Internazionale (Roma, Università degli Studi Roma Tre, 25-26 novembre 2021), a cura di L. Azzetta, Milano, Vita e Pensiero, 2022 («Dies nova», 6), pp. 65-79.

⁶⁹ Cfr. R. CASTELLANA, *La teoria letteraria di Erich Auerbach: una introduzione a Mimesis*, Roma, Artemide, 2013 («Proteo», 68); M. MAGGI, *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, Roma, Donzelli, 2017 («Saggine», 285), pp. 34-50.

dantesco trionfa quindi nelle rappresentazioni delle «grandi anime» dell'inferno o di certi purganti che «per la dolcezza d'una poesia, d'un'opera umana, dimenticano per alcuni istanti la via della purificazione»⁷⁰.

In *Mimesis*, il realismo dantesco appare quindi un «fenomeno stupefacente, paradossale»⁷¹, spiegato ormai alla luce del dispositivo ermeneutico della *figura* (cui Auerbach aveva nel frattempo dedicato un altro celebre saggio)⁷². Si tratterebbe, cioè, di un «realismo figurale», fondato sulla concezione secondo la quale il ruolo dell'individuo nell'ordine divino «sulla terra è figurato e nell'aldilà è realizzato»: il compimento ultraterreno è più perfetto della figura e come tale richiede una forma di realismo ancora più potente⁷³. Il paradiso sembra, viceversa, escluso dal realismo più autentico, fatta salva la possibilità di impiegarvi il *sermo quotidianus* e di darvi sfogo a passioni politiche tutte terrene. Per Auerbach, il *Paradiso* è realistico quando vi faccia capolino «un mondo di vita storico-terrena»⁷⁴. Dante risulta quindi «poeta del mondo terreno» in accezione ancora più forte rispetto al libro del 1929⁷⁵.

Se, tuttavia, il realismo paradossale dell'aldilà dantesco consiste nella possibilità di vedere le cose nel loro adempimento in maniera più realistica rispetto alla prefigurazione terrena, tale procedimento non potrà che avere il suo apice in corrispondenza con una più diretta percezione della realtà, quale si ottiene dalla contemplazione dell'essenza divina. Da questo punto di vista, la difficoltà rappresentativa, registrata nella terza cantica attraverso il ricorrente *topos* dell'indicibilità, non dipende da un allontanamento dalla realtà, ma se mai dal suo contrario. Per questo motivo, è possibile riconoscere nel *Paradiso* una «poetica del rovesciamento, dell'inversione delle leggi terrene»⁷⁶; ciò si spiega, cioè, con il fatto che secondo l'ottica di Dante è se mai il nostro mondo a es-

⁷⁰ E. AUERBACH, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, p. 220.

⁷¹ *ivi*, p. 207; in tedesco: «das Erstaunliche, ja Paradoxe dessen, was man den Realismus Dantes nennt» (E. AUERBACH, *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke A. G., 1946, p. 183).

⁷² E. AUERBACH, *Figura*, in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1984 («Campi del sapere»), pp. 176-226. Cfr. E. ORSI, *Figura come frammento: sulle tracce del metodo di Auerbach negli studi su Dante*, in *Rottami, rovine, minuzzerie: pensare per frammenti*, a cura di M. Marcheschi, Pisa, ETS, 2018, pp. 65-77.

⁷³ E. AUERBACH, *Mimesis*, cit., pp. 213-214; in tedesco: «der figurale Realismus» (ed. cit., p. 188).

⁷⁴ E. AUERBACH, *Mimesis*, ed. it. cit., p. 219; analogamente, nel saggio sul canto di san Francesco, Auerbach scrive che «nel canto undicesimo del *Paradiso* ci sentiamo afferrare dalla realtà di un vivente, di un vivente che vive solo qui, nei versi del poeta» (*Francesco d'Assisi nella "Commedia"*, in *Studi su Dante*, cit., pp. 227-240, a p. 240): ma si tratta, significativamente, di una storia seconda, narrata a Dante dallo spirito di Bonaventura.

⁷⁵ Mi riferisco, naturalmente, a *Dante als Dichter der irdischen Welt*, in edizione italiana compreso in E. AUERBACH, *Studi su Dante*, cit., pp. 3-164.

⁷⁶ S. PRANDI, *Dilemma ed allegoresi nel canto IV del "Paradiso"*, «Studi Danteschi», LXXII, 2007, pp. 103-140, a p. 122.

sere, in qualche misura, un rovesciamento rispetto alla verità dell'Empireo. Ciò è enunciato esplicitamente nella contemplazione dei cerchi angelici di *Par.* XXVIII, quando Dante osserva con stupore che «l'esempio / e l'esemplare non vanno d'un modo» (vv. 56-57), dal momento che il cerchio più interno, quello dei Serafini, è il più vicino a Dio, mentre nel caso dei cerchi celesti accade il contrario.

Questa logica di rovesciamento è connaturata a una gnoseologia platonizzante, nella quale la luce sensibile non è che un'ombra della luce divina⁷⁷. Un ruolo altrettanto importante ha, a mio parere, il paradigma aristotelico secondo cui le cose in sé più evidenti sono conosciute dall'uomo soltanto in seconda battuta, mentre la conoscenza inizia dalle cose di per sé più incerte, in quanto contingenti e corruttibili, ma a noi più note: Dante richiama espressamente questo schema in *Ep.* V [8], 23: «ex notioribus nobis in notiora simpliciter iter est humane apprehensionis» (il passo risente di Aristotele, *Phys.*, I 1 184a 16-21, cui rimanda anche *Conv.* II 1 13). Da questo punto di vista, la rappresentazione più rarefatta e lontana dall'esperienza terrena è in realtà la più realistica, in quanto la più vicina alla verità di Dio; è invece il mondo terreno a essere un fenomeno contingente rispetto al suo fondamento ontologico⁷⁸. L'idea di "realismo figurale" di Auerbach si apre quindi al superamento in prospettiva escatologica: solo nella visione di Dio, al di là del tempo e dello spazio, appare la realtà delle cose e si può infine leggere «legato con amore in un volume / ciò che per l'universo si squaderna» (*Par.* XXXIII 86-87).

⁷⁷ M. ARIANI, *Nota su figurando il Paradiso* (*Par.* XXIII, 61), cit.; cfr. anche IDEM, *La luce nel Paradiso*, in «Filologia e critica», XXXIV, 2009, pp. 3-41; IDEM, *Lux inaccessibilis: metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne, 2010.

⁷⁸ Nel formulare queste considerazioni, ho risentito di C. MOEVS, *The Metaphysics of Dante's Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2005, sebbene i nostri ragionamenti approdino a conclusioni in parte differenti.

Similitudine, oggetto e analogia nella Commedia

In queste pagine vorrei tentare di definire il ruolo della similitudine dantesca¹, in particolare di quella della *Commedia*, in rapporto al nesso tra *materia*, *oggetto* e *immaginazione* al centro della riflessione del presente volume. Incoraggia una tale verifica lo stesso saggio di Auerbach *Dante als Dichter der irdischen Welt*, in cui viene sottolineato il valore non esornativo ma veritativo delle similitudini dantesche («sie sollen nicht schmücken, sondern deutlich machen»; «sie dienen nicht schöner Erfindung, sondern der wahren Wirklichkeit»), dispositivi verbali che nascono dal concreto e trovano in esso il loro compimento («sie sind von Konkreten genommen und sollen zum Konkreten führen»)².

¹ Sul tema, dopo il classico L. VENTURI, *Le similitudini dantesche* [1874], Roma, Salerno ed., 2008, si vedano A. SACCHETTO, *Similitudini e dissimilitudini*, «Giornale dantesco», XXVIII, 1925, pp. 274-281; C. S. LEWIS, *Dante's Similes*, in «Nottingham Mediaeval Studies», IX, 1965, pp. 32-41; R. LANSING, *From Image to Idea. A Study of the Simile in Dante's Commedia*, Ravenna, Longo, 1977; P. BOYDE, *Retorica e stile nella lirica di Dante*, Napoli, Liguori, 1979; E.N. GIRARDI, *Le similitudini nella Divina Commedia*, in *Nuovi studi su Dante*, Milano, Ed. di Teoria e Storia letteraria, 1987; G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Premessa allo studio delle similitudini dantesche*, in *Filologia e critica dantesca: studi offerti ad Aldo Vallone*, Firenze, L.S. Olschki, 1989, pp. 381-402; R. BLOMME, *Il palinsesto della memoria. Osservazioni sulla similitudine dantesca*, in *Filologia e critica dantesca*, cit., pp. 403-417; M. PICONE, *Miti, metafore e similitudini del 'Paradiso': Un esempio di lettura*, in «Studi Danteschi», 1989; 61, pp. 193-217; L. FERRETTI CUOMO, *La polisemia delle similitudini nella 'Divina Commedia': Eliseo: Un caso esemplare*, in «Strumenti Critici: Rivista Quadrimestrale di Cultura e Critica Letteraria», 1995, 10, pp. 105-142; N. MALDINA, *Osservazioni sulla struttura delle similitudini e sulle modalità di descrizione nella 'Commedia'*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», XXXIV, 2009, pp. 69-70; L. SERIANNI, *Sulle similitudini della Commedia*, «L'Alighieri: Rassegna Bibliografica Dantesca», 2010, 51, pp. 25-43; N. MALDINA, *Le similitudini nel tessuto narrativo della Commedia di Dante. Note per un'analisi strutturale*, «Studi e problemi di critica testuale», 2012, 84, 1, pp. 85-110; ID., *Le similitudini dantesche tra letteratura e predicazione. Il ruolo delle "artes"*, in *Dante e la retorica*, a cura di L. Marcozzi, Ravenna, Longo, 2017.

² E. AUERBACH, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin-Leipzig, W. De Gruyter & Co., 1929, p. 190 (trad. italiana in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 139).

Parto subito da un dato di fatto estremamente significativo, ovvero l'eccezionale frequenza delle similitudini nella *Commedia*: circa 600 occorrenze. Come è stato sottolineato, Dante privilegia questo dispositivo retorico dopo che gli autori di *poetrie* medievali (Matteo di Vendôme, Goffredo di Vinsauf e altri) ne avevano sconsigliato il ricorso frequente a causa della sua natura digressiva: esso veniva infatti classificato come forma di *amplificatio* accanto alla *digressio*: un «artificiosum incrementum» ormai avvertito come arcaico. Come ha osservato Nicolò Maldina, Dante si rivela il campione della similitudine proprio nella stagione poetica della metafora³, anche se poi i teorici dell'arte predicatoria coevi, in controtendenza, continuavano a valorizzarne la funzione. Nella *Commedia*, peraltro, Dante sceglie di preferenza le similitudini «per conlationem», vale a dire quelle estese, che presentano un *tenore* (comparato), un *veicolo* (comparante) e un *tertium comparationis*, mentre minore è la presenza di quelle «per brevitatem», costituite da un solo elemento. Questa scelta eccentrica di Dante si mostra ancora più significativa se teniamo conto, sulla base soprattutto degli studi di Patrick Boyde, che nella *Vita nuova* e nelle *Rime* il ricorso alla similitudine è molto ridotto: nelle rime della prima opera abbiamo solo sei occorrenze, che rientrano, per di più, nella variante *per brevitatem* e mostrano un carattere piuttosto convenzionale. Nelle *Rime* ritroviamo circa venti esempi, con un leggero incremento rispetto alla *Vita nuova*, ma comunque sempre in numero ridotto a confronto della *Commedia*, e senza minimamente avvicinarsi alla ricchezza tipologica che contraddistingue il ricorso alla similitudine nel poema⁴.

Le ragioni che possono spiegare questa decisa preferenza per la similitudine nella *Commedia* ci conducono direttamente al centro delle questioni discusse in questo volume. La prima riguarda proprio la «dargestellte Wirklichkeit» di Auerbach, la forza oggettivante della poesia dantesca⁵. La similitudine è figura in grado di tradurre con straordinaria efficacia concetti astratti in immagini concrete, di rendere il discorso, come scrive Bono Giamboni nel *Fiore di retorica*, «più chiaro e aperto», «sì manifesto come se in presenza e dinanzi

³ MALDINA, *Osservazioni sulla struttura delle similitudini*, cit., p. 251.

⁴ BOYDE, *Retorica e stile nella lirica di Dante*, cit., pp. 366-367.

⁵ Vedi in particolare il saggio di Auerbach *Farinata e Cavalcante in Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], cito dall'ed. Torino, Einaudi, 1981, I, 189-221; p. 205: «[...] Entro la cornice dell'aspirazione allo stile illustre, nulla di tutto questo è più nuovo e più problematico che quel dar di piglio immediato alla realtà attuale della vita, che non è realtà scelta e preordinata secondo regole estetiche». Sul tema auerbachiano del realismo formulato in *Mimesis* si possono vedere, in particolare dopo il cinquantenario della morte: *Erich Auerbach. La littérature en perspective*, a cura di P. Tortonese, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009; R. Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a «Mimesis»*, Roma, Artemide, 2013; G. TINÈ, *Erich Auerbach, Una teoria della letteratura*, Roma, Carocci, 2013; S. GENTILI, *Il realismo di Dante (da De Sanctis ad Auerbach): una categoria critica per la modernità letteraria*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola e C. Verbaro, Pisa, ETS, 2015, pp. 85-108.

agli occhi degli uditori si facesse»⁶.

Già Luigi Venturi, nel suo pionieristico saggio, aveva posto in luce soprattutto «l'istanza di concretezza» della similitudine dantesca, osservando come essa sembra sorgere «dall'esperienza sensibile e dall'osservazione diretta del mondo della natura»⁷. Si tratta dunque, come si dirà in séguito, di un dispositivo retorico che costituisce «uno dei più importanti mezzi d'intervento sull'immagine al fine d'inciderne più nettamente i contorni e di approfondirne i rilievi con tutti i riferimenti sensitivi e affettivi che l'esperienza vi unisce»⁸. Una riflessione ulteriore è stata poi compiuta da Enzo Noè Girardi, che ha contrapposto la «soggettività senziente e giudicante» della metafora dantesca alla «componente oggettivo-enciclopedica» della similitudine, con la sua «attenzione alla conformità o somiglianza tra persone, enti e piani diversi della realtà»⁹. In definitiva è risultato presto chiaro come le similitudini della *Commedia* non assolvano ad un mero compito esornativo, ma rispondano a finalità più complesse, che cercherò di illustrare tra poco.

Una seconda prerogativa della similitudine dantesca, oltre a quella di produrre un incremento di realismo negli oggetti che rappresenta, consiste nel porsi, sulla base del principio analogico che ne regola il funzionamento, come strumento connettivo per eccellenza. Essa costituisce, come ha osservato Maldina, «la reduplicazione, nel rapporto tra Dante poeta e il lettore, del processo cognitivo esperito da Dante personaggio»¹⁰. In altre parole la similitudine, ponendosi come tramite dell'avventura percettiva dell'*agens*, apre contemporaneamente al lettore l'evidenza di ciò che quest'ultima rappresenta. Il passaggio decisivo della *Commedia* rispetto al *Convivio*, com'è noto, è l'introduzione della figura di Dante come personaggio, che permette di drammatizzare in modo inedito il processo di conoscenza, rivitalizzando in modo sostanziale l'enciclopedismo del trattato.

In secondo luogo, la natura analogica della similitudine sembra porsi in funzione di una lettura progressiva e unitaria del poema, di un attraversamento trasversale che evidenzia le rispondenze interne alla sua struttura. Se l'itinerario rappresentato nella *Commedia* è rappresentabile come una *gradatio* dall'umano al divino, dal singolare all'universale, dal molteplice all'uno, si può allora affermare che il cosmo descritto da Dante si caratterizza neoplatonicamente¹¹, per la legge dell'analogia, di cui la similitudine rappresenta un'evi-

⁶ MALDINA, *Le similitudini dantesche tra letteratura e predicazione*, cit., p. 249 e n. Così anche il *Candelabrum* di Bene da Firenze (II, 58).

⁷ VENTURI, *Le similitudini dantesche*, ed. cit., p. 44.

⁸ Cfr. la voce *similitudine* a cura di A. Pagliaro e L. Onder in *Enciclopedia dantesca*.

⁹ GIRARDI, *Le similitudini nella Divina Commedia*, cit., p. 119.

¹⁰ MALDINA, *Osservazioni sulla struttura*, cit., pp. 65-66.

¹¹ Per Dionigi Areopagita e Scoto Eriugena, il processo cognitivo che conduce l'uomo alla perfezione si realizza come «similitudo et unitas» rispetto a Dio (PL 122, 178C); cfr. E. FENZI, *Dio e uomo nel cerchio della Trinità*, in «Letteratura e arte», 16, 2018, pp. 23-52; cfr. 43-44.

dente realizzazione formale. Essa appare dunque il fondamento – non soltanto a livello retorico ma anche su un piano strutturale e semantico – della figuratività della *Commedia*¹². La somiglianza tra le varie parti dell'universo riproduce quella originaria tra Dio e il creato, come già il *Convivio* (IV, XI, 14) aveva anticipato:

[...] lo sommo desiderio di ciascuna cosa, e prima da la natura dato, è lo ritornare a lo suo principio. E però che Dio è principio de le nostre anime e fattore di quelle simili a sé (sì come è scritto: «Facciamo l'uomo ad imagine e similitudine nostra»), essa anima massimamente desidera di tornare a quello.

Un principio che verrà programmaticamente esposto nei primi canti del *Paradiso*:

Par. I, 103-108:

[...] «Le cose tutte quante
hanno ordine tra loro, e questo è forma
che l'universo a Dio fa simigliante.
Qui veggion l'alte creature l'orma
de l'eterno valore, il qual è fine
al quale è fatta la toccata norma.

Il processo analogico, dall'*Inferno* al *Paradiso*, subisce dunque un'accelerazione sempre maggiore. Nella prospettiva della similitudine non sembra casuale che, mentre nella prima cantica la divaricazione semantica tra comparante e comparato sia in genere notevole, nella terza tenda a ridursi, fino quasi ad annullarsi nella visione trinitaria finale¹³.

La poesia della *Commedia* si presenta come un sistema dinamico che, per ciascuna stazione del viaggio oltremondano, mette in relazione realtà mondane (la contingenza nella sua circoscritta singolarità), rappresentandole con straordinaria concretezza, e un contesto cosmologico e simbolico generale che ne determina il senso ultimo. Se entrambe le dimensioni mutano da una cantica all'altra, il comune denominatore che permette la loro interrelazione appare proprio il personaggio di Dante, colto nella sua avventura percettiva, rappresentata anch'essa in modo dinamico, in un costante crescendo di capacità di osservazione e comprensione delle realtà esperite. La similitudine della *Commedia*, dunque, sembra presentarsi come uno degli strumenti privilegiati del ruolo di intermediazione svolto dall'*agens* e dalla sua *alta fantasia*.

Possiamo a questo punto, sulla base delle osservazioni fatte sin qui, iniziare a proporre qualche esempio di questa doppia valenza della similitudine dante-

¹² GIRARDI, *Le similitudini nella Divina Commedia*, cit., pp. 121-122.

¹³ Ancora GIRARDI nel saggio cit., pp. 132 sgg.

sca – precisativo rispetto alla realtà rappresentata e generalizzante sul piano semantico e simbolico – partendo dall’assunto che le realtà rappresentate risultano tanto più tangibili ed evidenti – all’*agens* e al lettore – quanto più implicano il coinvolgimento del processo percettivo del primo di essi. Vorrei partire da casi limite nella prospettiva del nostro volume, tali cioè da coinvolgere i due sensi platonicamente più astratti, la vista e l’udito. Negli episodi di Guinizzelli che prende congedo e scompare nella fiamma purgatoriale e di Piccarda Donati che si sottrae alla vista di Dante cantando l’*Ave Maria*, accomunati dall’immagine del corpo che affonda nell’acqua, la “fisicità della visione”, per così dire, dipende in gran parte dalla presenza di un osservatore implicito:

Purg. XXVI, 133-135:

Poi, forse per dar luogo altrui secondo
che presso avea, disparve per lo foco,
come per l’acqua il pesce andando al fondo.

Par. III, 121-123:

Così parlammi, e poi cominciò ‘*Ave*,
Maria’ cantando, e cantando vanio
come per acqua cupa cosa grave.

Gli esempi appena prodotti mostrano come la soggettività dell’osservatore spesso non viene rappresentata nel suo aspetto neutrale, come mera specola dei fenomeni osservati, ma colta nella drammaticità della sua epifania percettiva, che proprio attraverso la similitudine si realizza come processo dinamico. L’esempio che segue mi pare illustri tale aspetto in modo sintomatico. Qui l’autore parte ancora dal senso della vista, per rappresentare, come accade molte volte nel poema, il fenomeno della trasformazione fisica degli stati della materia (da solido a liquido), e passa in un secondo momento alla sfera uditiva. Beatrice, appena apparsa a Dante, rivolge a Dante parole di rimprovero per aver osato varcare la soglia dell’Eden, regno dell’innocenza. La reazione emotiva del *viator* è la seguente:

Purg. XXX, 85-99:

Sì come neve tra le vive travi
per lo dosso d’Italia si congela,
soffiata e stretta da li venti schiavi,
poi, liquefatta, in sé stessa trapela,
pur che la terra che perde ombra spiri,
sì che par foco fonder la candela;
così fui senza lagrime e sospiri

anzi 'l cantar di quei che notan sempre
 dietro a le note de li eterni giri;
 ma poi che 'ntesi ne le dolci tempre
 lor compatire a me, par che se detto
 avesser: 'Donna, perché sì lo stempre?',
 lo gel che m'era intorno al cor ristretto,
 spirito e acqua fessi, e con angoscia
 de la bocca e de li occhi uscì del petto.

Il calore trasforma la neve in acqua e liquefà la cera come il canto del Salmo penitenziale *In te, Domine, speravi*, intonato dagli angeli che accompagnano Beatrice, scioglie in lacrime l'animo raggelato di Dante. La similitudine fonde in un unico contesto morale fisica (mondo) e fisiologia (soggetto), rappresentando così non una semplice accoppiata di dati enciclopedici, ma un'interazione complessa che costituisce un apice drammatico all'interno di un percorso narrativo e spirituale condiviso sin qui dal lettore.

Ma, al di là dei contenuti delle similitudini dantesche, che costituivano il criterio di classificazione del pionieristico saggio di Venturi, è da una loro interna analisi formale che emerge una più soddisfacente suddivisione in tipologie, come ha mostrato la critica più recente¹⁴. In questa sede interessa riprendere soltanto i casi che hanno maggiormente a che fare col potere oggettivante della similitudine, come accade nel celebre passo del villanello di *Inf.* XXIV. Si tratta di un momento di pausa narrativa in *anticlimax* rispetto alle concitate sequenze "comiche" dei canti precedenti:

Inf. XXIV, 1-18:

In quella parte del giovanetto anno
 che 'l sole i crin sotto l'Aquario temprà
 e già le notti al mezzo dì sen vanno,
 quando la brina in su la terra assempra
 l'immagine di sua sorella bianca,
 ma poco dura a la sua penna temprà,
 lo villanello a cui la roba manca,
 si leva, e guarda, e vede la campagna
 biancheggiar tutta; ond'ei si batte l'anca,
 ritorna in casa, e qua e là si lagna,
 come 'l tapin che non sa che si faccia;
 poi riede, e la speranza ringavagna,
 veggendo 'l mondo aver cangiata faccia
 in poco d'ora, e prende suo vincastro,
 e fuor le pecorelle a pascere caccia.

¹⁴ Cfr. soprattutto i citati saggi di LANSING, *From Image to Idea*, e Maldina, *Osservazioni sulla struttura*.

Così mi fece sbigottir lo mastro
 quand'io li vidi sì turbar la fronte,
 e così tosto al mal giunse lo 'mpiastro.

Siamo qui di fronte a un caso eccezionale, non tanto nel senso negativo inteso da Croce dell'indebita prevalenza di un codice lirico che rende l'episodio del villanello indipendente dal resto della narrazione¹⁵, ma per ragioni squisitamente formali. Il comparante (o veicolo) della similitudine, infatti, rivela due caratteristiche fondamentali: la prima è che non risulta modellizzato, cioè non presenta i consueti connettivi (*come* o simili) che permettono al lettore di riconoscere di primo acchito la similitudine come tale; la seconda è la sua insolita lunghezza (ben cinque terzine), che si offre di fatto come una micro-narrazione. Tale narrazione, però, non è affatto autonoma rispetto al contesto. Il turbamento di Virgilio, infatti, (cfr. v. 17) è dovuto alla scoperta tardiva di essere stato ingannato dalle false indicazioni di Malacoda, che avevano condotto lui e Dante in un punto della cornice infernale in cui risulta impossibile proseguire. Dopo il danno era arrivata la beffa, quando un dannato, l'ipocrita Catalano de' Malavolti, gli aveva ricordato quanto fosse stato improvvido fidarsi di un diavolo¹⁶. Arriva poi la medicina («'mpiastro») che lenisce il dispetto di Virgilio e lo rasserena, che non è altro che la rinnovata fiducia nella sua funzione di guida. Anche il villanello in un primo momento si inganna, ritenendo neve ciò che invece è soltanto effimera brina, e anche lui troverà, come Virgilio, il proprio «'mpiastro», che consisterà nel vedere la campagna nuovamente verdeggiante e pronta per il pascolo. L'*effet de réel* di questa similitudine, per dirla con Barthes, sembra dunque poggiare su due elementi: da un lato l'assenza iniziale di connettivi, che provoca una sorta di "mimetismo diegetico" in virtù del quale il lettore non riesce a identificare la similitudine stessa come corpo testuale distinto dalla narrazione; dall'altro la piena omologia dei piani del veicolo e del tenore, ovvero del villanello e di Virgilio, e della loro trasparente plausibilità psicologica. D'altra parte il tema della fallacia delle apparenze, che costituisce il *common ground* delle due parti della similitudine, consente a Dante di andare ben oltre la soglia "realistica" della descrizione

¹⁵ B. CROCE, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921, p. 93: «[...] Le similitudini in Dante sono talvolta meramente rischiarative, com'è quella che paragona Malebolge ai fossati e ai ponticelli di una fortezza, o valgono ad aggiungere evidenza, come l'altre del vecchio sartore che aguzza le ciglia per infilare il filo nella cruna o dei fanti che usciranno patteggiati di Caprona; ma tal'altra vanno di là e sono per sé poesie, piccole liriche. Tale è quella [...] del povero villanello che al mattino s'affaccia e scorge la campagna biancheggiante dalla brinata e si duole di non poter condurre al pascolo le pecorelle e, dopo un po', riguarda, e la brinata si è sciolta, ed egli si allietta e prende il suo vincastro ed esca col gregge».

¹⁶ *Inf.* XXIII, 139-144: «Lo duca stette un poco a testa china; / poi disse: "Mal contava la bisogna / colui che i peccatori di qua uncina". // E 'l frate: "Io udi' già dire a Bologna / del diavol vizi assai, tra' quali udi' / chelli è bugiardo, e padre di menzogna"».

campestre: la natura viene infatti rappresentata come realtà di secondo grado, prodotto di un'arte imitativa: «[...] / quando la brina in su la terra *assempra* / l'*image* di sua sorella bianca, /ma poco dura a la sua penna tempra» (vv. 4-6). È un aspetto, si può aggiungere, che conferma la straordinaria modernità della poesia dantesca: il mondo è sì un libro scritto dalla mano di Dio, ma è comunque letto da un interprete umano, con gli esiti più vari e imprevedibili.

Che sia possibile assegnare alle similitudini della *Commedia* un valore differente a seconda della cantica a cui appartengono è osservazione di Irma Brandeis¹⁷ che la critica successiva ha sostanzialmente accolto. Affronterò qui due esempi dai canti incipitari della prima e della terza cantica per una parziale verifica dell'assunto in rapporto al nostro tema. Partiamo dalla celebre similitudine del naufrago, la prima in assoluto del poema:

Inf. I, 19-27:

Allor fu la paura un poco queta
che nel lago del cor m'era durata
la notte ch'i' passai con tanta pietà.
E come quei che con lena affannata
uscito fuor del pelago a la riva
si volge a l'acqua perigliosa e guata,
così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva.

Non intendo qui affrontare il problema della natura strutturale di questi versi, che ci porterebbe troppo lontano, poiché richiama un confronto tra Dante e Ulisse le cui risonanze attraversano tutto il poema; vengo invece a considerazioni più attinenti all'argomento del nostro volume. Prima di tutto anche questa similitudine non presenta, come quella di *Inf.* XXIV, alcuna divaricazione semantica tra veicolo e tenore, caratteristica che abbiamo detto essere distintiva della terza cantica. La si può considerare, osserva Lansing¹⁸, una quasi-similitudine, perché la figura del naufrago e quella dell'*agens* tendono a coincidere, creando un sistema di corrispondenze in cui da un lato (nel polo negativo della perdizione) si trovano il *pelago* e la *selva* e dall'altro (polo positivo della salvezza) la *riva* e il *colle*. Anche qui "realismo" e "illusionismo" dantesco sembrano coincidere: questa sorta di mimetizzazione della similitudine avrebbe infatti lo scopo di indurre il lettore, osserva acutamente ancora Lansing, «to accept the image as a reality and not merely as similarity»¹⁹.

¹⁷ I. BRANDEIS, *The Ladder of Vision: A Study of Dante's «Comedy»*, New York, Chatto & Windus, 1960, pp. 130 sgg.

¹⁸ LANSING, *From Image to Idea*, cit., p. 97.

¹⁹ *Ibid.*

Il *common ground* della s. è rappresentato dall'atto di volgersi indietro (*si volge – volse*, vv. 24 e 26), per scorgere il pericolo di morte a cui si è scampati (fisica per il naufrago, spirituale per il *viator*): una movenza che non può non evocare – lasciata da parte l'irrisolta questione del rapporto del passo coi versi lucreziani del naufrago²⁰ – il tragico finale di un altro viaggiatore dell'Oltretomba, Orfeo, che proprio rivolgendo il proprio sguardo all'indietro aveva causato la nuova, e stavolta definitiva morte dell'amata Euridice²¹. Altro è il destino di Dante che, proprio volgendosi al proprio passato di peccatore – non solo in ambito morale ma anche intellettuale²² –, inizia il proprio riscatto intraprendendo la strada per la propria salvezza e, come apprenderemo nel *Paradiso*, per quella dell'umanità intera. Con buone ragioni Raoul Blomme ha potuto dunque affermare il carattere prolettico della similitudine di *Inf. I*, che «annuncia il poema da farsi»²³, ponendosi come momento incipitario della metafora continuata della navigazione che ritornerà nel primo canto del *Purgatorio* («Per correr miglior acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno») e nel secondo del *Paradiso* («O voi che siete in piccioletta barca, / desiderosi d'ascoltar, seguiti / dietro al mio legno che cantando varca»). Se il rischio di naufrago ricordato dal poeta nel *Convivio* («Veramente io sono stato legno senza vela e senza governo»: *Conv. I, III, 5*) riguarda soltanto la «dolorosa povertade», quindi rimane all'interno di un contesto di contingenze terrene nei cui confronti Dante è incolpevole, quello evocato dal primo canto dell'*Inferno* è riconducibile alla sua precisa responsabilità morale e speculativa e ne mette in forse la stessa salvezza ultraterrena. Come Noè, anche Dante è un uomo «salvato dalle acque» (*Es 2, 10*)²⁴ che ha di fronte a sé una missione fondamentale per l'umanità.

Significativamente, l'«acqua perigliosa» di un mare in tempesta è oggetto anche della prima similitudine dell'*Eneide*, il cui tenore è una folla violenta e tumultuante, poi placata dall'intervento di un personaggio autorevole, il cui corrispettivo, nel veicolo, è Nettuno²⁵. Posta a confronto dei versi virgiliani la

²⁰ LUCREZIO, *De rer. nat.* II, 1-4: «Suave, mari magno turbantibus aequora ventis, / e terra magnum alterius spectare laborem; / non quia vexari quemquam est iucunda voluptas, / sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est».

²¹ OVIDIO, *Met.* X, 55-57: «Nec procul afuerant telluris margine summae; / hic, ne deficeret metuens avidusque videndi, / flexit amans oculos et protinus illa relapsa est». Analoga sequenza nel *Tesoretto* di Brunetto Latini: , II-III: « Ond'io in tal corrotto / Pensando a capo chino, / Per dei il gran cammino, / E tenni a la traversa / D'una selva diversa. // Ma tornando a la mente, / Mi volsi, e posi mente / Intorno a la montagna; / [...]».

²² Per aver tentato di identificare nella filosofia una via autosufficiente alla felicità umana (la posizione del *Convivio*).

²³ BLOMME, *Il palinsesto della memoria*, cit., p. 408.

²⁴ V. PLACELLA, *Il canto I dell'Inferno*, in *Lectura Dantis 2002-2009. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, a cura di A. Cerbo, Napoli, Univ. degli Studi di Napoli «L'Orientale», 2011, pp. 1-36; cfr. p. 17.

²⁵ Virgilio, *Aen.* I, 148-156: «Ac veluti magno in populo cum saepe coorta est / seditio, sae-

similitudine dantesca non solo “singolarizza”, per così dire, il tema (concentrandolo sul motivo del naufragio visto in prospettiva individuale, assente in Virgilio) ma lo interiorizza: teatro di quella «paura» che costituisce il *Leirmotiv* di tutto il canto è infatti il «lago del cor», espressione che ancora richiama il simbolismo cristiano delle acque.

L'efficacia della similitudine di cui si è parlato, la sua forza drammatica e dinamica – espressa in modo emblematico nell'immagine dell'animo che fugge (v. 25) –, risiede, in conclusione, nella “soggettività forte” di un personaggio che assomma in sé le caratteristiche dell'*agens* e dell'*auctor*, ma in un rapporto che, nella prima cantica, assegna ancora al primo (alle sue emozioni e ai suoi pensieri) un ruolo di primo piano: solo attraverso la sua vicenda esemplare il lettore può cogliere le più vaste significazioni simboliche che vengono alluse nel poema, nel nostro caso il «passo» della selva oscura che rappresenta la *morte secunda* del peccato.

Come si è detto, la natura analogica della similitudine trova nel *Paradiso* la sua più compiuta realizzazione. Ciò parrebbe confermato anche da un'analisi quantitativa, visto che la terza cantica contiene il numero più alto di tali figure rispetto alle altre due, ben 222. La necessità di “dare corpo” al pensiero, di renderlo quasi tangibile, che appare una delle prerogative della similitudine dantesca, si rivela determinante proprio nel momento in cui, come accade nella terza cantica, a essere espresse sono realtà immateriali che sfidano l'immaginazione perché non trovano fondamento nell'esperienza sensoriale. Si è già ricordato che le similitudini del *Paradiso* si caratterizzano per la tendenza di veicolo e tenore a convergere in una stessa area semantica, talvolta arrivando quasi alla tautologia. È questo il segnale dell'intensificazione di quel processo attrattivo-unitivo che culminerà con la visione trinitaria: il triplice arcobaleno che in questo caso funge da comparante non fa che rispecchiare (in senso letterale) l'arcobaleno tricolore della Trinità (il comparato).

Par. XXXIII, 115-120:

Ne la profonda e chiara sussistenza
de l'alto lume parvermi tre giri
di tre colori e d'una contenenza;
e l'un da l'altro come iri da iri
parea riflesso, e 'l terzo pareo foco
che quinci e quindi igualmente si spiri.

vitque animis ignobile volgus, / iamque faces et saxa volant (furor arma ministrat); / tum, pietate gravem ac meritis si forte virum quem / conspexere, silent, arrectisque auribus adstant; / ille regit dictis animos, et pectora mulcet: / sic cunctus pelagi cecidit fragor, aequora postquam / prospiciens genitor caeloque invectus aperto / flectit equos, curruque volans dat lora secundo».

Il riferimento all'arcobaleno atmosferico (comparante) qui non ha tanto la funzione di rendere comprensibile il rapporto tra le Persone della Trinità – compito impossibile per l'incommensurabilità del concetto rispetto alla mente umana –: l'arcobaleno non ci dice in cosa consistano questi tre giri «di tre colori e d'una contenenza», formulazione che contraddice in modo patente la razionale osservazione del fenomeno, dato che l'arco riflesso, esterno rispetto a quello riflettente, non può certo, se si rimane legati a una prospettiva terrena, avere la stessa «contenenza». Ma il punto è proprio questo: nel *Paradiso* è il rapporto tra linguaggio proprio e linguaggio figurato a subire una completa inversione. L'impossibilità nella terza cantica di seguire le leggi consuete della ragione e dell'immaginazione viene enunciata da Dante in modo inequivocabile:

Par. X, 43-48:

Perch'io lo 'ngegno e l'arte e l'uso chiami,
 sì nol direi che mai s'*imaginasse*;
 ma *creder* puossi e di veder si brami.
 E se le *fantasie* nostre son basse
 a tanta altezza, non è maraviglia;
 ché sopra 'l sol non fu occhio ch'andasse.

Prima ancora di essere formulata esplicitamente, tuttavia, tale concezione viene esemplificata all'inizio del *Paradiso* proprio attraverso due similitudini che rappresentano l'eccezionale fenomeno della perdita di gravità del corpo di Dante durante l'ascesa al cielo della luna:

Par. I, 91-93:

«Tu non se' in terra, sì come tu credi;
 ma folgore, fuggendo il proprio sito,
 non corse come tu ch'ad esso riedi».

Par. I, 136-138:

«Non dei più ammirar, se bene stimo,
 lo tuo salir, se non come d'un rivo
 se d'alto monte scende giuso ad imo».

Entrambe le similitudini descrivono due moti tra loro contrari e speculari: la prima rappresenta la rapida ascesa di Dante mediante l'immagine della caduta di un fulmine che abbandona la sua sede naturale, la sfera del fuoco; la seconda fa la stessa cosa evocando la discesa di un torrente a valle. Lo sguardo umano che si indirizza alle realtà celesti non può che seguire la legge paolina enunciata dalla celebre formula «per speculum et in aenigmate». Un'inversione che viene narrativamente rappresentata anche nel canto terzo, nell'incontro coi beati

del cielo della luna, presenze diafane capaci di ingannare la percezione di Dante, che si volta indietro credendo di trovarsi di fronte a immagini riflesse. L'autore afferma di aver fatto l'errore contrario a quello di Narciso («[...] io dentro a l'error contrario corsi / a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte»: *Par.* III, 17-18): è proprio attraverso questo mito che la letteratura medievale rappresenta il processo mimetico, che qui viene presentato in forma rovesciata.

Tutti e tre gli esempi addotti costituiscono una rettifica rispetto a quella funzione prioritaria della soggettività dell'*agens* che abbiamo visto caratterizzare le similitudini della prima cantica. Le sensazioni e i pensieri del personaggio Dante ora non orientano più il lettore alla ricerca del senso delle vicende narrate ma, al contrario, conducono ad esiti fallaci che hanno bisogno sin dal primo istante del costante intervento correttivo di Beatrice. Lo stesso gesto simbolico del volgersi indietro, che nel primo canto dell'*Inferno* rappresenta l'uscita dal sentiero della perdizione, in *Par.* III segnala un errore percettivo che riguarda anche la *cognitio*. L'evocazione di Narciso, modello della mimesi letteraria, è in questo senso decisiva: il tipo di immaginazione che sin qui aveva sorretto la narrazione del viaggio oltremondano, non basta più, perché nel *Paradiso* il senso non ne costituisce più il diretto fondamento, come era accaduto per le prime due cantiche: «O imaginativa che ne rube / [...] // chi move te, se 'l senso non ti porge?» (*Purg.* XVI, 13 e 16). Il modello percettivo e narrativo va appunto capovolto. Nel canto secondo del *Paradiso* questa inversione trova il suo corrispettivo retorico nella figura dell'*hysteron proteron*: una freccia che prima si conficca nel bersaglio, poi fende l'aria, infine lascia l'arco:

Par. II, 22-26:

Beatrice in suso, e io in lei guardava;
e forse in tanto in quanto un quadrel poso
e vola e da la noce si dischiava,
giunto mi vidi ove mirabil cosa
mi torse il viso a sé [...]

La tensione analogica che anima il processo di *deificatio* rappresentato dalle similitudini del *Paradiso* trova la sua figura caratteristica nel rispecchiamento che, significativamente, ne inaugura la serie all'interno della cantica²⁶, richiama il fenomeno ottico del raggio incidente e di quello riflesso. Qui è Beatrice stessa a farsi specchio dello sguardo di Dante, a cui ancora non è consentito guardare direttamente la *lux inaccessibilis* divina:

²⁶ Sulle similitudini del primo canto del *Paradiso*, cfr. I. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ – V. JACOMUZZI, «Significar per verba». *Lessico e similitudini nel canto I del Paradiso*, in «Lettture classensi», XX-XXI, 1992, pp. 175-183; M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso: sull'alta fantasia in Dante e nel pensiero medievale*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 81 sgg.; M. ARIANI, *Lux inaccessibilis: metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne, 2010, pp. 97 sgg.

Par. I, 43-54 e 64-66:

Fatto avea di là mane e di qua sera
tal foce, e quasi tutto era là bianco
quello emisperio, e l'altra parte nera,
quando Beatrice in sul sinistro fianco
vidi rivolta e riguardar nel sole:
aquila sì non li s'affisse unquanco.

E sì come secondo raggio suole
uscir del primo e risalire in suso,
pur come pelegrin che tornar vuole,
così de l'atto suo, per li occhi infuso
ne l'immagine mia, il mio si fece,
e fissi li occhi al sole oltre nostr'uso.
[...]

Beatrice tutta ne l'eterno rote
fissa con li occhi stava; e io in lei
le luci fissi, di là sù rimote.

Siamo di fronte a una similitudine complessa, doppia, che comporta una sorta di *myse en abyme*: in quella principale il comparante è il «secondo raggio», cioè quello riflesso, e il comparato lo sguardo di Dante che, attraverso gli occhi di Beatrice, si dirige verso l'alto. Va considerato che già questo primo livello risulta composito, perché contiene, ancora una volta, la figura dell'inversione, vera matrice metanarrativa e simbolica della terza cantica: il raggio riflesso, infatti, si dirige verso l'alto, in direzione contraria a quello incidente. Vi è poi, incastonata all'interno della prima, la similitudine secondaria, che ha come comparante il «pelegrin» e come comparato ancora il raggio riflesso, ovvero il comparante della principale: il *ground* comune ad entrambe è il movimento ascensionale²⁷. Qualche incertezza in sede critica ha riguardato l'identificazione del «pelegrin», che alcuni (ad es. Del Lungo, Chimenz, Giacalone) hanno riconosciuto nel falcone da caccia, mentre i commentatori antichi e la maggior parte dei moderni nel viandante ansioso di tornare nella propria patria. Un'analisi circostanziata del testo porta senza dubbio a preferire questo secondo significato: il *common ground* della s., il movimento verso l'alto, si estende infatti non soltanto al comparante e al comparato di primo livello, ma anche al tenore di secondo livello: Dante, *viator* in cammino verso la propria patria celeste, come sarà detto nella descrizione dell'approdo all'Empireo²⁸.

La struttura stessa della similitudine del primo canto del *Paradiso* riproduce, nel rapporto tra primo e secondo livello, quel processo analogico che diverrà il *fil rouge* simbolico di tutta la cantica, e si offre dunque come chiave interpretativa e, per così dire, «regolatore semiotico» che consente la com-

²⁷ MALDINA, *Osservazioni sulla struttura*, p. 91.

²⁸ Par. XXXI, 43-48: «E quasi peregrin che si ricrea / nel tempio del suo voto riguardando,

preensione delle peculiari modalità di lettura del *Paradiso*. Pur nella sua complessa conformazione, essa non risulta freddamente astratta, poiché parte da un dato, la riflessione della luce, che non riguarda soltanto la sperimentazione scientifica, ma l'osservazione quotidiana, condivisa dall'esperienza comune.

È, questa, la dimostrazione più lampante – mi si perdoni l'analogia – di come la similitudine dantesca assolve al doppio compito che richiama al l'inizio: da un lato la capacità di rendere concreto e immanente l'oggetto del discorso, e dall'altro quella di raccordare analogicamente le varie parti del poema. Una compresenza di fattori che giustifica la straordinaria efficacia di questa figura nella *Commedia* e costituisce una delle risorse fondamentali della sua memorabilità.

/ e spera già ridir com'ello stea, // su per la viva luce passeggiando, / menava io li occhi per li gradi, / mo sù, mo giù e mo recirculando».

Raffigurare

LUCIA BATTAGLIA RICCI

*Immaginare e rappresentare l'aldilà e i suoi abitanti:
il caso Gerione¹*

1. Come è ormai pienamente acquisito, Dante ricava dalla tradizione visiva (oltre che da quella letteraria) materiali per costruire il suo aldilà². Basti qui ricordare in estrema sintesi il caso di Lucifero, ben presente agli studi, che, proprio perché ormai minutamente indagato dal punto di vista che qui interessa, consente di guardare abbastanza da vicino come Dante lavora sulle, chiamiamole per comodità, “fonti figurative” e ricostruire quelli che un tempo si sarebbero chiamati i percorsi dell’invenzione.

«Lo ’mperador del doloroso regno» (*Inf.* XXXIV, 28)³ è costruito dall’Alighieri utilizzando il modello “toscano” di Satana – quella sorta di gigante intento a masticare con tre bocche altrettanti traditori, che egli ha certamente visto nel mosaico raffigurante l’*Inferno* presente nella cupola del battistero di

¹ Sui due canti implicati in generale e su Gerione in particolare si dispone di una ricchissima bibliografia, di cui danno aggiornata informazione letture e saggi usciti di recente, in particolare L. MARCOZZI, *Canto XVI. Dante vince la guerra della pietà*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*. Vol. 1. *Inferno. Canti I-XVII*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2013, pp. 484-525; M. CORRADO, *Canto XVII. «Omai si scende per si fatte scale». Il volo di Gerione e di Dante*, Ivi, pp. 526-572; L. FIORENTINI, *Il silenzio di Gerione (Inferno, XVI-XVII)*, in «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», LII, 2016, pp. 213-240. A essi faccio riferimento, limitandomi qui a segnalare i saggi messi a contributo.

² L. BATTAGLIA RICCI, *Immaginario visivo e tradizione letteraria nell’invenzione dantesca della scena dell’eterno*, in «Lecture classensi», 29, 2000, pp. 67-103; EAD., *Viaggio e visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante da Firenze all’aldilà*. Atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000), a cura di M. Picone, Firenze, Cesati, 2001, pp. 15-73; EAD., *Immaginare l’aldilà. Dante e l’arte figurativa medievale*, in *La parola e l’immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. Ariani, Firenze, Olschki, 2011, vol. I, pp. 87-97; A. MONCIATTI, «Figurando il Paradiso». *Appunti per le arti del visibile e Dante*, in «Libri & Documenti», XL-XLI (2014-2015), pp. 249-259; L. PASQUINI, «Pigliare occhi per aver la mente». *Dante, la «Commedia» e le arti figurative*, Roma, Carocci, 2020, cui si rimanda per ulteriore bibliografia e documentazione fotografica.

³ Le citazioni da DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, revisione del testo e commento di G. Inglese, Roma, Carocci, 2016. E per i commenti danteschi, quando non diversamente segnalato, dal *Dartmouth Dante Project* (<https://dante.dartmouth.edu/>).

Firenze e attribuito a Coppo di Marcovaldo, se non anche nell'*Inferno* affrescato da Giotto nella cappella Scrovegni – ma introducendo varianti che lo rendono ben altrimenti significante all'interno del "sistema-*Commedia*". Guardare con attenzione queste varianti è di estrema utilità, anche sul piano del metodo, dato che per Lucifero abbiamo a disposizione – evento rarissimo per Dante – un modello iconografico (un'immagine reale) certamente presente nella memoria dantesca. Per quanto riguarda la costruzione della "cosa-Lucifero", pare decisamente rilevante l'eliminazione dei tratti più decisamente orrorosi, quali le due appendici serpentiformi fornite di bocche adeguate che escono dalle orecchie dell'unica faccia del Satana toscano e che lo riconducevano alla sfera del mostruoso e del bestiale, a favore di un altro motivo tradizionale, quello del *trifrons* – una sola testa con tre facce qui innovativamente di colore diverso – che consentiva a Dante di fare dell'automa collocato al fondo del suo inferno una vera e propria "antitritinità"⁴. L'operazione, da lato, muove nella direzione di un maggior "realismo", solidale con quanto si osserva, sul piano della tradizione figurativa, nel passaggio dal Lucifero di Coppo a quello di Giotto, dall'altro si iscrive perfettamente, potenziandolo, entro quel «trinitarismo perverso»⁵ che è tratto di forte rilevanza strutturale, oltre che semantico-ideologica, anzi: una vera e propria "idea-guida", per il suo *Inferno*. Importante e piena di senso è anche la giunta delle sei ali: sei come quelle dei serafini, seppur significativamente ormai trasformate, sulla scorta di una tradizione già abbastanza diffusa per la raffigurazione tardo-medievale dei diavoli, in ali di pipistrello. Tale giunta implica (sottende) le competenze bibliche e teologiche di Dante. Evoca infatti l'origine angelica di Lucifero, «creatus supremus inter omnes» (Tommaso d'Aquino, *Summa Theol.* I, q. 63, a.7), e la ragione che lo ha proiettato nel punto più basso dell'universo per farsi massa inerte ancorata al fondo «al qual si traggon d'ogni parte i pesi» (*Inf.* XXXIV, 111), al tempo stesso che fa di lui il motore inconsapevole da cui è prodotto il gelo che trasforma gli spiriti dei traditori in «festuche in vetro» (*Inf.* XXXIV, 12). Non meno importante dell'operazione di funzionale ricomposizione del "corpo" di Lucifero, è poi la scelta di collocarlo non, secondo tradizione, seduto sulle rocce in fondo alla valle d'inferno, ma in piedi, immobilizzato dalla forza di gravità all'interno del lago gelato di Cocito, il centro del suo corpo coincidendo con il

⁴ È importante in questo senso che, come è noto, nella tradizione coeva il *trifrons* potesse valere tanto come icona del Dio uno e trino quanto come icona di Satana: fondamentale P. IACOBONE, *Mysterium Trinitatis. Dogma e iconografia nell'Italia medievale*, Roma, Pontificia università gregoriana, 1997.

⁵ G. GORNI, *Parodia e scrittura in Dante*, in *Dante e la Bibbia*. Atti del Convegno internazionale promosso da «Biblia» (Firenze, 26-28 settembre 1986), a cura di G. Barblan, Firenze, Olschki, 1988, pp. 323-340, p. 327. Come precisa A. BATTISTINI, *Il «ver c'ha faccia di menzogna»: lettura di «Inferno XVII»* in «L'Alighieri», n.s. 40, 2012, pp. 67-87, a p. 75, n. 31, la notazione è già in G. PASCOLI, *Minerva oscura*, in *Id.*, *Prose*, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1971, p. 401.

centro della terra e dell'universo. Si tratta, ancora, di una scelta “piena di senso”, che dal basso getta luce sull'intera topografia dell'aldilà dantesco, consentendo di opporre il massiccio, immobile, Lucifero-automa, bloccato nel punto più basso dell'universo e nel gelo assoluto da lui stesso inconsapevolmente prodotto, al Dio creatore, pura luce che tutto muove e luminoso punto in cui tutto si interna, «caldo» da cui, come si legge in *Par.* xxxiii, 7-9, è nata la candida rosa, la beatitudine eterna dei beati.

Il caso-Lucifero consente dunque di “vedere” come Dante potesse “creare cose” 1), utilizzando modelli visivi concreti entrati a far parte della sua biblioteca visiva⁶ e, 2), intervenendo in vario modo su queste immagini memorizzate sia assemblando materiali eterogenei che espungendo motivi a suo avviso non pertinenti. Introducendo cioè varianti che trasformano l'immagine tradizionale in un nuovo *significante grafico* atto a farsi veicolo di un nuovo significato, di un concetto, che funge, si direbbe, da “perno” attorno a cui si modella – prende nuova forma – la “materia” figurativa: la nuova immagine mentale. Per i mostri che abitano l'inferno costruito dall'Alighieri, così come per le pene da lui fissate per i dannati che lo abitano, si può così propriamente affermare, con Erich Auerbach, che «non sono prodotti arbitrari di una fantasia sfrenata, ma opera di un severo esame dell'intelletto»⁷, che opera attivamente, traseggiando e rielaborando, immagini memorizzate.

È infatti l'assunzione di un personalissimo e del tutto nuovo “principio-guida” (in questo caso “pensare” Lucifero come antitesi e serissima parodia del Dio uno e trino, e non semplicemente come un particolarmente mostruoso e bestiale ibrido demoniaco) che dà ragione delle differenze che corrono tra le sue “creazioni” e i modelli visivi sottesi. Come anche delle difficoltà che incontrano gli artisti a tradurre queste sue “creazioni” in concreta realtà grafico-visiva. Se nell'*Inferno* del Bargello, realizzato tra il 1333 e il 1337, la «composizione della figura è radicalmente rinnovata e rispecchia in modo pressoché letterale il testo dantesco»⁸, non è così nel quasi coevo *Inferno* affrescato da Traini nel Camposanto di Pisa e neppure in quello realizzato un lustro più avanti da Nardo di Cione in Santa Maria Novella⁹. Così anche nei corredi illustrativi dei ma-

⁶ L. BATTAGLIA RICCI, *Una biblioteca “visiva”*, in *Leggere Dante*, a cura di EAD., Ravenna, Longo, 2003, pp. 191-215.

⁷ E. AUERBACH, *Studi su Dante* (1929), Milano, Feltrinelli, 1963, p. 100.

⁸ Su cui vd. ora S. CHIODO, *Dante, Giotto, la «Commedia». Frammenti di un discorso possibile nelle pitture della cappella del Podestà*, in «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021), a cura di L. Azzetta, S. Chiodo, T. De Robertis, Firenze, Mandragora, 2021, pp. 17-31: p. 23, con documentazione fotografica.

⁹ Sull'incidenza del modello elaborato da Dante su questi due celeberrimi affreschi una riflessione nella relazione di L. BATTAGLIA RICCI, *Illustrare, visualizzare, istoriare “il Dante”*. *Per una prima classificazione delle soluzioni iconografiche censite (secc. XIV-XVI)*, letta in occasione del Convegno internazionale *La ricezione della «Commedia» dai manoscritti ai media*, Roma, Accademia dei Lincei, 23-25 marzo 2022, e ora in corso di stampa.

noscritti la nuova immagine di Lucifero si viene solo progressivamente fissando, perdendosi, o attenuandosi, i tratti più squisitamente medievali, come succede ad esempio nel ms. Holkham Hall misc. 48 di Oxford, databile tra 1350 e 1375, ma senza escludere, ancora negli anni Venti del Quattrocento, nel ms. Parigi, Bibliothèque Nationale it. 74, miniato da Bartolomeo di Fruosino e bottega, il recupero di motivi iconografici tradizionali e del tutto ingiustificati, come la presenza di serpenti sul corpo di Lucifero o il particolare delle catene alle caviglie, i piedi di rapace, perfettamente visibili, poggiando sulla testa di dannati. Sarà nel tardo Quattrocento, con Sandro Botticelli, che, anche sulla scorta degli studi dedicati nel corso del secolo a ricostruire su basi matematiche e scientifiche la topografia dell'inferno dantesco, l'immagine di Lucifero e la sua precisa collocazione all'interno del cosmo "creato" dall'Alighieri acquisirà una fisionomia certa e stabilizzata, come prova, negli ultimi decenni del secolo successivo, la stampa intitolata *Lucifer* databile al 1595, alla cui realizzazione hanno cooperato Ludovico Cardi detto il Cigoli e lo stampatore fiammingo Cornelio Galle.

2. Come per il Lucifero dantesco, tanto distante dai modelli figurativi codificati, così anche per altri mostri infernali si registra da parte degli illustratori una diffusa difficoltà a rese visive "fedeli" delle descrizioni verbali offerte dall'Alighieri. In genere si tratterà di infedeltà determinate dal passivo recupero di immagini tradizionali non pertinenti, o conseguenti a sostanziali fraintendimenti del testo.

In alcuni casi, invece, si tratta di infedeltà determinate dall'esigenza di costruire immagini per così dire "verosimili" forzando un testo che racconta personaggi ed eventi percepiti invece, a torto o a ragione, come implausibili. E questo pare evento di indubbio interesse. Per quanto ho visto, il fatto si verifica frequentemente nel caso delle illustrazioni che mettono in scena Gerione impegnato a traghettare Dante e Virgilio attraverso l'alto burrato che separa settimo e ottavo cerchio e in cui precipita con fragorosa cascata l'acqua tinta di Flegetonte.

Posti di fronte a quanto si legge in *Inf.* XVI, 128 ss. «...lettore, ti giuro [...] ch' i' vidi per quell'aere grosso e scuro / venir notando una figura ecc.» – ovvero posti di fronte al racconto che vuole il Gerione descritto nel canto seguente come un mostro ibrido sostanzialmente strutturato come un rettile dotato di testa umana, coda biforcuta e zampe (due) fornite di artigli, spostarsi nel vuoto dell'alto burrato nuotando «a rana»¹⁰ – da subito e poi ancora nel corso del tempo, fino ad oggi, gli illustratori reagiscono in vario modo, ma sostanzialmente "normalizzando" nella direzione del verosimile, del "plausibile" l'evento. Interferendo attivamente nella recezione del testo e nella sua interpretazione. In questo modo la tradizione figurata contribuisce a fissare nel-

¹⁰ La precisazione di S. BELLOMO, in DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, a cura di ID., Torino, Einaudi, 2013, p. 264, n. 136.

l'immaginario collettivo un'idea di Gerione del tutto divergente da quella stabilita dal testo, attenuando o addirittura cancellando la carica paradossale di tale invenzione: carica alla quale propriamente si lega la riflessione d'autore registrata in *Inf.* XVI, 124 ss.: «Sempre a quel ver ch'ha faccia di menzogna / dè l'uom chiuder le labbra [...] / e per le note di questa comedia, lettor, giuro, / [...] / ch'i' vidi per quell'aere grosso e scuro / venir notando una figura in suso, / maravigliosa ecc.».

Le soluzioni attestate sono di vario tipo¹¹:

tipologia 1: un ibrido mostruoso non del tutto coerente con la descrizione dantesca cala nel vuoto in verticale o scorre su una distesa d'acqua ad andamento orizzontale. La composizione si spiega alla luce di quanto è scritto nella chiosa-rubrica che si legge in prossimità di queste raffigurazioni sia nello Strozzì 152 (Firenze, Bibl. Med. Laur., ms. Strozzì 152) che nel Dante Poggiali (Firenze, Bibl. Naz. Centr., ms. Palatino 313): «E qui si truova il demonio gerione sopra il quale passaro il fiume»¹². Così, ad esempio, sia nel Dante Egerton (Londra, British Library, ms. Egerton 943) che nel Dante Urbinat (Città del Vaticano, Bibl. Ap. Vat., ms. Urb. lat. 365) Gerione è immerso nel corso di un fiume ad andamento orizzontale: il che è l'esito estremo di un processo di massima razionalizzazione e banalizzazione.

tipologia 2: il mostro è raffigurato sospeso nel vuoto, impegnato, si direbbe, in una sorta di volo senza ali o in una navigazione aerea. Così ad esempio nel Dante Chantilly (Chantilly, Musée Condé, ms. 597)¹³, ma anche, con varie soluzioni, nel Dante Parigi Imola (Parigi, Bibl. Nat., ms. It., 2017 e Imola, Bibl. Comunale, ms. 76).

tipologia 3: si nota un tentativo di razionalizzazione. Il mostro è fornito di piedi: «due piedi artigliati, come veggiamo che a' dragoni si dipingono», come, chiudendo il termine *branche*¹⁴, scrive Giovanni Boccaccio, in *Esposizioni sopra la Comedia*, XVII, 7. Così, ad esempio, nel ms. Parigi, Bibl. Nat., It. 74.

¹¹ Puntuale analisi e documentazione fotografica nell'imprescindibile catalogo fornito da P. BRIEGER, in P. BRIEGER, M. MEISS, CH.S. SINGLETON, *Illuminated manuscripts of the Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969, vol. II, pp. 188-206. Si vedano altresì J.B. FRIEDDMAN, *Antichrist and Iconography of Dante's Geryon*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXV, 1972, pp. 108-121; P. DI FRANCESCO, *Gerione nei commenti figurati del Trecento*, in «Linguistica e letteratura», I-II, 2010, pp. 243-305; L. FIORENTINI, *op. cit.*, e il recentissimo R. UBBIDIENTE, «Ecco la fiera con la cosa aguzza»: su «Inferno» XVII e il Gerione botticelliano, simbolo dell'«anti-ragione», in *Dante visualizzato. Dante e Botticelli*, a cura di C. Klettke, Firenze, Cesati, 2021, pp. 109-131: tutti con documentazione fotografica.

¹² A. SPAGNESI, *Le miniature del Dante Poggiali*, in *Chiose Palatine. Ms. Pal. 313 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di R. Abardo, Roma, Salerno, 2005, pp. 30-42: p. 37.

¹³ Riproduzione e analisi in C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly. Cultura artistica e letteraria a Pisa nella prima metà del Trecento*, Roma, Salerno, 2011, p.111.

¹⁴ Che si tratti di zampe leonine conferma *Inf.* XXVII, 45.

tipologia 4: si sottende un altro tipo di razionalizzazione. Il mostro è fornito di ali e l'azione che compie è quella di volare. Questa soluzione, largamente attestata nei manoscritti¹⁵, è destinata a incontrare larghissimo successo nel corso dei secoli, fissandosi nell'immaginario collettivo, oltre che nella tradizione esegetica. Basti qui il recente Saverio Bellomo, che nel suo commento ai canti implicati parla del «volo di Gerione», ma la formula è decisamente prevalente nella tradizione critica¹⁶. Il paragone stabilito in chiusura del canto diciassettesimo tra il movimento compiuto dal mostro appena «discarcate» le persone dei due viaggiatori e quello di un falcone («come 'l falcone ch'è stato assai su l'ali, ecc.») che «discende lasso [...] e di lunge si pone / dal suo maestro ecc.», come anche la similitudine istituita tra due protagonisti di celebri e tragici voli (Fetonte e Icaro) e il pellegrino ai vv. 106 e seguenti per descrivere la paura da lui provata quando si vede librato in aria, possono aver contribuito a orientare in tal senso l'interpretazione del testo. Il quale testo peraltro in realtà continua a ripetere (vv. 115 ss.) che la fiera «sen va notando lenta lenta...» ed evoca la coppia Fetonte-Icaro per stabilire un'analogia non con la «fiera» ma con il pellegrino, al fine di evidenziare il differente esito (negativo per gli eroi dei miti antichi, positivo per l'eroe cristiano) di quella esperienza.

La difficoltà incontrata dagli illustratori a fissare con sicurezza la conformazione del mostro, come anche, o forse più, la difficoltà a comprendere e rappresentare il tipo di movimento che gli consente di salire e scendere lungo le ripide rive del baratro infernale sono anzitutto effetto e testimonianza dell'assenza di modelli figurativi di riferimento, ma, ancor più, della totale inverisimiglianza di ciò che l'autore giura di aver visto: una «figura» che emerge dall'abisso nuotando nell'aere grosso e scuro. La straordinaria e sconvolgente novità che si presenta allo sguardo del pellegrino non consiste, a mio avviso, nel solo Gerione e nella (peraltro a questo punto del racconto ancora celata) realtà composita del suo corpo (quanti mostri ibridi esposti su capitelli, cornici, portali di chiese o miniati nei margini dei libri conosce il Medioevo?) quanto nell'assieme: conformazione del luogo – corpo di Gerione – azione a lui attribuita (nuotare). È questa associazione che risulta paradossale, se non decisa-

¹⁵ Così nel ms. Vat. Lat. 4776, nell'Oxford, Bodleian Can. It. 108, nel Parigi, Arsenal 8530, nel Napoli, Bibl. Naz. Centr. 4 e anche nel Londra, British Library, Yates Thompson 36.

¹⁶ Così in generale nei commenti e nei saggi. L'assimilazione del viaggio di Gerione da solo e/o con i due viaggiatori ultraterreni con un volo, è pressoché automatica: da ultimo E. ARDISINO, *Canto XVII, in Voci sull'«Inferno» di Dante. Una nuova lettura della prima cantica*, a cura di Z.G. Barański e M.A. Terzoli, Roma, Carocci, 2021, vol. I, pp. 377-398: specie pp. 393-398. Può anche portare a tentare di razionalizzare le caratteristiche proprie di Gerione, come capitava (e capita) nella tradizione figurata. Così ad esempio A. BATTISTINI, *op. cit.*, p. 75: «non è detto che “le branche” siano davvero quelle di un leone, tenuto conto che è con queste “branche” che “l'aere a sé raccolse”, ossia se ne serve per volare, il che è difficile possa avvenire con zampe leonine». Per l'interpretazione di *branche* vd. sopra nota 14. Degne di nota le oscillazioni che si registrano nel recente M. CORRADO, *op. cit.*: «volo notturno» (p. 557); «*vol de nuit*» (p. 566); «abissale navigazione aerea» (p. 561); «il movimento non è però propriamente un volo, ma un lento affondare in un'atmosfera umbratile e acquatica» (p. 562).

mente improbabile¹⁷. Non a caso gli illustratori tentano, come si è visto, di “sannare” l'aporia modificando nella resa visiva dell'episodio una delle componenti: l'acqua al posto dell'aria o le ali al posto delle branche.

Un'ipotesi di soluzione è stata avanzata da Landino¹⁸, che da un lato ha denunciato l'errore di chi ha creduto «quel luogo esser ripieno d'acqua» desumendolo dal fatto che Gerione arriva «notando», dall'altro ha affermato che qui «lui imita Virgilio, el quale fa reciproca translatione dal mare all'aria. Onde dixit “mare velivolum”, i., “per quod velis volatur”, et volare è solo nell'aria, et chosi dall'aria al mare, onde in Mercurio dixit “remigio alarum”, benché e remi sieno solamente del mare».

Il contatto intertestuale vale certo per altri luoghi del poema sacro (basti il «dei remi facemmo ali al folle volo» di Ulisse), ma non pare funzioni per Gerione. Non solo il mostro non è fornito di ali che si possano metaforicamente identificare con remi, ma soprattutto il movimento di lui è analiticamente descritto tramite la similitudine che chiude il canto sedicesimo stabilendo una precisa analogia tra il tipo di movimento da lui adottato per salire verso la ripa del burrato e quello di un palombaro, così come più avanti torna con insistenza l'assimilazione dei suoi movimenti a quelli che sono propri a entità che si muovono in acqua: le barche di *Inf.* XVII, 19-20, il castoreo di *Inf.* XVII, 22; la navicella che esce dal porto di *Inf.* XVII, 100 e l'anguilla di *ivi*, v. 104 (confronti, sia detto incidentalmente, che contribuiscono dare spessore di realtà all'evento “impossibile” che si compie davanti agli occhi del pellegrino).

Difficile dunque assumere in chiave metaforica¹⁹ il «notando» di *Inf.* XVI, 131. Si deve piuttosto assumere alla lettera il fatto che Gerione avanzi dal basso verso l'alto e poi discenda di nuovo verso il basso recando sulla sua gropa Dante e Virgilio nuotando con le sue branche pelose nell'«aer grosso e scuro» del basso inferno. Esplicito in tal senso *Inf.* XVII, 105: «e con le branche l'aere a sé raccolse». Si tratta di un evento in cui raggiunge l'apice la dimensione del paradosso, se non dell'assurdo²⁰, implicita in tutto il racconto che ha come protagonista Gerione: un evento paradossale che il narratore dice – anzi giura – di aver visto. Non va sottovalutato che ciò di cui chi scrive intende dare perentoria testimonianza, pur se perfettamente consapevole del fatto che quanto egli si appresta a raccontare possa apparire a chi legge pura menzogna («Sempre al quel ver ch'ha faccia di menzogna ecc.»), è appunto che dallo spunzone di roccia da cui lo sguardo può spingersi nell'alto burrato il pellegrino ha veramente

¹⁷ Come osservava già G. POLETTI: «l'incredibile e strano che Dante sta per raccontare non è forse tanto l'apparizione di Gerione per sé stessa, la quale non è proprio più incredibile che cento altre cose già raccontate e descritte, quanto la maniera del salire di Gerione».

¹⁸ Si cita da C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 2001, t. II, p. 717. Le citazioni da Virgilio, nell'ordine: *Aen.* I 224, I 301 e VI 19.

¹⁹ «Non metafora, ma primo elemento di meraviglia»: S. BELLOMO, *op. cit.*, p. 264.

²⁰ G. GORNI, *Canto XVII*, in *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, a cura di G. Güntert e M. Picone, Firenze, Cesati, 2000, pp. 233-241: p. 239.

visto «venir notando una figura in suso, / maravigliosa ad ogni cor sicuro», non solo che ha visto un'indistinta «figura» spaventosa. Un paradosso non meno rilevante di quello per cui sulle «spallacce» (*Inf.* xvii 91) di questa «figura», anzi di questa «immagine» («sozza immagine di froda»: *Inf.* xvii, 7), Dante e Virgilio possano salire ed essere trasportati in totale sicurezza, seppur pieni di spavento, ai piedi del burrato.

È questo evento, meglio: questo contatto, a certificare che Gerione²¹, oltre che come “vero” (come pretende la dichiarazione con cui si apre l'episodio «Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna...») deve essere assunto anche come “reale”: dotato cioè di concretezza fenomenica, materialmente esistente. Il giuramento («lettor, ti giuro [...] ch'i' vidi...» vv. 128-129) va assunto come «testimonianza di una visione vera»²². Non solo. Il prosiegua del racconto certifica che nella *ficatio* del poema la «figura maravigliosa» apparsa sul margine dei «passeggiati marmi» (*Inf.* xvii, 6) è una realtà corporea, esattamente come lo è Lucifero. Come capiterà per «lo 'mperador del doloroso regno», che «fa scala col pelo» (*Inf.* xxxiv, 119) ai due viaggiatori ultraterreni sì che possano uscire a riveder le stelle, così il pellegrino che a Forese potrà dichiarare di aver attraversato «la profonda notte [...] d'i veri morti / con questa vera carne che [...] seconda [Virgilio]»²³ può stare seduto su Gerione: toccare con il proprio il corpo dell'«immagine di froda». Il che rende improponibile l'interpretazione del verso 94 («tosto arriverà ciò che il tuo pensier sogna») proposta da Teodolinda Barolini²⁴. Qui, secondo la studiosa, Virgilio «annuncia l'arrivo di qualcosa fatto della stessa materia dei sogni, qualcosa che lo scrittore deve pescare profondamente nell'immaginazione con la sottile corda della ragione». Che il Gerione descritto nel poema nasca da un'esperienza onirica di Dante – che sia cioè «il prodotto della mente di Dante che sta sognando» e che il passo significhi: «Ciò che Dante aspetta di vedere e che sta per emergere e si manifesterà alla vista dello stesso Dante, è il prodotto della mente di Dante che sta sognando»²⁵ – è ipotesi recente, su cui riflettere. Ma non mi pare che le parole «il tuo pensiero sogna», dette da Virgilio nella sua veste di guida del pellegrino e a lui rivolte, «assegnino» di necessità «a Dante il ruolo di visionario, e

²¹ In quanto guardiano dell'inferno, esso è creatura di Dio, e pertanto «letteralmente reale essendo la sua deformità risultato della giustizia divina»: Z.G. BARAŃSKI, *Il «meraviglioso» e il «comico»* (*Inferno*, XVI), in *Id.*, «Sole nuovo, luce nuova». *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Torino, Scriptorium, 1996, pp. 153-182: p. 176.

²² Così L. MARCOZZI, *op. cit.*, p. 520.

²³ *Purg.* xxiii, 123.

²⁴ T. BAROLINI, *Ulisse, Gerione e l'aeronautica della transizione narrativa*, in *EAD.*, *La «Commedia» senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, [1992], Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 74-109, p. 96.

²⁵ Così M. TAVONI, *L'inferno sognato. La telepatia di Virgilio e gli antefatti danteschi della «Commedia» come visione in sogno in Dante e la dimensione visionaria tra Medioevo e prima età moderna*, a cura di B. Huss e M. Tavoni, Ravenna, Longo, 2019, pp. 97-119: p. 101.

a Gerione quello dell'oggetto creato dalla sua visione, dalla sua immaginazione, dal suo sogno»²⁶. Sarei piuttosto propensa a sottoscrivere l'interpretazione così verbalizzata da Daniele Mattalia sulla scorta di una tradizione plurisecolare che legge questo «sogna» come 'immagina': «Pensa come può pensare in sogno: nulla di preciso e distinto. Il verbo ha una sua ironia; il discepolo, pensa Virgilio, avrà incominciato a far girare il volano della sua fantasia». L'annotazione, apparentemente ingiustificata, dà in realtà implicitamente conto di quanto si legge ai vv. 118-120, altrimenti inspiegabile. Nell'invito a essere cauti quando ci si trova accanto a coloro che non soltanto vedono ciò che uno fa, ma, con la loro intelligenza, ne indovinano i pensieri, si può riconoscere anche una forma implicita di autocensura e la denuncia di un errore compiuto. Tendo a credere che si intenda qui dire che quanto il pellegrino ha immaginato stesse per arrivare non fosse, per così dire, "all'altezza" di quanto si stava per mostrare "in carne e ossa" (se così si può dire) ai suoi occhi. La fantasia di un uomo, sottende implicitamente l'Alighieri, non arriva a immaginare un'entità che, come Gerione, «incarna praticamente tutte le caratteristiche che il Medioevo associava ai mostri», «è una summa di quanto è mostruoso», il mostro per eccellenza, ovvero una «totale incarnazione del male»²⁷. In quanto abitante dell'inferno, investito del compito di traghettatore e di custode delle Malebolge, esso è accreditato nella *fictio* del poema sacro come creatura di Dio e «la sua deformità è risultato della giustizia divina»²⁸.

Il problema è come conciliare questo suo statuto di creatura dotata di una concreta consistenza fisica sulle cui «spallacce» il Dante pellegrino può assestarsi e l'etichetta «immagine di froda» sotto cui il Dante narratore non esita a catalogarla²⁹, esplicitandone la valenza allegorica³⁰. In piena coerenza, peraltro, con il fatto che la valenza allegorica della figura³¹ sembra prevaricare sulla tenuta letterale del testo, e sul realismo della descrizione che pure è un tratto rilevante, per cui Andrea Battistini, ad esempio, ha potuto parlare del «vivido realismo di Gerione»³². Anche questa è un'aporia su cui vale la pena riflettere. Oltre all'esplicita definizione «sozza immagine di froda», vira con decisione verso l'esplicitazione del senso riposto l'apertura del canto diciassettesimo:

«Ecco la fiera con la coda aguzza,
che passa i monti e rompe i muri l'armi!
Ecco colei che tutto 'l mondo appuzza!»,

²⁶ Come scrive appunto T. BAROLINI, *op. cit.*, p. 99.

²⁷ Z.G. BARAŃSKI, *op. cit.*, pp. 164-166.

²⁸ Ivi, pp. 174 e 176.

²⁹ L. FIORENTINI, *op. cit.*, p. 218.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ritiene che Gerione sia figura che «ha vita solo allegorica» CHIAVACCI LEONARDI.

³² A. BATTISTINI, *op. cit.*, p. 74.

che non è applicabile al Gerione personaggio traghettatore, ma sì al significato morale di cui esso è latore. Ed è facile riconoscere la matrice ideologica anche del tipo di movimento attribuito a Gerione durante l'ascesa e ancor più durante la discesa. Così ad esempio Guglielmo Maramauro a proposito di *Inf.* XVII, 115-17: «*Ella sen va notando lenta lenta...*», non esitava a sostituire automaticamente il soggetto allegorico al soggetto letterale: «qui dice come questa frode fa li acti suoi, dicendo “lenta lenta” e poi dice “non me ne accorgo” e così fanno [i fraudolenti]». Più esplicito Vellutello, che a proposito del «*ella sen va notando lenta lenta*», annota: «quello che moralmente questo significhi si è che la fraude lentamente e a poco a poco conduce l'uomo con mille rivolture in precipizio, de la qual cosa non s'accorge, se non a qualche dubbio e non manifesto indizio, che facilmente con tali rivolture lo ricopre fin a tanto, che l'ha condotto e rovinato al fondo»³³.

Una “cosa” che è letteralmente una “cosa” e, rimanendo “cosa”, può essere “segno” di altro – ovvero fungere da veicolo (significante) di significati morali, o anticipare eventi futuri – è una dimensione della storia e del reale prossima all'*allegoria in factis* dell'ermeneutica biblica. Basti un significativo passaggio del *De doctrina christiana* di Agostino:

Omnis doctrina vel rerum est vel signorum; sed res per signa discuntur. Proprie autem res appellavi quae non ad significandum aliquid adhibentur sicut lignum, lapis, pecus atque huiusmodi cetera, sed non illum lignum quod in aquas amaras Moysen misisse legimus, ut amaritudine careret, neque illa lapis quem Iacob sibi ad caput posuerat, neque illud pecus quod pro filio immolavit Abraham. Haec namque ita res sunt, ut aliarum etiam signa sunt rerum³⁴.

Direi che il Gerione dantesco è costruito esattamente come una *res-signum*: un mostro non meno vero e reale dei Caronti, Cerberi, Luciferi e diavoli vari presenti nell'inferno dantesco, al quale spetta fungere da “significante visivo” del tipo di peccato catalogabile come frode. Essere cioè «immagine di froda». Come ha annotato Luca Fiorentini, «da un punto di vista “ideologico”, Gerione è [...] uno degli elementi su cui la verità del racconto dantesco vien a prendere forma: sintesi iconografica della nozione di falso, il mostro è evocato nel ruolo di un'immagine vera, adeguata al vero narrativo della *Commedia*; e dunque perfettamente subordinata all'obiettivo etico-spirituale del viaggio»³⁵.

È attorno a questa idea – creare un essere capace di dare realtà visiva al concetto di “frode” (non una sua personificazione) – che, come si è visto si verifica per Lucifero, si è venuta articolando e componendo, nella fantasia dell'autore, la figura destinata a farsi attore nell'aldilà dantesco. Non si tratta,

³³ Cito da A. VELLUTELLO, *La «Comedia» di Dante Alighieri con la nova esposizione*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno, 2006, p. 488.

³⁴ A. AUGUSTINI, *De doctrina christiana. Corpus Christianorum, Series Latina* xxxii, I, II, 2.

³⁵ L. FIORENTINI, *op. cit.*, p. 238.

però, di una creazione *ex nihilo* dell'Alighieri, un parto della sua fantasia, come suggerisce Paolo Cherchi, che scrive: «benché le ricerche sulle fonti del Gerione dantesco siano state intense, non si è mai riusciti ad individuare un modello che in modo certo possa essere assunto come fonte immediata di Dante, pertanto è plausibile concludere che questa figura demoniaca sia nata dalla fantasia di Dante»³⁶.

Il ruolo dinamico dell'immaginazione dantesca è stato certo determinante, ma, come si è visto per Lucifero, anche per quanto riguarda Gerione, Dante ha “costruito la cosa” non utilizzando in modo per così dire passivo una precisa fonte, ma selezionando, assemblando e rifunzionalizzando materiali eterogenei presenti nella sua biblioteca mentale, tanto letteraria che visiva, in funzione del suo “concetto-guida”. Quella all'opera per costruire l'ibrida creatura che abita gli abissi dell'inferno dantesco è una «fantasia figurale»³⁷ nutrita di immagini mentali e visive, attentamente – consapevolmente – rielaborate al fine di esprimere per figura un concetto.

3. Per la composita natura del mostro dantesco gli studi hanno individuato innumerevoli possibili fonti visive, che non pare improbabile – vista la diffusissima presenza di mostri ibridi nella tradizione figurativa medievale – costituissero una sorta di archivio iconografico memorizzato delle cui varie “tessere” si nutre quella vera e propria «sintesi iconografica della nozione di falso»³⁸ che è l' «immagine di froda»-Gerione, mai totalmente riconducibile, però, a nessuna di esse.

Riassumo in estrema sintesi quanto oggi acquisito dagli studi a proposito delle “matrici “del puzzle-Gerione”, tenendo presenti due ordini di problemi: 1. L'individuazione dei modelli figurativi presenti a Dante nella costruzione del mostro; 2. le ragioni del suo nome.

Dal punto di vista iconografico, come è noto, non c'è alcuna relazione tra il Gerione dantesco e quello trasmesso dalla cultura greco-romana³⁹: una figura di gigante caratterizzata dalla presenza di tre busti di uomini armati uniti all'altezza del bacino e di conseguenza fornita di tre teste e sei braccia, cui si aggiungono, ora due, ora sei gambe. E non pare si possa neppure riconoscere tra i due una qualche congruità sul piano del significato morale, dato che «il personaggio classico è caratterizzato piuttosto dalla crudeltà e definito genericamente

³⁶ P. CHERCHI, *Canto XVII. Geryon's canto*, [1988] poi *Gerione*, in ID., *L'alambicco in biblioteca. Distillati e rari*, a cura di F. Guardiani e E. Speciale, Ravenna, Longo, 2000, pp. 61-73: p. 73.

³⁷ Il termine da I. CALVINO, *Visibilità*, in ID., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* [1988], Milano, Mondadori, 1993, p. 101.

³⁸ L. FIORENTINI, *op. cit.*, p. 238.

³⁹ Come rileva T. CACHEY, *Dante's journey between fiction and truth: Geryon revisited*, in *Dante da Firenze all'aldilà*, *op. cit.*, pp. 75-92: p. 79

mente *viciosus*)⁴⁰. Il che impone di riflettere sulle ragioni del nome che Dante ha adottato⁴¹. È tradizione, fin da Pietro Alighieri, ricordare come fonti possibili dell'invenzione dantesca un passo dell'*Eneide* e uno delle *Eroidi*. In *Aen.* VI, 285-89 tra i vari "monstra" che si trovano nel vestibolo dell'Ade compare una «forma tricornis umbræ» per la quale il commento di Servio propone sia il nome di Gerione che quello di Erulo. Il collegamento tra la triplice forma presente nel vestibolo dell'Ade virgiliano e Gerione è esplicitato da Ovidio (*Heroides* IX, 91-92): «Prodigium triplex, armenti dives Hiberi / Geryones, quamvis in tribus unus erat». Sulla triformità di Gerione (sul suo essere "uno in tre") insistono anche i commenti a Virgilio di Servio e di Bernardo Silvestre⁴² e mi parrebbe opportuno, in assenza di altri dati utili, assumere la triformità del Gerione greco-romano, come elemento rilevante per la scelta del nome, soprattutto se si tiene nel debito conto la componente "trinitarismo perverso" che pare sottesa a tante scelte dantesche, da Cerbero alle furie al Lucifero *trifrons* ecc. Pare notevole in tale direzione l'ovidiano «in tribus unus erat».

L'ipotesi si scontra anzitutto con l'idea, presente, seppur non esclusiva, nella tradizione critica, che il Gerione dantesco sia un «mostro non proprio triplice, ma quadruplici misto tra un uomo, un leone, un serpente e uno scorpione»⁴³. Una diversa valutazione si potrebbe avere, a mio avviso, se si desse valore al fatto che «la venenosa forca» che caratterizza la coda di Gerione non è propriamente «di scorpione», ma "assomiglia" a quella dello scorpione. La coda «ch'a guisa di scarpion la punta armava», si legge infatti al v. 27, ovvero: «che poneva la punta in posizione di attacco come fa lo scorpione»⁴⁴. La similitudine sortisce l'effetto di provocare una sorta di sovrimpressione del particolare "coda di scorpione" sulla già abnorme "figura di base" utilizzata da

⁴⁰ Così S. BELLOMO nel suo commento all'*Inferno*, *op. cit.*, p. 270. Si deve al commento di Bernardo Silvestre ai primi sei libri dell'*Eneide* l'interpretazione che mette in relazione il «monstrum triphorme» con i «tria genera vitiorum» e a Pietro di Blois la lettura di Gerione come l'«emblemata delle "cogitationes in malum"». Su questo vd. M. CORRADO, *op. cit.*, pp. 531-532.

⁴¹ V. DE ANGELIS, *Brunetto, Gerione e la corda: alcune proposte interpretative*, in *Esperimenti danteschi. Inferno 2008*, a cura di S. Invernizzi, Genova-Milano, Marietti, 2009, pp. 121-138, p. 135: «ancora irrisolto [...] l'interrogativo sulla ragione del nome, Gerione». Una diversa ipotesi in G. FERRANTE, *Il paradosso di Gerione*, in «Rivista di Studi Danteschi», XX, 2020, pp. 113-133, per cui vd. *infra*.

⁴² Su cui G. FERRANTE, *op. cit.*, p. 117.

⁴³ Così S. BELLOMO nel commento cit. all'*Inferno*, p. 269. Così anche V. DE ANGELIS, *op. cit.*, p. 135. Per M. CORRADO, *op. cit.*, p. 536 «un solo corpo di triplice (meglio quadruplici) natura». Non manca neppure, a partire da R. MERCURI, *Semantica di Gerione. Il motivo del viaggio nella «Commedia» di Dante*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 244, l'idea che «la triformità di Gerione, costituita dal volto umano, dalle zampe di leone e dal resto del corpo di serpente, comporta una binarietà interna costituita dalla parte umana e dalla parte animalesca ecc.». Così anche, come si è già visto, A. BATTISTINI, *op. cit.* p. 75.

⁴⁴ S. BELLOMO, commento all'*Inferno*, cit., p. 273. Che lo scorpione sia «introdotto solo a mo' di comparazione» anche in A. BATTISTINI, *op. cit.*, p. 75.

Dante per creare il suo Gerione, esaltando la pluralità di *silhouettes* animali implicate nella «sozza imagine di froda», così come la descrizione delle decorazioni a «nodi e rotelle» che coprono «lo dosso e 'l petto e ambedue le coste» del mostro, assimilate a quelle presenti nei drappi tartari o turchi o alle tele tessute da Aracne (*Inf.* xvii, 14-18), e il ricorso ad altri animali o cose (bivero, falcone, anguilla, burchio, navicella ecc.) utilizzati nelle similitudini per descrivere i suoi movimenti producono l'effetto di moltiplicare quasi all'infinito le identità, animali e non, che in qualche modo si "innestano" nella e sulla figura di lui⁴⁵. Questo sfrenato ibridismo, come è stato ripetutamente osservato, è prodotto e testimonianza di una vera e propria sfida dell'autore della *Commedia* ai precetti oraziani (non a caso in un contesto dove la riflessione metatestuale e metapoetica si impernia sul problema del rapporto tra verità e menzogna, e sulla specifica identità "comica" dell'opera che qui si denomina *Commedia* («sempre a quel ver...»). Ricordo solo di sfuggita, perché onninamente noto, che per l'autore dell'*Ars poetica* la figura ottenuta per indebita associazione di frammenti di corpi appartenenti a esseri di varia provenienza («undique collatis membris») dai pittori non può non provocare *risum* (*Ars*, 1-5).

La pluralità di tessere che costituiscono la figura di Gerione e il suo paradossale movimento (nuoto) nel vuoto del baratro, sembra invece implicare l'Alighieri, trasmettono una "verità" profonda: "significano" i malvagi artifici, i raggiri, le modalità elusive – e la pericolosità – del tipo di peccato di cui il mostro è «imagine». Se la menzogna è «alterazione (oppure negazione, o anche occultamento) consapevole e intenzionale della verità»⁴⁶, Gerione è la menzogna fatta persona (se così si può dire): la sua più compiuta traduzione in immagine di memoria.

Tornando al testo. L'impressione che resta nella memoria del lettore è davvero quella di un accumulo o meglio una sovrimpressione di figure umane e animali che sfocano una nell'altra, rendendo difficile fissare con sicurezza la sua identità. Su quali siano le matrici di questo ibrido, molto si è scritto. Per ognuna di esse si rileva una più o meno puntuale rispondenza per singoli particolari, ma non una coerenza d'insieme⁴⁷: così è per il serpente dal volto umano che rinvia all'iconografia di Satana tentatore di Eva nel Paradiso terrestre (*Genesi* 3); meno, direi, per la manticora, dal volto umano, il corpo di leone e la coda di scorpione, che corre velocemente, o per le locuste apocalittiche che risalgono dal «puteum abyssi» secondo *Apocalypsis* 9, 2, tradizionalmente evocate negli studi⁴⁸.

⁴⁵ Analisi puntuale e bibliografia pregressa in M. CORRADO, *op. cit.*, pp. 536-543.

⁴⁶ Così, ad esempio, nel dizionario Treccani, *sub voc.*

⁴⁷ Z.G. BARAŃSKI, *op. cit.*, p. 164: «Importanti per il Gerione dantesco non sono tanto i suoi legami con questa e con quella favolosa creatura, ma il fatto ancor più importante e insolito che esso incarni praticamente tutte le caratteristiche che il Medioevo associava con dei mostri».

⁴⁸ Per un'escussione dei dati e analisi critica i recenti L. FIORENTINI, *op. cit.*, *passim* e G. FERRANTE, *op. cit.*, pp. 114-121.

Un più convincente modello è stato individuato di recente nel mostro classico Scilla descritto in *Aen.* III, 426-429, che condivide con il Gerione dantesco⁴⁹ il volto umano, la conformazione anguiforme (Scilla è però una *pistrix*, un cetaceo non un serpente) e l'ambiente acquatico (implicitamente evocato dal "notando" dantesco). Importanti, in questo caso, le «notevoli corrispondenze letterali e strutturali» segnalate da Gennaro Ferrante, che provano attivo un preciso rapporto intertestuale tra il passo virgiliano e *Inf.* XVII, 10-15; 25-27. Anche in questo caso occorre però rilevare che l'ibrido testa umana-serpente di matrice biblica pare decisamente più presente nella costruzione dantesca (e più forte dal punto di vista ideologico, in virtù della sua capacità di evocare il menzognero per antonomasia, il Satana che tenta Eva) rispetto all'ibrido Scilla raffigurato come un corpo di donna nudo fino al bacino, dove si innestano le porzioni di corpi alieni, come il lupo e il delfino, "censurati" o rielaborati dalla fantasia figurale dantesca. Come per tutti gli ibridi mostruosi convocati dalla tradizione critica come possibili modelli per il Gerione dantesco, anche per questo mostro virgiliano si registra l'accessibilità a testimonianze figurative, che potrebbero essere "fonti" della fantasia figurale dantesca anche più importanti (o influenti) delle fonti letterarie⁵⁰.

Per Scilla pare di un certo interesse la miniatura⁵¹ che a c. 47v del celeberrimo Virgilio vaticano (ms. Vat. lat. 3225 della Bibl. Apostolica Vaticana, databile al V sec. d.C.) dà vita visiva ai mostri descritti in *Aen.* VI, 285-89, mettendo in scena, tra gli altri, sia il busto di donna con una coda di serpente, due zampe ferine attaccate all'addome e un cane sul ventre che rappresenta Scilla, sia i tre busti di uomini armati appoggiati su un unico bacino e due sole gambe che rappresentano Gerione⁵². A quanto osserva Ferrante, cui si deve la segnalazione della miniatura e la messa in conto che essa possa essere stata vista da Dante, si può aggiungere, sulla scorta di quanto a sua volta annotava Peter Brieger nel suo *Pictorial Commentaries to the «Commedia»*, che questo codice o sue copie dovevano circolare tra Due e Trecento, se dal corredo figurativo di *Eneidi* illustrate derivano i prototipi figurativi di alcune immagini che compaiono in manoscritti miniati della *Commedia* realizzati entro l'antica vulgata. Esempio in tal senso la vignetta che nel Dante Poggiali (ms. Firenze, Bibl. Nazionale, Palatino 313, c.6v) illustra il terzo canto dell'*Inferno*⁵³.

⁴⁹ Ivi, pp. 121 ss.

⁵⁰ Sulla possibile incidenza della iconografia medievale «fertile nel creare [...] figure teratologiche» simili a Gerione, alcuni appunti in M. CORRADO, *op. cit.*, pp. 532-533 con minima bibliografia.

⁵¹ Consultabile in rete all'indirizzo http://digi.vatlib.t/view/MSS_Vat.lat.3225/098 (ultimo accesso 4/7/2022).

⁵² Non manca peraltro una tradizione iconografica che fa di Gerione un gigante formato da tre corpi uniti su un unico ventre.

⁵³ In *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, *op. cit.*, vol. 1, p. 86, ma anche altri esempi nelle pagine seguenti.

L'immagine⁵⁴ conferma l'affinità tra la Scilla virgiliana e il Gerione dantesco, ma prova anche come le immagini di riferimento, compresa quest'ultima convocata, non siano in grado di rendere piena ragione dell'ibrido mostruoso uscito dalla mente creatrice di Dante, il quale, per dirla con Aby Warburg, pare piuttosto il risultato di «un coagulo di onde mnemoniche»⁵⁵ che si aggregano attorno all'idea portante, liberamente riutilizzando, scomponendo, ricomponendo e contaminando in totale libertà plurime iconografie e tradizioni⁵⁶.

In perfetta coerenza con l'idea, esplicitata dal Dante della *Monarchia*⁵⁷, secondo cui “l'essere uno è la radice di ciò che è essere bene, mentre l'essere molti lo è di ciò che è essere male”, ciò che esce da tale operazione di rielaborazione di materiali eterogenei è infatti un ibrido di ibridi, un «geroglifico complesso»⁵⁸ generato dall'intreccio di paradossi, che affiora, sconvolgente, dall'abisso acquoreo dell'alto burrato per poi dileguarsi come da corda cocca, assumendo su di sé il compito (per dirla con Zygmunt Barański⁵⁹), di «chiarire *per analogiam* la natura» del testo in cui esso prende vita. In questa direzione pare importante che già nella tradizione antica l'ibrido Scilla sia utilizzato come «paradosso metapoetico»⁶⁰ per riflettere «sulla capacità inventiva dei poeti, sulla relazione tra vero e falso, sulla frode della e nella letteratura»: così⁶¹ in Virgilio, in Ovidio e, soprattutto, nell'*Ars poetica* di Orazio, la cui “donnapesce” (Scilla, appunto) non può, a norma dei parametri di riferimento dell'*Ars* stessa, che provocare il riso.

⁵⁴ Alla luce di questa immagine, G. FERRANTE, *op. cit.*, p. 126, avanza l'ipotesi che l'attribuzione del nome Gerione a un mostro costruito su Scilla possa dipendere da «un'eventuale confusione delle didascalie che accompagnavano i due mostri» nelle illustrazioni del passo virgiliano in cui entrambi i mostri compaiono. Difficile però a mio avviso, ipotizzare che un lettore esperto dell'*Eneide* come Dante, che “conosce a memoria” l'opera del maestro Virgilio, davanti a un assieme siffatto di parole e immagini potesse non rilevare l'errore. L'attribuzione del nome Gerione a un mostro che assomiglia più a una Scilla che a un Gerione rientra pienamente, a mio avviso, nella procedura di moltiplicazione all'infinito delle *silhouettes* mostruose utilizzate da Dante per comporre il “suo” guardiano di Malebolge, ma anche – se non soprattutto – per svelare la piena appartenenza di questo mostro al sistema delle gerarchie diaboliche del “suo” “inferno”. La “biforme Scilla” non può ovviamente farsi figura parodica della Trinità.

⁵⁵ E. GOMBRICH, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London, Warburg Institute, 1970, pp. 287-306.

⁵⁶ «La commistione di più nature è sintomo e conseguenza di disordine, di confusione morale che in Gerione si manifesta con la fusione perversa di membra e nature molto dissimili che ne fanno quasi il compendio integrale della tipologia del *Liber Monstrorum*»: così, a proposito delle implicazioni morali della composita figura di Gerione, A. BATTISTINI, *op. cit.*, p. 75.

⁵⁷ *Mon.* I xv, 1-2: «[...] unum esse videtur esse radix eius quod est esse bonum, et multa esse eius quod est esse malum». Cito da *Monarchia*, a cura di D. Quagliani, in DANTE ALIGHIERI, *Opere*. Edizione a cura di M. Santagata, vol. II, Milano, Mondadori, 2014, pp. 1036-1038.

⁵⁸ G. GETTO, *Il canto XVII dell'«Inferno»*, in *Lettere dantesche. Inferno*, a cura di G. Getto, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 313-329: p. 316.

⁵⁹ Z.G. BARAŃSKI, *op. cit.*, p. 168.

⁶⁰ G. FERRANTE, *op. cit.*, p. 132. Da qui anche la citazione successiva.

⁶¹ Ivi, pp. 130-133, analisi dei testi implicati.

Grazie alla profonda rielaborazione cui è sottoposto dalla fantasia creatrice di Dante, l'ircocervo immaginato da Orazio come occasione di riso e modello da evitare nella creazione poetica può diventare letteralmente "vero", farsi veicolo per un'esperienza catartico-penitenziale e trasmettere "verità morali", ma anche fungere da icona paradossale del totale ribaltamento dei parametri etici, ideologici ed estetici da cui nasce l'opera che qui si denomina *comedia*. Icona paradossale, anche per la sua prossimità alle *drôleries* medievali, su cui giurare la verità delle invenzioni poetiche che in essa si contengono: verità che hanno (possono avere) «faccia di menzogna».

DANIELA MONDINI

«...e ora ha Giotto il grido...».
Giotto, Dante e la «realità rappresentata» (Auerbach)

Ci troviamo nel Purgatorio, i due Poeti sono ascesi alla prima cornice e hanno raggiunto nel canto X il girone dove i superbi sono puniti per i loro peccati, descritti nei canti X-XII. Ed è in questo girone che le arti figurative entrano in un rapporto di paragone con la poesia: Dante nel canto X ammira con stupore le storie degli esempi di umiltà («immagini di tante umilitadi», v. 98) raffigurate nei bassorilievi marmorei e creati non da mano umana¹. Spostando lo sguardo, Dante vede poi i superbi – quelli che in vita aspiravano tanto in alto – schiacciati verso il basso dai pesanti macigni che portano sulla schiena. Dante riprende qui un'immagine frequente nella tradizione figurativa italiana, quella del telamone, e ci sembra che abbia proprio in mente qualche scultura romanica quando scrive:

Come per sostentar solaio o tetto
per mensola talvolta una figura
si vede giugner le ginocchia al petto
(*Purg.* X, 130-132)

L'XI canto si apre con la preghiera – il Padre nostro – mormorata dalle ombre dei penitenti, che lentamente «andavan sotto 'l pondo» «su per la prima cornice, purgando la caligine del mondo» (vv. 27-30). Qui i personaggi che incontra Dante sono esemplari per esser stati in vita presuntuosi e superbi. Il primo, Omberto Aldobrandesco, è un esponente della nobiltà ed *exemplum* di arroganza e boria, condottiero alleato di Fiorentini e Guelfi contro Siena, ucciso dai Senesi a Campagnatico presso Grosseto nel 1259. Mentre questi sta ancora parlando, entra nel campo acustico di Dante la voce di un'altra anima,

¹ DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1966-1967: «Colui che mai non vide cosa nuova/ produsse esto visibile parlare,/ novello a noi perché qui non si trova» (Pg. X, vv. 94-96). Si rinvia qui al saggio di Carla Mazzarelli in questo volume.

quella del miniatore Oderisi da Gubbio, ricurvo sotto il peso di un grande masso e con lui si apre la rassegna di una particolare classe di superbi che noi modernamente chiameremmo artisti (miniatori, pittori e poeti)².

È Dante, riconoscendolo, ad avviare la conversazione (nei vv. 73-87):

[...] non se' tu Oderisi,
l'onor d'Agobbio e l'onor di quell'arte
ch'alluminar chiamata è in Parisi?

Con il termine «alluminar» dal francese *enluminer* Dante intende sottolineare la fama internazionale, appunto parigina, del maestro. Per Dante nel Purgatorio evidentemente Oderisi è il grande nome dell'arte della decorazione dei manoscritti, ma qui è Oderisi a correggerlo, anzi ad aggiornarlo, come se il poeta non fosse al corrente delle «nuove tendenze» di quell'arte, spiegandogli che ora non è più a lui, ma a Franco Bolognese che va aggiudicato il primato di eccellenza per le pagine miniate: «l'onore è tutto or suo, e mio in parte» (v. 84). Questo «e mio in parte» potrebbe forse alludere a un qualche merito di Oderisi per il successo del più giovane Franco? Un rapporto tra maestro e discepolo trasformatosi in concorrenza? O un'evoluzione del gusto?

Cosa sappiamo di questi due – un tempo famosi – maestri della miniatura? Mentre dell'opera di Franco Bolognese si è ormai persa ogni traccia e non possiamo farci alcuna idea della sua arte³, per la pittura al «minio» del più anziano dei due gli storici dell'arte hanno rintracciato il nome di Oderisi in documenti archivistici bolognesi tra il 1268 e il 1271 e avanzato diverse proposte attributive: Roberto Longhi gli attribuì per esempio la singolarissima «Bibbia di Corradino», pertinente alla produzione libraria bolognese del «secondo stile», la cui matrice «umbra» potrebbe essere accostata alla famosa tavola di santa Chiara di Assisi⁴. Ma questa attribuzione rimane comunque ipotetica e fu in seguito

² A chiudere il canto sarà poi Provenzan Salvani, membro del governo senese e condottiero della fazione Ghibellina in Toscana, ucciso nel giugno 1269 nella battaglia di Colle di Val d'Elsa vinta dai Fiorentini.

³ Sul mito e le attribuzioni fantastiche nella collezione settecentesca di Palazzo Malvezzi criticate da Lanzi (1808) cfr. C. TERRIBILE, *Franco Bolognese*, in *Dizionario Biografico degli italiani* (=DBI), 50, 1998, p. 174, [https://www.treccani.it/enciclopedia/franco-bolognese_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/franco-bolognese_(Dizionario-Biografico)/) e L. MOROZZI, *Franco Bolognese*, in *Enciclopedia dell'arte medievale* (1995) [https://www.treccani.it/enciclopedia/franco-bolognese_\(Enciclopedia-dell'arte-medievale\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/franco-bolognese_(Enciclopedia-dell'arte-medievale)/)

⁴ Baltimore, Walters Art Gallery (ms. W. 152). R. LONGHI, *Apertura sui Trecentisti umbri*, «Paragone», 191, 1966, pp. 3-17. Per una rassegna aggiornata della fortuna critica di Oderisi e un'ipotesi di identificazione del padre, il pittore Guido di Pietro, con il cosiddetto «Maestro dei Crocifissi francescani» a cui sarebbero attribuibili gli affreschi in S. Francesco a Gubbio, cfr. E. LUNGH, *Le arti del Duecento a Gubbio: il mito di Oderisi da Gubbio tra miniatura e pittura*, in *Gubbio al tempo di Giotto. Tesori dell'arte nella terra di Oderisi*, a cura di G. Benazzi, E. Lunghi, E. Neri Lusanna (cat. Mostra Gubbio, Palazzo dei Consoli, Museo diocesano, Palazzo du-

confutata; ogni tentativo di identificazione dei due miniatori sembra rimanere «un curioso inseguimento di fantasmi»⁵. Nel poema dantesco Oderisi sottolinea che questo riconoscimento (questa cortesia) del primato del più giovane rivale Franco Bolognese in vita non l'avrebbe mai dato a causa del proprio grande desiderio di eccellenza. Nei famosissimi versi che seguono egli esplicita la ragione per la quale si trova in purgatorio (fig. 1) – «di tal superbia qui si paga il fio» – e, se lui non se ne fosse pentito in vita rivolgendosi a Dio, non sarebbe qui ma – ovviamente – all'inferno. La terzina che segue è «un'accorata riflessione»⁶ sulla vanità dei successi umani, appunto la «vana gloria», che dura tanto poco, quanto una chioma verdeggiante (vv. 91-92).

Credette Cimabue ne la pintura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
si che la fama di colui è scura
(vv. 94-96)

Si illuse Cimabue in pittura di essere il migliore, mentre oggi è Giotto che ha una fama tanto maggiore da averne oscurato il nome. E – passando subito nei versi successivi (vv. 97-98) ai poeti – allo stesso modo ha tolto «l'uno a l'altro Guido la gloria della lingua». Con i due Guidi Dante allude probabilmente ai poeti Guido Guinizzelli da Bologna, pioniere della poesia in volgare (c. 1230-1274) e, di una generazione successiva, al fiorentino Guido Cavalcanti (1260-1300), poco più anziano di Dante (1265-1321) e con il quale aveva condiviso in gioventù l'esperienza stilnovista⁷.

cale), Perugia, Fabrizio Fabbri editore, 2018, pp. 29-45.

⁵ S. BOTTARI, *Per la cultura di Oderisi da Gubbio e di Franco Bolognese*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna 1967, pp. 53-59, 54; per un'aggiornata discussione delle proposte di identificazione si veda ora il bel volume di L. PASQUINI, «Pigliare occhi, per aver la mente», *Dante, la Commedia e le arti figurative*, Roma, Carocci, 2020, pp. 109-112; E. Lunghi, *Le arti del Duecento a Gubbio*, cit., pp. 30-36. A. PERRICCIOLI SAGGESE, *Oderisi di Guidone da Gubbio*, in *DBI*, 79, 2013, pp. 139-142 https://www.treccani.it/enciclopedia/oderisi-di-guidone-da-gubbio_%28Dizionario-Biografico%29/

⁶ M.A. TERZOLI, *Visibile parlare: ecfresi e scrittura nella «Commedia»*, in *Dante und die bildenden Künste. Dialoge – Spiegelungen – Transformationen*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2016, pp. 23-45, 26; restituisce la «malinconica leggerezza» di questi exempla della condizione umana in questi versi P. Refice, *Purgatorio, XI. Annotazioni su Giotto, Cimabue e gli altri*, in *Dante. La visione dell'arte*, a cura di G. Brunelli, F. Mazzocca, A. Paolucci, cat. Gallerie degli Uffizi, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2021, pp. 57-61, 61.

⁷ Questa è anche l'identificazione proposta dal figlio di Dante, Pietro Alighieri, nel suo *Comentum*, red. tra il 1337 e 1364; Pietro ALIGHIERI, *Comentum super poema Comedie Dantis. A critical edition of the third and final draft*, a cura di M. Chiamenti, (Medieval & Renaissance Texts & Studies Series, V. 247), Tempe Arizona 2002, p. 355. Fra i filologi l'identificazione dei due Guidi non è del tutto pacifica, alcuni, fra cui recentemente Anthony Oldcorn individuano nel primo Guittone di Arezzo e nel secondo Guido Guinizzelli, essendo, secondo la sua tesi, la poesia di Cavalcanti volutamente taciuta in tutta la Commedia, A. OLDORN, *Gone With the Wind: A Reading of Purgatorio XI*, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria*

Ma la seconda parte di questa terzina contiene un ulteriore «punctum» (trasgressivo), rileggiamola:

Così ha tolto l'uno a l'altro Guido
la gloria de la lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro caccerà del nido.
(vv. 97-99)

Colui che li caccerà dal nido è molto probabilmente da identificare con Dante stesso⁸. Fa parte della immensa maestria del poeta di innalzarsi e annientarsi simultaneamente. Infatti la terzina che segue controbilancia subito l'implicita trasgressione dell'autore sottolineando la caducità della fama mondana che altro non è che un soffio di vento che, cambiando la direzione, cambia il nome... e ancora: quanto resiste la fama di un uomo, se la durata di una vita davanti all'eternità non è altro «ch'un mover di ciglia?» (vv. 103- 108)⁹.

Nonostante la manovra di «controbilanciamento», Dante lo dice con limpidezza: colui che caccerà dal nido vola più in alto di tutti ovvero, con le parole dello storico dell'arte Viktor Michael Schwarz, «se Cimabue è di ieri e Giotto è di oggi, allora Dante appartiene al domani»¹⁰.

Ma torniamo al doppio binomio degli artisti: Oderisi da Gubbio e Franco Bolognese miniatori, Cimabue e Giotto pittori sono gli unici protagonisti contemporanei delle arti figurative menzionati in tutta la *Commedia*¹¹. Franco Bolognese, probabilmente come Giotto, era ancora vivo al tempo nel quale i versi

ria in onore di Emilio Pasquini, a c. di G.M. Anselmi et al., Firenze 2005, pp. 35-63, 50; contro l'identificazione Guittioniana e per Cavalcanti, M. MARTI, *Sui due Guidi di Purgatorio XI 97-98*, in *Da Dante a Montale*, cit., pp. 65-75 e L. ROSSI, *I due Guidi: Preistoria di un problema ermeneutico*, in *Les deux Guidi – Guinizzelli e Cavalcanti*, a cura di M. Gagliano, Ph. Guérin, R. Zanni, Parigi 2016, pp. 55-74 <https://books.openedition.org/psn/7126>

⁸ V. PERNICONE, *Il Canto XI del Purgatorio*, in *Nuova Lectura Dantis*, a cura di S.A. Chimenz, Roma, Ars Graf, 1953, pp. 16-18. Rossi si esprime contro questa identificazione sottolineando nell'immagine del «cacciar dal nido» la figura negativa del cuculo, nella quale individuare piuttosto l'allusione a un poeta plagiatore come lo sarebbe stato Cino da Pistoia secondo i rimproveri di Cavalcanti, L. ROSSI, *op. cit.*, (online paragrafo 33).

⁹ Inoltre il «Dante della *Commedia*» più avanti nel canto XIII del *Purgatorio*, vv. 131-138, esprime la sua certezza di non dover temere punizioni per i peccati di invidia, ma piuttosto di superbia, con riferimento ai macigni che opprimono i superbi incontrati nel girone inferiore: «Troppa è più la paura ond'è sospesa l'anima mia del tormento di sotto/ che già lo'ncharco di là giù mi pesa».

¹⁰ «Wenn Cimabue von gestern und Giotto von heute ist, dann ist Dante von morgen», M. V. SCHWARZ, *Giottos Dante, Dantes Giotto*, in *Dante und die bildenden Künste, Dialoge – Spiegelungen – Transformationen*, Berlin/Boston, De Gruyter 2016, p. 175.

¹¹ Terzoli ipotizza che nell'ordine della menzione ci sia anche una progressione gerarchica dall'arte più umile a quella più alta, dalla miniatura alla pittura e alla poesia (M.A. TERZOLI, *op. cit.*, p. 28). Non sono del tutto convinta che i miniatori fossero gerarchicamente inferiori ai pittori, poiché erano più vicini al mondo dei letterati e come gli orefici operavano con materiali pregiati.

del Purgatorio entrano in circolazione, mentre Cimabue – Bencivieni (Cenni) di Pepo – risulta morto dopo il luglio 1302¹².

Non so se qualcuno si sia mai chiesto cosa abbia pensato Giotto, anch'egli fiorentino, quando qualche erudito lettore del *Purgatorio*, concluso intorno al 1315 ma fatto circolare solo a partire dal 1316/19¹³, gli avrà riferito che il suo nome figurava nel Poema Dantesco come quello di colui che avrebbe oscurato la fama di Cimabue. Sicuramente Giotto si sarà incuriosito: ma si sarà anche sentito lusingato? Siamo certi che si tratti di un'espressione di apprezzamento¹⁴ da parte del grande Poeta nei confronti di un pittore a servizio di committenze prevalentemente guelfe e angioine¹⁵, come ci vuol far credere la lunga e produttiva fortuna delle «letture» del verso «e ora ha Giotto il grido» e che porterà, negli ultimi decenni del Trecento, non solo all'invenzione di un rapporto di diretta filiazione artistica (discepolato) tra Cimabue e Giotto, ma anche a un legame di amicizia tra il pittore e il poeta,¹⁶ materializzato in una serie di ritratti «autentici» di Dante per mano di Giotto¹⁷? Non si potrebbe piut-

¹² M. BOSKOVITZ, *Cenni di Pepe, detto Cimabue*, in *DBI*, 23 (1979), pp. 537-544. Vedi anche l'ottima rassegna critica di L. BELLOSI, *Cimabue*, Federico Motta Editore 1998, pp. 9-27. H. FLORA, *Cimabue and the Franciscans*, Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2018, pp. 8-14.

¹³ S. BELLOMO, *Filologia e critica dantesca*, Brescia, Editrice La Scuola, 2008, p. 157.

¹⁴ Per esempio Rintelen «Es ist kein Zweifel möglich: jedem, der in solchem Zusammenhang genannt wird, ist durch die bloße Erwähnung ein Denkmal gesetzt», F. RINTELEN, *Dante über Cimabue*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft» VI, 5, 1913, pp. 200-204, 201.

¹⁵ Non sarebbe da escludere un certo imbarazzo da parte di Giotto a trovarsi menzionato da quel poeta in esilio «sbandito per crimini politici, sostenitore del potere universale dell'Impero, avversario di quello temporale della Chiesa e dell'indipendenza cittadina (...) e per di più talvolta in odore di eresia» S. DACCATI, *L'immagine di Dante nel palazzo del Bargello*, in «Archivio storico italiano», 178, n. 663, 2020/21, pp. 3-24, 23; sullo spiccato anti-angioinismo di Dante, *ivi*, pp. 22-23 con bibliografia.

¹⁶ L'incontro di Dante e Giotto di carattere leggendario viene riferito unicamente dal commentatore Benvenuto da Imola, *Commentarium super Dantis Aldigherii Comoediam*, (c. 1376), in M.V. SCHWARZ, P. THEIS, *Giottus Pictor, op. cit.*, vol. I: Giottos Leben, pp. 362-363; M. CICUTO, *Dante, Giotto e il «visibile parlare»*, in «La Commedia» *Filologia e interpretazione*, a cura di M.G. Riccobono, Milano, Led, 2020, pp. 15-28, 23.

¹⁷ M.M. DONATO, *Il primo ritratto documentato di Dante e il problema dell'iconografia trecentesca: conferme, novità e anticipazioni dopo due restauri*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di A. Cottignoli, D. Domini. G. Gruppioni, Ravenna, Angelo Longo Editore, 2008, pp. 355-380; convincenti i dubbi dal punto di vista del contesto storico relativi a una identificazione con Dante del famoso ritratto fra gli eletti nel Paradiso della cappella della Maddalena nel palazzo del Comune (Bargello) espressi da S. DACCATI, *op. cit.*, p. 12-13 e 15. La cappella era originariamente destinata a cappella palatina (c. 1316-1322) dell'ala del Bargello costruita all'epoca della Signoria di Roberto d'Angiò per servire da residenza al suo vicario e in seguito a Carlo di Calabria, signore di Firenze dal 1326 al 1328. In seguito all'incendio del 28 febbraio del 1332, con nuova datazione del ciclo pittorico della Cappella del Bargello al 1333 (grazie all'identificazione dello stemma del podestà Giorgio de' Tibaldeschi) che quindi rende più probabile l'intervento di Giotto nell'impaginazione degli affreschi e una possibile precoce ricezione da parte del pittore della Commedia, si veda ora S. CHIODO, *Dante, Giotto, la Commedia. Frammenti di un discorso possibile nelle pitture della cappella del Podestà*, in *Onorevole e antico cittadino*

tosto, considerando il contesto di condanna della vanagloria che rende superbi, pensare che le simpatie di Dante andassero agli «anziani», quindi a Oderisi e Cimabue (e al poeta Guinizzelli)¹⁸, piuttosto che ai loro concorrenti più giovani? Questa è stata l'interpretazione di Eugenio Battisti che, dopo aver constatato in Dante un apprezzamento per una «figuratività (...) più arcaica» «che potremmo definire tardo-romanica», «un atteggiamento verso le arti alquanto conservativo e reazionario», per esempio, nel privilegiare nei versi di carattere ecfraistico la scultura – quei rilievi ancor più eccellenti di quelli di Policletto (*Purg.* X, 32-33, associabili ai rilievi dei timpani dei portali romanici o ai pulpiti di Nicola e Giovanni Pisano) o nell'immagine dell'affaticata sofferenza dei telamoni rannicchiati (*Purg.* X, 130-139)¹⁹ –, crede di individuare una certa ostilità nei confronti di Giotto. Da una parte Dante gli preannuncerebbe (sbagliandosi!) la brevità della durata futura della sua gloria e, non a caso, avrebbe messo alcuni committenti di Giotto all'inferno – come papa Bonifacio VIII o Reginaldo, il padre di Enrico Scrovegni che affidò a Giotto la realizzazione del celeberrimo ciclo di affreschi nella cappella dell'Arena a Padova²⁰.

Le domande che pone Battisti sono²¹: nelle terzine di Dante dedicate ai pittori e ai poeti si tratta semplicemente della constatazione di un passaggio di testimone tra generazioni di artisti con il conseguente aggiornamento del gusto (il nuovo succede al vecchio)? O addirittura di una precoce espressione di ciò che Roberto Longhi chiamerà «critica d'arte» e quindi di Dante come suo legittimo fondatore?²² Oppure, nel verso «e ora ha Giotto il grido» si iscrive il riconoscimento (senza necessariamente apprezzarlo) da parte del Poeta di quel cambiamento di paradigmi estetici/figurativi che la letteratura e la storiografia artistica della seconda metà del Trecento, fin dai commentatori danteschi, gli storici umanisti come Filippo Villani²³ e gli artisti-teorici come Cennino Cen-

di Firenze. *Il Bargello per Dante*, catalogo della mostra al Museo Nazionale del Bargello, a cura di L. Azzetta, S. Chiodo, T. De Robertis, Firenze, Mandragora, 2021, pp. 17-31, 20.

¹⁸ Non a caso più avanti, il primo dei due Guidi, Guinizzelli, viene chiamato per nome in Pg. XXVI 93 e 97-98 e Dante lo definisce affettuosamente «il padre mio».

¹⁹ L. PASQUINI, *op. cit.*, pp. 100-107.

²⁰ E. BATTISTI, *Dante e la situazione delle arti fra Duecento e Trecento*, in *Dante e Roma*, Atti del convegno di studi (Roma, 8-10 aprile 1965), Firenze, Felice Le Monnier, 1965, pp. 189-194, 192-193.

²¹ E. BATTISTI, *op. cit.*, p. 191.

²² R. LONGHI, «Proposte per una critica d'arte», in «Paragone», 1 (a. I), 1950, pp. 5-19, 8.

²³ Il *Liber de origine civitatis Florentie* di Filippo Villani (prima redazione 1381-82) è la fonte più antica per l'attribuzione a Giotto del presunto ritratto di Dante accanto all'autoritratto del pittore nel palazzo del Bargello, M.V. SCHWARZ, P. THEIS, *Giottus Pictor*, cit., vol. I: *Giottos Leben, mit einer Sammlung der Urkunden und Texte bis Vasari*, Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 2004, pp. 287-290, 288. Con traduzione ital. M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della tradizione pittorica, 1350-1450*, Milano, Jaca Book, 1994 (ed. orig. Oxford 1976), pp. 108-120, 113. Philippi VILLANI, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, a cura di G. Tanturli, Padova, Antenore, 1997, XLVII,12, p. 155.

nini, e poi Ghiberti e Vasari, hanno voluto attribuire a Giotto avvicinandolo negli intenti artistici al quasi coetaneo grandissimo poeta fiorentino? Non mancano studi critici – recentissimi, come il bel libro di Laura Pasquini – che credono di riconoscere una sorta di entusiasmante parallelismo fra il linguaggio figurale di Dante e il «realismo/naturalismo» giottesco e che attribuiscono al poeta la lucidità di averlo riconosciuto nell'opera del pittore²⁴.

A questo riguardo sarei più cauta. Mi sembra interessante rileggere le riserve di Erich Auerbach nel suo saggio del 1929 *Dante als Dichter der irdischen Welt* (*Dante, poeta del mondo terreno*) nelle quali con cautela riflette sulla relazione tra il modo di rappresentare il reale di Dante – «die Wirklichkeitsgestaltung Dantes» – e quello della contemporanea arte figurativa in Italia e nello specifico di Giotto, il grande pittore del suo tempo:

In entrambi si trova la rinascita del fatto [*Ereignis* da tradurre piuttosto con “avvenimento”, N.d.A.] come cosa reale e unitaria, il senso quasi classico della ritmica articolazione delle parti, una funzione assai simile dell'elemento conforme a una legge con quello particolare del fenomeno, e anche nella ricerca delle fonti storico-spirituali [*geistesgeschichtlich* nel senso di Max Dvořák, piuttosto storia del pensiero (spirito/*esprit*), N.d.A.] se ne possono trovare o supporre alcune che erano comuni a entrambi. Ma tutto questo non ci soddisfa. La mimesis della *Commedia* abbraccia tanta maggior altezza e profondità, si immerge nel passato e nel futuro tanto più di qualsiasi opera d'arte figurativa dell'inizio del Trecento, che non è possibile confrontarla con nessuna di esse. [...] ma lo stesso parallelo con Giotto diventa impossibile, appena si parta non più da Giotto, ma da Dante. La *Commedia* è un'azione libera... – le opere dell'arte figurativa di questo tempo sono ancora lavori da artigiani che eseguono una commissione nell'ambito di una iconografia data. Con questo non si vuole affatto diminuire il valore di Giotto – proprio in quanto uomo relativamente illetterato egli è più libero di fronte alla realtà sensibile e attuale, e creò qualcosa di equivalente al volgare illustre, ma l'arditezza del piano che è alla base della *summa vitae humanae* di Dante era inaccessibile ad un artista figurativo del Trecento²⁵.

²⁴ «Il punto fondamentale rimane sempre l'immensità di Giotto, la sua capacità di innovare rispetto a tutto ciò che era accaduto prima, il suo essere capostipite di un'arte che di nuovo guardava al vero con commovente attenzione e con trasporto, recuperando le forme della natura, restituendo specificità fisionomiche a quelle umane, dotando queste ultime di espressione psicologica e morale e collocandole, infine in uno spazio plausibile, misurabile, di nuovo abitabile», L. PASQUINI, *op. cit.*, p. 113.

²⁵ E. AUERBACH, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin und Leipzig, 1929, pp. 117-118; cit. ed. ital. IDEM, *Dante, poeta del mondo terreno*, in: *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 3-161, qui 84-85. I riferimenti bibliografici di Auerbach riflettono pubblicazioni a suo tempo recentissime: F. RINTELEN, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, Basel, Schwabe 1923; E. ROSENTHAL, *Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*, Augsburg, Filser, 1924; M. DVOŘÁK, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen*, vol. I: Das 14. und 15. Jahrhundert, München, R. Piper & Co, 1927; A. SCHMARSOW, *Italianische Kunst im Zeitalter Dantes*, 2 voll., Augsburg, Filser, 1928.

Tenendo conto, con Auerbach, dei limiti che si ponevano a un pittore del primo Trecento, si può lo stesso provare a individuare analizzando poche opere di Giotto qualche elemento di quella «figuralità» di irrompente concretezza e carica di riverberi autoriflessivi legati al medium della pittura che la rendono oggi così moderna e che giustificherebbero l'intento della critica di individuare quel «qualcosa di equivalente al volgare illustre» auerbachiano del poema Dantesco.

Cosa potrà aver visto con i propri occhi Dante, che non tornò più a Firenze dal 1302, delle opere dei due pittori fiorentini Cimabue e Giotto? Laura Pasquini, riprendendo un'ipotesi suggestiva di Antonio Paolucci, immagina che Dante abbia concepito i versi (Pg. XI, vv. 94-96) proprio all'interno della Basilica superiore di San Francesco di Assisi, dove le pitture murali di Cimabue nel transetto e nelle volte si offrivano al paragone con gli affreschi del ciclo dedicato alla vita di san Francesco nella navata²⁶. Il confronto era comunque – ricordiamolo – ostacolato da un tramezzo (un muro divisorio, uno *jubé*) o da plutei, che separavano lo spazio liturgico dei frati e del clero nel presbiterio da quello dei laici nella navata²⁷. Al tempo di Dante gli affreschi di Cimabue probabilmente non avevano ancora subito il viraggio della biacca (il bianco a base di piombo impiegato in grandi quantità dall'artista che con l'umidità virò in nero)²⁸ e le sue pitture splendevano mostrando tanti elementi innovatori sia nell'impiego dei colori, sia nella spazialità, sia nella raffigurazione di scene di

²⁶ L. PASQUINI, *op. cit.*, p. 113. La datazione dell'intervento di Cimabue nel transetto della Basilica superiore di Assisi non è del tutto accertata; l'esecuzione delle pitture potrebbe essere stata voluta dal pontefice Niccolò III Orsini (1277-1280), le cui armi sono presenti nel dettaglio Ytalia con il paesaggio di Roma della vela di san Marco evangelista nella volta della crociera; di contro BELLOSI (*op. cit.*, p. 280) e altri insistono su una realizzazione tardiva per volontà del papa francescano Niccolò IV (1288-92). Per la datazione al pontificato di Niccolò III, FLORA, *op. cit.*, p. 12; Belting propone in modo convincente un ruolo predominante del nipote del pontefice, Matteo Rosso Orsini, dal 1279 cardinale protettore dell'ordine francescano, H. BELTING, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi: ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin, Mann, 1977, pp. 90-94.

²⁷ L'accesso al transetto ai laici era concesso solo in occasioni eccezionali, FLORA, *op. cit.*, p. 31 con bibliografia.

²⁸ Verso la fine del Trecento le pitture di Cimabue si erano certamente scurite; Cennino Cennini riguardo alla biacca (carbonato basico di piombo) applicata in buon fresco scrive: «Guardatene quanto puoi, ché per ispazio di tempo vien nera», Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Brunello, Vicenza, Neri Pozza editore 1982, p. 61 (cap. LIX). C'è chi ipotizza che le pitture avessero già iniziato a scurirsi verso la fine del Duecento, dato che nel ciclo delle storie di S. Francesco della navata la biacca viene utilizzata unicamente nelle cornici e non nelle scene narrative, FLORA, *op. cit.*, p. 34. Ovviamente nel caso che Dante fosse stato al corrente di questo annerimento, i suoi versi potrebbero essere letti anche come precoce testimonianza e reazione al veloce degrado degli affreschi di Cimabue.

²⁹ Proprio la sfortunata scelta del materiale – la biacca – da parte Cimabue fu, secondo tesi recenti, motivato dalle caratteristiche più luminose dei suoi pigmenti rispetto al convenzionale bianco di calce (detto di San Giovanni) e quindi indice dell'intento sperimentale del pittore a potenziare, sulla base delle contemporanee teorie francescane di ottica e della luce, le qualità espres-

massa²⁹. Di fatto non disponiamo, però, di prove che Dante abbia visitato la Basilica di Assisi come neanche è del tutto certo che sia stato Giotto con la sua bottega a realizzare le storie di san Francesco nel registro inferiore delle pareti della navata della Basilica superiore assisiense³⁰.

È molto probabile, invece, che Dante – e qui condivido le tesi di Michael Victor Schwarz –, quando iniziò a scrivere la Commedia nel 1307-08, fosse al corrente e probabilmente era stato testimone oculare del paragone che si era instaurato tra le due grandi croci dipinte commissionate dai due maggiori ordini mendicanti a Firenze, in competizione tra loro³¹. I Francescani e i Domenicani stavano ricostruendo in quegli anni ai poli opposti della città le loro chiese conventuali in dimensioni impressionanti: l'attuale Santa Croce, francescana (iniziata nel 1295, lunga 115 m), e Santa Maria Novella, domenicana (le parti orientali furono iniziate nel 1246 circa e nel 1279 si cominciò a costruire la navata, lunga 100 m)³². E come le dimensioni dei due nuovi edifici gotici erano in gara, così anche le dimensioni delle due croci dipinte, previste per essere esposte ai laici *in medio ecclesiae* nella navata centrale sopra il tramezzo, si trovavano a concorrere tra di loro³³. La croce di Giotto per S. Maria Novella, il cui supporto ligneo fu ex post ingrandito, allungando il tabellone e aggiungendo il piede trapezoidale con la raffigurazione del Golgota e trasformandone quindi le proporzioni, misura 578 cm di altezza e 406 cm di larghezza (fig. 2)³⁴. Quindi ben 130 cm in più rispetto a quella di poco precedente realizzata

sive e simboliche delle scene nel santuario assisiense, FLORA, *op. cit.*, p. 34 segg.

³⁰ La *vexata quaestio* fu rianimata dalle osservazioni sulle pratiche di cantiere da parte del restauratore; cfr. B. ZANARDI, *Il cantiere di Giotto. Le Storie di san Francesco ad Assisi*, Milano, Skira, 1996; B. ZANARDI, *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milano, Skira 2002. Per una disamina delle posizioni L. BELLOSI, *Giotto e la Basilica Superiore di Assisi*, in *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, a cura di A. Tartuferi, Firenze, Giunti 2000, pp. 33-54, 38-39 e A. TOMEI, *La decorazione della Basilica di San Francesco ad Assisi come metafora della questione giottesca*, in *Giotto e il Trecento: «Il più Sovrano Maestro stato in dipintura»*, catalogo mostra Roma a cura di A. Tomei, 2 voll., Milano, Skira, 2009, vol. I saggi, pp. 31-47, 35-36.

³¹ M.V. SCHWARZ, *Intensität, Differenz, Authentizität. Zwei Florentiner Tafelkreuze im Vergleich*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXXVIII, 2008/9, pp. 131-150; IDEM, *Giotto's Dante, Dantes Giotto*, in *Dante und die bildenden Künste*, cit., pp. 163-184, 175-177.

³² F. Carbonai, G. Gaggio, M. Salmi, *Santa Croce. Interpretazione attraverso le indagini metriche e documentarie in S. Maria del Fiore e le chiese fiorentine del Duecento e Trecento nella città delle fabbriche arnolfiane*, a cura di G. Rocchi Coopmans de Yoldi, Firenze, Alinea Ed, 2004, pp. 243-262; M. WACKERNAGEL, *Zur älteren Baugeschichte von S. Maria Novella*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», III, 1931, pp. 349-354; F. SCHWARTZ, *Il bel cimitero. S. Maria Novella in Florenz 1279-1348. Grabmäler, Architektur und Gesellschaft*, Berlin/München, Deutscher Kunstverlag, 2009.

³³ F. SCHWARTZ, *In medio ecclesiae. Giotto's Tafelkreuz in Santa Maria Novella*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte» 54, 2005, pp. 95-114; J. CANNON, *Religious poverty, visual riches: Art in Dominican churches of central Italy in the thirteenth and fourteenth centuries*, New Haven and London, Yale University Press, 2013, pp. 50, 62-69, 83-86.

³⁴ Originariamente la croce dipinta di Giotto, come anche quella di Cimabue, era comple-

da Cimabue (448 x 390 cm)³⁵. Non è questo il luogo per ripetere l'esercizio del paragone tra il bellissimo corpo allungato e stilizzato del *Christus patiens* di Cimabue (di matrice bizantineggiante, ma nella resa delicata della muscolatura e degli incarnati così come della trasparenza del perizoma riconosciuta nella storiografia artistica come opera spartiacque della Rinascita della pittura)³⁶ con quel corpo robusto e «tarchiato»³⁷ del Cristo crocifisso di Giotto di Santa Maria Novella, irrigidito dalla morte, celebrato per essere tanto vero, concreto, pesante e umano. Probabilmente – come sottolineato da Marco Ciatti – queste innovazioni si basano su richieste della committenza domenicana, più intellettuale e meno orientata al sentimento rispetto ai Francescani, e forse è legittimo leggere la «serena mestizia» che appare nel volto del Cristo nel momento in cui «con l'effluvio del sangue la vita lo abbandona» come la rappresentazione di ciò che Dante chiamerà il «patir lieto» di Cristo (Pg. XXIII, v. 74)³⁸. Fu probabilmente il confronto fra questi due crocifissi a spingere Cen-

tata in cima al tabellone apicale da un medaglione con la raffigurazione di Dio padre benedicente, arrivando così a un'altezza originale di oltre 6 m. M. CIATTI, *Il restauro e gli studi*, in *Giotto. La Croce di Santa Maria Novella*, a cura di M. Ciatti e M. Seidel, Firenze, Edifir, 2001, pp. 25-64, 34. Ciatti ipotizza che la grande Croce di S. Maria Novella fosse stata commissionata inizialmente a Cimabue, al quale i domenicani avevano già affidato la realizzazione di quella di Arezzo, ed eventualmente dopo la sua partenza o morte l'incarico sarebbe passato a Giotto, che avrebbe trasformato il supporto e cambiato l'impostazione (CIATTI, *ivi*, p. 37). Se così fosse, si avrebbe forse una traccia per interpretare l'enigmatico passo sui pittori in Francesco da Barberino, *Documenti d'Amore* (prima del 1314) nel quale riprende il *Codex Iuris Civilis* di Giustiniano (*Institutiones*, Lib. II, Tit. I § 34) sostituendo i nomi di Apelle e Parrhasios con quelli dei pittori fiorentini «*ridiculum enim esset picturam Cimaboris et Giotis in accessionem vilissime tabule cedere*». Il paragrafo giustiniano si riferisce ai diritti di proprietà di un pittore che ha dipinto un'opera su una tavola che non gli appartiene; la legge riconosce i diritti del pittore come più importanti rispetto a quelli del proprietario della tavola (M.V. SCHWARZ, P. THEIS, *Giotto's Pic-tor*, *op. cit.*, vol. I: *Giotto's Leben*, pp. 345-346).

³⁵ Anche a questa sarebbero da aggiungere circa 40 cm del tondo perduto con il Padre Eterno benedicente in sommità. L'attribuzione a Cimabue risale agli inizi del XVI sec. ed è confermata dall'analisi stilistica, BELLOSI, *op. cit.*, p. 16, 97-102 e 273 con datazione intorno al 1280 (e comunque prima del 1288, anno di realizzazione del crocifisso di Deodato Orlandi di Lucca, che ne riprende il perizoma trasparente); H. FLORA, *op. cit.*, 175-176 presume che la croce fu realizzata intorno al 1285 quando i Francescani presero la decisione di ingrandire la loro chiesa in competizione con il convento di S. Maria Novella; diversamente M.V. SCHWARZ, *Intensität*, *op. cit.*, p. 140 (seguendo Salvini) ipotizza che la grande croce dipinta fosse stata commissionata a Cimabue in concomitanza con l'inizio dei lavori di ricostruzione di Santa Croce intorno al 1295.

³⁶ H. FLORA, *op. cit.*, p. 181 sottolinea come il nuovo accento nel crocifisso di Cimabue per la resa naturalistica dell'incarnato fosse in sintonia con la contemporanea teologia francescana (Bonaventura, *Breviloquium*) dell'incarnazione e dell'essenziale natura umana di Cristo.

³⁷ M. SEIDEL, «*Il crocifisso grande che fece Giotto*». *Problemi stilistici*, in *Giotto. La Croce di Santa Maria Novella*, a cura di M. Ciatti e M. Seidel, Firenze, Edifir, 2001, pp. 65-157, 70.

³⁸ M. CIATTI, *Il restauro e gli studi*, *cit.*, p. 32. P. NASTI, *Soteriologia e Passione nella Com-media*, in *Theologus Dantes. Tematiche teologiche nelle opere e nei primi commenti*, a cura di L. Lombardo, D. Parisi e A. Pegoretti, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018, pp. 103-138, pp. 126-127.

nino Cennini nel suo manuale *Il libro dell'arte*, scritto verso la fine del Trecento, alla costatazione: «Il quale Giotto rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno; et ebbe l'arte più compiuta che avessi mai più nessuno»³⁹.

Anche se le due grandi croci non sono datate da iscrizioni, siamo certi che alla fine del Duecento la «sfortunata»⁴⁰ croce di Cimabue era terminata e visibile in un'esposizione ancora provvisoria e probabilmente comodamente accessibile a chi come Dante frequentava il convento francescano. Il crocifisso di Giotto eseguito per S. Maria Novella è menzionato sopra il tramezzo della navata in un testamento del 1312 che ci offre il *terminus ante quem* per la sua realizzazione⁴¹. Ma verosimilmente, come proposto da Schwarz, anche la Croce di Giotto fu realizzata intorno al 1300, quando Giotto stava comprando casa nelle vicinanze di S. Maria Novella, diventando quindi con la sua famiglia membro di quella parrocchia⁴². Infatti, un nuovo elemento iconografico di efficace invenzione giottesca sembra aver fatto colpo ed essere stato subito recepito anche da pittori non proprio dello stesso rango di Giotto, come Deodato Orlandi che nel 1301 firma la Croce dipinta di San Miniato riprendendo la nuovissima raffigurazione del Golgota al piede del Crocifisso. Giotto aveva integrato per la prima volta alla base di una croce dipinta la raffigurazione del monte del Calvario con il teschio di Adamo ivi sepolto in una specie di grotta, «battezzato» da rivoli di sangue, che dalle ferite dei piedi di Cristo scorrono bagnando un paesaggio arido e carsico (fig. 3)⁴³. I rivoli di sangue penetrano

³⁹ Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, commentato e annotato da F. Brunello con una introduzione di L. Magagnato, Vicenza, Neri Pozzi Editore 1982, pp. 4-5.

⁴⁰ «Sfortunato» in quanto il Crocifisso di Cimabue, oggi conservato nella Sacrestia di Santa Croce, fu semidistrutto durante l'inondazione di Firenze del 1966; H. FLORA, *op. cit.*, p. 171-173.

⁴¹ Testamento di Ricchiuccio di Puccio, Firenze, 15. 6. 1312, ASF, Diplomatico S. Maria Novella, Notaio: Maffeo Lapi Raynerii, pubblicato in *Giotto. La Croce di Santa Maria Novella*, a cura di M. Ciatti e M. Seidel, Firenze, Edifir, 2001, pp. 179-181; M.V. SCHWARZ, P. THEIS, *Giottus Pictor*, vol. I: *Giottos Leben*, cit., p. 249.

⁴² M.V. SCHWARZ, *Giottus Pictor*, II: *Giottos Werke*, Wien, Böhlau, 2008, p. 281; documento di acquisto di un lotto (Firenze 25 maggio 1301) nel quale viene menzionata la prossimità alla casa di Giotto Bondoni nel quartiere di S. Maria Novella, pubblicato da M.V. SCHWARZ, P. THEIS, *Giottus Pictor*, I: *Giottos Leben*, cit., pp. 40 e 96; Dok. Ia 7 (ASF; Na 13364, 30v-31r).

⁴³ Sulla novità iconografica e le sue fonti teologiche cfr. M. SEIDEL, «*Li crocifixo grande che fece Giotto*», cit., pp. 70-72 che congiunge tre concetti: il terremoto che spacca il terreno, Mt. 27.50-52; il sangue di Cristo che cola a santificare la terra (Tommaso d'Aquino, *Summa Theologica*, pars III, quaestio XLVI, art. IV) e il sangue e l'acqua del Cristo crocifisso che battezza (A. De Laborde, *La Bible moralisée illustrée*, IV, Paris 1921, tav. 648 (Bible de St. Louis, Mss. 1-3, Capitolo della cattedrale di Toledo, III, fol. 68): «Hoc significat quod Iesus in morte sua duo sacramenta instituit in ecclesia ad ablucanda peccata scilicet baptismum qui per aquam significatur et penitentiam que per sanguinem significatur»); la raffigurazione del teschio di Adamo nell'affresco della Crocifissione di Cimabue, nel braccio sud del transetto della Basilica superiore di Assisi, potrebbe aver offerto a Giotto il modello iconografico (ivi, p. 69), dimostrazione per Seidel che, in quanto allievo di Cimabue, Giotto ne avesse studiato le opere.

nelle crepe del terreno spaccato dal terremoto (*Mt* 27.50-52) per ricomparire nel buio della grotta-sepolcro di Adamo. Il teschio del primo uomo con la mandibola inferiore sdentata e scardinata, resa con una precisione anatomica sorprendente (che a mio avviso non ha precedenti, neanche nei rilievi delle Crocifissioni nei pulpiti di Nicola e Giovanni Pisano), è l'elemento più vicino allo spettatore⁴⁴. Con l'aggiunta della base trapezoidale e del tema del Calvario, Giotto trasforma il Cristo crocifisso delle tradizionali croci dipinte duecentesche da raffigurazione iconico-simbolica (*Andachtsbild*) in un evento, una narrazione⁴⁵, nella quale è il puro cinabro⁴⁶, il rosso del sangue vivo il vero agente. A dimostrazione dell'audace naturalismo di Giotto in quest'opera si noti la resa differenziata del sangue di Cristo. Nell'ultimo momento di vita del figlio di Dio è il sangue che sgorga dalla ferita al costato l'elemento più animato di tutta la scena, mentre alcune gocce scendono lungo il busto e il ventre quasi a riprendere i contorni del suo corpo – non è da escludere anche qui uno dei tanti elementi «metapittorici» della pittura giottesca nella messa in mostra del cinabro puro e adombrato della tinta delle gocce che colano lentamente lungo il busto del Cristo crocifisso⁴⁷. Nel trattamento del sangue dalle ferite alle mani – un dettaglio evidenziato da Beate Fricke – il pittore è attento a distinguere due tonalità, quella in un rosso luminoso del sangue fresco e quella più scura del rivolo di sangue coagulato (Fig. 4): quest'ultimo scende lento lungo il palmo e l'avambraccio del Cristo in croce e diventa indice della durata del tempo della sofferenza del Figlio di Dio⁴⁸. Negli ultimi decenni del Duecento

⁴⁴ G. SEIDEL, *op. cit.*, ill. 87, 88, 89; Seidel considera il teschio di Adamo di S. Maria Novella un omaggio a Nicola e Giovanni Pisano in quanto citazione del naturalismo del teschio del progenitore scolpito per il pulpito del Duomo di Siena, *ivi*, p. 75.

⁴⁵ CIATTI, *Il restauro e gli studi*, *cit.*, p. 34

⁴⁶ Cennino Cennini, cap. CXLIX vedi *infra*, nota 50.

⁴⁷ Il pigmento rosso del cinabro è il materiale per eccellenza, col quale il pittore “crea” la vita, secondo Cennino Cennini non può mancare nell'incarnato di un corpo vivo, C. KRUSE, *Fleisch werden: Fleisch malen: Malerei als «incarnazione». Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell'arte von Cennino Cennini*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 63, 2000, pp. 305-325, 325; per l'attestazione dei termini «adombrare» e «incarnare» nel lessico pittorico dei primi decenni del Trecento, M. MOCAN, «*Lucem demonstrat umbra*». *Ombra e immagine fra letteratura e arte nel Medioevo*, in *Manipolare la luce in epoca premoderna. Aspetti architettonici, artistici e filosofici*, a cura di D. Mondini e V. Ivanovici, Cinisello Balsamo, Mendrisio Academy Press/Silvana Editoriale, 2013, pp. 185-199, p. 191-192.

⁴⁸ B. FRICKE, *A liquid history. Blood and animation in late medieval art*, in «Res. Anthropology and Aesthetics» 63/64 (2013), pp. 53-69, 63. Meno convincente l'osservazione dell'autrice che la tonalità scura sia indice di spazialità. Rimane il dubbio rilevato in occasione del restauro, che il sangue più scuro sia un'aggiunta con legante oleoso risalente a un intervento di epoca moderna (sec. XVII-XIX), P. BRACCO, O. CIAPPI, *Tecnica artistica, stato di conservazione e restauro della croce in rapporto con altre opere di Giotto. La pittura*, in *Giotto. La Croce di Santa Maria Novella*, a cura di M. Ciatti e M. Seidel, Firenze, Edifir, 2001, pp. 273-359, 311, fig. 110, 112, 113. La differenziazione delle due tonalità è comunque presente anche nella Crocifissione, ascrivibile a Giotto, del dossale di probabile provenienza riminese (1303/1306) conservato presso la Alte Pinakothek di Monaco di Baviera (inv. 667).

si riscontra in tante croci lignee dipinte l'interesse dei pittori alla raffigurazione del sangue di Cristo nella sua forza simbolica e salvifica⁴⁹. Ma è qui, per una committenza domenicana, le cui eventuali influenze sull'iconografia dovute ai saperi teologici e scientifici coltivati all'interno del convento andrebbero ulteriormente indagate, che il naturalismo è maggiormente forzato come in nessuna successiva croce dipinta da Giotto o dai suoi seguaci⁵⁰.

Probabilmente Dante ancora a Firenze era rimasto colpito dal Crocifisso di S. Maria Novella e era al corrente di quanto la fama del pittore Giotto stesse crescendo! Una testimonianza che Giotto fosse già famoso, in quanto «pictor eximius», l'abbiamo tramite Riccobaldo Ferrarese nella seconda edizione della sua *Cronaca*, redatta a Ravenna tra il 1302 e il 1313 nella quale troviamo un primo catalogo delle opere del pittore. La cronaca di Riccobaldo è una delle poche precoci fonti a non essere ancora influenzate dalla terzina dantesca:

Zotus pictor eximius florentinus agnoscitur; qualis in arte fuerit testantur opera facta per eum in ecclesiis minorum Assisii, Arimini, Paduae, ac per ea quae pinxit palacio comunis padue, et in ecclesia arene padue.⁵¹

Entro il 1313 Riccobaldo enumera le attività di Giotto ad Assisi e Rimini (per committenze francescane, come sappiamo) e a Padova nel Palazzo della Ragione e nella Cappella dell'Arena per committenze laiche, fra cui per l'uomo di affari Enrico Scrovegni (il cui padre, dopo i versi danteschi, godeva la fama di usuraio, *Inferno* XVII, vv. 64- 70)⁵². Probabilmente era stata proprio la spet-

⁴⁹ Si accenna all'evoluzione della devozione del sangue di Cristo in seguito all'introduzione della dottrina della transustanziazione (1215) e, nel 1264 da parte di Urbano IV, dell'istituzione ed estensione della festa del Corpus Domini a tutta la Chiesa (in reazione al Miracolo di Bolsena) per la quale fu probabilmente proprio il domenicano Tommaso d'Aquino a redigere l'Ufficio liturgico del Corpus Domini, come ricorda Tolomeo da Lucca (priere di S. Maria Novella nel 1300-1302) nella sua *Historia ecclesiastica*; J.A. WEISHEIPL, *L'Ufficio del Corpus Domini redatto ad Orvieto da san Tommaso d'Aquino in Tommaso D'Aquino. Vita, pensiero, opere*, Milano, Jaca Book, 1988, pp. 182-190.

⁵⁰ B. FRICKE, *op. cit.*, p. 64. Nel corso del Trecento nella pittura soprattutto italiana l'uso di due tonalità di rosso per indicare una distinzione temporale nella rappresentazione del sangue di Cristo diventerà frequente e non stupisce che Cennino Cennini abbia dedicato un capitolo intero non solo alla raffigurazione di un uomo morto, ma anche a quella di un uomo ferito (sanguinante), Cennino Cennini cap. CXLIX «A fare o ver colorire un uom fedito o ver fedita togli cinabro puro; fa' che campeggi dove vuoi far sangue. Abbi poi un poco di lacca fina, temperata bene a modo usato; e va' per tutto aombrando questo sangue, o gucciole o fedite, o come si sia.» ed. Brunello, cit., p. 154. Sarà Filippo Villani a attribuire all'allievo di Giotto «Stefano, scimmia della natura» la capacità di riprodurla «con tanta precisione che le sue immagini di uomini mostravano le arterie, le vene, i nervi, [...] come fossero state preparate da uno studioso di anatomia, tanto che ai suoi dipinti – lo testimonia lo stesso Giotto – sembrò mancare solo la funzionalità respiratoria» Filippo Villani, *De origine*, cit. in M. BAXANDALL, *op. cit.*, p. 113.

⁵¹ Riccobaldo Ferrarese, *Compilatio cronologica* (1313), in M.V. SCHWARZ, P. THEIS, *Giottus Pictor*, *op. cit.*, vol. I: *Giottos Leben*, p. 325.

⁵² Secondo l'illuminante ricostruzione storica di Silvana Collodo delle transazioni finan-

tacolare produttività del pittore a Padova durante il primo decennio del Trecento a far salire la sua celebrità alle stelle e probabilmente Dante vide le opere padovane. È difficile farci un'idea di cosa potesse essere quel perduto ciclo astrologico nelle volte del Palazzo della Ragione, per il quale il medico, scienziato e astrologo Pietro d'Abano, lettore dal 1303 al 1316 all'Università di Padova, sembra aver affiancato Giotto, com'anche forse nella realizzazione del programma della Cappella degli Scrovegni⁵³. Giacomo Guazzini in un recente saggio ha messo in nuova luce – grazie anche a un *rendering* ricostruttivo – quel poco che è rimasto della decorazione a finti marmi della cappella di Santa Caterina nel deambulatorio di S. Antonio dove Giotto decorò diverse cappelle e la sala del capitolo. Anche questa cappella fu commissionata dalla famiglia Scrovegni, come conferma la presenza delle loro armi, ed eseguita qualche anno prima della cappella del loro palazzo presso l'Arena di Padova⁵⁴. Colpisce la stupefacente decorazione a finti marmi che sulle pareti laterali arrivava fin sotto le volte. Ritroviamo questo tipo di decorazione sviluppata in maniera virtuosa nella Cappella degli Scrovegni nel basamento e nei cosiddetti «coretti»⁵⁵, quelle cappelle laterali dipinte in maniera talmente illusionistica e con una «prospettiva» tutta empirica da sembrare veramente degli spazi architettonici aggiunti alla cappella costruita accanto al palazzo sul terreno dell'Arena, acquistato nel 1300 dalla famiglia padovana dei Dalesmanini incapace di saldare i suoi debiti (fig. 5)⁵⁶. In questi spazi dipinti, vuoti,

ziarie degli Scrovegni la diffamazione dantesca di Rinaldo Scrovegni si spiega nell'averlo ritenuto responsabile «dello sprofondamento nella spirale debitoria di una stirpe dall'illustre passato, stirpe [quella dei Dalesmanini] che il poeta aveva di sicuro ben presente avendo condannato all'inferno anche Iacopo da Sant'Andrea, figlio di Speronella Dalesmanini, in quanto per l'appunto colpevole, e non solo a suo giudizio, della dilapidazione del patrimonio familiare» S. COLLODO, *Origini e fortuna della famiglia Scrovegni*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano e F. Toniolo, Venezia, IVSLA, 2007, S. 47–80, 62.

⁵³ T. FLANIGAN, *Seeing and Sensing Compassion: Giotto's Naturalism in the Arena Chapel and Pietro d'Abano's Theory of Sympathetic Response*, in *New Horizons in Trecento Italian Art*, a cura di B.C. Keene e K. Whittington, 2 voll., Turnhout, Brepols, 2020, vol. II, pp. 123-139. Sulla base del trattato di Pietro d'Abano *Expositio problematum Aristotelis*, redatto c. 1290-1310. Vedi anche G. FEDERICI-VESCOVINI, *La teoria delle immagini di Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici del Palazzo della Ragione di Padova*, in *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*, a cura di W. Prinz e A. Beyer, Weinheim, Acta Humaniora VCH, 1987, pp. 213-235; J. THOMANN, *Pietro d'Abano on Giotto*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 54, 1991, pp. 238-244; P. CORDEZ, *Les marbres de Giotto: astrologie et naturalisme à la chapelle Scrovegni*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 55, 2013, pp. 8-25, 15-20.

⁵⁴ G. GUAZZINI, *A new cycle by Giotto for the Scrovegni*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz», 61, 2, 2019, pp. 169-201.

⁵⁵ R. LONGHI, *Giotto spazioso*, «Paragone», Arte III, 31, luglio 1952, pp. 18-24, 20.

⁵⁶ C. FRUGONI, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la Cappella Scrovegni*, con l'edizione, la traduzione e il commento del testamento di Enrico Scrovegni a cura di A. Bartoli Langeli, Torino, Einaudi, 2008, pp. 30-31.

«liberi di iconografia», nei quali la finestra a traforo gotica e il lampadario sospeso alla volta costolonata diventano i protagonisti, si manifesta in maniera forse più diretta – senza il filtro dei modelli iconografici – la libertà di sperimentazione di Giotto e il suo virtuosismo dell'illusione pittorica. E notiamo anche elementi «autoreferenziali»⁵⁷: nelle pareti di questi «coretti dipinti» viene citata proprio la decorazione a finti marmi in scomparti rettangolari della «reale» cappella di famiglia nella chiesa di Sant'Antonio⁵⁸. Non abbiamo qui lo spazio per discutere quella serie di straordinarie «statue dipinte», allegorie dei Vizi e delle Virtù che decorano il «dado», lo zoccolo della Cappella Scrovegni. Queste finte statue fecero subito colpo sui contemporanei⁵⁹, come dimostra l'annotazione di Francesco da Barberino relativa all'*Invidia* che brucia «intus et extra» dentro e fuori come la dipinse l'ottimo Giotto⁶⁰; e, con Serena Romano, non escludiamo che Dante durante il suo soggiorno veneto non solo le abbia viste, ma abbia rielaborato l'esperienza padovana negli esempi di virtù intagliati in marmo «che non pur Policleto, / ma la natura li avrebbe scorno» lungo il cammino dei superbi, – «topos della verosimiglianza più vera del vero»⁶¹ – nel X canto del Purgatorio (Pg. X, vv. 31-33). Dante, però, in questi versi difende implicitamente la superiorità del vero «marmo candido» scolpito dei bassorilievi rispetto all'illusionismo pittorico dei finti marmi giotteschi. Le *figurae* del «dado» della cappella Scrovegni non sono dei monocromi come spesso si legge negli studi, in quanto hanno diverse tonalità e cromaticità a imitazione del materiale lapideo nel quale sono *fictae*, e sono anche puntualmente animate di tracce rosate di incarnato, per esempio sulle guance di *Karitas* (fig. 6) o sulle gambe di *Stultitia*. Il recupero delle iscrizioni in versi ai piedi delle allegorie giottesche da parte di Giulia Ammannati nel suo studio *Pinxit industria docte mentis* (che riprende il titulus dell'*Invidia*) ha dato finalmente una solida base per l'interpretazione di queste *figurae pictae* tanto nuove e senza precedenti

⁵⁷ Sul concetto di illusionismo e autoreferenzialità vedi P. BOKODY, *Images-within-Images in Italian Painting (1250-1350). Reality and Reflexivity*, Farnham, Ashgate, 2015, specialmente pp. 37-55.

⁵⁸ G. GUZZINI, *op. cit.*, p. 187 e ill. 28-29.

⁵⁹ C. FRUGONI, *op. cit.*, pp. 273-375; S. ROMANO, *La O di Giotto*, Milano, Electa, 2008, pp. 213-238; G. CURZI, *Giotto "finxit". Figurazione, rappresentazione degli edifici e illusionismo dei materiali nella pittura di Giotto*, in «Rivista d'Arte», V s., I, 2011, pp. 3-38, 18.

⁶⁰ «Invidus est qui tristatur in bonorum prosperitatibus. Inimica: inimicatur enim patientibus eam unde Invidiosus invidia comburitur intus et extra – hanc Padue in arena optime pinsit giottus», Francesco da Barberino, *Documenti d'amore* (1308-1312), in M.V. SCHWARZ, P. THEIS, *Giottus Pictor, op. cit.*, vol. I: *Giottos Leben*, p. 346 (ripreso dall'edizione critica di F. Egidi 1905-27). Il passo è databile al 1308 oppure al 1314, ivi, p. 347. Sulla convergenza di pensiero tra pittori e intellettuali nella Padova di primo Trecento alle prese con la ridefinizione di una nuova cultura visuale capace di «pensare per immagini» vedi M. CICCUTO, *op. cit.*, pp. 15-16.

⁶¹ S. ROMANO, *op. cit.*, p. 245. Si veda anche il contributo di C. Mazzarelli in questo volume.

e tanto vicine allo spettatore⁶². I primi versi del titulus dell'*Invidia* recitano⁶³:

[P]atet hic Invidi[a],
sua ferens propria,
quam pixit industria
docte mentis

E forse un giorno i filologi ci sapranno dire a chi attribuire questi versi, sicuramente contemporanei alla realizzazione degli affreschi. L'elogio al pittore di dotta mente nel titulus dell'*Invidia* potrebbe essere un indizio per assegnare i versi a Giotto stesso?⁶⁴

In diverse delle iscrizioni del ciclo appare il termine «figura» con i suoi multipli livelli semantici: il riferimento lapidario a una statua, oggetto tridimensionale, è ovvio (anche se di fatto non è una scultura, è «finta» in pittura); e, come allegoria, rinvia a un «significato più profondo» di cui è portatore⁶⁵. L'iscrizione in versi della *Karitas* conferma anche l'identificazione dell'oggetto che l'allegoria dell'amore offre a Cristo-Dio, il cui busto si affaccia dall'angolo in alto a sinistra della nicchia per ricevere il dono: un cuore – e non un fiore o un frutto come quelli che regge sul piatto (fig. 6)⁶⁶. Anche in questo caso l'attenzione anatomica del pittore è sorprendente e a mio parere finora non sufficientemente rilevata: l'organo, reso in tutta la sua plasticità, viene presentato a Dio con la punta verso l'alto; nella mano della Virtù è contenuta la parte del cuore con i vasi sanguigni fra cui è possibile individuare l'aorta⁶⁷. Anche qui, si pone il quesito se nel realismo spinto di Giotto (neutralizzato dal grigio lapideo della finta statua) non si riflettano esperienze e saperi anatomici coltivati nell'ambito universitario padovano. Una raffigurazione dell'organo

⁶² G. AMMANNATI, *Pinxit industria docte mentis. Le iscrizioni delle allegorie di Vizi e Virtù dipinte da Giotto nella Cappella degli Scrovegni*, edizione critica e commento, Pisa, Edizioni della Normale, 2017. La studiosa conferma la contestualità delle iscrizioni alla realizzazione delle pitture, ivi, pp. 16-19, contro la proposta di datazione successiva al 1337 di G. PISANI, *L'ispirazione filosofico-teologica della sequenza «Vizi-Virtù» nella Cappella degli Scrovegni di Giotto*, «Bollettino del Museo civico di Padova», 93, 2004, pp. 61-97, 95.

⁶³ G. AMMANNATI, *op. cit.*, p. 85.

⁶⁴ K. KRÜGER, *Giottos Figuren, Mimesis und Imagination*, Göttingen, Wallstein, 2023, p. 168.

⁶⁵ E. AUERBACH, *Figura*, «Archivum Romanicum», 22, 1938, pp. 436-489; ripreso in E. AUERBACH, *Studi su Dante*, ed. ital, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 175-221, 191. Con riferimento a *Figura* di Auerbach anche S. ROMANO, *op. cit.*, 239-249. K. KRÜGER, *Giottos Figuren, Mimesis und Imagination*, Göttingen, Wallstein, 2023, p. 191, 197-203.

⁶⁶ Trascrizione dei primi versi da AMMANNATI, *op. cit.*, p. 79 «Hec figura Karitatis/sue sic proprietatis/ gerit formam. // Cor, quod latet in secreto/Christo dat: hanc pro decreto/servat normam».

⁶⁷ La raffigurazione del cuore offerto con la punta girata verso l'alto sembra provenire dalle illustrazioni della letteratura cortese (*Roman de la pite*, 1255); sulla ricezione del cuore della *Karitas* padovana nella pittura trecentesca senza però sottolineare l'unicità della resa anatomica del cuore giottesco, P. VINKEN, *The Shape of the Heart*, Amsterdam, Elsevier, 2000, pp. 33-43.

cuore in un trattato anatomico quasi contemporaneo presenta una forma comparabile a quella del cuore della *Karitas* (anche se quest'ultima è più naturalistica). Ciò potrebbe essere una spia del fatto che Giotto abbia avuto accesso – forse per tramite del medico Pietro d'Abano – a questo tipo di trattati (fig. 7)⁶⁸.

Questo mio «punctum» è diverso da quell'altro momento di rivelazione che colpiva Walter Benjamin e l'autore dell'*À la recherche du temps perdu*, ma converge sull'effetto intrigante della coesistenza dialettica di elementi di una concretezza e di un realismo sconcertanti con il messaggio morale e spirituale che le allegorie giottesche dovrebbero trasmettere. Leggendo le parole di Proust riguardo a «l'étrangeté saisissante» della figura della *Karitas* Benjamin – coetaneo e collega intellettuale di Auerbach col quale condividerà l'esperienza dell'esilio⁶⁹ – inserisce nel *Passagen-Werk* una nota laconica con la citazione tratta da *Du côté de chez Swann* (I.ii)⁷⁰:

Proust über die giotteschen Allegorien in Santa Maria dell'Arena: “Plus tard j'ai compris que l'étrangeté saisissante... de ces fresques tenait à la grande place que le symbole y occupait, et que le fait qu'il fut représenté non comme un symbole puisque la pensée symbolisée n'était pas exprimée, mais comme réel, comme effectivement subi ou matériellement manié, donnait à la signification de l'œuvre quelque chose de plus littéral et de plus précis, à son enseignement quelque chose de plus concret et de plus frappant. Chez la pauvre fille de cuisine, elle aussi, l'attention n'était-elle pas sans cesse ramenée à son ventre par le poids qui la tirait.”⁷¹

Le pagine di Proust descrivono l'effetto suscitato da una fotografia in bianco e nero della figura matronale – quasi una «massaia» – della *Karitas* dell'Arena, che fa tornare alla mente dell'io narrante l'immagine della «ragazza di cucina» dell'abitazione di Combray, gonfia per la gravidanza:

Par une belle invention du peintre elle foule aux pieds les trésors de la terre, mais

⁶⁸ *Treatise on the human body*, Oxford, Bodleian Library Ms. Ashmole 399, fol. 23v, il manoscritto latino è datato c. 1292; questa modalità di rappresentazione del cuore viene chiamata da Vinken «hazelnut heart» in quanto l'organo appare avvolto nella parte larga in un anello di foglie come quelle che proteggono una nocciola, P. VINKEN, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁹ K.H. BARCK, *5 Briefe Erich Auerbachs an Walter Benjamin in Paris*, «Zeitschrift für Germanistik» 9, dicembre 1988, pp. 688-694; M. BAUER, Die Wirklichkeit und ihre literarische Darstellung, in «Neue Zürcher Zeitung», 2.2.2008; V. VIVARELLI, *Dante, Auerbach e la profetia di Farinata*, «LEA» 10, 2021, pp. 209-216, 214.

⁷⁰ D. MACFARLANE, *Arresting Strangeness: Walter Benjamin's Proust and Carlo Naja's Giotto*, in «History of Photography» 31, 2, 2007, pp. 134-150; S. WEIGEL, *L'Italia come scena delle immagini di pensiero e del pensare per immagini di Benjamin. Giotto, Baudelaire, Proust e la sopravvivenza dell'antico nell'allegoria*, in *Walter Benjamin e la cultura italiana*. Atti della giornata internazionale di studi (Lugano, Università della Svizzera italiana, 21 marzo 2019), a cura di M. Maggi, Firenze, Leo Olschki Editore, 2022, pp. 39-58, 52-58.

⁷¹ W. BENJAMIN, *Das Passagenwerk, Gesammelte Schriften* vol. V.1, Frankfurt, Suhrkamp 1991, p. 484. M. PROUST, *À la recherche du temps perdu* (*Du côté de chez Swann, Combray*), vol. I, a cura di Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, (1987) 1995, I,ii, p. 81 (e le varianti: *Esquisses* XLI, p. 777; XLII pp. 778-779).

absolument comme si elle piétinait des raisins pour en extraire le jus ou plutôt comme elle aurait monté sur des sacs pour se hausser ; et elle tend à Dieu son cœur enflammé, disons mieux, elle le lui « passe », comme une cuisinière passe un tire-bouchon par le soupirail de son sous-sol à quelqu'un qui le lui demande à la fenêtre du rez-de-chaussée⁷².

Già precedentemente Benjamin nel *Moskauer Tagebuch* il 18 gennaio 1927 scriveva che, leggendo il passo sulla *Karitas* di Giotto, si era reso conto di quanto le riflessioni di Proust sull'allegoria convergessero con le sue⁷³. Altrettanto dovevano interessarlo anche per quanto riguardava la percezione di un'opera d'arte – l'allegoria giottesca della *Karitas* – fruita proprio per tramite di una fotografia⁷⁴. Riflessioni che a breve lo studioso e teorico dell'allegoria svilupperà nei suoi saggi fondamentali dedicati a quel medium visivo – la fotografia – di insuperata suggestione dell'effetto del reale⁷⁵.

Non stupisce che l'esperienza di cortocircuito mnemonico-figurale davanti a un'opera d'arte descritta da Proust sia stata ripresa per ben due volte da Benjamin: si inserisce, infatti, nella sfera di quel «Aufblitzen» (guizzo del momento, baleno), quella nozione di «“immagine dialettica” i cui tratti fondamentali sono l'istantaneità della manifestazione e l'inintenzionalità della ricezione»⁷⁶ introdotta dal filosofo nella sua quinta tesi in *Sul concetto di storia*, saggio pubblicato postumo in francese⁷⁷. Il realismo autoriflessivo e dal «dettaglio concreto»⁷⁸ di Giotto com'anche il «realismo terreno» di Dante (nella lettura di Auerbach) offre immagini, figure vive, nelle quali in un pre-

⁷² M. PROUST, *op. cit.*, p. 80.

⁷³ «Ganz wie mir am Abend vorher, als ich einsam im Zimmer las und auf eine außerordentliche Darlegung über die Caritas des Giotto geriet, mir klar wurde, dass Proust an ihr eine Auffassung entwickelt, die sich in allem dem deckt, was unter dem Begriff der Allegorie ich selbst zu erfassen suchte. W. BENJAMIN, *Moskauer Tagebuch*, mit einem Vorwort von G. Scholem, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1980, p. 138; cfr. S. WEIGEL, *op. cit.*, p. 53.

⁷⁴ D. MACFARLANE, *op. cit.*, p. 138. Probabilmente come dimostrato dall'autrice Proust sulla scia di John Ruskin e Émile Mâle scrisse il brano senza aver visto gli affreschi originali, studiando le stampe fotografiche di Carlo Naja degli anni 60 dell'Ottocento.

⁷⁵ W. BENJAMIN, *Kleine Geschichte der Photographie*, in «Literarische Welt» 18 e 25 settembre, 2 ottobre, 1931; IDEM, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, «Zeitschrift für Sozialforschung», 5, 1936; IDEM, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Trad. di Enrico Filippini. Con una nota di Paolo Pullega, Torino, Einaudi, 1991 (1936). Per l'effetto del reale, R. BARTHES, *L'effet de réel*, in «Communications», 11, 1968, pp. 84-89, 88.

⁷⁶ M. MAGGI, *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, Roma, Donzelli, 2017, p. 65

⁷⁷ M. MAGGI, *op. cit.*, pp. 4-5, 64-76 con un'analisi convincente del riferimento dantesco incompleto in una nota manoscritta di Benjamin. W. BENJAMIN, *Über den Begriff der Geschichte*, in IDEM, *Abhandlungen, Gesammelte Schriften*, vol. I,2, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991, pp. 691-704, 695.

⁷⁸ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 88.

sente contemporaneo il fruitore può riconoscersi. «Dante solleva magicamente i suoi ascoltatori in un nuovo mondo che nella sua lontananza è talmente impregnato del ricordo del reale da sembrare il solo mondo autentico, mentre la vita sembra un frammento e un sogno, e in questa unità di realtà e lontananza stanno le radici del suo potere psicagogico»⁷⁹. Questa dialettica descritta da Auerbach in chiusura del capitolo dedicato a «La rappresentazione» in *Dante poeta del mondo terreno* del 1929 troverà a parer mio una eco in uno dei primi tentativi di circoscrivere il concetto di «aura» da Benjamin nella *Piccola storia della fotografia* (1931): «Che cos'è, propriamente l'aura? Un singolare intreccio di spazio e tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina»⁸⁰.

⁷⁹ E. AUERBACH, *Dante, poeta del mondo terreno*, cit., p. 156.

⁸⁰ W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia* (1931), in IDEM, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Trad. di Enrico Filippini. Con una nota di Paolo Pullega, Torino, Einaudi, 1991 pp. 57-78, p. 70.



Fig. 1. Adolf von Stürler (1802-1881), «Di tal superbia qui si paga il fio» Pg. XI, v. 88, disegno c. 1840, Photogravure Baudran 1884 (Universitäts- und Stadtbibliothek Köln).

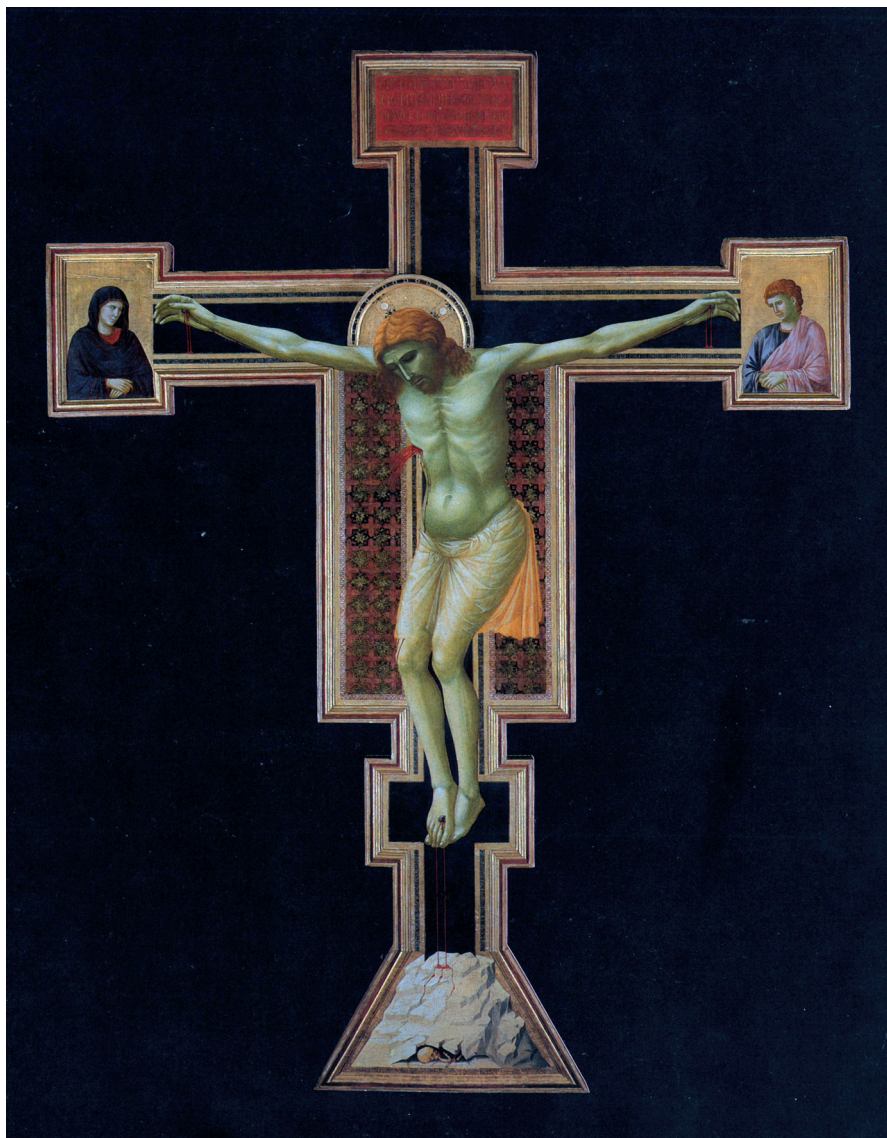


Fig. 2. Giotto di Bondone (c. 1265-1337), la Croce dipinta di S. Maria Novella, fine sec. XIII, tempera su tavola, 578 x 406 cm.

Le fotografie 2, 3, 4 sono riprese da: *Giotto. La Croce di Santa Maria Novella*, a cura di M. Ciatti e M. Seidel, Firenze, Edifir, 2001.

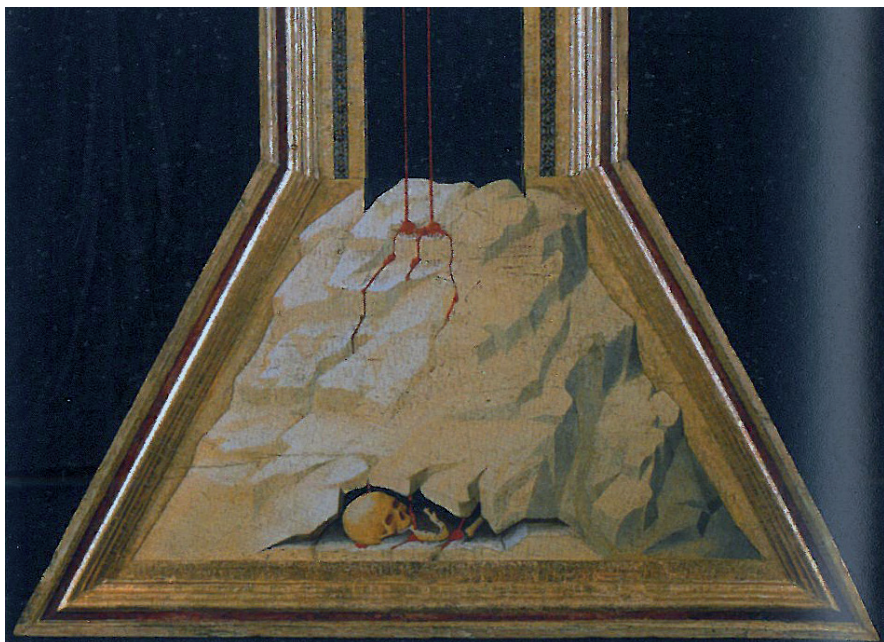


Fig. 3. Giotto di Bondone (c. 1265-1337), Croce dipinta di S. Maria Novella, dettaglio del Golgota.



Fig. 4. Giotto di Bondone (c. 1265-1337), Croce dipinta di S. Maria Novella, dettaglio della mano di Cristo.



Fig. 5. Giotto di Bondone (c. 1265-1337), parete del coro della Cappella degli Scrovegni, Padova, 1305.

(Fotografia ripresa da: A. Derbes, M. Sandona, *The usurer's heart: Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua*, University Park, Pennsylvania State Univ. Press, 2008).



Fig. 6. Giotto di Bondone (c. 1265-1337), Virtù della Carità, Cappella degli Scrovegni, Padova, 1305.

(Fotografia ripresa da: K. Krüger, *Giottos Figures, Mimesis und Imagination*, Göttingen, Wallstein, 2023).



Fig. 7. Raffigurazione di diversi organi fra cui del cuore (in alto a sinistra), in un trattato di anatomia di fine Duecento, *Treatise on the human body*, Oxford, Bodleian Library Ms. Ashmole 399, fol. 23v, c. 1292. Photo: © Bodleian Libraries, University of Oxford, CC- BY-NC 4.0.

CARLA MAZZARELLI

*Il rilievo, l'intaglio, la pietra:
la Divina Commedia e la scultura
tra immaginario dantesco e fortuna visiva*

Riferimenti visivi frequenti a immagini plastiche e in rilievo, occorrenze terminologiche al mondo della scultura, e, soprattutto, la sua evocazione come arte “divina” nel canto X del Purgatorio, costituiscono la mappa attorno alla quale si può provare a ricostruire la possibile relazione instaurata da Dante con la realtà della scultura antica e del suo tempo e come questo repertorio visivo in particolare abbia contribuito alla costruzione dell’immaginario della *Divina Commedia* secondo i termini evocati da Auerbach, al centro della riflessioni proposte in questo volume¹.

Partendo dunque dalla rinnovata attenzione che la storiografia moderna ha dato alla scultura come parte essenziale della «biblioteca visiva» di Dante, dagli studi fondativi di Lucia Battaglia Ricci, a quelli, più recenti, di Laura Pasquini, nelle brevi note che seguiranno mi porrò in particolare l’obiettivo di indagare, nella lunga durata, come tale immaginario sia stato recepito, tradotto, reinterpretato dagli artisti, pittori e scultori, dell’età moderna e contemporanea così come nell’ambito della teoria e critica artistica². Parleremo dunque di intermedialità e metamorfosi visive, nell’intento di sondare soprattutto come l’immaginario “scultoreo” di Dante-poeta, che, come è ben noto, si associa all’entrata in scena nella *Commedia* di un’arte che va oltre la mimesi della na-

¹ Ci si riferisce qui naturalmente in particolare alle importanti riflessioni dello studioso proposte in E. AUERBACH, *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Monaco, Francke, 1971.

² Gli studi sulla ricezione figurativa di Dante devono molto alle acute e seminali ricerche di Lucia Battaglia Ricci. Si veda in particolare: L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggi e visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante: Da Firenze All’aldilà*. Atti del terzo Seminario Dantesco Internazionale (Firenze, 9- 11 giugno 2000), a cura di M. Picone, Firenze, Cesati, 2001, pp. 15-73; EADEM, *La tradizione figurativa della Commedia: appunti per una storia in Dante and ancient commentary tradition*, «Critica del testo», XIV/2, 2011 e da ultimo: EADEM, *Dante per immagini: dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2018. Mira a ricostruire l’immaginario visivo dantesco tramite il confronto diretto con l’arte coeva il saggio di L. PASQUINI, *Pigliare occhi, per aver la mente: Dante, La Commedia e le arti figurative*, Roma, Carocci editore, 2020.

tura, abbia giocato un ruolo essenziale nel definire il discorso artistico intorno alle arti visive e alla scultura in particolare, sia nella sua materialità di oggetto artistico sia nella sua stessa ri-evocazione attraverso altri media, fino all'età contemporanea.

1. *Dante e il primato della scultura?*

Per provare a rispondere e inquadrare questo interrogativo di partenza, bisogna certamente tornare a soffermarsi sul canto X del Purgatorio. Mentre Dante si inerpica con Virgilio sullo strapiombo della prima cornice, si dispiegano di fronte allo sguardo del poeta dei bassorilievi raffigurati nella parete interna che sale verso la cima della montagna appena varcata la porta del Purgatorio. Come evidenziato più volte dalla storiografia che si è soffermata su questo celebre canto, la dimensione visiva di questi bassorilievi è qui estremamente concreta e non c'è dubbio che Dante parli di arte, e scultura in particolare, con una certa consapevolezza: il poeta restituisce la materialità dei bassorilievi, il «marmo candido», cita Policleteo, uno dei grandi scultori dell'antichità, allude a una forma ben precisa, quella del rilievo narrativo che, secondo quanto di recente ribadito da Laura Pasquini si rivela analogo a quello «elicoideale, attorno al fusto della Colonna Traiana, proporzionato, arioso, sommatamente classico che Dante poteva aver apprezzato vedendolo direttamente a Roma in quella colonna o nell'altra di Marco Aurelio, di ottant'anni più tarda»³.

A confermare, se ce ne fosse bisogno, che quest'*ekphrasis* ha un posto privilegiato nell'impalcatura della *Commedia*, è l'evidenza che si tratta della più ampia descrizione di opere d'arte che troviamo in tutto il poema e se è indubbio, come a suo tempo evidenziato anche da Roberto Longhi nel saggio di apertura del 1950 al primo numero della rivista «Paragone» da lui stesso fondata, che la terzina dei canti X-XII del Purgatorio è il luogo del definirsi del dialogo fra le arti e dell'entrata in scena, almeno in sede teorica, del tema del Paragone, nonché dell'origine della critica d'arte⁴, altrettanto indiscutibile è il fatto che per Dante la sfida sia indubbiamente vinta dalla poesia in quanto quell'*ekphrasis* «è la prova più alta della divina mimesi, della capacità della poesia di tradurre un'opera prodotta dalla mano di Dio»⁵.

³ L. PASQUINI, *op. cit.*, p. 90

⁴ R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone. Arte», 1.1950, 1, pp. 5-19. Scrive lo studioso a proposito del passo dantesco: «Sui primi del Trecento un uomo che guarda certi fogli di un libro di diritto, miniati da un pittor bolognese del tempo, si avvede che quelle carte 'ridono'. Dante, perché si tratta di lui, fonda con quella frase, e proprio nel cuore del poema, la nostra critica d'arte. Lasciamo stare il peso sociale del passo dove, per la prima volta, nomi di artisti figurativi son citati alla pari accanto ai nomi di grandi poeti». Ivi, p. 8.

⁵ L. PASQUINI, *op. cit.*, p. 91. Sul tema si veda anche: M.A. TERZOLI, *Dante und die bildenden Künste: Dialoge - Spiegelungen - Transformationen*, Berlino-Boston, De Gruyter, 2016.

Al contempo è necessario evidenziare un aspetto a mio avviso trascurato dalla critica cioè che l'unica arte figurativa che, all'interno della *Divina Commedia*, materializza tale dimensione divina e che di conseguenza merita l'*ekphrasis*, per sua natura sfida fra le arti della parola e quelle dell'immagine, sia l'arte della scultura. Quei bassorilievi potrebbero quindi anche parlarci di un primato della scultura sulle altre arti figurative registrato in un qualche modo dal poeta durante il suo percorso biografico e con cui Dante si confronta. Quali sculture? È a questo punto, necessario chiedersi. È assodato che Dante non stia descrivendo un'opera figurativa realmente realizzata dall'uomo, non si può riconoscere nei tre exempla di umiltà tratti dal Nuovo e Antico Testamento e dalla storia romana (*Annunciazione*, *Davide e l'Arca dell'Alleanza*, *Traiano e la vedova*) né una o più fonti figurative puntualmente citate, e che essa evochi rilevanti precedenti letterari (dall'*Eneide* alle *Metamorfosi* di Ovidio fino alla *Tebaide* di Stazio) ma non sarei così certa nell'affermare che quegli episodi si muovono in una «dimensione sostanzialmente estranea alla storia dell'arte»⁶.

La questione è chiaramente stata sollevata da Laura Pasquini che, a tal proposito, evidenzia: «non possiamo parlare di superamento dell'arte da parte della poesia se non capiamo di quale arte Dante ci sta parlando, se non cerchiamo in quelle terzine gli intagli eccezionali che comunque le parole hanno potuto soverchiare, avvicinandosi, quelle sì, all' "artificio" (Pg. XII, 23) di vino»⁷.

In quell'*Annunciazione*, ad esempio, ove «l'angel che venne in terra col decreto» appare a Dante «sì verace» e intagliato «In atto soave che non sembrava immagine che tace» (Pg. X, 37) si può recuperare una traccia della consapevolezza di Dante delle novità in senso realistico espresse nella scultura del secondo Duecento soprattutto se la si confronti con quella di qualche anno precedente; è il caso della verosimiglianza della plasticità ed espressività dei volti, la gestualità e il movimento delle figure che caratterizzano le opere di Nicola Pisano come rivela l'accostamento tra l'*Annunciazione* di Guido Bigarelli di Como del pulpito nella chiesa di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia 1250 con quella del pulpito del Battistero di San Giovanni a Pisa di un decennio più tarda⁸. Inosservata non dovette passare anche la realistica animazione e la nuova presenza fisica data alle figure nello spazio, la ricerca sui moti dell'animo e l'energica relazione delle figure che caratterizza un'opera forse ben nota a Dante come l'*Annunciazione* di Arnolfo di Cambio ora al Victoria and Albert Museum ma molto probabilmente proveniente da Santa Maria del Fiore a Firenze (1290-95 circa) (fig. 1). Scrive Laura Pasquini descrivendo anche quella di Giovanni Pisano dal pulpito di Pistoia a Sant'Andrea «che i volti

⁶ DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di E. Pasquini, A. Quaglio, Milano, Garzanti 1982-1986, commento al canto X, p. 178.

⁷ L. PASQUINI, *op. cit.*, p. 92.

⁸ Gli accostamenti sono proposti in Ivi, pp. 92-96.

dell'Angelo e dell'Annunciata qui si incontrano, è visibile la titubanza di lei, si percepisce "impressa" e chiara la "favella" sul viso di lei e non vi è alcuna "immagine che tace"»⁹. In sostanza la studiosa suggerisce che in quelle terzine Dante sublimi quanto «l'arte della seconda metà del Duecento aveva già saputo concepire ed esprimere», un primato, appunto, di cui Alighieri doveva essere ben consapevole ed è da quell'arte che parte per determinarne il superamento¹⁰. È opportuno lasciare ai medievisti il compito di aderire o confutare questa lettura che propone un'adesione così diretta e anche intrecciata del testo poetico e delle sculture coeve alla *Commedia* ma, a suggerire una particolare domestichezza con l'arte della scultura da parte di Dante, una sua attenzione privilegiata a quest'arte figurativa fra quelle del suo tempo, contribuisce inconfutabilmente anche la ricorrenza nello stesso percorso dal canto X al XII e in altri passi della *Commedia* di un immaginario e di un repertorio variegato e un lessico precipuo che rimanda al mondo della scultura. Basti accennare alla modalità scelta di visualizzare la descrizione della pena comminata ai superbi, costretti a trasportare sulle spalle enormi massi per espiare la propria colpa «come per sostentar solaio o tetto» (*Pg.* X, 130): gli spiriti superbi si disumanizzano «finiscono per divenire di pietra e il poeta li paragona a sculture diffusissime in epoca romanica e gotica, i telamoni che in questi anni sono invece sempre più umanizzati anche come espressione visuale dell'uomo che porta su di sé la pena della colpa»¹¹, come si vede, ad esempio, nel pulpito di Pistoia di Giovanni Pisano. Nel canto XII poi proseguono i richiami a fonti iconografiche medievali; qui i tredici episodi di superbia punita tratti dall'Antico Testamento e dall'antichità classica sono scolpiti su bassorilievi che ricordano, dice il poeta, «sopra i sepoltri le tombe terragne che portan segnato quel ch'ei eran pria» (*Pg.* XII, 17), cioè le lapidi funerarie poste sui pavimenti delle chiese medievali che recavano sulle lastre di marmo le figure dei defunti con l'aspetto che li connotava in vita. La tecnica evocata, come suggerito da Lucia Battaglia Ricci, potrebbe essere quella della scultura a niello, con effetti grafici più che a rilievo e dove il colore poteva avere un ruolo significativo¹². Convincente è anche la proposta avanzata da Laura Pasquini che Dante possa aver visto tombe terragne come quelle in Santa Maria in Aracoeli¹³. Ancora una volta ciò che va evidenziato, è l'indubbia e precisa consapevolezza da parte di Dante di un'arte specifica, la scultura, e delle sue diverse applicazioni formali e tecniche, della sua materialità così come del suo impiego diversificato nell'architettura del tempo.

A chiudere questo percorso, basti infine ricordare come in Paradiso XIII – Dante è nel Cielo del sole e sta ascoltando il Discorso di San Tommaso – il

⁹ Ivi, p. 94.

¹⁰ Ivi, p. 96.

¹¹ L. PASQUINI, *op. cit.*, p. 102.

¹² L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini*, cit., p. 75.

¹³ L. PASQUINI, *op. cit.*, p. 116.

poeta istituisca il celebre paragone con il lavoro dell'«artista/ch'a l'abito de l'arte ha man che trema» (*Pd.* XIII, 75- 76), riferendosi, come ha notato Matteo Motolese, proprio allo scultore posto di fronte alla materia imperfetta e alla sfida di questi a tradurre in opera ciò che ha in mente. Il riferimento è notevole perché, lo ricordo, si tratta della prima attestazione del termine «artista» associato all'arte figurativa e, aggiungo, è riservato, da Dante, allo scultore¹⁴. In sintesi: l'arte “divina” è evocata da Dante tramite la scultura, l'unica che “merita” di essere descritta in modo così esteso e preciso nella Divina Commedia è la scultura, l'artista, seppure tremante, è lo scultore.

Di certo il privilegio assegnato da Alighieri a l'arte del “rilievo”, non passa inosservato agli artisti-lettori («traduttori», secondo la felice espressione di Lucia Battaglia Ricci) della *Divina Commedia*. Mi riferisco in particolare – e qui mi avvio al secondo punto della mia riflessione – a quelli evocati da Cristoforo Landino nell'incipit dell'editio princeps del 1481 del *Comento alla Commedia*, destinata, come è ben noto, ad avere larga eco specie nell'ambito delle arti visive¹⁵. Già Michael Baxandall nel saggio fondamentale *Pittura ed esperienza sociale nel Quattrocento* ricordava che un rinnovato paragone e dialogo fra le arti è qui richiamato dalla comparsa in scena nell'elenco proposto da Landino nell'introduzione, fra le figure esemplari delle virtù civiche e della tradizione storica fiorentina, di Leon Battista Alberti, Filippo Brunelleschi, Masaccio, Donatello, con un posto privilegiato assegnato a quest'ultimo evocato come «lo sculptore da essere connumerato fra gl'antichi, mirabile in compositione et in varietà, prompto et con grande vivacità nell'ordine, o nel situare delle figure, le quali tutte appaiono in moto. Fu grande imitatore de gl'antichi, et di prospettiva intese assai»¹⁶. Potremo impiegare questo testo di Landino per descrivere l'*An-nunciazione* di Donatello della chiesa di Santa Croce, eseguita intorno al 1435 e certamente ben nota al commentatore. D'altra parte se si legge il *Comento* del Landino al passo del canto X del Purgatorio in cui entrano in scena i bassorilievi “divini” si scopre che egli ne fa l'occasione per affermare il primato della scultura, nel ribadire la forte materialità – parla di marmo «massiccio» – e la migliore resistenza rispetto alla pittura almeno nella sua persistenza nel tempo:

¹⁴ Si vedano in merito le argomentazioni in M. MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna, il Mulino, 2012; cfr. anche C. BOLOGNA, “Ars poetica” e artista nella “Commedia” dantesca (e dintorni), in *Da Dante a Berenson: sette secoli tra parole e immagini. Omaggio a Lucia Battaglia Ricci*, a cura di A. Pegoretti e C. Balbarini, Ravenna, Longo, 2018, pp. 25-65.

¹⁵ C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia (1481)*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno editrice 2001. Il *Comento* venne pubblicato, come è noto, a Firenze da Niccolò della Magna.

¹⁶ Ivi, p. Per le riflessioni di Baxandall sul *Comento* landiniano si veda: M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 2001. Sull'influenza di Landino nelle arti del tempo nel corso del XVI secolo si vedano più recentemente anche: C. HESSLER, *Zum Paragone: Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2014.

Et nota, che questi exempli sono intagliati, et non dipincti. Perchè la pictura facilmente si rimuove, ma non lo 'ntaglo; et sono intagliati non in materia tenera, ma in dura. Il che admonisce, che se voglamo al tutto scacciar da noi la superbia, è necessario, che habbiamo l'humiltà scolpita, et al tutto infixata nella mente nostra¹⁷.

La scultura dunque merita più della pittura di rappresentare “un’arte divina” perché persiste e resiste, perché fissa. Landino ricorda inoltre Policleto associando la nozione di durabilità anche alla fama persistente dell’autore dell’opera. Come ha sottolineato Matteo Motolese la “prospettiva” è il termine inoltre che unisce e ricorre nei brevi medaglioni degli artisti moderni menzionati da Landino ed è quest’ultima in particolare ad essere evocata come in grado di dare un nuovo “rilievo”, una nuova verosimiglianza all’arte della pittura proprio nel paragone con la scultura¹⁷. Eppure, nonostante tale notazione, nel rimarcare proprio in corrispondenza di questo passo la maggiore capacità di resistenza della scultura rispetto alla pittura, Landino prende una posizione, non trascurabile, anche rispetto a quanto scritto qualche anno prima da Leon Battista Alberti nel *De pictura*. Come si ricorderà, quel concetto di mimesi divina che in Dante era affidato ai rilievi scultorei viene associato chiaramente alla pittura da Leon Battista Alberti nel suo trattato: «tiene in sé (...) forza divina non solo quanto si dice dell’amicizia, quale fra gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta ammirazione dell’artefice e con molta voluttà si riconoscono»¹⁸. Qui Alberti affida alla pittura come “finestra” un compito che indubitabilmente rimanda a un superamento della scultura: non evoca la resistenza materiale ma quella della memoria, del lontano nel tempo o del perduto.

Si vedrà, allora, come uno degli esiti più parlanti, per così dire, della fortuna visiva della *Commedia*, si riscontri in quella cerchia di artisti cui non solo si lega l’invenzione del Rinascimento e dell’artista divino – secondo l’espressione coniata da Edouard Pommier – ma che si misura con evidenza proprio sul terreno del paragone. È la stagione, quella in cui viene edito il *Comento* del Landino, in cui a Firenze la competizione artistica si fa particolarmente vivace sul terreno del confronto, da un lato, dei diversi media artistici e, dall’altro, anche dell’incontro-confronto fra la “lenticolare” capacità mimetica della natura sfoggiata dagli artisti nordici e la vocazione antichizzante e neoplatonica degli artisti fiorentini. È significativo ricordare che nel 1483, due anni dopo la

¹⁷ «Policleto fu figliuolo d’Agelade, et della ciptà di Sicione, sculptore molto celebrato appresso de gl’antichi. Et *maxime* per una statua, la quale chiamano Diadumeno, stimata cento talenti. Il perchè hebbe nome conveniente ad sè. Perchè “polycleto” in greco significa huomo di molta fama». Cfr. C. Landino, *op. cit.* Commento consultato in: https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=148152100280&cmd=gotoresult&arg1=0.

¹⁸ L.B. ALBERTI, *De pictura*, a cura di C. Grayson, Bari, Laterza, 1975, p. 62. Si veda anche C. HESSLER, *op. cit.*

pubblicazione del *Comento* del Landino, arrivi a Firenze il *Trittico Portinari*, destinato a creare un vero e proprio sconvolgimento nella pittura fiorentina del tempo. Non solo, sui pannelli esterni del polittico, Hugo van der Goes dipinge delle sculture “viventi” – e il soggetto è proprio un’*Annunciazione* – immagini che dovettero davvero riempire di stupore i fiorentini, artisti e non, giunti ad ammirare l’opera¹⁹. La parola passa alla pittura.

2. *L’ekphrasis della scultura «divina»: la parola alla pittura*

Ci si limita qui ad alcuni celebri esempi selezionando quelli che più si rivelano palesi e partecipi interpreti e al contempo “sfidanti” di quel dialogo fra le arti e di quella nozione di un primato della scultura da abbattere a cui abbiamo già accennato. Come evidenziato da Lucia Battaglia Ricci, in questo percorso sarà necessario sempre tener conto che Dante visualizzato è una testimonianza di un’idea di Dante, una tappa della sua fortuna nel tempo e nello spazio e quindi anche di una sua reinterpretazione. È bene ricordare inoltre come già nei manoscritti miniati medievali sia palese come nella raffigurazione dei canti X-XII del *Purgatorio* e degli *exempla* purgatoriali in particolare, la sfida si giochi su un piano duplice: si figura la poesia di Dante ma la pittura, la miniatura, ha l’occasione di mostrare la propria abilità nel descrivere delle sculture e quindi di sfidare l’arte evocata dalla poesia dell’Alighieri: nel manoscritto Holkham, ad esempio, Dante e Virgilio osservano davvero sculture di marmo bianco finemente intagliato che corrono lungo la zoccolatura della parete rocciosa²⁰.

Fra il 1480 e il 1495 furono commissionati, com’è noto, a Sandro Botticelli una serie di disegni su pergamena da Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici, cugino di secondo grado di Lorenzo il Magnifico. Nel *Dante Istoriato* di Botticelli i disegni occupano l’intero recto di ogni carta. Come è stato di recente evidenziato da Marcello Ciccuto, il «concreto operare botticelliano sembra concentrarsi da subito sulla rivendicazione di un valore “alto” della visualità e del vedere artistico rispetto alla verbalità degli umanisti e di Dante in particolare»²¹. Mettere «un ordine retorico al visibile» con funzione di messaggio pubblico è compito precipuo di questi disegni che sarebbero poi stati impiegati,

¹⁹ Cfr. M. ROHLMANN, *Luoghi del paragone: la ricezione del Trittico Portinari nell’arte fiorentina*, in B.W. MEIJER, S. PADOVANI, *Firenze e gli antichi Paesi Bassi (1430-1530). Dialoghi tra artisti*, Livorno, Sillabe, 2008, pp. 66-83.

²⁰ L. PASQUINI, *L’apparato illustrativo del ms. Holkham 514: (Oxford, Bodleian Library, misc. 48)*, in R. ARQUÉS COROMINAS E M. CICCUTO (a cura di), *Dante visualizzato. Carte ridenti. I: XIV secolo*, Firenze, Franco Cesati editore, 2017, pp. 237-257.

²¹ M. CICCUTO, *I canti danteschi del “visibile parlare” e l’eloquenza visiva di Sandro Botticelli*, in C. KLETTKE (a cura di), *Dante e Botticelli*, Firenze, Franco Cesati editore, 2021, pp. 179-191.

secondo alcuni recenti studi, per le pitture che avrebbero dovuto decorare l'invaso pubblico della Tribuna di Santa Maria del Fiore con figurazioni dantesche²². Si afferma con Botticelli, quindi, una lettura metatestuale della *Commedia*, da subito intesa a ricreare con i disegni una continuità narrativa – disegni con il compito non di illustrare ma di sostituirsi alla parola dantesca, di «far vedere l'invisibile e contenere i valori metafisici sotto le apparenze del visibile e del semplicemente descrittivo»²³, scrive Ciccuto. Si può allora affermare che Botticelli intenda anche recuperare e dichiarare un primato della pittura (e della pittura fiorentina in particolare). Non a caso questo progetto emerge con chiarezza proprio nell'illustrazione del *Purgatorio* e dei canti X-XII. È stato rilevato innanzitutto il ruolo della *narratio* continua impostata orizzontalmente che abbandona quello lineare dei manoscritti e invece “imita” o meglio impone come privilegiato lo sguardo a fasce proprio dei cicli in affresco e la lettura propria delle *historie* pittoriche. Inoltre per le nostre riflessioni è importante evidenziare che, seppure non sappiamo come Botticelli intendesse completare cromaticamente i suoi disegni rimasti incompleti, l'artista non restituisca nessun elemento per permetterci di dire che siamo di fronte a sculture, a bassorilievi: quello che si dispiega di fronte allo sguardo di Dante, e al nostro di osservatori-lettori, è, infatti, semplicemente una sequenza di riquadri e la percezione è piuttosto quella di trovarsi di fronte a grandi pitture incorniciate o affreschi caratterizzati sì da una evidenza descrittiva che deve appunto tradurre il «visibile parlare» dantesco ma che resta tutta interna all'arte della pittura (fig. 2). In un certo senso è come se nel disegno di Botticelli la pittura si riprendesse il suo primato, e consapevolmente, al punto da negare che il medium della poesia possa essere la scultura, seppure solo rappresentata. Sembra, dunque, al contempo, di poter affermare che qui Botticelli sia anche lettore-critico del *Comento* di Landino sopramenzionato. D'altra parte questa idea botticelliana di annullamento della scultura al punto da negarne l'*ekphrasis* nella traduzione visiva del canto X, la ritroviamo ancora nei disegni realizzati da Federico Zuccari per la *Commedia illustrata* tra il 1586 e il 1588²⁴.

Leggendo sotto questo filtro il rapporto tra la *Commedia* e le arti figurative, non si può non menzionare almeno uno dei più grandi episodi di rice-

²² Sul progetto che sarebbe rimasto incompiuto si veda T. VERDON, *Il cammino della vita. Dante, la cupola brunelleschiana e lo spazio sacro*, in G. LEONCILLO MASSI, *Danteum. Dar forma a un'idea: un Danteum fiorentino*, Firenze, Pontecorboli, 2000, pp. 85 e ss.

²³ M. CICCUTO, *op. cit.*, p. 35.

²⁴ In generale sui disegni per la Divina commedia di Botticelli si vedano, da ultimo, i saggi riuniti in C. KLETTKE, *op. cit.* Cfr. inoltre: A. MAZZUCCHI, *A pictorial interpretation of Dante's "Commedia"*. Federico Zuccari's "*Dante historiato*", in *Interpreting Dante, essays on the traditions of Dante commentary*, a cura di Paola Nasti e Claudia Rossignoli, Notre Dame Ind., Notre Dame Press 2013, pp. 389-433. Per un'analisi dettagliata dei disegni di Zuccari conservati al Gabinetto dei disegni deli Uffizi si veda anche la mostra virtuale a cura di Donatella Frattini accessibile online: <https://www.uffizi.it/mostre-virtuali/dante-istoriato-inferno#>

zione figurativa della *Divina Commedia* a quest'altezza cronologica: il ciclo in affresco della cappella di San Brizio a Orvieto di Luca Signorelli. Il ciclo con le *Storie degli ultimi giorni*, collocato nella cappella nel transetto destro del duomo di Orvieto, avviato da Beato Angelico e Benozzo Gozzoli nel 1447 e completato da Luca Signorelli tra il 1499 e il 1502, è inutile ricordarlo, è stato non a caso oggetto di un numero estensivo di ricerche che ne hanno decretato l'importanza come testo figurativo chiave della pittura del primo Rinascimento e della fortuna visiva della *Commedia*²⁵. Del ciclo si è evidenziata più volte soprattutto l'originalità spaziale e iconografica. Ma si intende qui soffermarsi in particolare su alcuni dettagli che si rivelano importanti per la nostra riflessione. Va innanzitutto ricordato che la cappella è organizzata in due grandi campate, coperte da volte a crociera e le pareti sono dipinte con lunettoni nella parte superiore, inquadrati da arconi dipinti con cassettoni con rosette sporgenti, uno è in parte occupato dal portale d'ingresso e un altro, opposto, è diviso in due semilunette dalla finestra gotica che sormonta l'altare. La costruzione illusiva dello spazio crea la percezione di un arretramento dei lunettoni di circa due metri, che diventano, così, letteralmente, "finestre" all'interno delle quali si svolgono le scene principali del ciclo. Il riferimento alla metafora della pittura come "finestra" secondo la teorizzazione datane da Leon Battista Alberti nel *De pictura* è qui reso evidente tramite la sua stessa visualizzazione. L'impressione dello spettatore è quella di essere proprio di fronte a un ampio palcoscenico scorciato in prospettiva alla base degli affreschi e in cui le figure si muovono; si crea così la percezione di un loro venir "fuori" dallo spazio pittorico verso lo spazio reale. E siamo quindi alla massima espressione della pittura come mimesi della realtà, ma sappiamo, come a questo punto della nostra storia, all'arte figurativa ciò non basti. Queste immagini parlano, la dimensione uditiva è ribadita sia nelle espressioni dei personaggi che nei gesti. Intendono autoproclamarsi come immagini "che non tacciono". D'altra parte il riferimento a Dante e alla *Commedia* informa tutto il ciclo ed è esplicitamente richiamato dall'artista: dalle scene principali affrescate nei lunettoni (la *Salita al Paradiso* e la *chiamata all'Inferno*; *Inferno*; *Il Paradiso*) alle decorazioni illusivo della fascia inferiore scandita da un finto colonnato di paraste reggenti una trabeazione dipinta con un ricchissimo fregio a grottesche su fondo oro. In questa zoccolatura dipinta a lastre che imitano i rilievi di sarcofagi romani e decorati da partiture a grottesche, sono inserite, al centro, finestre con ritratti di uomini illustri, poeti e scrittori fra cui Stazio, Sallustio, Virgilio, Ovidio e lo

²⁵ Si vedano da ultimo sul rapporto del ciclo di Orvieto con la *Divina Commedia*: C. CIERI VIA, "Visibile parlare". *Le immagini silenziose della "Commedia" di Dante negli affreschi di Luca Signorelli a Orvieto*, «Immagine & parola», 1, 2020, pp. 71-95; T. HOLLER, *Dante's verbal images and their pictorial afterlife : visualizing the otherworldly space in Terni and Orvieto* in *Voir l'au-delà. L'expérience visionnaire et sa représentation dans l'art italien de la Renaissance*, a cura di Andea Beyer, Philippe Morel, Alessandro Nova, Turnhout, Brepols, 2017, pp. 53-75.

stesso Dante, ritratti mentre leggono o si protendono in avanti come se si affacciassero dal davanzale in scorcio. A completare la decorazione della fascia inferiore dei medaglioni in grisaille che circondano le “finestre” da cui si affacciano i poeti, tra cui spiccano le illustrazioni tratte dai passi salienti de *Il Purgatorio* dantesco (fig. 3)²⁶.

La presenza di questa zoccolatura proprio al di sotto delle scene degli eventi profetizzati per la fine del mondo è di un'evidenza visuale tale da chiamare in causa direttamente la sfida della pittura alla retorica classica; si definisce, di conseguenza, qui un discorso metapittorico intorno al valore delle arti: essa è infatti da un lato letteralmente fondamento delle scene raffigurate nei lunettoni superiori, e lo sporgersi dei poeti “parla” quindi anche della loro capacità di essere andati oltre i confini della realtà rappresentata e conoscibile, di aver spalancato il mondo dell'immaginario; a loro si legano le scene tratte, inoltre, proprio dai canti del *Purgatorio* che qui sono, ancora letteralmente, pittura che finge la scultura, rivelando una differenza sostanziale con la scelta di Botticelli. Ma è bene sottolinearlo: le immagini davvero “parlanti” allo spettatore sono quelle che si spalancano al di là dei lunettoni e che aprono alla visione dell'immaginario dell'Aldilà; è lì che si dispiega il testo, il racconto visuale di Signorelli. Nella zoccolatura l'artista si prende il privilegio di mostrare, per così dire, le sue note a piè di pagina, le sue fonti, le sue citazioni, che sono, come tali, immagini silenziose e dunque non stupisce che proprio qui la scultura non sia negata ma anzi citata e tradotta con la stessa abilità con cui il pittore usa e cita le sue fonti testuali. La pittura dimostra così la propria superiorità anche nella capacità *ekphrastica*, al pari della poesia, ma dimostra allo stesso tempo dove sta la vera, nuova poesia: nelle *historiae* dipinte che si dispiegano sulle pareti della cappella.

Secondo quali tracce possiamo percorrere l'eredità di questo discorso anche nell'età moderna sino alla contemporaneità a noi più vicina?

Si può seguire una terza traccia che passa per Michelangelo e che torna a vedere, tra Otto e Novecento, protagonista la scultura.

3. Ritorno alla scultura: da Michelangelo a Rodin

Non è questa la sede per tornare sul rapporto privilegiato di Michelangelo con Dante e la *Divina Commedia*, se non per ricordare che si tratta di un rapporto più volte richiamato nelle fonti e dai suoi biografi così come è ben nota, la predilezione di Michelangelo per la scultura, «l'arte per via di levare», più volte da lui stesso ribadita nel corso del proprio percorso artistico. Vanno comunque evidenziati due aspetti che concernono più il ruolo affidato alla *Divina Commedia* nella tradizione critica di Michelangelo e di conseguenza

²⁶ Si veda da ultimo: C. CIERI VIA, “Visibile parlare” cit.

all'eredità, nella lunga durata, dell'opera del Buonarroti. A partire dalle celebri *ekphrasis* di Giorgio Vasari delle opere di Michelangelo nelle *Vite* dove la *Divina Commedia* non è solo citata – come ricorrente anche in altri passi delle biografie vasariane – ma entra dentro la descrizione e, in un certo senso, contribuisce a far vedere il testo figurativo; così, ad esempio, nella *descriptio* del *Giudizio Universale*:

Egli di questo male guarito e ritornato all'opera, et in quella di continuo lavorando, in pochi mesi a ultima fine la ridusse, *dando tanta forza alle pitture di tal opera, che ha verificato il detto di Dante: "Morti li morti e i vivi parean vivi"*. E quivi si conosce la miseria de i dannati e l'allegrezza de' beati. Onde, scoperto questo Giudizio, mostrò non solo essere vincitore de' primi artefici che lavorato vi avevano, ma ancora nella volta ch'egli tanto celebrata avea fatta, volse vincere se stesso, et in quella, di gran lunga passatosi, superò se medesimo, avendosi egli immaginato il terrore di que' giorni (...) Perché per lui si è fatto studii e fatiche d'ogni sorte, apparendo egualmente per tutta l'opera, e come chiaramente e particolarmente ancora *nella barca di Caronte si dimostra, il quale, con attitudine disperata, l'anime tirate da i diavoli giù nella barca batte col remo, ad imitazione di quello che esprime il suo famigliarissimo Dante quando disse:*

Caron demonio, con occhi di bragia
Loro accennando, tutte le raccoglie;
Batte col remo qualunque si adagia.

Né si può immaginare quanto di varietà sia nelle teste di que' diavoli, mostri veramente d'Inferno²⁷

Anche nella celebre *ekphrasis* della *Battaglia di Cascina* si risente, inequivocabile, l'eco del «non sembiava immagin che tace» e della competizione con la divina arte:

E lo empié di ignudi che bagnandosi per lo caldo nel fiume d'Arno, in quello stante si dava a l'arme nel campo fingendo che gli inimici li assalissero, e mentre che fuor delle acque uscivano per vestirsi i soldati, *si vedeva dalle divine mani di Michelagnolo* chi affrettare lo armarsi per dare aiuto a' compagni, altri affibbiarsi la corazza, e molti mettersi altre armi in dosso, et infiniti combattendo a cavallo cominciare la zuffa. Eravi fra l'altre figure un vecchio che aveva in testa per farsi ombra una grillanda di ellera, il quale postosi a sedere per mettersi le calze e non potevano entrargli per aver le gambe umide dell'acqua, e *sentendo il tumulto de' soldati e le grida et i romori de' tamburini affrettando tirava per forza una calza;*

²⁷ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze, Giunti, 1568, pp. (corsivi miei). Sull'influenza di dante nella poesia e nell'arte di Michelangelo si veda: P.A. EMERSON, *Creating the "divine" artist: from Dante to Michelangelo*, Leiden, Brill, 2004; B. BERNES, *Metaphorical painting: Michelangelo, Dante, and the "Last Judgment"*, «The art bulletin», 77, 1995, pp. 65-81; *Michelangelo e Dante*, a cura di Corrado Gizzi, Milano, Electa 1995.

et oltra che tutti i muscoli e' nervi della figura si vedevano, faceva uno storcimento di bocca per il quale dimostrava assai quanto e' pativa e che egli si adoperava fin alle punte de' piedi. Eranvi tamburini ancora e figure che coi panni avvolti ignudi correvano verso la baruffa; e di stravaganti attitudini si scorgeva chi ritto, chi ginocchioni o piegato o sospeso a giacere, et in aria attaccati con iscorti difficili. (...) *Per il che gli artefici stupiti et ammirati restorono, vedendo l'estremità dell'arte in tal carta per Michelagnolo mostrata loro. Onde, veduto sì divine figure, dicono, alcuni che le videro, di man sua e d'altri ancora non essere mai più veduto cosa che della divinità dell'arte nessuno altro ingegno possa arrivarla mai*²⁸.

È bene ribadirlo: in questa strategia *ekphrastica* di Giorgio Vasari è il testo figurativo che in quanto poetico “chiama” o ri-chiama Dante. Si evoca Dante attraverso la lettura dell'opera di Michelangelo²⁹. Spigolando fra i testi che compongono la trama della fortuna critica di Michelangelo presso i contemporanei non stupirà, d'altra parte, trovare echi danteschi anche nel Sonetto encomiastico che il poeta Niccolò Martelli nel 1542, a *Giudizio* appena scoperto, dona al Buonarroti il quale lo accoglierà non senza una certa ironia:

Se Praxitel del marmo eterno honore,
E'l grande Apelle a cui diede la cura
Ritrar solo di se stesso la figura
Colui che al mondo diè briga e terrore,
Non fosse d'esta vita fuore,
Non sdegnarem chiamarvi lor fattura
Michel'Angel più ch'huomo di cui Natura
Più bell anchor non ebbe imitatore
Come veder si può nel (maggior) sacro tempio
Del Vatican da l'alta Fantasia
Vostra sculpito il di grande e tremendo,
Orchè ai gesti e ai moti han vivo essemplio
L'occhio s'inganna, et l'udir non udendo,
*tra luno e l'altro par discorde sia*³⁰

È qui interessante evidenziare che la forza della novità visiva del *Giudizio*, destinata a rimanere impressa nello sguardo dello spettatore e nel tempo è metaforizzata dal poeta attraverso il rimando al topos del superamento dell'arte classica evocata chiamando in causa sia la pittura (Apelle) che la scultura (Prasitele) ma anche con il richiamo, esplicito, al ruolo precipuo della scultura. Il «di grande e tremendo» è «sculpito»: Michelangelo è scultore anche quando è

²⁸ G. VASARI, *op. cit.*, p. Corsivi miei.

²⁹ A tal proposito si veda anche quanto argomentato in D. PARKER, *The function of Michelangelo in Vasari's "Lives"*, «I Tatti», 21, 1, 2018, pp. 137-157.

³⁰ Riprendo la trascrizione del sonetto in R. RABBONI, *Fra Aretino e Varchi. Le lettere e le rime sull'arte di Nicolò Martelli*, «Italianistica», XXXVIII. 2, 2009, pp. 251-269. Corsivi miei.

pittore per la sua capacità di fissare l'immagine, renderla parlante e vivida. Potremo aggiungere che qui Michelangelo è scultore proprio in quanto poeta, al pari dell'Ariosto che in apertura del capitolo III dell'*Orlando furioso* invoca Apollo, richiamando la metafora della scultura per il suo poema che si prefigge di «sculpire» in «degnà pietra», gli onori e la storia degli Estensi³¹. Il Buonarroti di Martelli è così, neanche troppo implicitamente, paragonato all'artista-poeta divino del Purgatorio dantesco e il richiamo al marmo eterno suggerisce anche un'eco del *Comento* di Landino che abbiamo già menzionato. È dunque questa una traccia che affida alla ricezione del passo dantesco un ruolo importante anche nel contesto del dibattito critico che, di lì a poco, troverà la sua esplicita dichiarazione nella *Disputa* lanciata da Benedetto Varchi, raccolta, come è ben noto, dagli artisti del tempo nei modi e tempi più vari, coinvolgendo tutte le arti da quelle della parola, alla pittura e alla scultura.

È poi importante ricordare che la ricezione sette-ottocentesca – sia quella visiva che critica – ha privilegiato a lungo Michelangelo-scultore piuttosto che pittore, vedendo nei marmi dell'artista in particolare un modello imprescindibile. Basti ricordare il dipinto del 1849 di Eugène Delacroix *Michelangelo nel suo studio* (Musée Fabre; fig. 4) destinato a diventare un'immagine iconica dello scultore, in cui un Michelangelo pensatore e 'malinconico' (sulla falsariga dell'immagine che dell'artista aveva restituito Raffaello nella *Scuola d'Atene*) appare circondato dalle sue sculture che sembrano aver preso corpo direttamente dalla mente dell'artista – lo scalpello è a terra – a iconizzare in modo inequivocabile l'immagine dell'artista creatore, del "divino artista"³².

Attraverso Michelangelo o per meglio dire attraverso quest'idea di Michelangelo, la scultura si appresta a diventare un terreno fertile di elaborazione della modernità. Quando nel 1880 Auguste Rodin riceve la committenza da parte del Ministero della pubblica istruzione francese della *Porta dell'Inferno*, condotta a termine dall'artista dopo molteplici e successivi rielaborazioni solo nel 1897 nella versione in gesso, è chiaro non solo che quell'idea di Michelangelo è ormai ampiamente sedimentata nella coeva cultura artistica francese (e non solo) ma che essa chiama in causa direttamente Dante e la *Divina Commedia*. È così certamente per Rodin al contempo emulatore dell'opera di Buonarroti e appassionato lettore della *Commedia*. Per l'artista francese, non c'è dubbio che Dante sia scultore:

Dante non è solamente un visionario e uno scrittore; è anche uno scultore. La sua espressione è lapidaria, nel senso buono del termine. Quando descrive un personaggio, lo rappresenta solidamente tramite gesti e pose. (...) Ho vissuto un intero

³¹ L. ARIOSTO, *Orlando furioso e cinque canti*, a cura di R. Ceserani e S. Zatti, 2 voll., Varese, Utet, 2006, III, 1-4, I, pp. 137-138.

³² J.J. SPECTOR, *Towards a deeper understanding of Delacroix and his art, an interpretation of Michelangelo in his studio*, «Gazette des beaux-arts», 6.103.1984, pp. 19-28.

anno con Dante, vivendo di nulla se non di lui e con lui, disegnando gli otto cerchi dell'inferno (...)»³³.

Va anche ricordato che in quest'opera come in molte altre di Rodin il richiamo alla scultura rinascimentale – studiata in Italia dall'artista – è esplicito e chiaro: il modello della porta doveva riprendere inizialmente quella del Battistero di Firenze di Ghiberti, struttura poi profondamente riletta da Rodin, che abbandonò l'idea della rigorosa scansione geometrica degli spazi deputati a contenere i bassorilievi, per creare un insieme che travalica i confini della struttura stessa. Il confronto con il *Giudizio Universale* è inevitabile; in entrambi i casi lo spazio abitato dalle figure diventa metafora della soglia – visualizzata dalla Porta in Rodin – che introduce a un mondo altro, oltre il visibile. La cornice è annullata o travalicata: Rodin scolpisce il *Giudizio Universale* e, al contempo, dà voce a una nuova idea di scultura in cui convivono estremo realismo e simbolismo.

In questi anni in Francia alla scultura verrà affidato un nuovo primato, foriero di un dibattito, testimoniato fra l'altro dal saggio di Emile-Auguste Chartier *Alain Système des Beaux-Arts* del 1920, che troverà terreno fertile anche nella cultura italiana del secondo dopoguerra. Si tratta di un argomento ancora da approfondire nei suoi nessi letterari e critici ma che merita senz'altro di essere scandagliato in termini comparativi. Non può passare inosservato infatti che alcuni importanti riflessioni, ad esempio, di Carlo Sciascia sul ruolo della scultura del suo tempo così come di quella rinascimentale, siano anche il risultato di un confronto diretto dell'autore con il saggio di Roberto Longhi del 1950 cui abbiamo accennato in apertura in quest'intervento. Quel riferimento longhiano al passo del canto X del *Purgatorio* di Dante, è destinato a rappresentare un nuovo punto di avvio per la critica d'arte italiana ma rilancia anche, in chiave moderna, il dibattito sul paragone. E così Sciascia nella sua dichiarata predilezione per la scultura, oltre che per l'incisione, sembra tenere a mente la tradizione poetica, artistica e critica sottesa dietro a quel passo dantesco, quando scrive:

La scultura è l'immagine dello spirito appunto perché è materia perché in essa i corpi, le membra, i volumi, sono dati (come dice Brandi) in modo assolutamente analogo a quelli dell'oggetto naturale e si accampano nello spazio a tre dimensioni e nella stessa luce in cui noi che lo guardiamo siamo contenuti. In definitiva: è la vita che pensa, sicura, appoggiata in sé, in pieno accordo con se stessa – definizione che Alain applica alla Venere di Milo e che a noi pare estensibile a tutta la scultura “delle forme che posano” che cioè non aspirano alla condizione della pittura o della musica – peculiarità consentita alla scultura dalla materia, dalle sue tre dimensioni e diremmo anche dal suo peso³⁴.

³³ Cit. in L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini*, cit., p. 89.

³⁴ Cit. in G. CIPOLLA, «*Ai pochi felici*». Leonardo Sciascia e le arti visive. *Un caleidoscopio critico*, Palermo, Edizioni Caracol, 2020, pp. 9-10.

Le considerazioni di Sciascia ci consentono di aprire un'ulteriore traccia riallacciandoci alla stessa interpretazione di Auguste Rodin e riprendendo quanto anche di recente evidenziato da Lucia Battaglia Ricci in merito al ruolo dell'opera, realizzata dallo scultore francese, de *Il Pensatore*, intitolata originariamente *Dante*, come si vede nei bozzetti conservati al Musée Rodin e relativi alla lunga genesi della Porta dell'Inferno, poi diventata il *Poeta* (1889) e infine *Il Pensatore*. L'immagine che richiama al contempo quella, celebre, del *Michelangelo* di Delacroix diventa metafora del poeta intorno al quale si affollano i prodotti della fantasia creatrice, evocando così «l'universalità della forza creatrice del pensiero umano»³⁵. Come scrive un osservatore del tempo: «Non è più Dante. Non è il poeta affacciato sul baratro dei peccati e della pena; è un nostro fratello colto nel profondo piacere della ricerca e della conoscenza, è, semplicemente, un uomo di ogni tempo e di ogni regione»³⁶.

È una suggestione che ci consente di chiudere anche con uno sguardo sul contemporaneo.

4. Il parlare (reso) visibile: dalla pietra alla memoria del corpo

Si tratta di un'impressione che muove dall'opera dell'artista contemporanea veneziana di nascita ma romana d'adozione Giancarla Frare e che nella sua poetica riflette da molti anni sul rapporto tra *Materia e memoria*, titolo dato, ad esempio, a una serie di grandi cartoni a china in cui la pietra, il frammento scultoreo entra nell'immaginario visivo dell'artista come traccia residuale (quasi rovina) di una memoria antica ed è evocato – ancora una *ekphrasis* – tramite l'innesto fotografico che ne consente la proiezione materica in spazi di un altrove percorsi da un vuoto assordante (fig. 5)³⁷.

Nel 2010 l'artista, per la quale la poesia svolge un ruolo estremamente importante (è lei stessa poetessa), ha realizzato un video intitolato *Stati di permanenza* in cui protagonista è la signora Gina “nata a Campana, provincia di Cosenza, nel luglio del 1905” ripresa nella sua abitazione mentre ripete a memoria e in diversi momenti della giornata, gli stessi versi della *Commedia*. Seduta, in piedi, sdraiata, il corpo e i volto segnati (scolpiti) dall'età, Gina a 106 anni ripete, imperiosa, Dante incidendo, così, la sua presenza *permanente* nello spazio. Dalla pietra al corpo o per meglio dire dalla memoria della pietra alla memoria del corpo veicolata dalla parola (che passa attraverso Dante) resa visibile. Parole che resistono al tempo che fugge.

³⁵ L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini*, cit., p. 94.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Per le opere, i cicli, le mostre, l'attività poetica e video di Giancarla Frare rimando al sito online dell'artista ([giancarlafrare.it](http://www.giancarlafrare.it)). Il video qui menzionato *Stati di permanenza* è visionabile al seguente link: <http://www.giancarlafrare.it/video.html>



Fig. 1 Arnolfo di Cambio, *Annunciazione*, 1295-1303 ca. Londra (© Victoria and Albert Museum).

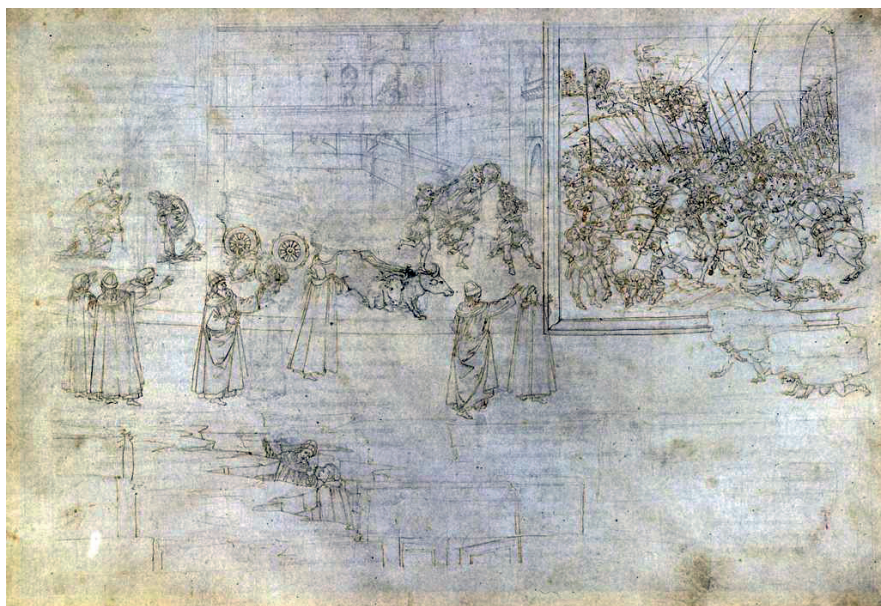


Fig. 2 Sandro Botticelli, *Divina Commedia*, *Purgatorio X*, 1480-1490 ca., Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlino (© bpk - Bildagentur / Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz).



Fig. 3 Luca Signorelli, *Dante e Viriglio nel Purgatorio (X)*, 1499-1502, dettaglio della zoccolatura della cappella di San Brizio, Duomo, Orvieto (Archivio autrice).



Fig. 4 Eugène Delacroix, *Michelangelo nel suo studio*, 1849-1850, Montpellier, Musée Fabre.



Fig. 5 Giancarla Frare, *Materia e memoria*, 2004-2013, china, pigmenti naturali, innesto fotografico su carta, Collezione privata (© 2013 Giancarla Frare).

*Strategie di visualizzazione degli exempla purgatoriali
nelle antiche carte miniate della Commedia*

Giunto all'entrata del secondo regno (*Purg.* IX 73-78), appena un attimo prima di varcarne la soglia, Dante è fisicamente investito del compito di cancellare, attraverso un personale cammino di purgazione, le sette ferite che l'angelo guardiano ha inciso sulla sua fronte: «sette P ne la fronte mi descrisse / col puntun de la spada, e “Fa che lavi, / quando se’ dentro, queste piaghe” disse» (*Purg.* IX 112-114). Il poeta diviene dunque parte attiva del percorso di espiazione intrapreso dalle anime di questo secondo regno e avanzando al fianco degli spiriti purganti, di cornice in cornice, prende parte a sua volta alla visione o all'ascolto degli *exempla* di virtù esaltate e vizi puniti, parte integrante e costitutiva dell'*iter* di espiazione che ciascuna anima, ancorché già salva, deve perseguire per raggiungere la cima del monte¹. Se per il Dante personaggio anzitutto, e per il lettore del poema a seguire, le ‘storie esemplari’² evocate nelle varie cornici rappresentano una componente essenziale del percorso di purificazione e di salita alla cima – costituendo di fatto, dove più e dove meno, materia centrale dei canti che le ospitano o comunque giocando un ruolo determinante nel percorso rispetto a quello svolto, per esempio, dalle ‘storie seconde’ narrate dai protagonisti incontrati lungo il viaggio –, l'impressione che si ricava sfogliando le carte dei manoscritti danteschi che danno figura a questa specifica porzione del cammino oltremondano narrato nel poema è invece assai diversa: sul piano figurativo, il peso catartico e decisivo di queste storie – e in particolare dell'architettura ordinata e coerente che le sostiene – non ap-

¹ Cfr. C. DELCORNO, *Dante e l'exemplum medievale*, «Lettere italiane», 35, 1983, pp. 3-28; ID., «Ma noi siam peregrin come voi siete». *Aspetti penitenziali del Purgatorio, Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di G.M. Anselmi, B. Bentivogli, A. Cottignoli, F. Marri, V. Roda, G. Ruozi, e P. Vecchi Galli, Bologna, Gedit, 2005, pp. 11-30.

² Si adotta qui e oltre la classificazione – ‘storia prima’, ‘storie seconde’, ‘storie esemplari’ – emersa dalla recente riflessione sull'argomento di L. BATTAGLIA RICCI, “*Storia prima*”, “*storie seconde*”. *Contributo per una riflessione su categorie in uso negli studi sul Dante illustrato*, «Giornale storico della letteratura italiana», 198, 2021, pp. 1-34.

pare così manifesto. Piuttosto si potrà notare come proprio il moltiplicarsi e il sovrapporsi, in questa sezione del viaggio, dei piani del racconto in funzione dell'apertura agli inserti esemplari dovette rappresentare uno snodo problematico per i responsabili dell'elaborazione delle soluzioni visive connesse alla narrazione dell'attraversamento delle balze purgatoriali. Chiamati a figurare i luoghi del *Purgatorio* in cui la facoltà immaginativa del poeta – che Dante stesso richiama espressamente a *Purg.* XVII 13-18³ – genera creazioni le più sublimi, allestitori, committenti e artisti attivi sulle carte più antiche della *Commedia* si trovarono di fronte a situazioni narrative tra loro assai differenti e dovettero affrontare, ciascuna squadra di lavoro in base a mezzi, risorse, intenti e contesti suoi propri, il problema della visualizzazione di porzioni del racconto primarie nel percorso del Dante *viator*, ma al contempo costruite dal Dante poeta ricorrendo talvolta a invenzioni narrative faticosamente figurabili. Basti ricordare che le anime purganti, e il poeta con loro, fanno esperienza a ogni cornice di modalità differenti di fruizione dell'*exemplum* di volta in volta evocato, da quella visiva, nel suo senso più plastico e materiale (si pensi ai bassorilievi descritti a *Purg.* X e XII) o declinata in chiave visionario-estatica (*Purg.* XV e XVII), a quella uditiva, che si esprime nella forma incorporea delle voci aeree (*Purg.* XIII e XIV) o attraverso la diretta partecipazione delle anime stesse, che recitano o gridano a gran voce storie esemplari (*Purg.* XVIII, XX, XXII, XXIV, XXV e XXVI).

Ebbene, assai esiguo è il numero dei testimoni illustrati del poema che affrontano figurativamente il complesso degli episodi rievocati, la gran parte optando per selezioni soggettive e arbitrarie, orientate, volta per volta, da esigenze specifiche o preferenze personalissime, che solo la conoscenza delle singole imprese illustrate nella loro totalità potrà aiutare a chiarire. In uno scenario siffatto, spiccano alcuni espedienti figurativi particolarmente ingegnosi e appare di grande rilievo un tentativo in particolare – un caso figurativo unico, che vedremo in dettaglio alla fine (Alt⁴) – di visualizzazione

³ «O imaginativa che ne rube / talvolta sì di fuor, ch'om non s'accorge / perché dintorno suonin mille tube, / chi move te, se 'l senso non ti porge? / Moveti lume che nel ciel s'informa». Cfr. in proposito M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso. Saggio sull'"alta fantasia" in Dante e nel pensiero medievale*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, part. pp. 109-127; E. ARDISSINO, *L'"alta fantasia". Poesia e visione*, in EAD., *L'umana Commedia di Dante*, Ravenna, Longo, 2016, pp. 109-122.

⁴ Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7. Una breve descrizione del ms. nella scheda, a firma di M. Boschi Rotiroti, in *Censimento dei Commenti danteschi. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2011 (d'ora in poi = CCD), p. 429. Sui luoghi e i tempi dell'allestimento dell'esemplare, cfr. A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, a cura di R. Arqués Corominas, M. Ciccutto, Firenze, Cesati, 2017 (d'ora in poi = *Dante visualizzato I*), pp. 177-191; F. FRANCESCHINI, *Dante, poeta sovrano e il «Codex Altonensis»*, in *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, a cura di A. Andreoni, C. Giunta, M. Tavoni, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 81-93. Mi permetto infine di rinviare, per qualche novità, a A. FORTE, *Copisti di immagini. Affinità iconografiche nella tradizione miniata della Commedia*, Roma, Viella, 2023. Del codice è disponibile

puntuale, sebbene non sistematica, di un numero cospicuo di storie esemplari. Per provare allora a tracciare un quadro della più antica risposta figurativa a questa macro-sezione del racconto purgatoriale, propongo un primo bilancio delle attestazioni figurate reperibili per ciascun gruppo di *exempla* citati, passando in rassegna gli espedienti visivi più significativi, più fortunati, più e meno riusciti.

Partendo dagli esempi figurativamente più attestati – laddove ‘attestato’ vale anche ‘programmato’, tiene cioè conto dell’intenzione di riservare uno spazio visivo all’episodio, a prescindere da quanto poi materialmente realizzato sulle carte – vediamo che le storie esemplari di maggiore successo sulla scena miniata dantesca più antica risultano quelle di umiltà esaltata e superbia punita, con riferimento dunque al trittico di *Purg.* X-XII, pervaso, com’è noto, da un’insistita visività, e interamente costruito con allusioni puntuali a tecniche e competenze artigiane che informano della profonda conoscenza di Dante delle arti visive del suo tempo⁵. Intagliati nella pietra, costruiti come bassorilievi marmorei («quella ripa intorno / che dritto di salita avea manco, / esser di marmo candido e addorno / d’intagli sì, che non pur Policleto, / ma la natura li avrebbe scorno», *Purg.* X 29-33), gli episodi esemplari richiamati nel canto X del *Purgatorio* trovano larghissimo riscontro nella tradizione illustrata più antica della *Commedia*: attestate nella gran parte dei testimoni miniati del poema, le tre storie rievocate da Dante (l’Annunciazione, vv. 34-45, Davide e l’Arca dell’Alleanza, vv. 55-72, l’incontro tra Traiano e la vedova, vv. 73-93) di norma compaiono nel loro insieme, come scene disposte su file sovrapposte all’interno di un’unica composizione (Holk, p. 75⁶; Marc, c. 33v⁷), liberamente distribuite nello spazio di una

una riproduzione facsimilare, con commentario: *Divina Commedia. Codex Altonensis*, hrsg von der Schulbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg durch H. Haupt, Berlin, Mann, 1965.

⁵ Un aspetto, questo, piuttosto battuto, e affrontato da numerose prospettive d’indagine. Basti il rinvio alle ricerche assai puntuali, e alla bibliografia ivi selezionata, di L. BATTAGLIA RICCI, *Immaginario visivo e tradizione letteraria nell’invenzione dantesca della scena dell’eterno*, *Lecture classensi*. 29. *Costruzione narrativa e coscienza profetistica nella Divina Commedia*, a cura di N. Mineo, Ravenna, Longo, 2000, pp. 67-103; EAD., *Immaginare l’aldilà: Dante e l’arte figurativa medievale*, in *La parola e l’immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. Ariani, A. Bruni, A. Dolfi, A. Gareffi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 87-97; L. PASQUINI, «Pigliare occhi per aver la mente». *Dante, la Commedia e le arti figurative*, Roma, Carocci, 2020, part. pp. 79-126. Si veda anche, con l’apertura a una sequenza di canti purgatoriali più estesa, P. VESCOVO, *Ecfrasi con spettatore (Dante, Purgatorio, X-XVIII)*, «Lettere italiane», 45, 1993, pp. 335-360.

⁶ Oxford, Bodleian Library, ms. Holkham misc. 48. Sul ms. si vedano gli studi contenuti nel più recente *Il manoscritto Holkham misc. 48. Dante Alighieri, Commedia: saggi e commenti*, a cura di M. Solimine, S. Esposito, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 2021 (saggi di L. Battaglia Ricci, S. Bertelli, L. Pasquini), con bibliografia. Il codice è visionabile all’indirizzo <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/10974934-30a5-4495-857e-255760e5c5ff/> (ultima consultazione: dicembre 2022).

⁷ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IX 276. Cfr. S. MARCON, C. PONCHIA, *La*

sola miniatura (M676, cc. 59v-60r⁸; Strozzi 152, cc. 38v-39r⁹; Additional 19587, c. 77r¹⁰, Arsenal 8530, c. 79r¹¹) o ciascuna affidata a unquadretto visivo dedicato (Eg, cc. 80r-80v-81r¹²; Bud, c. 35v¹³; Banco Rari

«Commedia» dantesca figurata della Biblioteca Marciana. Codice It. IX 276 (=6902), Torino, UTET, 2011, con riproduzione facsimilare. Cfr. anche C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà. Miniatore trecentesco della Divina Commedia*, Padova, Il Poligrafo, 2015, *passim*.

⁸ New York, Morgan Library, ms. M676. Cfr. A. MAZZUCCHI, *Commenti danteschi antichi e lessicografia napoletana*, «Rivista di Studi Danteschi», VI, 2006, 2, pp. 321-370, pp. 341-370; L. AZZETTA, *Andrea Lancia copista dell'Ottimo commento. Il ms. New York, Pierpont Morgan Library, M 676*, «Rivista di Studi Danteschi», X, 2010, pp. 173-188; R. IACOBUCCI, *Note codicologiche e paleografiche sul codice M 676 della Morgan Library & Museum (in margine a una recente attribuzione)*, «Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari», XXV, 2011, pp. 5-28; C. PERNA, *Per l'identificazione di alcune "glosae singulares" del codice M 676 della Morgan Library & Museum di New York*, «Rivista di Studi Danteschi», VIII, 2008, 2, pp. 389-393; A. PERRICCIOLI SAGGESE, *Le illustrazioni della Divina Commedia Morgan 676 fra Firenze e Napoli*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima Parte*, a cura di M. Ciccuto, L.M.G. Livraghi, Firenze, Cesati, 2019 (d'ora in poi = *Dante visualizzato II*), pp. 265-276. Il ms. è interamente riprodotto all'indirizzo <https://www.themorgan.org/dante-alighieri/divina-commedia/3> (ultima consultazione: dicembre 2022).

⁹ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 152. I disegni dedicati a questi *exempla*, tracciati a penna a cavallo di due carte contigue, restano incompiuti. Sul ms. cfr. CCD, pp. 639-640 (scheda di G. Adini); A. MAZZUCCHI, *Commenti danteschi antichi e lessicografia napoletana*, cit., p. 328; B. STOLTZ, *Le strategie narrative e il commento figurativo nei codici trecenteschi della Commedia di Dante: Strozzi 152, Holkham 48 e Additional 19587*, in *Dante visualizzato I*, cit., pp. 111-126; A. FORTE, *Intorno ai mss. danteschi Strozzi 152 e Additional 19587: una prima collazione iconografica*, in *Oltre le righe. Usi e infrazioni dello spazio testuale*, a cura di V. Allegrini, S. De Simone, A. Forte, Dario Panno-Pecoraro, Pisa, Edizioni della Normale, 2020, pp. 104-121. Il ms. è visionabile all'indirizzo http://www.danteonline.it/italiano/codici_frames/codici.asp?idcod=204 (ultima consultazione: dicembre 2022).

¹⁰ Londra, British Library, ms. Additional 19587. Cfr. CCD, pp. 819-829 (scheda di A. Giglio); M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, Napoli, Banca Sannitica, 1972, pp. 41-49, 84-87; A. FORTE, *Intorno ai mss. danteschi Strozzi 152 e Additional 19587*, cit. Il ms. è interamente digitalizzato all'indirizzo http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=addms_19587_fs001r (ultima consultazione: dicembre 2022).

¹¹ Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. Arsenal 8530. Cfr. CCD, p. 937 (scheda di M. Boschi Rotiroli); Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., pp. 50-51, 77-81. Una riproduzione integrale del codice all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52507439j> (ultima consultazione: dicembre 2022).

¹² Londra, British Library, ms. Egerton 943. Sul ms. si vedano gli studi di Anna Pegoretti (cfr. almeno EAD., *Indagine su un codice dantesco. La Commedia Egerton 943 della British Library*, Ghezzi, Felici, 2014; EAD., *Un Dante "domenicano": la «Commedia» Egerton 943 della British Library*, in *Dante visualizzato I*, cit., pp. 127-142), e quelli contenuti nel commentario all'edizione facsimilare: *Il manoscritto Egerton 943. Dante Alighieri, «Commedia». Saggi e commenti*, a cura di M. Santagata (saggi di M. Santagata, A. Pegoretti, C. Ponchia, F. Toniolo), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015. Il codice è consultabile all'indirizzo http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Egerton_MS_943 (ultimo accesso: dicembre 2022).

¹³ Budapest, Egyetemi Könyvtár, ms. Cod. Ital. 1. Cfr. i saggi contenuti nel secondo volume (*Studi e ricerche*) di *Commedia. Biblioteca universitaria di Budapest, Codex Italicus 1*, a cura di G.P. Marchi, J. Pál, Verona, Grafiche-SIZ, 2006 e i più recenti C. PONCHIA, *Frammenti*

39, cc.¹⁴; Can. It. 108, cc. 40r-40v¹⁵; Fi, c. 109v¹⁶; Pad 67, c. 130r¹⁷; Plut. 40.01, c. 138r¹⁸; Est, cc. 60v-61r¹⁹; XIII.C.4, cc. 34r-34v-35r²⁰; talvolta – ma si tratta di circostanza rara, evidentemente dettata da ragioni di spazio – uno o due episodi risultano soppressi (Bud²¹; Arsenal 8530, c. 79r²²; Fi, c. 109v²³; Pad 67²⁴; Plut. 40.01²⁵). La distinzione di maggiore rilievo – che molto ci dice della consapevolezza e della maggiore

dell'aldilà, cit., *passim*, e E. DRASKOZY, *Le illustrazioni del Codex Italicus I fra il testo, la tradizione iconografica e la fantasia del miniatore*, in *Dante visualizzato I*, cit., pp. 219-235. Una riproduzione digitale del ms. all'indirizzo <https://edit.elte.hu/xmlui/handle/10831/9820?noflip> (ultima consultazione: dicembre 2022).

¹⁴ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Banco Rari 39. Cfr. CCD, pp. 653-654 (scheda di M.L. Tanganelli); C. PONCHIA, *Continuità e innovazione. Tendenze illustrative della Divina Commedia nel primo Quattrocento*, in *Dante visualizzato II*, cit., pp. 35-46. Il ms. è visionabile all'indirizzo https://archive.org/details/br39_20200814/page/n15/mode/2up (ultima consultazione: dicembre 2022).

¹⁵ Oxford, Bodleian Library, ms. Canon. Ital. 108. Cfr. BMS, pp. 300-304; CCD, p. 919 (scheda di M. Boschi Rotiroti); M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., pp. 49-50. Il ms. è digitalizzato al seguente indirizzo: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/b22739d8-d9c1-40f7-915a-8c1ce22f5a43/> (ultimo accesso: dicembre 2022).

¹⁶ Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, ms. CF 2.16. Cfr. gli studi contenuti in *Chiose Filippine. Ms. CF 2 16 della Bibl. Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, Roma, Salerno, 2002, a cura di A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2002. Del ms. è disponibile una riproduzione facsimilare: *Il codice filippino della Commedia di Dante Alighieri*, Roma, Salerno, 2001.

¹⁷ Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. 67. Cfr. CCD, pp. 930-932 (scheda di M. Spadotto); C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà*, cit., *passim*. Del ms. è stata allestita di recente una riproduzione facsimilare (*La Divina Commedia degli Obizzi: Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. 67*, Rimini, Imago, 2017), accompagnata da un commentario di studi (*La Divina Commedia degli Obizzi: Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms. 67*, a cura di S. Bertelli, M. Ciccutto, A. Forte, S. Maddalo, Rimini, Imago, 2021).

¹⁸ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. 40.01. Cfr. CCD, p. 584 (scheda di F. Mazzanti); A. FORTE, *Errori in miniatura. Per i rapporti genealogici tra il Padovano 67 e il Laurenziano 40.01*, in *Dante visualizzato I*, cit., pp. 161-175. Il codice è digitalizzato all'indirizzo <http://teca.bmlonline.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=TECA0000623312&key-works=Plut.40.01#page/1/mode/1up> (ultima consultazione: dicembre 2022).

¹⁹ Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. a.R.4.8. Cfr. *Dante Estense: ms. Modena, Biblioteca Estense Universitaria, a.R.4.8 [Ital. 474]. Commentario*, a cura di E. Milano, Torino, Priuli & Verlucca, 1995; C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà*, cit., *passim*. Una riproduzione integrale del codice all'indirizzo <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mss/i-mo-beu-alfa.r.4.8.html> (ultima consultazione: dicembre 2022).

²⁰ Napoli, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. XIII.C.4. Cfr. CCD, pp. 897-898 (scheda di M. Boschi Rotiroti); M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, cit., pp. 27-33, 87-89.

²¹ È qui omissa il secondo *exemplum* (David e l'Arca dell'Alleanza).

²² Manca qui la rappresentazione dell'episodio di Traiano e la vedovella.

²³ Fi illustra unicamente l'episodio di David.

²⁴ È qui realizzata soltanto la scena dell'Annunciazione.

²⁵ Anche nel ms. Plut. 40.01, collaterale del ms. 67 appena citato, è disegnata unicamente la prima storia esemplare. Sulla variante iconografica propria di questa seconda soluzione, cfr. la nota successiva.

o minore attenzione al senso profondo del testo da parte di chi elaborò queste immagini – concerne però l'aspetto grafico e cromatico delle storie figurativamente affrontate, tracciate e dipinte come il resto delle figure in scena (M676; Marc; Additonal 19587; Plut.40.01²⁶) e pertanto a uno sguardo rapido o inconsapevole non distinguibili da tutte le altre, oppure – nei casi più felici e informati – rese del colore della pietra (Pad 67, Banco Rari 39), se non figurate, attraverso sapientissimi esempi di scultura dipinta, come intagliate all'interno di cornici rettangolari marmoree, nel rispetto della morfologia del luogo descritto da Dante²⁷ (Holk; Eg²⁸).

Analogamente, le storie esemplari citate a *Purg.* XII, esemplificative della superbia, il vizio opposto alla virtù esaltata due canti prima²⁹, godono a loro

²⁶ Lo schema grafico di questa miniatura è assai simile a quello visto nella soluzione di Pad 67, ma muta la colorazione degli abiti e degli accessori indossati dai personaggi: le figure di Maria e dell'Arcangelo non paiono più scolpite nella parete del monte, come nel codice padovano, dove rispecchiano il colore della roccia, ma assumono una colorazione variopinta. Trattasi di un dettaglio che, nel quadro della spiccata somiglianza iconografica tra i corredi dei due codici, può aiutare nel ragionamento sulla definizione del loro rapporto. In proposito, rinvio a A. FORTE, *Copisti di immagini*, cit., pp. 166-168.

²⁷ Ibrida la soluzione del ms. Arsenal 8530 (c. 79r), nel quale la scena dell'Annunciazione, inserita in una sorta di edicola, assume le forme di una pala d'altare, mentre la danza di Davide davanti all'Arca, circondata da figure di suonatori, pare svolgersi proprio sotto gli occhi di Dante. Analoga la dinamica rilevabile nel ms. XIII.C.4 (cc. 34v-35r), le cui miniature, incompiute, paiono a loro volta far cenno alla natura di intagli che caratterizza gli episodi fruiti da Dante: la prima scena è inserita all'interno di una cornice rettangolare sopraelevata rispetto al piano su cui poggiano i piedi i due poeti; i protagonisti del terzo *exemplum* sono dislocati su un'altura e Dante, per osservare la scena, tiene il volto sollevato. Del tutto eccentrico invece, il ms. Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 10057, il quale ospita, per questo canto X (c. 80v) e i successivi XIII (c. 86r), XVI (c. 92r), XVII (c. 94r), XIX (c. 97v), XXIII (c. 105r), XXVI (c. 110v), un'allegoria figurata del vizio punito nella rispettiva cornice; in questo codice non trova pertanto posto né il racconto per immagini dell'attraversamento delle balze purgatoriali né le storie esemplari volta per volta evocate. Sul ms. madrileno, cfr. CCD, pp. 844-845 (scheda di F. Geymonat). Sull'apparato illustrativo del codice, cfr. G. PITTIGLIO, *Il ms. 10057 di Madrid: una Commedia tra "storie seconde" e hapax iconografici*, in *Dante visualizzato I*, pp. 143-163. Sull'identificazione delle chiose che ne abitano i margini, cfr. A. FORTE, *Le chiose alla Commedia Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 10057: identificazione e prime ipotesi*, in «L'Alighieri», 58, 2021, pp. 129-147. Una riproduzione integrale del ms. all'indirizzo <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000007649&page=1> (ultima consultazione: dicembre 2022).

²⁸ I primi due episodi realizzati su Eg rispettano graficamente e cromaticamente la loro natura di intagli (sebbene nel secondo episodio i dettagli del carro e dei buoi risultino colorati). Il corteo di Traiano e la scena del dialogo tra questi e la vedova sono invece interamente colorati.

²⁹ Sulla sottile articolazione del canto XII, con uno sguardo attento alle serie degli *exempla* citati e al ruolo catartico di queste immagini, cfr. L. BATTAGLIA RICCI, «Come [...] le tombe terragne portano segnato»: lettura del dodicesimo canto del *Purgatorio*, in *Ecfraisi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Gianni Venturi, Monica Farnetti, Roma, Bulzoni, I, 2004, pp. 33-63; F. BAUSI, *L'orgoglio dei superbi calpestato*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. II. Purgatorio. 1. Canti I-XVII. 2. Canti XVIII-XXXIII*, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2014, pp. 337-366; N. MALDINA, *Purgatorio XII*, in *Lectura Dantis Bononiensis*, a cura di E. Pasquini, C. Galli, Bologna, Bononia University Press, VII, 2017, pp. 39-55; L. PASQUINI, «Pigliare occhi per aver la mente», cit., pp. 116-120.

volta di una discreta fortuna nel panorama miniato dantesco, sebbene illustrate sistematicamente in un unico caso (Alt³⁰) e per il resto affrontate solo in maniera parziale, con buona probabilità anche in ragione della loro entità³¹. Le scene di superbia punita più attestate – spesso non distinte dalle figurazioni del racconto principale, ma amalgamate per forma e colore a tutte le altre (Bud, c. 36v; Eg, c. 83v; M676, cc. 61v-62r-62v, Marc, c. 35r; Plut. 40.01, c. 144r; XIII.C.4, cc. 37v-38r)³² – coincidono con quelle citate all'inizio della rassegna (tra i più fortunati gli episodi che coinvolgono Lucifero, Briareo, Nembrot), quelle meno affrontate con gli *exempla* richiamati per ultimi³³. Tra le rappresentazioni più informate, straordinaria la proposta visiva della *Commedia* Holkham (p. 79), che, ricalcando con puntualità il paragone formulato da Dante stesso per consentire al lettore di figurarsi mentalmente quanto esperito in questa cornice, restituisce un'immagine fedelissima delle «tombe terragne» scolpite nel marmo dei pavimenti delle chiese medievali («come, perché di lor memoria sia, / sovra i sepolcri le tombe terragne / portan segnato quel ch'elli eran pria, / onde lì molte volte si ripiagne / per la puntura de la rimembranza, / che solo a' pii dà de le calcagne», *Purg.* XII 16-21). Elegantissima, in questa miniatura, la figurina di Dante che, quasi in punta di piedi, meno sciolta di quella di Virgilio, guarda in basso e calca («quant'io calcai, fin che chinato givi», *Purg.* XII 69) il tracciato segnato dai riquadri che incorniciano le storie esemplari, ciascuno dedicato a un *exemplum* e completo di didascalia esplicativa dell'identità del protagonista ritratto; di grande raffinatezza, infine, il tentativo, mediante la figurazione di un primo riquadro per metà e un ultimo solo accennato, di aprire a un numero di *exempla* visivi maggiore di quelli materialmente dipinti sulla carta, a un percorso più lungo e ar-

³⁰ Sulle illustrazioni di questo ms., cfr. *infra*.

³¹ Trattasi, com'è noto, di ben tredici storie esemplari di vizio punito, tratte alternatamente dalla storia sacra e dalla tradizione classica (*Purg.* XII 25-63), a fronte dei tre *exempla* di virtù esaltata rievocati a *Purg.* X.

³² Ma degne di nota le soluzioni di Arsenal (c. 82r), Marc (c. 33v) e Plut. 40.01 (c. 138r), le quali, distribuendo gli episodi scelti uno dietro l'altro lungo una balza rocciosa, denunciano almeno l'intenzione di restituire al lettore la collocazione dei vari *exempla* sul pavimento della cornice. In Marc e Plut. 40.01 lo sguardo di Dante è rivolto al terreno. Analoghi evidentemente gli intenti della «curiosa soluzione» di Eg (c. 83v), in cui tre figure e una torre appaiono semi-nasconde tra le rocce (A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco*, cit., p. 241).

³³ Di seguito un breve quadro delle attestazioni di questo gruppo di storie sulle carte dei principali codici trecenteschi della *Commedia*: Bud, c. 36v (Niobe?); Eg, c. 83v (Lucifero, [scena dubbia], Troia); Holk, p. 79 (Aracne, Lucifero, Nembrot, Saul, Sannacherib); M676, cc. 61v-62r-62v (Lucifero, Briareo, Nembrot, Niobe, Saul, Aracne, Roboamo, Erifile, Sennacherib, Oloferne, Troia); Arsenal, c. 82r (Lucifero, Briareo, Aracne, Ciro); Strozzi 152, cc. 40v-41r (miniatura molto compromessa: probabilmente Aracne, Nembrot, Troia (?)); Can. It. 108, c. 42r (Briareo, Nembrot); Banco Rari 39, c. 194r (Lucifero, Briareo, Nembrot o Troia nella *D* incipitaria; Erifile nella *O* di «Or superbite», v. 70); Marc, c. 35r (Lucifero, Briareo, Niobe, Nembrot); Plut. 40.01, c. 144r (Lucifero, Briareo, Ciro); Nap XIII.C.4, cc. 37v-38r (Lucifero, Nembrot, Roboamo, Troia).

ticolato del frammento fotografato dalla miniatura.

Avanzando nel percorso, una cornice dopo l'altra, le risposte figurative agli altri gruppi di *exempla* danteschi si fanno invece più rade e sfaccettate. Se difatti nei canti del «visibile parlare» (*Purg.* X 95), come appena visto, la componente plastico-visiva è assolutamente pervasiva e gli stessi artisti coinvolti nell'allestimento dei vari corredi miniati non avrebbero affatto faticato a rintracciare ispirazione e modelli, soprattutto tra le numerosissime prove offerte dall'arte coeva, per quanto concerne il resto delle allusioni dantesche a esempi di virtù esaltate e vizi puniti il campionario delle soluzioni esperite sulle carte dantesche si assottiglia molto e si rintracciano assai più di frequente rappresentazioni isolate di episodi singoli, scelti tra i molti evocati, trascurandone l'appartenenza a un sistema più ampio e coeso.

Dopo il trittico dei superbi, le storie esemplari un poco più fortunate sul piano figurativo – sebbene imparagonabili per numero e frequenza a quelle appena viste – risultano quelle affidate alla terza cornice, dove si elogia la mansuetudine e si purifica l'anima dall'ira (canti XV e XVII). Trattasi di storie esemplari esperite, come quelle della prima balza, ancora per via visiva, sebbene questa volta piovute «dentro l'alta fantasia» del poeta (*Purg.* XVII 25), quindi giunte alle anime e a Dante in forma di visioni estatiche («ivi mi parve in una visione / estatica di subito esser tratto», *Purg.* XV 85-86)³⁴. Tra i pochi codici che concedono uno spazio visivo alle storie citate, nessuno offre una trasposizione completa di tutti e sei gli episodi rievocati (neppure Alt, come vedremo più avanti): parziali le proposte visive della *Commedia* Arsenal 8530, che rappresenta due esempi di mansuetudine (storie di Pisistrato e Santo Stefano, cc. 88r-88v) e due di ira punita (storie di Aman e Procne, cc. 90v-91r); della *Commedia* M676, anch'essa latrice di due episodi di virtù esaltata (presumibilmente Pisistrato³⁵ e Santo Stefano, cc. 65r-66r) e due di vizio punito (storie di Aman e Lavinia, c. 68v); ancora quelle dei mss. Eg (cc. 89v-90r-90v), Can. It. 108 (cc. 45r-45v) e Marc (c. 38r), testimoni di tutte e tre le storie esemplari di mansuetudine, ma latori, passando alle visioni descritte a *Purg.* XVII, della sola disperazione di Lavinia il primo (Eg, c. 93r), della sola crocifissione di Aman il secondo (Can. It. 108, c. 46v), dei due episodi insieme – assente soltanto la storia di Procne – il terzo (Marc, c. 39r)³⁶. Di grande rilievo

³⁴ Cfr. L. PASQUINI, «Pigliare occhi per aver la mente», cit., pp. 120-123; P. VESCOVO, *Ecclesiastici con spettatore* (Dante, *Purgatorio*, X-XVIII), cit.; V. MARUCCI, *Ragione e sensi: sogni, visioni ed estasi nel Purgatorio dantesco*, in Id., *Per me, Dante. Incontri e riflessioni con alcuni canti della Commedia*, Ravenna, Longo, 2014, pp. 9-29; S. GILSON, *Purgatorio XV*, in *Lectura Dantis Bononiensis. VII*, cit., pp. 101-115.

³⁵ La miniatura è assai danneggiata, l'interpretazione pertanto dubbia: potrebbe trattarsi anche della trasposizione visiva del primo esempio di mansuetudine.

³⁶ I soli altri due codici che riservano uno spazio all'illustrazione di questo gruppo di esempi sono Est (c. 68r), latore di una miniatura del tutto isolata, raffigurante forse Maria presso il tempio di Gerusalemme, e Banco Rari 39 (c. 210v), testimone della figurazione dei due *exempla* di

il tentativo – che in qualche misura accomuna, pur con presupposti e risultati tra loro assai differenti, tutti e tre i codici appena menzionati – di tradurre visivamente l'esperienza puntuale, che il poeta sta conducendo, della visione estatica: in Eg, il Dante dei tre quadretti visivi dedicati ciascuno a un esempio di mansuetudine ha gli occhi chiusi e avanza nel percorso, come colui che riceve le immagini direttamente nella mente, senza interrompere il cammino; in Can. It. 108 e in Marc, Dante è invece disteso sul pavimento, dormiente accanto alla materia della sua visione, nel primo codice addormentato – e Virgilio con lui (!) – in prossimità della visualizzazione della crocifissione di Aman, nel secondo reiterato in queste pose accanto a ciascuna punizione esemplare³⁷.

Nell'economia del racconto purgatoriale dantesco – occorrerà ribadirlo – gli *exempla* appena ripercorsi e quelli scolpiti nella prima cornice (*Purg.* X-XII) risultano accomunati dal filo dell'esperienza visiva, e sorge il sospetto che proprio questo fattore possa aver condizionato, e in via del tutto poligenetica, la risposta figurativa dantesca più antica, alla luce della perfetta coincidenza tra la modalità di fruizione della storia esemplare da parte del personaggio lungo il cammino e la modalità di fruizione attiva per il lettore che legge il libro.

Un destino assai diverso da quello registrato per gli *exempla* scolpiti e manifestatisi nella mente tocca difatti alle storie esemplari pronunciate o gridate dalle anime purganti, come quelle di sollecitudine (*Purg.* XVIII), di liberalità e di cupidigia punita (*Purg.* XX), tutte mai affrontate figurativamente³⁸, e quelle di castità (*Purg.* XXV), accidia e lussuria punite (*Purg.* XVIII e XXVI), attestate unicamente (e solo in parte) in Alt e Arsenal 8530³⁹, o infine quelle di carità e invidia punita, «sentite / non però viste» (*Purg.* XIII-XIV) e di temperanza e gola punite (*Purg.* XXII e XXIV)⁴⁰, accomunate alle precedenti, come vedremo tra poco, dal ricorso ad alcune peculiari strategie di visualizzazione.

Maria e Pisistrato, ritratti però incongruamente come intagliati nella pietra, al pari delle storie illustrate a *Purg.* X e XII.

³⁷ Nella figurazione dell'episodio di Lavinia, opta per questa soluzione anche Eg: a differenza di quanto registrato nelle miniature che ritraggono gli esempi di mansuetudine, Dante risulta qui accovacciato e dormiente.

³⁸ Eccezione fatta per il solo Alt, per cui cfr. *infra*.

³⁹ Sono qui raffigurati il primo esempio di accidia punita (gli Ebrei che non seguirono Mosè, *Purg.* XVIII 133-135, c. 94r), il secondo esempio di castità (la cacciata di Elice da parte di Diana, *Purg.* XXV 130-132, c. 105r) e uno solo degli esempi di lussuria punita (Pasifae, *Purg.* XXVI 41-42, c. 105v).

⁴⁰ Per ragioni di spazio, la bibliografia sui molti canti menzionati sarà ridotta a pochi titoli essenziali, rimandando, per ulteriori approfondimenti, ai lavori e alle ricerche ivi citate. Si vedano, più in generale, P. VESCOVO, *Ecfraisi con spettatore (Dante, Purgatorio, X-XVIII)*, cit.; C. CREVENNA, *Retorica e teologia negli exempla del Purgatorio*, in *La divina foresta. Studi danteschi*, a cura di F. Spera, Napoli, D'Auria, 2006, pp. 201-284; EAD., *Strategie ricorsive negli exempla del Purgatorio dantesco*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano», 57, 2004, 1, pp. 33-54; L. PASQUINI, «Pigliare occhi, per aver la mente», cit., pp. 120-126; e, con riferimento a singoli canti, M. VOLPI, *Canto XIII. Dante tra superbia e invidia*, in *Lectura Dantis Romana*, cit., pp. 367-399; M. MOCAN, *Il livore dell'invidia e la luce*

Guardando questi dati nel loro complesso, prima di meglio precisare declinazioni e peculiarità specifiche della visualizzazione di ciascun gruppo di *exempla*, parrebbe di poter constatare che le strategie illustrative elaborate da committenti e artisti per l'illustrazione delle storie esemplari del *Purgatorio* dantesco riflettano più o meno consapevolmente la distanza (e forse l'intenzione di marcare una differenza) tra l'esperienza visiva e quella non visiva, del *viator* prima e dei lettori poi. Allestitori e artisti paiono cioè tenere distinti i diversi mezzi della fruizione dei vari *exempla* così come narrati da Dante, non ricorrendo a una strategia illustrativa unica e uniformante, la più immediata delle quali equivarrebbe, chiaramente, alla trasposizione visiva di tutte le storie esemplari, a prescindere dalla cornice di appartenenza e dalle modalità di fruizione descritte nel poema (che è proprio quanto farà Alt, come vedremo). Fatti salvi gli *exempla* che *si vedono*, nella tridimensionalità del bassorilievo o nello spazio astratto della visione, gli illustratori delle carte dantesche tendono a trascurare la visualizzazione di queste storie. E c'è di più: quando le affrontano, nella gran parte dei casi non si concentrano sul contenuto delle vicende prese a esempio di virtù o vizio ma paiono avvertire la necessità di rendere conto delle modalità con le quali le anime, e Dante con loro, ne ricevono il racconto.

Emblematico, per esempio, il fatto che a *Purg.* XIII (e talvolta anche a *Purg.* XIV), nella cornice degli invidiosi, che hanno le palpebre cucite e subiscono gli *exempla* sotto forma di misteriose voci incorporee, non si rintraccino trasposizioni visive delle storie richiamate da Dante ma quasi unicamente il *medium* attraverso il quale le voci raggiungono le anime: per visualizzare le voci aeree, imprevedibili, che recitano storie di carità esaltata e di invidia punita, ben sei codici (Holk, p. 81⁴¹; Banco Rari 39, c. 199r⁴²; Est, c. 64v; M676, cc. 63r-64v; Can. It. 108, c. 43r) ricorrono alla rappresentazione di figurine in volo⁴³.

della sapienza: lettura di *Purgatorio XIII*, «L'Alighieri», 56, 2015, pp. 61-85; E. PASQUINI, *Iconografia dei vizi e mitografia delle virtù (Purgatorio XIV)*, in *Encyclopaedia Mundi. Studi di letteratura italiana in onore di Giuseppe Mazzotta*, a cura di S. U. Baldassarri, A. Polcri, Firenze, Le Lettere, 2013, pp. 77-100, part. pp. 97-100; F. URSINI, *Lo sguardo di Aglauro da Ovidio a Dante*, «Studi Italiani di Filologia Classica», XV, 2017, 2, pp. 167-192; P. GARBINI, *L'exemplum di Crasso: Purgatorio XX, 116-117*, «Filologia e Critica», XVI, 1991, 2, pp. 272-276; M. GRIMALDI, *Canto XX. La regalità dei nuovi capetingi*, in *Lectura Dantis Romana*, cit., pp. 583-620; F. ZANINI, *Liturgia ed espiazione nel Purgatorio: sulle preghiere degli avari edei golosi*, «L'Alighieri», 50, 2009, pp. 47-63.

⁴¹ La prima figurina in volo di Holk è assimilata alla storia esemplare di cui è portatrice: vediamo infatti che la didascalia associata la identifica come «Oreste» (con chiaro riferimento all'incipit del secondo *exemplum* di carità: «I' sono Oreste», *Purg.* XIII 32).

⁴² In questo codice l'espedito è adoperato nuovamente a *Purg.* XVI (c. 212v), per rappresentare le voci che Dante sente una volta giunto all'entrata della terza cornice («Io sentia voci, e ciascuna pareva / pregar per pace e per misericordia / l'Agnel di Dio che le peccata leva», vv. 16-18) Il codice ospita inoltre l'unico caso di raffigurazione degli episodi di Aglauro e Caino (c. 206r), evocati a *Purg.* XIV come *exempla* di invidia punita.

⁴³ A questi si aggiunge Eg (c. 85v) che non disegna anime sospese nell'aria ma due volti in una nube. La dinamica denuncia in modo un poco diverso, ma ugualmente, il «problema di raf-

La soluzione appare poligenetica, suggerita certamente dall'indicazione dantesca «e verso noi *volar* furon sentiti / non però visti, *spiriti parlando*», e con buona probabilità da una lettura assai letterale della terzina appena successiva «La prima voce che passò *volando* / 'Vinum non habent' altamente disse, / e dietro a noi l'andò reiterando» (*Purg.* XIII 25-26, 28-30, corsivi miei). Così i programmatori iconografici suggeriscono di disegnare anime con le ali, per fornire una risposta figurativa concreta alla voce, che non si vede; scomparire il contenuto dei messaggi veicolati dalle voci e resta traccia unicamente del tentativo di illustrare le voci stesse. Sulle carte di Bud, latore di alcune miniature incompiute e di spazi bianchi occupati soltanto da brevi istruzioni lasciate agli artisti, rintracciamo una preziosa testimonianza di questa percezione condivisa: a c. 37v, in corrispondenza del secondo dei due riquadri abitati da immagini solo abbozzate, si intravedono due anime dalle sembianze molto simili a quelle di angeli e, un poco più in basso, il testo di un'istruzione operativa, che recita: «V(ergilio) e D(ante) che favela a a(n)i(m)e ch'è i(n) aiere che >vo< à aille»⁴⁴. Gli allestitori raccomandano dunque esplicitamente la rappresentazione di anime dotate di ali, collocate in alto, nell'aria.

Qualcosa di simile accade al momento di affrontare gli esempi di temperanza e di gola punita, gridati da voci provenienti dalle fronde degli alberi attorno ai quali si raccolgono gli spiriti purganti della sesta cornice (*Purg.* XXII 140): la proposta visiva della *Commedia* Holkham, per esempio, che non dedica spazio agli *exempla* citati, in ben due casi (pp. 101 e 105) traduce visivamente le voci uscenti dai rami, facendo ricorso all'espedito di una testolina nascosta sulla cima di ciascun albero, affiancata in entrambi i casi da una didascalia che esplicita le avvertenze che questa stessa voce rivolge ora alle anime ora ai due *viatores* («Di questo cibo avrete caro», a *Purg.* XXII 141, e «Trapassate oltre», a *Purg.* XXIV 115). Il modulo figurativo ritorna anche nella *Commedia* Morgan, dove la testolina che sbuca dalla chioma folta di un albero, anche in questo caso per due volte, a *Purg.* XXII (c. 75v) e a *Purg.* XXIV (c. 78r), presenta la bocca spalancata, in chiara allusione alla proclamazione di una storia o di un ammonimento. Infine in Bud, come visto pocanzi, le istruzioni tuttora visibili in prossimità di un quadretto illustrativo non ultimato esplicitano ancora una volta i processi di costruzione di un'immagine condivisa con altri esemplari illustrati: «un doxe e V(ergilio) e Da(n)ti che favela a una a(n)i(m)a ch'è suso un albore» (c. 42v)⁴⁵. Anche in riferimento alla cornice dei golosi, nei pochi casi in cui se ne tenta la visualizzazione, si rende dunque conto visivamente del *come* la storia esemplare (o il monito) giunga al suo fruitore e non di *quale* essa (o esso) sia.

figurare le voci» (A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco*, cit., p. 241).

⁴⁴ Trascrizione di P. PELLEGRINI, *Le istruzioni per il miniatore. Annotazioni linguistiche*, in *Commedia. Biblioteca universitaria di Budapest, Codex Italicus 1*, cit., pp. 85-90, p. 86.

⁴⁵ *Ibid.*

Da questo breve bilancio degli esperimenti di trasposizione visiva delle storie esemplari citate nelle cornici del *Purgatorio* emerge dunque chiaramente la tendenza, piuttosto diffusa, degli illustratori più antichi a tenersi ancorati al piano strettamente narrativo dell'opera e a tradurre in figura le modalità dell'esperienza catartica del secondo regno più che taluni suoi specifici contenuti (le storie esemplari, su tutti) o, meglio, a conferire spazio visivo a determinati riferimenti in maniera non svincolata dai mezzi della fruizione immaginati da Dante stesso per ciascuna cornice. Naturalmente, ponendosi le storie esemplari su un altro livello del racconto rispetto alla 'storia prima' (che è appunto quella del viaggio), per soppesare le ragioni dei tagli e delle esclusioni più e meno consistenti di queste storie dal racconto visivo di volta in volta consegnato ai vari esemplari miniati della *Commedia*, andrà tenuto in debita considerazione un dato di ordine materiale, ossia il fatto che, con particolare riferimento al caso dantesco, la selezione della materia da illustrare è imposta in partenza dalla vastità e multiformità dell'opera stessa. Ma non si potrà al contempo trascurare la presenza in figura – di fatto documentata, seppur intermittente – di alcune di queste storie (e di un campionario comunque variegato) sulle carte miniate di svariati codici danteschi, suggerite evidentemente da allestitori non indifferenti alla portata semantica e simbolica di quelle allusioni, sebbene illustrate ricorrendo talvolta a selezioni del tutto arbitrarie, verosimilmente motivate da personali preferenze: si pensi alla *Commedia* tràdita dal già citato ms. Arsenal 8530, che affronta l'illustrazione di queste storie in maniera tutt'altro che sistematica ma mostra grande coerenza nella predilezione per gli episodi di ascendenza mitologica (il manoscritto è il solo latore di una raffigurazione delle storie di Procne (*Purg.* XVII), Diana e Elice (*Purg.* XXV), Pasifae (*Purg.* XXVI).

Sicuro appare, comunque, nel complesso, il disinteresse degli allestitori dei programmi figurativi dei principali codici miniati della *Commedia* per l'elaborazione di un sistema articolato e complesso di figure che tenga insieme l'intero percorso di espiazione; ne è conferma lo scarto marcato e diffuso tra l'attenzione riservata, nei vari testimoni illustrati del poema, agli esempi scolpiti sui bassorilievi marmorei e quella concessa a tutte le altre storie, incoraggiata senz'altro anche dal diverso peso che Dante stesso, lungo il suo racconto, riserva a ciascuna categoria di storie esemplari.

A fronte di tali costanti rappresentative, certo colpisce la maggiore puntualità, anche relativamente alla restituzione figurata dei singoli *exempla* purgatoriali, rilevabile dall'osservazione attenta delle carte della *Commedia* di Altona (Alt), le cui scelte illustrative denunciano a chiare lettere la presenza di un piano di intenti sotteso al sistema di immagini tràdito. Il manoscritto, latore della *Commedia* e del prologo *Dante poeta sovrano*, privo di commento, è strettamente imparentato con il più celebre *Dante* di Chantilly (Musée Condée, ms. 597 = Cha), con il quale condivide alcune soluzioni iconografiche esclusive e al cui commento (le *Expositiones et glose super Comediam Dantis* di

frate Guido da Pisa) deve l'ispirazione per la formulazione di alcune proposte visive ulteriori, in riferimento naturalmente al solo *Inferno*. Ma proprio perché, a differenza di Cha, Alt tramanda l'intera *Commedia* e prova ad estendere l'illustrazione a tutto il poema⁴⁶, l'impresa affidata a queste carte denuncia la presenza, a monte, di una progettazione semi-autonoma, da esaminare e ricostruire lavorando anzitutto sulle carte della seconda cantica (nella terza l'illustrazione non fu mai realizzata).

Con riferimento alle storie esemplari del *Purgatorio*, vediamo che Alt traspone in figura un gran numero di *exempla*, non l'intero numero rievocato dal poeta ma certamente il maggior numero visualizzato nella tradizione miniata dantesca: in tutte le cornici, se non è visualizzata la serie completa degli episodi evocati (come accade a *Purg.* X, XII, XV e XX), risulta sempre attestata almeno una storia esemplare⁴⁷. Limitandoci ai casi più eclatanti, vediamo come a *Purg.* XII (figg. 1-3), nel quadro della restituzione figurata, organizzata su due pagine contigue, del complesso delle tredici storie esemplari citate nel canto, ciascuna immagine è collocata con grande puntualità in corrispondenza dei versi che raccontano l'*exemplum*; a *Purg.* XX, le miniature che danno figura a due esempi di liberalità⁴⁸ e all'intera serie connessa all'avarizia punita (*Purg.* XX 103-117) occupano la gran parte della pagina e, ribaltato il tradizionale rapporto testo-immagine, le terzine dantesche, estremamente frammentate, fungono da didascalie di quelle visualizzazioni⁴⁹.

Anche in Alt, tuttavia, manca una programmazione sistematica del complesso degli *exempla* purgatoriali, e si registra uno squilibrio piuttosto marcato tra le storie affrontate in serie e quelle riproposte quasi cursoriamente, un fatto evidente soprattutto nell'ultima porzione della cantica, dove gli *exempla* illustrati compaiono in numero sempre inferiore (e dove peraltro è possibile regi-

⁴⁶ Il progetto illustrativo resta di fatto incompiuto. Sul codice si avvicinano almeno tre squadre di lavoro: una prima bottega per l'illustrazione dell'*Inferno*, una seconda impegnata nella realizzazione di una buona parte delle miniature e di alcuni disegni non colorati nel *Purgatorio*, e un ultimo artista intervenuto alla fine della stessa cantica, autore di 27 o 28 disegni lasciati a penna. Per una descrizione più dettagliata delle fasi di allestimento del codice, rimando a A. FORTE, *Copisti di immagini*, cit., pp. 220-229.

⁴⁷ Sono illustrate le storie di Oreste (esempio di carità) e Aglauro (esempio di invidia punita) nella seconda cornice (*Purg.* XIII-Pg XIV); Aman e Lavinia (ira punita) nella terza (*Purg.* XVII); Mosè e il popolo ebraico (accidia punita) nella quarta (*Purg.* XVIII); le donne romane e Daniele (temperanza) nella sesta (*Purg.* XXII); mariti e mogli caste (castità) nell'ultima (*Purg.* XXV). Mancano invece attestazioni figurate degli *exempla* di sollecitudine (*Purg.* XVIII) e gola e lussuria punite (*Purg.* XXIV e XXVI).

⁴⁸ Illustrate le storie di Fabrizio (*Purg.* XX 25-27) e di San Nicola (*Purg.* XX 31-33).

⁴⁹ Le carte che tramandano il canto sono peraltro invase, sin dalle prime terzine, da un'altra serie di miniature, dedicate alla visualizzazione degli eventi ricordati da Ugo Capeto; nell'ordine, sono figurati i seguenti episodi: *Carlo d'Angiò fa uccidere Corradino e San Tommaso* (vv. 67-69, c. 73v); *Carlo di Valois arriva a Firenze* (vv. 73-75, c. 74r); *Carlo II concede per denaro la figlia in sposa a Azzo VIII d'Este* (vv. 79-81, c. 74r); *Filippo il Bello si reca dal Papa presso Anagni* (vv. 86-90, c. 74r); *Filippo il Bello "nel Tempio"* (vv. 91-93, c. 74r).

strare anche qualche caso di incongruenza iconografica, non specifica dell'illustrazione delle storie esemplari ma relativa a diversi altri luoghi del percorso figurativo di Alt⁵⁰). Un dato, però, caratteristico ed esclusivo delle immagini tradite da questa *Commedia* va debitamente valorizzato: tutte le storie qui raffigurate risultano conformi al complesso delle altre immagini⁵¹ e vengono offerte all'osservatore come frammenti illustrati del cammino stesso; assente qualunque espediente di diversificazione, a libro aperto, il lettore non distingue nell'immediato tra le scene che traducono visivamente il viaggio e quelle che alludono alle storie esemplari citate lungo le cornici del monte né, più nello specifico, tra gli episodi fruiti da Dante con la vista (scolpiti o frutto di visioni estatiche) e quelli uditi come voci. Com'è stato già notato⁵², in molte di queste traduzioni visive Virgilio e Dante scompaiono persino dalla scena, ponendo il lettore nell'ottica del *viator* e potenziando così la funzione catartica di questa specifica sezione di immagini.

Vero è che, nel racconto per immagini di Alt, le figurazioni offerte al lettore sono in assoluto numerosissime, risultando spesso illustrati anche frammenti retorici del discorso, come le similitudini⁵³, e registrandosi complessivamente una profonda frammentazione del testo a vantaggio della visualizzazione del narrato, non mancando infine, lungo il percorso visivo, incongruenze, inciampi ed episodi di confusione iconografica che lasciano sospettare il verificarsi di qualche cortocircuito al tempo del confezionamento del corredo⁵⁴. Il piano di in-

⁵⁰ Cfr. *infra*.

⁵¹ Fanno eccezione soltanto le figurazioni dei primi due *exempla* di *Purg.* X (Annunciazione e Davide danzante), dipinte come intagliate nella parete del monte, ma questo luogo del testo – lo abbiamo visto in dettaglio – risulta ampiamente condizionato dall'incisività del racconto dantesco oltre che, con buona probabilità, della grande familiarità degli artisti di volta in volta implicati con l'oggetto artistico (il bassorilievo) finemente rievocato.

⁵² Cfr. M.R. WRIGHT, *Interpreting Codicology: Re-visions of the Divine Comedy in the Codex Altona*, in «Mosaic», 28/4, 1995, pp. 13-37, p. 17; A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., pp. 184-186.

⁵³ Simili inserti illustrati abitano in prevalenza le carte della seconda cantica, dove troviamo la figurazione della morte di Piramo sotto gli occhi di Tisbe (c. 85v), realizzata in corrispondenza del paragone istituito da Dante tra gli effetti del nome della donna su Piramo e le parole di Virgilio sul suo animo (*Purg.* XXVII 37-39), due comparazioni con episodi della vita quotidiana (l'uomo a cavallo ispirato al paragone «si come far suole / chi dietro li uccellin sua vita perde», *Purg.* XXIII 2-3, e il marinaio in navigazione riprodotto in prossimità della similitudine «ma ragionando andavam forte / sì come nave pinta da buon vento», *Purg.* XXIV 2-3), una trasposizione visiva della similitudine di *Purg.* XVIII 91-93, che equipara le anime in corsa degli accidiosi alle corse orgiastiche dei Tebani in onore di Bacco. Nell'*Inferno* rintracciamo invece soltanto due episodi di similitudini figurate: il richiamo, nella descrizione della metamorfosi di Vanni Fucci, alla trasformazione miracolosa della fenice (*Inf* XXIV 106-111) e il paragone tra il suono che introduce l'arrivo dell'anima di Guido da Montefeltro e il boato emesso dal toro di Falaride (*Inf* XXVII 7-12).

⁵⁴ Per una casistica puntuale delle maggiori incongruenze rilevate rimando a A. FORTE, *Copisti di immagini*, cit., pp. 283-289.

tenti sotteso all'allestimento della *Commedia* di Altona, com'è evidente, è materia ancora da definire; l'attenzione degli allestitori di Alt alle storie esemplari del *Purgatorio*, e in particolare alla funzione svolta da questo complesso di immagini nell'architettura del viaggio dantesco, così come pare emergere da questo breve percorso tra le carte illustrate del poema, si fa specola assai interessante per proseguire l'indagine sulle carte di una *Commedia* miniata straordinaria, dagli intenti e dalle specifiche finalità ermeneutiche in parte ancora sfuggenti.

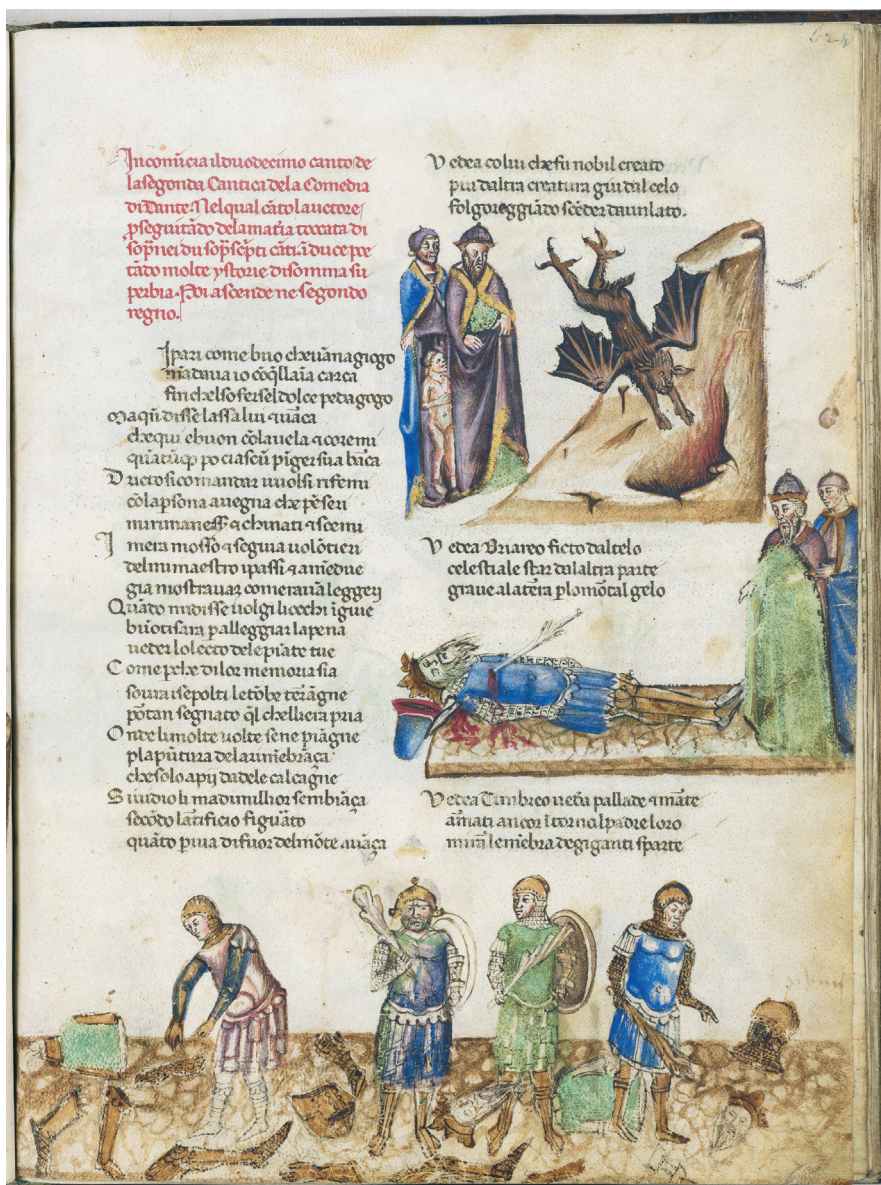


Fig. 1 Cod. Altonensis, f. 59r.



Fig. 2 Cod. Altonensis, f. 59v.



Fig. 3 Cod. Altonensis, f. 60r

Riflessi ed echi

MARIA ANTONIETTA GRIGNANI

Materia e immaginazione di Dante in Giorgio Orelli

Gli studi sulla maggiore tradizione italiana e l'eccezionale memoria fonico-ritmica di Giorgio Orelli nella duplice veste di poeta e di critico sono noti ai lettori di poesia e agli appassionati di 'accertamenti verbali'. La configurazione materiale dei suoni evocati dai grafemi, dalla metrica e dal ritmo sono tutt'uno con la struttura profonda e specifica dell'oggetto-poesia che, lavorando per statuto sulla parola scritta, non ubbidisce a una formalistica autonomia del significante, ma è il risultato dell'intreccio non separabile di reticolo verbale e sostanza materiale¹. La distillata distanza temporale di comparsa a stampa dei suoi volumi di versi si deve al rigore etico e al controllo che Orelli ha messo a frutto con sé stesso e nell'analisi dei grandi poeti, passeggiando tra le vette, da Dante a Montale, da Leopardi a Pascoli. Per l'Alighieri, oltre allo straordinario aspetto fabbrile portato al diapason, a Orelli devono avere insegnato parecchio i dialoghi sceneggiati nella *Commedia*, talora con inflessioni locali o altre lingue, come fa lui stesso nelle ultime raccolte tra *Spiracoli* del 1989, *Il collo dell'anitra* del 2001 e il non finito e postumo *L'orlo della vita*. Se poi rammentiamo di Orelli poeta gli incontri, le voci, i cromatismi, i deittici, i presentativi, le ironie dei componimenti di carattere civile in *improperium* via via più fitti, ne deduciamo una sensibilità affinata sui testi tramandati, ma in modo privilegiato sulla vasta tastiera del linguaggio dantesco, aperto agli elementi materiali e insieme all'immaginazione e alla resa iconica.

Fin dagli esordi di poeta Orelli ha tenuto presente la duttilità dantesca di intersezioni tra lingua parlata e lingua scritta, tra *locutio vulgaris* e *locutio artificialis*. È stato affascinato dall'impiego a ventaglio largo in cui Dante rende il flusso sonoro o voce, ne alimenta gli effetti visivi e li governa in relazione ai

¹ Cfr. *Giorgio Orelli e il "lavoro" sulla parola*, a cura di M. Danzi e L. Orlando, Novara, Interlinea, 2015. Si vedano tra gli altri i contributi di STEFANO AGOSTI, *Giorgio Orelli e l'istanza della lettera*, pp. 15-22, sulla superficie del testo che incorpora la sua stessa profondità con citazioni da Mallarmé, Valéry, Lacan, i primi due autori cari anche a Orelli; SILVIA LONGHI, *Le sil-labe di Orelli*, pp. 37-50, sulle riprese dal *Fiore*, da lui ritenuto tenacemente di Dante, nella sezione *Riserva protetta* del non finito *L'orlo della vita*.

temi, potenziando la sinergia tra contenuto e espressione. Invece il petrarchismo 'lirico' della poesia italiana prevalente della prima metà del Novecento - certo con la trafila di secolari passaggi e innovazioni - risale alla postura molto selettiva del Bembo, secondo il quale Dante ha troppe voci immonde e brutte, come campo di grano infestato da logli e erbe sterili. È stato Contini con l'idea di plurilinguismo dantesco e monolinguismo petrarchesco a liberare la tradizione del Novecento dalle esclusioni e dal 'poetese' sopravvissuto anche all'Ermetismo, cui anche Orelli da giovane qualcosa deve. Ma in sede critica Orelli non è totalmente allineato al grande maestro e amico degli anni friburghesi, non così manicheo nel distinguere linea dantesca e linea petrarchesca, avendo studiato a lungo e fatto notare in un intero libro di saggi la presenza di dantismi nel capostipite della 'lirica' nostrana: «Dispero insomma di poter definire Petrarca come anti-Dante anzitutto perché non posso aprire il Canzoniere senza toccarci la viva presenza di Dante, il merito del suo linguaggio così trasmutabile, il collo dell'anitra della sua espressività», anche se, ammette, l'escursione dantesca è massima rispetto alla superficie levigata del Petrarca².

Con progressione nelle raccolte mature Orelli recepisce il rapporto tra materia e immaginazione, cartesianamente tra *res extensa* e *res cogitans*, all'insegna dei registri del Dante 'comico', che riscatta la potente presa sulla realtà fisica e la incardina in realizzazioni foniche e in immagini più reali del cosiddetto reale. Al limite inferiore alcuni inserti disfemici, eccezionali ma significativi, li troviamo tra lingua parlata attuale (la *locutio vulgaris*!) e autorizzazione dantesca in *Sinopie* (1977) e *Spiracoli* (1989): *Strofe di marzo* esibisce due termini differenti per significato ma fonicamente affini *merla / merda*: «e se ne frega più che mai la merla / delle nostre ciarle, ed anche la merda, che luccica sprizzando / a sfatti sciami dalla concimatrice»³. Tra i ruffiani di *Inf.* XVIII 116 si legge di Alessio Interminelli: «vidi un col capo sì di merda lordo», mentre Taide «là si graffia con l'unghie merdose». È proverbiale il passo del canto XXVIII 26-27, ove l'intestino è «il tristo sacco / che merda fa di quel che si trangugia». Uno dei polemicisti *Cardi* di *Spiracoli* ammoderna la licenza infernale ricorrendo al verbo, forse di ricalco francese: «il nuovo amore / del miliardario sembra immerdarsi / nella manovra con la Roll Royce»; tre pagine più in là in un discorso diretto altrui: «allora ti do tre pedate nel culo» (cfr. ancora più forte *Inf.* XXI 139: «ed elli avea del cul fatto trombetta»).

La natura materiale dei suoni, importante per Orelli, è la faccia visibile della struttura interna dell'oggetto-poesia, intessuto di elementi verbali, che lavo-

² *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 8-9. L'immagine del collo dell'anitra sarà recuperata molti anni dopo per il titolo del libro di poesia che uscirà nel 2001.

³ Cito sempre da *Tutte le poesie*, a cura di P. De Marchi, Introduzione di P.V. Mengaldo, bibliografia di P. Montorfani, Milano, Mondadori, 2015. La raccolta, che ricostruisce e offre fin dove possibile anche *L'orlo della vita*, è fornita di indice alfabetico dei titoli e dei capoversi, il che esime dal fare riferimento alle pagine e, se ritenuto non rilevante, alle singole raccolte.

rano appunto sulla parola e ne svelano la forma-sostanza, scavando nel linguaggio come una talpa. In ambienti tematici incommensurabili rispetto all'ipotesto, la suggestione dell'analogia per via di ritorni fonici è dichiarata nel *Frammento dell'ideale* di *Sinopie* con le doppie sibilanti nel dialetto di una serva che «sibilavano come nel Canto Quinto dell'*Inferno*», rinvio palese al sintagma notissimo «Cleopatras lussuriosa»⁴. In molti luoghi dei saggi, a proposito del Petrarca oltre che di Dante, Orelli parla della parte 'lucifera' della -i-, ad esempio nell'analisi del *Sonetto in i* del *Suono dei sospiri*. Anni dopo *I primi versi della Commedia* della *Qualità del senso* notano le -i- di nuovo definite etimologicamente 'lucifere', portatrici di luce, su riscontri isoritmici, sui suoni-sensi e relativi richiami all'orecchio; poi si passa alle -u- come per la dantesca selva *oscura*, che «allungano le ciglia verso altre fonicamente imparentate»⁵. Nel *mezzo del giorno* di *Sinopie* ascolta, traudita dalla strada, una donna che parla nel dialetto mendrisiotto e ravviva una memoria letteraria dichiarata, dai classici al Folengo:

Che ur a in? Dalla u alla i
quasi come in Virgilio o nel Folengo:
baratrum oculis; e la *i* della massaia
che forse litiga col marito,
Dìu Dìu (dopo un silenzio, *crepa*),
trafigge anche più in dentro [...]

Con un certo gusto del simbolismo suggerito dai suoni, la -i- è sempre la vocale che 'trafigge'. Passando alla verginella simile alla rosa del primo canto del *Furioso* ottava 42, che sta «in bel giardin su la nativa spina», Orelli sottolinea l'attività della «/i/ lettera della luminosità e della trafittura» e ci ragiona a lungo⁶. La bandella del *Collo dell'anitra* insiste pure sulla potenza della luminosità e trafittura data dalla -i- del dantesco *anitra*, la quale «chiama nella stessa sede ritmica *anima*», donde gli esergo appaiati in citazione parziale, che vengono l'uno da *Inf.* XXII 130-132:

non altrimenti l'anitra di botto
quando 'l falcon s'appressa, giù s'attuffa,
ed ei ritorna su crucciato e rotto⁷

⁴ Cfr. *La qualità del senso*, Dante, Ariosto, Leopardi, Bellinzona, Casagrande, 2012 p. 59 ove, con riferimento all'arte pittorica ben più tarda, si dice che si tratta di un «Ingres snodato, ricco, intensamente poetico nel succedersi delle sibilanti».

⁵ Cfr. rispettivamente *Il suono dei sospiri*. Sul Petrarca volgare, cit, p. 17 e *La qualità del senso*, cit., p. 23.

⁶ *La qualità del senso*, cit., pp. 45-46.

⁷ Già in *Accertamenti verbali*, Milano, Bompiani, 1978, pp. 23-25 questo passo dantesco è prova di «arrendevolezza del significante alla volontà semasiologica o semplicemente espressiva».

l'altro da *Par.* XXVI 100-103, per via di accenti e di ritmo uguali:

e similmente l'anima primaia
mi faceva trasparer per la coverta
quant'ella a compiacermi venia gaia

Alla voce alfabetica *C come CARDI* di *Quasi un abbecedario*, per le due sezioni polemiche e pungenti degli ultimi due libri pubblicati in vita (*Cardi e Altri cardi*), Orelli sottolinea le potenzialità di senso di una consonante: «*Cardi* è una bella parola, la prima sillaba è dura, con questa /t/ implosiva in arsi»⁸.

A calibrare un uso intenso della terminologia tecnica, linguistica e metrica del poeta in veste di critico, accanto ai ferri del mestiere spiccano accensioni analogiche prelevate da altri ambiti legati ai sensi, soprattutto l'udito e la vista, in rapporto con effetti combinati acustico-visivi di consonanti, nessi consonantici e vocali: la distribuzione fonematica tra le parole è creatrice di catene associative semantiche e, come ha osservato Andrea Zanzotto in una intervista del 1980, si tratta di «una fisicità, una corporeità nel senso quasi di carnalità spirituale» che passa dal poeta al critico per la ricerca di una «corporeità ritmica»⁹. Nella poesia in proprio Orelli sale con agilità dal raso-terra di occasioni più o meno fortuite (legate a luoghi della Svizzera alpina, al cerchio familiare, a incontri con uomini e animali), ai temi grandi della vita e della morte, dei ritorni memoriali, della lezione naturale che promana fuori dal dominio dell'antropocene. Il dire poetico non omette e non violenta il linguaggio comunicativo, ma fa sprizzare nell'urto o dall'unisono delle parole, alte o usuali che siano, significati profondi, perché il fatto, il concetto e la forma stanno in una simbiosi che sarebbe improprio separare. E Dante, mediante il disegno formale del pensiero e dell'immaginario, restituisce alla massima potenza icone del reale, rumori, colori, sostanze.

Qualche accenno a Orelli critico. In *Accertamenti verbali* la *tenace pece* dell'arzanà veneziano raffigura in modo quasi materico la «sozza merce appiccaticcia in cui poi vediamo immersi i barattieri»; il ramarro di *Inf.* XXV 79-81 per via delle -r- ricorrenti è più vivo della realtà sua di verde sfrecciante come folgore. Orelli percorre anche a ritroso la storia della poesia, ricostruendo filiere: «le nostre letture di Dante, diciamo da ramarro a ramarro, erano letture postmontaliane»¹⁰. Nella premessa teorica del primo capitolo *Ritmi, timbri, il disegno del pensiero* viene indagata la stilistica della *parole* come profondità della superficie, consostanzialità di significante e significato. Orelli crede nella collaborazione paritetica di suono e senso, nell'alto artigianato necessario come una sorta di lavoro dentro il lavoro, essendo la poesia «universo di relazioni re-

⁸ A cura di Y. Bernasconi, Casagrande, Bellinzona, 2014.

⁹ A. ZANZOTTO, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, p. 213-214.

¹⁰ *Accertamenti verbali*, cit., p. 179.

ciproche, analogo all'universo dei suoni entro cui nasce e si muove il pensiero musicale»¹¹. La memoria ritmico-timbrica dei poeti – dice Orelli – ha una specifica *vischiosità* nella trafila genetica da uno all'altro; se ben compresa dal lettore essa quasi costituisce una esegesi di per sé, offerta senza troppi rigiri o glosse di addetti ai lavori, perché forma dell'espressione e forma del contenuto sono in simbiosi:

Ritmico-timbrica è essenzialmente la memoria che i poeti hanno di sé e d'altri poeti. Di tale memoria, quando si tratti di riprese (consapevoli o inconscie poco importa) in profondità, con una nuova densità, si può dire che è già un'esegesi. Il discorso poetico ne è informato molto più di quanto comunemente non si creda: anche a questo pensiamo quando si dice che un poeta è figlio di qualcuno¹².

Del resto per gli antichi le Muse erano figlie di *Mnemosyne* cioè della memoria. Venendo ai contemporanei si legge tra l'altro una bella e ricorrente metafora orelliana, che potrebbe essere applicata anche alla sua produzione in versi tra quotidianità degli spunti e rarefazione di alture semantiche implicate: «parlo volentieri dell'ozono di Montale, del suo intenso odore di tempesta (e a questo Montale che vive come tra lampi, talvolta davvero, per usare una sua espressione, *a pezzi*, spesso mi accade di affiancare quel certo Shakespeare, quel certo Tasso)» e poi si torna all'ozono di Dante «che oggi sentiamo, o crediamo di sentire, così fortemente». Dante e il suo arsenale sono un «vero laboratorio di motivazione dei segni» come i rumori di *Inf.* VII (gli avari e prodighi che vanno «voltando pesi per forza di poppa», poi gli iracondi che gorgogliano fitti nel limo)¹³. In una conversazione televisiva di anni dopo non a caso Orelli invita i lettori a «guardare il mondo con le orecchie» unendo al senso della vista, cui ci ha abituato la moderna lettura silente, l'altro più antico dell'udito¹⁴.

Secondo l'abitudine di accostare competenze critiche specialistiche con zone di impronta più informale e comunicativa, dall'*ozono* e dalle metafore scientifiche di colpo la transizione va a immagini più democratiche o proverbiali: Dante «piglia almeno due rigogoli a un fico»; mentre il critico, cui pertiene comunque un giudizio di valore, sa «aprire la bocca secondo il boccone» e «tirar l'acqua al mulino della semanticità»¹⁵. Montale, convocato nel capitolo degli *Accertamenti* su *L'«upupa»* e altro, «non solo è di quelli, per dirla con

¹¹ Il sintagma «lavoro del lavoro», dedotto da Valéry, torna a proposito dell'*Orlando* anche in *La qualità del senso*, cit., p. 44. La premessa, sempre sulla fedele linea continiana, è anche vicina all'estetica che fu praticata da Alfredo Gargiulo per l'idea che i suoni sono «incarnazione fonetica dell'anima».

¹² G. ORELLI, *Accertamenti verbali*, cit., p. 28.

¹³ Ivi, pp. 177-179.

¹⁴ Conversazione con Mattia Cavadini, serie della TV svizzera *Poesia e territorio*, programma Pentagono (1999).

¹⁵ *Accertamenti verbali*, cit., pp. 8 e 11.

Yeats, che tossiscono nell'inchiestro, ma sa, oltre che produrre poesia, conservarla, come l'uomo del paleolitico il fuoco». Si compiace a abbassare il tiro, Orelli, sempre nel capitolo sulla montaliana upupa: «Strano e raro uccello, che tuttavia qualcuno, a due passi da casa mia, nel bosco di Sasso Corbaro a Bellinzona, dice di vedere ogni anno con gioiosa meraviglia: la serva lo vede sempre prima del padrone»¹⁶. Per i *Dantismi del Canzoniere* del Petrarca ecco l'esergo tratto da un motto scherzoso del padre, non uomo di lettere ma spiritoso imitatore dei proverbiali e introiettati accenti di terza, sesta e decima: «Eri tu che mangiavi quell'anitra (mio padre)».

Orelli conosceva la *Conversazione su Dante* di Osip Mandel'stam¹⁷. Nella assoluta diversità di metodi e di competenze sulla nostra lingua, da parte dell'autore e studioso russo che compitava l'italiano proprio sulla *Commedia* e per opposto del nostro italofono e coltissimo Orelli, i due per eterogenesi dei fini e della formazione sembrano solidali nell'approccio alla poesia dantesca. Le osservazioni di Mandel'stam, che l'ultima curatrice Serena Vitale definisce più che "conversazione" un "poema critico", sono incentrate oltre che sull'insistenza e addirittura belligeranza perenne della poesia autentica, sulla concretezza visiva e sul flusso cinetico dell'energia verbale dantesca, come «unità di luce, suono e materia». Mandel'stam si era interessato di chimica, fisica, mineralogia, cristallografia a partire dal viaggio in Armenia, poi nell'esilio di Crimea aveva approfondito la conoscenza dell'italiano sulla *Commedia* dantesca, scrivendo la *Conversazione*, dove usa di frequente immagini tratte dalle scienze: «La sua poesia conosce tutte le forme di energia note alla scienza dei nostri tempi»¹⁸. Anche Orelli critico ama immagini cristallografiche e le impiega a proposito di molti, perfino del Petrarca: «La lingua sembra impaziente di accendersi e svuotare, come, nelle sue faccette, una pietra preziosa»¹⁹.

Per rendere il senso dinamico che il lettore percepisce nel viaggio di Dante, il poeta russo confeziona una analogia fisico-cinetica, che non sarebbe dispiaciuta a Orelli: «L'*Inferno* e ancor più il *Purgatorio* celebrano l'andatura umana, la misura e il ritmo dei passi». Altri paragoni suggestivi punteggiano la *Conversazione*, come quello delle giunche cinesi che nell'acqua si muovono in più direzioni, a significare la pluridirezionalità del punto di vista e il pluristilismo dantesco. Ben prima della invenzione dello strumento musicale detto organo, Dante aveva costruito «nello spazio letterario un organo di infinita potenza e ne assaporava ogni possibile registro, ne gonfiava i mantici facendolo mugghiare e tubare da tutte le canne». La colorita resa delle impressioni di quel

¹⁶ Ivi, rispettivamente pp. 181 e 189.

¹⁷ La *Conversazione*, scritta nella prigionia di Crimea nel 1933, ma resa nota solo negli anni Sessanta, è stata tradotta da Maria Olsoufieva, presentazione di A. M. Ripellino, in *La quarta prosa. Sulla poesia. Discorso su Dante*, De Donato, Bari, 1967. *Viaggio in Armenia* è riproposto nel 2021 da Adelphi, traduzione e cura di S. Vitale. Da quest'ultima edizione i rinvii.

¹⁸ Ivi, p. 33.

¹⁹ *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, cit., p. 5.

lettore speciale si concentra su vari punti della *Commedia* con un richiamo di nuovo al materiale sonoro, come commenta per *Inferno* XXXII sui traditori della patria giù nel pozzo gelido della ghiaccia di Cocito, ove le rime aspre e chioce *Osterlicchi: Tambernichhi: cricchi* gli ricordano l'esplosione fonetica e l'aspro verso di un'anatra slava! Di nuovo trascorrendo a esempi contemporanei: «Molto prima dell'alfabeto dei colori di Arthur Rimbaud, Dante coniugò il colore con il vocalismo del linguaggio articolato» con impulsi cromatici tessili molto più che alfabetici²⁰.

Orelli poeta usa e con cautela estrema mutua e risemantizza i contesti tematici di Dante, nei titoli di due raccolte cronologicamente agli estremi: *L'ora del tempo* (1962) e la postuma non terminata *L'orlo della vita*, rispettivamente da *Inf.* I 43 e *Purg.* XI 128. Ma anche *Spiracoli* per sua confessione, oltre al valore dialettale in uso nel paese ticinese di Blenio, da lui adattato all'italiano («fessure nella roccia per le quali entra nel grotto l'aria»), rammenta XXIV-XXV del *Paradiso* per la frequenza là di *spirare* e *spiro*, vere parole-soffio, fiati senza corpo. Entro i testi non fa del puro citazionismo, perché semmai vuole transumare Dante, prelevarne valori visivi e acustici, poi trasporli e immetterli in occasioni odierne apparentemente banali se non feriali, nel mentre presuppone (talora forse con un di più di fiducia, diremmo oggi che gli studi umanistici dal liceo in su vengono compressi) un lettore idoneo, cioè in grado di cogliere da una parte i rinvii espliciti, talora addirittura corsivati se sono versi riportati alla lettera, dall'altra riusi piegati a situazioni tematiche in nulla sovrapponibili. Si sbriglia infine nelle allusioni, che per differenza enciclopedica e diversità di memorizzazione non sono facilmente individuati da un destinatario attrezzato di una buona formazione, ma privo dell'orecchio assoluto di Orelli²¹.

Mi pare utile ricordare la distinzione del classicista Gian Biagio Conte tra allusione integrativa e allusione riflessiva²². L'allusione integrativa produce un'unica immagine a due facce, che rigenera all'unisono la memoria del poeta cui si allude e quella del lettore in rapporto a una situazione poetica cara ad entrambi, si pone cioè come significante del significato secondario indicato per intertestualità. Richiede una collaborazione interpretativa se vuole attivare la rete di citazioni, richiami associati, reminiscenze, imitazioni, allusioni: il lettore deve riconoscere la lettera e il duplice senso ai fini della significazione. L'allusione riflessiva invece non rigenera per risonanza il testo antico, ma lo rifrange per sdoppiamento comparativo, non nell'opera bensì nell'operazione

²⁰ *Conversazione su Dante*, cit., la citazioni dalle pp. 43, 84, 93.

²¹ Nel libro fresco di stampa di A. MORININI, *Silenzi soffiati. Sulla poesia di Giorgio Orelli*, Venezia, Marsilio, 2021, al capitolo *Tipologie d'intertestualità*, il paragrafo 4.6 è dedicato alla matrice dantesca, alle schegge che senza sussulti si inseriscono in un tessuto lessicale piano e del tutto attuale: «Il dantismo di Orelli è vincolato alla riappropriazione e all'incastonamento lessicale, difetta invece di ogni continuità di tipo tematico, strutturale o ideologico: nell'opera poetica non trova spazio alcuna forma di allegorismo, profetismo o catabasi», p. 197. Giustissimo.

²² G.B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario* (1974), Palermo, Sellerio, 2012.

attuale, quasi a smascherare l'illusione di credibilità, a togliere autonomia al testo recente; lo fa, a maggior ragione, se intervengono l'ironia o la parodia, che lasciano spazio per una ricezione dissociativa.

Alcuni esempi possono dare un'idea del riuso svincolato dalla convergenza tematica, ma mai stridente perché ben fuso sotto il profilo ritmico e sempre integrativo, mai distintivo, come invece nella linea di 'saturazione' culturale che congiunge tra altri Gozzano a Giudici e nell'ultima loro stagione perfino Montale e Caproni; mai controcanto ironico o falsetto rispetto all'archetipo.

Riporto questo caso di ripresa di un verso intero, corsivato come onesta freccia per dichiararne la provenienza, in *Passo della Novena* dell'*Ora del tempo* a proposito di un camoscio cucciolo cui volge gli occhi la madre: «soave per lo scoglio sconcio ed erto». In *Inf.* XIX 130-132 il verso è detto dell'ascesa con Virgilio: «Quivi soavemente spuose il carco, / soave per lo scoglio sconcio ed erto / che sarebbe a le capre duro varco». Nella stessa raccolta *L'estate* si aggira tra rondini e donne anziane negli orti, mentre una servetta innamorata e infelice tenta baci d'amore al lavatoio. Un paio di varianti adatte al contesto nuovo producono il verso «e dopo il pianto ha più gioia di prima» variazione da *Inf.* I 99: «e dopo 'l pasto ha più fame che pria», trattandosi in Dante non di una cameriera che canticchia bensì della lupa. *Frammento della montagna* trasforma un passo del primo dell'*Inferno* 54 «ch'io perdei la speranza de l'altezza» con la semplice negazione: «non perdei la speranza dell'altezza».

In *Sinopie* intessuto di un reticolo di rammemorazioni è «*In poco d'ora*», titolo virgolettato e sintagma dantesco già impiegato in modo rapsodico in *A un amico che si sposa* della raccolta precedente, ma questa volta per tessere multiple e coerenti con un lungo passo di *Inf.* XXIV, per quanto in una situazione assolutamente diversa, nella similitudine di Virgilio e Dante che faticosamente salgono e si rinfrancano, con l'immagine del villanello che man mano vede sparire la brina e rinnova la speranza.

Riporto integralmente l'incipit di Dante:

In quella parte del giovanetto anno
che 'l sole i crin sotto l'Acquario temprà
e già le notti al mezzo dì sen vanno,
quando la brina in su la terra assempra
l'immagine di sua sorella bianca,
ma poco dura a la sua penna tempra,
lo villanello a cui la roba manca,
si leva, e guarda, e vede la campagna
biancheggiar tutta; ond'ei si batte l'anca,
ritorna in casa, e qua e là si lagna,
come 'l tapin che non sa che si faccia;
poi riede, e la speranza ringavagna,
veggendo 'l mondo aver cangiata faccia
in poco d'ora, e prende suo vincastro
e fuor le pecorelle a pascere caccia.

In Orelli l'evocazione è stimolata dall'incontro in treno con una ragazza ticinese pallida e malata, ma non priva di speranza (cito in parte la poesia che breve non è, avendo un passo metricamente lungo, quasi narrativo):

In quella parte dell'anno non più giovinetto
che tuttavia uno, se muore, muore d'inverno,
la ragazza che viaggia sul diretto
del San Gottardo, in diagonale
con me e di fronte all'anziana signora
che l'accompagna (parlano insieme tedesco)
è ticinese, torna a Zurigo per cura,
ed io penso: «Ahi, tant'è pallida
che morte è poco più. Certo ha i giorni contati
[...]»
E ringavagno la speranza, ché la ragazza, venuta a sedersi
fra la signora e me, dice a un tratto che il male di cui soffre
non è poi tanto grave [...]

Il primo verso con la semplice negazione *non più* rovescia stagionalmente l'ipotesi e la similitudine che introduce il canto XXIV dell'*Inferno* («In quella parte del giovanetto anno»), con ripresa parecchi versi più in là sempre di quel canto dell'*Inferno* e di quella similitudine: «E ringavagno la speranza» («e la speranza ringavagna / veggendo 'l mondo aver cangiato faccia / in poco d'ora»). Al centro un castone dantesco di altro notissimo luogo: «ed io penso: "Ahi tant'è pallida / che morte è poco più"» da *Inferno* I 7 ivi riferito alla selva: «Tant'è amara che poco è più morte». Chiaro che Dante offre materia a una immaginazione e a una trasposizione del tutto inedita, ma certo integrativa e non ironica: ragazza incontrata in treno, sua malattia segnalata da pallore, speranza che rinasce nel vagone ferroviario tra sole e pioggia. La sintassi ha come una messa a terra, accettando anacoluti ossia transizioni repentine di soggetto tipiche del parlato. Oltre ai primi due versi citati, un altro occorre: «così: quando uno, nel Ticino, dopo aver speso soldi e soldi gli dicono / che non c'è più niente da fare, / va a Zurigo. O a Lourdes». Si tratta della strategia di metamorfosi e ibridazioni tra diversi livelli di lingua e cultura di cui il nostro poeta è maestro, senza decorativismi, senza ostentazioni.

Altre frecce direzionali all'arco di chi sa fondere evocazione culturale e normalità degli spunti le trovo nell'esergo di *Ginocchi* in *Sinopie*, una sorta di poesia-prosa: «Ma tu che sol per cancellare scrivi / Dante Par. XVIII 130», nel poeta novecentesco con situazione diversa, là gli spiriti illuminati del cielo di Giove, qui un io studente che parla in prima persona, finge di scrivere e ha il fucile per la caccia accanto, vede galline e falchetti detti in dialetto *sciss*, guarda dalla finestra la ragazza di fuorivia che va in altalena con i ginocchi lucenti: lui le chiede una gomma, lei la porge «biancicante» e lui scrive e poi cancella su quella gomma un bel «t'amo» che aveva vergato in lettere maiuscole. Esergo

citazionale alla lettera nell'incompiuta ipotesi di libro *L'orlo della vita* nel secondo elemento di *Linea lombarda*: «Ma vedi già come dichina il giorno, / e andar sù di notte non si puote:/ però è buon pensar di bel soggiorno. / *Purg* VII, 43-45». Come sempre in Orelli la situazione è del tutto diversa, trattandosi di una fermata al Grotto Bel Soggiorno di Maccagno, posto di lavoro della cameriera che una volta confessò all'avventore di essere stata baciata in un suo sogno da lui.

Nel *Collo dell'anitra* un duplice rinvio esplicito ai capolavori di Dante e del Tasso presuppone nel lettore la conoscenza dei temi di ben precisi canti, da una parte l'assetato maestro Adamo, dall'altra il bosco incendiato dai prodigi del mago Ismeno e la sete dei crociati:

Da molti anni

Da molti anni mio padre
non ha più sete.
O forse dura tuttavia.
«Io berrei l'universo» diceva al tempo del fieno.
Era certo una sete esagerata,
una cosa da canto trentesimo
dell'*Inferno* o tredicesimo della
Liberata.

Nella stessa raccolta «Non so come tu possa» ricorda a un nipotino i movimenti quand'era ancora nel ventre materno: «sin da quando spingavi con ambo le piote»; se in *Inf.* XIX 120 si tratta del corrotto papa Niccolò III, punito e capofitto in una buca nell'atto di agitare gambe e piedi («forte spingava con ambo le piote»), nel poeta nostro contemporaneo il paragone riguarda un fatto naturale, la spinta vitale per venire alla luce. In *Sinopie* i nomi delle figlie Giovanna e Lucia riportano rispettivamente in *Sera di San Giuseppe* «veramente Giovanna» a *Par.* XII 79-81 per l'*interpretatio nominis*; A Lucia, poco oltre i tre anni quel «nemica di ciascun crudele» viene da *Inf.* II 100. Ancora in *Sera di San Giuseppe* la moglie, che sta aspettando il secondo figlio e ne avverte i movimenti intrauterini («e: “Che figlio”, dicevi, “tu non l'hai visto / muoversi”, far segno / con l'arco della schiena»), acquisisce la concretezza visiva della vita in moto racchiusa nell'alvo evocando la celebre similitudine con i delfini di *Inf.* XXII 19-21: «Come i dalfini, quando fanno segno / a' marinar con l'arco de la schiena / che s'argomentin di campar lor legno». L'immagine ha occupato Orelli critico, che commenta la similitudine dei delfini come esempio preciso di *langage en action*²³.

Rimembranza di una metamorfosi adattata alla propria sensibilità anche linguistica si legge in *Mezzogiorno a C.* «ricci furono, ora misera pelle / e sangue sull'asfalto» chiaro riverbero di memoria non tematica dei suicidi di *Inf.* XIII «uomini fummo ed or siam fatti sterpi». Tra l'altro la citazione modificata in Orelli

²³ *La qualità del senso*, cit., p. 58.

segue immediatamente la definizione asettica e vocabolaristica dei ricci, commentata nelle note dell'autore stesso quando osserva come si possa «ad un tempo star stretti e lontani dal cimitero del vocabolario». Dal canto dei suicidi viene più direttamente il sintagma «rami schietti» di *In memoria*, dedicato a un amico suicida, che con maggior aderenza alla tematica dantesca riporta al v. 5 di quel canto («Non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti»).

Altre prove della memoria dantesca in tessere più o meno esposte, riattate o puramente lessicali o addirittura soltanto ritmiche si potrebbero dare, ma premeva sottolineare per campioni la pratica dell'attualizzazione sul filo di raccordi talora poco prevedibili, sempre integrativi, mai manieristici²⁴.

Orelli ha detto di essere «valseriano per la pelle [...]». Il pregio fondamentale di Walser è la creazione con niente di un mondo profondo e intimo»²⁵. Una tale leggerezza di tratto non esclude l'esperienza del breve tempo biologico concesso nel susseguirsi delle generazioni e dei rapporti familiari; tanto meno rinuncia alla dimensione civile sui conformismi ipocriti della società che vuole illuderci di benessere e spesso ci delude; ma lo fa in modo da ottenere molto con poco. La sua non è poesia esibitrice di cultura e nemmeno poesia facile o corriva. La stratificazione formale e concettuale, gli insegnamenti che rimettono in circolo una filiera ripercorsa con amore fino al padre Dante arricchiscono di echi e modulazioni la superficie di limpidezza, accoglienza e precisione terminologica, in una corrente di mutuo scambio con il mondo altro: un oggi non ignaro di ieri, un soggetto con gli occhi aperti al contesto in cui vive e all'ascolto dei messaggi che emette la bella famiglia di erbe e di animali verso chi sa ascoltarne la voce.

Artigiano della parola, elaboratore di un *langage dans le langage* che la poesia passata e attuale ci ha insegnato, Orelli vive suggestioni e riusi (naturalmente non solo danteschi e non solo italiani, essendo tra l'altro anche traduttore) senza formalismi, sapendo che ogni vero poeta non è una scheggia invasata dal demone della creazione, ma è figlio di qualcuno, anello di una staffetta, testimone fraterno del passato nel presente.

Come ha scritto Fabio Pusterla, un poeta di generazione successiva, ammiratore, amico e solidale per ambiente biografico ticinese, Orelli ci viene incontro «con la sua voce sparsa di foresta e di vento, radicata / nei secoli e volante / leggera sulle povere cose e sulle grandi [...]»²⁶.

²⁴ Altre schegge intertestuali, aggallate nei testi spesso con modifiche. *Nel dopopioggia*: «la vesta ch'al gran di sarà sì viola» e *Purg.*, I 75 «ove lasciasti / la vesta ch'al gran di sarà sì chiara»; *In riva al Ticino*: «dove vanno, più che burro, due oche» e *Inf.* XVII 63 «mostrando un'oca bianca più che burro»; *A una signora di squisito sentire*: «Scusi signora se glielo dico ma / consideri la sua semenza» con rinvio al canto di Ulisse; *Nel cerchio familiare*: «i morti sono più vivi dei vivi» e *Purg.* XII 67 «morti li morti e i vivi parean vivi»; *La fé fa brutti scherzi?*: «Duolo non strinse in "uh!"» e *Purg.* XVI 64 «sospir, che duolo strinse in "uhi!"».

²⁵ *Quasi un abbecedario*, cit.

²⁶ FABIO PUSTERLA, *Una telefonata a Ravecchia*, in *Corpo stellare*, Milano, Marcos y Marcos, 2010.

DARIA FARAFONOVA

*Estrarre lo spirito dalla “pelle delle cose”:
fra Michelangelo e Dante*

1. La Creazione e il Giudizio Universale, nella Cappella Sistina, rappresentano un correlativo artistico perfetto del gesto dantesco, che fa letteralmente coincidere la creazione umana con quella divina. Come in Dante, nel disegno unitario di Michelangelo «alla poetica della Creazione come stupore verso le “cose belle” è complemento una poetica della Creazione come espressione della Giustizia insondabile, che fa anche le cose più brutte»¹. Ma centrale è qui la riflessione sullo statuto dell'artista e del suo rapporto con il proprio operare, assunto al rango di “creazione divina”.

L'opera di Michelangelo, che per primo fra gli artisti fu definito (dall'Are-tino) «persona divina»², rappresenta uno dei punti salienti della glorificazione, senza precedenti nella storia, del genio artistico durante il Rinascimento. Nella sua arte si compie una vera svolta epocale che determina l'attuarsi, sul piano epistemico, della categoria dell'*artista creatore*, in precedenza delineata solo nell'opera dantesca. In altre parole, si concretizza qui, giungendo a compimento (le sue origini risalgono alla teologia medioevale, ma ancora prima al pensiero platonico e neoplatonico), l'immagine della *natura divina dell'operare artistico*, e dunque la progressiva affermazione del potere sovrano dell'artista sulla propria creazione, per la prima volta prefigurata e attuata da Dante nell'atto stesso in cui compone la *Commedia*. Il correlativo visuale di questa affermazione, in Michelangelo, è l'invenzione del Dio-creatore nella volta della Sistina. Come suggerisce Walter Binni:

Allo stesso modo in cui Dio ha creato l'uomo, Michelangelo ha audacemente in-

¹ P. BOITANI, *Poesia e poetica della Creazione*, in Id., *Dante e il suo futuro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 119-149: a p. 121.

² Traggo l'indicazione e la riflessione da cui in parte prende spunto il presente studio dal classico libro che studia la nascita della categoria e del mito dell'artista nella modernità: E. KRIS, O. KURZ, *Die Legende vom Künstler. Ein historischer Versuch*, Vienna, Krystall Verlag, 1934; trad. it. di G. Niccoli, *La leggenda dell'Artista*, Torino, Boringhieri, 1980, a p. 57.

ventato Dio con l'ausilio dell'immaginazione. Come se fosse un dio, l'artista modella l'immagine della divinità in cui si riconosce tutto l'Occidente cristiano; come Leonardo nella sua *Ultima cena*, Michelangelo fornisce in questa scena la più potente e convincente rappresentazione di Dio e della sua creazione.³

Il carattere complesso e intimo del legame che unisce Michelangelo a Dante è stato più volte tematizzato dagli studiosi⁴. Forse il riassunto più efficace di questo rapporto è l'accenno di André Chastel al fatto che la *Commedia* costituisce per Michelangelo in primo luogo un modello e una fonte di affinamento interiore, capace di infondere alla mente una forza spirituale, e dunque potenzialmente creatrice: «La *Commedia* n'était pour lui un répertoire de motifs, ou même un modèle, mais l'un des stimulants profonds de son esprit». Il rapporto di Michelangelo con Dante è genetico: «Il ne l'illustre pas, il le continue»⁵. Questo motivo del perfezionamento dell'anima, che accompagnerà sempre la riflessione michelangelolesca, viene considerato come *conditio sine qua non* dell'intima partecipazione al pensiero e alla sapienza divini attraverso l'atto creativo. Tale perfezionamento non è pensabile al di là della forma di vita religiosa e severa, come Michelangelo stesso attesta nei dialoghi con Francisco de Hollanda: «Non basta a un pittore, per imitare, almeno in parte, l'immagine venerabile del Nostro Signore, essere un maestro ricco di tecnica e di intuito: per conto mio, *stimo necessario ch'egli conduca una vita molto cristiana, e perfino santa, se lo potesse, affinché lo ispiri lo Spirito Santo*»⁶. Anche nelle sue tarde lettere si attesta l'intreccio fra coscienza della peccaminosità della condizione umana e il valore supremo della grazia e della fede: sono i grandi temi della giovanile “formazione savonaroliana”, consapevolmente nutriti da Michelangelo negli anni di intenso rapporto con Vittoria Colonna e di partecipazione al circolo degli “spirituali” a Viterbo.

Michelangelo rappresenta quella che nel Rinascimento diventa una *forma mentis* capace di determinare il processo creativo, e che sfocia nella nascita dello stile manieristico. Entro questo nuovo paradigma, tramite un costante lavoro spirituale la mente si congiunge alla bellezza e unità degli archetipi divini:

³ W. BINNI, *Michelangelo scrittore (1964-1975)*, in ID., *Dante, Michelangelo, Monti, Carducci e altri saggi* (1941-1983); Firenze, Il Ponte Editore, 2016, pp. 87-162: a p. 110.

⁴ La bibliografia degli studi che trattano il rapporto fra Michelangelo e Dante è sterminata; citerò solo alcuni degli apporti più significativi: K. BORINSKI, *Die Rätsel Michelangelos. Michelangelo und Dante*, München, Müller, 1908; A. Farinelli, *Michelangelo e Dante*, Torino, Fratelli Bocca, 1918; A. CHASTEL, *Dante, l'Académie platonicienne et les artistes*, in *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris, PUF, 1961, pp. 106-128; W. BINNI, *Michelangelo scrittore*, Roma, Ateneo, 1965.

⁵ A. CHASTEL, *Dante, l'Académie platonicienne et les artistes* cit., pp. 126-127 (il corsivo è mio).

⁶ FRANCISCO DE HOLLANDA, *Colloqui con Michelangelo*, a cura di E. Radius, Milano, Editrice Antonioli, 1945, p. 109 (il corsivo è mio).

così l'artista stesso diventa "divino", e riscatta l'indipendenza della fantasia, illuminata dalla sapienza divina, rispetto al conformismo verso la tradizione e verso ogni canone prestabilito. Da questo momento la mente dell'artista è l'unica misura del «mondo creato», in quanto, dotata di facoltà di discernere armonia e bellezza, diviene strumento del divino, un *melancholicus*⁷, «"genio" saturniano che segue il suo cammino solitario e periglioso su per un'altra costa al di sopra della moltitudine e distinto dai comuni mortali per la sua capacità d'essere "creativo" sotto ispirazione divina»⁸.

Secondo l'acuto suggerimento di André Chastel, la scultura rinascimentale attingeva la sua forza plastica proprio dal connubio fra l'immaginario dantesco e l'idealismo platonico. Questo rapporto paradigmatico è quanto mai rilevante anzitutto in riferimento a Michelangelo, il cui culto e la cui conoscenza di Dante erano proverbiali⁹: «Dante conjugué avec le Platon de la Renaissance commande les grandes formes d'un art où le maximum de tension plastique se déploie dans un cadre de symboles humanistes»¹⁰. Nel riprendere e nello sviluppare l'impulso che anima l'opera dantesca sul piano delle arti plastiche e figurative, Michelangelo stesso diventa l'*artista* prefigurato da Dante nella *Commedia*: «Le Dante de la Renaissance ne pouvait être qu'un sculpteur et un peintre, un artiste "plasticien" apte à traduire l'œuvre du "sommo poeta", définitivement mis au centre de la culture florentine par le milieu de Carreggi: en faisant de Dante le principal véhicule de ses idées maîtresses, le néo-platonisme en a imposé et orienté la projection dans l'art»¹¹.

Ma il pensiero neoplatonico di Michelangelo ingloba anche alcuni aspetti fondamentali dell'aristotelismo, come ben vide Benedetto Varchi¹². In un sag-

⁷ «Possiamo adesso fare più luce anche sulla "pazzia" e "melanconia" di Michelangelo. È vero che Michelangelo, usando la parola "pazzia" per definire il proprio stato d'animo, fa riferimento piuttosto alle sue anticonformistiche ossessioni che alla esaltazione di Platone. Pure la sua insistenza quasi narcisistica su questo termine sarebbe impensabile senza la sua familiarità col concetto platonico di *mania*. Abbiamo già ricordato che gli artisti del Rinascimento applicarono a se stessi questa condizione di frenesia ispirata, perché essa dava alla loro arte quell'aureola che da Platone era concessa alla poesia. L'associazione fra "pazzia" platonica e "melanconia" aristotelica postulata dal Ficino è riecheggiata nell'uso fatto da Michelangelo di questi termini; e c'è ragione di presumere che più d'un artista del Rinascimento giudicasse tale associazione essenziale per la propria creatività» (R. E. M. WITTKOWER, *Born under Saturn*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1963; trad. it. *Nati sotto Saturno*, Torino, Einaudi, 1968, p. 119. Si veda l'altro studio classico di R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY, F. SAXL, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*, London, Thomas Nelson & Sons Ltd, 1964; trad. it. *Saturno e la melanconia*, Torino, Einaudi, 1983).

⁸ E. PANOFSKY, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1960, trad. it. *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1971, II ed. 1984, p. 218.

⁹ Cfr. BORINSKI, *Die Rätsel Michelangelos. Michelangelo und Dante* cit., p. 2 e ss.

¹⁰ CHASTEL, *Dante, l'Académie platonicienne et les artistes* cit., a p. 127.

¹¹ Ivi, p. 128.

¹² Cfr. *Due lezioni di Messer Benedetto Varchi*, Firenze, L. Torrentino, 1549; il testo della

gio dedicato al rapporto fra la creazione e la “potenza” (*dynamis*) aristotelica nel pensiero artistico di Michelangelo, in gran parte rilevato dal Varchi, ho cercato di mettere in luce come questa linea di riflessione sia coniugata con il neoplatonismo rinascimentale, di cui una sintesi poetica suprema è rappresentata dal sonetto «Non ha l’ottimo artista alcun concetto...».

La lettura di Varchi è fondamentale nell’orizzonte epistemico che si sta tratteggiando. Centrale è l’idea della necessità che «la potenza passiva del marmo corrisponda, e sia eguale alla potenza attiva dell’Artefice»: non si dà, come nella soluzione platonica, un primato dell’idea “nascosta” nella materia, e neppure quello di un’idea attivamente presente nell’artista, una *forma agens*. Al contrario nell’ermeneutica varchiana, accolta con entusiasmo da Michelangelo stesso, l’artista sembra dar voce a una potenzialità spiritualmente (e si vorrebbe dire quasi profeticamente) da lui colta nella materia, che di tale *dynamis* vibra, in attesa di congiungersi con l’intenzionalità della mente creatrice: anzi, si apre, si “crea” nel momento in cui incontra lo sguardo ordinatore dell’*artifex*. Questo congiungimento, che si compie quasi nella sospensione della temporalità cronologica, adempie invece una temporalità che potremmo definire messianica, un *eschaton* intrinseco alla natura dell’opera d’arte che ha in sé il proprio *telos*, la propria fine, e ad esso tende nella sua *dynamis*¹³.

Per Aristotele «la medesima cosa è potenza di essere e di non essere» (*Metaph.*, IX, 1050b, 10-15): «se una potenza di non essere appartiene originalmente a ogni potenza, sarà veramente potente solo chi, al momento del passaggio all’atto, non annullerà semplicemente la propria potenza di non, né la lascerà indietro rispetto all’atto, ma la farà passare integralmente in esso come tale, potrà cioè non-non passare all’atto»¹⁴. La *potenza di non essere*, che valorizza, arricchisce e nel contempo mette in questione ciò che viene attuato nel gesto creativo, apre in questo modo verso assoluta libertà come dimensione più propria dello spirito. La *pelle della materia*, la ruvida superficie del marmo (che sopravvive nella «scabrosità stessa del non finito», interpretato da Eugenio Battisti come lo stigma dell’origine dei capolavori michelangioleschi¹⁵), confine e limite che è anche fonte di potenzialità, sollecita l’apoteosi dello spirito come pura potenza, che, nella *torsione* michelangiolesca, tenta di liberarsene proprio nel momento in cui viene sott’essa “ritrovata” dalla mente dell’artista.

lezione viene riproposto con il titolo *Lezione di Benedetto Varchi sopra il sottoscritto sonetto di Michelangelo Buonarroti* nel volume *Rime di Michelangelo Buonarroti*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1863.

¹³ Rinvio a: D. FARAFONOVA, *Michelangelo, “artista divino”. Creazione e potenza*, in “Strumenti critici”, anno XXXIV, maggio-agosto 2019, fascicolo 2, pp. 269-299: a pp. 290-291.

¹⁴ G. AGAMBEN, *La potenza del pensiero*, Vicenza, Neri Pozza, 2005, p. 285.

¹⁵ Cfr. E. BATTISTI, *Michelangelo. Fortuna di un mito. Cinquecento anni di critica letteraria e artistica*. Firenze, Olschki, 2012, p. 60.

Il non finito esprime, in questo modo, il non definito, correlativo perfetto dell'infinito della "potenza che non si esaurisce nell'atto", fornendo all'opera un'inesauribile ricchezza di significati, come indica Eugenio Battisti, attribuendo però all'artista il potere sulla potenza che vibra nell'opera.

A conferma dell'intenzionalità michelangiolesca che il non finito assumesse l'accezione di non definito, e a volte, addirittura, di non definitivo, su cui fosse sempre possibile un ulteriore intervento, mi è venuto di constatare che là dove nelle sue sculture cessa l'ambiguità formale, subentra, il più delle volte, una ambiguità iconografica, che analogamente impedisce una definizione esatta del significato dell'opera, e addirittura porta a fraintenderne o a complicarne la lettura, quasi come se Michelangelo volesse lasciare il soggetto e l'idea legati alla loro matrice favolosa, non scalpellati nei loro contorni semantici¹⁶.

2. Nei versi che nell'edizione delle *Rime* a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi figurano come componimento 51 della serie di *Rime liriche e amoro-se*, Michelangelo realizza quella che potrebbe definirsi una parafrasi dell'intera ascensione paradisiaca di Dante verso la bellezza celeste già accennata all'inizio dell'*Inferno*:

Temp'era dal principio del mattino,
e 'l sol montava 'n su con quelle *stelle*
ch'eran con lui quando l'amor divino
mosse di prima quelle cose *belle*.

(*Inf.*, I, 37-40)

Con le stesse rime e su questa medesima simmetria armoniosa tra bellezza e creato, fra Mente dell'artista strumento e scriba di Dio, si chiuderà il poema:

A l'alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disio e 'l *velle*,
sì come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre *stelle*.

(*Par.*, XXXIII 142-145).

Gli stessi rimanti in un orizzonte dantescamente paradisiaco scandiscono alcuni versi magnifici di Michelangelo:

Gli occhi mie vaghi delle cose *belle*
e l'alma insieme della suo salute
non hanno altra virtute
ch'ascenda al ciel, che mirar tutte quelle.

¹⁶ Ivi, p. 24.

Dalle più alte *stelle*
discende uno splendore
che 'l desir tira a quelle,
e qui si chiama amore.¹⁷

La capacità di contemplare «cose belle» consente l'elevazione dell'animo alle «stelle»; ma soprattutto, secondo la concezione neoplatonica decisiva in Dante e poi anche nella sua ricezione rinascimentale, abilita a *penetrare le forme divine della materia*¹⁸. La forma è impressa nella materia dall'arte: la potenza che è lì nascosta incontra l'occhio e la mente dell'artista che la «attualizzano». Non sfugga la forza essenzialmente *creativa* di questa visione. Contemplare «cose belle» potenzialmente celate nella materia vuol dire «ricrearle», cioè riconoscervi l'idea, che già alberga nella mente dell'artista, ed «estrarla» da ciò che all'occhio comune si presenta come informe. Qui entriamo nel cuore della poetica di Michelangelo: *poetica della sottrazione*, attuata «per forza di levare il superfluo», al fine di accedere al «concetto», alla forma divina, all'idea, che lo sguardo dell'artista è in grado di immettere, e insieme di attualizzare, nella materia.

La *Divina Commedia*, il libro che coincide con l'universo, scritto dal Cielo e dalla Terra (*Par.*, XXV, 2-3), fornisce a Michelangelo un modello del superamento, da parte dell'*artista-creatore*, delle regole espressive determinate dall'*ars*¹⁹ – superamento che Dante ha compiuto sul piano della creazione poetica e che Michelangelo svolge su quello della figurazione, avviando una svolta radicale nei modi della rappresentazione, cristallizzata nella nascita dello stile manieristico. Nel lungo *proemio* all'edizione del poema da lui curata (1481), Cristoforo Landino celebra Dante quale compiuto rappresentante del *furor divinus* platonico e modello di *ars divina*. Con Dante l'*artista*, che si libera dall'*ars*, diventa un *creatore*, dal momento che «il poema, nella sua mente e nella sua parola, coincide con il pensiero dell'universo nella mente divina»²⁰. Nel suo studio dedicato alla categoria dell'*artista* nell'opera dantesca Corrado Bologna richiama l'attenzione a una profonda continuità, su questo piano, fra l'autore della *Commedia* e Michelangelo, che rifletté sul «modello di Dante, fondativo

¹⁷ MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime e lettere*, a cura di A. Corsaro e G. Masi, Milano, Bompiani, 2016, Compendio 51, sezione *Rime liriche e amorose*, a p. 198 (corsivi miei).

¹⁸ All'interno di questa visione, arricchita e nutrita nell'ambiente culturale essenzialmente aristocratico come quello neoplatonico, secondo la formulazione di Battisti, «l'arte, in quanto realizzava la suprema bellezza umana, era la via sensibile per raggiungere la divinità; l'artista assumeva i compiti del sacerdote» (BATTISTI, *Michelangelo. Fortuna di un mito* cit., p. 71).

¹⁹ Il tema dell'artista come *creatore* in Dante, alla luce del superamento «performativo», nel suo poema sacro, del canone formulato nell'*Ars poetica* oraziana, è trattato da Corrado Bologna in «Ars poetica» e artista nella *Commedia dantesca (e dintorni)*, in *Da Dante a Berenson: sette secoli tra parole e immagini. Omaggio a Lucia Battaglia Ricci*, a cura di A. Pegoretti e Ch. Balbarini, Ravenna, Longo, 2018, pp. 25-65.

²⁰ Ivi, p. 32.

della nuova categoria di *artista*, e [meditò] sui limiti entro cui riesce ad agire lo strumento guidato dalla mente ("la man che ubbidisce all'intelletto") allorché materializza l'opera tutta mentale, esteriorizzandone il "concetto"»²¹. Michelangelo trasforma in pittura la parola dantesca, non illustrando, ma *continuando*, come suggerisce Chastel, la creazione del mondo e dell'artista stesso, avviata dal "sommo poeta". Ma si è lontani dalla mera affermazione presuntuosa del proprio genio: si è grandi in quanto ci si conosce piccoli, dirà alla fine del Seicento Blaise Pascal. L'artista si consegna umilmente nelle mani di un Dio che, ispirandogli le Idee, le immagini mentali che si trasformano in metafore, gli permette di «creare un nuovo cosmo intelligibile»²², rendendolo partecipe dell'opera divina di Creazione.

Si riconosce, dunque, una sicura linea spirituale fra Dante e Michelangelo per quanto riguarda la suprema libertà dell'artista nei confronti della propria materia, che trascende qualsiasi modello o canone. Con essa si afferma non più la forza creatrice dell'agire divino che si manifesta nell'umano (visione tipica del Medioevo), ma la creatività dell'artista in quanto tale, che si avvicina in questo modo all'atto della creazione divina. Un punto cruciale di questo rapporto risiede nel lessico e nell'ideologia della «creazione» come assoluta libertà dell'artista-genio (hanno analizzato puntualmente questo "cambio di episteme" Kris e Kurz nel loro classico *La leggenda dell'artista*)²³.

Una delle esemplificazioni più straordinarie di questa affermazione è la lettura che Michelangelo dà del soggetto della pena di Aman negli affreschi della volta della Sistina. Nel raffigurare l'esecuzione il pittore non si attiene al testo biblico e alla tradizione, secondo cui Aman viene impiccato; la raffigura come crocifissione. Ma l'unico precedente di tale libertà interpretativa, che propone la stessa lettura contraria ai canoni, viene offerto dalla *Commedia* dantesca, *Purg.*, XVII, 25-30:

Poi piove dentro a l'alta fantasia
un crucifisso, dispettoso e fero
ne la sua vista, e cotal si moria.

L'ispirazione dantesca che sta alla base del dipinto è un dato ormai acquisito dagli studiosi. Tuttavia la cosa a mio avviso straordinaria è che proprio in quei versi e con quell'immagine originale Dante ribadisce il *primato dell'intelletto dell'artista*, della sua forza inventiva nutrita dalla grazia divina, sulla tradizione e sul canone prestabilito. Nei versi precedenti Dante sembra domandarsi stupito: che cosa provoca la nostra facoltà immaginativa quando non

²¹ Ivi, p. 59.

²² La formula di Federico Zuccari, autore del trattato *L'idea de' pittori, scultori ed architetti* (1607), divenne presto celebre: cfr. T. GRIFFERO, *Storia dell'estetica moderna*, Roma, Edizioni Nuova cultura, 2012, p. 24 e ss.

²³ Cfr. KRIS, KURZ, *La leggenda dell'Artista* cit.

è sollecitata da nessuna forza esteriore? Ed evoca la categoria della fantasia²⁴ non più come raffigurazione, ricettacolo delle immagini offerte dai sensi, ma come vera e propria invenzione “discesa dal cielo”, ovvero nata nella mente dell’artista attraverso l’illuminazione della grazia divina: «Poi piovve dentro l’alta fantasia / un crocifisso...».

La ripresa da parte di Michelangelo del gesto ardito dantesco di raffigurare la pena di Aman come una crocifissione, con tutte le sue implicazioni simboliche, suggerisce il tema dell’autorevolezza della mente dell’artista: in letteratura con Dante e in arte con Michelangelo, *lo spazio della mente dell’artista* diventa il solo metro di misura riguardo al proprio soggetto. Giovanni Careri interpreta questo gesto attraverso le esigenze interne al progetto creativo michelangiolesco, e rileva il significato particolare della *torsione* come fonte del dinamismo drammatico fermato nell’immobilità della pena, che il crocifisso permetteva di realizzare: «Si potrebbe suggerire che la torsione accentuata del corpo di Aman sia “fissata” con una violenza costringitiva letteralmente corrispondente al termine stesso di croci-fissione, facendo così dell’arresto definitivo del movimento il segno esemplare della punizione divina»²⁵.

Qui emerge un altro tema cruciale, quello della *costrizione*: la torsione, nella pittura come nella scultura michelangiolesche, si produce a partire dal dinamismo intrinseco della materia che viene “costretto”, o incatenato, nei vincoli imposti dallo spazio. Lo slancio dello spirito che cerca di liberarsi dalla prigione della materia viene equilibrato da un movimento opposto, che Aristotele (come si è detto, ben noto a Michelangelo) definiva *potenza-di-non, pura potenza che non richiede di svolgersi in atto*. Così la costrizione da parte della materia diventa paradossalmente essa stessa veicolo dell’elevazione spirituale.

Nella sua poesia Michelangelo descrive la propria condizione di artista che diventa condizione umana *tout court*, come stato di prigionia dello spirito racchiuso nel corpo. L’atto di scolpire è la metafora letteralizzata dell’anima che viene liberata dai vincoli della materia: si libera la *dynamis*, la potenza. L’emblema di questa liberazione è l’immagine dantesca dello scorticamento di Marsia, e quella dello «scoglio», che Michelangelo rievoca a più riprese nei suoi sonetti. «Correte al monte a *spogliarvi lo scoglio* / ch’esser non lascia voi Dio manifesto», *Purg.*, II 122-123. La «cruda e dura scorza» carnale deve essere sottratta per mettere alla luce l’essenza, l’anima vibrante, che rivela la propria origine divina. Michelangelo ferma questa idea in un sonetto datato al 1535:

D’altrui pietoso e sol di sé spietato,
nasce un vil brutto, che con pena e doglia
l’altrui man’ veste e la suo *scorza spoglia*,

²⁴ Su questa categoria si veda il bel libro di M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso. Sull’alta fantasia in Dante e nel pensiero medievale*, B. Mondadori, Milano, 2007.

²⁵ G. CARERI, *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 66.

e sol per morte si può dir ben nato.
 Così volesse al mie signor mie fato
 vestir suo viva di *mie morta spoglia*,
 che, come serpe al sasso si discoglia,
 per morte pur potria cangiar mie stato.²⁶

Negli stessi anni Michelangelo lavora all'affresco del Giudizio universale, e dipinge San Bartolomeo che tiene in mano una spoglia, in cui si è riconosciuto l'autoritratto dell'artista. Sulle orme di Leo Steinberg, Giovanni Careri la interpreta nel contesto di «un'economia figurativa della resurrezione concepita come incorporazione del *pneuma*»:

In questa prospettiva, Bartolomeo fungerebbe da intermediario presso il Cristo, affinché la figura deforme dell'autore dell'affresco possa ottenere una reintegrazione completa del proprio corpo. Prima della sua resurrezione, il corpo del martire scuoiato era anch'esso ridotto alla sola pelle. Restituito all'integrità del suo corpo dopo la resurrezione, Bartolomeo chiede che la medesima sorte sia riservata alla spoglia di Michelangelo, ch'egli tiene nella mano. La pelle pendente viene così posta al centro di un rapporto di intercessione fra il santo e il giudice, mentre, tramite la sua frontalità essa interpella lo spettatore (...)²⁷.

A questa situazione occorre aggiungere l'attivarsi dell'aspetto apollineo e vendicatore del Cristo in relazione a una spoglia che non può non evocare la tragica fine di Marsia, al quale venne strappata la pelle per aver osato sfidare il dio del sole. Sulla figura dell'artista, scorticato come lo fu il satiro, si innesta tuttavia anche un'altra immagine: quella del Marsia evocato da Dante all'inizio del *Paradiso*, quando il poeta, rivolgendosi ad Apollo, gli chiede di soffiare nel proprio corpo fino a separarlo dalla pelle, come aveva fatto con il satiro²⁸:

O buono Appollo, a l'ultimo lavoro
 fammi del tuo valor sì fatto vaso,
 come dimandi a dar l'amato alloro.

...

Entra nel petto mio, e spira tue
 sì come quando Marsia traesti
 de la vagina de le membra sue.

Par. I, 13-15; 19-21

²⁶ MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime e lettere* cit., Componimento 41, sezione *Rime liriche e amorose*, p.186 (corsivo mio).

²⁷ CARERI, *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*, cit., p. 84.

²⁸ Ivi, pp. 84-85.

Secondo l'interpretazione diffusa, il poeta, in questi versi, si presenta nelle vesti di Marsia²⁹, un "vaso" al quale Apollo, con il suo soffio, «conferirebbe l'ispirazione, cioè l'unione mistica». «L'identificazione di Michelangelo con Dante sotto i tratti di Marsia implica importanti conseguenze, poiché si tratta di un ritratto di sé quale autore, che associa sottilmente il pittore del Giudizio universale al poeta dell'*Inferno* e del *Paradiso*»³⁰.

Lo spogliarsi della pelle diventa una fase di passaggio, un transito dello spirito verso il ricongiungimento con il "corpo glorioso", nel momento in cui il tempo si arresta, e il "personaggio" che rappresenta l'"autore" (Dante nelle sembianze di Marsia, e Michelangelo come "pelle di San Bartolomeo"), viene sottomesso alla prova del giudizio, che vale per tutta l'umanità.

La materia letteralmente *incute* all'artista la forma racchiusa sotto la propria *cute*, dentro la scorza che cela la «substantifique moelle»³¹. Non a caso Michelangelo riprende questa stessa metafora resa celebre da Rabelais: al processo creativo come eliminazione del "soverchio" in vista dell'essenziale si associa l'idea della *sublimazione spirituale*. Quest'ultima si sostanzia in una violenta immagine dello scorticamento come liberazione dalla «morta spogliata»: «I' sto rinchiuso come la midolla / da la sua scorza, qua, pover e solo / come spirito legato a un'ampolla»³²).

Con grande limpidezza Michelangelo descrive questa liberazione dal superfluo in un madrigale strettamente legato al celebre sonetto 57 («Non ha l'ottimo artista alcun concetto ch'un marmo solo in se non circonscriva / col suo soverchio...»), e oltretutto colmo di riflessi danteschi, in primo luogo la «pietra alpestra e dura» che riconduce alle *petrose*, e la «cruda e dura scorza» di sicuro ispirata al passaggio di *Purgatorio* II poco fa ricordato:

Si come per levar, donna, si pone
in *pietra alpestra e dura*
una viva figura
che là più cresce u' più la pietra scema,
tal alcun'opre buone
per l'alma che pur trema
cela il superchio della propria carne
co l'inculta sua *cruda e dura scorza*.

²⁹ Ha ricostruito su ampia scala diacronica la vicenda complessa del mito nella cultura occidentale I. OTTRIA, *Marsia e Glauco. Esegesi, riscrittura e visualizzazioni di due miti ovidiani tra Medioevo e Rinascimento*, ed. affinità elettive, Ancona, 2022 (in particolare la *Parte prima*, pp. 39-227).

³⁰ Ivi, p. 86; da qui anche la citazione precedente.

³¹ F. RABELAIS, *Gargantua, Prologue de l'Auteur*, in Id., *Œuvres complètes, éd. Établie et annotée par J. Boulenger, revue et complétée par L. Scheler*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 3-5, a p. 4.

³² MICHELANGELO, *Rime e lettere* cit.; il componimento si trova nella sezione *Rime comiche, d'occasione e di corrispondenza* sotto n. 13, pp. 284-286.

Tu pur dalle mie streme
parti puo' sol levarne,
ch'in me non è di me voler né forza.³³

Il compimento dell'opera è piena realizzazione di ogni potenza, anche della *potenza-di-non* (potenza di “non-essere”, di “non-fare”), e diviene coscienza di un limite invalicabile per lo stesso artista. La potenza che sopravvive nell'opera, senza esaurirsi definitivamente nell'atto, si esprime in un abbozzo, o, sul piano della scultura, nell'incompiuto, nel *non finito*. Proprio questo resistere al compimento dell'opera è quello che nell'opera costituisce il suo cuore vibrante, il suo manierismo intrinseco, il suo essere aperto e colmo di potenzialità³⁴.

³³ Ivi, *Madrigale 58 in Rime liriche e amorose*, p. 208 (corsivi miei).

³⁴ Cfr. G. AGAMBEN, *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Vicenza, Neri Pozza, 2017.

IRINA EMELIANOVA

*Costruire la Divina Commedia:
Il monumento a Dante Alighieri di Armando Brasini¹*

Il grandioso e complesso progetto urbanistico *L'Urbe Massima* dell'architetto Armando Brasini (1879-1965), nel quale per la prima volta venne menzionato il suo monumento a Dante, apparve nel 1917. Il monumento al poeta avrebbe dovuto costituire non solamente una parte rilevante della proposta di ridisegno urbanistico della zona Flaminia a Roma, ma anche l'elemento fondamentale di un sistema multiforme basato sull'intreccio di varie simbologie legate alla cultura e alla storia italiana.

Il testo per l'edizione *L'Urbe Massima* è stato redatto dal giornalista, scrittore e politico Paolo Orano (1875-1945). La pubblicazione è ricca di illustrazioni e di alte lodi all'onore di Brasini. Il testo a stampa viene preceduto dalla riproduzione di un manoscritto di Orano che introduceva il lettore nello «studio monumentale» dell'architetto romano situato al «piano nobile dei Piceni» dove il protagonista appariva come un «sacerdote»². Brasini all'epoca aveva meno di 40 anni. All'inizio della prefazione di Orano appare la fotografia dell'architetto, modificata sul modello di un mezzobusto antico. La didascalia recita: «Armando Brasini architetto decoratore».

In seguito l'autore con espressioni elogiative ci racconta che Brasini, in passato «il ragazzino del manovale», rappresenterebbe «il caso rarissimo dell'uomo che vince per forza propria»³ e per lo straordinario talento. Viene poi ricordato l'architetto Raffaello Ogetti (1845-1924), padre del critico Ugo Ogetti,

¹ L'argomento del presente contributo rientra nella mia ricerca dottorale intitolata *Visioni Dantesche. I monumenti architettonici non realizzati a Dante Alighieri e alla Divina Commedia tra le due guerre* (Relatrici: Prof.ssa Daniela Mondini, Prof.ssa Carla Mazzarelli; Correlatore: Prof. Giacomo Jori; Università della Svizzera Italiana, Accademia di architettura di Mendrisio, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura, 2022). Il monumento di Armando Brasini dedicato al Sommo Poeta è quindi un caso di studio che esamino insieme ad altri progetti danteschi.

² P. ORANO, *L'Urbe Massima. L'architettura e la decorazione di Armando Brasini*, Roma, A. F. Formiggini Editore, 1917, s.n.p.

³ *Ibid.*

un maestro dell'artista. Infine Orano si sofferma sulle particolarità dei principi artistici di Brasini:

Il gusto e le attitudini di Armando Brasini trovarono [...] il loro vital nutrimento nel lungo studio e nel famelico amore con cui questo giovine si è dato per anni e anni a meditare il vivente libro, il libro santo dell'architettura: Roma.

[...]

Nel materiale che in questo album si raccoglie per una signoriale [sic!] iniziativa che onora me, chiamato a presentare il Brasini, e rivela tutta la calma certezza dell'attività italiana nel tragico momento non c'è la mano che ricalca i segni del passato; c'è l'ideazione libera di un cervello capace d'abbracciare la totalità d'un programma. Armando Brasini non torna indietro. Invece scopre che il Seicento romano iniziava, non compiendola, l'architettura della Città di domani dilatata oltre i confini che lo sgomento e l'usura le pongono; scopre che Lorenzo Bernini percorre la visione dell'Urbe gigante, Michelangiolo dell'edilizia⁴.

In queste frasi vengono evocati sia il presente – gli avvenimenti della grande guerra – sia il futuro del paese. Lo stile della capitale italiana dell'avvenire sarebbe quindi già stato previsto dai geni del Seicento. Brasini si ispirerà all'urbanistica seicentesca non solamente per le zone centrali di Roma, ma anche per i nuovi quartieri che si stavano sviluppando. Negli anni Venti e Trenta l'architetto diventò un attivo protagonista delle campagne urbanistiche italiane, quelle romane in particolare. Si ricorda, a tal proposito, la partecipazione di Armando Brasini, che durante la sua attività artistica di successo ricoprì molti incarichi, alla commissione per il piano regolatore di Roma⁵.

Non mi soffermo in questa sede sui contenuti della parte introduttiva di *L'Urbe Massima* e del progetto per la *Sistemazione dei borghi di San Pietro* che precede la descrizione della costruzione della «nuova zona Flaminia»⁶, come viene chiamata nell'edizione. L'intervento urbanistico ideato da Brasini iniziava da Porta del Popolo e finiva con la «nuova stazione nord»⁷. Nel piazzale antecedente la stazione veniva situato l'imponente monumento a Dante definito nel progetto anche come “mausoleo” o “acropoli” di Dante (fig. 1).

Il monumento doveva situarsi in una piazza dedicata a Dante e alla sua descrizione vengono consacrate molte pagine dell'album. Paolo Orano riporta quindi la seguente interpretazione del progetto dell'opera:

[...] il Brasini vuole che [nel monumento – N.d.A.] confluiscono tutti gli sforzi della coscienza romana, italiana e latina a sigillare in maniera non superabile il significato di Dante nella storia nostra e quella della civiltà.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cfr. A. BRASINI, *Relazione sul progetto di piano regolatore di Roma studiato dal 1925 al 1930*, Roma, Tip. V. Ferri, 1930.

⁶ P. ORANO, *op. cit.*, p. 40.

⁷ *Ibid.*

Il monumento sale sino a centosessanta metri e cioè più della palla di San Pietro. La sua base quadra ha centotrenta metri di lato e su di essa s'eleva un portico circolare dalle colonne integre di marmo e sopra la gigantesca piramide esagonale sormontata di cipressi come la mole adriana.

Tra i cipressi in dimensioni proporzionali, la statua di Dante visibile a qualche decina di miglia di raggio tutt'intorno.

La piramide è in blocchi di travertino costruita così che una scala elittica [sic!] permetta d'arrivare alla sommità salendo in pienezza anzi in esuberanza di luce, perché ampi fornicci si spalancano per archi con gruppi scultorei illustranti le creazioni della *Divina Commedia*, cominciando dal basso con scene dell'*Inferno*, passando via via a quelle del *Purgatorio*, per arrivare al *Paradiso*⁸.

Come si legge nel testo, dobbiamo, dunque, cercare nella Roma antica uno dei modelli principali per il monumento di Brasini al poeta medievale; anche perché Dante viene presentato qui fuori dall'epoca in cui era vissuto. Allo stesso tempo viene sottolineato il valore universale del poeta e possiamo supporre che l'architettura dell'antico impero, secondo Brasini, potesse esprimere bene sia la globalità del genio del poeta sia la sua importanza per gli anni in cui veniva scritta *L'Urbe Massima*⁹.

L'insuperabilità del poeta per la civiltà viene espressa nell'altezza del monumento che doveva soverchiare il tempio principale della chiesa cattolica. Orano evoca anche un prototipo concreto per il progetto: il Mausoleo di Adriano, però anche le dimensioni di questa costruzione avrebbero dovuto essere superate. Il basamento del Mausoleo romano era di 85 metri circa, mentre quelle del progetto dantesco dovevano essere pari a 130 metri. Tra le influenze possibili per le scelte architettoniche del progetto di Brasini, oltre ai mausolei degli imperatori romani, possiamo menzionare anche l'arte dell'Oriente. Troviamo alcune somiglianze con architetture mitiche come il faro di Alessandria, ma soprattutto, data la forma esagonale, con il faro di Abusir in Egitto. Inoltre quest'ultima costruzione viene considerata un monumento funebre e tale funzione lo accomuna a una delle definizioni data al monumento dantesco di Brasini: "mausoleo"¹⁰. Il materiale principale della costruzione do-

⁸ Ivi, p. 48.

⁹ Per una bibliografia recente riguardante la percezione della personalità e dell'opera di Dante Alighieri all'inizio del Novecento, si veda, in particolare: T. RENARD, *Dantomania: restauration architecturale et construction de l'unité italienne (1861-1921)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019; F. CONTI, *Il Sommo italiano: Dante e l'identità della nazione*, Roma, Carocci, 2021; U. TRAMONTI, *Identità e culto nazionale nel nome di Dante: statuaria monumentale e architettura*, in *Dante. La visione dell'arte*, catalogo della mostra, 30 aprile – 11 luglio 2021, Musei San Domenico – Forlì, a cura di G. Brunelli, F. Mazzocca, A. Paolucci, E. D. Schmidt, Milano, Silvana Editoriale, 2021, pp. 135-150.

¹⁰ La forma del monumento dantesco di Brasini fa venire in mente una serie di architetture sia reali che immaginate. Si tratta molto probabilmente più di reminiscenze che di influenze dirette. A questo proposito possiamo menzionare, ad esempio, la tomba di Hudavent Hatun innalzata nel 1312 a Nigde (Cappadocia, Turchia), oppure i disegni visionari di Étienne-Louis Boullée.

veva essere il travertino: una pietra tradizionalmente romana utilizzata anche per i mausolei sopra menzionati.

Come la luce del faro antico raggiungeva i viaggiatori che si trovavano a molti chilometri di distanza, così anche la statua di Dante nel progetto romano del 1917 doveva essere visibile da lontano. Sia sul faro di Alessandria che sui mausolei romani si trovavano innalzate delle statue. Nel primo caso si trattava di divinità celesti, mentre nel secondo venivano rappresentate le effigi di divinità terrestri: gli imperatori. Nell'interpretazione di Brasini il posto sacro era occupato da Dante Alighieri, che doveva apparire tra i cipressi: una soluzione vicina ai monumenti romani.

La luce aveva un particolare significato per il progetto di Armando Brasini, e, secondo le parole di Orano, era garantita dalle enormi aperture. Il visitatore “ripeteva” così il viaggio dantesco, partendo dall'Inferno e arrivando fino al terzo regno. Il viaggio di Dante viene interpretato qui come una sorta di ascensione religiosa.

Nel progetto di Armando Brasini ispirato dal mondo antico venivano introdotti i contenuti della *Divina Commedia*. Gli spettatori potevano osservare le scene e i personaggi dell'opera di Dante sia fuori che dentro la piramide. Questo “pantheon” dantesco però non si limitava alla rappresentazione del poeta medievale ma anche di altri “eroi”:

Ma tutte le sculture hanno per chi salga il cielo a sfondo e tutto il coronamento in bronzo a mezzo di altorilievi completa la traduzione plastica di quello che vide l'anima del massimo poeta della terra. Il portico per cui s'acceda al mausoleo è sormontato da cinquanta statue, i nostri poeti dal duecento a noi, e cioè da Francesco d'Assisi a Giovanni Pascoli e Gabriele d'Annunzio¹¹.

La storia della letteratura italiana nella versione “raccontata” da Brasini iniziava quindi dal Medioevo con la figura di San Francesco. La solenne “processione” dei personaggi illustri scelti dall'architetto finiva con un poeta-guerriero vivente, Gabriele d'Annunzio. Le sculture venivano innalzate sul gigantesco portico colonnato – simile al colonnato del Bernini per Piazza San Pietro, ma convesso anziché concavo – che cinge la base circolare del mausoleo. Dalle immagini del progetto che abbiamo attualmente a disposizione è difficile capire quale aspetto avrebbero potuto avere le sculture dei poeti che facevano parte della “corte” di Dante Alighieri. Si profilano però figure togate, mentre sembra che l'autore della *Divina Commedia*, il protagonista principale, fosse rappresentato nelle sue vesti caratteristiche medievali¹².

Nella descrizione del monumento redatto da Orano vengono menzionate anche le altre epoche dell'arte italiana che hanno influito sull'idea del progetto:

¹¹ ORANO, *op. cit.*, pp. 48-49.

¹² Notiamo che fra le figure dei poeti sul Monumento a Dante mancavano gli autori latini. Come vedremo, per loro veniva predisposta una zona a parte.

Dante è michelangiolesco nelle concezioni scultorie; ma è berniniano in quelle architettoniche. In Dante architetto l'inferno ha un'altezza pari al raggio della circonferenza terrestre e ha forma d'un cono le cui dimensioni in conseguenza s'equilibrano con quelle della terra tutta; il purgatorio è una montagna conica a larghi ripiani concentrici alta almeno quanto l'inferno è profondo, e il paradiso un irraggiamento di sistemi stellari e luminosi ciascuno dei quali è gigante in proporzione della terra. E l'opera d'arte dantesca è così nella costruzione totale com'è nei particolari drammatici ed epici, dinanzi a cui Dante stesso si sente piccolo, esuberante, tutta movimento, dalle misure vaste, dal ritmo d'impeto. Dante è fatto d'enorme; Dante spezza ogni tradizione classica se la tradizione classica portava alla geometria. Dante non è il pagano, disciplinato dalla regola architettonica dei fori e dei templi; Dante non è l'inauguratore della semplicità rinascimentistica ma della ricchezza fastosa del Seicento¹³.

Dante quindi viene visto da Brasini (supponiamo che fosse stato proprio lui a esporre questo concetto allo scrittore Orano) come un collega-architetto che aveva una certa predilezione stilistica: il Seicento. Alla grande "costruzione" letteraria del poeta quindi può essere confrontata l'architettura di Bernini, mentre lo spirito dei suoi personaggi può essere espresso unicamente da progetti michelangioleschi. Orano ci spiega la struttura del mondo della *Divina Commedia*, sottolineando le sue dimensioni gigantesche che hanno ispirato la proposta di Brasini. Dante eroe del poema, come ce lo ha descritto Orano, può essere associato alle minuscole figure umane rappresentate nei bozzetti del progetto dantesco che si smarriscono davanti all'imponente monumento. Sembrano esistere così due percezioni del poeta in questo progetto. Da un lato Dante appare come un faro di civiltà e un eroe insuperabile, d'altra parte percepiamo la volontà di un confronto con la persona di Dante che rimane scoraggiato e sbalordito davanti al mondo grandioso che gli si apre davanti.

Un altro momento importante è una rottura con l'ordinato mondo classico che, secondo Orano, introduce il personaggio del poeta medievale nel progetto. Questa percezione è assolutamente coerente all'intero progetto di Brasini. Se all'esterno questo spezzare con la classicità geometrica si intravede in un frontone "rotto" dell'ingresso principale, nei gruppi scultorei espressivi *etc.*, nell'interno, come vedremo, questa idea diventa dominante. Nelle pagine seguenti Paolo Orano ha cercato di descrivere alcune idee di Brasini sul monumento, confrontandole con esempi concreti dell'architettura romana:

Perde la via [Dante – N.d.A.] tra gli abissi dei monti ove le fiere gli vengono incontro; suscitatrici d'orridi spaventi; un'ombra d'antico lo guida traverso l'entrata fosca nella rupe entro la caverna sotterranea dei dannati innumeri dalle voci dalle grida dalle bestemmie che gli sopprimono il ragionamento e lo fanno piangere. [...] Ma Dante trova lo stile di questa enormità e ad esprimerla gli servono le cadute d'acqua i ponti spezzati [...] volanti mostri paradossali [...] colossi che nella

¹³ ORANO, *op. cit.*, pp. 49-50.

mano levano i due viaggiatori [...]. Una creazione d'un divino immane macabro morgantesco fa da fondo all'abisso, il titano infernale stretto ai fianchi dell'anello nel centro della terra per sei mani e tre bocche afferra e maciulla i dannati. Riappare alla mente quel divoratore, scendendo qui in Roma la via Gregoriana dinanzi alle finestre e alla porta boccata degli Zuccari, rivelazione stupefacente del felice mezzo artistico di cui Dante primo ignaro affermatore di potenza barocca fece una vivente architettura eterna nella sua visione universale.¹⁴

L'effetto acustico descritto da Orano probabilmente si sarebbe potuto raggiungere nel monumento di Brasini grazie alla caduta dell'acqua reale di fontane collocate al basamento, alle voci dei passanti e dei visitatori del mausoleo. La bocca di Lucifero viene paragonata alla porta di palazzo Zuccari a Roma. Brasini ricorrerà a un simile gioco di aperture sia all'esterno sia soprattutto all'interno dell'Acropoli, come veniva chiamato il monumento. Nell'immagine della parte superiore dell'esterno della costruzione vediamo un vortice di figure situato sulla facciata. Questo effetto doveva essere raggiunto probabilmente tramite il rilievo. I personaggi raffigurati cingono l'edificio, entrando dalla finestra rotonda in alto. L'immagine pubblicata nell'album e rappresentante l'interno del mausoleo si intitola *Particolare d'una cordonata interno del mausoleo di Dante* (fig. 2). Possiamo notare lo spirito piranesiano di questo interno. Una grande finestra rotonda a destra dell'immagine viene in parte formata dalle braccia di un demone, del quale si vedono sopra la testa e le ali.

Evidentemente ci troviamo qui nella parte "infernale" dell'edificio. Vediamo i blocchi di pietra delle mura e del pavimento degli interni. Un largo passaggio è dotato di grandi aperture, una rotonda e l'altra ad arco. Lo spazio è "popolato" da varie figure scultoree, realizzate probabilmente con la tecnica della decorazione a stucco: un demone con tridente sulla roccia rivolto verso i visitatori; le anime dei dannati avviluppate dai serpenti, demoni che "entrano" volanti dalla finestra. Ritroviamo qui anche il vortice umano già raffigurato all'esterno. Tra le opere d'arte che avrebbero potuto ispirare l'architetto in questo caso possiamo evocare *Laocoonte* e gli affreschi di Michelangelo per la cappella Sistina. In un certo contrasto con questa drammatica messa in scena pensata da Brasini sono le figure di spettatori che camminano pacificamente vestiti in abiti del primo Novecento.

Dante quindi, nell'interpretazione di Brasini giunta a noi grazie a Paolo Orano, è un artista barocco. Possiamo notare in questa percezione del poeta medievale un'intuizione dell'idea dell'universalità del barocco introdotta più tardi dal filosofo Eugenio d'Ors, coetaneo dell'architetto.¹⁵

Qual tipo d'architettura – continua Orano – può meglio che quello scaturito dal genio ondosso e scapigliato, un po' deliro ma robusto, di Lorenzo Bernini, accom-

¹⁴ Ivi, pp. 50-51.

¹⁵ Si veda, a tal proposito, E. D'ORS, *Du baroque*, Paris, Gallimard, 1936.

pagnare nella pietra nel bronzo nei modi architettonici la sublime libertà dantesca, non minore nel purgatorio e tra barlumi di sorriso e pause calme e nelle corone solari, nelle rose radianti, nei cieli dentro i cieli attorno ai cieli vittoriosi del tempo e dello spazio in paradiso? Michelangiolo solo attinge quei soffi dell'infinito a cui l'arte trova la forma. Ma dove? Nella cappella Sistina [...]»¹⁶.

Nella sua opera Brasini cercava, secondo le parole di Orano, di restaurare la romanità¹⁷. Nel progetto del monumento a Dante lo spirito della grande arte romana viene manifestato attraverso la *Divina Commedia*, il suo testo e i suoi personaggi.

[...] non soltanto, – conclude l'autore del testo di *Urbe Massima* – tutta la *Divina Commedia* potrebb'essere riportata nel testo sui marmi delle pareti ed appresa a memoria di sulle nitide lettere scalpellate, ma l'ascendere il mausoleo sarebbe quasi rifare dall'imo, ove sta il verme reo che il mondo fora, alle beatitudine stellari ed al solare incanto di Dio, il viaggio dei tre regni senza tempo¹⁸.

Nella città eterna quindi sarebbe dovuta apparire una *Divina Commedia* in pietra in cui un pellegrino-cultore di Dante, salendo dall'inferno al paradiso, avrebbe potuto purificarsi come il protagonista del poema. Sotto un disegno della parte superiore del monumento appare la didascalia: «IL FARO DI ROMA». Per quanto riguarda questo titolo le spiegazioni sono ovvie: le allusioni al modello architettonico del faro di Alessandria, mentre la figura di Dante che si innalza sulla costruzione può essere percepita come la luce che aiuta una persona persa nella «selva oscura». Un'altra interpretazione può essere legata al valore del poeta come di un faro della civiltà¹⁹.

Il Mausoleo a Dante, come già accennato, non è un progetto autonomo, ma è inserito in un sistema urbanistico-simbolico pensato da Brasini. A questo proposito Orano scrive: «Quale zona può dirsi destinata ed atta ad uno sviluppo così indefinito della città immortale se non quella che va da Porta del Popolo lungo la traccia della via Flaminia traverso il Tevere il ponte Milvio sino alle colline che digradano da Monte Mario [...]»²⁰. Come territorio per il suo intervento urbanistico Armando Brasini aveva scelto quindi la «massima arteria del nord»²¹. Il progetto prende avvio da Porta del Popolo, però di fatto il punto principale di partenza per l'architetto è il Vittoriano. Brasini così intendeva allungare «la via centrale di Roma dal Seicento a noi»²² formata dal se-

¹⁶ ORANO, *op. cit.*, pp. 51-52.

¹⁷ Cfr. Ivi, p. 52.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Possiamo vedere inoltre alcune somiglianze con la statua della Libertà (*Liberty Enlightening the World*) a New York inaugurata nel 1886.

²⁰ ORANO, *op. cit.*, p. 30.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

guente percorso: piazza Venezia, piazza Colonna e piazza del Popolo. Questa linea ideale, immaginata dall'autore, iniziava quindi dal monumento a Vittorio Emanuele II e finiva alla «grande stazione»²³ proposta da Brasini in *L'Urbe Massima*.

Le modifiche concrete nella pianificazione della zona Flaminia, secondo l'architetto dovevano iniziare «con l'aprire la fronte dei porticati flaminii a pronao monumentale da un centinaio di metri dalla porta del popolo», costituendo così «un largo flaminio»²⁴. Anche lo stile di questa “parte introduttiva” era ispirato all'architettura di Roma del Seicento di Lorenzo Bernini. Dai due propilei prendevano inizio «i colonnati costituenti l'ossatura dell'*Urbe Massima*, che hanno un estremo svolgimento nel portico della grande stazione»²⁵ e che prevedevano il passaggio di pedoni e di veicoli. Questi colonnati, secondo le parole di Paolo Orano, Brasini li consacrava a Cesare e ad Augusto²⁶. Non mi soffermo in questa sede su tutti gli elementi del programma architettonico del progetto in questione, ma solo su quelli che ritengo più significativi.

Poco dopo l'ingresso alla nuova zona Flaminia, Brasini voleva innalzare un monumento al Selciarolo di Roma che simboleggiava «Roma battitrice le strade per tutti i popoli»²⁷. All'arrivo al Tevere le due ali delle colonne, che fino a qui andavano dritte lungo il corso Flaminio, si dovevano allargare. In questo luogo l'architetto pensava alla realizzazione di un arco dedicato «alla gloria dei popoli civili»²⁸. Sui pronai della struttura dell'arco Brasini avrebbe collocato «i leoni di Roma che atterrano i barbari e sui corpi culminanti le statue simboliche delle maggiori vittorie umane, vittorie delle armi come del diritto e della civiltà»²⁹. Più avanti troviamo nel testo un altro significato di questo arco che si doveva presentare come «l'arco dell'Unità che è insieme il monumento al re soldato del Trentino e del Carso Vittorio Emanuele III»³⁰.

All'arrivo al Tevere i portici colonnati si trasformavano in due ponti che portano i nomi di Diocleziano e Costantino. Tra questi due ponti veniva pensata la realizzazione della cascata Delle Vittorie. Finiti i ponti, i portici si allargano notevolmente – per chiudersi poi solamente alla stazione – portando il viaggiatore nella piazza Latina. Le misure della piazza sarebbero state 300 m. per 200 m. circa. Sulla piazza dovevano essere innalzate le cento statue che «alternate da cipressi [...] debbono raffigurare le più singolari personalità latine»³¹: re, imperatori, poeti, giuristi, filosofi, generali, politici «e le donne che

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ivi*, p. 33.

²⁵ *Ivi*, p. 34.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ivi*, p. 38.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ivi*, p. 40.

³¹ *Ivi*, p. 44.

la leggenda e la storia ci tramandano»³². Nel centro della piazza Latina sarebbe stato realizzato il Monumento alla Latinità, mentre dalla piazza si doveva aprire il largo di Dante. A questo proposito Orano scrive: «L'idea è complessa e quanto mai tenuta ad una indubbia verità storica: L'esaltarsi della civiltà nostra al contatto col genio della grazia ellenica»³³. «Bada, romano, – continua qui Orano – che tu hai destino di dominare i popoli: saranno queste le tue arti, dare l'esempio del bene e nelle età di pace, essere miti con i vinti, ma atterrare i superbi»³⁴. Sull'imponente base del monumento dotata di una fontana, infatti è rappresentata la figura della Latinità che nella mano destra tiene il globo, mentre nella sinistra lo scettro.

«Oltrepassata la piazza della Latinità, – ci racconta Orano – si arriva a traverso larghe gradinate al clivo d'Italia che si trasforma in fondo nella piazza di Dante»³⁵. Nel mezzo del clivo d'Italia Brasini ha pensato di innalzare il Monumento a Giuseppe Mazzini. «Da questo punto – scrive l'autore – la piazza serve di margine prospettico alla massima opera del Mausoleo di Dante [...]»³⁶.

Fuori dai porticati, da entrambi i lati, l'architetto ha disegnato due grandi parchi pubblici terminanti con le Terme Monumentali. Il progetto prevedeva anche un grande Palazzo di uffici comunali a sinistra. Sempre nella zona verde dovevano essere costruiti i templi a due uomini illustri dell'arte italiana:

L'estensione dei parchi viene interrotta da due edifici assai caratteristici e per il disegno e le masse e per lo scopo a cui Armando Brasini li destina: il Tempio di Leonardo e il Tempio di Michelangelo. Così nel primo quanto nel secondo, che marciano un avanzarsi del corpo dei portici verso il clivo d'Italia, all'altezza del monumento a Mazzini, verrebbe raccolto quanto l'iconografia e la critica e la letteratura e l'ammirazione e l'amore del mondo hanno dato riguardante i due massimi esemplari del genio umano³⁷.

I portici si sarebbero uniti, inglobando quelli della stazione situata dietro al Monumento a Dante. La prima cosa quindi che avrebbero potuto vedere i viaggiatori che arrivavano alla capitale italiana dal Nord sarebbe stata il Monumento a Dante. Nonostante la volontà di Brasini di “ripensare” nel suo progetto i modelli architettonici del passato, Orano (riprendendo probabilmente le parole dell'architetto stesso) voleva insistere sulla modernità delle idee dell'artista:

[...] L'*Urbe Massima* entro la sua potente bellezza imperiale e seicentesca non manca di nulla di quel che Londra e New-York e Parigi e Berlino e Mosca e Vienna

³² Ivi, p. 45.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Ivi, p. 46.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Ivi, p. 56.

offrono al più esigente viaggiatore di commercio, allo spirito ed ai sensi più raffinati dei contemporanei³⁸.

Il progetto di Armando Brasini è imbevuto di nazionalismo (patriottico) con espliciti riferimenti alla guerra in corso. Come abbiamo potuto vedere, il monumento a Dante si presenta come uno dei nuclei centrali del suo programma. Inoltre è uno dei monumenti più descritti del progetto; questo ci rivela la sua importanza per l'architetto. Il riferimento principale per il mausoleo dantesco è il monumento a Vittorio Emanuele II, che ha un ruolo centrale per tutta l'*Urbe Massima*.

Al monumento al poeta medievale si accedeva dalla piazza Latina: Dante veniva così percepito come un continuatore della grande tradizione della letteratura antica. La figura di Mazzini innalzata tra il Monumento alla Latinità e il monumento dantesco rinvia all'importanza che aveva Dante per il pensiero dell'eroe del Risorgimento. Dante nella visione di Mazzini era considerato come il più grande cittadino italiano di tutti i tempi, non compreso dai suoi contemporanei, ma venerato dai posteri³⁹. Anche nel progetto bizzarro di Brasini, Dante Alighieri veniva rappresentato al di fuori di qualsiasi periodo storico, come un poeta-sovrano, inserito sia nel contesto risorgimentale sia in quello di Roma trionfante. Questo ruolo particolare di Dante veniva sottolineato dalle forme del monumento che rimandano all'architettura antica scelta dall'architetto.

Un altro aspetto interessante è il triangolo immaginario costituito dai templi di Leonardo da Vinci e di Michelangelo posizionati sulla stessa linea (e all'altezza del Monumento a Mazzini) e dall'"Acropoli" dantesca. Brasini sembra così basare il suo programma culturale su questi quattro uomini illustri di varie epoche. Come sappiamo, il progetto urbanistico fantasioso dell'architetto romano non è stato realizzato, però il suo monumento dantesco apparirà ancora una volta in un contesto del tutto diverso.

Nel 1921 il Monumento a Dante di Armando Brasini veniva presentato al pubblico nella città natale del poeta, questa volta come progetto autonomo. Possiamo supporre che l'architetto sperasse di attirare più attenzione sul monumento, esponendolo a Firenze nell'anno del sesto centenario dantesco.

Il progetto venne mostrato all'esposizione *La Fiorentina primavera* svoltasi dall'8 aprile al 31 luglio sotto il patronato della Società delle belle arti di Firenze. Il Presidente del Consiglio direttivo della Società, che presiedeva alla selezione delle opere era lo scrittore Sem Benelli (1877-1949). Questa fu la prima edizione dell'esposizione e il manifesto di Benelli era ambizioso e militante, con dei riferimenti sia alla guerra passata che alla situazione politica attuale⁴⁰.

³⁸ Ivi, p. 59.

³⁹ D. BALESTRACCI, *Medioevo e Risorgimento. L'invenzione dell'identità italiana nell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2015, p. 77.

⁴⁰ E la sorte ha voluto – scrive Benelli – che con alcuni miei cooperatori, io potessi per primo

Nonostante i festeggiamenti danteschi, alla *Fiorentina* vennero esposte solo due opere dedicate al poeta. Il secondo omaggio a Dante erano le illustrazioni alla *Divina Commedia* eseguite da Aristide Foà (1876-1965)⁴¹. Inoltre Brasini era uno dei soli due architetti presenti alla mostra. L'altro era il veneziano Brenno Del Giudice (1888-1957), autore, tra molti altri progetti, del padiglione Venezia della Biennale. Del Giudice esponeva una sua opera: *Progetto di chiesa per campagna*.

Armando Brasini espose in questa occasione un totale di cinque progetti: *Progetto per la sistemazione dei borghi di S. Pietro*; *Progetto per la sistemazione di Piazza Colonna*; *Progetto per un Monumento a Dante*; *Palazzo del conte Testasecca*⁴²; *Progetto per la cupola di Sant'Ignazio a Roma*. La proposta per la sistemazione dei borghi di San Pietro già faceva parte, insieme al monumento dantesco, dell'*Urbe Massima*. Entrambi i progetti furono presentati in due tavole. Attualmente non sappiamo quali immagini vennero scelte dall'architetto romano per la mostra e se egli le abbia modificate dal 1917. Non si sa nemmeno se quel monumento fosse sempre destinato ad essere costruito a Roma. A proposito di questa opera l'autore della voce dedicata all'architetto nel *Catalogo* con le iniziali C. J. ha scritto: «Nel progetto per il Monumento a Dante, l'architettura del Brasini simboleggia magnificamente l'opera del grande Poeta: l'arte latina sorpassando il Medio Evo, s'innesta in quella del Rinascimento, fino a Michelangelo e Bernini»⁴³.

L'architetto quindi, secondo queste parole, sarebbe riuscito a trovare una giusta trasposizione in pietra dell'opera di Dante. Questa manifestazione però non risulta raggiunta grazie all'interesse artistico verso il Medioevo, ma a quello per Roma antica, il Rinascimento e il Barocco. In queste parole indubbiamente

raccogliervi dentro quanto di più espressivo può offrire, oggi, alla nazione ed al mondo l'arte italiana nella Pittura, nella Scultura, nell'Ornamento. [...] E se nessun governo scoprì mai la vera missione dell'Italia nel lavoro e, se si ordirono molti intrighi di banche e di politicanti per costringere il popolo nostro ai lavori mastodontici, a mestieri che chiamerei di ghisa, togliendolo ai campi, alle botteghe, agli studi per poi abbondarlo, gregge scompaiato e desolato; voi mi avete sentito più volte ripetere che l'Italia ha due possenti inesauribili miniere [...]: e queste sono il genio dei nostri maestri d'ogni arte e la mano e l'intelligenza dei nostri artefici e artigiani. [...] E valga il nostro ardore ad alimentare la fiamma novella che sarà luce al nostro Genio Risorto, e che illuminerà la gara degli uomini liberi, onesti, bramosi di procedere, senza pastoie e senza catene, nella via del bello e del bene. (S. BENELLI, *Manifesto per il giorno dell'Inaugurazione*, in *La Fiorentina primaverile. Prima esposizione nazionale dell'opera e del lavoro d'arte nel Palazzo del parco di San Gallo a Firenze. Catalogo delle opere esposte con cenni biografici e critici e 112 riproduzioni in fototipia*, Roma, Stab. Tipogr. Riccardo Garroni, 1922, pp. VII-VIII).

⁴¹ Sono 24 illustrazioni ad acquerello realizzate dall'artista, insegnante e direttore della Biblioteca Comunale di Parma Aristide Foà. Nel 1929 per le sue *Visioni dantesche* ricevette il Gran Premio dell'Accademia d'Italia.

⁴² Il progetto del Palazzo del conte Testasecca è stato già evocato in *L'Urbe Massima* da Orano. Il conte, secondo l'autore, è stato «innamorato e insuperbito dai fascini d'un bozzetto che avrebbe fatto gola a Luigi Re Sole» (P. ORANO, *op. cit.*, s.n.p.).

⁴³ C. J., Armando Brasini, in *La Fiorentina primaverile*, *op. cit.*, p. 29.

sentiamo l'eco del testo de *L'Urbe Massima*.

Il progetto di Armando Brasini per un monumento architettonico dedicato a Dante è caduto in oblio, nonostante la fama e riconoscimenti ufficiali ricevuti dal suo autore durante il Ventennio fascista. Possiamo solo ipotizzare il motivo per cui l'architetto non abbia riprovato a proporre il progetto ancora negli anni Trenta. Si è rivolto ad altri progetti? Aveva capito che un tale monumento gigantesco non poteva essere compatibile con la realtà italiana? Oppure l'aveva ripresentato, ma non ne abbiamo notizia?

In ogni caso il modello architettonico di un faro-mausoleo elaborato da Brasini per il Monumento dantesco rimane importante per tutta la sua attività. Lo troveremo in una serie di progetti di carattere commemorativo. Così, in dimensioni molto più piccole la forma viene ripetuta nel *Progetto di monumento ossario per i caduti in guerra da erigersi al Verano, Roma* (1920 ca.)⁴⁴. In maniera più precisa il monumento dantesco viene ripreso nel *Progetto per il Tempio della Vittoria*⁴⁵ (non sappiamo né la data, né il luogo in cui doveva essere situato). Questa volta il monumento diventa un vero e proprio faro: alzato su una collina e una montagna esso diffonde luce.

Tra il 1929-1930 questo modello architettonico venne ripetuto di nuovo nella Mole Littoria che doveva essere costruita all'imbocco del ponte Flaminio a Roma⁴⁶. Nel 1931 il mausoleo dantesco venne rielaborato dall'architetto e inserito nella complessa struttura del *Progetto di Concorso per Palazzo dei Soviet a Mosca* dove sulla punta del "faro" il posto della statua di Dante era preso da quella di Lenin⁴⁷.

Infine, passata la seconda guerra mondiale, Brasini realizzò il progetto della Mole della Cristianità (1951 ca.)⁴⁸. Possiamo ritrovare la stessa struttura del mausoleo di Dante, questa volta però sulla sommità non troviamo né Dante né un imperatore romano né Lenin, ma una croce splendente. Termina qui la storia delle metamorfosi del monumento dantesco di Armando Brasini che ha attraversato le due grandi guerre del Novecento.

⁴⁴ *Progetto di monumento ossario per i caduti in guerra da erigersi al Verano*, 1920 ca., materiale fotografico, Fondo Armando Brasini, Porano. Simili forme architettoniche possiamo notare, osservando il *Progetto di Cimitero monumentale al Verano, Roma*, s.d., matita su carta, quattro schizzi diversi tra cui una vista prospettica, disegni sono incolati a un foglio di 100 x 126 cm, Archivio Accademia Nazionale di San Luca a Roma, Fondo Armando Brasini segnatura 07/01, coll. cartella AB, foglio 61.

⁴⁵ *Progetto per il Tempio della Vittoria*, s.d., s.l., china acquerellata e pastello rosso su carta, 42 x 37,7 cm, Archivio Accademia Nazionale di San Luca a Roma, Fondo Armando Brasini, segnatura: 09/02, coll. cartella AB, foglio 63.

⁴⁶ Cfr. V. SEDOV, *Il Palazzo Italiano dei Soviet in Il Palazzo Italiano dei Soviet*, catalogo della mostra, Mosca, Museo Statale dell'Architettura, 2006, p. 68.

⁴⁷ *Progetto di Concorso per Palazzo dei Soviet a Mosca*, 1931, matita su carta lucida, 43,5 x 67,5, Archivio Accademia Nazionale di San Luca a Roma, Fondo Armando Brasini, segnatura: 25/01, coll. cartella AB, foglio 59.

⁴⁸ V. SEDOV, *op. cit.*, pp. 68-69.

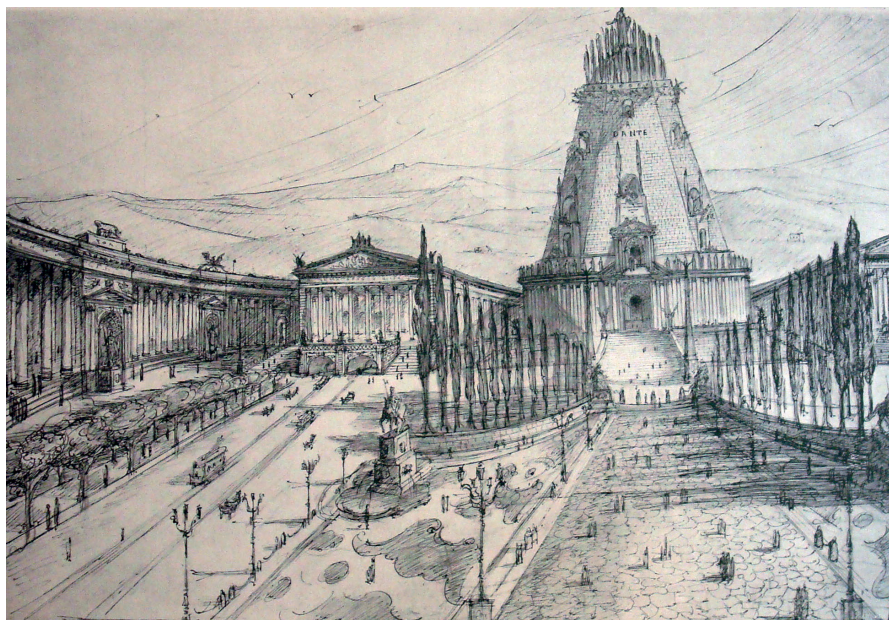


Fig. 1. Armando Brasini, *Monumento a Dante e pronai della nuova Stazione Nord*, in P. ORANO, *L'Urbe Massima. L'architettura e la decorazione di Armando Brasini*, Roma, A. F. Formiggini Editore, 1917, s.n.p.



Fig. 2. Armando Brasini, *Particolare d'una cordonata interna del Mausoleo di Dante* in P. ORANO, *L'Urbe Massima. L'architettura e la decorazione* di Armando Brasini, Roma, A. F. Formiggini Editore, 1917

RICCARDO CORCIONE

*L'inferno carnevalesco di Edoardo Sanguineti
per il teatro di Federico Tiezzi*

«Io voglio fare, se ci riesco, arte realistica al massimo, e realistico è l'opposto del naturalismo, non l'imitazione della cosa ma la sua struttura. La formula che mi è più cara è realismo allegorico.»

(A. Kiefer, *L'arte sopravvivrà alle sue rovine*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 117)

La *Commedia* dantesca ha nutrito l'immaginario di molti artisti del Novecento. La visionarietà, la gestualità e la ricchezza umana del poema hanno attratto in modo particolare il teatro. In ambito italiano, se si escludono le letture pubbliche e in particolare quelle di Carmelo Bene, la prima grande operazione di messa in scena della *Commedia* si deve alla compagnia dei Magazzini di Prato (ex-Magazzini criminali), tra il 1989 e il 1991. Il regista Federico Tiezzi ridava vita con Dante al laboratorio del teatro Metastasio di Prato, a dieci anni dalla fondazione del famoso Laboratorio di Luca Ronconi. La trilogia di Tiezzi e di Sandro Lombardi (attore di punta della compagnia, poi ribattezzata Compagnia Lombardi-Tiezzi) ebbe così successo – specie a posteriori – che recentemente, per celebrare i settecento anni dalla morte di Dante, è stato ripreso il *Purgatorio* di Luzi per il teatro di Napoli¹.

Ci voleva un grande progetto per portare sul palco la *Commedia*: una sfida altissima dal punto di vista del linguaggio teatrale, non tanto per l'ambientazione ultraterrena e ciò che comporta, quanto per un confronto con versi che lasciano poco spazio a nuove "visioni", essendone già ricolmi. La grande intuizione di Tiezzi, non a caso, è stata quella di portare in scena non il Dante originale, ma una sua "rivisitazione": questa operazione, proprio per non tradire la poesia originale, è stata affidata a tre poeti contemporanei, che hanno riscritto le tre cantiche. Con Edoardo Sanguineti, Mario Luzi e Giovanni Giudici, le terzine dantesche venivano estratte dai canti, cucite e ricucite, accompagnate da versi inediti o citazioni, assegnate a personaggi inattesi, calate in ambientazioni nuove. Questioni filosofiche e ideologiche, immagini e figure della modernità trovavano in Dante uno straordinario interlocutore, e nei suoi regni delle metafore esistenziali che riflettono il clima di crisi politico-culturale fra la fine degli anni Ottanta e i primi Novanta.

¹ Prima nazionale l'1 luglio 2021 al Pompeii Theatrum Mundi, con il titolo: *Il Purgatorio*. Cfr. <https://www.lombarditiezzi.it/progetto-commedia-divina/>

La *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco* di Sanguineti e il *Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella* di Giudici² rappresentano i risultati letterariamente più originali – e forse per questo, anche dal punto di vista scenico, più “arditi”: in queste drammaturgie il Novecento entra nel viaggio dantesco e lo contamina con le sue tensioni, le sue paure e i suoi desideri nascosti. Luzi rimane più fedele a Dante, isolando i dialoghi più celebri del *Purgatorio* e lavorando di cesello, in stretto dialogo con Tiezzi.

Poiché in molti si sono già soffermati sulla qualità letteraria di questi testi³, in questa occasione vorrei concentrarmi sull'interpretazione teatrale degli spazi danteschi nell'operazione di Sanguineti – la più originale da questo punto di vista –, confrontandola con la rilettura registica che ne è seguita. È bene ricordare che la ragion d'essere delle tre drammaturgie era anzitutto teatrale, e in secondo piano letteraria. La loro sfida era infatti duplice: non solo entrare in dialogo con Dante, ma anche trasformare la sua visionarietà letteraria in una visione concreta per la scena. A Tiezzi non poteva bastare un bel testo, dei bei versi: Tiezzi chiedeva voci, scene, tempi e azioni.

² Entrambi pubblicati nel 1989 e nel 1991 per Costa & Nolan, sono stati riediti, a cura di Niva Lorenzini e del sottoscritto, per Carocci nel 2005 e per Ledizioni nel 2019.

³ Oltre ai saggi introduttivi delle nuove edizioni citate, per *Commedia dell'Inferno* cfr. almeno: M. D. PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro: la poetica del travestimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003; E. SCARABELLO, *Per una lettura teatrale di Dante*, in *Dante in lettura*, a cura di G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, pp. 205-213; G. POLICASTRO, *L'Inferno praticabile: comicità e catabasi nel teatro di Edoardo Sanguineti*, *Sanguineti: La parola e la scena*, «Poetische. Rivista di letteratura» 3 2006, a cura di L. Weber e F. Carbognin, pp. 549-564; V. PILONE, *Dante nella narrativa e nel teatro di Sanguineti*, «Dante, Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», VIII 2011, pp. 105-133; M. MICHELON, *Un travestimento dantesco ovvero la dimensione drammatica della Commedia secondo Edoardo Sanguineti*, in *Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi*, a cura di J. Szymanowska e I. Napiórkowska, Vicchio, LoGisma, 2017, pp. 305-312. Per *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella* cfr. F. BRIOSCHI, *Presentazione*, in *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella*, Genova, Costa & Nolan, 1991, pp. 5-9; M. BACIGALUPO, *Giudici in scena: “Il Paradiso”*, in *Giovanni Giudici: ovvero la costruzione dell'opera*, «Hortus. Rivista di poesia e arte», 18, 1995, pp. 142-8; E. ARDISSINO, *“Perché mi vinse il lume d'esta stella”*. *Giovanni Giudici's Rewriting of Dante's Paradiso for the Theatre*, in *Metamorphosing Dante*, a cura di M. Gragnolati, F. Camilletti e F. Lampart, Vienna-Berlino, Turia+Kant, 2011, pp. 137-52; M. CONTI, *Come Giovanni Giudici fu vinto dalla stella di Dante*, in «Nuova corrente», LVIII, 147, 2011, pp. 45-79; C. DI ALESIO, *Sul Dante di Giudici*, in *Metti in versi la vita. La figura e l'opera di Giovanni Giudici*, a cura di A. Cadioli, Roma, Storia e Letteratura, 2014, pp. 33-52; M. MAGGI, *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, Roma, Donzelli, 2017, pp. 107-49 (*Walter Benjamin in Paradiso*, in A. ROMEI, «Mirando il punto | a cui tutti li tempi son presenti». *Una lettura del “Paradiso” di Giudici*, in «Strumenti critici», XXXVIII/1 2023, pp. 127-155.). Cfr. anche R. DE ROOY, *Divino teatro ed umana poesia. La trilogia teatrale dantesca e la presenza dantesca nella poesia di Edoardo Sanguineti, Mario Luzi, e Giovanni Giudici*, in «Il poeta che parla ai poeti». *Elementi danteschi nella poesia italiana ed anglosassone del secondo Novecento*, Firenze, Franco Casati Editore, 2003, pp. 85-157 e S. MORANDO, *La trilogia dantesca di Federico Tiezzi*, in «Dante e l'arte», I, 2014, pp. 117-138.

Per addentrarci meglio in questa richiesta registica, si rende necessaria un'introduzione mirata al teatro della compagnia dei Magazzini. Il libro guida è quello di Lorenzo Mango, storico seguace di Tiezzi, intitolato *Teatro di poesia* e edito nel 1994. Con la trilogia dantesca l'autodefinizione di "teatro di poesia" (intendendo quest'ultima parola in senso etimologico) giunge a piena maturazione.

Il teatro di poesia si presenta, in questa occasione, nella sua veste più compiuta: un progetto di regia teso a realizzare con la lingua della scena, con la scrittura scenica, l'equivalente visivo, il correlativo, del ritmo, della costruzione e della "geometria" della poesia. [...] La poesia del movimento, la poesia dello spazio, la poesia della luce, assieme alla poetica della parola e della fonè, rappresentano la matrice linguistica di questa ricerca. [...] L'insegnamento di Craig è, fra tutti, il più incisivo. La regia va intesa come creazione autonoma e non solo traduzione scenica di un materiale testuale. [...] Nell'ipotesi del teatro di poesia questa scrittura del visibile assume i contorni di un rigore analitico e di una precisione matematica. L'evento scenico nasce come progetto definito fin nei minimi particolari, come costruzione geometrica, musicale, ritmica.⁴

Fortemente influenzato dal maestro della regia Gordon Craig, il teatro di Tiezzi si propone come un affresco scenico a cui tutti gli elementi della scena concorrono, verso un "correlativo oggettivo" dell'azione drammatica. I riferimenti culturali e artistici di Tiezzi appartengono per lo più alle avanguardie primo-novecentesche, ma quasi rilette alla luce dell'unità dell'opera: oltre a Craig, il regista ha in mente le composizioni geometriche e fortemente visive di Adolphe Appia da un lato, dall'altro è la biomeccanica di Vsevolod Èmil'evič Mejerchold e i movimenti euritmici di Rudolf Steiner a fornire (accanto ad altre tradizioni, come quella del teatro No) una serie di linguaggi che, pur nella loro autonomia, concorrono a nutrire una scena coesa e ritmata, geometrica. La centralità della visione registica diventa perciò determinante anche nel rapporto con la drammaturgia:

Lo spettacolo non si limita ad illustrare una drammaturgia espressa solo, sia sul piano simbolico che su quello della fabula, a livello testuale, ma concorre ad una sua completa ridefinizione attraverso l'uso creativo, originale e autonomo della scrittura scenica. [...]

Non c'è, nel *teatro di poesia*, quella propensione al frammento, alla dispersione del materiale drammatico, fino a renderne irricongosciibile l'impianto narrativo, tipica di tanto teatro moderno. Rispetto al lavoro di Carmelo Bene, ad esempio, con cui pure ci sono molti punti di contatto riguardo alla traduzione della poesia letteraria in poesia teatrale, manca quella decostruzione testuale radicale e totale cui sono sottoposti *fabula*, *personaggio* e *plot*.⁵

⁴ L. MANGO, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 13-14.

⁵ Ivi, pp. 17-18

La sintesi scenica del *teatro di poesia* di Tiezzi si misurava soprattutto con testi anticonvenzionali come il celebre *Hamletmaschine* (1979) di Heiner Müller messo in scena nel 1988⁶, appena prima di iniziare l'avventura dantesca.

Soprattutto per il forte sperimentalismo e la frammentarietà, la *Commedia dell'Inferno* di Sanguineti ha molto in comune con i testi di Müller, il drammaturgo post-brechtiano più sperimentale sulla scena europea degli anni Settanta e Ottanta. E come l'*Hamletmaschine*, anche questo testo incontrerà la sintesi geometrica e le armonizzazioni del *teatro di poesia* di Tiezzi.

Prima del 1989, Sanguineti ha già lavorato a molte drammaturgie e ha tradotto altrettanti testi classici. Si è occupato di tragedie greche, e prima ancora della *Fedra* di Seneca nel 1968. È proprio con quest'ultima che giunge a maturazione l'idea di "travestimento", che nutrirà tutto il suo pensiero drammaturgico a seguire. Nella *Nota del traduttore* afferma:

Il teatro è citazione di testi, in uno spazio concreto, in un tempo immediato, in voci e in corpi. Compito del traduttore è dunque ai miei occhi, essenzialmente, procurare parole teatralmente citabili: la fedeltà, e anche, per me, una buona dose di superstizione filologica, devono intervenire in questa operazione, e in questa direzione, secondo questa intenzione⁷.

Il concetto di citabilità, da qui in poi sarà alla base dei suoi "travestimenti": «Quando discutiamo di una teatralità latente in un testo non discutiamo che della sua dicibilità. Ovvero, e si torna a principio, della sua "citabilità" e "recitabilità"»⁸, dirà riflettendo ancora sul Seneca tragico a distanza di anni.

In coerenza con il suo percorso poetico e intellettuale, la parola teatrale diventa sempre più antiletteraria per Sanguineti, si trasforma in materia sonora e soprattutto citazione, rimando continuo ad altro, «giacché chi sta in scena sta comunque per un altro, è in maschera, e questo luogo finge un altro, e questo tempo simula un diverso allora»⁹. La parola-chiave per il teatro sanguinetiano è appunto "travestimento":

In un momento in cui mi pare accettabile, e forse desiderabile, che gli uomini di lettere aspirino a rifarsi autori, e a tentare di inventarsi una *missione teatrale*, credo che la categoria giusta sia quella del travestimento, eccellente parola barocca, purché depurata da ogni esclusiva inclinazione verso l'orizzonte del burlesco e del pa-

⁶ Dello stesso anno è la messa in scena di un altro testo di Müller, i *Materiali per Medea* (1982).

⁷ E. SANGUINETI, *Nota del traduttore* [1968], ora in *Teatro antico. Traduzione e ricordi*, a cura di F. Condello e C. Longhi, Milano, Rizzoli, 2006, p. 69.

⁸ Id., *Tradurre Seneca tragico in Atti dei convegni "Il mondo scenico di Plauto" e "Seneca i volti del potere"*, Darfiolet, Genova 1995, ora in *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 39-45: 43-44.

⁹ Id., *Notizia*, in *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco* [1989], a cura di N. Lorenzini, Roma, Carocci, 2005, pp. 97-100: 97.

rodico, e restituita immediatamente a quella dimensione scenica dalla quale appare affatto inseparabile¹⁰.

Nei travestimenti di Sanguineti, lo spazio teatrale non è più spazio di narrazione e illustrazione, bensì di un'operazione dissociativa che lo riempie e modifica radicalmente. È il caso del celebre *Orlando Furioso: un travestimento ariostesco* (1969), in cui come nella *Commedia dell'Inferno* l'opera letteraria viene frantumata e attraverso il montaggio libero diviene una grande festa disorganica e spazialmente anarchica – esaltata poi nella celebre messa in scena in piazza di Ronconi.

A questa matericità di una parola che si fa “vestito”, travestimento brechtiano e farsa per uno spettatore disingannato, si aggiunge una dimensione storico-sociale. La parola di Sanguineti, infatti, riflette lo stato di una lingua non neutrale, ma inserita nei processi della società neoliberista, come in uno specchio deformante. Se le parole hanno perso l'antica potenza significante e simbolica, allora bisogna “travestirle”, cioè mostrare il loro vuoto rimandare, tornando appunto alla loro matericità. Da qui l'uso di innesti verbali, multilinguismi, continui slittamenti di significati, decostruzioni. Ma l'insistenza sul nuovo vestito ricade anche sulle situazioni e sui luoghi descritti in didascalia.

Il risultato drammaturgico è un “realismo allegorico” contraddittorio, decisamente anti-letterario:

Mi suggestiona [...] un teatro fatto di continue sbavature, di approssimazione, dove né si sente né si vede bene, in una parola quello che io chiamo volentieri luna-park. Sono sempre stato tentato di prendere posizione a favore del luna-park di fronte al rischio di un teatro ridotto a letteratura, di un teatro cioè “ben fatto” in cui la percezione rischia continuamente di scivolare nella pura lettura. Una lettura a sua volta “ben fatta” che ha però in sé il pericolo dell'accademizzazione. La mia simpatia va insomma ad un teatro di parola che non diventi teatro letterario¹¹.

Questa anti-letterarietà e questa dinamica del travestimento, applicata all'*Inferno* dantesco, è quanto sconvolgerà inizialmente Federico Tiezzi dinanzi alle prime proposte del poeta e drammaturgo ligure:

«Come sarebbe, levare il *tutto*?»

Balzai all'indietro sulla sedia. Sanguineti guardava e sorrideva un po' mefistofelico. Avevo in mente, per l'*Inferno* di Dante, una immaginazione di diavoli e dannati, fuoco e acque tormentose, nudi attori e vento: un catalogo un po' da *Mille e una notte* (così è per me l'intera *Commedia*). [...] Togliere il *tutto*... quasi un affronto a Dante... Sanguineti, invece, con la sua proposta mi aveva riportato vio-

¹⁰ Id, *Notizia*, in *Faust. Un travestimento* [1985], a cura di N. Lorenzini, Roma, Carocci, 2003, pp. 123-125: 124.

¹¹ C. LONGHI, *Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in *Orlando furioso: un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, a cura di C. Longhi, Bologna, Il Nove, 1996, pp. 293-294.

lentemente nell'ambito della esperienza poetica come esperienza verbale: e, poi, in quella transverbale che spettatori di teatro avrebbero fatto di Dante. [...] Sanguineti aveva individuato il suo intervento, nella riscrittura, immediatamente sull'ufficio dell'endecasillabo: a cui avrebbe voluto togliere membri ritmici o di significato: specialmente nei brani più famosi e che ogni spettatore sa a memoria. [...] Il celebre endecasillabo avrebbe risuonato attivamente: lo spettatore-ascoltatore sarebbe stato scosso da quella pausa più che dalla presenza della parola: il verso sarebbe stato (attraverso il cuneo di quella assenza) straniato, messo a nudo¹².

Il modello del travestimento sanguinetiano, portato alle estreme conseguenze, è in evidente contrasto con il *teatro di poesia* di Tiezzi, in cui non c'è «quella propensione al frammento, alla dispersione del materiale drammatico» e che quindi non seguirà questa frantumazione dell'endecasillabo. Probabilmente manca una convergenza intellettuale su un'operazione complessa, immaginata da due artisti molto diversi. Lo stesso Sanguineti affermerà a posteriori:

Io credevo di parlare ancora al Tiezzi dei Magazzini criminali, e mettevo l'accento su un aggettivo che mi appassionava abbastanza come idea del teatro, un teatro della crudeltà, se altro mai. Invece no, era il momento in cui Tiezzi si stava convertendo al teatro di poesia, in cui rimasero i Magazzini, ma allontanato ogni crimine dall'ambito della scena. [...] Io volevo devastare gli endecasillabi danteschi, e litigammo un poco. Poi mi arresi, perché appunto capii che ormai lo stavo cogliendo orientato verso tutt'altre cose¹³.

Se «Sanguineti taglia il testo dantesco secondo una teatralità non euclidea»¹⁴, come commenta ancora il regista, e per questo scenderà a parziali compromessi testuali nella sua drammaturgia, uno degli elementi più originali emergerà dalle didascalie, ovvero negli spazi scenici descritti nella *Commedia dell'Inferno*. La potenza del travestimento antiletterario si sposta per lo più dalle parole alle azioni e a un luogo anch'esso fortemente «travestito».

Da questo punto di vista, Sanguineti divide il tragitto nel primo regno in due parti. Una si svolge su un campo sabbioso, un «circo attrezzato», da cui emergono gabbie, funi, saracinesche, scale a chiocciola, altoparlanti, pompe ad acqua e fuochi artificiali. Insistendo su questa tragicomica «situazione circense», sulla *clownerie* dei mostri infernali contro la sofferenza dei dannati, l'autore vuole abbattere il dramma puro, la tragedia e l'immedesimazione. Ne è prova la quasi totale assenza di Dante e Virgilio. E se la «replicabilità straniante» dei frammenti danteschi è esaltata al massimo, finanche dalle fredde

¹² F. TIEZZI, *Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)*, in E. SANGUINETI, *Commedia dell'Inferno* cit., pp. 11-22: 13-14.

¹³ N. LORENZINI, *Nota al testo seguita da un Dialogo con l'autore*, in E. SANGUINETI, *Commedia dell'Inferno* cit., pp. 101-123: 115.

¹⁴ F. TIEZZI, *Introduzione* cit., p. 15.

voci degli altoparlanti, le parole si inseriscono in un'azione scenica violenta, secondo l'idea artaudiana di *teatro della crudeltà* a cui Sanguineti si è avvicinato¹⁵. Non a caso, il tema centrale del suo *Inferno* è forse più attuale oggi che ai tempi di Dante: l'usura capitalistica e sistematica, su cui insiste Gerione tramite le parole di Ezra Pound nella riscrittura sanguinetiana.

La seconda parte è occupata da quel Malebolge tanto studiato dal giovane poeta¹⁶, vero cuore del suo travestimento. La situazione circense si sposta su qualcosa di più familiare per gli spettatori: l'immaginario televisivo anni Ottanta, con un grande schermo (che estende anche al linguaggio visivo la citazionalità del travestimento) e soprattutto presentatori, vallette, prestigiatori, balletti erotici e osceni, conditi da richiami a stereotipi di massa, oasi, discoteche, costumi da halloween. Le ultime scene, invece, prima di una gigantesca macchina-Lucifero, evocano foucaultiani manicomi, ospedali, obitori.

Il travestimento scenico di Sanguineti non è una scusa per dar libero sfogo all'immaginario *trash* del tempo, anzi: il drammaturgo lavora a questo linguaggio scenico seguendo un'idea di inferno usuraio teatralmente attivo, contemporaneo, reale, che cerca di decostruire mentre lo attraversa.

Per dimostrarlo, basta leggere alcune didascalie dalla «“farsa” dei Malebranche, vero luogo d'incontro con la carnevalizzazione medievale»¹⁷, relativa ai canti XXI-XXII:

Una piscina, grande, sul fondo; liquido nero, in apparenza ribollente [...], e fumo che si solleva; sopra la superficie, qua e là, manichini bianchi che galleggiano, rappresentando i dannati (deve essere evidente, tuttavia, che si tratta di manichini da vetrina, nudi); ai lati, quanto occorre per una piscina (sdraio, tavolini, gommoni, salvagente, cabine, accappatoi, spugne, ecc.); un trampolino, ecc.; i diavoli alati di Malebranche, appaiono in tipico costume di subacquei: la voce deformata dalla maschera: tute nere, pinne ai piedi - e ali molto grandi: in più, sempre nere, da pipistrello, ma goffe, impacciati; sono tutti armati di fucili subacquei: ogni tanto, colpiscono i manichini, trafiggendoli;

[...]

(i dieci si raccolgono intorno a Malacoda, e a questo punto indossano le maschere, se già non le hanno, e raccolgono i fucili subacquei, se non li hanno già in mano - si variano le situazioni, e gli atteggiamenti: le maschere, tutte da sub, sono tuttavia caratterizzate: Alichino ha una maschera a vivaci colori: arlecchinesca appunto: Calcabrina una maschera che pare un passamontagna: Cagnazzo una maschera rossa a muso di cane: Barbariccia una maschera vistosamente barbata: Libicocco una maschera primitiva africana: Draghignazzo una orientale: Ciriatto una testa di maiale con zanne: Graffiacane una testa da gatto: Farfarello una maschera carnevalesca: Rubicante macchiata di sangue - movimenti diversi: ma con

¹⁵ Cfr. E. SANGUINETI, *Per una letteratura della crudeltà* [1967], ora in *Ideologia e Linguaggio*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, nuova ed. 2001, p. 133.

¹⁶ Cfr. Id., *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961.

¹⁷ Id., *Nota*, in *Commedia dell'inferno* cit., pp. 97-100: 99.

*un fondo costante, in questo momento, da commedia dell'arte)*¹⁸.

I Malebranche di Sanguineti si travestono da torturatori comici e impacciati, portano all'eccesso ed esaltano i modi osceni che già in Dante si verificavano, ma che qui spostano in continuazione il tono alto degli endecasillabi verso una ridondanza che è citazione vuota degli stessi. Come vuoti sono i dannati, così privi di *pathos* umano da diventare manichini di plastica.

Rovesciando la *Commedia* «come un guanto, puntando sopra la distanza tra il poema sacro e la sua scenica praticabilità concreta, suggerendo la massima divaricazione tra la “citazione” testuale e l’“incarnazione” drammatica»¹⁹, Sanguineti lega il suo *Inferno*, oltre che alla cultura pop e televisiva, a un'altra cultura divenuta storicamente sub-cultura a partire dagli anni in cui imperava il nuovo realismo goldoniano: quella grottesca e irriverente delle maschere della commedia dell'arte, qui fuse, assieme ad altre maschere popolari, a quelle subacquee dei diavoli.

Si tratta di un'operazione intellettuale essenziale, su cui illumina un saggio del 2001 dedicato all'*Amore delle tre melarance* (1760) di Carlo Gozzi, un copione in aperta polemica con i due autori di punta del teatro veneziano: il letterario Pietro Chiari e il riformista Carlo Goldoni. Nonostante il saggio si concentri sull'operazione di Gozzi, si notano molti punti di contatto con le didascalie infernali, e soprattutto un discorso sulle maschere demoniche e grottesche usate fin dal XVIII secolo con intento reazionario. L'ambiguità formale della commedia dell'arte è vista, nell'operazione di Gozzi, come rifiuto di ogni declinazione psicologica e come strumento per tenere insieme tutti i livelli della realtà, non solo quella letteraria, davanti a uno spettatore “violentato” dall'antico archetipo rituale e dalla sua irreparabile degradazione attuale. Il saggio si conclude così:

Assai meglio dei suoi avversari, Gozzi sente che l'universo fiabesco poteva funzionare come solenne paradigma iniziatico finché era in opera una vera e propria direzione tradizionale, nella trasmissione culturale e civile. Appunto perché conservatore e reazionario, egli percepisce correttamente che questa modellizzazione è ormai entrata in una crisi irreversibile. Nasce, con evidenza, una società di auto-diretti.

[...]

Ma la fiaba teatrale, allora, dovrà farsi, come dirà sempre Gozzi, “tragicomica”, prima di risolversi, da ultimo, in “filosofica”. Perché lo schema iniziatico non è perduto, ma reso, anche per questo punto, perfettamente ambivalente. [...] E lo spettatore ideale sarà colui che, al tempo stesso, rivive l'archetipo solenne e la sua irreparabile degradazione. Gestita come fiaba, viene così a conclusione con Gozzi anche la lunga avventura della commedia dell'arte, che tenta la sua ultima sortita.

¹⁸ Id., *Commedia dell'Inferno* cit., pp. 63-4.

¹⁹ Id., *Nota* cit. p. 98.

E almeno una traccia di questa cerimonia funeraria dovrà pure conservarsi, per quel che oggi è praticabile, in copione, ancora.

[...]

Non occorre altro, allora, per collocarci, finalmente, nella piena condizione di un estremizzato teatro nel teatro. E se vi è forma scenica in cui chi recita può vantarsi di citare la propria parte, non di interpretarla, alienandosi totalmente nella cifra del proprio “carattere”, sarà bene questa. Perché la “maschera” e la “fiaba”, trascinate violentemente a contatto con la nostra attualità, la più oggidiana possibile, la più urgentemente effimera, si possono spaesare in un sistema rappresentativo in cui il “carattere”, appunto, perde di colpo tutta la declinazione psicologica che appartiene al “personaggio” dell’età borghese, e riconduce, come in un violento corto circuito tra protostoria e avanguardia, tra ritualità cerimoniale e fantavanspettacolo, al nudo “tipo” della “persona”²⁰.

Ciò che Tiezzi non ha interamente messo in scena è quindi molto più di un semplice gusto letterario. Questo *Inferno* puntava a sconvolgere il pubblico italiano, borghese e acculturato, come nelle intenzioni del Gozzi riletto da Sanguineti²¹. Alludere velatamente alla commedia dell’arte con cadenze popolari o riscritture dialettali delle battute in un momento dello spettacolo, come avviene nella messinscena della *Commedia dell’inferno*, non si avvicinava a quanto aveva in mente il drammaturgo quando introduceva Malebolge con «*un fondo costante [...] da commedia dell’arte*». Il regista toscano, alla ricerca di un affresco totalizzante per il suo *teatro di poesia*, ha preferito un *Inferno* diverso, una tragedia contemporanea più vicina a Beckett, il cui dantismo (pensiamo a *Finale di partita*) era ben più riconoscibile e coeso. Le immagini rintracciabili negli archivi online ci raccontano una scenografia che va in tal senso: una grande pozza di fango e una struttura antropomorfa e meccanica che vi emerge ad ospitare la “carrellata” dei dannati.

Se queste scelte registiche tengono fede a un’idea precisa di teatro, possiamo d’altro canto immaginare un altro spettacolo rileggendo la drammaturgia di Sanguineti. Attraverso un percorso disarticolato, antiletterario e reazionario, il drammaturgo ci restituisce un inferno non chiuso alla semplice contemplazione, ma come luogo reale nella sua finzione estrema, un carnevale vivo e demonico, che punta a un costante rovesciamento linguistico e formale in nome di una sottesa lotta all’ordine borghese e rappresentativo. Il linguaggio della commedia dell’arte si mescola a quello televisivo²² perché

²⁰ Id., *La maschera e la fiaba* [2001], ora in *Cultura e realtà* cit., pp. 288-292: 290-292.

²¹ E anche ri-travestito nel 2001 per il Teatro di Genova, con il titolo *L’amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco e gozziano*, per la regia di Benno Besson.

²² Così lo stesso Sanguineti in *La maschera e la fiaba* cit., p. 291: «È evidente che il codice rappresentativo non avrà da risalire al dibattito sull’arte comica, quale poteva svilupparsi nella Venezia settecentesca, e quale si è già evocato qui, tra goldoniani e chiariani – e gozziani, al fine. Il codice che qui si è portato al centro è, di necessità quasi, quello televisivo, che non può non assumersi come norma linguistica dominante della comunicazione spettacolare. Ma è norma

portano in dote una visione del mondo esplicitamente decadente, antirealista, decostruita: una visione non apocalittica ma infernale.

Tramite questa azione, Sanguineti – almeno su carta – riesce a tenere uniti lo straniamento di Brecht e la crudeltà di Artaud. È quanto si augura per il futuro del teatro:

Vorrei evocare da ultimo un conflitto che la mia generazione ha vissuto un po' per partecipazione, un po' – dipende dai casi e dalla sorte – da spettatrice e che trova il suo emblema a un dato momento nei nomi gettati a contrasto di Artaud e di Brecht. E si sa che non di rado in questo teatro del mondo sono le modalità della scena quelle che meglio incarnano per allegoria, se vogliamo utilizzare bene l'insegna del nostro stesso incontro, la scena del rischio.

Oggi quell'alternativa che pure agitò i nostri ieri sembra desueta anzi clamorosamente estinta, ad ogni modo non sembra poterci appassionare più. Ma è anche da rilevare che oggi possiamo scorgere tranquillamente il punto comune che quel contrasto un tempo così teso ci addita, ribaltando nel futuro un aut aut che suona piuttosto come un et et e non per inerte conciliazione tardiva, ma per il rivelarsi maturo per una complicità profonda per volontà di contestazione e di ribellione. Crudeltà e straniamento in quest'ottica sono i due volti complementari e da integrarsi di quella scommessa di una pratica alternativa concreta quale oggi può definirsi soltanto a partire dal rifiuto della dittatura del mercato. Non vedo se non muovendo da questa negazione altra speranza di una nostra anarchia, ovvero se si preferisce di una nostra Modernità, cioè di una nostra autentica storia ulteriore²³.

L'allegorica critica della *Commedia dell'Inferno* alla «dittatura del mercato» e a un'usura televisiva e sistematica fa tutt'uno con il linguaggio straniato e violento delle sue maschere e con un'immagine anarchica degli inferi. In un tempo in cui la rappresentazione mimetica pare non avere più senso perché parole e cose non trovano più corrispondenza, lasciate a una crisi irreversibile, l'*Inferno* immaginato da Sanguineti è fatto di travestimenti soprattutto spaziali, gestuali, che appunto non rinviano ad altro che alla propria finzione. E il lettore che se ne fa spettatore, come quello dell'*Amore delle tre melarance*, «al tempo stesso, rivive l'archetipo solenne e la sua irreparabile degradazione». Il “carnevale televisivo” di Sanguineti non punta solo a un nuovo ribaltamento dei canoni, semmai espone questo ribaltamento in tutta la sua paradossale impossibilità sistematica: appunto, come puro travestimento.

che va ben al di là di ogni sistema di messaggi da scena o da schermo. Perché abbraccia l'intera esperienza immaginativa e informativa, dalla politica alla pubblicità, modellando, a tutti i livelli, la nostra percezione della realtà e le strutture della nostra fantasia, anzi rimescolandole in una sorta di inestricabile impasto.»

²³ Id., *Elogio dell'anarchia* [1996], ora in *Cultura e realtà* cit., pp. 266-269: 268-9.



Commedia dell'Inferno, regia di F. Tiezzi, Fabbricone di Prato, 1989 (foto di Marcello Norberth)

ANTONELLA ANEDDA

Missili per il futuro. Sull'orlo dell'Inferno

Il IV canto dell'*Inferno* Dante non parla dei classici ma ai classici, parlando al passato anticipa il nostro presente. È un canto di tregua, tra il sonno di Dante dopo il passaggio dell'Acheronte e l'incontro con Paolo e Francesca. È il canto in cui all'orrore segue la sospensione. Il limbo lambisce il dolore e pone, proprio nella distanza, una domanda: che cosa è la cultura se resta fissa in se stessa, radicata solo nelle certezze.

Il vuoto del limbo ci riguarda come sembra intuire l'artista contemporaneo Anish Kapoor che nella sua *Discent into Limbo* ritrova, attraverso *La Discesa al Limbo* di Andrea Mantegna, a ritroso Dante. La sua installazione, buco del nero più nero che esista, raggiunge e ci fa pensare ai tanti limbi che lambiscono la nostra civiltà, come quelli dei campi profughi.

Inizierò da una citazione di Osip Mandel'stam, morto nel 1937 in un campo di transito e autore di un *Discorso su Dante* che resta uno dei testi imprescindibili per chi voglia leggere entrambi: Scrive Mandel'stam: «E' impensabile leggere i canti di Dante senza dirigerli verso il presente. Essi sono missili per catturare il futuro». Nel perlustrare insieme questi versi vedremo quanti missili capaci di catturare il futuro partano da questo canto.

Siamo nell'antinferno, un luogo non disumano ma familiare (un castello, uno spiazzo erboso, un poggio) non pieno di grida ma di sospiri (che rimandano non solo a Cavalcanti ma a quei «miseri» «pieni di desiri» che «diventan sospiri» di *Convivio* III, XIV). Il vento con cui si chiude il terzo canto («La terra lagrimosa diede vento, \ che balenò una luce vermiglia \ la qual mi vinse ciascun sentimento; \ e caddi come l'uom cui sonno piglia») si placa. Riprenderà come bufera, il castigo riservato ai lussuriosi nel canto successivo: «La bufera infernal\ che mai non resta mena gli spirti con la sua rapina\ voltando e percuotendo li molesta». Tra queste due immagini, tra il vento di terra e il vento di tempesta, si stende uno spazio diverso, contiguo al male, ma non colpito dal male, consapevole del bene, ma da questo separato. È il limbo, quel *lembo* in cui classici tanto letti, tanto amati sono privati dalla possibilità di una contem-

plazione diversa. Prue Show, in *Reading Dante: From Here to Eternity*, dice che Dante, come Marcel Proust, diventa autore nel corso della sua opera. «Dante», nota Show, «diventa nel corso dell'opera lo scrittore in grado di scrivere il libro di cui è protagonista». Verissimo. Nel limbo, Dante sta prendendo le distanze dal se stesso del *Convivio*: le anime del Limbo hanno raggiunto la perfetta sapienza eppure questa non basta, anzi corre il rischio di soffocare se resta immobile, non lambita dal dubbio e dall'errore, nel limbo della certezza.

Più che su un problema teologico (e anche a questo proposito sappiamo che Dante fa scelte anticonvenzionali, come la presenza di Saladino) qui Dante riflette su una sofferenza che conosce e che ha descritto nella *Vita Nova*: si chiede chi siamo nella sospensione tra bene e male, qual è il paesaggio interiore nel momento in cui si è senza timore, ma senza gioia, senza dolore, ma senza speranza. Il limbo è il luogo in cui Dante si ferma prima di affrontare l'inferno, prima del coinvolgimento nelle passioni. Qui troviamo l'intelligenza e la virtù, non la gioia ma una serenità senza gioia, di luci mai accecanti. Una condizione purgatoriale, se non fosse che queste anime non devono essere purgate da nulla, esistono, chiuse nelle loro opere, nelle loro discussioni. Dante riflette sulla condizione di una saggezza lambita dalla fissità. Il senza-peccato del limbo sfiora l'accidia e l'accidia la sterilità. Questi spiriti in vita hanno arginato (ridotto a *lembo*) il desiderio, la speranza in una possibilità ulteriore. Ora vivono senza speranza. Il loro non è un peccato, ma un difetto: ...«Per tai difetti e non per altro rio, \semo perduti, e sol di tanto offesi\ che senza speme vivemo in disio». Osip Mandel'stam: «È magnifica», dice, «la fame versificatrice dell'italiano antico, il suo appetito animalesco...il suo desiderio sensuale di rima: il disio...».

Il disio, il desiderio che ha le sue radici nell'infanzia, nello struggersi del bambino per il seno materno, nel limbo non ha appetito, è smorto, come la tinta del viso di Virgilio; ci torneremo, perché è desiderio «senza speme». La fame versificatrice è bloccata in un'eternità senza lacrime. La conversazione prende il posto dell'invettiva, ma anche del cambiamento in senso lato, della conversione. Queste anime hanno circoscritto il «disio» all'eros o all'epos, appunto non hanno sperato e non possono sperare ora. Ora desiderano Dio, se così si può anche chiamare il brivido che ci attraversa quando leggiamo oltre la lettura, quando dalla realtà di quelle righe sfugge qualcosa di inaspettato. Dante è pieno di fessure da cui entra la vita. Come avverte Giovanni Giudici in *Ritratto di Dante*, i suoi rimandi e le sue citazioni sono «carne della sua carne, sangue del suo sangue e non già reperti libreschi».

Il limbo è appunto margine, quel lembo di terra (di foglio) da cui però è escluso uno sguardo ulteriore. Dante incarna questo sguardo, o almeno la ricerca di questo sguardo. È lui a muovere, a porre, a porci una domanda fondamentale: che cos'è la cultura, o meglio a cosa si riduce un sapere senza “fiducia”, fissi in quell'essere per la morte a cui Hannah Arendt ha contrapposto la possibilità di ricominciare?

Una risposta arriva dalle sequenze del canto. Dante si sveglia di colpo: una luce vermiglia lo aveva fatto svenire, ora un tuono lo scuote, rompe, spezza l'alto sonno nella testa. Lo scatto, lo slancio sonoro è l'aggettivo «alto» per il sonno: un sonno spinto nella testa come uno spazio alto e profondo, scosso da un suono «greve». Dante mostra il cinema delle sue emozioni, della sua mente-corpo. Questo attimo acusticamente importante si spegne subito perché quello che sente e vede è buio e incerto.

La «proda», cioè l'orlo che separa il limbo dal frastuono della valle dolorosa è infatti «oscura e profonda e nebulosa». Tre aggettivi per dire una realtà interiore. Il limbo è il ciglio di un burrone di morte, lo spazio da cui l'orrore è escluso, ma non lontano. Il mondo è «cieco», Virgilio inizia a parlare «tutto smorto». È il colore dell'intero canto, non *morto* come nell'*Inferno*, ma *smorto*, silenziato dal sibilo che spegne. Un desiderio "inattivo" come nel *Convivio* (III, xiii, 11) che sfiora il pericolo della disperazione. Virgilio è smorto non per paura ma per *pietas* di fronte a un destino che condivide. Tra questi spiriti, tra gli spiriti del Limbo – dice infatti abbassando la voce – ci sono anche io.

Osip Mandel'stam: «Leggere Dante è soprattutto una fatica interminabile, in cui ogni successo ci allontana ancor più dalla meta...». La fatica di cui parla Mandel'stam è la fatica concreta di un essere umano costretto alla precarietà, costretto a spostarsi per terreni accidentati, di un ospite senza certezze, ma Limbo Dante prova anche la fatica mentale del lettore e del lettore di filosofia, innamorato del desiderio di sapere («Si come dice lo filosofo sul principio della *Prima Filosofia*, tutti gli uomini desiderano sapere», *Convivio* I, I, I) che si interroga sul destino dei suoi autori più amati. Per questo alla rassegnazione di Virgilio oppone la parola «duol», anzi «gran duol». Da questo momento il dolore e la compassione si fanno incalzanti: «Gran duol mi prese al cor...» e, poche linee più avanti: «dimmi, maestro mio, dimmi signore». Attraverso questo «dimmi» ripetuto Dante medita su una delle verità dello scrivere e del leggere, su quel rapporto *io-tu* che al di là del tempo e dello spazio si crea tra chi ha scritto e chi legge. Nel Limbo il desiderio di Dante verso il sapere antico vacilla di fronte alla necessità di trasformare quel bagaglio in qualcosa che per essere sopportato ha bisogno di trasformarsi in vita, non di incarnarsi ma di "accarnarsi".

Sulla cultura pagana pesava la proscrizione di Agostino che considerava negativamente ogni possibilità di salvezza per chi era fuori dal battesimo; Dante vuole sapere se esistano precedenti per la salvezza delle sue letture. Chiede se qualcuno sia mai stato tratto da laggiù per suo «merto o per altrui, che poi fosse beato» Di nuovo una risposta viene dalle immagini. La scena di Cristo che discende al Limbo per portare con sé l'ombra di Adamo e Noè e Abramo e Israel cioè Giacobbe e David è quella della *Discesa al limbo* dell'iconografia medioevale e, scavalcando i secoli, raggiunge l'installazione intitolata *Descent into Limbo* di Anish Kapoor, realizzata nel 1992 e ispirata a sua volta, come precisa Kapoor, dalla *La Discesa al limbo* di Andrea Mantegna.

Kapoor crea un un buco dai bordi indistinguibili, di un nero tanto profondo (sua invenzione segreta) da illudere chi guarda e che definisce anche un interrogativo cruciale: il limbo è una forma dell'inferno, un suo lembo? Lo lambisce? Pensiamo ai campi profughi, a quel limbo di attesa, sono sfuggiti, scampati a un inferno ma possono rientrare, precipitare da un momento all'altro in un altro inferno. La loro sospensione è anche un peso, come per gli eretici del nono canto dell'*Inferno*: «Tutti li lor coperchi eran sospesi».

Virgilio e Dante parlano e continuano a camminare: «non lasciavam l'andar perch'el dicessi, ma passavam la selva tuttavia la selva dico di spiriti spessi». La folla degli spiriti è fitta. Il muoversi di Dante è segnalato da una variazione, ma sempre legato al verbo dire: «dicessi [...] dico». È un *andante* che ha attraversato la lettura del sesto Libro dell'*Eneide* «Ibant obscuri, sola sub nocte per umbram» e ora attraversa la sua foresta di ombre nella valle nebulosa e va verso un fuoco che descrive mezza sfera di tenebra. Compagno Omero, Orazio, Ovidio e Lucano. Il saluto rivolto a Virgilio: «onorate l'altissimo poeta» si riflette poco più avanti nel cenno di saluto che i poeti rivolgono a Dante. La poesia stringe un legame tra il corpo di Dante e l'ombra della cultura antica. Quattro poeti-ombra discutono tra loro e salutano non un'ombra, ma un corpo, una realtà, un essere umano che resta coinvolto, appunto si "accarna" in quel segno di stima.

Dante incontra figure classiche che traduce fino a sé, non per presunzione, ma per passione, come succede quando si traduce un autore amato creando tra lui e noi una familiarità, portandolo fino a noi attraverso un linguaggio comune.

«Così andammo» dice Dante, «infino a la lumera parlando cose che 'l tacere è bello». Non parlando *di cose*, come si fa nelle conversazioni, ma *parlando cose*, non argomento ma accusativo. *Parlare cose* è una traduzione del desiderio, di un movimento che contempla anche il silenzio, in cui il verso è un andare «infino alla lumera», una luce che brilla anche per il pudore di questa frase: «parlando cose che 'l tacere è bello». Difficile trovare le parole, anzi di alcune cose non si può che tacere, la poesia intuisce il pensiero futuro. È una battuta, ma sembra quasi che un missile di Dante raggiunga Wittgenstein.

La luce verso cui i poeti vanno è quella di un castello cerchiato per sette volte di mura, ma non minaccioso, appena difeso da un fiumicello con un prato di erba, «di fresca verdura». L'esempio è il luogo beato in cui Enea incontra l'ombra del padre Anchise: anche qui i prati, il castello, il poggio. Un altro missile: Enea, (un migrante) raggiunge l'immaginario di Giorgio Caproni, provato dalla guerra, e di Seamus Heaney, che inizia a tradurre il sesto libro dopo la morte del padre e in onore del suo maestro di latino (*Aeneid, Book VI*, 2016).

Il passo ulteriore è nella composizione. Luce, suono, materia, spazio: così Dante costruisce la scena. Dall'altezza si possono vedere bene tutte le anime. Dall'alto al basso inizia l'elenco degli spiriti «orrevoli», cioè onorevoli, degni

di onore, ma anche capaci di pietà (il greco *sébomai*, “onoro”, compone anche *eusébeia*, “pietà”).

«Il finale del canto IV» scrive ancora Mandel'stam «è un'orgia di citazioni, nel quale trovo un'esibizione stretta e incontaminata della tastiera dantesca d'indicazioni allusive: una passeggiata sui tasti per tutto l'orizzonte dell'antichità; una specie di *polonaise* di Chopin nella quale si esibiscono l'uno accanto all'altro Cesare armato dagli occhi grifagni e Democrito che ha scisso la materia in atomi».

L'erudizione, lo studio hanno il ritmo della memoria, il desiderio sopravvive nelle ombre del limbo come desiderio di nominare, trattenere e tenere. Trattenere, nominare, tenere: questo tipo di desiderio che Dante aveva conosciuto comincia proprio a partire dal limbo a sfaldarsi, per diventare, in crescendo, diverso, una musica sempre più ampia, oltre il nostro piccolo io colto e tuttavia a volte disumano, politico e tuttavia meschino. Per arrivare a questo *disio*, che nel *Paradiso* non sarà in contrasto ma conviverà con la sospensione della mente («così la mente mia tutta sospesa», *Par.* XXXIII) bisognerà attraversare il dolore, la solitudine, il rumore.

Per ora nel Limbo tutto viene scandito dal ritmo del passo e davvero ogni nome corrisponde a un tasto che viene suonato, è un suono che preme sulla memoria come Latino seduto con la figlia Lavinia, come Saladino in solitudine.

Ogni volta, alla fine di un canto, Dante vive un abbandono, passa per non tornare più. L'abbandono nell'*Inferno* è definitivo (anzi forse ogni inferno è proprio questo, un abbandono senza ritorno) e il limbo non sfugge a questa legge. Anzi, qui Dante lascia figure che sente amiche, si separa anche da un luogo di serenità, per quanto triste, di civiltà. È appunto una tregua. Oltre questo castello, questo prato, oltre questa sosta ci sono le note di un luogo «d'ogni luce muto». Alla quiete, ai sospiri stanno per subentrare le urla. Adesso ricomincia lo spavento, il tremore senza più pace, silenzio e luce: «Per altra via mi mena il savio duca\ fuor della queta, nell'aura che trema.\ E vegno in parte ove non è che luca».

Fuoco, pietra, acqua, vento, gelo saranno gli elementi da attraversare, prima di poter vedere senza più schermi: neppure quelli della letteratura, la realtà di quell'aiuola-terra «che ci fa tanto feroci».

FABIO PUSTERLA

*Un faro nella notte e l'aria che respiriamo:
la tessitura del linguaggio poetico*

L'origine del titolo che ho scelto sta in un aneddoto che ho già raccontato spesso, e che qualcuno dei presenti avrà senz'altro già sentito, cosa di cui mi scuso. Verso la fine del secolo scorso Maria Corti, che aveva dato alle stampe i suoi saggi danteschi, doveva scrivere un articolo per la «New York Revue of Books» su un argomento particolare: il modo diverso con cui gli Italiani e gli Americani leggono Dante. Prima di scriverlo, e pur sapendo già quello che avrebbe voluto scrivere, aveva pensato di chiedere il parere di Zanzotto; e al telefono Zanzotto le avrebbe risposto: «Vedi Maria, per gli Americani Dante è un grande faro che illumina la notte; per noi è un luce soffusa nell'aria che respiriamo». L'immagine è splendida e riassume in sé moltissime cose; anche se, a pensarci bene, io oggi sospetto che dentro di noi, dentro ciascun lettore italiano di Dante, alberghino entrambe le forme di lettura e di sguardo. Per certi versi, siamo anche noi dei lettori "americani", e non possiamo guardare a Dante se non da una distanza vertiginosa, che ce lo mostra davvero come un misterioso e altissimo faro. Ma da un altro punto di vista, che è forse quello oggi per me più interessante, Dante è davvero quella luce diffusa nell'aria che respiriamo di cui parlava Zanzotto; una luce insita in ogni particella sonora del linguaggio che parliamo e scriviamo tutti i giorni, ma che si accende ulteriormente e si arroventa persino quando il linguaggio è attraversato da uno che vuole scrivere poesia. Sappiamo anche benissimo che non è sempre stato così; che per molti secoli la luce maggiore proveniva da altri grandi maestri, in primis dal Petrarca (anche se non ignoriamo, in particolare grazie ai saggi critici di Giorgio Orelli¹, quanto il velo di luce petrarchesco sia debitore dell'incendio dantesco). Dunque, l'idea di Zanzotto vale soprattutto per la poesia del '900; e ha subito come conseguenza il fatto che la presenza di Dante nel nostro tempo poetico va molto al di là, o forse sarebbe meglio dire "al di sotto", ossia a una profondità maggiore, della pur

¹ Si veda in particolare G. ORELLI, *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Torino, Einaudi, 1990.

importante memoria culturale, del riferimento colto, del richiamo intertestuale o della citazione: tutte cose di cui sarebbe facilissimo trovare infiniti esempi novecenteschi. La luce diffusa di Zanzotto parla di una lingua poetica permeata di memoria dantesca, che sarà memoria ritmica e sonora, memoria di immagine e di simbolo, memoria di costante sperimentazione; memoria, ancora, capace nei casi migliori di farsi conscia e controllata, ma in grado anche di abitare a lungo nei territori dell'inconscio, e di riemergere improvvisa senza che la mente di chi impugna oggi la penna lo voglia o lo desideri.

Se dall'epoca in cui Maria Corti ha telefonato a Zanzotto retrocediamo un poco, diciamo una trentina di anni, arriviamo al 1965, ossia alle celebrazioni del settimo centenario della nascita di Dante. Come tutti ricordiamo, uno dei discorsi importanti pronunciati a Firenze da un poeta a conclusione di un convegno dantesco fu quello di Montale, intitolato *Dante ieri e oggi*, che poi Montale decise di inserire nel suo volume *Sulla poesia* dieci anni più tardi. E del discorso montaliano vale subito la pena di ricordare un'affermazione cruciale, che viene apparentemente a collidere con quanto detto poco fa: Montale, ricordando la dantologia sette e ottocentesca, osserva che essa ci ha comunque insegnato una grande verità: «che Dante non è un poeta moderno (fatto ben noto ai critici e ai filosofi moderni), e che gli strumenti della cultura moderna non sono i più adatti a comprenderlo (fatto invece negato dai moderni filosofi che si credono particolarmente autorizzati ad alzare il velo, ma da che parte? Dalla parte della moderna ragione dispiegata)». È noto, e non starò ora a ripercorrerlo, il seguito del ragionamento montaliano, così come sono evidenti a noi tutti le ragioni (teologiche e filosofiche, appunto) della non-modernità di Dante; ancora Montale: «poeta concentrico, Dante non può fornire modelli a un mondo che si allontana progressivamente dal centro e si dichiara in perenne espansione»². Ecco perché, potremmo ora glossare, anche noi siamo obbligati a guardare a Dante con occhi "americani": la distanza che ci separa da lui è ben più vasta di un oceano.

E tuttavia sarebbe facilissimo, come si è già accennato prima, dimostrare la straordinaria presenza di Dante nella poesia moderna (e, detto per inciso, userò d'ora innanzi l'aggettivo "moderno" in senso molto elastico, e capace di arrivare fino all'oggi; e anche in senso implicitamente polemico, perché non ho mai guardato con simpatia al concetto piuttosto confuso e per certi aspetti pernicioso di "postmoderno"); una presenza di gran lunga maggiore rispetto a quella degli altri classici. Il paradosso è però solo apparente: se solo si considera che la fonte dantesca che sparge di sé sì largo fiume nella poesia moderna non è quella filosofica o teologica, ma l'altra, di cui si è già detto: quella linguistica, sonora, ritmica e immaginifica. Vista in quest'ottica, l'opera dantesca (cioè la *Commedia*, è ovvio; ma anche buona parte degli

² Cfr. E. MONTALE, *Sulla poesia*, a c. di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1975, pp. 17 e 33.

altri titoli, dalle *Rime* alla *Vita nuova* fino al discusso e ancora incerto *Fiore*) è il primo e più alto laboratorio espressivo a cui non sembra possibile, oggi, non ritornare costantemente, volendolo o anche non volendolo. Ed è in questo laboratorio, in cui la parola è frugata, smontata e rimontata, sottoposta a processi metamorfici e a sotterranee alleanze di suono e di senso, che i tre vertici del triangolo disegnato in questo volume, “materia, oggetto e immaginazione”, sono mirabilmente messi al lavoro, dentro il linguaggio stesso; ed è forse questa la ragione per la quale la poesia del '900 e dei primi anni di questo nuovo secolo continua ad entrare in un simile laboratorio, come un tempo si entrava nella bottega di un grande maestro.

Tornerò tra poco sull'immagine della bottega e del grande maestro; ma prima è necessario segnalare un altro paradosso, questa volta più difficile da sciogliere e davvero cruciale. Per il poeta moderno, come sappiamo fin troppo bene, la parola e la cosa non combaciano quasi mai; e la scissione, la frattura tra il segno, sempre arbitrario e insufficiente, e la cogenza della cosa, la luminosità imprevedibile dell'oggetto, tracciano l'orizzonte di incertezza e di inquietudine che caratterizza buona parte della poesia moderna. Come non pensare, per non fare che un solo, grande esempio, al VI movimento di *Un posto di vacanza*, dove Sereni riflette splendidamente sul «nome che non è / la cosa ma la imita soltanto». Di quel movimento, ecco i primi 20 versi³:

L'ombra si librava appena sotto l'onda:
bellissima, una razza, viola nel turchino
sventolante lobi come ali.
Trafitta boccheggiava in pallori, ora esanime,
sconciata da una piccola rosa di sangue
dentro la cesta, fuori dal suo elemento.
Mi spiegano che non è sempre così, non sempre
come l'ho vista prima: che questo e altri pesci d'alto mare
si mimetizzano ai fondali, alle secche, alle correnti
colorandosi o trascolorando, a seconda. Non sapevo, non so
niente di queste cose. Vorrebbe
conoscerle l'istinto solo standoci in mezzo,
vivendole, e non per svago: a questo patto solo.
A quegli esperti avrei voluto dire delle altre ombre e colori
di certi attimi in noi, di come ci attraversano nel sonno
per sprofondare in altri sonni senza tempo,
per quali secche e fondali tra riaccensioni e amnesie,
di quanti vi spende anni l'occhio intento
all'attraversamento e allo sprofondo prima che aggallino
freddati nel nome che non è
la cosa ma la imita soltanto.

³ In V. SERENI, *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1981.

E se al grande esempio sereniano posso allegare una mia più modesta scrittura, sempre sullo stesso tema, ecco una poesia nata da una notizia di cronaca di qualche anno fa: nell'agosto del 2013 lo zoologo americano Kristofer Helgen e i suoi collaboratori hanno rinvenuto e documentato l'esistenza di un piccolo mammifero carnivoro di cui da un decennio sospettavano l'esistenza e che vive in foreste andine dell'Ecuador e della Bolivia. Decisero di chiamarlo «Olinguito»⁴.

NEBLINA

Nella notte sospesa, sull'argento
dei prati brumosi e come al margine
di remote boscaglie, di un'altra
inaccessibile dimensione o nostalgia,
appaiono i caprioli, i cinghiali e le volpi
dai grandi occhi chiari.
Privi d'ansia, parrebbe, ignari dei colpi, restano
per un attimo eterno come immobili
e frementi, incrociano lo sguardo stupito
che gettiamo su di loro, e poi scompaiono
con balzi e fruscii nella grazia
negata.

Diciamo, noi, il loro nome,
lo interroghiamo come se il nome preciso
riportasse un po' d'ordine e di pace,
alleviando la bellezza e la vertigine e il senso
di vuoto che ci assale, l'inquietudine.
Il nome che giustifica e allontana
e che dice anche, lo slancio impossibile,
che è lui stesso amore e distanza e silenzio.
Il nome che parla e che tace.

Ma dietro un'altra bruma vivono
le sconosciute creature senza nome,
in assoluta libertà. E adesso da foreste d'altura,
da nebbioline nevoline imperscrutabili,
accogliamo te, olinguito, nel labirinto dei nomi,
nella paralisi dei nomi che è la nostra
sola possibilità di conoscere. Ora potremo
esattamente definirti, accoppiarti, studiarti
e imprigionarti; ora che hai un nome.
Del resto *senza nomi*

⁴ Cfr. F. PUSTERLA, *Argéman*, Milano, Marcos y Marcos, 2014.

come si può mai scrivere la storia?

Uno che come tanti
pensa forse di scriverla a suo modo
diceva in questi giorni: *sono i più sporchi e stupidi
che ci siano là fuori. Vanno soppressi tutti.* Piccioni,
parlava di piccioni, di che altro?

E poi talvolta usciamo dai nomi anche noi,
come i caprioli dai boschi, quasi senza saperlo.
Entriamo timidi nelle zone
degli altri, sfioriamo pelli e occhi, denti,
con carezze e con morsi. Dimentichiamo il nostro
nome, non sappiamo nemmeno
di averlo. Poi si torna,
quasi sempre si torna al riparo.
E la volpe ci chiama già distante, il cervo fiero
bramisce sull'altra riva
del lago o del fiume, laggiù
dove non hanno nomi
la vita, la morte, l'amore.

Ora anche tu, olinguito,
potrai ferirci al cuore.

Per Dante, al contrario, il valore simbolico e arbitrario della parola non crea distanza, ma si inserisce in un grande disegno armonioso, di cui costituisce la cellula infinitesima; e questo disegno è quello di un universo ordinato e simbolicamente strutturato, in cui il singolo oggetto, tramite il nome che lo nomina, parla sempre di un orizzonte più vasto e superiore, di una luce che nel poema è ovunque presente, per difetto nella prima cantica, per approssimazione nella seconda, per dispiegata gloria nel *Paradiso*. «L'amor che move il sole e l'altre stelle» muove anche le parole e le sillabe. Ripenso, dicendo questo, a un passo del poeta Philippe Jaccottet, che recita: «Penso al termine *cosmos*. Ha significato, per i Greci, ordine, misura; poi mondo; e gli ornamenti femminili»⁵. E non c'è bisogno di ricordare il nuovo e profondo senso che questo *cosmos* degli antichi assumerà nella cultura medioevale. In altre parole, in Dante il *symbolon* unisce e conferma, laddove il suo contrario, il *diabolus* cercherà vanamente di dividere.

Semmai, tornando a Dante, potrà capitare che l'ordine superiore a cui tutto è rivolto risulti spesso troppo arduo alla comprensione e all'immaginazione del lettore (del lettore, prima di tutto, a Dante contemporaneo; e poi, e tanto più, al lettore moderno); ed ecco allora che Dante si arresta frequente-

⁵ P. JACCOTTET, *Paesaggi con figure assenti*, a c. di F. PUSTERLA, Locarno, Dadò, 1996, p. 94.

mente, inserendo a scopo didattico, se così possiamo dire, le sue stupefacenti similitudini: brevi o brevissime parentesi d concretezza oggettuale, in cui elementi dell'esperienza terrena, materica (animali, paesaggi, situazioni che il lettore può conoscere direttamente, ricordare o anche solo immaginare) rendono più tangibile, più reale e comprensibile il cammino verso l'ineffabile. Non per nulla, del resto, le similitudini si addensano nella seconda e terza cantica, a mano a mano che il discorso si fa più difficile, e l'intelligenza immaginativa del lettore è messa a dura prova.

In Dante, insomma, la materia e l'oggetto, perfettamente rappresentati dal nome/parola, possono nutrire l'immaginazione, sospingendola oltre il limite dell'esperienza concreta; mentre per noi la divaricazione tra parola e cosa suscita una costante e indefinita inquietudine. Di fronte a molte similitudini dantesche, penso a volte a certi dipinti umbri o toscani trecenteschi, in cui dietro all'immagine principale che si accampa al centro del quadro, una finestra, un porticato o insomma un'apertura mostrano un frammento di paesaggio bellissimo. Possiamo credere che chi ammirava quel quadro nell'epoca che lo aveva prodotto sentisse provenire, dallo scorcio di paesaggio, una conferma e una specie di felicità: conferma dell'armonia, felicità della luce. Ben diversamente un poeta moderno come Yves Bonnefoy avrebbe ammirato quegli stessi quadri, consegnando la sua esperienza estetica in uno dei suoi libri più belli, *L'Arrière-Pays*: in questo caso, l'apertura sul paesaggio, un po' come la similitudine in Dante, suscita qualcosa di diverso: l'illusione di una promessa che non potrà essere mantenuta, quella che Montale avrebbe chiamato «una dolcezza inquieta» e che Leopardi avrebbe forse inscritto nella grande finca dei desideri vaghi destinati a non essere mai soddisfatti⁶.

Esagerando un poco, si potrebbe allora pensare che una parte non piccola della poesia novecentesca derivi in qualche modo dalle similitudini dantesche, rovesciandone però il senso: ciò che in Dante ancorava alla materia e all'oggetto, per noi dice invece l'insufficienza della materia e la sfuggente identità dell'oggetto. Potremmo fare, anche il questo caso, molti esempi concreti, almeno da Montale in su. Ne scelgo uno soltanto, che di nuovo chiama in causa Giorgio Orelli (e la chiamata non deriva né dall'amicizia né dalla vicinanza geografica; piuttosto dal fatto che pochi altri maestri del '900 ci hanno insegnato così assiduamente a considerare in un certo modo il linguaggio della poesia, e a coglierne la radice prima nell'opera dantesca). Le capre che appaiono in una sua poesia giovanile fuori da un'osteria di Bedretto (e la poesia si intitola appunto *Sera a Bedretto*) si sono certamente messe in cammino nel XXVII del *Purgatorio* («Quali si stanno ruminando manse / le capre, state rapide e proterve / sovra le cime avanti che sian pranse»); e anche in Orelli queste capre che camminano e saltano

⁶ Y. BONNEFOY, *L'arrière-pays*, Genève, Skira, 1992.

nella poesia italiana attraverso i secoli, passando nei dintorni della ginestra leopardiana e poi nella Trieste di Saba, sono accompagnate da due aggettivi, «lunatiche e pietose», il primo dei quali sdrucchiolo come nel verso dantesco (ecco la memoria ritmica di cui si diceva prima). Ma le capre di Dante assicuravano, saldando la fatica e il timore del pellegrino sulle ripide pendici del Purgatorio a un'immagine nota e concreta; laddove le capre di Orelli schiudono nel veloce e realissimo paesaggio alpestre un frammento di mistero, un interrogativo nervoso, se non proprio metafisico. Ma ecco la poesia⁷:

SERA A BEDRETTO

Salva la Dama asciutta. Viene il Matto.
Gridano i giocatori di tarocchi.
Dalle mani che pesano
cade avido il Mondo,
scivola innocua la Morte.

Le capre, giunte quasi sulla soglia
dell'osteria,
si guardano lunatiche e pietose
negli occhi,
si provano la fronte
con urti sordi.

E, sempre interpretando elasticamente il concetto di poesia moderna: la localizzazione spaziale delle capre di Dante è coagulata in un sintagma tutto sommato innocuo: «sovra le cime» (mentre in Orelli le capre stanno quasi al piano, dentro il paese, intrudendosi nello spazio umano e aprendo in esso un sospetto di alterità). Un sintagma non dissimile, ma quanto più inquietante, sta in un attacco di Goethe, caro ad Orelli, nella poesia *Wanders Nachtlied*: «Über allen Gipfeln / Ist Ruh»⁸. Anche qui un pellegrino, o meglio un viandante, ma ben diversamente disorientato rispetto a quello dantesco, e attraversato da un presentimento di sonno, forse di morte. Un viandante più vicino al pastore leopardiano e ai suoi interrogativi che al pellegrino dantesco.

Ho dato quasi per scontato, salvo l'accento iniziale, e lasciato sottotraccia in questo discorso, la cosa che però davvero avviene quando noi moderni entriamo in quella famosa officina dantesca: il lavoro sul linguaggio, o meglio sulle zone di profondità del linguaggio, a cui alludeva Baudelaire

⁷ G. ORELLI, *Tutte le poesie*, a c. di P. DE MARCHI, Milano, Mondadori, 2015.

⁸ Lo si legga, nella traduzione di Giorgio Orelli («Su tutte le vette / è quiete») in J.W. GOETHE, *Poesie*, a c. di G. ORELLI, Milano, Mondadori, 1974.

nell'ultima delle *Préfaces* con l'espressione «réthorique profonde». È in questa zona di profondità che, malgrado le diversità di cui si è detto, si situa il punto d'incontro maggiore e più fertile tra noi e Dante. La ricerca dantesca dentro il linguaggio, dentro i rapporti di suono e di senso, di variazioni ritmiche e accentuazioni tonali; la straordinaria dialettica che si instaura tra rigorosissima chiusura formale e totale libertà inventiva: queste sì sono modernissime, e di tale ricchezza e importanza da farci superare, o da illuderci di poter superare, le ragioni della distanza di cui si è detto. In questo senso, Dante è, contrariamente a ciò che sosteneva Montale, un poeta moderno, e anzi potremmo dire il più grande poeta moderno; e può forse esserlo proprio solo nella nostra modernità, in cui l'inquietudine e lo smarrimento che ho cercato di suggerire accentuano la ricerca spasmodica sulla parola. «Di fronte a Dante non esistono poeti» diceva ancora Montale, ed è proprio così⁹. Ma nella sua bottega o officina noi possiamo almeno sentirci degli onesti garzoni, degli apprendisti che provano, come si diceva una volta nei dialetti del nord, a rubare il mestiere al maestro. Poi, quel mestiere bisognerà metterlo al lavoro nei territori che Dante non ha dovuto attraversare, e che sono quelli del nostro tempo, del nostro disorientamento; del nostro tentativo di poesia, così diverso e lontano dal suo. Molti anni fa, credo fosse il 1989, a ridosso della pubblicazione di *Spiracoli*, ricordo bene di aver scritto a Giorgio Orelli, dopo aver letto questo suo libro. Me ne ricordo perché in quella lettera avevo usato un'immagine molto concreta: mentre io leggevo, mia figlia, che allora era molto piccola, aveva rotto una collana di perline colorate, che erano poi rotolate qua e là sul pavimento, nascondendosi tra le fessure. Mentre tentavo di raccogliere quelle minuscole palline colorate e luminose, avevo pensato che qualcosa del genere mi sembrava di trovare nei testi di Orelli: un movimento costante di suoni e di sillabe. Ma se ricordo oggi l'immagine, è perché mi sembra molto calzante per il discorso che ho fatto sin qui: il filo che Dante poteva usare per creare il suo *cosmos* per noi è inutilizzabile: si è rotto molto tempo fa, forse definitivamente. Possiamo cercare di ricostruirne il senso, di ammirarne la perfezione; ma siamo obbligati a farlo nella coscienza di una lontananza. Ma le perline colorate che la rottura del filo ha sparso attorno a noi, nell'aria che respiriamo e nel linguaggio che usiamo: queste rimangono, e sta a noi andarle a cercare, per disporle poi in altri disegni, in altri frantumi di *cosmos*, certo meno armoniosi del suo, eppure inevitabilmente nostri.

E siccome ho insistito un po' sull'idea della bottega e dell'officina dantesca, mi permetto di chiudere questa chiacchierata leggendo un testo recente e inedito, in cui, davvero a sorpresa, dentro un sogno che poi le parole hanno provato ad inseguire e a fissare sulla pagina, è apparso uno dei versi più famosi di Dante, I sogni, anzi, erano due; ma lo si capirà facilmente.

⁹ E. MONTALE, *Sulla poesia*, cit., p.17.

DA UN SOGNO ALL'ALTRO, CON LUCIO

Uscivo confusamente da un sogno dimenticato
tra vaghi abbandoni e rovine, mestizia,
usuali tradimenti,

per entrare con te in un'officina meccanica buia,
sogno secondo, enigma non ostile,
di pochi operai che ci accoglievano
quasi lieti, e a uno di loro più giovane
tu dicevi qualcosa di bello,
di tanto onesto e gentile
che faceva sorridere gli altri chini su tubi e catene
e il tempo si arrestava in quell'istante infinito
tardava a scivolare verso la catastrofe
verso il burrone in cui quel giovane sarebbe poi caduto
trovando la sua fine immeritata,
destino ultimo atroce

e gli altri piangenti ne avrebbero cantato la bellezza,
sempre ricordando quelle parole quasi angeliche,
la sorprendente letizia della voce, la tua.

Indice dei nomi

- Abramo (Abraham) 162, 283
Adamo 90, 179, 180, 240, 283
Adriano Publio Elio Traiano 257
Agamben Giorgio 29, 41, 46
Agelade 198
Aglauro 220, 223
Agostino d'Ippona 10, 39, 61, 62, 95, 116, 162, 283
Alhazen (Ḥasan Ibn al-Haytham) 68, 69, 72
Alain (Émile-Auguste Chartier) 206
Alain de Lille 61, 62, 119-124
Alberico 117, 118
Alberti Leon Battista 197, 198, 201
Alberto Magno 95
Aldobrandesco Omberto 169
Alfragano (al-Farghānī) 91
Algazel (al-Ghazālī Abū Hāmid Muḥammad) 91
Alichino 275
Alpetragio (Abū Ishāq Nūr ad-Dīn al-Bīṭrūgī) 91
Aman 20, 218, 219, 223, 249, 250
Ammannati Giulia 183
Anchise 284
Anedda Antonella 8
Anfione 87
Antifonte 70, 71
Antinori (famiglia) 91
Apelle 178, 202
Apollo 83-86, 93, 122, 251, 252
Apollonio di Perga 69
Appia Adolphe 271
Aracne 165, 217
Archimede 69
Arendt Hannah 282
Aretino Pietro 243
Aretusa 83
Ariani Marco 31, 32, 35, 36
Arianna 18
Ariosto Ludovico 205
Aristotele 10, 18, 61, 70, 77, 93, 102, 103, 109, 110, 135, 246, 250
Arnaut Daniel 96
Arnolfo di Cambio 195, 208
Artaud Antonin 278
Atropo 87
Auerbach Erich 7-11, 13, 16, 34, 34, 41, 45, 46-54, 114, 121, 133-135, 137, 138, 155, 175, 176, 184-187, 193
Augusto Gaio Giulio Cesare Ottaviano 262
Averroè (Abū l- Walīd Muḥammad ibn Rushd) 29, 38, 39, 91
Avicenna (Abū 'Alī Ibn Sīnā) 91, 103
Azzo VIII d'Este 91
Bacco 224
Bachenschwanz Lebrecht 54
Bacon Francis 41
Bacone Ruggero 63, 64-67, 71, 79
Barański Zygmunt Guido 167
Barbariccia 275
Barolini Teodolinda 160
Barthes Roland 143
Bartolomeo Anglico 66, 70
Bartolomeo da Bologna 29, 67-72
Bartolomeo di Fruosino 156
Bartolomeo 251, 252
Battaglia Ricci Lucia 7, 193, 196, 197, 199, 207

- Battisti Eugenio 174, 246-248
 Battistini Andrea 161
 Baudelaire Charles 28, 56, 293
 Baxandall Michael 197
 Beato Angelico 201
 Beckett Samuel 277
 Beda il Venerabile 67
 Bellomo Saverio 156
 Belting Hans 176
 Bembo Pietro 232
 Bene Carmelo 269, 271
 Benelli Sem 264 (3 v.)
 Benjamin Walter 7-9, 30, 34, 35, 38, 46-52, 54-57, 185-187
 Benvenuto da Imola 100, 114, 173
 Bernardo da Chiaravalle 114, 122, 132, 133
 Bernardo Silvestre 10, 119, 164
 Bernini Gianlorenzo 256, 258-260, 262, 265
 Bertran de Born 91, 125
 Besson Benno 277
 Bigarelli Guido 195
 Binni Walter 243
 Bloch Ernst 49
 Blomme Raoul 145
 Bocca degli Abati 14
 Boccaccio Giovanni 157
 Bodei Remo 42, 43
 Boezio, Anicio Manlio Severino 11, 31, 62, 76
 Boitani Piero 7
 Bologna Corrado 7, 29
 Bolzoni Lina 99, 126
 Bonagiunta Orbicciani 41, 84
 Bonaventura da Bagnoregio 134, 178
 Boncompagno da Signa 126
 Bonifacio VIII (Benedetto Caetani) 174
 Bonnefoy Yves 292
 Borchardt Ludwig 54
 Botticelli Sandro 156, 199, 200, 202, 208
 Boullée Étienne-Louis 257
 Boyde Patrick 138
 Brandeis Irma 144
 Brandi Cesare 40, 41, 206
 Brasini Armando 8, 255-268
 Brecht Bertold 278
 Brenet Jean-Baptiste 38, 39
 Breton André 48
 Briareo 217
 Brieger Peter 165
 Brunelleschi Filippo 197
 Buonarroti Michelangelo 8, 50, 89, 202-205, 207, 210, 243-246, 248-252, 256, 260-265
 Buonconte da Montefeltro 91-93
 Burri Alberto 40
 Buti Francesco 18
 Cacciaguida 16, 59, 118, 129
 Cagnazzo 275
 Caino 220
 Calcabrina 275
 Calliope 84
 Calvino Italo 36
 Campano da Novara 64, 76
 Canova Antonio 89
 Capaneo 50, 90
 Caproni Giorgio 43, 238, 284
 Cardi Ludovico detto il Cigoli 156
 Careri Giovanni 250, 251
 Caronte 90, 203
 Casella 11, 100
 Catalano de' Malavolti 143
 Catone 11, 45, 96
 Cavadini Mattia 235
 Cavalcanti Cavalcante 8, 133
 Cavalcanti Guido 28, 33, 39, 53, 98, 109, 110, 171, 172, 281
 Celan Paul 43
 Cennini Cennino 174, 176, 179-181
 Cerbero 164
 Cesare Caio Giulio 262, 285
 Chardin Jean-Baptiste-Siméon 37
 Chastel André 244, 245, 249
 Chaucer Geoffrey 89, 90
 Cherchi Paolo 163
 Chiara d'Assisi 170

- Chiari Pietro 276
 Chimenz Siro 149
 Chopin Fryderyk 285
 Ciacco 13
 Ciatti Marco 178
 Ciccuto Marcello 199, 200
 Cicerone Marco Tullio 118
 Cimabue (Bencivieni di Pepo) 171-174, 176-179
 Ciriatto 275
 Ciro 217
 Claesz Pieter 36, 37
 Clemente IV (Guy Le Gros Foulquois) 63
 Cleopatra 203
 Coccia Emanuele 30
 Coleridge Samuel 90, 93
 Collodo Silvana 181
 Colonna Vittoria 244
 Conte Gian Biagio 237
 Contini Gianfranco 88, 111, 232,
 Coppo di Marcovaldo 154
 Corcione Riccardo 8
 Corsaro Antonio 247
 Corti Maria 287, 288
 Costantino Flavio Valerio Aurelio 262
 Craig Gordon 271
 Curtius Ernst Robert 118, 120

 D'Angiò Roberto 173
 D'Annunzio Gabriele 258
 d'Ors Eugeni 260
 Daniele 223
 Davide 213, 215, 216, 224, 283
 De Vito Emiliano 39
 Del Giudice Brenno 265
 Del Lungo Isidoro 149
 Delacroix Eugène 202, 207, 210
 Delcorno Carlo 72
 Democrito 285
 Diana 215, 222
 Didi-Hubermann Georges 42
 Dionigi Areopagita Pseudo 31, 106, 139
 Domenico da Ponzzone 65

 Donatello 197
 Donati Forese 12, 41, 160
 Donati Piccarda 27-30, 32, 35, 39, 41, 43, 129, 141
 Draghignazzo 275
 Dvořák Max 175

 Efal Adi 46
 Elia 116
 Eliot Thomas Stearns 43, 50, 89
 Emelianova Irina 8
 Emmer Luciano 37
 Emmer Michele 37
 Enea 284
 Enoch 116
 Eraclito 51
 Ercole 89
 Erifile 217
 Erulo 164
 Esposito Phil 33
 Euclide 59, 31, 63, 64, 68-72, 75-78
 Euridice 145
 Eva 165, 166

 Fabrizio Caio Luscino 223
 Falaride 224
 Farafonova Daria 8
 Farfarello 275
 Farinata degli Uberti 8, 53, 77, 133
 Ferrante Gennaro 166
 Fetonte 158
 Ficino Marsilio 245
 Fiorentini Luca 162
 Flegiàs 13
 Foà Aristide 265
 Folchetto di Marsiglia 129
 Folengo Teofilo 233
 Forte Alessandra 8
 Francesca da Polenta 54, 281
 Francesco d'Assisi 134, 170, 176, 177, 258
 Francesco da Barberino 178, 183
 Francisco de Hollanda 244
 Franco Bolognese 170-172
 Frare Giancarla 207, 210

- Fratini Donatella 200
 Freccero John 126
 Fricke Beate 180
 Fucci Vanni 90, 224
- Gaddo 88
 Gaio Aurelio Valerio Diocleziano 262
 Galle Cornelio 156
 Galli Francesca 7, 29
 Gargiulo Alfredo 235
 Georg 38
 George Stefan 50, 54
 Gerione 7, 13, 153, 156-167, 275
 Gherardesca da Pisa 118
 Ghiberti Lorenzo 175, 206
 Giacalone Giuseppe 149
 Giacobbe 162, 283
 Giacomo da Lentini 97-99, 103
 Giacomo san 17, 128
 Giamboni Bono 138
 Giordano da Pisa 72-74
 Giorgio de' Tibaldeschi 173
 Giotto di Bondone 7, 89, 154, 171-175, 177 (3 v.), 178-186, 188-192
 Giovanni san 17
 Girardi Enzo Noè 139
 Giudici Giovanni 43, 238, 269, 270, 282
 Giustiniano 178
 Goethe Johann Wolfgang 54, 55, 293
 Goffredo di Vinsauf 138
 Goldoni Carlo 276
 Gozzano Guido 238
 Gozzi Carlo 276, 277
 Gozzoli Benozzo 201
 Graffiacane 275
 Grignani Maria Antonietta 8
 Grossatesta Roberto 63, 66
 Guido da Montefeltro 92
 Guillaume de Lorris 131
 Guinizzelli Guido 31, 32, 33, 104, 141, 171, 174
 Guittone d'Arezzo 171
- Heaney Seamus 284
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich 9, 10, 133
 Helgen Kristofer 290
- Iacomo della Lana 76-78
 Iacopo da Sant'Andrea 182
 Iacopo del Cassero 91-93
 Iacopone da Todi 115, 130
 Icaro 158
 Interminelli Alessio 232
 Isidoro di Siviglia 67
 Ismeno 240
- Jaccottet Philippe 291
 Jacopo Mostacci 98
- Kafka Franz 38
 Kapoor Anish 281, 283
 Kiefer Anselm 269
 Klee Paul 40
 Kraus Rosalind 55
 Kris Ernst 249
 Kurz Otto 249
- Lacan Jacques 231
 Lancia Andrea 100
 Landino Cristoforo 18, 159, 197-200, 205, 248
 Lansing Richard 137, 142, 144
 Lanzi Luigi 170
 Latini Brunetto 145
 Lavinia 218, 223
 Lebesgue Philéas 131
 Lenin (Vladimir Il'ič Ul'janov) 266
 Leonardo da Vinci 37, 39, 244, 263, 264
 Leopardi Giacomo 27, 43, 44, 231, 292
 Libicocco 275
 Lombardi Sandro 8, 269
 Longhi Roberto 170, 174, 194, 206
 Longino Pseudo 89
 Lucano Marco Anneo 90, 284
 Lucifero 13, 153-156, 160-164, 217, 260, 275

- Luigi XIV di Borbone 265
 Lutero Martin 46
 Luzi Mario 10, 43, 269, 270

 Macrobio Ambrogio Teodosio 123, 131
 Maggi Marco 7-9, 30, 33, 34
 Malacoda 143, 275
 Malatesta Paolo 54, 281
 Maldina Nicolò 138, 139
 Mâle Émile 186
 Mallarmé Stéphane 231
 Mandel'stam Osip Èmil'evič 8, 43, 87, 236, 281-283, 285
 Mango Lorenzo 271
 Mantegna Andrea 281, 283
 Maometto 91
 Maramauro Guglielmo 162
 Marco Aurelio Antonino 194
 Marco da Orvieto 66 Marsia 84, 85, 250-252
 Martelli Niccolò 204, 205
 Marvell Andrew 49
 Marziano Capella 119
 Masaccio 89, 197
 Masi Giorgio 247
 Mattalia Daniele 161
 Matteo d'Acquasparta 68
 Matteo di Vendôme 138
 Matteo san 96
 Mazzarelli Carla 7, 169, 183
 Mazzini Giuseppe 263, 264
 Mazzoni Guido 8
 Medici, Lorenzo detto il Magnifico 199
 Medici, Lorenzo di Pierfrancesco 199
 Mejerchold Vsevolod Èmil'evič 271
 Menalippo 88
 Mercurio 159
 Merleau-Ponty 40
 Metastasio Piero 269
 Mitte Bernard 37
 Mocan Mira 7, 11, 15, 20, 31, 35, 39, 44
 Momigliano Attilio 28, 32

 Mondini Daniela 7
 Montale Eugenio 42, 231, 235, 238, 288, 292, 294
 Morandi Giorgio 41
 Mosè 223
 Motolese Matteo 197, 198
 Mozart Wolfgang Amadeus 40, 41
 Müller Heiner 272

 Naja Carlo 186
 Narciso 16, 148
 Nardo di Cione 155
 Nembrot 217
 Nettuno 123, 145
 Niccolò della Magna 197
 Niccolò III (Giovanni Gaetano Orsini) 176, 240
 Niccolò IV (Girolamo Masci) 176
 Nicola di Bari san 223
 Niobe 217
 Noè 63, 283
 Norberth Marcello 279

 Oderisi da Gubbio 170-172, 174
 Ohly Friedrich 63, 66
 Ojetti Raffaello 255
 Ojetti Ugo 255
 Oldcorn Anthony 171
 Oloferne 217
 Olsoufieva Maria 236
 Omero 89, 284
 Orano, Paolo 255-263, 265
 Orazio Flacco Quinto 86, 167, 168
 Orelli, Giorgio 8, 231-237, 239-241, 287, 292-294
 Oreste 220, 223
 Orfeo 87, 145
 Orlandi Deodato 178, 179
 Orsini Matteo Rosso 176
 Ottilia 54
 Ovidio Publio Nasone 85, 90, 164, 167, 195, 201

 Paolo di Tarso 116, 117
 Paolucci Antonio 176

- Parmiggiani Claudio 37, 41
 Pascal Blaise 249
 Pascoli Giovanni 231, 258
 Pasifae 215, 222
 Pasolini Pier Paolo 43
 Pasquini Emilio 114, 115
 Pasquini Laura 175, 176, 193-196
 Peckham Giovanni 67, 68
 Pelizzari Stefano 60
 Petrarca Francesco 10, 232, 233, 236, 287
 Petrocchi Giorgio 95
 Pia dei Tolomei 93
 Pier delle Vigne 98
 Pietro san 12, 17, 116, 256-258, 265
 Pietro Alighieri 164, 171
 Pietro d'Abano 182, 185
 Pietro di Blois 164
 Pietro di Limoges 65, 67
 Pietro Lombardo 67
 Piramo 224
 Pisano Giovanni 89, 17, 180, 195, 196
 Pisano Nicola 195
 Pisistrato 218, 219
 Platone 61, 77, 245
 Poggiali Gaetano 157, 166
 Policlete 174, 183, 193-196, 198
 Polimnia 114
 Pommier Edouard 196
 Pound Ezra 43, 275
 Prassitele 204
 Procne 218, 222
 Proust Marcel 8, 185, 186, 282
 Pusterla Fabio 8, 241

 Raffaello Sanzio 205
 Raoul de Houdenc Pseudo 125, 130, 131, 133
 Riccardo di San Vittore 44
 Riccobaldo Ferrarese 181
 Rifeo 96 (2 v.)
 Rimbaud Arthur 237
 Rintelen Friedrich 173
 Ripellino Angelo Maria 36
 Roboamo 217

 Rodin Auguste 89, 202, 205-207
 Romano Serena 183
 Ronconi Luca 269, 273
 Rossi Federico 7, 172
 Rubicante 275
 Ruggeri degli Ubaldini 88, 89
 Ruskin John 90, 186

 Saba Umberto 293
 Saladino (Salah ad-Din) 91, 282, 285
 Salomone 12, 59, 63, 115
 Sallustio Gaio Crispo 201
 Salvani Provenzan 170
 Salzani Carlo 46
 Sanguineti Edoardo 43, 269, 270, 272-278
 Sannacherib 217
 Sapegno Natalino 88
 Saturno 121
 Saul 217
 Savarese Gennaro 28
 Schelling Friedrich 9
 Schlegel August Wilhelm 54
 Schlegel Friedrich 38
 Schwarz Viktor Michael 172, 177, 179
 Schygulla Hanna 36
 Sciascia Carlo 206, 207
 Scilla 166, 167
 Scoto Eriugena 139
 Scrovegni Enrico 89, 154, 174, 181-183, 190, 191
 Scrovegni Reginaldo 174, 182
 Segre Cesare, 130
 Seneca Lucio Anneo 272
 Sereni Vittorio 8, 289
 Servio Mario Onorato 164
 Shakespeare William 50, 235
 Show Prue 282
 Signorelli Luca 201, 202, 209
 Simmel Georg 54-56
 Spitzer Leo 100
 Stazio Publio Papinio 86, 88, 96, 201
 Stefano santo 218
 Steinberg Leo 251
 Steiner Rudolf 271

- Stürler Adolf von 187
- Taide 232
- Tasso Torquato 235, 240
- Tavoni Mirko 61, 116
- Teodosio 63, 72
- Teofilo Romano 65
- Terzoli Maria Antonietta 132
- Testasecca Ignazio 265
- Tideo 88
- Tiezzi Federico 8, 269-274, 277, 279
- Tisbe 224
- Tolomeo da Lucca 171
- Tomazzoli Gaia 128
- Tommaso d'Aquino 10, 18, 95, 96, 154, 179, 181
- Traiano Marco Ulpio Nerva 96, 195, 213, 215, 216
- Traini Francesco 155
- Trivia 128
- Ugo Capeto 223
- Ugolino della Gherardesca 13, 87-89
- Ulisse 89, 144, 159, 241
- Ulivi Elisabetta 63
- Valéry Paul 231, 235
- Van den Abeele Baudouin 66
- van der Goes Hugo 199
- Varchi Benedetto 195, 245, 246
- Vasari Giorgio 175, 203, 204
- Vasoli Cesare 119
- Vellutello Alessandro 162
- Venere 121, 206
- Venturi Luigi 139, 142
- Vico Gianbattista 8
- Villani Filippo 174, 181
- Vinken Pierre 185
- Viola Bill 32, 33
- Vitale Serena 236
- Vittorio Emanuele II di Savoia 262, 264
- Vittorio Emanuele III di Savoia 262
- Warburg Aby 167
- Wittgenstein Ludwig 284
- Yates Frances 126
- Yeats William Butler 236
- Zambrano Maria 44
- Zanzotto Andrea 8, 234, 287, 288
- Zuccari Federico 200, 249, 260

Indice generale

| | |
|--------------------------------|------|
| STEFANO PRANDI Introduzione | p. 7 |
|--------------------------------|------|

Concepire

| | |
|--|------|
| CORRADO BOLOGNA <i>«Come per acqua cupa cosa grave»</i> | » 27 |
|--|------|

| | |
|---|------|
| MARCO MAGGI <i>Erich Auerbach, Walter Benjamin e il «mondo terreno» di Dante</i> | » 45 |
|---|------|

| | |
|--|------|
| FRANCESCA GALLI <i>Forme e misure degli invisibili.</i> <i>Le applicazioni spirituali della «bianchissima» geometria</i> | » 59 |
|--|------|

Immaginare

| | |
|---|------|
| PIERO BOITANI <i>Dante e l'eccesso</i> | » 83 |
|---|------|

| | |
|--|------|
| MIRA MOCAN <i>«Quasi come in vetro trasparente» (CONV., III ix 7)</i> <i>Oggetto, immagine e rappresentazione in Dante</i> | » 97 |
|--|------|

| | |
|---|-------|
| FEDERICO ROSSI <i>«Figurando il paradiso»: Dante poeta del mondo celeste</i> | » 113 |
|---|-------|

| | |
|--|-------|
| STEFANO PRANDI <i>Similitudine, oggetto e analogia nella Commedia</i> | » 137 |
|--|-------|

Raffigurare

| | |
|--|-------|
| LUCIA BATTAGLIA RICCI <i>Immaginare e rappresentare l'aldilà e i suoi abitanti: il caso Gerione</i> | » 153 |
|--|-------|

DANIELA MONDINI

«...e ora ha Giotto il grido...». Giotto, Dante
e la «realità rappresentata» (Auerbach) » 169

CARLA MAZZARELLI

*Il rilievo, l'intaglio, la pietra: la Divina Commedia
e la scultura tra immaginario dantesco e fortuna visiva* » 193

ALESSANDRA FORTE

*Strategie di visualizzazione degli exempla
purgatoriali nelle antiche carte miniate della Commedia* » 211

Riflessi ed echi

MARIA ANTONIETTA GRIGNANI

Materia e immaginazione di Dante in Giorgio Orelli » 231

DARIA FARAFONOVA

Estrarre lo spirito dalla "pelle delle cose": fra Michelangelo e Dante » 243

IRINA EMELIANOVA

*Costruire la Divina Commedia: Il monumento a Dante Alighieri
di Armando Brasini* » 255

RICCARDO CORCIONE

*L'inferno carnevalesco di Edoardo Sanguineti
per il teatro di Federico Tiezzi* » 269

ANTONELLA ANEDDA

Missili per il futuro. Sull'orlo dell'Inferno » 281

FABIO PUSTERLA

*Un faro nella notte e l'aria che respiriamo:
la tessitura del linguaggio poetico* » 287

Indice dei nomi » 297

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2024
per A. Longo Editore in Ravenna
da Global Print, Gorgonzola MI

