

TENZONE

21

Rivista del Gruppo Tenzone

Anno 2022

FUNDADOR / FONDATORE:

Carlos López Cortezo (1942-2020)

DIRECTORES / DIRETTORI:

Juan Varela-Portas de Orduña (jivarelaportas@filol.ucm.es)

Paolo Borsa (paolo.borsa@unifr.ch)

SECRETARIA DE REDACCIÓN / SEGRETARIA DI REDAZIONE:

Carlota Cattermole Ordóñez (carlottacattermole@ucm.es)

COMITÉ DE REDACCIÓN / COMITATO DI REDAZIONE:

Mariano Pérez Carrasco (mperezc@uba.ar)

Simonetta Teucci (simonetta.teucci@gmail.com)

COMITÉ CIENTÍFICO / COMITATO SCIENTIFICO:

Rosend Arqués Corominas (Universitat Autònoma de Barcelona), Johannes Baruschat (Universität Zurich), Chiara Cappuccio (Universidad Complutense de Madrid), Enrico Fenzi (Università di Genova), Claudia Fernández Speier (Universidad de Buenos Aires), Sabrina Ferrara (Université de Tours), Philippe Guérin (Université Sorbonne Nouvelle), Catherine Keen (University College London) Giuseppe Marrani (Università per Stranieri di Siena), Laura Pasquini (Università degli Studi di Bologna), Raffaele Pinto (Universitat de Barcelona), Rosario Scrimieri Martín (Universidad Complutense de Madrid), Natascia Tonelli (Università degli Studi di Siena), Paola Ureni (City University of New York), Marco Veglia (Università degli Studi di Bologna), Eduard Vilella Morató (Universitat Autònoma de Barcelona), Anna Zembrino (Universitat de Barcelona).

TENZONE

ISSN: 2813-6659

2022, n° 21

Université de Fribourg - Universität Freiburg

SUMARIO / SOMMARIO

Presentación / Presentazione	7
------------------------------------	---

ARTICOLI

CARLOS LÓPEZ CORTEZO Lampetia (<i>Pd</i> XXVII 136-138)	13
---	----

ARMANDO ANTONELLI Andirivieni tra le carte giovanili di Emilio Pasquini.	29
--	----

SIMONETTA TEUCCI Dante, la <i>Commedia</i> e l'“opera mondo”	55
---	----

GAIA TOMAZZOLI «Donne ch'avete intelletto»: dantiste del XX secolo	87
---	----

DIALOGHI

SABRINA FERRARA, BRUNO PINCHARD Conversation avec l'auteur. Sur une nouvelle traduction française du <i>Convivio</i> par Bruno Pinchard	129
---	-----

CLAUDIA FERNÁNDEZ SPEIER, MARIANO PÉREZ CARRASCO, RAFFAELE PINTO, JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA Traducir y comentar la <i>Divina commedia</i> : Un diálogo entre Claudia Fernández Speier, Raffaele Pinto y Juan Varela-Portas de Orduña	147
--	-----

RECENSIONI E SCHEDE	161
---------------------------	-----

PRESENTAZIONE

A tre anni dalla pubblicazione del numero 20 (2019), il numero 21 di *Tenzone* vede finalmente la luce. Il fascicolo potrebbe essere considerato come il n° 1 di una nuova serie della rivista, risultato di una necessaria evoluzione del progetto; abbiamo però deciso di continuare la numerazione originale in modo da mantenere la continuità con i fascicoli precedenti.

Non sono stati anni facili, come tutti sappiamo: la pandemia e la scomparsa dei due grandi maestri del *Grupo Tenzone*, Carlos López Cortezo ed Emilio Pasquini, hanno fatto sì che la transizione da una fase all'altra della rivista sia stata piena di difficoltà e momenti di abbattimento, in cui davvero abbiamo pensato che non ce l'avremmo mai fatta a riavviare la pubblicazione.

Una delle più grosse difficoltà è stata prodotta dall'incomprensibile e mai spiegato rifiuto da parte della Editorial Complutense della Universidad Complutense de Madrid a includere *Tenzone* nella lista delle Revistas Complutenses, in modo da superare lo status diciamo "eterodosso" che aveva all'interno dell'istituzione. È stato un momento duro in cui l'insensibilità accademica e l'incuria intellettuale mostrata dall'università che avrebbe dovuto essere il nostro appoggio e la nostra principale sostenitrice ha coinciso con gli ultimi mesi di vita di Carlos López Cortezo. Lui però ha reagito con la sua abituale forza morale e la sua saggezza e ha preso le sue ultime decisioni: *Tenzone* non sarebbe più dovuta essere la "revista de la Asociación Complutense de Dantología" e dovrebbe diventare la "revista del Grupo Tenzone", allargando il ventaglio di temi fino a includere la fortuna di Dante o la traduzione, specialmente in ambito iberoameri-

cano (ispanico e lusitano), senza però tralasciare la sua vocazione esegetica e analitica sui testi danteschi.

Con queste istruzioni del maestro nell'animo ci siamo messi alla non facile fatica – eravamo in piena crisi sociosanitaria internazionale – di rilanciare la rivista e trasformare una pubblicazione, tutto sommato, artigianale, in una che potesse seguire le procedure che, venti anni dopo aver iniziato il progetto come una delle prime riviste di italianistica pubblicate in *open access*, si esigono dalle pubblicazioni scientifiche. E in quel momento è successo quello che Dante avrebbe senz'altro considerato un miracolo: grazie all'interessamento di Paolo Borsa l'Université de Fribourg, con emozionante generosità, ha voluto ospitare *Tenzone* nelle sue strutture istituzionali e informatiche, e accoglierla nella sua nuova piattaforma accademica conferendole un nuovo impianto e una nuova veste e consentendo la conservazione di una politica editoriale particolarmente sensibile al dantismo di ambito ispanico. Siamo profondamente grati ai responsabili di questa decisione, in particolare a Paolo Borsa, per il loro magnanimo aiuto.

E così inizia una nuova tappa che speriamo renda dolci frutti all'universo della dantistica internazionale. Il *Grupo Tenzone*, come ha voluto Carlos López Cortezo, sarà il garante della qualità scientifica della rivista, che comunque svilupperà gli ormai abituali processi di revisione doppio cieco attraverso una piattaforma del tipo OJS. Juan Varela-Portas de Orduña e Paolo Borsa, per mostrare uno la continuità e l'altro la novità della nuova fase, saranno i codirettori; Carlota Cattermole Ordóñez, Mariano Pérez Carrasco e Simonetta Teucci formeranno il comitato di redazione che avrà dunque, consapevolmente, un doppio taglio italo-ispanico. La rivista, oltre alla abituale sezione di articoli, avrà anche una sezione di dialoghi, di cui in questo numero abbiamo due interessantissimi esempi sulla traduzione di Dante in francese e in spagnolo; e un'altra di recensioni e schede. Dobbiamo comunque chiarire che quest'ultima sezione non si occuperà di pubblicazioni italiane o *mainstream* ma soprattutto di libri usciti in ambito iberico o di altre dantistiche “periferiche”, come in questo numero la recensione dell'edizione ungherese della *Commedia*.

Il nuovo numero inizia con due articoli in ricordo dei due grandi maestri scomparsi in questi difficili anni. Il primo è un articolo postumo di López Cortezo sulla *crux* di *Paradiso* XXVII 136-138, ricostruito a partire dalle sue note e appunti. Il secondo, scritto da Armando Antonelli, è un percorso lungo gli anni di adolescenza e giovinezza di Emilio Pasquini attraverso il suo archivio personale, che ci apre uno sguardo alla originaria formazione letteraria e le prime aspirazioni personali del grande dantista. I due articoli seguenti esplorano – come in realtà anche i due precedenti – le due vie che *Tenzzone* vuole continuare a percorrere: da una parte, un articolo esegetico o interpretativo di Simonetta Teucci che presenta la *Commedia* come un’“opera mondo”, cioè somma delle conoscenze e preoccupazioni del suo tempo e perciò paradossalmente atemporale, e dall’altra parte un articolo di Gaia Tomazzoli dedicato alla fortuna e critica dantesca, che rivisita la figura di due importantissime dantiste del Novecento, Victoria Ocampo e Irma Brandeis.

Segue la sezione “Dialoghi” con due appassionanti conversazioni sulla traduzione di Dante. In occasione del centenario, sono uscite ben quattro nuove edizioni e traduzioni della *Commedia* in spagnolo di cui nei prossimi numeri offriremo accurate recensioni; due-tre di esse sono anche corredate da un commento che colma così una lacuna culturale in ambito ispanico. In questo volume assistiamo a un intenso dialogo fra i traduttori di due di esse, Raffaele Pinto e Claudia Fernández Speier, accompagnati da Juan Varela-Portas de Orduña e Mariano Pérez Carrasco. La nuova traduzione del *Convivio* a cura di Bruno Pinchard è occasione di un altro interessantissimo colloquio tra il traduttore e la nota dantista Sabrina Ferrara, che apre alcune vie di riflessione veramente stimolanti.

Il numero chiude con la recensione di diverse opere recentemente uscite in ambito ispanico, (o prodotte in questo ambito, come il libro in omaggio a López Cortezo), oppure in altre tradizioni dantistiche “sorelle”. In questo senso siamo particolarmente felici di pubblicare la recensione di Beata Tombi all’eccezionale edizione ungherese della *Commedia*.

Speriamo che questo numero, la cui pubblicazione – non posso non dirlo – è stata piuttosto faticosa, e che perciò ci rende particolarmente soddisfatti – anche per l’equilibrio della sua struttura, fra esegesi e fortuna, fra ricordo dei maestri e sguardo in avanti –, sia degno di iniziare la nuova tappa di *Tenzone*, che speriamo possa raggiungere l’altezza d’ingegno e il prestigio internazionale di cui ha goduto la rivista nei suoi primi vent’anni.

JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA

POSTILLA

Come ha sottolineato Juan Varela-Portas de Orduña, *Tenzone* è stata una delle primissime riviste di italianistica – se non la prima – liberamente accessibili in linea. Nel progetto di rilanciarla abbiamo perciò deciso di continuare a pubblicarla in *open access*, abbracciando senza compromessi il modello cosiddetto *diamond*: da un lato né gli autori né le loro istituzioni devono affrontare costi di produzione o pubblicazione degli articoli, dall’altro questi ultimi sono resi immediatamente disponibili al pubblico. Aderendo al movimento culturale della Scienza Aperta, con *Tenzone* ci impegniamo a garantire un accesso paritario all’attività accademica a chiunque sia interessato; consideriamo infatti l’accesso libero alla conoscenza scientifica un bene pubblico, che intendiamo perseguire in modo da creare condizioni di parità per gli studiosi che lavorano in istituzioni che non fanno della ricerca la loro missione principale, o in paesi con minori risorse, o in modo indipendente, e che deve essere reso liberamente accessibile anche al più ampio pubblico al di fuori del mondo accademico. Tutto ciò sul piano tecnico è reso possibile dalla piattaforma Shared Open Access Publishing Platform (SOAP2), che nasce come progetto dell’Université de Fribourg (istituzione principale) in associazione con l’Université de Lausanne, la Zentral-und Hochschulbibliothek Luzern (insieme alla Hochschule Luzern), l’Université de Neuchâtel e la

Haute école pédagogique du canton de Vaud. Basata sul software OJS (Open Journal Systems), SOAP2 possiede tutte le caratteristiche necessarie alla gestione e alla pubblicazione di una rivista ad accesso libero. L'attribuzione dei DOI (Digital Object Identifier) ai singoli prodotti della ricerca è assicurata dalla collaborazione con Crossref; la ricercabilità e la disseminazione delle pubblicazioni è favorita dal protocollo di metadattazione OAI-PMH (Open Archive Initiative Protocol for Metadata Harvesting) e da servizi di indicizzazione quali Swisscovery, Renouvaud e soprattutto DOAJ (Directory of Open Access Journals); la conservazione a lungo termine è garantita, oltre che dai server dell'Université de Fribourg, anche dal servizio Portico. I contenuti di *Tenzone* sono pubblicati con licenza d'uso Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0), che, rispetto alla più permissiva licenza CC BY 4.0 (raccomandata negli ultimi tempi da molti enti finanziatori), attraverso la clausola *share-alike* 'condividi allo stesso modo' contribuisce a nostro avviso alla de-mercificazione della conoscenza. Possiamo con una punta di orgoglio affermare che proprio la nostra richiesta di trovare per *Tenzone* una collocazione nuova e adeguata ha stimolato la nascita del progetto SOAP2. Siamo infinitamente grati a Thomas Henkel dell'Université de Fribourg, ideatore, responsabile e vera e propria anima di un'iniziativa che ha ottenuto il sostegno finanziario da parte di swissuniversities, la Conferenza dei rettori delle scuole universitarie svizzere. È grazie alla competenza, alla passione e alla lungimiranza di Thomas se a *Tenzone* si sono aggiunte numerose altre riviste di ambiti disciplinari diversi, che costituiscono ora il primo blocco di un'ampia comunità scientifica che sposa i principi dell'Open Access e dell'Open Science. La nostra gratitudine va infine anche a Bernard Ries, Vice-recteur dell'Université de Fribourg, che è stato fin da subito un formidabile interlocutore su questi temi. Il nuovo indirizzo web di *Tenzone* è <<http://www.revista-tenzone.org>>: alla pubblicazione di questo primo numero della "nuova" serie seguirà, nel 2023, l'uscita di un secondo fascicolo, che ospiterà contributi relativi al progetto "*L'ombra sua torna*". *Dante, il Novecento e oltre*. Il sito si arricchirà progressivamente anche dei fascicoli pubblicati

dal 2000 al 2020 al vecchio indirizzo complutense, i quali, oltre a tornare pubblicamente accessibili, beneficeranno anche di una corretta metadattazione e della possibilità di essere conservati a lungo termine.

PAOLO BORSA

Lampetia (*Paraíso* XXVII 136-138)¹

CARLOS LÓPEZ CORTEZO

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN:

En este artículo se defiende que «la bella figlia / di quel ch'apporta mane e lascia sera» puede identificarse como la «candida Lampetie» del mito ovidiano de Faetón, mito que puede a su vez servir como aclaración del complejo discurso pronunciado por Beatriz en el canto XXVII del *Paraíso* (vv. 106-148).

PALABRAS CLAVE: Lampetia, Faetón, Helios, ausencia autoridad.

ABSTRACT: This paper argues that «la bella figlia / di quel ch'apporta mane e lascia sera» can be identified as the «candida Lampetie» of the Ovidian myth of Phaethon, a myth that can in turn serve as a clarification of the complex speech delivered by Beatrice in canto XXVII of *Paradise* (vv. 106-148).

KEYWORDS: Lampetia, Phaeton, Helios, absence authority.

¹ Este artículo es resultado de una reconstrucción, realizada por Juan Varela-Portas, de las notas y apuntes que Carlos López Cortezo dejó sobre el pasaje en cuestión. Salvo algún conector o algún breve pasaje de enlace, las palabras son en su totalidad originales de López Cortezo, pues el editor se ha limitado a un proceso de ensamblaje de las diferentes notas y a completar las referencias bibliográficas. Este artículo argumenta y profundiza la “quaestio” que López Cortezo publicó en *Tenzone* 5 (López Cortezo 2004).

1. En estas páginas quisiera proponer un análisis del conocido símil que aparece encuadrado en el discurso pronunciado por Beatriz en el canto XXVII del *Paraíso*:

Così si fa la pelle bianca nera
 nel primo aspetto della bella figlia
 di quel ch'apporta mane e lascia sera

(Pd XXVII 136-138).

No dejan de causar asombro ciertas actitudes de la crítica frente a determinados pasajes “oscuros” de la *Divina comedia*. Sin duda, el que nos ocupa lo es, pero lo es solo en la medida en que nos empeñemos en tergiversar los datos que Dante nos ofrece o en no tener en cuenta todas sus posibilidades. Ante el “enigma” –así lo ha considerado algún crítico– unos adoptan una seguridad pasmosa y otros un escepticismo derrotista digno de mejor causa.

Es evidente que el problema estriba en determinar la identidad de «la bella figlia / di quel ch'apporta mane e lascia sera», aunque es cierto que, para lograrlo, primero hay que precisar cuál es la del padre. Me parece incuestionable que se trate del Sol, como afirma, entre otros, Vandelli en su larga nota al pasaje,² a pesar de los argumentos en contra de Pézard quien, lejos de demostrar lo contrario, se limita a exponer otra teoría que, a mi juicio, no convence en absoluto (Pézard 1975: 37-78). Admitido que sea el Sol, corresponde entonces identificar a su «bella figlia», y hay que hacerlo teniendo muy presente que, de algún modo, a este incógnito personaje le cambia el color de la piel, de blanco a negro. El dato es importante, porque excluye que se trate de Circe, a no ser que se acepte la hipótesis de Barbi, para quien «la pelle» no es la de la «bella figlia», sino la de los hombres que ceden y se corrompen ante Circe, o más bien ante el poder de la maga seductora (Barbi 1934: 291-300). Como afirma Sapegno *ad locum*, la explicación es «ingegnosa e sottile, ma non certo tale da esclu-

² Por comodidad, citamos los comentarios dantescos del sitio web del Dartmouth Dante Project (<https://dante.dartmouth.edu/>).

dere ogni riserva». Y la más seria es, sin duda, la contaminación alegórica de una interpretación que, por principio, debería estar basada en la letra y no viceversa. Y en este sentido, también son de rechazar explicaciones como la de Auerbach (1989: 261-266), por muy documentada que esté. Es indudable que la «pelle» en cuestión es la de la «bella figlia» y que esta lo es del Sol. Sin embargo, y antes de aducir interpretaciones –por ejemplo, la Iglesia, etc.– me parece imprescindible considerar qué hijas tenía el Sol o, llamándolo por su nombre mitológico, Helios, y si a alguna de ellas, en efecto, le había cambiado el color de la piel.³

2. No creo necesario recoger aquí las varias interpretaciones hechas, «talora lambiccate e assurde» según Sapegno, quien considera este pasaje como «uno dei più chiusi enigmi danteschi» (*ad locum*).⁴ Hablar de enigma en este caso me parece excesivo: los datos que el poeta ofrece son suficientes como para que hasta un modesto conocedor de la obra de Ovidio pueda identificar sin gran esfuerzo al misterioso personaje como la «candida Lampetie» (*Met.* II 349), hija del Sol (Helios) y hermana de Faetón, que figura en un episodio de las *Metamorfosis* que Dante no ignoraba, puesto que lo cita numerosas veces en su obra.

Como es sabido –aunque no haya sido tenido en cuenta–, en *Metamorfosis* II 340-366, Ovidio narra cómo las Helíades se convierten en álamos (*pioppi*), de tanto llorar la muerte de su hermano Faetón provocada por Júpiter. Pero hay que destacar que en su texto Ovidio hace especial mención de la «candida Lampetie». Evidentemente con el adjetivo *candida* se alude a su piel blanca (gr. *Lampetie* significa ‘resplandeciente’, ‘claro’), resaltando así más su dramática conversión en la rugosa y oscura corteza del

³ Recuérdense las indicaciones de Dante en el *Convivio*: «[S]empre lo [senso] litterale dee andare innanzi, sì come quello ne la cui sentenza li altri sono inchiusi, e sanza lo quale sarebbe impossibile ed irazionale intendere a li altri, e massimamente a lo allegorico» (II I 8-9).

⁴ Para un excelente resumen de la cuestión, vd. Pertile 2005: 213-215 (con la bibliografía de la nota 1, en p. 214), así como Seriacopi 2015.

árbol, muy probablemente el *populus nigra* (*pioppo nero* ‘álamo o chopo negro’), el más difundido en Italia.⁵ En consecuencia, habría que ordenar el contexto así: ‘così la pelle della bella figlia di quel che apporta mane e lascia sera (el Sol), bianca nel primo aspetto, si fa nera’.

Dante, sin duda, tiene en cuenta el adjetivo ovidiano *candida* y su doble significado, ‘blanca’ e ‘inocente’, pero también la tersura en contraposición a la ‘rugosidad’ propia de la corteza del árbol, expresando así, además, la transición de la inocencia de la infancia (piel blanca y tersa) a la corrupción del adulto (piel oscura y rugosa), conceptos que son los expresados en los tercetos anteriores, mediante la oposición «balbuziando» (infancia) vs. «con la lingua sciolta»-«con loquela intera» (edad adulta):

Tale, *balbuziando* ancor, digiuna,
che poi divora, con la *lingua sciolta*,
qualunque cibo per qualunque luna;
e tal, balbuziando, ama e ascolta
la madre sua, che, con *loquela intera*,
disìa poi di vederla sepolta

(Pd XXVII 130-135).

En principio el significado de estos tercetos no ofrece dificultades. El poeta establece una analogía –típica en la Edad Media– entre interioridad (alma) y exterioridad (cuerpo). De este modo, a la inocencia de la infancia le corresponde una piel blanca y tersa, mientras que la piel oscura y rugosa sería propia de la corrupción de la edad adulta. Pero se debe re-

⁵ «Corticem veteres corucem vocabant: dictus autem cortex quod corio lignum tegat»; «Populus [pioppo] dicta quod ex eius calce multitudo nascatur. Cuius genus duplex est: nam altera est alba, altera nigra» (*Etymol.* XVII 6, 15 y 7, 45; por comodidad, citamos del sitio web *The Latin Library*: <https://www.thelatinlibrary.com/isidore.html>); «Los antiguos, a la corteza le daban el nombre de *corycus*. No obstante, se le denomina *cortex* (corteza) porque cubre a la madera como un cuero»; «El álamo (*populus*) tiene tal nombre porque a sus pies nace una gran cantidad de retoños. Los hay de dos clases, una que es blanca, y la otra negra» (*Etim.* Extraemos la traducción española de Isidoro de Sevilla 1993).

chazar rotundamente que este cambio lo origine la exposición a los rayos solares, como defiende Benvenuto («cum primo puer incipitire ad solem, pellis eius alba cito denigrater», *ad locum*). Explicación que a Sapegno le parece la «più persuasiva» (*ad locum*). Porque semejante tesis ignora que el significado alegórico del Sol en la obra de Dante es siempre positivo. El problema, por lo tanto, está en averiguar cuál es la causa de esta metamorfosis y, para hallarla, es necesario examinar otro terceto del discurso de Beatriz:

Ben fiorisce ne li uomini il volere;
ma la pioggia continüa converte
in bozzacchioni le sosine vere

(Pd XXVII 124-126).

Resulta posible entender que el *volere* es como una “flor” (*fiorisce*) programada para que dé un fruto bueno (*sosine*), y así sería si la planta o el árbol (*uomini*) recibiese una lluvia moderada, la necesaria para que fructifique bien. Pero la lluvia inmoderada, *continua*, hace que el fruto se eche a perder (*bozzacchioni*). Es obvio, y así ha sido comprendido, que la *pioggia continua* es una imagen de la *cupidigia*, cuyo objeto es un “bien necesario” (sea este dinero, comida, etc.), pero que, deseado y consumido sin moderación, acarrea corrupción y daño. El significado de la imagen se confirma en *Infierno* VI, donde la *pioggia* que castiga a los gulosos es también «eterna» (*If* VI 8) y, como tal, no beneficia, sino que es «maladetta, fredda e greve» (*If* VI 8) e «regola e qualità mai non l'è nova» (*If* VI 9): se hace así evidente el *contrappasso* por el uso inmoderado de un bien necesario y benéfico que, de este modo, se convierte en dañino, física y moralmente.

Ahora bien, la metáfora funciona a medias. Es obvio que el árbol no puede “regular” el agua que consume, mientras que el hombre –en cuanto que tiene “razón”– sí puede hacerlo respecto a los bienes necesarios, y tiene la “autoridad” exterior cuando, por debilidad u otra causa, la razón no puede ejercer su función. Un caso claro es el de los niños cuya falta de razón es compensada mediante la autoridad paterna o materna: es la obe-

diciencia a esta autoridad lo que los mantiene “inocentes”, es decir, “no corrompidos”. Pero cuando empiezan a crecer, a hacerse mayores, la rechazan, dejándose arrastrar por las pasiones y corrompiéndose. Los padres ejercen dicha autoridad por ley natural, es decir, en tanto que derivada de la divinidad, y los hijos, por el mismo motivo, obedecen a sus padres. Dicha autoridad y dicha obediencia son garantía de “inocencia”, es decir, de “no corrupción”.

Es importante el orden en el que Dante alude a la obediencia y la inocencia (felicidad). No se olvide que la pérdida del estado de felicidad e inocencia en el paraíso terrenal se debió a un acto de desobediencia, así que es la obediencia la que trae la inocencia (no pecado, felicidad). La autoridad (la ley), pues, actúa como la razón: modera las pasiones. Si el niño “ayuna” («digiuna» v. 130) es porque obedece, cumpliendo la ley: esto le libra de la pasión de la gula. No así el adulto, que, no obedeciendo la ley, incurre en tal pecado capital («divora ... / qualunque cibo» vv. 131-132). Lo mismo le sucede al niño que ama y obedece («ama e ascolta» v. 133) a su madre, respetando la ley natural, mientras que, de adulto, no siguiéndola, cae en el odio y el pecado («disiã poi di vederla sepolta» v. 135). Se pone así de manifiesto cómo el abandonarse a las pasiones trae consigo el odio y el rechazo de quien impone su autoridad por el bien del hombre.

3. Es precisamente esta corrupción por ausencia de autoridad lo que ejemplifica el mito de Lampetia, vinculado al de Faetón. El pasaje nos remite, así pues, al ámbito mitológico y, en consecuencia, es esencial tomar en consideración un fenómeno que he encontrado sistemáticamente realizado en la *Comedia*: la simple mención —explícita o implícita— de un personaje mitológico arrastra consigo todo el mito al que pertenece, así como sus elementos básicos. Tengamos presente, por tanto, que los dos personajes aludidos en el texto bajo examen pertenecen al mito de Faetón, tal y como lo narra Ovidio en las *Metamorfosis*. Además de Júpiter, en el episodio figuran Helios, Clímene, Faetón y Lampetia (es decir, una

familia que, como veremos, se desvía, cfr. v. 141: «onde si svia l'umana famiglia»).

Recuérdese que, en la versión ovidiana del mito, Faetón insiste a su padre para que le deje gobernar el carro solar, y que Helios cede ante sus repetidas súplicas. Pero Faetón, desoyendo las instrucciones paternas, no logra contener los caballos, que se apartan del camino ordinario incendiando el cielo y la tierra, por lo cual Júpiter le envía un rayo que lo mata, derribándolo de las alturas. Su madre, Clímene, lo llora desesperadamente, así como sus hermanas, que, debido a su continuo llanto, echan raíces transformándose en árboles. Helios, por su parte, también se abandona al dolor, negándose por un tiempo a cumplir su función.

Así pues, Lampetia, por amor a su hermano Faetón, cae en la inmoderada tristeza, rechazando la justicia de Júpiter. Este amor dirigido a un bien aparente (Faetón puso en peligro la Tierra) y no a la acción justa de Júpiter, «arcanamente giusto» (*Pg XXIX 120*) (mal aparente), le provoca tal llanto que la convierte en álamo. Ovidio resalta que lo primero que le acontece es que de sus pies brotan raíces que la atan al suelo, inmovilizándola. Sin duda, Dante interpreta este hecho como apego a las cosas terrenales, principio de la corrupción representada en la metamorfosis en árbol. Este 'echar raíces en la tierra' se opone al amor y la voluntad dirigidos al Sumo Bien, en este caso Júpiter. E implica, además, falta de libertad (esclavitud).

En otras palabras, en la metamorfosis de Lampetia hay que distinguir tres momentos:

1) Excesivo apego a un bien sensible temporal, como Faetón, que a la postre es un mal real y un bien solo aparente.

2) Su pérdida le hace caer en tristeza inmoderada. Nótese que, en la narración de Ovidio, las Helíades no son metamorfoseadas como castigo por algún dios, sino que su transformación en álamos se debe a su excesivo llanto: es la humedad de sus lágrimas la que hace que de sus pies broten raíces.

3) Esta tristeza se convierte en hábito que la ata a la tierra (apego a lo terrenal y esclavitud); obsérvese la analogía entre el llanto de Lampetia y sus hermanas, y la lluvia de los vv. 124-126, «la pioggia continüa», como causa directa de la corrupción.

Téngase en cuenta, además, que, en la narración de Ovidio, las hijas rechazan tajantemente los intentos desesperados de la madre por evitar sus metamorfosis. Este factor del mito hay que relacionarlo con el terceto anterior a aquel que alberga el símil y con el que se vincula («Cosi»). Reproduzco nuevamente el texto para facilitar la lectura:

e tal, balbuzièndo, ama e ascolta
la madre sua, che, con loquela intera,
disìa poi di vederla sepolta

(*Pd* XXVII 133-135).

Estos versos señalan que el niño inocente ama y escucha a su madre, y luego, de adulto, desea verla muerta. Como observábamos anteriormente, el niño es el “hombre” que de pequeño sigue y obedece a la naturaleza («la madre sua») instintivamente (persigue el bien naturalmente), pero luego se corrompe de adulto y rechaza esa tendencia al bien. Semejante corrupción se da en el caso de Lampetia y las otras Helíades, como puede apreciarse en el texto de Ovidio, en el que se narra cómo ellas, una vez transformadas, rechazan a su madre, que las hiere en su deseo de arrancar sus cuerpos de los troncos:

[S]olo subsistían aún las bocas, que llamaban a su madre. Pero, ¿qué puede hacer la madre más que ir de un lado para otro siguiendo sus impulsos, y darles besos mientras aún le es posible? Pero no le basta; intenta arrancar sus cuerpos de los troncos y con sus manos rompe las ramas tiernas; pero de ellas manan, como de una herida, gotas de sangre. «Déjame, madre, por favor», gritan todas las que están heridas. «Déjame, por favor; es nuestro cuerpo

el que desgarras en el árbol. Adiós ya» (*Met.* II 355-363; Ovidio 1990).⁶

Al igual que sus hermanas Heliades, Lampetia rechaza a su madre cuando ella, al verlas transformarse en álamos, intenta evitarlo y, al hacerlo, rompe sus ramas, hiriéndolas. Es decir, el rechazo tiene lugar cuando ya se han convertido en álamos: solo en ese momento cambian su actitud amorosa y obediente hacia ella.

4. Pero dicha metamorfosis es consecuencia, como antes advertíamos, del comportamiento de su hermano Faetón y de su desobediencia a la autoridad paterna. Y esto explica, a su vez, el terceto que sigue al del simil. De este modo, la alusión a la historia de la bella hija del Sol –cuya piel resplandeciente y cándida se vuelve negra y rugosa corteza de álamo– sirve de enlace entre las consideraciones éticas de los tercetos que la preceden y la consideración política del terceto que la sigue:

Tu, perché non ti facci maraviglia,
pensa che 'n terra non è chi governi;
onde si svia l'umana famiglia

(*Pd* XXVII 139-141).

Este mito, como es sabido, constituye para Dante una alegoría del mal gobierno (*Pg* XXIX, *Ep.* XI). Faeton⁷ sustituye a Helios por codicia de

⁶ «[E]t exstabant tantum ora vocantia matrem. / quid faciat mater, nisi, quo trahat inpetus illam, / huc eat atque illuc et, dum licet, oscula iungat? / non satis est: truncis avellere corpora temptat / et teneros manibus ramos abrumpit, at inde / sanguineae manant tamquam de vulnere guttae. / ‘parce, precor, mater’, quaecumque est saucia, clamat, / ‘parce, precor: nostrum laceratur in arbore corpus / iamque vale’» (Por comodidad, citamos del sitio web *The Latin Library*: <https://www.thelatinlibrary.com/ovid.html>).

⁷ Permítaseme señalar que Faetón combina en su *interpretatio nominis* la generación, *foetus* o *fetus*, y la corrupción, *foeteo*, ‘heder’, ‘estar infestado’, es decir, que representa, como hijo del Sol, su poder generador, y también, involuntaria-

poder, dejando el gobierno en manos de los caballos-pasiones. Helios, que gobierna el carro no por codicia sino porque le ha sido encomendado por el Sumo Bien, se lo cede, dando así lugar al desgobierno (incendio de la tierra), al sufrimiento y tristeza del pueblo (Lampetia) y al desconsuelo y abandono de Clímene (Roma). Dante, evidentemente, remite a Ovidio, pero conoce el nombre latino del álamo por Virgilio, que también cita el episodio:

Namque ferunt luctu Cycnum Phaëthontis amati,
populeas inter frondes umbramque sororum
dum canit et maestum musa solatur amorem

(*En X* 188-190).⁸

Populus-i (it. *pioppo*, cast. ‘chopo’, ‘álamo’) es un nombre femenino, pero adviértase que, aun siendo de este género, es muy similar al masculino *populus-i*, ‘pueblo’. El nombre, pues, le sirve también como soporte de la alegoría *Lampetia* = *álamo* = *pueblo*. De este modo, la alegoría política inscrita en el mito de Faetón como alegoría del mal gobierno se extiende también a *Lampetia* en cuanto “pueblo” o sociedad, esto es, “cuerpo social” cuya razón (cuyo Sol) es el Emperador: una sociedad o cuerpo social sin la razón (Imperio vacante) está condenado al mal gobierno (Faetón) y a la infelicidad (*Lampetia*), es decir, como en el caso de *Lampetia*, a la tristeza cuya manifestación visible es el llanto, que deriva en corrupción (de blanca la piel pasa a ser negra), apego a lo terrenal y esclavitud (raíces). Como se sabe, el Emperador es el encargado de llevar al género humano a la felicidad terrenal: está claro que si el Imperio está vacante y su autoridad en manos de malos gobernantes, el pueblo va a la deriva y cae en lo opuesto a la felicidad, o lo que es lo mismo, en la tristeza y el llanto. Es necesario poner en relación todo esto con los versos

mente, su poder corruptor.

⁸ Por comodidad, citamos del sitio web The Latin Library: <https://www.thelatinlibrary.com/verg.html>. «Porque es fama que Cicno en duelo por su amado Faetonte, / en tanto que a la sombra de sus hermanos, / los frondosos álamos, aliviaba su triste amor cantando» (Virgilio 1992).

anteriores al símil (vv. 124-126) y con la analogía implícita en ellos entre planta y hombre (identificación entre “flor” –*fiorisce*– y *volere* dirigido y necesitado del Sol). Y la ausencia del sol que ocasiona lluvia en demasía –que a su vez provoca una absorción excesiva de agua que convierte el fruto *vero* en *bozzacchione*– con la larga ausencia del Emperador –Sol– y el mal gobierno que ocasionan un exceso de tristeza en el cuerpo social convirtiéndolo en álamo negro, árbol que no produce frutos: tendríamos una sociedad estéril, inmóvil, reducida a una nueva existencia vegetativa y no humana. El pueblo (*Lampetia*), que cuando gobernaba el Emperador (*Helios*) era cándido (puro y resplandeciente, es decir, reflejo de su luz-razón solar), como consecuencia de la ausencia de su gobierno y de la toma del mismo por malos gobernantes (*Faetón*), se corrompe, desembocando en la situación contraria a la de reposar «*libero nella tranquillità della pace*» o «*vivere liberamente in pace in questa aiuola dei mortali*» (*Mn.* III xv 12): apegado a lo terreno (raíces), se ve abocado a la inmovilidad, o sea, a la falta de libertad, y al llanto, esto es, no a la paz sino al dolor y al sufrimiento.

Este último extremo podría implicar también el significado alegórico de *Clímene*, la esposa del Sol, que probablemente signifique la filosofía moral (*Consolación de la Filosofía*), que intenta salvar al pueblo sin gobierno de la corrupción, del sufrimiento y de la esclavitud, pero que es rechazada por este.

5. Por todo lo anterior, y para ir terminando, cabe afirmar que lo “enigmático” del pasaje no es tanto la identidad de la *figlia* del Sol como el desarrollo discursivo de *Beatriz* que –como el *Guadiana*– a veces se oculta para reaparecer posteriormente. Me refiero al paso de la explicación del ordenamiento del universo (vv. 106-120) al apóstrofe sobre la codicia (vv. 121-123); y de este al contenido de los vv. 124-138 y a los vv. 139-148. El problema es encontrar el hilo argumentativo, a veces implícito y no demasiado claro, en el que se enfilan estos pasajes. Es evidente que, para lograrlo, es imprescindible solucionar el “enigma” de la identidad

del personaje mitológico y su significado alegórico, pero también atender al mito del que depende, y que se mantiene en el terreno de lo implícito, como en muchos otros casos semejantes de la *Comedia*. Sin embargo, es precisamente este mito el enlace con el tema del gobierno del mundo tratado en los versos 139-148. La clave de todo este discurso de Beatriz puede encontrarse en *Monarchia* III xv 10-12, en donde Dante trata de los fines del hombre:

Por eso fue necesaria para el hombre una doble guía conforme a su doble finalidad: es decir, el Sumo Pontífice, que conduce al género humano a la vida eterna según la revelación, y el Emperador, que conduce al género humano a la felicidad temporal según las enseñanzas de los filósofos. Y dado que a este puerto pueden llegar pocos, o ninguno, y en cualquier caso con enormes dificultades, *si el género humano no vive en libertad y en la tranquilidad de la paz, frenando las pasiones y las seducciones de la codicia*, este objetivo fundamental ha sido encomendado al gobernador del mundo, llamado romano príncipe, es decir, que en esta pequeña parte de la tierra se pueda vivir libremente en paz. *Puesto que el orden del mundo sigue la disposición según la cual los cielos giran en torno a él*, es necesario, para que las universales enseñanzas de libertad y de paz sean aplicadas con facilidad según los lugares y los tiempos, que un tal regidor sea proporcionado por Aquel que la total disposición de los cielos presencial y sincrónicamente comprende. Y Este solo puede ser el que dicha disposición preordenó, para que, gracias a ella, Él mismo pudiera conectar entre sí todas las cosas con arreglo a su propio orden providencial.⁹

⁹ «Propter quod opus fuit homini duplici directivo secundum duplicem finem: scilicet summo Pontifice, qui secundum revelata humanum genus perduceret ad vitam eternam, et Imperatore, qui secundum phylosophica documenta genus humanum ad temporalem felicitatem dirigeret. Et cum ad hunc portum vel nulli vel pauci, et hii cum difficultate nimia, pervenire possint, *nisi sedatis fluctibus blande cupiditatis genus humanum liberum in pacis tranquillitate quiescat*, hoc est illud signum ad quod maxime debet intendere curator orbis, qui dicitur romanus Princeps, ut scilicet in *areola ista* mortalium libere cum pace vivatur.

Únase a este pasaje del *Monarchia* la profecía final de Beatriz:

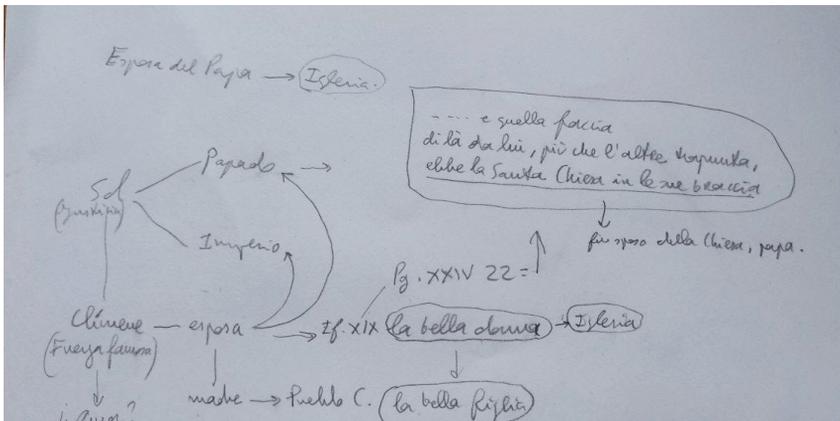
Ma prima che gennaio tutto si sverni
 per la centesma ch'è là giù negletta,
 raggeran sì *questi cerchi superni*,
 che la fortuna che tanto s'aspetta,
 le poppe volgerà u' son le prore,
 sì che la classe correrà diretta;
 e vero frutto verrà dopo 'l fiore

(Pd XXVII 142-148).

Si consideramos que «*questi cerchi*» no solo remite a “estos” en los que se encuentran, sino también a “estos” a los que ella se ha referido en los vv. 106-120, resulta que lo que dice Beatriz, después de haber hablado del ordenamiento del universo (del que depende el ordenamiento de la Tierra), es que el desorden actual será corregido por los cielos, restableciéndose la “analogía”: el orden imperial que ha de conducir al género humano a la felicidad. Así, el hilo argumental del discurso de Beatriz queda desvelado: el extravío de la humana familia, con la ausencia del poder imperial (Helios), el mal gobierno de su hijo (Faetón) y la corrupción del pueblo (*Lampetia*), impide “sedar” «*i flutti della blanda cupidigia*» y que «*genus humanum liberum in pacis tranquillitate quiescat*». Pero la intervención de los cielos, de cuya disposición depende la del mundo, hará que la flota de la humanidad varíe su rumbo. De este modo, «*vero frutto verrà dopo 'l fiore*» (v. 148), con lo que el círculo se cierra: la voluntad humana, entonces, no producirá *bozzacchioni* sino *sosine vere*, fruto verdadero.

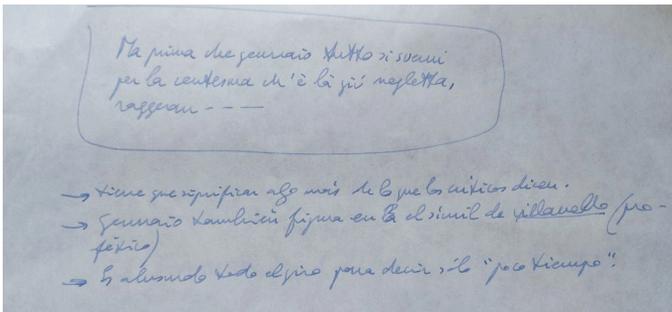
Cumque dispositio mundi huius dispositionem inherentem celorum circulationi sequatur, necesse est ad hoc ut utilia documenta libertatis et pacis commode locis et temporibus applicentur, de curatore isto dispensari ab Illo qui totalem celorum dispositionem presentialiter intuetur. Hic autem est solus ille qui hanc preordinavit, ut per ipsam ipse providens suis ordinibus queque connecteret» (citamos texto latino y traducción de la edición de Raffaele Pinto: Alighieri 2021).

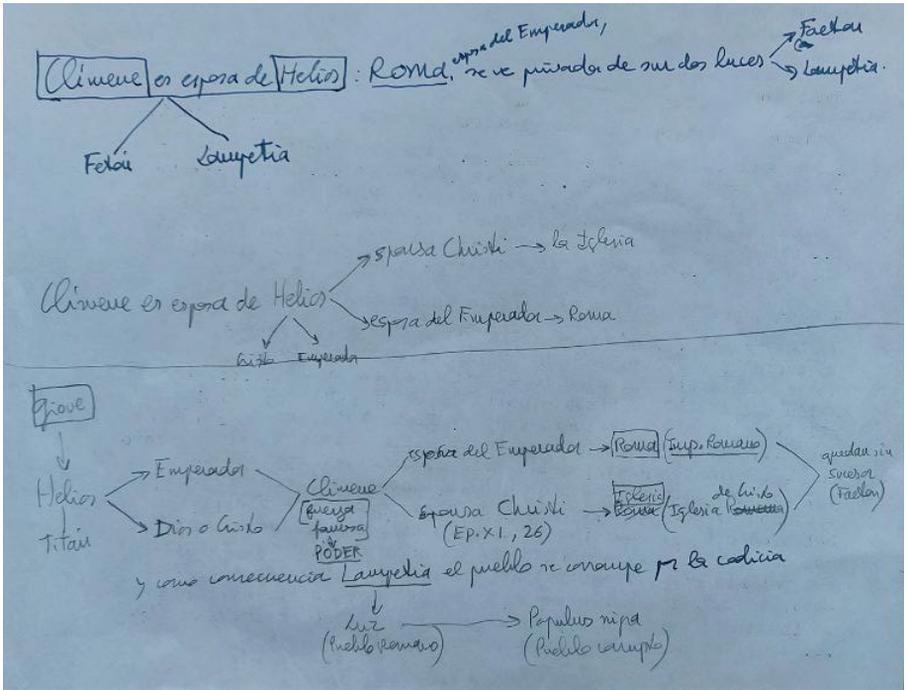
6. Por último, permítaseme reiterar que los datos que el poeta ofrece son suficientes no solo para identificar al misterioso personaje del símil como la cándida Lampetia, hija del Sol y hermana de Faetón, sino que, actualizando el mito ovidiano en su conjunto, logramos aclarar el aparentemente intrincado discurso de Beatriz. El significado alegórico remite a la corrupción («così si fa la pelle bianca nera») del pueblo (Lampetia) cuando viene a faltar la autoridad civil y religiosa, representada en el pasaje por «quel ch'apporta mane e lascia sera» (Helios), según se declara en los versos sucesivos: «Tu, perché non ti facci meraviglia, / pensa che 'n terra non è chi governi; / onde si svia l'umana famiglia» (vv. 139-141). Y, en efecto, Ovidio cuenta que el Sol, tras la muerte de Faetón, quedó tan dolorido que escondió su propio rostro, dejando al mundo un día entero sin luz (*Met.* II 329-332; 381-400).



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, D. (2021): *Monarchia. Sobre la monarquía universal*, edición bilingüe de R. Pinto, Madrid, Cátedra.
- AUERBACH, E. (1989⁴ [1967]): *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli.
- BARBI, M. (1934): *Problemi di critica dantesca*, s. 1^a (1893-1918), Firenze, Sansoni.
- ISIDORO DE SEVILLA (1993): *Etimologías*, ed. J. Oroz Reta y M. Marcos Casquero, Madrid, BAC.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (2004): *Questione n° 8*, «Tenzzone» 5, pp. 289-291.
- OVIDIO (1990): *Metamorfosis*, ed. A. Ruiz de Elvira, 3 vol. Madrid, C.S.I.C.
- PERTILE, L. (2005): *Pelle bianca, pelle nera*, in ID., *La punta del disio. Semantica del desiderio nella "Commedia"*, Firenze, Cadmo, pp. 213-233.
- PÉZARD, A. (1975), *Dans le sillage de Dante*, Paris, Soc. Études Italiennes.
- SERIAKOPI, M. (2015): *Il canto XXVII del "Paradiso": la condanna della corruzione e la necessità di una "via alternativa"*, «Studi Danteschi» LXXX, pp. 49-77.
- VIRGILIO (1992): *Eneida*, introducción de V. Cristóbal, traducción y notas de J. de Echave-Sustaeta.





Andirivieni tra le carte giovanili di Emilio Pasquini

ARMANDO ANTONELLI

Archivio di Stato di Bologna

armando.antonelli@cultura.gov.it

RIASSUNTO:

Il saggio presenta l'archivio di Emilio Pasquini e si sofferma in particolare su due documenti, risalenti agli anni dell'adolescenza e della giovinezza dell'italianista e conservati per oltre mezzo secolo nel suo archivio. Le carte, consistenti in un elenco di romanzi d'avventura appartenenti alla primissima biblioteca del dantista bolognese e in una prova liceale intorno ai primi canti dell'*Inferno*, ci parlano del Pasquini "giovane", che ancora non sapeva quale strada avrebbe percorso nel mondo delle lettere. I due documenti ci illuminano sulla formazione letteraria di Emilio Pasquini, sulle sue aspettative e aspirazioni e, infine, sulle sue primissime esperienze di lettore della *Commedia* di Dante.

PAROLE CHIAVE: Emilio Pasquini, Bologna, Archivi privati, Dante Alighieri, *Commedia*, Letteratura d'evasione, Università di Bologna.

ABSTRACT:

The essay presents the archives of Emilio Pasquini. It dwells in particular on two documents, dating back to the years of Pasquini's adolescence and youth

and preserved for over half a century in his archive: a list of adventure novels, belonging to the very first library of the Bolognese scholar, and a high-school essay on the first cantos of Dante's *Inferno*. The two documents shed light on Emilio Pasquini's literary education, his expectations and aspirations, and his very first experiences as a reader of Dante's *Commedia*.

KEYWORDS: Emilio Pasquini, Bologna, private archives, Dante, Divina Commedia, escape literature, university of Bologna

Non raramente ritorno con il ricordo ai non pochi momenti di familiarità e libertà trascorsi con Emilio negli ultimi tempi della sua vita, guadagnandone una sensazione di serenità, luminosità, gioia e piacere divertito, perché era bello ascoltare Emilio, intrattenersi in conversazione con lui che raccontasse della sua passione per l'Inter, del piacere per il buon cibo, la letteratura, i libri o di Dante... mentre ci si parlava della sua vita e della mia. Emilio ed io ci siamo imparati a conoscere, ci siamo trovati in un momento doloroso e di transizione delle nostre esistenze, anche se fra noi vi era una certa differenza di età. Io più giovane di lui. Emilio non è mai stato mio maestro, ma mio amico e io suo. Proprio per questa ragione non mi sottraggo al piacevole impegno di scriverne, credendo che ciò gli faccia piacere, ricordandolo a me e a tutti coloro che gli hanno voluto bene e lo hanno apprezzato come persona e ne hanno conosciuto i risguardi belli. La sua presenza, tra le poche, mi accompagna ancora e non di rado, anche quando prendo decisioni che mi immagino avrebbe amabilmente cercato di contrastare, dissuadendomi con garbo e tenerezza dal prendere. Un saldo legame di simpatia e di rispetto tra due personalità sideralmente diverse, rinsaldato da un vincolo di sincera comprensione, del resto, generosamente ricambiata da entrambi. Non posso che provare una profonda sensazione di commozione nel momento in cui scrivo di lui assecondando il suo desiderio di restare presente agli altri, ben oltre la morte. Credo, essendone interiormente certo, che non possa che fargli piacere anche questo leggero passaggio tra le sue carte più antiche, che irresistibilmente sin dall'infanzia e dall'adolescenza il giovane Emilio ebbe

necessità di tenere e cura di conservare, come altri uomini del suo tempo ebbe un rapporto diretto con il proprio archivio, rientrando in quella categoria particolare degli archiviòmani, come Gadda (Albonico e Scaffai 2015).¹

1. EMILIO PASQUINI E LE SUE CARTE

Emilio Pasquini è nato a Padova il 26 gennaio 1935 da Pasquale e da Filomena Floria Ferrari, ma la sua esistenza fu bolognese, essendosi trasferito all'età di quattro anni a Bologna, dove il padre assunse la cattedra di Anatomia comparata presso l'Ateneo bolognese. A Bologna Pasquini fece le elementari presso le Suore del Sacro Cuore, le medie, frequentando poi il ginnasio-liceo Luigi Galvani, dove conseguì la maturità classica nel luglio 1952. Immatricolato alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bologna nell'autunno del 1953, si laureò in Letteratura Italiana con Raffaele Spongano nel 1956 con una tesi incentrata sul canzoniere di Simone Serdini da Siena, detto il Saviozzo. Già professore di ruolo nell'autunno 1959 insegnava al liceo Padre Alberto Guglielmotti di Civitavecchia e poi, nel 1960, al liceo Virgilio di Roma. Nel 1961 esonerato dall'insegnamento liceale venne comandato al Centro di Studi di Filologia Italiana all'Accademia della Crusca di Firenze, dove rimase fino al 1966. Nel frattempo, si era sposato, il 6 luglio 1963, con Fiorella Rotili, da cui ebbe due figli, Laura e Andrea. Conseguita l'abilitazione ad assistente universitario e poi quella

* Amplio qui un mio precedente contributo dedicato ad Emilio, nel 2021, dal titolo *Prima del professor. Qualcosa su Emilio giovane* (Antonelli 2021a: 25-31).

¹ Su questi aspetti è molto interessante l'intervista registrata che Emilio mi rilasciò nell'agosto 2020 nello studio di casa sua a proposito del suo rapporto con le sue carte e i suoi libri e fruibile a questo indirizzo di pagina: <https://www.academia.edu/video/IBYDr1>.

di libera docenza in Letteratura italiana, entrò di ruolo nel 1966 a Bologna presso l'Alma Mater dove è rimasto prima in ruolo e poi fuori ruolo sino al 2010, venendo nel 2011 dichiarato Professore Emerito della stessa Università. Durante la sua lunga carriera di professore universitario ha avuto modo di ricoprire alcuni incarichi di prestigio, tra cui possiamo ricordare la presidenza della Commissione per i Testi di Lingua in Bologna (1986-2014), della Società Dantesca Italiana nel 2007, dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna (2012-2015), che gli hanno procurato alcuni felicità e gioia, altri dolori e lacerazioni. Dal maggio 1995 è subentrato a Raffaele Spongano nella direzione della rivista «Studi e problemi di critica testuale». Studioso appassionato e prolifico della letteratura italiana, a partire da un certo momento è diventato anche studioso di riferimento negli studi danteschi, ruolo che gli venne riconosciuto internazionalmente. Tra le sue cose molte sono importanti e hanno segnato gli studi dalla filologia e dell'italianistica nazionali, come, solo per citarne alcune, l'edizione critica delle *Rime* del Saviozzo (Saviozzo 1965), il volume *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano* (Pasquini 1991), i capitoli sulle Origini della *Letteratura italiana per Laterza* (Pasquini 1970), quelli sul Duecento-Quattrocento della *Storia della letteratura italiana* (Pasquini 1995-1996) e quelli dedicati all'Ottocento confluiti nel volume *Ottocento letterario. Dalla periferia al centro* (Pasquini 2001a). Celebri restano il commento alla *Commedia* dantesca in collaborazione con Antonio Enzo Quaglio (Alighieri 1982a, 1982b, 1986), così come le letture, i saggi e le monografie dantesche dedicate al mondo dei dantisti, come ad esempio *Dante e le figure del vero* (Pasquini 2001b), o gli scritti pensati per i suoi studenti come ad esempio *Vita di Dante. I giorni e le opere* (Pasquini 2007) o per un pubblico colto, ma non necessariamente specialistico, come ad esempio *Il viaggio di Dante. Storia illustrata della Commedia* (Pasquini 2015). Ma una delle attività di più lunga durata, di cui ebbe consapevolezza subito e per sempre nel corso della sua esistenza, fu la costruzione di un proprio *network* mentale di riferimenti e ancoraggi, concretamente pietrificato in una rete dinamica rappresentata dai molti nessi che vin-

colavano la biblioteca e l'archivio del suo studio. Una rete di relazioni di cui si serviva quotidianamente, ma su cui di tempo in tempo ritornava per arricchire con indici, titoli, accorpamenti così da costruire una memoria scritta della sua vita: documenti in cui gli era congeniale rispecchiarsi. Le sue carte sono state custodite per lo più nello studio di casa e, a partire dagli anni Sessanta, ma in maniera residuale, nello studio universitario in via Zamboni 32. La documentazione è stata genericamente condizionata, denominata, conservata, organizzata da Emilio che era abituato a raccoglierla all'interno di fascicoli, di cartelle e di scatole di legno, prive di numerazione, ma in gran parte contrassegnate da titoli che rendevano coerente la documentazione in esse conservata. L'archivio, dunque, ha preso forma a partire dagli anni Sessanta presso la casa di residenza, accogliendo anche materiale prodotto e conservato in precedenza e risalente al periodo dell'infanzia e della giovinezza, come i quaderni della formazione scolastica, gli appunti universitari e gli scritti giovanili. Le successive vicende del fondo sono legate unicamente all'accrescimento naturale della documentazione e agli interventi di riutilizzo e di "riordino" effettuati da Emilio per ragioni di studio. Un processo di sedimentazione e di organizzazione delle carte naturale che procedeva progressivamente e in parallelo all'accrescimento dell'originario nucleo documentario, costituito dalle carte del periodo dell'apprendimento, dalle prove letterarie e dalla documentazione connessa ai primi anni d'insegnamento in qualità di professore liceale. Un fatto che balza subito agli occhi nell'archivio di Emilio è che esso non comprende le strutture economiche e finanziarie, mentre le carte familiari e domestiche furono condivise con la moglie e convissero accanto a quelle personali dove vennero anche raccogliendosi, accanto ad alcuni oggetti scientifici, gli album fotografici e le poche carte salvate del padre. A partire dal 2008, poco dopo avere chiuso una prima fase del suo insegnamento universitario, e fino al 2020, parte dei materiali che componevano l'archivio e la biblioteca privata sono stati volontariamente ceduti a enti e a istituzioni culturali, come la Biblioteca di Italianistica accanto al proprio studio, alla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, a Casa Car-

ducci. L'archivio potrebbe anche pensarsi in 6 sezioni, pur collegate tra loro, che coprono un arco temporale amplissimo che spicca dalla documentazione riguardante l'apprendimento scolastico e la formazione negli anni dell'infanzia e della giovinezza e si conclude con la documentazione relativa alla scomparsa di Pasquini.

Oltre alla documentazione che forma l'archivio vero e proprio si conservano due nuclei documentari, esigui per consistenza, che sono stati aggregati nel corso del tempo. Si tratta di una serie di documenti raccolti per motivi di studio da Fiorenzo Forti (1911-1980) e consegnati a Pasquini dopo la morte del collega dalla moglie Flora Bianchi. Il secondo nucleo è formato da documentazione decisamente residuale, ed è costituito da alcune dispense universitarie e da un esiguo carteggio. Le carte erano in mano a Ezio Raimondi (1924-2014), collega di Pasquini, che gliene fece consegna allorché venne liberando il proprio studio raggiunti i limiti d'età d'insegnamento accademico. L'intero complesso documentario si articola in 32 serie.

L'ordinamento della documentazione è avvenuto nel corso degli anni 2018-2021; nel marzo del 2022 il fondo è stato trasferito a Casa Carducci dove verrà conservato in modo permanente, trovando spazio accanto alle carte del maestro di Emilio, Raffaele Spongano, alle carte della Commissione per i Testi di lingua e di Giosue Carducci (Antonelli 2021: 9-20). L'archivio è corredato da un inventario che ne cristallizza lo stato al 2021, mentre nel corso dei mesi altre carte, come quelle che ora si esamineranno, sono riemerse da casa Pasquini e confluiranno una volta ordinate e descritte in una specie di appendice. Tra queste e quelle carte ve ne sono alcune che ci consentono di guardare al giovane Emilio, prima che divenisse il Professor Pasquini.

2. PRIMA DEL PROFESSORE

In questo tentativo di ricomporre un quadro, anche se impressionistico, della quotidianità di Pasquini da giovane ho potuto contare su alcuni ri-

cordi del suo compagno di scuola Marcello Arias, che trovano conferma tra le sparse scritture di Emilio disseminate su piccole agende o in capo ai resoconti di viaggio e di scuola, che restano conservate nella prima parte dell'archivio. Emerge la passione per il giro d'Italia, le Mille miglia, le vacanze in riviera, a Viserbella, e la lettura di libri, a cui il giovane Pasquini dedicava non poco del suo tempo e di cui teneva contabilità puntuale. A questo proposito, tra le carte che sono emerse negli ultimi mesi da Casa Pasquini, è particolarmente significativo un catalogo di biblioteca (si veda la riproduzione a pagina 40) steso su quattro foglietti di carta dei romanzi di Emilio Salgari, che si riconnette a un episodio che Pasquini amava raccontare anche se con un pizzico di rammarico, trattandosi del resoconto di una perdita che avvertiva ancora dolorosa, a distanza di tanto tempo come era stato l'abbandono della collana magnifica dei romanzi di Salgari. Ciò era accaduto durante uno dei traslochi che seguirono la fine della Seconda Guerra Mondiale. Pasquini ricordava con amarezza che la raccolta non poté essere trasferita nella nuova abitazione bolognese. Il ricordo ancora vivido delle copertine dei romanzi che tanta parte ebbero nell'alimentare la fantasia di Pasquini, giovane lettore, e la sua immaginazione avventurosa. Il ricordo della loro bellezza estetica riempiva ancora di dolcezza e di malinconia il richiamo di un tempo sospeso e di spensierate esperienze di lettura, di immersione in un modo narrativo fantastico che Pasquini non aveva mai smesso di apprezzare.

L'elenco risale al 1947 e descrive «i miei libri» di un Pasquini al tempo dodicenne. La biblioteca arricchiva la serie di Salgari con altri romanzi, molti dei quali in traduzione. A un nucleo iniziale compatto di 18 romanzi di Salgari ne segue un secondo con i titoli di Giulio (naturalmente non Jules al tempo) Verne, intorno cui si addensa più o meno coagulati intorno ai nomi degli autori una sequenza ampia di autori di romanzi nazionali e internazionali. Si delinea, tramite quei quattro foglietti, una biblioteca tutta personale formata da 68 titoli, alcuni depennati altri aggiunti. La lista vi comprende autori italiani, come Carlo Collodi, romanzieri notissimi europei come Walter Scott, classici accanto a romanzi minori. Tutti insieme contribuiscono, forse, a comporre il canone delle

letture consigliate ai ragazzi del tempo. Nel complesso quella breve descrizione chiarisce il desiderio di evasione che il giovane Pasquini avvertiva e che poteva ritrovare nell'esperienza della lettura dei romanzi di avventura.

Come provano altri documenti presenti nel suo archivio, il giovane Pasquini era solito a procedere con una contabilità giornaliera delle letture che contribuivano a incrementare la sua voglia di conoscenze; enumerando i titoli letti e quelli che avrebbe desiderato leggere, Pasquini cercava il proprio *passepartout* nel mondo della letteratura. Pasquini sapeva fin da giovanissimo che di quel mondo voleva far parte; meno immediato fu l'imboccare la strada giusta che lo conducesse alla filologia, alla critica letteraria, all'italianistica, alla dantistica.

La documentazione conservata, per quanto parziale e residuale, presente nelle prime buste dell'archivio, nel complesso dà sostanza ai ricordi di giovanissimo che erano patrimonio condiviso di Pasquini e dell'intera sua famiglia (la moglie, i figli, i nipoti), ma che amava condividere (e fare partecipe) con suoi allievi e con gli amici. Tali testimonianze indirette ci permettono di ricomporre la cornice di quelle proiezioni e fantasie giovanili: l'idea e la rappresentazione di sé del giovane Pasquini. A me pare che Pasquini s'immaginasse, in quella fase della sua vita, in via di elaborazione e di formazione, incerto su quale direzione dare a quella prima educazione letteraria; mi sembra s'immaginasse poeta e autore. Sono le carte che consentono di seguire quel filo, di ricostruire il dipanarsi sperimentale della sua giovinezza, prima dell'apprendistato universitario; ci offrono un'archeologia dei desideri, delle aspirazioni e delle fantasie del giovane Pasquini. Un ragazzo che si voleva intellettuale, che desiderava vivere in contatto con la letteratura, ma che ancora non sapeva di che tipo sarebbe stato il suo legame con essa, il suo ruolo in quel mondo, prima che una certa consapevolezza maturasse nell'ultimo anno di liceo classico e si consolidasse durante gli anni universitari.

Pasquini era solito ricordare quello che individuava come una svolta, ciò che sarebbe stato il momento di passaggio della sua vita intellettuale.

Cerchiava un incontro fondamentale: l'insegnamento cursorio e carsico di Scalia, che lo convinse ad abbandonare le aspirazioni da letterato, per intraprendere una carriera alternativa di critico. Si trattava di un percorso altro e diverso da quello embrionale, da quello che il giovane aveva immaginato per sé fino a quel momento, ma era una proposta non aliena e neppure estranea ad esso. Dalla documentazione ancora presente nell'archivio storico del Liceo Galvani, che ho potuto conoscere grazie all'aiuto della professoressa Verena Gasperotti (che tali carte presidia con cura e disponibilità, e che ringrazio per il suo grande aiuto), sappiamo che Scalia fu chiamato a supplire il defunto professore Luigi Giannoni, ordinario di lettere italiane e latine del corso A del Liceo Galvani. Scalia, ancor prima di essere nominato nel 1952, aveva sostituito il professor Giannoni l'anno scolastico precedente. Sappiamo con certezza che nel 1951 Scalia insegnava lettere nel corso A, a partire dal 7 maggio. Pur trattandosi di un insegnamento di poche settimane sia in seconda che in terza liceo, quell'incontro fu decisivo, alla luce dei racconti successivi che ne fece Pasquini e come mi confermano le parole di Arias e anche la documentazione d'archivio, come si vedrà a breve. Per quanto riguarda Scalia, più volte me ne ha parlato Pasquini e il suo ricordo ha trovato conferma anche nei ricordi di un suo compagno di classe: il citato ingegnere Arias, che ringrazio per avere dedicato tempo a questa mia ricerca. Infine, non vorrei trascurare un fatto. Nella biblioteca dello studio di casa, Pasquini ha sempre conservato un libro che ha rivestito un ruolo non troppo noto nella formazione dello studioso di letteratura. Un libro che letto e riletto, sottolineato e postillato, fu all'origine di una prima seria e intensa ricerca di Pasquini, nei primissimi anni Cinquanta. Si tratta del primo dei suoi affondi nel mondo dello studio della critica letteratura. Tra le carte del suo archivio, infatti, emerge prepotentemente il peso che quel libro ebbe nel passaggio dal liceo all'università del giovane Pasquini. Tra le numerose carte che richiamano quella prima esperienza di immersione nello studio critico, si conserva anche un fascicolo che contiene un saggio inedito intitolato *Del Barocco (prime stesure e ultime postille), 1952-1953*. Il saggio fu da Pasquini fatto leggere a Carlo Calcaterra e a Ezio

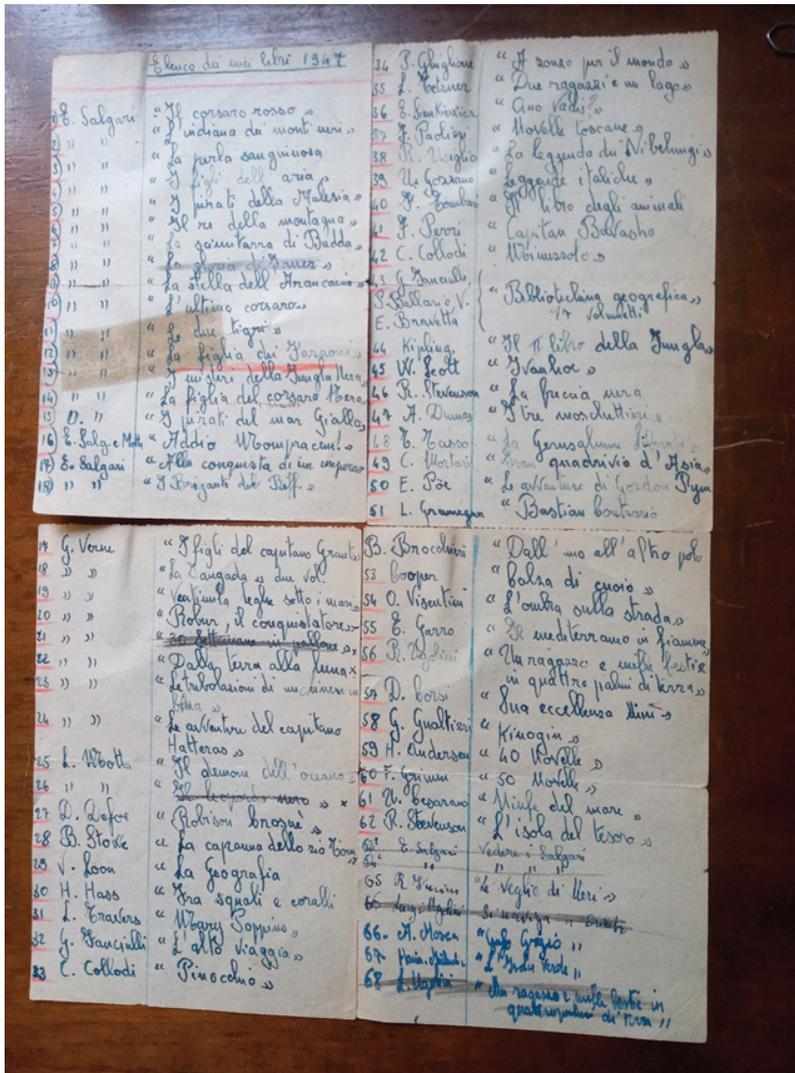
Raimondi, ma non trovò mai la via della stampa, forse perché ritenuto frutto ancora troppo acerbo dallo stesso Pasquini. Sta di fatto che quel saggio era stato stimolato dallo studio di un libro in traduzione italiana di Eugenio D'Ors, *Del Barocco*, pubblicato in Francia nel 1935 e in Italia per le cure di Luciano Anceschi nel 1945 (D'Ors 1945), e che il giovane Scalia aveva donato rispondendo alle sollecitazioni e alla curiosità di un promettente e giovanissimo allievo. Quel libro fa ancora parte del patrimonio librario di Casa Pasquini.

Pasquini consumava in maniera onnivora romanzi e poesie, che facevano crescere in lui la previsione che quell'apprendistato letterario servisse all'introdurlo nel mondo degli scrittori italiani; in seguito all'incontro con Scalia cominciò a mutare il polo di interferenza della tensione. Pasquini sostituì l'originale aspirazione alla conoscenza in una non meno disperata ricerca di libri e autori che fagocitava volgendo sé stesso verso la critica letteraria. Intorno agli anni Cinquanta, alle soglie dell'iscrizione all'università, Pasquini andava mutando le certezze adolescenziali, e probabilmente non s'immaginava più scrittore, come ancora era accaduto pochi anni prima, quando andava elaborando da poeta il suo primo libro, intitolato *Iside*, ma studioso. Un cambiamento che divenne definitivo in seguito all'incontro con Raffaele Spongano; mentre la sua idea si pietrificava divennero fondamentali, verso una scelta filologica e poi dantista, le frequentazioni con Gianfranco Contini e Umberto Bosco, ma siamo in questo modo a chiusura e non ad apertura degli anni Cinquanta, anzi trabordiamo nei Sessanta. Ma forse questa linea discriminante, ricordata da Pasquini, che ho sin qui delineato, è troppo retta e netta e va in qualche modo smussata se è vero che ancora nel 1953, grazie a un amico di famiglia, Pasquini mandava alle stampe la sua prima pubblicazione, intitolata, come abbiamo accennato di sopra, *Iside. Le contemplazioni della natura* (Pasquini 1953), che stampata a Massa Lombarda, da Foschini, nel 1953, si conserva oggi in archivio arricchita da numerose postille risalenti a momenti successivi, che in qualche modo sfumano il racconto e i ricordi degli effetti che nel breve periodo ebbe il "disarcionamento" dalle aspirazioni letterarie di Pasquini da parte di Scalia. Allora quella che ap-

pariva un'illuminazione sulla strada di Damasco si trasforma in una conversione meno istantanea, ponderata e difficile, frutto di una elaborazione meno veloce, un passaggio più rarefatto che maturò negli anni trascorsi nelle aule dell'ateneo petroniano.

Una svolta certo ci fu, a partire dagli ultimi anni di liceo, ma venne concretizzandosi durante i primi anni di università. Mi pare di potere individuare nell'incontro con Spongano lo scarto decisivo e definitivo che chiudeva un'auto-rappresentazione di Pasquini, che era cresciuta accanto e insieme a quei romanzi. Solo nei primi anni Cinquanta defletteva l'idea giovanile e verteva decisamente su quella che divenne non più un'idea ma un'esperienza di vita, fatta di insegnamento e di ricerca nel mondo della letteratura.

Credo che, a dare valore di prova a questa ricostruzione, vi sia proprio quella raccolta di poesie del 1953 che è appunto emblematica di un racconto più mosso, meno lineare, di una storia più burrascosa tra le marose ambizioni che condussero all'approdo Pasquini, da giovanissimo poeta a giovane professore dell'Ateneo felsineo. Ma questa è tutta un'altra storia, senza dubbi ancor più abbondantemente documentabile e riflessa nelle carte che Pasquini ritenne importante conservare e trasmettere e che ora saggeremo appena nel suo versante dantesco.



Documento consegnato nella primavera del 2022 da Fiorella Rotili ad Armando Antonelli

3. DANTE DENTRO LE CARTE DI PASQUINI

La presenza di Dante tra le carte di Emilio Pasquini, come ho già avuto modo di scrivere, è manifesta ovunque: era visibile sugli scaffali della biblioteca del suo studio di casa, e lo è in maniera ancora più evidente ora, dopo che la moglie Fiorella ha concentrato in un'area ben precisa della libreria i libri di argomento dantesco, e dopo che in questi mesi, insieme con me, si sono raccolti tutti i libri e gli estratti contenenti gli scritti pubblicati di Pasquini, nell'armadio ad ante di vetro che si trovava alle spalle della scrivania, accanto alla finestra che dava sul giardino, in cui era solito studiare, meditare e scrivere; ma era visibile aprendo i cassetti di quella scrivania dove si trovavano all'interno di dossier le ultimissime idee dantesche a cui lavorava, anche da anni, Pasquini, ed era visibile anche accanto a quella scrivania sulla parete di muro in cui i palchetti lignei della libreria accoglievano i suoi raccoglitori di legno con i molti saggi, appunti e materiale provvisorio, molto del quale riguardava proprio Dante. In queste poche pagine non si potrà che offrire uno sguardo approssimato e impressionistico, una sorta di avvicinamento alla varia ed eterogenea produzione di matrice dantesca che era presente nell'archivio di casa di Pasquini; archivio che in quella libreria e in quello studio conviveva armoniosamente e osmoticamente con la biblioteca, con cui condivideva gli spazi e gli interessi dell'autore, di chi quel luogo di saperi e di strumenti di conoscenza al pari bibliografici (come l'*Enciclopedia dantesca*) e documentari (come gli schedari strabordanti di schede ricchissime di informazioni e di dati essenziali per fare funzionare quella rete sinaptica di relazioni, nessi e nodi) aveva realizzato nel corso di quasi mezzo secolo di attività didattica e scientifica (Antonelli 2021b: 21-25).

Le stampe e le carte, le postille sui libri e sulle agende sono la testimonianza di un teatro della memoria tangibile e materiale eretto da Emilio Pasquini nel corso della propria vita di studioso. Riflettono come i *loci communes* della tradizione della retorica antica l'articolata rete di relazioni attraverso cui, archivio e biblioteca al contempo, lo studioso alimentava il suo desiderio di conoscenza e fonte inesauribile di ispirazione.

Si tratta di un vero e proprio reticolo di nessi, costituito di testi originali e in copia, che si richiamano tra loro, rinviando anche a libri o scritture personali o di altri, concentrate in uno spazio magico, ben perimetrato e conosciuto perfettamente come il bosco per il cacciatore o il campo di battaglia per il soldato del luogo; questo era lo studio di casa per Pasquini. Il punto di partenza all'origine di ogni lavoro critico, che si aggirava con familiarità e sicurezza all'interno di quel teatro della memoria. Un luogo accogliente, aperto a familiari e ad amici, con una sua atmosfera surreale, dal momento che il tempo rallentava fortemente all'interno di uno spazio che incoraggiava il dialogo e la conversazione. Pasquini era stato in grado di costruirsi un non-luogo che conteneva tutta la di lui e di altri memoria culturale. Se ho insistito sull'*allure* dello studio di Pasquini è perché è necessario per comprendere che non era semplicemente un ambiente di lavoro, ma molto altro e molto di più, perché era dentro a quel contenitore che era possibile allo studioso ricostruire numerosi legami tra le fonti che aveva allestito per sé stesso: coaguli di una vita dedicata anche alla ricerca e nessi vivificati di continuo dall'aggregarsi originale, mai determinato, ma sempre condotto ad ordine, di vecchie e nuove carte, di vecchi e nuovi libri. All'interno di un dinamico rinnovamento non è difficile riconoscere la preminenza occupata, da un certo punto in poi, forse a partire dagli anni Settanta-Ottanta, dalla presenza di Dante, accanto a quelle di Leopardi, Petrarca, Carducci e tanti altri. Resta difficile stilare una classifica, fare una tassonomia, individuare una gerarchia di importanza tra le fonti a disposizione di Pasquini, dall'appunto su un foglietto preso ad un convegno al saggio ormai completato su un argomento, dalla postilla fissata su una pagina di libro o all'evidenziazione di parte di essa al Battaglia. Pasquini era stato sempre in grado di risalire tanto ai *marginalia* fermati in forma estemporanea su qualcosa (libro, agenda o altro), quanto agli schedari perfettamente predisposti per la ricerca, per coadiuvare le sue conoscenze, per arricchire in modo sistematico le sue ricerche linguistiche, filologiche, tematiche in maniera sistematica. Si tratta di dati e di informazioni che si raccordavano con i saggi nelle diverse redazioni, accresciuti o asciugati nel corso della propria esistenza, su cui ritornava

confrontandoli con gli scritti propri e di altri conservati tutti insieme in quel *carrefour* della sapienza che è stato il suo studio e che amava condividere con tutti, con le nipotine, i figli, la moglie, e aprire agli altri tutti.

Credo che per tutti questi motivi non sia inutile focalizzare la nostra attenzione sulle carte che provano l'interesse di Pasquini per Dante. Si tratta di approssimazioni che meriteranno di ricerche certo più approfondite e meno superficiali delle mie, ma che comunque hanno il merito di offrire almeno un'idea di quanto lungo e costante fu il legame con Dante da parte di Pasquini.

Non a caso, direi, dopo quanto ho cercato di dimostrare, affiora in superficie nelle carte risalenti agli anni della formazione liceale nei quaderni scolastici giovanili o negli appunti universitari il riconoscimento del valore assoluto dantesco all'interno della vasta e rilevantissima produzione letteraria italiana. Una consapevolezza che emerge via via sempre più tangibile negli anni dell'insegnamento grazie al non poco che ci resta delle lezioni, come in uno dei primissimi corsi tenuto presso l'Ateneo felsineo, nell'anno accademico 1970-1971, dedicato a «Dante, Bembo, Leopardi».² Non meno irrilevanti, per documentare questa lunga fedeltà, mi paiono, poi, i corsi organizzati nel primo decennio di questo secolo, come quelli intitolati «Dante e le figure del vero», «Dante e Montale», «Dante e la fabbrica della *Commedia*», tenuti rispettivamente negli anni accademici 2001-2002, 2004-2005 e 2006-2007.³

² Dal mese di aprile 2022, le carte ordinate di Emilio Pasquini si trovano conservate presso Casa Carducci. Per quanto sin qui detto cfr. ad esempio il quaderno scolastico risalente verosimilmente al periodo compreso tra il 1949 e il 1952 (fascicolo siglato 1.13) e gli appunti universitari relativi alle lezioni sul Canto V dell'*Inferno* tenute da Raffaele Spongano presso le aule dello studio petroniano tra il 1953 e il 1954 (fascicolo siglato 2.5), i molti dossier raccolti nella serie nr. 5, «Lezioni universitarie tenute presso istituti stranieri» (1974-2009, bb. 2, fasc. 11).

³ Cfr. i fascicoli siglati 6.17, 6.20 e 6.22.

Mi pare importante a questo proposito fare notare come questa documentazione di natura didattica instauri uno stretto vincolo con altra documentazione sempre di matrice didattica, come le tesi di laurea (donate da Pasquini alla Biblioteca di Italianistica di via Zamboni n. 32), ma anche con documentazione di studio che testimonia l'esperienza scientifica esperita in ambito dantesco da Emilio Pasquini, che ha più volte ribadito, come anche nell'intervista che cito in nota in apertura di saggio, la necessità di interconnessione tra l'insegnamento e la ricerca.

A questo riguardo è davvero abbondante la documentazione che è stata conservata da Pasquini a partire dalle carte che documentano gli scritti sin dagli anni Sessanta inerenti le voci dantesche compilate per il *Dizionario letterario delle Opere* pubblicato da Bompiani nel 1961 e quelle, ben più impegnative e significative, istruite per l'*Enciclopedia dantesca* Treccani, uscite nel 1970, che contengono tra l'altro corrispondenza con Ignazio Baldelli, Umberto Bosco e Giorgio Petrocchi.⁴

Molto altro, come ho dimostrato altrove, resta tra le carte per indagare la passione dantesca di Pasquini, le ricerche approfondite su Dante, il suo insegnamento e la sua voglia di divulgazione, sino agli ultimi giorni della sua vita (Antonelli 2021b: 26-50).

Purtroppo, l'auspicio più volte manifestato di essere tra coloro che nel 2021 avrebbero celebrato Dante è rimasto desiderio non esaudito. Ma il suo lascito documentario resta. Rimangono le carte, fonti non secondarie per ricostruire il quadro di una generazione di giovani lettori e di grandi intellettuali, tra cui senza dubbio spicca l'archivio di Pasquini, quale testimonianza paradigmatica e collettiva, ma al contempo originale ed unica.

Per questo non mi pare del tutto marginale in questa sede stampare uno scritto dantesco giovanile che consente di indagare le origini dell'avvicinamento di Pasquini a Dante.

⁴ Cfr. i fascicoli siglati 8.1 e 8.2

4. UNA LETTURA DANTESCA SCOLASTICA. PASQUINI A RIGUARDO DEL SENSO DELL'INIZIO DELLA *COMMEDIA*

Il brevissimo testo, forse incunabulo della documentabilità degli scritti su Dante di Pasquini, risale al 12 dicembre 1949, Pasquini quattordicenne. Si tratta di un tema assegnato a casa durante gli anni di frequentazione del Liceo classico Galvani di Bologna. I due fogli protocollo sono saltati fuori in queste ultime settimane da Casa Pasquini e mi sono stati consegnati insieme ad altra documentazione da Fiorella Rotili, conservati insieme con un fascio di altri compiti in classe relativi ad altre materie. Deve per tanto essere considerata una traccia delle prime letture dantesche di Pasquini.

È emblematico che, tra i titoli del catalogo or ora esaminati nel primo paragrafo di questo contributo, negli oltre sessanta titoli presenti nella biblioteca del giovane Pasquini nel 1947 possiamo recuperare una *Gerusalemme liberata* di Tasso, considerandola una lettura d'evasione al tempo di Pasquini, ma non la *Commedia*, anche se non mancano numerosi testi di gusto medievale.

Per trovare una concreta testimonianza documentaria che delinea l'approssimarsi di Pasquini a Dante bisogna lasciar passare qualche mese e spingersi appunto al nostro tema, scritto il 12 dicembre 1949, quando in seconda liceo venne assegnato un compito da svolgere a casa allo studente Pasquini, che ebbe in consegna un tema dal titolo «Con quali incoraggiamenti Dante intraprende il suo difficile viaggio». La cosa non sorprende; ciò che c'è di sorprendente è che quello studente pensasse di conservare quell'ordinario incarico scolastico, solo di recente ritrovato dalla moglie.

Sappiamo che gli anni del liceo furono scanditi da più di una sostituzione: la professoressa Guglielma Boschetto Giardini, prossima alla pensione, fu sostituita dal professore Luigi Giannoni e questi da Giovanni Scalia. All'altezza del dicembre 1949 doveva presidiare l'insegnamento di Dante ancora la professoressa Boschetto Giardini. Non sappiamo con certezza quale fosse il commento adottato nella sezione A del Liceo Gal-

vani di Bologna. A questo riguardo rimaniamo nell'incertezza: non ci sono stati d'aiuto i colloqui telefonici con il suo compagno di classe Marcello Arias, né le ricerche d'archivio svolte nell'archivio del Liceo, ma, grazie a una testimonianza indiretta di Angelo Maria Mangini, professore associato di Letteratura Italiana presso l'Università di Bologna, suo padre Vito, grande amico di Pasquini sin dalla giovinezza, ma di un anno più giovane di Pasquini, gli avrebbe raccontato che al Galvani era invalsa una regola, nella sezione A, per cui di anno in anno si alternasse il ricorso ai commenti di Vandelli (Vandelli 1943) e di Momigliano (Momigliano 1946). A leggere il tema di Pasquini verrebbe da escludere che nel dicembre 1949 il testo di riferimento degli alunni della sezione A del Liceo Galvani fosse il Momigliano. Se queste informazioni venissero confermate allora sarei piuttosto propenso a credere che il commento adottato fosse quello del Vandelli, anche se su questo argomento sono costretto a sospendere il giudizio.

A differenza di altri compiti in classe che formano quel mazzetto di fogli protocollo in cui troviamo espresso il voto finale, il tema in questione non reca traccia dell'esito finale attribuito al compito dalla docente, anche se esibiscono comunque le spie di una correzione, che dovette avvenire in due momenti, per quanto contigui, come emergerebbe dall'alternarsi di due strumenti scrittori utilizzati dalla Boschetto Giardini, stanti in due penne una con inchiostro color nero e l'altra con inchiostro di color rosso, che si avvicendano sul tema di Pasquini, venendo alla penna dall'inchiostro scuro assegnate le correzioni della prima parte del testo e a quella dall'inchiostro rubro le correzioni di una seconda e più ampia parte dell'esercizio. Gli interventi correttori di questa seconda fase succedono a quelli della prima a partire dalla riga 18 del tema. Il testo risulta steso su un foglio protocollo nel *recto* e nel suo *verso* e continua in un secondo foglio per 15 righe. Risulta bianca gran parte di c. 2r e integralmente c. 2v. La *mise en texte* non è uniforme e muta con l'aprirsi di c. 1v. Se nella c. 1r il testo è impaginato, una volta ripiegato il foglio in due parti analoghe, su un'unica colonna, a c. 1v e 2r la scrittura occupa in modo continuo l'intera riga a disposizione.

Riservando ad altri ben più esperti di me il compito di mettere in evidenza gli aspetti squisitamente danteschi del testo, mi preme comunque dare un parere generico su uno scritto che a tutta evidenza si distacca notevolmente da quella normale medietà di temi del genere realizzati nei licei italiani del tempo. Ripetiamolo: Pasquini nel 1949 aveva 14 anni. Si tratta certamente di un'impressione che ricavo da uno scritto che pur essendo un tema esibisce una maturità che travalica considerevolmente quella che ci si aspetterebbe da un quattordicenne, ma anche su questo punto non posso che consegnare gli arnesi del mestiere a chi si occupa della formazione scolastica nei licei italiani del Novecento, che ha senza dubbio un'idea meno vaga di quella che sostiene il mio giudizio.

Resta l'interesse per una testimonianza, di cui offro qui in appendice una trascrizione di servizio, che, ben al di là dall'essere una semplice curiosità, una *trouvaille*, s'inserisce nell'esperienza archivistica di uno dei dantisti che più hanno contribuito a formare nell'Ateneo bolognese ricercatori, professori e insegnanti delle scuole medie e superiori di tutta Italia.

APPENDICE

12-12-'49

Emilio Pasquini I A

Tema (a casa)

«Con quali incoraggiamenti Dante intraprende il suo difficile viaggio».

Svolgimento

[1] Dante, e con lui tutta l'umanità in genere, è appena uscito dalla selva tenebrosa del peccato «che non lasciò già mai persona viva»⁵ ma che

* [] interventi dell'editore, < > espunzioni dell'editore, () scioglimento di

per lui, primo segno e incoraggiamento celeste, apre i suoi recessi tenebrosi lasciando trapelare quella luce che per grazia divina illuminò l'animo suo e gli scopre la bassura in cui il peccato l'aveva precipitato. [2] Davanti agli occhi di Dante che si è quasi liberato da quell'intorpidimento nebuloso, in cui immerge il peccato, e che è ancora esitante, quasi barcollante, si apre una visione che pervade il suo animo di conforto. [3] Appare un colle, luminoso pei raggi del sole, simbolo della luce divina, che tutti guida sul retto sentiero. [4] Dante, tanto lo scuote la brama di salvarsi, confortato da quella luce che è promessa di salvezza, sta per salire l'erta per lui non ancora accessibile della virtù, che dovrà invece conquistare con sacrifici. [5] Ma ricade nel peccato, in quello meno grave di incontinenza, dopo aver resistito alle lusinghe dei più gravi; infatti per chi è disposto a liberarsi dal male è più facile cadere nei peccati più leggeri, ma frequenti e incontrollabili e quindi più pericolosi, per la stessa natura umana. [6] Ed ecco apparire il liberatore e la guida di Dante voluto dal cielo, colui che il nostro Poeta ebbe sommamente caro, considerandolo il suo maestro: Virgilio. [7] E con lui Dante riacquista quella ragione che è patrimonio e tesoro degli uomini e che egli aveva smarrito nelle tenebre del peccato.⁶ [8] Virgilio, prima di iniziare l'arduo viaggio nei regni oltramondani [,] ritempra il suo animo, esortandolo si a seguirlo, ma ricordandogli anche tutte le difficoltà che per volere del cielo dovranno superare. [9] Questo incoraggiamento, che nello stesso tempo non nasconde la difficoltà del cammino, fa sì che Dante ormai ritornato in possesso della ragione si disponga a seguire Virgilio, confidando in quella persona non ancor nominata dal maestro, ma del cui aiuto egli è ormai sicuro. [10] Coticché dopo essersi nel primo Canto assicurato il soccorso della ragione umana, il poeta in questo II si assicura l'aiuto ben più potente del cielo. [11] Quell'aiuto impersonificato in Beatrice che nel primo canto si presenta quasi occultato nelle parole di Virgilio, ma che infonde nello smarrito una più viva speranza, di quanto l'esortazione virgi-

abbreviazioni.

⁵ *Inferno I*, v. 27. Corsivo di chi scrive.

⁶ Termina c. 1r.

liana lasciasse trasparire. [12] Quella stessa Beatrice che vivente con la sua umanità e santità insieme, nel delicato ricordo di Virgilio ingentilisce e riempie tutto di sé il canto secondo, della sua purezza e gentilezza, e fa sorgere nell'animo del poeta una alba⁷ di speranza che lo sprona a non più indugiare. [13] Ma Dante ha un momento di debolezza e ricade; e pur risvegliato dal torpore del peccato è pervaso da un timore tormentoso di non essere all'altezza della situazione e di non essere degno di quel viaggio concesso [d]a Dio cui è stato affidato un grande compito, una grande missione che avvicini la terra al cielo. [14] E una paura, un tormento, che non è viltà come negli uomini bassi, ma una timorosa esitazione che dipende da una severa coscienza di sé. [15] Egli non è né Enea, né San Paolo; nel verso ansioso *Ma io perché venirvi? e chi 'l concede?*⁸ si sente tutto il suo dubbio. “Ver qual merito posso venirvi? E se anche vi è uno scopo salutare per l'anima mia chi può volerlo?” E dinnanzi a sé, piccolo uomo esitante vede ergersi la sacra maestà dell'impero e della chiesa e i due Grandi che ne furono fondatori e vivificatori. [16] Ma implicitamente Dante lascia capire che anch'egli ha una missione, dato che gli è stato permesso simile viaggio. [17] Di fronte al dubbio, a una nociva se pur umana esitazione è di nuovo la ragione umana; ed al fine trionfa sull'errore. [18] Virgilio per liberare da questa tema il poeta, svela l'intervento celeste della S(antissi)ma Vergine, di S(anta) Lucia e di Beatrice, in suo favore, di cui il primo segno fu quella luce che lo illuminò nella selva del peccato, e l'incarico a lui assegnato, di condurlo fino a quel limite, oltre il quale domina la teologia. [19] E la teologia è impersonificata da Dante in Beatrice, colei che in cielo si è dato pena della salvezza del suo poeta ed è scesa a pregare Virgilio, pura tra le impurità, intangibile da ogni Bruttura, Virgilio pronuncia il nome, farmaco ristoratore per Dante dubbioso ancora, solo dopo averla descritta, intima partecipante al dramma dello smarrito. [20] Nel ricordo di Virgilio che vive nel vero

⁷ ... una | alba

⁸ *Inferno* II, v. 31. Corsivo di chi scrive. Trasformo la m minuscola iniziale di *Ma* in maiuscola.

anelito del cielo⁹ questa celeste creatura che fu la guida di Dante in terra e che lo sarà anche adesso in cielo appare nella più luminosa trasfigurazione della sua naturale bellezza terrena, sublimata ora dall'estesi celeste; e questa luminosità brilla nelle soavi parole virgiliane che confortano e ritemperano Dante. [21] In Beatrice l'allegoria non smorza nulla della sua umana e divina beltà. [22] Il pensiero che donne così in alto per santità e potenza, la Vergine, Lucia e Beatrice pregano e intercedono per lui presso Dio, lo riconforta; e noi rivediamo dopo questa resurrezione dell'anima dalle tenebre del peccato alla luce della purezza, un Dante ringiovanito e fidente nell'avvenire, come già lo vedemmo nella *Vita Nuova*,¹⁰ pronto ad ogni cimento pur di tornare in grazia di Dio. [23] In questo canto la figura di Beatrice, che pur non è presente con la sua persona, domina incontrastata sia nelle parole di Virgilio come in quelle ormai risolte di Dante e quale ristoro che trova il viandante affaticato in un[']oasi verdeggiante, dopo il duro cammino attraverso il deserto, tale è il sollievo che reca all'uomo stanco la teologia, che gli apre le vie del cielo, ed è il più grande incoraggiamento a proseguire sulla via del bene. [24] E Dante che ormai ha vinto con questi incoraggiamenti la sua battaglia si appresta a compiere la sua sacra missione, affrontando il viaggio ultraterreno, di restaurare l'impero fonte di ogni benessere e di combattere la corruzione della Chiesa. [25] Il lume della ragione Dante dovrà contemplare il peccato nelle sue eterne conseguenze (Inferno) e nelle sue temporali (Purgatorio). [26] Invece alla contemplazione del divino sarà guidato ed esortato dalla teologia.¹¹

APPARATO EMILIO PASQUINI

[1] *aggiunto in interlinea* i suoi; [5] *aggiunto in interlinea* e quindi più pericolosi; [8] *Dopo* Virgilio *cassato con tratto di penna orizzontale*:

⁹ Termina c. 1v.

¹⁰ Corsivo di chi scrive.

¹¹ Termina c. 2r.

lo esorta a seguirlo, poiché non più il diletto, *dopo* oltramondani *cassato con tratto di penna orizzontale* colle potrà raggiungere la virtù <, >; [11] *dopo* si presenta *quattro lettere cassate con tratto di penna orizzontale*, [12] *dopo* di sé *cassata una virgola*, [13] del peccato *corretto su peccaminoso cassato*, il sintagma la terra al cielo *sostituisce* il cielo alla [terra]; [15] 'l *corretto su il*; [18] oltre *corretto su oltri*; [19] *aggiunto in interlinea* ancora; [20] che fu ... in cielo *aggiunto in interlinea*, ma sarà *corretto su è*. La correzione d'inchostro nero è probabilmente da attribuire a EP; [21] la proposizione è stata aggiunta in interlinea; [23] *dopo* di Dante *cassato punto ed E maisucola sostituita con e minuscola*, verdeggiante *ripetuto e cassato*;

APPARATO GUGLIELMA BOSCHETTO GIARDINI

[1] *corretto* tenebrosi con nebulosi, illuminò con ha illuminato, scopre la bassura con ha svelato la bassezza; [2] *corretto* da quell'intorpidimento nebuloso con di quel<l'> torpore incosciente, immerge con fa cadere, quasi con come, pervade il con conforta e solleva il, *cassato* di conforto, *GBG riformula la frase* conforta e solleva il suo animo; [4] modificato per lui ... sacrifici con della virtù a lui non accessibile e che soltanto a prezzo di sacrifici dovrà conquistare; [5] *corretto* dei più gravi con di più gravi colpe, *dopo* del male *aggiunto* per la stessa natura umana, *corretto* nei con in, *corretto* leggeri con lievi, *cassato* per la stessa natura umana, *GBG riformula la frase* per la stessa natura umana è più facile cadere in peccati più lievi, ma frequenti e incontrollabili e quindi più pericolosi; [6] *dopo* apparve *spostato e corretto* voluti dal cielo, *cassato e sostituito da una virgola*, *GBG riformula la frase* Ed ecco apparire voluti dal cielo il liberatore, la guisa di Dante; *corretto* considerandolo con e che considerò, suo *corretta l'iniziale* Suo; [7] *cassato* egli, *corretto* del peccato con peccaminose; [8] *corretto* il suo animo con l'animo di Dante, *cassato* sì, *dopo* che *aggiunto in interlinea* entrambi; [9] *corretto* nello stesso tempo con al tempo stesso, *corretto* nasconde la difficoltà con cela le asprezze, *corretto* disponga con dispone, *GBG riformula la*

frase confidando nell'ancora non nominare Maestro, del cui valido aiuto è ormai certo; [10] poeta *corretta l'iniziale* Poeta, *corretto* questo II con nel II°, *corretto* si assicura con cerca, cielo *corretta l'iniziale* Cielo; [11] *corretto* Quell' con Questo, *corretto* si presenta con appare, *cassato* ma che, *corretto* nello con in Dante, *GBG riformula la frase* assai più viva di quella che l'esortazione virgiliana avesse suscitato; [12] *corretto* Quella con La, tutto *cassato*, *corretto* della con con la, *corretto* e gentilezza con ed elevatezza, *cassato* e, poeta *corretta l'iniziale* Poeta; [13] *dopo* ricade *aggiunto* nel peccato, *corretto* del peccato con di quello, *corretto* tormentoso con tormentato, *dopo* e *cassato* di non essere, *sottolineata con una riga la frase* cui è stato ... la terra al cielo; [14] *corretto* bassi con quella degli uomini comuni; [15] *aggiunto prima del verso dantesco due punti e virgolette alte che però non vengono poi chiuse*, *GBG riformula la frase* si sentono il suo tormento e il suo dubbio, *corretto* ergersi con erigersi, *corrette le iniziali di* Impero e Chiesa; [16] *dopo* dato *GBG riformula la frase* nei un simile viaggio gli è consentito; [17] *corretto* , alfine con che, *dopo* trionfa *aggiunto* alfine; [18] *corretto* questa tema con ogni timore, poeta *corretta l'iniziale* Poeta, *corretto* segno con annuncio, *corretto* lo illuminò con brillò, [19] *corretto* scesa con venuta, *dopo* tra *aggiunto* tutte, *dopo* bruttura *corretta una virgola con un punto*, *dopo* nome *aggiunto* di Beatrice, *corretta la virgola dopo* descritta con come; [22] *dopo* purezza *aggiunta una virgola*; [23] *corretto* quale con come, *corretto* apre con schiude, *dopo* vie del cielo *GBG riformula la frase* e li incoraggia fortemente a proseguire nella via del bene; [24] *dopo* ultraterreno *corretto* di con per, *dopo* benessere e *corretto* di con per; [25] *corretto* nelle con in quelle.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBONICO, S., SCAFFAI, N. (2015): *L'autore e il suo archivio*, a cura di S. Albonico e N. Scaffai, Milano, Officina Libraria.
- ALIGHIERI, D. (1943): *La Divina Commedia, Inferno*, testo critico della Società Dantesca Italiana, riveduto col commento scartazziniano rifatto da G. Vandelli, Milano, Ulrico Hoepli.
- ALIGHIERI, D. (1946): *La Divina Commedia, Inferno*, commento di Attilio Momigliano, Firenze, Sansoni.
- ALIGHIERI, D. (1982a): *Inferno*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti.
- ALIGHIERI, D. (1982b): *Purgatorio*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti.
- ALIGHIERI, D. (1986): *Paradiso*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti.
- ANTONELLI, A. (2021a): *Un ricordo di Emilio Pasquini*, in *Dante viaggiatore d'Appennino*, a cura di R. Zagnoni, Gruppo di studi alta valle del Reno – Comune della Sambuca Pistoiese, 2022.
- ANTONELLI, A. (2021b): *Introduzione*, in E. PASQUINI, *Dante, Bologna e lo Studium*, a cura di A. Antonelli, Ravenna, Pozzi, pp. 9-20.
- D'ORS, E. (1945): *Del Barocco*, pubblicato in Francia nel 1935, a cura di L. Anceschi, Milano, Abscondita.
- PASQUINI, E. (1953): *Iside. Le contemplazioni della natura*, Massa Lombarda, Foschini.
- PASQUINI, E. (1970): *Duecento dalle origini a Dante in Letteratura italiana*, Bari, Laterza.
- PASQUINI, E. (1991): *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, Bologna, Il Mulino.

- PASQUINI, E. (1995-1996): *Duecento-Quattrocento* in *Storia della letteratura italiana*, Bologna, Il Mulino.
- PASQUINI, E. (2001a): *Ottocento letterario. Dalla periferia al centro*, Roma, Carocci.
- PASQUINI, E. (2001b): *Dante e le figure del vero. La fabbrica della "Commedia"*, Milano, Bruno Mondadori.
- PASQUINI, E. (2007): *Vita di Dante. I giorni e le opere*, Milano. BUR Rizzoli.
- PASQUINI, E. (2015): *Il viaggio di Dante. Storia illustrata della "Commedia"*, Roma, Carocci.
- SAVIOZZO (1965): *Rime*, ed. critica a cura di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

Dante, la *Commedia* e l’“opera mondo”

SIMONETTA TEUCCI

Università degli studi di Siena

simonetta.teucci@gmail.com

RIASSUNTO:

Il viaggio attraverso la *Commedia* assume come viatico l’insegnamento di López Cortezo, Pasquini e Carpi. Inoltre l’opera dantesca viene letta come una “opera mondo”, in quanto riunisce in sé la pluralità delle conoscenze del tempo, finendo per estendersi in un valore atemporale. Nel poema dantesco la politica, la morale, la *quête* romanzesca e tanto altro si incarnano nelle anime dell’oltretomba, rendono vivi i vizi e le virtù e li intrecciano con i principi filosofici, la cultura, l’arte e l’immaginario collettivo dell’età medievale, che diventa un paradigma eterno. L’articolo indaga perciò varie forme di rappresentazione della concezione dantesca del mondo e dell’umanità, tenendo presente il punto di vista dell’uomo del Medioevo.

PAROLE CHIAVE: opera mondo; immaginario collettivo; politica medievale; *Divina Commedia*.

ABSTRACT:

This essay is meant to be a journey through the Comedy, taking as its *viaticum* the teachings of López Cortezo, Pasquini and Carpi. Dante’s *Commedia* is read as *opera mondo*, because it brings together the plurality of medieval knowledge, but it extends to a timeless value. In Dante’s poem politics, morality,

fictional *quête* and much more are incarnated in the souls of the afterlife; they make vices and virtues alive and intertwine with philosophical theories, culture, art and medieval collective imagination. In this way they became an eternal paradigm. So, the article examines various forms in which Dante represented his conception of the world and humanity, keeping in mind the point of view of a medieval man.

KEYWORDS: *opera mondo*, collective imagination, medieval politics, *Divina Commedia*.

A Paci per l'acutezza nell'indagine politico-sociale; a Carlos per gli approfondimenti filosofici; a Emilio per la precisione filologica e dell'interpretazione. A tutti e tre per l'affetto che mi hanno sempre dimostrato.

Nel 1994 Franco Moretti (Moretti 1994) pubblicava *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, sottolineando che le opere che prendeva in considerazione erano tutte «enciclopediche, polifoniche, aperte, coltissime, stratificate, didascaliche, interminabili...» ed erano epiche, pur se moderne. Nell'introduzione cita Edward Mendelson:

Ogni grande cultura nazionale dell'Occidente, nel divenire consapevole di sé come entità specifica e distinta, produce un *autore enciclopedico*, la cui opera copre l'intero spettro sociale e linguistico della sua terra, fa uso di tutti gli stili e le convenzioni note ai suoi concittadini il cui dialetto si afferma spesso come lingua nazionale [...] e diventa l'oggetto di un'attività esegetica così ampia e insistente da poter essere paragonata a quella condotta sulla Bibbia. (Mendelson 1976: 1268)

Nel suo articolo Mendelson continua affermando che «la narrativa enciclopedica si sviluppa fuori dell'epica e spesso usa le strutture epiche come struttura organizzativa» e che, mentre l'epica propriamente detta colloca la sua narrazione in un passato leggendario, le narrazioni enciclopediche si situano nell'immediato presente, anche se non direttamente in esso. E assolvono la duplice funzione della profezia e della satira (Mendelson 1976: 1270); inoltre incorporano le convenzioni dell'eroe epico, la *quête* romanzesca, il poema simbolico, il *Bildungsroman*, la psicomachia, il romanzo borghese, l'interludio lirico, il dramma, l'ecloga e il catalogo.

Basterebbero queste parole di Mendelson per percorrere tutto l'arco dei temi e delle forme presenti nella *Commedia* dantesca, che è con tutti i diritti un'“opera mondo”, nonché per sottolineare la portata storica dell'impasto linguistico in essa presente.

Guardiamo alla prima opera epica, l'*Iliade* di Omero, che si pone all'inizio e alla base della letteratura greca e di quella occidentale. È evidente che il racconto della guerra dei Greci contro i Troiani presenta i caratteri di un'epoca lontana e per così dire sospesa, atemporale, ma nella quale ogni eroe, sia esso greco o troiano, incarna una tipologia umana: l'astuzia della mente in Ulisse, l'ardore in Achille, la fedeltà alla patria in Ettore, la saggezza in Nestore, la bellezza in Elena e si potrebbe continuare. Ciascuno dei personaggi risulta uguale a sé stesso nel poema omerico, il cui filo rosso è rappresentato dal contrasto insanabile tra due culture e due mondi diversi, uno dei quali è destinato a soccombere e l'altro a risultare vincitore.

Nel panorama della letteratura romanza poi e in particolare della lirica, come ha messo in evidenza Roberto Antonelli (2015), avviene il passaggio da un Io, che è piuttosto un “noi” nel mondo antico, un soggetto sociale, a un Io, che diventa in età medievale un Io-individuo (Antonelli 2015: 55): «Nel romanzo antico-francese è possibile cogliere non solo elementi ma strutture narrative fondamentali e specifiche che rivelano e qualificano la nascita di una nuova Soggettività, espressa non a caso attraverso un eroe protagonista cui pertiene, è organica, l'*aventure*, la *que-*

ste, la prova e il suo eventuale superamento o la sconfitta, la redenzione, la vittoria, ecc. ecc.» (Antonelli 2015: 56). In realtà è il nuovo che avanza, il progresso, il lieve ma inevitabile trapasso a una società nella quale i mercanti e la classe borghese finiscono per prendere il sopravvento nell'arco di due secoli. Dante è strettamente legato a queste trasformazioni, siano esse di ordine sociale ed economico, siano di mentalità e senso comune, siano di scelte politiche e di scelte poetiche. Nella *Commedia* infatti esiste un individuo, il Dante *viator*, che a più riprese dice "io" nel corso del poema, e mostra le sue emozioni e le sue debolezze e al contempo le sue passioni, soprattutto quella politica e quella che chiamerei civica.

Che Dante fosse immerso nella cultura comunale fiorentina, nonostante fosse stato bandito da Firenze per la sua appartenenza politica, è più che evidente da tutte le sue opere e dalle Vite, che ci hanno trasmesso i suoi contemporanei, o meglio coloro che sono venuti immediatamente dopo di lui e che hanno conosciuto le sue opere, le hanno ammirate e si sono fatti portavoce di quel sensorio comune che vedeva nella *Commedia* la narrazione della loro età.

Non è il caso e non è nemmeno opportuno esaminare uno per uno i temi che possono essere individuati nel poema sacro, e che rappresentano quella polifonia a cui fa riferimento Moretti, anche perché molti e grandi studiosi, e in particolare coloro ai quali sono dedicate queste pagine, l'hanno fatto con maestria e con forza di persuasione certamente maggiore della mia. Mi piace però toccarne alcuni, quelli che secondo me mettono meglio in evidenza il tessuto sociale e l'immaginario dell'epoca, prima e dopo l'esilio dantesco.

Due personaggi della Firenze pre-dantesca servono per sottolineare quanto l'appartenenza familiare, o comunque a una precisa consorterìa, abbia contato per loro in vita e continui a contare per loro in morte. Il primo è Farinata degli Uberti, che brucia nel fuoco dell'arca al quale sono condannati gli eresiarchi, coloro «che l'anima col corpo morta fanno» (*If* X 15). Il suo dialogo con Dante non affronta il suo peccato, ma il ricordo,

ancora molto vivo per Farinata, della sua vita terrena, spesa nell'attività politica fiorentina come uomo di parte ghibellina e come capo di questa fazione. È infatti il suono e la cadenza del parlare di Dante che, lo sappiamo, lo fa alzare nell'arca infuocata e gli fa apostrofare il viandante in modo brusco. È il parlare «onesto», la «loquela» (*If* X 23, 25) del *viator*, che lo colpisce. È la voce della propria patria. Se ripensiamo a quanto affermato da Mendelson, quel dialetto si sta ormai affermando come lingua nazionale. Almeno quella letteraria, proprio grazie all'opera dantesca, ed è il legame, più stretto di quanto possa sembrare in un primo momento, il collante, che lega il morto e il vivo. È la lingua in cui si riconoscono e che rappresenta la patria e che rimanda per entrambi all'impegno politico e di parte. Farinata (1212 circa-1264) ha vissuto gli anni più duri della contrapposizione anche armata tra guelfi e ghibellini, ha partecipato a una lotta senza esclusione di colpi che ha visto la sconfitta dei guelfi nel 1248, l'esilio ghibellino nel 1258, la vittoria ghibellina a Montaperti nel 1260 grazie alla quale poté rientrare in Firenze, dove morì. I ghibellini furono poi definitivamente cacciati dalla città dopo la battaglia di Benevento del 1266 e i guelfi si insediarono in Firenze come vincitori. A Farinata era stata risparmiata questa ultima e definitiva sconfitta e questa vergogna perché era morto due anni prima.

La mentalità di Farinata risulta lampante nel tipo di domande che rivolge a Dante, al quale chiede chi sono i suoi antenati, sintomo di una società cittadina nella quale era fondamentale l'appartenenza a una *gens*, appartenenza che ne connotava immediatamente lo schieramento politico e, perché no, anche l'appartenenza sociale. Ma se Farinata rivendica orgogliosamente il suo operato, Dante si pone sul suo stesso piano e anch'egli rivendica altrettanto orgogliosamente la capacità politica e militare dei guelfi, che sono riusciti a rientrare a Firenze e a prendere il potere. Se Farinata appartiene alle *gentes* nobiliari, espressione di una società ormai in decadenza, Dante guelfo si inquadra tutto sommato in quella nuova classe, quella borghese, che ha acquistato potere grazie alla propria attività, al proprio impegno e soprattutto al commercio e al denaro.

L'altro personaggio della società pre-dantesca è Cacciaguida, il trisavolo al quale il Nostro affida il compito di chiarire e svelare il suo futuro, affidandogli cioè quella funzione profetica che caratterizza la *Commedia* insieme a tante altre "opere mondo". Anche Cacciaguida mostra il suo volto di uomo del passato e come Farinata nomina i suoi 'maggiori', quelli che hanno dato il cognome alla casata di Dante,¹ e ricorda nostalgicamente la Firenze del suo tempo, quando «stava in pace, sobria e pudica» (*Pd XV 99*) in netto contrasto con la violenza attuale e con l'attaccamento al denaro che ha stravolto tutto. Rincarà la dose indicando come colpevoli del cambiamento coloro che sono venuti dal circostante contado in città e hanno sconvolto, imbarbarito e reso violenta la vita fiorentina: «la gente nova e i subiti guadagni» (*If XVI 73*).

È la *cupiditas* umana, che appunto ha adulterato tutto, uomini, società e poteri, ad essere presente anche nelle parole di un'altra anima, quella di Marco Lombardo, di poco anteriore all'Alighieri, che nel *Purgatorio* interpreta il tempo di Dante secondo un criterio etico. E ancora una volta è la lingua, sono le parole, il legame che si instaura con Dante, dato che Marco è avvolto dalla nebbia insieme agli altri iracondi e può avere un contatto solamente tramite la voce: «e se veder fummo non lascia, / l'udir ci terrà giunti in quella vece» (*Pg XVI 35-36*). Quando l'anima si presenta, indica il suo tratto peculiare così: «quel valore amai / al quale ha or ciascun disteso l'arco» (vv. 47-48), usando, per accennare un breve *flash* lessicale, «disteso», dove il prefisso negativo «dis» indica l'azione contraria al "tendere", nella fattispecie ha smesso di tenere in tensione l'arco per scoccare una freccia.

Marco Lombardo si affianca a Virgilio come guida dottrinale di Dante e si sobbarca l'onere di sciogliere il dubbio del *viator* riguardante l'influenza delle stelle sugli uomini e sulle loro decisioni. Marco sembra as-

¹ Come sappiamo il figlio di Cacciaguida, Alighiero I, fu il padre di Bellinzone, a sua volta padre di Alighiero II, da cui nacque Dante. Cacciaguida era nato tra la fine del 1100 e l'inizio del 1200, quindi l'inizio della famiglia Alighieri non è certo troppo antico.

sumere i toni di un *magister* medievale che dimostra che, anche se «lo cielo i vostri movimenti inizia» (v. 73), all'uomo è dato il libero arbitrio, «lume v'è dato a bene e a malizia, / e libero voler» (vv. 74-75). E procede intrecciando la dimostrazione con l'aspetto politico, quando formula la domanda retorica: «le leggi son, ma chi pon mano ad esse?» (v. 97), a sostegno della sua posizione critica nei confronti del clero e della Chiesa che si arroga il potere politico. Ecco che, a metà del *Purgatorio*, Dante espone attraverso le parole di Marco l'evoluzione del suo pensiero, che teorizzerà di lì a breve nel *De Monarchia*, sulla divisione dei poteri con quella che viene definita 'teoria dei due soli'. Ora che «è giunta la spada / col pasturale» (vv. 109-110), il mondo «disvia», non ha una guida retta e certa, il che non solo provoca la rovina della società ma provoca anche «l'ira buona, lo sdegno cioè, e la giusta indignazione» (Bausi 2018: 257), che è di Marco e al contempo di Dante. La causa di questo sviamento va ricercata ancora una volta in quel desiderio smansioso del denaro (e del potere che ne deriva), in quella *cupiditas*, che ha fatto cambiare aspetto, ideali e mentalità alla società comunale. Dante coniuga così il piano filosofico e teologico con quello civile e politico, sostenendo la necessità dell'impero e della sua indipendenza dal papato. Gli anni di stesura e di revisione del *Purgatorio* del resto sono quelli delle aspettative, poi deluse, in Arrigo VII e nella sua discesa in Italia. Nel suo intervento riguardo a questo canto Bausi rimanda al *De Monarchia* (I xv 8-10),² dove «si sostiene che le volontà degli uomini necessi-

² «genus humanum optime se habens ab unitate que est in voluntatibus dependet. Sed hoc esse non potest nisi sit voluntas una, domina et regulatrix omnium aliarum in unum, cum mortalium voluntates propter blandas adolescentie delectationes indigeant directivo, ut in ultimis ad Nicomacum docet Philosophus [*Eth. Nicom.*, x 9 1179b 31-1180a 24]. Nec ista una potest esse, nisi sit princeps unus omnium, cuius voluntas domina et regulatrix aliarum omnium esse possit. Quod si omnes consequentie superiores vere sunt, quod sunt, necesse est ad optime se habere humanum genus esse in mundo Monarcham, et per consequens Monarchiam ad bene esse mundi».

tano di un *directivum* perché soggette alle “blandae adolescentie delectationes”» (Bausi 2018: 266-267).

Ecco come Dante sostiene attraverso le parole di Marco una decisa affermazione politica, che vede l'impero come quel potere, anzi l'unico in quella realtà storica, che riesce a controllare e limitare la *cupiditas* dei singoli in funzione di una compagine politico-sociale che possa vivere davvero in pace e secondo giustizia.

Qual è stato infatti il vero spartiacque nella vita della città? Il denaro, che ha sancito il passaggio da una società nobiliare a una società borghese. Del resto non solo nel Medioevo ma anche in altri periodi storici le trasformazioni politiche e sociali sono state e sono strettamente legate all'uso e all'importanza che viene attribuita al denaro nelle sue varie forme (Teucci 2019).³

È nelle Malebolge in particolare che Dante raccoglie i peccatori che hanno maneggiato il denaro per il loro tornaconto: gli usurai, i ruffiani e i barattieri e indica, oltre a Firenze, in particolare due città, Bologna e Lucca, dove «del no, per li denar, vi si fa ita» (*If XXI 42*), come i luoghi del peccato. Tuttavia il tarlo che lo rode è Firenze e la corruzione che è dilagata per il desiderio spasmodico del possesso del fiorino, corruzione che non ha risparmiato e non risparmia nemmeno la Chiesa, i papi (simoniaci), il clero tutto.

Nel *Paradiso* poi ribadisce la condanna del desiderio smodato del denaro, facendo parlare Folchetto da Marsiglia del «maledetto fiore»,⁴ quella moneta che si era imposta per gli scambi commerciali e finanziari in tutto

³ Mi permetto di rimandare al mio Teucci 2019, dove affronto il tema del denaro dal mondo antico al Novecento. Inoltre il numero 27/1 della «Revista española de filosofía medieval» (2020), è dedicato alla questione e alla presenza del denaro in Dante e nel suo tempo e contiene molti e interessanti contributi.

⁴ «La tua città, che di colui è pianta / che pria volse le spalle al suo fattore / e di cui è la 'nvidia tanto pianta, // produce e spande il maledetto fiore /c'ha disviate le persone e gli agni, però che fatto ha lupo del pastore» (*Pd IV 127-132*).

il territorio europeo e che per di più era usata dalle compagnie bancarie che tra l'altro riscuotevano le decime della Chiesa, aggiungendo potere universale al suo uso e alla sua diffusione. Unisce così nella condanna sia l'ambito laico, che fa un uso violento del denaro, sia quello religioso, che in questo modo abdica alla sua missione. E perfino nel canto XXVII del *Paradiso* ribadisce la condanna della cupidigia tramite le parole di Beatrice: «Oh cupidigia, che i mortali affonde / sì sotto te, che nessuno ha podere / di trarre li occhi fuor de le tue onde!» (vv. 121-123), che stigmatizzano l'incapacità umana di sollevarsi a Dio, perché pesantemente condizionata dal desiderio dei beni terreni.

La nobiltà di sangue ormai appartiene al passato, un passato che non può tornare perché il valore del denaro ha cambiato radicalmente i rapporti di forza all'interno delle città comunali e non solo. Nell'Introduzione di Raffele Pinto al n. 27/1 della «Revista española de filosofía medieval» si legge: «Dante consideró el afán de enriquecimiento no solo como un vicio objetivo que degrada al ser humano, la avaricia, sino también como un factor del perversión social y política que degrada la humanidad en su conjunto» (Pinto 2020); infatti con il dilagare del fiorino e delle altre monete nel mercato si assiste a una prima forma di capitalismo che ribalta le relazioni sociali, sovverte l'ordine civico e muta la mentalità comune e il metro di giudizio sugli uomini. Perché? Perché, per dirla con Marx (Marx 1989), il fiorino era la carica che dissolveva i legami che avevano tenuto salda la comunità entro la “cerchia antica”; infatti Marx sostiene che il denaro è la comunità, e che non può tollerarne un'altra che gli sia “superiore”; in questo caso la comunità è quella della città medievale, che vede spezzati dal denaro, dal suo uso e abuso, i legami che l'avevano sempre contraddistinta. Struttura e sovrastruttura risultano così intrinsecamente legate e inscindibili nel processo di trasformazione storica, sociale, politica e del pensiero.

La polemica e la condanna del denaro non si limita alla *Commedia*, bensì la troviamo presente anche in altre opere di Dante, per esempio in *Doglia mi reca nel mio core ardire* (Gruppo Tenzzone 2008), ne *Le dolci rime* (Gruppo Tenzzone 2014) e nel commento a questa canzone che Dante

stila nel IV trattato del *Convivio*. In entrambe queste due ultime opere permane la convinzione che «le divizie, sì come si crede / non posson gentilezza dar né torre, / però che vili son da lor natura» (*Le dolci rime* vv. 49-51) e che «le divizie, come altri credea, non possono dare nobilitade; [...] dico che non la possono tòrre a chi l'hae» (*Cv* IV x 10-12).⁵ Dunque nobiltà *versus* denaro: questa è l'antinomia che si sviluppa e deflagra nell'età di Dante e che vede chiaramente la perdita di valore del primo elemento e la supremazia, da ora in avanti non scalfita, del secondo. Il processo storico è irreversibile e i *laudatores temporis acti* non possono far altro che riandare con nostalgia al passato come fa Cacciaguیدا. L'affermazione sostenuta da Guido Guinizelli nella sua canzone *Al cor gentil* che parla di una "gentilezza" non derivata dall'appartenenza nobiliare ma dovuta alle intrinseche qualità interiori dell'uomo, e vorrei aggiungere dell'intelligenza, si sposta dal piano intellettuale ed etico, indicato dal bolognese, a quello pragmatico e materiale con lo spostamento del focus sul denaro.

Pinto nel suo intervento sulla «Revista Española de Filosofía Medieval» ribadisce il concetto e ricorda anche il *Tesoretto*, dove si sostiene a buon diritto che il denaro e la sua circolazione trasformano completamente l'essere umano nella sua «antropologia», cioè nella sua stessa essenza, nel suo rapporto con il mondo, con la compagine sociale, e con il modo di manifestare sé stesso:

La lógica de mercado, o sea la forma en que se presenta el primer capitalismo cuando se vuelve socialmente hegemónico, implica un cambio profundo en la antropología del ser humano, que se convierte en mercancía no solo en tanto que fuerza-trabajo, como explicaría Marx, sino en tanto que sujeto moral. Para apreciar la agudeza del análisis dantiano, podemos comparar los versos que acabamos de leer con los de su maestro, Brunetto Latini, el cual

⁵ Per la trattazione di questi testi rimando ai contributi presenti in Gruppo Tenzione 2014. Il tema del denaro e della sua potenza dirompente nella società fiorentina è stato affrontato anche da Umberto Carpi (2004: 11-321).

también percibe el significado de ostentación que tiene el dinero malgastado en lujos, pero, alineado con los valores de su clase, o sea la rica burguesía florentina, en lugar de denunciar la perversión de estos comportamientos, los justifica en función del mantenimiento del prestigio personal (*Tesoretto* 1392-1426) (Pinto 2020: 77).

Ora, per riprendere il punto da cui abbiamo iniziato, le caratteristiche indicate da Mendelson, che fanno dell'“opera mondo” un'opera enciclopedica (le convenzioni dell'eroe epico, la *quête* romanzesca, il poema simbolico, il *Bildungsroman*, la psicomachia, il romanzo borghese, l'interludio lirico, il dramma, l'ecloga e il catalogo) sono tutte presenti nella *Commedia*, dove è evidente che la *Bildung* non è solamente quella del Dante pellegrino ma è anche quella del lettore che, mano a mano che procede nell'opera, “cresce” sia dal punto di vista di una conoscenza prettamente terrena sia da quello di una conoscenza filosofica e teologica, che gli permette di accedere alla fine alle disquisizioni dottrinali presenti soprattutto nella seconda parte del *Paradiso*.

Dunque la *Commedia* è sia un'opera enciclopedica sia un “romanzo”, dal momento che c'è un eroe (Dante pellegrino), una *quête* romanzesca (la ricerca, attraverso varie peripezie, della conoscenza e della verità di fede); un poema simbolico (la presenza di simboli e allegorie permea tutta l'opera in coerenza con la mentalità medievale); un *Bildungsroman* (la crescita a livello di fede e di consapevolezza teologica, oltre che terrena attraversa tutta la *Commedia* e permette al *viator* che si è perso nella selva di accedere alla luce divina); una psicomachia (la lotta tra bene e male è presente nelle tre cantiche per arrivare alla vittoria finale della virtù dopo tante fatiche e tanto travaglio); un romanzo borghese (se il poema dantesco non fosse scritto in terzine ma in prosa, potrebbe a buon diritto essere considerato un romanzo nell'accezione più moderna, in funzione del plot in esso presente e del susseguirsi degli eventi che l'autore ha voluto imprimere alla narrazione); e per di più borghese (*ante litteram* rispetto all'uso che si fa di questa definizione), perché è innegabile che Dante sia un uomo di quella borghesia comunale che ha fatto delle sue azioni, dei suoi

meriti, delle sue capacità, il perno della sua vita; un interludio lirico (visto che in varie parti delle tre cantiche si trascende l'impegno teologico e della lotta tra bene e male per cantare, come nell'episodio di Francesca da Rimini, un momento di tensione privata e affettiva, che fa commuovere lo stesso Dante oltre che il lettore); un dramma (quanti sono gli uomini che sia nell'*Inferno* sia nel *Purgatorio* hanno visto crollare le loro aspirazioni sotto il peccato e per questo sono stati puniti, e quelli condannati all'*Inferno* senza nessuna possibilità di riscatto!); una ecloga (basta pensare agli interludi in cui Dante descrive la natura, in particolare nel *Purgatorio*, come nella valletta dei principi, dove questo *locus amoenus* separato ha tutti i connotati della poesia bucolica di ascendenza classica):

Oro e argento fine, cocco e biacca,
 indaco, legno lucido e sereno,
 fresco smeraldo in l'ora che si fiacca,
 da l'erba e da li fior, dentr' a quel seno
 posti, ciascun saria di color vinto,
 come dal suo maggiore è vinto il meno.

(Pg VII 73-78)

e nel canto XXVIII della stessa cantica, dove evoca i poeti classici con la descrizione del Paradiso terrestre e la presenza di Matelda: «Tu mi fai rimembrar dove e qual era / Proserpina nel tempo che perdette / la madre lei, ed ella primavera» (Pg XXVIII 49-51) e riecheggia Cavalcanti con i fiori, la freschezza della primavera, il ruscello, il canto degli uccelli; un catalogo (se nell'*Iliade*, ad esempio, leggiamo il catalogo delle navi e degli eroi, nelle parole di Virgilio nella *Commedia* leggiamo, appunto come un catalogo, la distribuzione delle anime nell'*Inferno* e nel *Purgatorio*).

Oltre a tutti questi singoli elementi la *Commedia* è un'opera enciclopedica perché contiene i molteplici elementi della conoscenza umana del tempo, che spaziano dall'ambito scientifico a quello latamente filosofico a quello teologico. E Dante era, per usare una definizione moderna, un "intellettuale", un sapiente che comprendeva e possedeva tutta la cultura

del suo tempo. Lo possiamo vedere, giusto per fare un esempio, nel campo dell'ottica.

E sì come secondo raggio suole
uscir del primo e risalire in suso,
pur come pelegrin che tornar vuole,
Così dell'atto suo, per li occhi infuso
ne l' imagine mia, il mio si fece,
e fissi li occhi al sole oltre nostr'uso.

(Pd I 49-54)

Si tratta di una delle numerose similitudini presenti nella *Commedia* e qui Dante per la prima volta nella terza cantica mostra la potenza visiva che gli viene dagli occhi di Beatrice, che gli permette di vedere con le capacità fisiche umane l'aumento di luminosità presente nei cieli. Tuttavia l'accesso alla dimensione della luce paradisiaca non è “immediato”, e non solamente sul piano spirituale, perché Dante ha bisogno della “mediazione” di Beatrice, così come il raggio riflesso “media” sul piano il raggio incidente, riproducendolo. Per chiarire ulteriormente il paragone opera una duplice similitudine, passando all'esperienza diretta di chi, “pellegrino”, ripercorre la stessa strada per tornare da dove è venuto dopo aver raggiunto il luogo del suo pellegrinaggio, o del falco pellegrino che dopo aver colto la preda torna al punto in cui lo aspetta il suo uccellatore. Come sappiamo, Dante è uomo del Medioevo, pertanto si serve tutte le volte che gli è possibile di riferimenti alla vita materiale, usando immagini che tutti potevano capire e per così dire visualizzare.

Numerosi sono anche i rimandi all'astronomia, che servono al Nostro per puntualizzare le successioni temporali del suo viaggio, ancora una volta per ancorare la sua narrazione in modo tangibile al reale, in particolare durante la salita della montagna del Purgatorio:

Già era 'l sole a l'orizzonte giunto
lo cui meridian cerchio coverchia
Ierusalèm col suo più alto punto:
e la notte, che opposita a lui cerchia,
uscita di Gange fuor con le Bilance,

che le caggion di man quando soverchia;
 sì che le bianche e le vermiglie guance,
 là dov'io era de la bella Aurora
 per troppa etade divenian rance.

(Pg II 1-9)

Questi versi mostrano davvero visivamente una sfera, quella terrestre, con tre punti temporali fondamentali: l'alba con il sole che sta sorgendo sulla sfera celeste alle colonne d'Ercole, considerato il punto estremo occidentale del mondo abitato, il mezzogiorno con il sole che ha il suo zenit su Gerusalemme, luogo centrale per l'umanità, e l'inizio della notte che sta sorgendo nella parte opposta al sole nell'India, sul Gange, punto estremo orientale. E anche in questo caso Dante aggiunge un'indicazione ulteriore, anch'essa molto pragmatica e umanizzata, servendosi della costellazione della Bilancia, con la quale la notte non è più in congiunzione dopo l'equinozio di autunno, «quando soverchia». Il secondo termine della similitudine porta nell'ambito della mitologia antica con Aurora, che non è più un momento astronomico ma viene antropomorfizzata nella dea dalle dita color di rosa del panteon greco, con le quali apre le porte del cielo al carro del Sole. A questo riferimento mitologico corrisponde un vivo colorismo che passa dal colore bianco e rosso delle guance della dea all'arancio, perché ormai il sole è salito nel cielo.

Più complessa risulta la spiegazione delle due terzine astronomiche all'inizio del *Paradiso*:

Surge ai mortali per diverse foci
 la lucerna del mondo; ma da quella
 che quattro cerchi giugne con tre croci,
 con miglior corso e con migliore stella
 esce congiunta, e la mondana cera
 più a suo modo tempera e suggella

(Pd I 37-42)

dove Dante unisce all'indicazione temporale l'influenza che i cieli esercitano sugli uomini, argomento che gli sta a cuore e che ritroviamo in altri

passi. Non è il caso di ripercorrere le ipotesi di interpretazione dei quattro cerchi e delle tre croci e la loro simbologia, in quanto qui mi interessa il fatto che anche nell'ultima cantica sente il bisogno di ribadire che ci troviamo all'equinozio di primavera, quando la natura rinasce prospettando un cammino favorevole all'uomo. Del resto all'inizio dell'*Inferno* a fargli «ben sperar» di riuscire ad avere la meglio sulla lonza era stata proprio «l'ora del tempo e la dolce stagione» (*IfI* 41-42). All'inizio delle tre cantiche ecco dunque che Dante vuole ribadire, e lo fa con riferimenti astronomici, di trovarsi nel momento più favorevole per iniziare e proseguire il viaggio che lo porterà alla visione di Dio, a trascendere l'umano per accedere al divino.

Non è certo solamente nella *Commedia* che Dante mostra e dipana le sue conoscenze astronomiche, che rappresentano un aspetto, e non il meno significativo, della cultura del tempo, perché le troviamo ad esempio nella canzone *Io son venuto al punto della rota*, per la quale mi fa piacere ricordare la parafrasi preparata da Pasquini per «La Biblioteca de Tenzone»:

Sono arrivato a quel momento della rotazione celeste in cui al tramonto, sull'orizzonte, dalla parte d'oriente sorge la costellazione dei Gemelli; e la stella Venere ci nasconde il suo aspetto perché investita di lato dai luminosi raggi del sole che le creano intorno come un alone di nebbia (Pasquini 2017: 29).

Pasquini nel suo commento alla canzone si serve della definizione di «correlativi oggettivi», coniata molti secoli più tardi per altri poeti, per sottolineare come il ricorso che Dante opera a riferimenti appunto “oggettivi” è funzionale a una comprensione “immediata” del messaggio, perché lo lega all'esperienza materiale dei lettori. Lo stesso paesaggio invernale si ritrova nella canzone sestina *Al poco giorno* (Gruppo Tenzone 2016),⁶ dove l'ombra invernale, la neve e una natura che sembra morta

⁶ Non vanno dimenticati i commenti a queste e alle altre canzoni del gruppo delle quindici distese: Alighieri 2014, coordinato da Juan Varela-Portas, dove si trovano tutte riunite e corredate da un'introduzione e da note puntuali, e Alighieri 2012.

sono in stretta correlazione con lo stato d'animo del poeta, pur mantenendo la dimensione astronomica, che si snoda in netta antitesi con la collocazione stagionale del viaggio nell'oltretomba.

È vero, Dante era un sapiente che conosceva quanto era tesoro del suo tempo, dalla scienza alla teologia, dalla retorica alla versificazione. Qui mi piace accennare al contributo del fisico Patapievici (2006), che a proposito della concezione "fisica" dantesca del mondo, sostiene che quella di Dante si discosta, inconsapevolmente, almeno in parte da quella del suo tempo, e per di più in punti particolarmente interessanti della *Commedia*. Patapievici ricorda che, scendendo nell'*Inferno*, Dante segue una spirale a sinistra, che rappresenta il peccato, la morte e la distruzione, mentre nel *Purgatorio* sale con una spirale a destra, che rimanda alla salvezza, alla vita e alla resurrezione. Ciò implica che al centro della Terra, quando Dante e Virgilio salgono sulle gambe di Lucifero, avviene un'inversione,

Quando noi fummo là dove la coscia
 si volge, a punto in sul grosso de l'anche,
 lo duca, con fatica e con angoscia,
 volse la testa ov'elli avea le zanche,
 e aggrappossi al pel com'om che sale
 sì che 'n inferno i' credea tornar anche.

(*If* XXXIV 76-81)

così come succede nel canto XXX del *Paradiso*, nel passaggio dal nono cielo all'Empireo, dove assistiamo a un'inversione della curvatura celeste. Ciò che era convesso diventa concavo: «Quando si passa "oltre", geometricamente parlando, la convessità diviene concavità. Il visibile appare "convesso" ai terrestri, che "vedono" concavo l'invisibile. In altre parole, quando si passa nell'invisibile, il centro del mondo si sposta» (Patapievici 2006: 57).

Patapievici arriva così a una provocazione, che forse non è del tutto tale e che fa pensare, quando assimila la concezione dantesca del mondo alle teorie di Einstein:

l'idea che l'universo sia una enorme sfera piena, la cui circonferenza è la singolarità dell'origine dello spazio e del tempo, è una formulazione scientifica prettamente intellegibile, anzi una delle descrizioni scientifiche valide della forma del nostro universo. Più precisamente, è la soluzione delle equazioni della relatività generale di Einstein: un'ipersfera, vale a dire una sfera a quattro dimensioni, una sfera la cui superficie sarebbe uno spazio tridimensionale (Patapievici 2006: 81).

È infine nel *Paradiso* che Dante dispiega le sue conoscenze teologiche, come leggiamo nei canti XXIV, XXV e XXVI, dove viene “interrogato” sulla fede, sulla speranza e sulla carità. Su questo lascio la parola a Juan Varela-Portas e ai suoi studi al riguardo.⁷

Non faccio altri esempi, fin troppo noti; questi bastino *ad abundantiam*.

Mi interessa invece il discorso sul valore del singolo uomo, uomo borghese, che rivendica la sua posizione sociale e politica in relazione alle sue doti e alle sue capacità, che sembra tornare nelle parole di Carlo Martello nel canto VIII del *Paradiso* il quale, dopo aver parlato in modo accorato dell'«avara povertà di Catalogna» (*Pd* VIII 77) e del malgoverno del fratello, aggiunge una spiegazione filosofica e teologica, che pone come ignora delle cose terrene la provvidenza divina, servendosi di una dimostrazione che segue i canoni del sillogismo scolastico:

«Or di: sarebbe il peggio
per l'omo in terra, se non fosse cive?»
«Si», rispuos'io; «e qui ragion non cheggio».
«E puot'elli esser, se giù non si vive
diversamente per diversi officii?»
Non, se 'l maestro vostro ben vi scrive».

⁷ Rimando in particolare a quanto Juan Varela-Portas ha scritto su questi aspetti teologici del *Paradiso* nei suoi interventi su «Tenzone» e a commento delle quindici canzoni, oltre che nella sua *Lectura Dantis Bononiensis* del canto XXV del *Paradiso* (Varela-Portas 2022).

Si venne deducendo infino a quici; (vv. 115-121)

La circular natura, ch'è suggello
 a la cera mortal, fa ben sua arte,
 ma non distingue l'un da l'altro ostello.
 Quinci addivien ch'Esau si diparte
 per seme da Iacòb; e vien Quirino
 da sì vil padre, che si rende a Marte.
 Natura generata il suo cammino
 simil farebbe sempre a' generanti
 se non vincesses il proveder divino. (vv. 127-135)

Da questi versi traspare l'influenza filosofica di Aristotele, della Scolastica e di Tommaso d'Aquino, che vuole l'uomo strettamente legato alla sua posizione civica nella società e ricorda, "correggendola", la stretta corrispondenza tra generato e generante; infatti, a mio parere, sono proprio i cambiamenti sociali avvenuti nel Comune che fanno sì che Dante "corregga" l'insegnamento tomistico, attribuendo alla provvidenza divina e alla virtù dei cieli la volontà di "aggiustare" il susseguirsi meccanico delle doti di padre in figlio, infondendo in ciascuno, oltre al libero arbitrio, le qualità che gli permettono di agire nella compagine umana e storica in modo che la società raggiunga l'equilibrio grazie alle singole qualità di volta in volta necessarie. Però Dante rifiuta un determinismo meccanico e, in linea con il pensiero di Guinizelli che sottolinea le qualità interiori del singolo, dà forza alla "virtù" proveniente direttamente da Dio in funzione della formazione dell'organismo sociale. Tuttavia anche in questo caso ribadisce l'importanza del libero arbitrio, del "libero voler", che permette all'uomo di operare scelte individuali e collettive in linea con le trasformazioni della compagine comunale. È da notare che il libero arbitrio non riguarda solamente l'uomo durante la sua vita terrena, perché lo ritroviamo nel *Purgatorio*, quando Stazio spiega che le anime lasciano la montagna della purificazione per salire al Paradiso nel momento in cui la loro volontà si sente libera di farlo. È questo il motivo del terremoto che Dante ha percepito quando l'anima di Stazio ha sentito la «libera volontà di miglior soglia» (*Pg XXI 69*). Infatti «De la mondzia

sol voler fa prova, / che, tutto libero a mutar convento, / l'alma sorprende, e di voler le giova» (vv. 61-63). Dante così contempera l'umano e il divino ma in modo tale che la volontà umana appare come l'elemento che connota il comportamento umano che di volta in volta sceglie e decide cosa fare.

Se i personaggi incontrati nei tre regni dell'oltretomba sono quasi tutti fiorentini o appartenenti comunque all'età di Dante, ce ne sono pochi, anzi pochissimi che vengono dal mondo classico. A parte Virgilio, per l'importanza che il Medioevo attribuiva alla sua opera, anche dal punto di vista formale, e le anime dei saggi incontrati nel Limbo, Dante interloquisce con Catone e con Stazio. E non è un caso, nonostante la limitata conoscenza medievale del patrimonio letterario classico, per altro filtrata dal pensiero religioso. Al di là del problema interpretativo della posizione del Catone suicida a guardia del Purgatorio, il nodo che qui interessa sta nelle parole: «libertà va cercando, ch'è sì cara, / come sa chi per lei vita rifiuta» (*Pg* I 71-72). Vorrei sottolineare il primo emistichio del v. 71 e focalizzare l'attenzione sul termine «libertà». Si può interpretarla in moltissimi modi: libertà significa libertà da un potere iniquo, come era per Catone quello di Cesare, significa libertà dal peccato, libertà intellettuale e molto altro. La libertà di Catone anticipa, a mio parere, quella del tutto interiore, invocata da Stazio, che concede alle anime di salire al Paradiso. Tuttavia quello che qui mi interessa è il rimando alla *Libertas*, che si poteva trovare per esempio nei gonfaloni di vari comuni. È libertà “da” o libertà “di”? Credo che sia “libertà di”, cioè quella che ha permesso ai *cives* di esplicitare la loro potenzialità, non certo a mero vantaggio personale ma per sostenere l'intera *civitas* a cui appartengono, con un sottile richiamo all'insegnamento di Cicerone (2012) che antepone l'interesse collettivo a quello privato:

Omnino qui rei publicae praefuturi sunt duo Platonis praecepta teneant: unum, ut utilitatem civium sic tueantur, ut quaecumque agunt, ad eam referant obliti commodorum suorum, alterum, ut totum corpus rei publicae curent, ne, dum partem aliquam tuentur, reliquas deserant. Ut enim tutela, sic procuratio rei publicae

ad eorum utilitatem, qui commissi sunt, non ad eorum, quibus commissa est, gerenda est. Qui autem parti civium consulunt, partem neglegunt, rem perniciosissimam in civitatem inducunt, seditionem atque discordiam; ex quo evenit, ut alii populares, alii studiosi optimi cuiusque videantur, pauci universorum (*De officiis* I 85).⁸

Di simboli è piena la *Commedia* oltre che di metafore e di allegorie, e questa sua caratteristica è strettamente legata al tempo medievale nel quale la simbologia era parte integrante del senso comune e dell'immaginario collettivo, vuoi per lo scarso livello culturale del fruitore comune dell'opera, per cui un messaggio risultava più efficace e incisivo per la maggior parte delle persone attraverso immagini simboliche piuttosto che attraverso dotte disquisizioni filosofiche e dispute intellettuali, vuoi per i meccanismi della comunicazione del tempo. Ne sono un chiarissimo esempio l'insieme didascalico delle immagini presenti nelle chiese e nei luoghi di culto, conosciuto come *Biblia pauperum*, e le parole stesse di Dante: «Così parlar conviensi al vostro ingegno, / però che solo da sensato apprende / ciò che fa poscia d'intelletto degno» (*Pd* IV 40-42).

L'età medievale infatti è quella che popola i capitelli delle colonne nelle chiese gotiche con mostri e immagini di diavoli per ricordare ai fedeli che il peccato e il diavolo sono sempre in agguato e che il luogo dove possono trovare rifugio e difesa è la chiesa e la fede; ugualmente le *gargouilles*, che costituiscono all'esterno degli edifici la parte finale dei ca-

⁸ «In generale, quelli che si dispongono a governare lo Stato, tengano ben presenti questi due precetti di Platone: il primo, curare l'utile dei cittadini in modo da adeguare ad esso ogni loro azione, dimentichi e incuranti dei propri interessi; il secondo, provvedere a tutto l'organismo dello Stato, affinché, mentre ne curano una parte, non abbiano a trascurare le altre. Come la tutela di un pupillo, così il governo dello Stato deve esercitarsi a vantaggio non dei Governanti, ma dei governati. D'altra parte, quelli che provvedono a una parte dei cittadini e ne trascurano un'altra, introducono nello Stato il più funesto dei malanni: la discordia e la sedizione; onde avviene che alcuni appaiono amici del popolo, altri fautori degli ottimati; ben pochi sono devoti al bene di tutti».

nali di gronda, assumono le forme più strane e spaventose come quelle di demoni vampiri, di arpie, di draghi, di basilischi ecc., a monito di una vita retta perché gli uomini non subiscano la loro stessa pietrificazione per aver deviato dalla rettitudine e nello stesso tempo rivestono una funzione apotropaica. È il diavolo la quintessenza del male che può colpire l'uomo in qualsiasi momento e Dante usa i diavoli, trasferendo l'immagine scultorea di pietra in attori in movimento e abitatori del basso inferno, con la loro umanità stravolta, come gli esecutori delle pene più terribili. Malacoda, Alichino, Malebranche, Calcabrina ... tormentano per esempio con i loro artigli i barattieri nella quinta bolgia, incarnando e teatralizzando quanto suggerito dai mostri e dai diavoli di pietra nella loro fissità scultorea. Sono neri, violenti e si fanno beffe della paura che attanaglia i peccatori delle Malebolge. In contrapposizione a questi esseri bestiali gli angeli si manifestano a Dante dall'inizio del *Purgatorio* per quella funzione salvifica delle anime che si affidano alla fede.

Fin dall'inizio della seconda cantica assistiamo infatti alla presenza degli angeli, sia con l'arrivo dell'angelo nocchiero che trasporta le anime purganti dalla foce del Tevere e il cui movimento «nessun volar pareggia» (*Pg* II 18) e le cui ali sono «dritte verso 'l cielo» (v. 34), per incontrarli di nuovo nella valletta dei principi dove allontanano il serpente tentatore, e con quello che siede sulla «scaletta di tre gradi breve» (*Pg* XXI 48) che dà l'accesso al *Purgatorio* vero e proprio. Se il linguaggio dei diavoli è grossolano fino allo scurrile, quello degli angeli è più elevato e consente di parlare della fede in modo adeguato. Dante in questi casi come in altri mette in atto nella narrazione quanto aveva teorizzato nel *De vulgari eloquentia* sulla lingua e sull'uso lessicale. Il linguaggio elevato e quello colloquiale, la dissertazione filosofica e la polemica politica si uniscono nel poema e rispecchiano l'assunto dantesco di rivolgersi a un nuovo pubblico con una lingua che sia “universale” come lo era stato il latino nel mondo antico, emanazione peraltro di un potere unificatore che parlava a tutti. Pur se nel trattato teorizza i tre livelli stilistici della scrittura secondo i criteri delle *artes dictandi* medievali e riconosce varie tipologie lessicali:

Vocabulorum quedam puerilia, quedam muliebria, quedam virilia; er horum quedam silvestria, quedam urbana; et eorum que urbana vocamus, quedam pexa et lubrica, quedam yrsuta et reburra sentimus (*Dve* II VII 2),⁹

nella scrittura della *Commedia* le varie distinzioni teoriche sulla lingua scompaiono, perché si amalgamano e si armonizzano nell'uso dei vari registri stilistici e nelle scelte delle parole a formare un *unicum* narrativo, che, modulandosi in relazione alle situazioni e ai personaggi nonché agli argomenti trattati, risponde alle esigenze di una narrazione composita e mostra che esiste una lingua universale in volgare che può e deve essere usata con le sue articolazione nei vari generi letterari, e che l'opera di Dante «copre l'intero spettro sociale e linguistico della sua terra, fa uso di tutti gli stili e le convenzioni note ai suoi concittadini il cui dialetto si afferma spesso come lingua nazionale», come afferma Mendelson (1976: 1268).

Le varie parole, siano esse «irsute» o «urbane», sono collocate in tutte le terzine dei tre regni oltremondani in un modo così armonico e perfetto che non potrebbero essere cambiate tanto sono peculiari al narrato, efficaci nelle descrizioni e semanticamente perfette in ogni livello di stile.

Non si può dimenticare poi che diverse espressioni dantesche sono diventate modi di dire, persino quotidiani e fanno parte del nostro lessico di ogni giorno tanto che spesso si è perso il riferimento al testo di origine. Il peso e la presenza di questo lascito si sono visti addirittura anche nel titolo presente nella locandina dell'inaugurazione del Teatro della Scala di Milano, svoltasi tutta online il 7 dicembre 2020 a causa della pandemia da Covid-19: «... a riveder le stelle», titolo del tutto polisemico, dal fatto di «rivedere», anche se in modo virtuale, *les étoiles* della danza e del canto lirico, da tanti mesi costretti a non esibirsi sui palcoscenici, all'augurio di uscire dal contagio della pandemia per aprirci a una nuova vita. Le parole di Dante compendiano questi messaggi con la loro icasticità.

⁹ Per una lettura completa dell'opera rimando con piacere a Alighieri 2018, edizione bilingue di Raffaele Pinto.

È singolare inoltre come gli insegnamenti che vengono dal poema sacro si siano estesi non solamente al sensorio comune italiano ed europeo, ma sono diventati patrimonio della letteratura ad ampio raggio, se oggi sono presenti per esempio nel romanzo del giapponese Murakami Haruki, *L'assassinio del commendatore* (2019). Almeno così mi è sembrato di vedere. È vero che questo scrittore porta avanti le sue narrazioni spesso in modo visionario, come se visse in due mondi paralleli, di cui uno è quello della realtà materiale e contingente mentre l'altro è quello delle infinite possibilità della fantasia e dell'onirico che sembra farsi in qualche modo realtà e incidere sulla psiche umana.

Verso la parte finale del romanzo siamo in presenza di una vera e propria discesa agli inferi, che serve da prova estrema per la voce narrante che va alla ricerca di una fanciulla, Akikawa Marie, che è scomparsa, o piuttosto va alla ricerca della verità o meglio del senso profondo della vita e della morte. Notare che il protagonista è un pittore di ritratti e che entra, come succede ad Alice che passa nel paese delle meraviglie attraverso lo specchio, nel paese “parallelo” a quello reale attraverso la pittura e le metafore, elementi questi in comune con la scrittura. Dopo la discesa attraverso un sentiero tortuoso il protagonista si trova davanti a un fiume sotterraneo, che avrebbe potuto attraversare solamente se avesse avuto a portata di mano una barca. Intorno c'è una fitta nebbia in mezzo alla quale riesce però a distinguere un pontile per l'attracco delle barche, dopo aver girato a sinistra. Ci troviamo nella stessa condizione in cui si trova Dante che, procedendo dalla parte mancina, arriva all'Acheronte e poi alla palude dello Stige e procede attraverso l'Inferno. Non si può attraversare l'acqua se non con un mezzo e appoggiato al pontile il protagonista vede un uomo che ha la testa ma non il volto; sarà costui che come Caronte, ma con un comportamento molto più tranquillo, gli farà attraversare il fiume per poi lasciarlo da solo sull'altra sponda e senza indicazioni su quale strada scegliere. Si tratta forse del libero arbitrio, declinato da Murakami in termini moderni?

Un fitto bosco, una muraglia, una caverna dove trova una donna che «aveva i capelli neri elegantemente raccolti sul capo e indossava una veste

bianca di foggia antica» (Murakami 2019: 294): tutto si accampa davanti al protagonista, che non distingue il reale dalla visione. La donna gli dice che da qui in avanti sarà la sua guida e che lo aspettava da molto tempo. Proprio come Beatrice nei confronti di Dante. Arrivano a un anfratto, circondati dall'oscurità, e lui deve infilarsi nel cunicolo buio che a poco a poco si restringe. Si sente comprimere dalle pareti della roccia fino a che «All'improvviso il cunicolo terminò. Il mio corpo venne espulso, come un tappo di foglie morte viene fatto saltare via da una grondaia dalla forza dell'acqua» (Murakami 2019: 307) e torna a vedere la luce. Questo cunicolo stretto mi ha subito rimandato a quello che permette a Dante di uscire dall'inferno e dal buio da cui era stato circondato, perdendo tra l'altro la cognizione del tempo, e sbucare sulla spiaggia del Purgatorio dove il tempo inizia di nuovo a scorrere scandendo il susseguirsi delle ore e della vita con l'alternanza della luce e dell'ombra.

Dante da parte sua ha assorbito tutti gli elementi della cultura del suo tempo e quanto viene al Medioevo dal mondo antico tanto che riesce a unire «in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna» (*Pd* XXXIII 86-87), per servirsi delle sue stesse parole pur se con altra accezione, e come abile «geomètra» ha dato forma unitaria e coesa al «poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra» (*Pd* XXV 1-2), citazione cara a Emilio Pasquini, opera che auspica che gli permetta di vincere «la crudeltà che fuor mi serra / del bello ovile ov' io dormi' agnello, / nimico ai lupi che li danno guerra» (vv. 4-6). Proprio l'esilio, nonostante le sofferenze materiali e l'andare di corte in corte, gli ha consentito di strutturare una vera e propria enciclopedia, che fa collocare la *Commedia* tra le «opere mondo». Dante, come un abilissimo e fine artigiano, ha coniugato la *theçne* e l'*ars* per dare vita a un'opera unica, paradigma sì di un'epoca specifica ma nella quale tutte le epoche possono ritrovare i loro connotati.

Lungo tutta la *Commedia* pulsa ora palesemente ora sottotraccia una costante: l'impegno politico di Dante e la trasformazione del suo pensiero. Mi sia permesso di ricorrere all'insegnamento di Umberto Carpi, che ha sempre saputo ricostruire con lucidità e precisione eventi e rapporti politici e che, nel capitolo dedicato alla valletta dei principi nel suo ultimo

lavoro *L'“Inferno” dei guelfi e i principi del “Purgatorio”*, sottolinea che «la valletta si pone come punto di snodo ideologico cruciale nel percorso narrativo della “Commedia” e della riflessione politica dantesca» (Carpi 2013: 232-233), perché inserisce la «rappresentazione di un ordine possibile, quello imperiale». Ormai, con il passare degli anni a Dante non interessano più le vicende e i protagonisti del passato comunale ma quelli di un futuro che spera imminente e auspica la presenza in Italia di un imperatore pacificatore. Del resto i primi anni dell'esilio costringono Dante a passare da un castello all'altro, ospite e sotto la protezione dei vari signori, eppure dalla frammentarietà delle realtà con le quali viene a contatto scaturisce quell'orizzonte politico universale, quella prospettiva storica affatto nuova in un uomo comunale quale era stato prima dell'esilio. Ora per lui il concetto di gentilezza e nobiltà è possibile solo in un impero al di sopra delle cupidigie politiche ed economiche dei vari territori, perché sovraterritoriale e possessore di tutti i poteri. Le trasformazioni ideologiche che accompagnano i rapporti e le interrelazioni tra le varie opere dantesche, la poesia e i trattati dottrinali, si snodano nei movimenti tra i castelli dell'Italia centrosettentrionale, vanno di pari passo con tutta l'esperienza letteraria della sua giovinezza e con quella filosofica, con le quali si confronta e che corroborano e danno forma unica al suo pensiero e alla *Commedia*.

Che nel poema sacro sono riunite tutte le esperienze, umane, poetiche e politiche, della vita di Dante è ormai assodato così come è universalmente riconosciuto il valore enciclopedico dell'opera, che, per dirla con Moretti, è «polifonica, aperta, coltissima, stratificata, didascalica...» (Moretti 1994) e unisce tutti gli ambiti di conoscenza del tempo. Un'attenzione particolare, pertanto, deve essere riservata alle similitudini presenti nella *Commedia* che Carlos López Cortezo ha insegnato a leggere nel profondo e che Juan Varela-Portas ha continuato a indagare.

Si tratta ora di similitudini che mettono in evidenza l'osservazione della realtà quotidiana, che ricadeva sotto l'esperienza degli uomini del tempo, come ad esempio quella del canto XV dell'*Inferno* relativa agli argini

lungo i quali Dante cammina insieme a Virgilio per attraversare il sabione infuocato dove sono puniti i sodomiti:

Qual i Fiamminghi tra Guizzante e Bruggia,
 temendo 'l fiotto che 'nver' lor s'avventa,
 fanno lo schermo perché 'l mar si fuggia;
 e qual i Padoan lungo la Brenta,
 per difender lor ville e lor castelli,
 anzi che Carentana il caldo senta:
 a tale imagine eran fatti quelli,
 tutto che né si alti né si grossi,
 qual che si fosse, lo maestro felli.

(If XV 4-12)

dove, come spesso leggiamo nel poema, ci troviamo di fronte a due esempi che servono a rendere l'idea di quanto questi argini fossero massicci. Se c'era chi conosceva le dighe costruite dagli olandesi per difendersi dalla furia del mare, c'era anche chi aveva visto o sentito descrivere quegli argini che difendevano le campagne padovane dall'esondazione del fiume Brenta. In questo modo attraverso una conoscenza più o meno diretta del mondo abitato prende corpo la visualizzazione di come è fatto l'Inferno.

Ora si tratta di similitudini che mostrano la persistenza dei miti classici funzionali a incarnare e impreziosire un concetto:

Qual venne a Climenè, per accertarsi
 di ciò ch'avèa incontro a sé udito,
 quei ch'ancor fa li padri ai figli scarsi;
 tal era io, e tal era sentito
 e da Beatrice e da la santa lampa
 che pria per me avea mutato sito.

(Pd XVII 1-6)

e anche in questo caso possiamo capire quale tipo di pubblico era in grado di andare oltre la lettera del racconto con il recupero del mito di Fetonte, che aveva chiesto alla madre se lui era davvero il figlio di Apollo. Il dio,

a prova della sua genitorialità, aveva concesso al figlio di guidare il carro del Sole ma Fetonte, maldestro, non ne era stato capace e aveva “bruciato” la volta celeste prima di precipitare. Se Fetonte aveva voluto conoscere il suo passato, Dante aspetta ora di conoscere da Cacciaguida il suo futuro, come a più riprese gli era stato suggerito durante il suo cammino, da Farinata in avanti. La sua titubanza, il suo dubbio, è paragonato così a quello di Fetonte proprio in apertura di canto, come nei manoscritti medievali il capolettera iniziale di un testo era miniato con immagini che rimandavano anche ad alcuni miti, come per esempio si può vedere nella Cappella Piccolomini nel Duomo di Siena, dove sono conservati molti codici miniati. Un codice presenta in un capolettera la miniatura del re dei venti Eolo, con un'ampia capigliatura a ventaglio e le guance gonfie per il soffiare del vento. Dante impreziosisce allo stesso modo gli incipit o alcuni punti salienti di alcuni canti.

Nelle similitudini troviamo anche riferimenti a eventi “storici” tramandati dal mondo greco:

Quali Alessandro in quelle parti calde
 d'Indïa vide sopra 'l sïo stuolo
 fiamme cadere infino a terra salde,
 per ch'ei provide a scalpitar lo suolo
 con le sue schiere, acciò che lo vapore
 mei si stingueva mentre ch'era solo;
 tale scendeva l'eternale ardore;

(*If* XIV 31-37)

oppure alla cultura cavalleresca del basso Medioevo:

onde Beatrice, ch'era un poco scevra
 ridendo, parve quella che tossio
 al primo fallo scritto di Ginevra.

(*Pd* XVI 13-15)

che ci dicono che queste conoscenze rientravano in quelle del tempo, se non di tutte le persone almeno di una parte di esse. Del resto il pubblico

dantesco è variegato e la sua narrazione è modulata sulla varietà dei lettori e del loro livello di conoscenza.

I riferimenti, le notazioni e le citazioni più o meno dirette mostrano come il tutto è dunque amalgamato insieme in una narrazione scorrevole e compatta tanto che non si notano fratture, anche a testimonianza di come la cultura precedente e la realtà contemporanea contribuiscano, compenetrandosi, a delineare un orizzonte universale.

Va comunque ricordato che in sottofondo c'è sempre la convinzione dantesca che, qualunque siano le scelte del singolo e qualunque sia il contesto nel quale costui si muove e opera, l'uomo non deve dimenticare che il suo compito è quello di essere «cive» e che a questa funzione devono essere legate e subordinate la sua attività e le sue scelte, proprio come ha operato Dante nella sua vita e con le sue opere. L'essere "cive" costituisce il connotato più significativo e, mi viene da dire, più "moderno" del pensiero dantesco, a ulteriore testimonianza del suo essere osservatore di una realtà in movimento, che ha fatto però dell'individuo inserito a pieno titolo in una comunità socio-politica il perno della vita e delle attività umane, in funzione di quelle capacità e qualità che il mondo comunale ha contribuito a valorizzare. A queste in Dante è congiunto il pensiero religioso, che, lungi dall'essere prona osservanza delle regole e dei dogmi ecclesiastici, serve da ulteriore stimolo all'avanzamento e alla realizzazione dell'uomo in Terra grazie a una prospettiva trascendente, che lo valorizzerà e premierà anche dopo la morte.

È questo il motivo per il quale la *Commedia* è diventata «l'oggetto di un'attività esegetica così ampia e insistente da poter essere paragonata a quella condotta sulla Bibbia» (Mendelson 1976: 1268) e per il quale tutti noi continuiamo a leggerla e a indagare, scoprendo ogni volta con piacere qualcosa di nuovo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, D. (1979a): *Inferno*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Firenze, Le Monnier.
- ALIGHIERI, D. (1979b): *Purgatorio*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Firenze, Le Monnier.
- ALIGHIERI, D. (1979c): *Paradiso*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Firenze, Le Monnier.
- ALIGHIERI, D. (2000a): *Commedia. Inferno*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli.
- ALIGHIERI, D. (2000b): *Commedia. Purgatorio*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli.
- ALIGHIERI, D. (2001): *Commedia. Paradiso*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli.
- ALIGHIERI, D. (2011): *Opere*, testo critico 1921 della Società Dantesca Italiana, Firenze, Le Lettere.
- ALIGHIERI, D. (2012): *Le quindici canzoni. Lette da diversi*, a cura di S. Giusti e N. Tonelli, 2 voll., Lecce, Pensamultimedia.
- ALIGHIERI, D. (2014): *Libro de las canciones y otros poemas*, coordinato da J. Varela-Portas, Madrid, Akal.
- ALIGHIERI, D. (2018): *De vulgari eloquentia. [Sobre la elocuencia en lengua vulgar]*, edizione bilingue di R. Pinto, Madrid, Ediciones Cátedra.
- ANTONELLI, R. (2016): *Identità e riconoscimento dell'Altro nella lirica romanza*, in *Letteratura, alterità, dialogicità. Studi in onore di Antonio Pioletti*, a cura di E. Creazzo, G. Lalomia, A. Manganaro, «Le forme e la storia» n.s. VIII, 2015, 1, pp. 55-70, Soveria Mannelli, Rubbettino.

- BAUSI, F. (2018): *L'ira buona di Marco Lombardo. Parlando di libertà nel cuore del "Purgatorio"*, «Rivista di Studi Danteschi» XVIII, pp. 246-277.
- BOCCACCIO, G. (2007): *Trattatello in laude di Dante*, a cura di L. Sasso, Milano, Garzanti.
- CARPI, U. (2004): *La nobiltà di Dante*, Firenze, Edizioni Polistampa.
- CARPI, U. (2013): *L'"Inferno" dei guelfi e i principi del "Purgatorio"*, Milano, Franco Angeli.
- CICERONE M. T. (2012): *De officiis*, a cura di G. Picone e R. R. Marchese, Torino, Einaudi.
- GRUPO TENZONE (2008): *Doglia mi reca ne lo core ardire*, U. Carpi (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología.
- GRUPO TENZONE (2014): *Le dolci rime d'Amor ch'io solea*, R. Scrimieri Martín (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM, Asociación Complutense de Dantología.
- GRUPO TENZONE (2016): *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, E. Vilella Morató (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología.
- GRUPO TENZONE (2017): *Io son venuto al punto della rota*, A. Zembrino (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología.
- MARX, K. (1989): *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica*, in MARX, K. e ENGELS, F. *Opere*, vol. XXIX, Roma, Editori Riuniti.
- MENDELSON, E. (1976): *Encyclopedic Narratives: From Dante to Pynchon*, «Modern Language Notes» 91, pp. 1267-1275.
- MORETTI, F. (1994): *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*, Torino, Einaudi.

- MURAKAMI, H. (2019): *L'assassinio del commendatore. Metafore che si trasformano*, vol. II, Torino, Einaudi, [ed. originale 2017].
- PASQUINI, E. (2017): *Agli albori del poema: la mistica verbale dei correlativi oggettivi*, in GRUPO TENZONE, *Io son venuto al punto della rota*, A. Zembrino (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, pp. 29-40.
- PATAPIEVICI, H.-R. (2006): *Gli occhi di Beatrice. Com'era davvero il mondo di Dante?*, Milano, B. Mondadori.
- PINTO, R. (2020): *La lógica del mercado en las primeras reflexiones de Dante sobre la economía*, «Revista Española de Filosofía Medieval», 27/1, pp. 67-82.
- TEUCCI, S. (2019): *L'infinito potere del denaro. Eredità, debiti, guadagni tra realtà e letteratura*, Roma, Aracne.
- TEUCCI, S. (2021): *Dante, la lupa e la “cupiditas”: un itinerario nella “Commedia”*, Griseldaonline, Sito di letteratura (unibo.it).
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2022): *Paradiso XXV*, in *Lectura Dantis Bononiensis XII*, su progetto di E. Pasquini a cura di G. Ledda, Bologna, Bologna University Press, pp. 127-149.

«Donne ch'avete intelletto»: dantiste del XX secolo

GAIA TOMAZZOLI

Università La Sapienza di Roma

gaia.tomazzoli@uniroma1.it

RIASSUNTO:

L'articolo ha l'obiettivo di riflettere sugli sviluppi e sulla ricezione novecentesca della critica dantesca praticata dalle donne, a partire dai due casi studio di Victoria Ocampo e Irma Brandeis. Nella prima parte introduco la figura di Victoria Ocampo e mi soffermo sui suoi contributi danteschi e sulla loro fortuna; nella seconda parte riservo lo stesso trattamento a Irma Brandeis e ai suoi studi. Nella parte finale dell'articolo individuo gli aspetti più notevoli e le caratteristiche comuni ai loro scritti, e le analizzo alla luce delle riflessioni delle due autrici sul rapporto del genere con la lettura e con la scrittura.

PAROLE CHIAVE: storia della critica letteraria; studi di genere; Victoria Ocampo; Irma Brandeis; dantismo del XX secolo.

ABSTRACT:

This article aims at addressing 20th century female Dante criticism and its reception, and it does so through two case studies, namely those of Victoria Ocampo and Irma Brandeis. First, I introduce Victoria Ocampo, with particular emphasis on the works she devoted to Dante and to their fortune; then, I proceed in the same way with respect to Irma Brandeis and her scholarship. Finally, I highlight some remarkable and shared features of their work, and I analyze them

in light of how they conceived the relationship between gender on the one hand, and reading and writing on the other hand.

KEYWORDS: history of literary criticism; gender studies; Victoria Ocampo; Irma Brandeis; 20th century Dante studies.

A Valentina

Y si, como usted espera, Virginia, todo esfuerzo, por oscuro que sea, es convergente y apresura el nacimiento de una forma de expresión que todavía no ha encontrado una temperatura propicia a su necesidad de florecer, vaya mi esfuerzo a sumarse al de tantas mujeres, desconocidas o célebres, como en el mundo han trabajado.

Victoria Ocampo, *Carta a Virginia Woolf*

1. DI DANTISTI E DANTISTE

Nelle fluviali celebrazioni del 2021, in cui molta attenzione è stata dedicata anche alla ricezione critica dell'opera dantesca, mi è sembrato necessario dare spazio anche a una categoria di interpreti di Dante troppo spesso trascurata, quando non apertamente dileggiata o sminuita: le donne. Nell'anno del centenario il termine 'dantista' ha conosciuto una diffusione del tutto inedita, ma si trova attestato, con il significato di 'studioso' o 'amico di Dante', già pochi anni dopo la morte di Dante, nel commento di Guglielmo Maramauro e nel sonetto *Vostro sì pio officio offerto a Dante*, composto probabilmente negli anni '50 del Trecento e trãdito dal codice Oxford, Bodl., Canon. ital. 97 (Bellomo 1999). Di questo appellativo si sono fregiati in molti. Se digitiamo su un qualunque motore di ricerca la stringa 'una dantista', invece, ci imbattiamo molto spesso in

una modesta ammissione, pronunciata da più voci: «non sono una dantista». Le poche occorrenze positive della stringa riguardano principalmente tre nomi: Irma Brandeis – chiamata in causa quasi esclusivamente in relazione alla vicenda sentimentale che la legò a Montale –, Anna Maria Chiavacci Leonardi e Maria Corti; tra le persone viventi o recentemente scomparse qualche menzione è riservata a Teodolinda Barolini e alla scrittrice Bianca Garavelli. Se cerchiamo il termine ‘dantista’ nella Bibliografia della Società Dantesca Italiana otteniamo 122 risultati, tutti dedicati a studi su specifici esegeti di genere maschile: nessun risultato si riferisce a una donna.

Eppure l’opera di Dante è stata letta da un pubblico femminile fin dai primissimi anni della sua diffusione: dalle lettrici a cui fa appello la lirica due-trecentesca (Lombardi 2018) alla variegata *female readership* dell’Inghilterra vittoriana (Coluzzi 2021), passando per la celeberrima Christine de Pizan. Negli ultimi 150 anni su Dante si sono affaticate, con studi che hanno avuto scarsa eco, Vincenzina Inguagiato, che nei primi anni del Novecento pubblicava sul «Giornale dantesco», e Cordula Poletti, che nel 1920 tenne una *lectura Dantis* alla Biblioteca Classense di Ravenna; all’estero Mary Acworth Evershed, brillante astronoma inglese, pubblicò un libro su Dante e l’astronomia nel 1914 (Acworth Evershed 1914), mentre nel 1929 Helen Flanders Dunbar scrisse *Symbolism in Medieval Thought and Its Consummation in the “Divine Comedy”* per la Yale University Press; nemmeno queste straordinarie studiose hanno meritato l’appellativo di ‘dantiste’, ma al massimo quello di ‘lettrici’. Hanno avuto una sorte leggermente migliore traduttrici come Dorothy Sayers e Jacqueline Risset, probabilmente perché la traduzione è stata a lungo percepita come attività ancillare rispetto alla critica letteraria vera e propria.

Vorrei perciò tentare una riflessione sulla delegittimazione ed esclusione dal canone di cui sono state oggetto le donne che hanno studiato Dante e scritto sulla sua opera, e vorrei cominciare a farlo presentando due figure per altri versi molto note, ma i cui lavori danteschi sono stati letti poco e male: Victoria Ocampo e Irma Brandeis. Ci sono diverse ragioni per cui ho scelto di occuparmi proprio di loro: innanzi tutto perché la loro

eccentricità rispetto al canone degli studi danteschi è doppia, in quanto donne e in quanto abitanti del Nuovo Mondo;¹ in secondo luogo perché la loro attività critica è legata ai due centenari danteschi del secolo scorso, il 1921 e il 1965, e questo può aiutarci a riflettere anche sul senso delle celebrazioni del 2021. Infine, e più in generale, perché non si tratta di due sconosciute, bensì di due donne di cui sappiamo molto, ma che sono note per lo più in una prospettiva subordinata: sono infatti note in quanto mecenati o muse, e dunque come figure di sostegno rispetto a un'attività creativa e critica intesa comunque come eminentemente maschile.

Nelle pagine che seguono, mi concentrerò dapprima sulla figura di Victoria Ocampo, riassumendo gli elementi salienti della sua vita e soffermandomi sul saggio dantesco che ha pubblicato nel 1921 e sui suoi contesti di produzione e ricezione; farò poi lo stesso con Irma Brandeis e con il suo volume del 1960. Nella parte finale ripercorrerò alcune delle riflessioni di entrambe sul loro rapporto tra genere, lettura e scrittura.

2. VITA DI VICTORIA OCAMPO

Victoria Ocampo nasce il 7 aprile 1890 a Buenos Aires, in una famiglia della più antica, potente e opulenta aristocrazia argentina; prima di sei figlie, cresce in un ambiente profondamente tradizionalista e patriarcale.² Nel 1896, a soli sei anni, Ocampo tiene un diario, conosce il francese e l'inglese meglio del castigliano grazie alle sue istitutrici madrelingua, e fa il suo primo viaggio in Europa. Dopo un'adolescenza nutrita di letture proibite e di grandi passioni soffocate – su tutte la recitazione –, e frustrata dagli infiniti divieti che le rigidissime convenienze sociali le impongono, nel 1912 accetta di sposarsi, nella speranza che la nuova

¹ Sull'intersezione tra prospettiva femminista e prospettiva post-coloniale nel pensiero di Ocampo vd. Salomone 2006.

² La biografia di Ocampo è al centro di diversi studi; per scrivere queste pagine ho consultato Meyer 1981, Matamoro 1986, Ayerza de Castilho e Felgine 1990, Vázquez 1991, Steiner 1999, oltre naturalmente alla sua autobiografia.

condizione le garantisca più libertà. Invece il matrimonio si rivela fin da subito infelice, il marito possessivo, bigotto e violento, e già durante la luna di miele Ocampo si innamora di un altro uomo: Julián Martínez, cugino di suo marito e avvenente avvocato con la fama di seduttore; la loro relazione clandestina durerà per oltre dieci anni, destando scandalo a Buenos Aires, e la porterà infine a separarsi dal marito.

Finalmente libera, Victoria Ocampo investe tutte le sue energie in quella che fin da giovane è la sua più grande passione, ossia partecipare a quella vita culturale che la sua posizione di donna vorrebbe precluderle, e si circonda di artisti e intellettuali: saranno suoi amici – e spesso ammiratori, talvolta amanti – Ortega y Gasset, Pierre Drieu la Rochelle, Roger Caillois, Tagore, Borges, Le Corbusier, Waldo Frank, Aldous Huxley, Virginia Woolf, Gabriela Mistral. Nel 1931, dopo lunga riflessione e con il sostegno dei molti intellettuali europei e americani con cui è in contatto, Ocampo fonda «SUR», rivista trimestrale di letteratura e cultura che nasce con l'ambizione di fare da ponte tra Vecchio e Nuovo Mondo; «SUR» sarà pubblicata per 45 anni e avrà un impatto incommensurabile sulla cultura sudamericana, finalmente proiettata sulla scena mondiale.

Oltre al suo fondamentale contributo di animatrice culturale, Victoria Ocampo ha scritto moltissimo: mai opere di *fiction*, ma testi per lo più appartenenti a quella categoria che oggi chiamiamo *personal essay* (Meyer 1995). I suoi scritti confluiscono nei dieci volumi dei *Testimonios* – raccolte di brevi saggi pubblicati nel corso dei decenni e dedicati a un vastissimo spettro di argomenti, ma accomunati dall'esigenza di intrecciare l'auto-esame con la testimonianza sulla realtà del suo tempo (Arambel Guiñazú 1995: 125) – e nella sua *Autobiografía* in sei volumi, pubblicata, per sua volontà, postuma; numerose anche le traduzioni, quasi tutte pubblicate per «SUR», e che includono Faulkner, Camus, Graham Greene, T. E. Lawrence, Dylan Thomas.

3. TROVARE UNA VOCE: *BABEL*

Le prime pubblicazioni di Victoria Ocampo, però, sono dantesche. Tra il 1908 e il 1910, durante un lungo soggiorno a Parigi, Ocampo ottiene, a condizione di essere accompagnata, il permesso di assistere a diversi corsi alla Sorbonne e al Collège de France: alla Sorbonne frequenta lezioni dedicate alla letteratura greca, alla storia orientale, a Dante, alla filosofia di Nietzsche, alla grammatica francese, mentre al Collège de France segue i seminari di filosofia di Bergson e un corso di Henri Hauvette su Dante, destinato a influenzarla in maniera profonda. Decisivo sarà anche il rapporto con Julián Martínez, che da un lato la sostiene e la incoraggia a scrivere, dall'altro è preda di furiose gelosie, che gettano Ocampo nella disperazione più cupa; l'amore-passione genera in entrambi tormenti implacabili, esacerbati dalle regole di una società che impedisce loro di avere un figlio e di mostrarsi insieme. «En esa crisis – racconta Ocampo nella sua autobiografia – me puse de nuevo, buscándole explicación a mi drama, a releer *La Divina Comedia* (of all books!) segura de que Dante, como gran conocedor de los pecados, es decir del sufrimiento de la condición humana, tendría oculto allí algún consuelo, alguna revelación, algún bálsamo» (Ocampo 1981: 94). In questo quadro Victoria Ocampo matura la convinzione che il poema dantesco serva, come lo stesso Dante dichiara nell'epistola a Cangrande, a guidare l'uomo dalla miseria alla gioia, dall'amore-passione all'amore puro, dall'amore-oro, che diminuisce se distribuito, all'amore-luce, che non si disperde mai.

Nel 1920 questa lettura del testo dantesco prende forma nel primo testo pubblicato da Ocampo, un breve articolo scritto in francese e intitolato *Babel*, apparso su «La Nación», quotidiano argentino conservatore e cattolico.³ L'articolo prende le mosse da una citazione di Pascal sull'irriducibile diversità delle esperienze umane, e riflette sull'episodio biblico della torre di Babele e sul concetto di uguaglianza. L'ipotesi di Ocampo

³ Leggo l'articolo in Béhar 2021: 103-108, che riproduce l'originale francese; una traduzione spagnola è stata ripubblicata dall'autrice stessa in Ocampo 1935: 43-53.

è che Dio, in un eccesso di severità, abbia confuso le lingue solo nella percezione dei parlanti, non nella fenomenologia della parola; per questo gli uomini non si capiscono sul significato di una parola che pure è sulla bocca di tutti, ossia *égalité*. L'uguaglianza, per l'autrice, è inseparabile dall'ingiustizia; per dimostrare questo apparente paradosso Ocampo analizza il brano purgatoriale in cui Virgilio spiega a Dante che la sua capacità di sostenere la vista dell'angelo guardiano è proporzionata alla disposizione che la natura ha concesso a Dante: «quanto natura a sentir ti dispuose» (*Pg XV 33*). Agli occhi dell'autrice, il testo dantesco rivela così una grande verità e svela il segreto della felicità: ciascuno può contenere solo la felicità che le proprie capacità gli consentono di raggiungere, ed è perciò inutile sia comparare la propria realizzazione a quella altrui, sia pretendere di elevarsi al di sopra della soddisfazione che a ciascuno è propria; per questo la giustizia può affermarsi solo nella disuguaglianza.

La tesi è chiaramente elitista, ma il tono leggero e la forte presenza della prima persona, con le sue idiosincrasie esibite e con il suo spensierato relativismo, porta Ocampo a negare la possibilità di un'utopia egualitaria, di una verità oggettiva e di un linguaggio proprio e univoco, e le permette di riaffermare una sorta di individualistico pensiero della differenza, in cui difendere la propria marginalità ed eccentricità rispetto al resto della società e ritagliarsi così un suo spazio e una sua voce (Arambel Guiñazú 1995). Questo esordio segna un vero e proprio ingresso nel mondo delle lettere: Ocampo comincia a collaborare con «La Nación», massimo onore nel *milieu* dell'*intelligencija* argentina, anche se inizialmente in incognito; quando la famiglia lo scopre, le reazioni sono di sconcerto e preoccupazione: è inconcepibile che una donna possa lavorare (solo nel 1926 verrà approvata una legge che permetterà alle donne sposate di esercitare una professione, di disporre liberamente del proprio stipendio e di stipulare accordi finanziari e contratti senza l'autorizzazione del marito), e a maggior ragione che possa scrivere saggi e articoli d'opinione.

4. UNA LETTURA PERSONALE E APPASSIONATA: *DE FRANCESCA À BÉATRICE*

L'anno dopo è il 1921: il mondo intero è attraversato dalle celebrazioni per il seicentenario della morte di Dante. Ocampo, stimolata dalle grandi commemorazioni parigine, porta a maturazione le sue riflessioni dantesche e scrive in francese il suo primo saggio vero e proprio, intitolato *De Francesca à Béatrice: à travers la "Divine Comédie"*. Il suo è un Dante francese, letto con traduzioni e commenti francesi e mediato, nei rari casi in cui è mediato, soprattutto da critici francesi, e principalmente da Hauvette e Paul Claudel, la cui *Ode jubilatoire* sarà tradotta da Ocampo in spagnolo decenni dopo – ultima fatica di cui non vide i frutti, ma in cui ancora è presente il ricordo del saggio scritto decenni prima, e qui liquidato con una certa civetteria come un balbettio di scolara sui sentimenti risvegliati in lei dalla lettura di Dante.⁴

La prefazione dichiara in maniera assai esplicita la postura di Ocampo: mentre il mondo si appresta a celebrare il centenario dantesco, «nous tous, qui depuis de longues années, avons fait l'hommage de notre grande amour au *gran padre Aligher*, sommes, pour ainsi dire, retenus près de lui par un pan de notre âme et que tous, humbles ou puissants de la Terre, éprouvons le besoin de répéter son nom avec gratitude» (Ocampo 2021: 11). Con queste parole non solo Ocampo si accredita come lettrice di lungo corso della *Commedia* e come membro a tutti gli effetti di una comunità di intellettuali intenti a festeggiare la ricorrenza dantesca ('nous tous'),⁵ ma istituisce un paragone tutto sommato audace tra la propria gra-

⁴ La stessa dichiarazione («soy una eterna alumna») accompagna la rivendicazione del valore pedagogico dei suoi scritti, che Ocampo, in occasione del discorso di ringraziamento per l'ammissione all'Accademia Argentina, presenta come pensati non per sorprendere, ma per spiegare, e per questo pieni di «vérités premières» (Ocampo 1977: 26).

⁵ Ocampo aveva effettivamente partecipato alle solenni celebrazioni che si erano tenute alla Sorbonne, come dimostrano le citazioni riportate nella sua introduzione (Ocampo 2021: 13-14).

titudine verso Dante e quella che il poeta stesso mostra nei confronti del proprio maestro Brunetto Latini.

Questa lettura ispirata da amore e gratitudine si scontra però, come aggiunge subito Ocampo, con gli autoritari commentatori della *Commedia*, che vorrebbero imporre la loro interpretazione – erudita, misterica e aggressiva –, e che invece non fanno altro che sviare i lettori e impedire loro di godere della propria esperienza di lettura. Citando Croce, Ocampo non solo smaschera il fanatismo dei “dantisti” diventati “dantomani”, ma professa la necessità «di rimuovere alquanto l’ingombro dell’ordinaria letteratura dantesca e riportare gli sguardi verso ciò che è proprio ed essenziale nell’opera di Dante» (Croce 1921: avvertenza). Sembrerebbe, dunque, che Ocampo rifiuti l’appellativo di dantista per rivendicare una lettura all’insegna dell’amore e di un’esperienza personale appassionata e immediata.⁶

Questa “personale Baedeker” in cui l’autrice, con un tono personale e appassionato, presenta personaggi, legge terzine cariche di *pathos* e riassume gli episodi che più le interessano è divisa in tre parti corrispondenti alle tre cantiche sul modello, ancora una volta, del saggio di Croce. Dante è, agli occhi di Ocampo, un poeta filosofo che si interessa alle leggi e al significato della vita e che esplora tutto lo spettro delle emozioni umane; la costruzione oltremondana della *Commedia* è perciò ai suoi occhi soprattutto una trasfigurazione delle nostre esperienze esistenziali. Per questo il suo procedere argomentativo è più sintetico e impressionistico di quello di Croce, sebbene non manchino riferimenti piuttosto puntuali a fonti dantesche (Gregorio Magno, Agostino d’Ippona, Tommaso

⁶ Questa modalità di lettura per così dire luterana non si limitava, del resto, al testo di Dante, se altrove Ocampo scrive: «je suis de ceux qui tiennent en aversion tout ce qui n’est pas contact immédiat et virginal avec un auteur. Il me faut entamer un dialogue avec lui seul, sans tiers qui nous présente tout en imposant sa propre présence, expliquant pourquoi ce dialogue me convient et comment je dois m’y préparer pour en tirer le meilleur parti» (la citazione è tratta dall’articolo *En el día de Unamuno*, ripubblicato nei *Testimonios*, ma la leggo – in traduzione francese – nella prefazione di Victoria Liendo a Ocampo 2021: 6).

d'Aquino, Bonaventura da Bagnoregio) e a commentatori (Ozanam, Scartazzini, Tommaseo o la traduttrice Louise Espinasse-Mongenot),⁷ che si alternano a divagazioni letterarie (in cui sono evocati Pascal, Shakespeare e Oscar Wilde) e a commosse riflessioni sulla condizione umana.

Riassumendo l'idea portante del saggio, se inferno e purgatorio non sono altro che due modi diversi di soffrire le conseguenze di un eccesso e di comprenderlo, il paradiso è la vittoria di un amore trasformatore e dello spirito sulla carne, il trionfo del Bene distribuito secondo le capacità di ciascuno, nell'imperscrutabile giustizia divina. Come si evince già dal titolo, un interesse dominante viene dedicato al tema dell'amore, e in particolare all'episodio di Paolo e Francesca – ed è facile intuire le risonanze che l'episodio poteva avere con la vita di Ocampo, come dimostrano peraltro diversi passaggi della sua *Autobiografía* in cui la relazione con Julián Martínez viene proiettata sullo sfondo dell'episodio infernale (Pelossi 2010; Arqués 2012); ma ricevono particolare rilievo anche le figure di Beatrice e di Cunizza, che consolidano il discorso di Ocampo sull'amore e sulla sua dialettica tra corpo e anima, peccato e beatitudine. Le parole di Francesca sono la chiave a cui torna circolarmente anche il discorso su Beatrice: il tormento della lussuriosa non è attenuato dall'essere in compagnia dell'uomo amato, ma è anzi reso più crudele da questa imperfetta fusione che li rende ciechi e sordi l'uno all'altro; allo stesso modo, in questa vita molti viaggiano in compagnia ma isolati, avvolti da una felicità apparente che cela il supplizio della passione fisica. Questa concezione dell'amore assume venature mistiche pronunciate, non connotate in senso strettamente cattolico ma ancorate a una dimensione psicologica e spirituale.

5. STRONCATURE E GALANTERIE

Nello stesso 1921 Ocampo chiede a Paul Groussac, allora direttore della Biblioteca Nazionale di Buenos Aires e celebre erudito, di leggere

⁷ Sulle traduzioni e i commenti consultati da Ocampo si possono leggere le note di Roland Béhar a Ocampo 2021.

il libretto; Groussac risponde con un giudizio perentorio e brutale: il saggio non merita di essere pubblicato perché è colmo di pedanteria e di ignoranza, e l'autrice farebbe meglio, se proprio il demone letterario la possiede, a dedicarsi a un tema più alla sua portata, più personale – ignorando che per lei non c'era niente di più personale.⁸ Questo piccolo libro di omaggio a Dante che parla così tanto di lei è troppo importante perché Victoria Ocampo si faccia scoraggiare da Groussac; per questo continua a lavorare sul testo, che però rimane inedito ancora per qualche anno: solo nel 1924 viene pubblicato in traduzione spagnola grazie all'intervento di José Ortega y Gasset. Ortega desiderava riconquistare l'amicizia di Ocampo, che aveva smesso di rispondere alle sue lettere perché offesa da un suo giudizio negativo nei confronti di Julián Martínez. Nel pubblicare a sorpresa il volume, Ortega aggiunge un epilogo in forma di lettera a Victoria Ocampo, che costituisce il nucleo di quella riflessione sull'amore che il filosofo andrà sviluppando negli anni successivi.⁹

In questo epilogo, con tono galante ma con una buona dose di paternalismo, Ortega elogia il saggio di Ocampo, ma soprattutto lo prende come spunto per riproporre la propria riflessione sui ruoli di genere, convinto che la storia del sentimento maschile nei confronti delle donne non sia ancora stata esplorata. La storia, secondo il filosofo, segue dei cicli sessuali, per cui a epoche in cui predominano i valori maschili si susseguono epoche in cui prendono il sopravvento quelli femminili. In questo

⁸ «Afirmaba que demasiado se había ya comentado *La divina comedia*. De no aportar un dato inédito o un enfoque original, más valía dejarla en paz. Me aplicó un sinapismo cuyas virtudes revulsivas le parecieron necesarias: echó mano de la palabra “pédantesque” en francés, con sus resonancias satíricas. Me aconsejó que escribiese sobre un tema más a mi alcance, más personal [...] Quedé anonadada. ¿Algo personal? Este hombre no se daba cuenta de que nada era más personal para mí, en ese momento, que *La divina comedia*. Formaba parte de mi autoeducación» (Ocampo 1977: 26).

⁹ Oltre che nell'edizione spagnola del libro di Ocampo pubblicata nel 1924 (Ortega y Gasset 1924), l'epilogo di Ortega si può leggere in Ortega y Gasset 1939.

quadro, la grande scoperta di Dante sarebbe «la mujer como norma» (Ortega y Gasset 1924: 129): non più preda e corpo da prendere a tradimento, ma premio che si concede spontaneamente come ricompensa di un desiderio sublimato. In quest'ottica di vero e proprio evolucionismo spirituale e morale, la missione biologica della femmina (*hembra*) nella storia – ossia la natura più profonda della donna presa per sé stessa, e non in quanto madre, figlia o sorella – è quella di incantare ed elevare il maschio, selezionando il migliore ed esigendo da lui il perfezionamento di quei valori virili che lei stessa ha forgiato dentro di sé.¹⁰ In questo suo ruolo fondamentale, la donna non è passiva come spesso è stata dipinta, ma non è nemmeno attiva: si collocherà dunque nella forma intermedia dell'*essere* e del *sentire*, manifestando una superiorità lontana ed estranea; solo gli uomini, attivi nella sfera del *fare*, possiedono la conoscenza e il talento artistico, ma non aspirano ad altro che a conformarsi alla statua di uomo ideale che ogni donna porta scolpita dentro di sé.

A questo testo machista, nonché al premuroso e inatteso omaggio della pubblicazione del suo saggio, Ocampo non risponde se non a distanza di sette anni, pubblicando sul secondo numero di «SUR» una *Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset*. In questo testo Victoria Ocampo respinge innanzi tutto la convinzione – espressa da Ortega in uno dei brevi e rari passaggi in cui si sofferma sul saggio che sta pubblicando – che il proprio atteggiamento nei confronti dell'opera dantesca sia stato di rispetto e di repressione delle ispirazioni più personali: la sua è stata invece una lettura attiva, incentrata tanto sulla poesia della *Commedia* quanto su ciò che quella poesia faceva riecheggiare nella sua vita; più avanti, Ocampo ammetterà candidamente di aver in più punti abbando-

¹⁰ «El oficio de la mujer, cuando no es sino mujer, es ser el concreto ideal “encanto”, “ilusión” del varón. Nada más. Pero nada menos [...]. De suerte que la mujer es mujer en la medida en que es encanto o ideal. [...] La encantadora misión de la mujer es el principio que hace posibles las restantes formas de feminidad. Si la mujer no encanta, no la elige el hombre para hacerla esposa que sea madre de hijas hermanas de sus hijos. Todo se origina en ese mágico poder de encantar» (Ortega y Gasset 1924: 144-146).

nato il rispetto per il testo di Dante per correre dietro a un'idea che la ossessionava (Ocampo 1931: 27). Anche nell'epoca incerta e di passaggio che il mondo sta vivendo, l'opera di Dante conserva per lei la sua bellezza e la sua verità, benché si tratti di una verità deformata dal nuovo contesto storico in cui la *Commedia* viene letta. Ispirata dal volume sulla conquista della felicità di Bertrand Russell e ragionando anche su *L'amante di Lady Chatterley*, Ocampo medita con il consueto andamento rapsodico e analogico sulla felicità e sui «desórdenes de amor» che la allontanano da noi: come anni dopo nella sua autobiografia, la riflessione su Dante si intreccia con quella sull'amore passionale e sulla maternità, ma non tralascia nemmeno il tema, per lei così pressante, dell'ingiustizia e della disuguaglianza. Ribaltando l'appello a riscoprire il corpo (probabilmente da leggere in chiave allusiva: Arqués 2012: 71-72) che Ortega aveva posto a chiusura del saggio, Ocampo difende invece la dimensione dell'anima e della spiritualità, senza la quale non può darsi il vero amore passionale né la visione paradisiaca: l'epoca contemporanea ha sostituito all'inferno scatenato dall'amore eroico l'inferno degli angeli neutrali, perché l'oblio dell'anima a favore del solo piacere carnale ha portato aridità e disillusione; anche il vero amore sessuale, invece, richiede la combinazione di anima e corpo, altrimenti è solo appetito.

Quello che colpisce nel leggere i due testi uno a fianco all'altro è la radicale diversità dei due approcci alla differenza di genere: Ortega costruisce il suo intero discorso sull'opposizione tra i ruoli e valori maschili e quelli femminili, mentre Ocampo, qui come altrove, si interessa a temi psicologici, etici e sociali più universali, senza voler dividere il mondo in due metà. Nella *Rama de Salzburgo*, il terzo volume della sua autobiografia incentrato sugli anni dell'amore per Julián Martínez, Ocampo si dice convinta che non ci siano differenze fisiche o intellettuali tra uomo e donna: «lo que yo sentía no me parecía depender de lo que el compañero podía revelarme. Me consideraba física e intelectualmente desarrollada igual que él (aunque diferente) desde la eternidad» (Ocampo 1981: 45).

La reazione di Ortega è del resto solo il primo episodio, nonché la dimostrazione più evidente, della condiscendenza con cui fu accolto *De*

Francesca à Béatrice, talvolta sfociata, come già nel caso di Groussac, in aperta ostilità; il libro fu però ricevuto con sempre maggiori apprezzamenti man mano che Ocampo diventava famosa e che i suoi amici si spendevano per pubblicizzare e difendere la sua opera, in modo forse non del tutto disinteressato data la sua sempre più nota munificenza. Dietro queste recensioni non di rado pretestuose o strumentali c'era probabilmente soprattutto un pregiudizio di genere: in un contesto in cui così poche donne si dedicavano a commentare Dante, la ricezione di questo testo – pubblicato infine anche in francese nel 1926, e poi ristampato per «SUR» nel 1963 in una versione “argentinizzata” dalla stessa Ocampo – è stata influenzata da paternaliste galanterie, opportunismi e irritazioni che ne hanno spesso travisato il senso. Un recensore, per esempio, scrive con violento sarcasmo: «siamo in condizioni di assicurare che, prima dell'apparizione del libro di V. O., *De Francesca à Béatrice*, Dante era già conosciuto e commentato nel mondo» (Streppone 2019: 115). Anche nelle recensioni positive – tra cui spicca, per esempio, quella di Paul Hazard – la marginalità dell'autrice in quanto donna e in quanto argentina è sempre sottolineata, anche se per corroborarne gli elogi. Per fare solo un paio di esempi, nel 1925 una recensione anonima elogia Victoria perché «no pretende escribir como hombre, y escribe lisa y llanamente como mujer» (Béhar 2021: 203); anche Melchor Fernández Almagro, storiografo e critico spagnolo, sottolinea con insistenza «l'aroma di grazia femminile» che impregna il saggio di Ocampo e che si realizza soprattutto nella preferenza accordata al tema dell'amore, e dedica ben più ampio spazio alla discussione dell'epilogo di Ortega, che reputa evidentemente il vero interlocutore dell'operazione editoriale (140). Da questi episodi di ricezione emergono chiaramente le due reazioni più tipiche alla critica femminile e femminista messe in evidenza da Culler: o si ritiene che lo sguardo maschile sia neutrale e quello femminile un mero tentativo di forzare il testo, oppure si attribuiscono alle interpretazioni maschili i caratteri di razionalità, serietà e riflessione, e viceversa si reputano quelle femminili emotive, frivole e spontanee (1982: 55-8).

6. LETTURE DI FRANCESCA, DENTRO E FUORI IL CANONE

È lecito chiedersi, dunque, se quello di Ocampo sia veramente un «viaje sentimental» tanto connotato in chiave femminile, tanto eccentrico rispetto alle letture dantesche che si leggevano in quegli anni. Lo studio dantesco più in voga in quegli anni, il già menzionato libro di Croce, parte proprio dal presupposto che lo sfaccettato universo emotivo e morale sia l'aspetto più importante del poema: come Ocampo, Croce si appella alle impressioni individuali che ciascuno riceve nel leggere la *Commedia* (Croce 1921: 56; ma già De Sanctis aveva difeso una lettura vergine e ingenua), specificando che la metodologia di lettura corretta consiste nel «leggere Dante proprio come tutti i lettori ingenui lo leggono e hanno ragione di leggerlo, poco badando all'altro mondo, pochissimo alle partizioni morali, nient'affatto alle allegorie, e molto godendo delle rappresentazioni poetiche, in cui tutta la sua multiforme passione si condensa, si purifica e si esprime» (Croce 1921: 70). Le premesse metodologiche, come si vede, sono piuttosto simili, ed erano del resto assai diffuse in quella temperie culturale; l'importanza dell'operazione crociana si misura allora non solo nell'enorme spazio che ha occupato sulla scena della critica italiana lungo tutto il Novecento, ma anche in questo effetto collaterale: quello di legittimare come mai prima di allora la validità di un'interpretazione letteraria non erudita, non canonica, non istituzionale come quella delle donne non poteva che essere.

La differenza di genere che separa Croce da Ocampo produce però un'impostazione diversa: Ocampo critica gli eccessi dei commenti, ma ammette che alcuni sono indispensabili; rivendica una lettura personale, ma la presenta come appassionata guida di viaggio per lettori pigri e distratti, come itinerario possibile tra molti; talvolta si spinge fino a utilizzare Dante quasi come pretesto per parlare delle proprie idee, e viceversa si basa sulla propria vita per comprendere il poema (quella vita che è definita una «irremplaçable commentatrice des chants de la *Divine Comédie*», Ocampo 2021: 23), ma non pretende di esprimersi a nome dell'umanità intera né di introdurre in modo dogmatico una prassi inter-

pretativa. Croce, al contrario, scarta quasi in blocco la critica precedente e teorizza un vero e proprio metodo di lettura, finalmente capace di «riportare gli sguardi verso ciò che è proprio ed essenziale nell'opera di Dante» (Croce 1921: avvertenza): pur declinata in chiave estetica, si tratta di un'interpretazione normativa – che infatti è stata l'autorità da scardinare per buona parte del secolo –, che spiega come si dovrebbe leggere il testo, anziché limitarsi a esporre le riflessioni che quel testo ha sollevato in uno specifico lettore.

Ora, Croce era un modello esibito di Ocampo, nonché il più grande rappresentante di quella critica estetica che evidentemente le era congeniale; ma allargando lo sguardo ad altri più insospettabili studiosi ci rendiamo conto che ad accostarsi al testo dantesco in modo estremamente personale, ai limiti dell'idiosincrasia, non erano solo le belle e ricche erediere che sospiravano per le proprie vicende amorose. Un venerando e austero filologo come Ernesto Giacomo Parodi, che apriva il proprio volume con una requisitoria contro le derive estetiche e dichiarava di preferire che il suo libro «paresse noioso e solido, piuttosto che brillante e superficiale» (1921: vi-vii), riserva al personaggio di Francesca un'interpretazione che oggi ci appare tutt'altro che distaccata e ancorata al testo. Nel commentare il personaggio di Francesca l'accento torna con insistenza su una sua presunta natura quintessenzialmente femminile,¹¹ della quale viene data un'interpretazione assai faziosa. Per Parodi, infatti, Francesca è «trascinata dall'impetuoso e cieco egoismo della passione» (Parodi 1921: 69), che la porta fino a maledire il marito ancora vivo, per il quale del resto si mostra un'aperta simpatia;¹² la lettura idiosincratca del

¹¹ In questo preceduto da De Sanctis, secondo cui Francesca è la prima vera donna della nostra letteratura, e mostra tutta la sua femminilità nell'essere vinta (1955: 646-650); una lettura che Renzi riconosce come profondamente *gendered*, cioè interessata unicamente a questa femminilità di marca romantica, spesso senza un vero rapporto con il testo di Dante (2007: 142).

¹² «Che importa se fu un marito oltraggiato? Se la sorprese nella colpa? Se le leggi umane, le leggi sociali lo scusano? Ella non conosce scusa né pietà per chi ha colpito il suo amore e ha precipitato lei e il suo Paolo nella dannazione eterna»

carattere del personaggio si spinge fino a dichiarare che «una donna che ama in quel modo, con tutta se stessa e per sempre, dev'essere di necessità una creatura parziale e violenta, nella quale l'amore ciecamente esclusivo che la domina non soffre altro compagno, se non forse un odio non meno cieco dell'amore» (Parodi 1921: 70).

Come mostra il libro di Lorenzo Renzi (2007), per secoli buona parte dei commentatori si è concentrata in maniera quasi ossessiva sul personaggio di Francesca, sulla sua colpa e sulla sua pena, in una serie di letture tutte orientate alla definizione delle differenze di genere che trasformavano la peccatrice nell'icona di una presunta femminilità ora passiva, ora aggressiva, ora perdonabile, ora colpevole, e colpevole non solo di lussuria, ma anche di una cattiva interpretazione del testo. A differenza di questi commentatori, Victoria Ocampo è interessata all'amore tra i due cognati, a una riflessione psicologica e morale universale (quelli che Barolini 2000 definisce «nongendered moral issues», o «the life story as reduced to abstract principles») e non al peccato, alle responsabilità («the life story as reflected in circumstance and specificity»), e dunque al gioco di ruoli che la società patriarcale assegna alle dinamiche uomo/donna; non presta attenzione al «gendered and historical issue», ossia al fatto che Francesca è donna, e questo a tal punto che il dramma messo in luce da Barolini, ossia il contrasto tra la *Realpolitik* che aveva dominato le vicende biografiche della nobile ravennate e il coronamento del suo sogno romantico, è del tutto assente nel libro di Ocampo, che pure avrebbe potuto rispecchiarsi molto anche in questa dimensione sociale.

7. VITA DI IRMA BRANDEIS

La seconda protagonista di queste pagine, di una generazione più giovane di Victoria Ocampo, è Irma Brandeis.¹³ Brandeis nasce a New York

(Parodi 1921: 73-74).

¹³ Per una biografia più dettagliata di Brandeis, oltre che per una rassegna della bibliografia a lei dedicata, mi permetto di rimandare a Tomazzoli 2021; se-

nel 1906 in una colta e benestante famiglia ebrea di origini austro-boeme; il padre è un medico che trasmette ai figli la passione per la musica e l'arte. Nella New York degli anni Venti, Irma Brandeis prende lezioni di danza alla scuola di Isadora Duncan, frequenta i caffè del Greenwich Village e si dedica alla lettura di poeti e scrittrici come Katherine Mansfield, suo modello letterario privilegiato, ed Edna St. Vincent Millay, che in quegli anni promuoveva l'indipendenza femminile e la libertà sessuale.

Nel 1927 ottiene un *bachelor degree* al Barnard College, istituzione universitaria associata alla Columbia ma riservata alle donne; già in questi primi anni intesse stimolanti amicizie con un gruppo di intellettuali per lo più progressisti e attenti a quanto succede oltre Oceano (Arthur Livingston, Helen Huss Parkhurst, William Montague, Charles Sears Baldwin, Giuseppe Prezzolini e i due cugini Dino e Gino Bigongiari), che la spingono a scoprire le culture e le letterature italiana e francese e che la avviano a una carriera di insegnamento. Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta Brandeis soggiorna in Italia per approfondire la sua conoscenza dell'italiano e si dedica alle sue prime traduzioni, oltre che alla pubblicazione di poesie e racconti sul «New Yorker» e sull'«Harper's Bazaar». Nel 1932 viene assunta come *instructor* di italiano (e in seguito anche di francese) presso il Sarah Lawrence College, dove insegna per dieci anni, partecipando attivamente alla vita del campus con iniziative scientifiche e mondane (Serafini-Sauli 2006). Durante la guerra, Brandeis vive un periodo di febbrile attività politica e civile, collaborando con l'Office of War Information; nel 1944 diventa insegnante al Barnard College, dove lavora fino al pensionamento nel 1979 e dove, dopo la sua morte nel 1990, riposano le sue ceneri. Nell'arco della sua carriera Irma Brandeis ha pubblicato poesie e racconti, tradotti dall'italiano (Montale e Tobia Nicotra) e dal francese (Rostand e Supervielle) e scritto interventi critici su Campanile, Chiaromonte, Silone, Pirandello e, soprattutto, Montale e Dante.

gnalo comunque i titoli più importanti: De Caro 1999 e Hertz 2013, oltre ovviamente ai passi epistolari e diaristici che si leggono in Brandeis 2008.

Rispetto a Victoria Ocampo, dunque, Irma Brandeis è inserita non solo nel *milieu* intellettuale nordamericano ed europeo – grazie ai numerosi viaggi in Italia e in Francia, durante i quali conosce Montale e molti altri personaggi notevoli del mondo artistico e culturale di quegli anni –, ma anche in quello universitario che a Ocampo era stato negato dal padre, e che conquistò solo nel 1970, quando fu la prima donna argentina a essere nominata accademica (ma già nel 1967 aveva ricevuto un dottorato *honoris causa* ad Harvard).¹⁴ Borghese e non aristocratica, certamente non ricca come Victoria Ocampo ma più progressista, Irma Brandeis lavora per mantenersi e lotta per un posto all'università, barcamenandosi tra insegnamento, scrittura narrativa, traduzione e critica letteraria; diversamente dall'argentina, il suo primo e più ardente obiettivo, progressivamente messo da parte per gli impegni accademici, è scrivere *fiction*. A differenza di Ocampo, Brandeis non si è mai sposata, ma come lei ha avuto numerose relazioni con intellettuali di spicco, tra cui si può menzionare Leo Ferrero, scrittore e giornalista antifascista che aveva fondato «Solaria» insieme ad Alberto Carocci, e che aveva collaborato assiduamente con Ocampo e con «SUR», prima di morire a soli trent'anni; nessuna delle due ha avuto figli.

Oggi Brandeis è conosciuta quasi esclusivamente in quanto musa di Montale, figura dell'amante infelice che non è riuscita a convincere l'uomo a lasciare la moglie ma che ha potuto godere di un ruolo ineguagliato nell'ispirazione del poeta. Eppure, “Clizia” «is perhaps the most unusually active muse in literary history» (Hertz 2013: 12): anche a chi continua a ridurla a questo ruolo di lontana ispiratrice non può sfuggire che Brandeis, come Montale, era autrice e critica letteraria, che è inter-

¹⁴ Nel suo discorso di ringraziamento per l'ammissione all'Accademia, Ocampo ricorda di aver rifiutato in passato di far parte dell'istituzione: «rehusé por juzgarme poco adecuada a estas actividades [...]. No tengo pasta de académica ni de diplomática. Soy una autodidacta, franco-tiradora en el terreno de las letras. Estas características provienen de haber nacido en las postrimerías de la época victoriana. Era un hándicap tremendo para la mujer» (Ocampo 1977: 25).

venuta in maniera fondamentale nella diffusione delle opere di Arsenio,¹⁵ dedicando anche alla figura poetica di Clizia un penetrante contributo critico (Brandeis 1962), e che all'alienante etichetta di musa si è opposta non solo sottraendosi con energia alle importune attenzioni dei critici, ma anche creativamente (Tomazzoli 2021: 285-287). Quanto a quel che qui ci interessa, ci si può forse perfino spingere a sostenere, come ha fatto Hertz, che Dante sia stato tanto importante per Montale anche perché era importante per lei (2013: 11). Brandeis, infatti, ha amato, studiato e insegnato Dante per buona parte della sua vita: ripercorrendo il suo diario e le sue lettere gli accenni al poeta sono numerosi e appassionati, spesso intrecciati, come nel caso dei testi più autobiografici di Ocampo, a riflessioni sulla propria vita.

Così mentre si trova a Firenze nell'estate del 1933 – quella in cui conosce Montale e si lega a lui – scrive a Gino Bigongiari, suo amante per oltre trent'anni: «divento spaventosamente romantica a Firenze. Tu percepisci in me un desiderio tenuto accuratamente nascosto ma tuttavia presente di vendicare l'esilio e la morte di Dante su ogni persona che respira oggi a Firenze!» (Brandeis 2008: 106). Nel 1938, quando riflette sulla dolorosa decisione di tagliare i ponti con Montale, annota sul proprio diario: «quando sono sola qui, i fantasmi bivaccano. E mi sento come se fossi morta; come se la mia vita fosse finita quattro anni fa, finita probabilmente in un pomeriggio di settembre a Torino. Semo perduti, e sol di tanto offesi, / che senza speme vivemo in disio» (Brandeis 2008: 134).

¹⁵ Per l'importante ma misconosciuto ruolo di mediatrici che molte donne hanno ricoperto nella storia delle relazioni editoriali tra Italia e Stati Uniti vd. Pellizzato 2022, che apporta ulteriori elementi utili a questa analisi: approfondisce le attività della Casa italiana della Columbia, diretta da Prezzolini e propiziata dall'iniziativa di Arthur Livingston, due strette frequentazioni di Brandeis, e getta luce su un'altra dantista che meriterebbe rinnovata attenzione, cioè Nancy Lenkeith. Colgo l'occasione per ringraziare Giulia per avermi fatto leggere il suo contributo prima della pubblicazione.

8. I PERSONAGGI FEMMINILI NELLA CRITICA DANTESCA DI IRMA BRANDEIS

Le ricerche dantesche di Irma Brandeis prendono forma nei primi anni '60, in concomitanza con il secondo centenario dantesco del secolo: al 1961 risale la curatela del volume *Discussions of the "Divine Comedy"*, un'antologia di venti estratti critici sul poema dantesco, selezionati, introdotti e in alcuni casi tradotti dall'editrice stessa; nel 1965 l'acquisita fama di dantista le garanti la partecipazione al numero commemorativo della rivista «Books Abroad». Il culmine delle ricerche dantesche di Brandeis è però senza dubbio la monografia *The Ladder of Vision*, pubblicata a Londra nel 1960 con il supporto della Bollingen Foundation e poi ristampata due volte negli Stati Uniti negli anni successivi.

Il volume propone un'analisi della *Commedia* che investe diversi livelli del testo, e che combina una lettura puntuale del dettato dantesco a un'interpretazione unitaria. A un capitolo introduttivo seguono due capitoli dedicati rispettivamente all'*Inferno* e al *Purgatorio*, poi un capitolo su Beatrice, incentrato dunque sui canti finali del *Purgatorio* e sull'ultima cantica, e infine due capitoli dedicati al linguaggio figurato:¹⁶ il primo è un riuscito esempio di *close reading* del complesso apparato retorico di un passo scelto in maniera dichiaratamente causale, ossia i primi 50 versi di *If XXXII*, mentre il secondo ripercorre lo sviluppo dell'*imagery* della luce lungo tutto il poema, riportandolo al contesto culturale e simbolico in cui Dante era immerso. Come si vede, ci troviamo di fronte a un saggio accademico tradizionale, sebbene originale in molti suoi risultati: *The Ladder of Vision* è scritto con una prosa piana, benché spesso ironica, e assertiva alla bisogna (come quando liquida icasticamente il pensiero di Croce con un «but he was wrong»: Brandeis 1960: 13), fa uso di bibliografia critica e si mostra aggiornato sui più recenti sviluppi della critica dantesca, nella quale si inserisce a pieno titolo. Come tale fu ricevuto da diversi studiosi sulle due sponde dell'Atlantico (Cristofaro 2011: 282-

¹⁶ Questi due capitoli sono a mio parere i più interessanti e innovativi del libro di Brandeis; per una loro più dettagliata analisi rimando a Trama 2013.

283; Trama 2013: 185-187), ma probabilmente per la sua definitiva inclusione nel canone della critica dantesca non ha giovato la notorietà acquisita da Brandeis quando, dopo la morte di Montale, la loro relazione è diventata di dominio pubblico (Ariani 2009: 52-53); a oggi è molto raramente citato, sebbene possa essere ancora molto utile a chi voglia approfondire un tema relativamente trascurato dalla dantistica come quello del linguaggio figurato.

Brandeis introduce il proprio saggio non come una discussione teorica, ma come una progressione di studi testuali accomunati dall'obiettivo di mettere in luce il modo in cui i significati della poesia dantesca siano fusi nelle sue immagini. Anche per Brandeis, come per Ocampo, il tema portante della *Commedia* è l'amore, che quando è semplice passione e non è indirizzato al bene produce dolore, tensioni e angoscia; quando ritrova Beatrice, Dante-personaggio ha invece raggiunto finalmente l'armonia tra volontà e desiderio e ha perfezionato l'amore-*caritas*. La scaturigine della poesia dantesca non è mai, agli occhi dell'autrice, un'idea astratta, ma è sempre nella realtà di cose e persone, e soprattutto nel ricordo vivo e presente del suo incontro con Beatrice. Dal momento che il mondo è una teofania, in questo incontro risiede il senso ultimo della vita del poeta: come Gilson, Brandeis precisa che Beatrice può assumere un valore simbolico solo alla luce della sua reale esistenza e della sua presenza nella poesia di Dante fin dalla *Vita nova*; sulla sua dimensione storica e letterale si fonda poi, sulla scia di Singleton, anche la sua funzione cristologica di mediare tra l'umano e il divino, tra la verità e l'intelletto.

L'analisi del personaggio di Francesca è in qualche modo speculare: Brandeis ricorda quanto siano numerose e contraddittorie le interpretazioni della critica sulla lussuriosa, citando a mo' di esempio le romantiche giaculatorie di De Sanctis e di Foscolo e le implacabili accuse di Gaetano Trombadori e Giuseppe Busnelli; tutte queste letture, come la maggior parte delle altre, incorrono nell'«easy error of confusing a work of art with a work of life, and of evaluating a literary character without taking stock of the evaluation already incorporated in it by the author» (Brandeis 1960: 22-23). Anche Brandeis ritiene che i lussuriosi siano pu-

niti dal loro stesso peccato: la tempesta che li trascina non è qualcosa di esterno, ma è il tormento generato dal loro desiderio sensuale e dalla sterilità della loro fusione; rispetto alla lettura di Ocampo, tuttavia, Brandeis è più perentoria nel riconoscere l'errore di Francesca, e non caratterizza l'amore passionale con altrettanto *pathos*.

Come Ocampo, Brandeis traccia un collegamento tra Francesca, che vede la passione come semplice attrazione fisica capace di prendere il sopravvento sulla ragione, e Beatrice, che rappresenta il polo opposto e positivo della dottrina dell'amore dantesca: Beatrice, infatti, conosce la vanità delle proprie «belle membra [...] 'n terra sparte» (Pg XXXI 50-51) e sa che la bellezza del corpo non è altro che il primo gradino da salire nella scala che rappresenta il perfezionamento spirituale e conoscitivo messo in scena da Dante (Brandeis 1960: 30). Quando riappare a Dante nell'Eden gli si presenta perciò come una musa offesa, che mostra al peccatore la sua miseria e lo spinge ad allontanarsi definitivamente dal mondo corruttibile; lungo l'ascesa paradisiaca, assume attributi che nessuna donna aveva mai riunito, influenzati probabilmente dalla mescolanza di amor sacro e amor profano già realizzata nella figura della Vergine, ma ancor più innovativa nella sua fusione tra la dimensione erotica e quella puramente intellettuale: «she is at once brilliant, holy, wise and bewitching» (Brandeis 1960: 119).

Anche nel caso di Beatrice Brandeis lamenta la sovrabbondanza di bibliografia critica sul personaggio, che rende quasi impossibile per lo studioso contemporaneo mantenere uno sguardo fresco; a differenza di Ocampo, però, Brandeis ritiene che un approccio totalmente naïf abbia grandi effetti collaterali, dal momento che non si può capire Beatrice così come Dante l'ha immaginata senza qualche nozione sulla concezione medievale dell'amore e della donna, o senza conoscere la poesia precedente (Brandeis 1960: 103-104). La sua argomentazione, in effetti, menziona tanto le opere dantesche precedenti la *Commedia* quanto la dottrina tomista sulle verità divine, e con il supporto della bibliografia critica discute diversi dubbi e proposte avanzate dai critici.

L'interesse di Brandeis per le figure femminili nella poesia di Dante si manifesta anche in un altro contributo, apparso nel numero monografico della rivista «Books Abroad» pubblicato in occasione del centenario dantesco. L'articolo prende in esame le caratteristiche di una serie di donne dantesche (Lisetta, la donna gentile della *Vita nova*, Francesca, la sirena purgatoriale, Matelda e Beatrice) per riflettere ancora una volta sul modo in cui Dante problematizza l'attrazione per le bellezze terrene e il conflitto, generato dall'incostanza dell'anima umana, tra tale attrazione e la fedeltà nei confronti di Beatrice. Se nel libro di pochi anni prima Francesca e Beatrice erano analizzate senza tematizzare il loro essere donne, in questo caso i personaggi muliebri sono messi in più stretta relazione con Dante e con il suo appetito concupiscibile, e sono perciò considerati alla luce della loro forza di attrazione e della loro femminilità. Matelda, per esempio, assurge a «the archetypal feminine as maiden and goddess – but with these signs now transmuted, signifying chastity and divine love» (Brandeis 1965: 98); ma il suo personaggio a sua volta non è altro che un'anticipazione di Beatrice, il ritorno allo stato d'innocenza necessario per raggiungere la pienezza della conoscenza e dell'amore-*caritas*.

10. RISPECCHIAMENTI TRA LETTERATURA E VITA

Cominciando a tirare qualche filo rispetto a quanto detto finora, è indubbio che, benché non sia una loro prerogativa esclusiva, l'interesse per le donne uscite dalla penna di Dante e per la sua rappresentazione dell'amore abbia un ruolo di primo piano negli studi di Ocampo e Brandeis. Nel caso di Ocampo tale preferenza, rimasta implicita nel libro, è successivamente ricondotta in maniera dichiarata alle necessità esistenziali ed emotive di un periodo tormentato della sua vita:

Yo vivía Dante, no lo leía. Algunos versos me daban su bautismo, pues sentía que estaban escritos para nombrarme. [...] Mi necesidad de comentar *La Divina Comedia* nació de un intento de aproximarme a la puerta de salida *de mi drama personal*, tanto como de mi real entusiasmo por el poeta florentino, mi hermano. Hoy

compruebo, sin amargura, que nada he dicho de ese poema o de la piedra preciosa que llevo. [...] Si no he sido capaz de transmitir esa visión, ese testimonio, es porque no era mi destino. Poco importa. Otros lo harán y será como si yo lo hubiera hecho. Muchos trabajamos, de diferentes maneras, en la misma tarea. ¿Cómo tener yo la pretensión de explicarle al lector lo que apenas me explico a mí misma? (Ocampo 1981: 97-99).

Anche per Irma Brandeis la lettura di Dante porta con sé profonde risonanze personali e ha la capacità di farle comprendere meglio la propria vita e di indirizzarla, come emerge da questo passo del suo diario:

Ho cominciato a insegnare non sapendo niente salvo un po' di italiano. Al Sarah Lawrence College ho cominciato a capire un po' di ciò che stavo perdendo, dovendo vedere un po' di ciò che accadeva nella critica e nella nuova letteratura. [...] Fu uno studente che mi costrinse a leggere Dante... Ne ho letto di più in seguito. Dopo la morte di Nico¹⁷ e la consapevolezza della perdita di E. M. ho cominciato a intuire che cosa stessi leggendo in quel libro. Un altro povero tentativo di vivere la vita. Ho cominciato a cambiare pelle (Brandeis 2008: 147).

Il capolavoro di Dante ha dunque per Brandeis lo stesso potere conoscitivo e trasformativo che gli attribuiva Ocampo, ma per l'americana, come abbiamo visto, le opere letterarie non devono essere lette alla luce delle verità biografiche: Irma Brandeis rifiuta con decisione ogni forma di confusione tra arte e vita. Tale contaminazione era a maggior ragione respinta dinanzi ai critici che cercavano di carpire dettagli sulla sua vita per interpretare le poesie di Montale; in una lettera a Contini datata 2 luglio 1986 scrive a Trabucco:

¹⁷ Nicholas Kaltchas era uno storico della politica e del diritto che Irma Brandeis aveva conosciuto nel 1935 al Sarah Lawrence, dove entrambi insegnavano; i due ebbero una relazione che pare stesse per concretizzarsi in un matrimonio, ma Kaltchas morì improvvisamente nel 1937.

I hope you are sure that I do not like the publicity that has followed the identification of I.B. I did not want the identification to occur (because E.M. did not) and disliked the publicity because it invited misreading of the poems. I hope you are sure that I know that Clizia is a figure of poetry, not of life. (When I complained to you that she was an unfortunate choice, it was not because I thought of the myth as reflecting on me, but on the lady of the Clizia poems.) (Brandeis-Contini 2015: 41).

Ciò nonostante, al di là della sua profonda ammirazione nei confronti della poesia di Montale – un’ammirazione precedente alla loro relazione e non influenzata da essa, anzi, probabilmente responsabile in larga parte della relazione stessa – Brandeis era comprensibilmente interessata in modo speciale alla figura di Clizia, e tale interesse finiva per indirizzare almeno parzialmente anche la sua riflessione su Dante. Infatti, non solo il *senhal* di Clizia derivava a Montale da un sonetto pseudo-dantesco, piuttosto che dal mito ovidiano, ma le sue caratteristiche cristologiche, così come la funzione luminosa assegnatale, erano certamente modellate sul personaggio di Beatrice, che doveva perciò assumere agli occhi di Brandeis un interesse supplementare (Hertz 2013: 263). Potremmo dunque pensare che Ocampo rilegga la propria vita nello specchio di Francesca (Pelossi 2010; Arqués 2012), e che Brandeis rilegga il proprio doppio poetico nello specchio di Beatrice; in realtà, a me pare che il contrario sia più importante: se teniamo a mente, come nota lo stesso Arqués, che l’operazione per cui Francesca diventa il modello dell’autobiografia di Victoria è successiva di almeno un paio di decenni rispetto alla scrittura del suo saggio dantesco, ne dovremmo forse concludere che in quest’ultimo è il dramma infernale a essere letto con il filtro della propria esistenza, come aveva ammesso l’autrice stessa, piuttosto che viceversa. Irma Brandeis, dal canto suo, non solo non si riconosce in Clizia,¹⁸ ma non

¹⁸ «I am tired of being asked whether I am, told that I am Clizia in E.M.’s poems. Those who do so seem not aware of Clitia as Ovid tells her. She is a villainess, a woman suspended in love, and vengeful. She brings about the death of her innocent rival and is cursed by the god whom she continues to love in her he-

può certo riconoscersi nemmeno nel suo modello beatriciano; quando riflette su sé stessa nel suo diario, infatti, sceglie di rappresentarsi con il filtro di modelli ben più contemporanei, come le figure femminili libere e spavalde di Edna St. Vincent Millay o le introspettive *personae* narrative di Katherine Mansfield, oppure, in relazione alla specifica vicenda montaliana, un personaggio da romanzo di Henry James:¹⁹

What a novel there would be in the E.M. story in the style of H. James!! The woman who falls responsively in love with a young poet, learns after 2 years that there is a life-or-death obligation to another woman, bitterly accepts the separation yet feeling his anguish more than her own, makes another (truncated) life for herself and keeps perfect silence about her role in his life even when his growing fame and her presence in his poems brings inquiries and guesses – Many years later the “other” dies. They are old now,

liotropic transformation. That is not my story. It resembles far more that of “Xenia’s” except that Xenia succeeded in all she desired: blaming me, slandering me, returning herself to favour both in respect to her rival and to herself» (Brandeis 2008: 159); e ancora, in una lettera a Contini scritta nel maggio del 1985: «as for me, I must certainly not be called Clizia. I have spent sleepless nights codifying the reasons why I am not she. But in the end there is one that holds and always makes me shudder. Clizia, ever-faithful to her love, was a murderer. I think the whole story suits better someone else. I am tired of reading that C. was an American who went back to her own country. I did not want to go» (Brandeis-Contini 2015: 24).

¹⁹ «Riemerge in quello stile l’intreccio che Irma contempla una quarantina di anni dopo, presenti tutti gli ingredienti delle trame internazionali di James: la giovane americana, indipendente e ansiosa di esperienze nel suo *grand tour* europeo, un amore idealizzato, una terza figura che ne impedisce la realizzazione, la delusione e lo spegnimento di ogni speranza via via che la maturità subentra alla giovinezza e all’innocenza. Presa nelle complesse maglie delle differenze culturali e dei malintesi che ne derivano, la protagonista perde la sua visione romantica dell’amore e del Vecchio Mondo, si aggrappa ad alti valori morali nel pensiero nostalgico di quel che avrebbe potuto essere e non è stato» (Francini 2018: 118).

but she is sure that he will speak to her, want her friendship, express a concern for her life: He does not. Silence. She thinks of the flawed vows of Dante's moon, but recognizes that they are not the case: it is the *absolute* will that has failed here (Brandeis 2008: 108).

Ancora una volta, dunque, il modello dantesco le torna alla mente, ma è scartato perché inadeguato: rispetto ai grandi assoluti e ai tragici conflitti morali rappresentati nella *Commedia*, Brandeis percepisce il proprio dramma esistenziale in una chiave ben più prosaica e disillusa.

11. SCRIVERE COME UNA DONNA

Quello dell'immedesimazione è un problema chiave nella critica femminista: per secoli, se non millenni, una delle caratteristiche fondamentali della letteratura occidentale è stata la sua pretesa universalità, l'idea che l'arte bastasse a trasformare tutto ciò che è personale e soggettivo in una rappresentazione valida per tutti, donne comprese. Dalla pretesa universalità della letteratura scritta da uomini deriva l'implicito invito alle lettrici perché si identifichino in personaggi maschili, e ne deriva anche un altrettanto implicito corollario: un personaggio maschile è universale, mentre un personaggio femminile ha uno stato d'eccezione (Fetterley 1978). In quest'ottica non dovrebbe dunque stupirci che due lettrici come Ocampo e Brandeis, che con passione e urgenza cercavano nella letteratura risposte ai propri interrogativi esistenziali, si rivolgessero con una speciale attenzione ai personaggi femminili di Dante, senza però riuscire a immedesimarsi del tutto in essi. Bisogna però evitare anche l'estremo opposto, cioè di cadere nella trappola del determinismo biologico denunciata da Kamuf (1980): non dobbiamo dare per scontato che *essere una donna* porti necessariamente a *leggere come una donna* e a *scrivere come una donna*: in primo luogo perché, sotto la falsa pretesa di universalità di cui sopra, alle donne è stato insegnato a leggere come uomini – un fenomeno che Fetterley (1978) ha definito *immascultation* delle lettrici, e che porta con sé una crisi identitaria e una perdita di fiducia nei

confronti della validità delle proprie esperienze e percezioni; in secondo luogo perché una critica che si fermasse al genere di chi scrive, assumendo che chi si firma con un nome di donna abbia un'identità femminile, non potrebbe produrre altro che conclusioni tautologiche (Kamuf 1980).

C'è dunque un equilibrio delicato tra la volontà di riscoprire se e come il genere influenzi la lettura e la scrittura – così come influenza ogni aspetto della nostra vita sociale, culturale e politica – e il rischio di cadere in forzature che ci porterebbero a interrogarci su una presunta specificità femminile, avallando in qualche modo il pregiudizio che la lettura *tout-court*, la lettura normale, neutra, sia quella maschile. Per secoli la lettura è stata considerata un'attività pericolosa da cui le donne avrebbero fatto meglio ad astenersi: lo testimoniano figure come Francesca o come Madame Bovary, caratterizzate dai loro autori come lettrici imperfette che patologicamente confondono i confini tra letteratura e vita. A questi due esempi, non a caso, Ocampo, più incline di Brandeis a confondere i confini tra vita e letteratura e a manifestare la propria soggettività anche nell'esercizio della critica letteraria, è stata paragonata esplicitamente.

Ocampo ha riflettuto sul rapporto tra genere e letteratura per tutta la vita, e grazie alla sua torrenziale produzione saggistica, epistolare e autobiografica possiamo seguire le tappe di questo percorso di riappropriazione di una modalità di lettura e di scrittura femminile. Da bambina, nella sua vita così rigidamente codificata e controllata, l'unico conforto sono i libri, e soprattutto i libri in cui i personaggi si amano liberamente, oppure nonostante gli ostacoli: «los libros, los libros, los libros eran un mundo nuevo en que reinaba una bendita libertad. Yo vivía la vida de los libros, y no tenía que rendirle cuentas a nadie de este vivir. Era cosa mía. [...] La palabra escrita ayudaba a escapar de las injusticias, de la soledad, de la pena, del aburrimiento» (Ocampo 1979: 177). Nei libri della Comtesse de Ségur Victoria può leggere storie d'amore simili alle sue prime passioni infantili, ma la sua vera passione sono i romanzi d'avventura della *Bibliothèque Rose Illustrée*: Verne, Dickens, Allan Poe, nei cui personaggi maschili si immedesima senza sforzo. Ma leggere e scrivere sono

anche e sempre, per Ocampo, un modo per comunicare con spiriti affini e per dare ordine al proprio mondo interiore. Nel 1917 – e dunque ancor prima dell'esordio su «La Nación» – un articolo di Ortega y Gasset ci offre una preziosa e precoce testimonianza della concezione della lettura rivendicata da Ocampo. Ortega racconta che una donna dal viso armonioso e divino e dall'animo iridescente gli ha scritto, facendo riferimento a un suo precedente articolo, questa lettera:

L'auteur dit tout haut des choses que je me répétais obscurément tout bas. Je lui sais gré d'avoir fait cela, comme d'une délivrance. "La critica – dites vous, (*El Espectador*, I) –, consiste en enseñar a leer los libros adaptando los ojos del lector a la intención del autor". Rien de plus juste. Mais ce qui l'est moins... ce qui ne l'est même plus du tout c'est ma façon de lire. Je ne m'intéresse véritablement qu'aux livres qui peuvent... m'éclairer sur moi-même, qui poussent les cris que je porte en silence, qui fassent le geste que mon immobilité souffre, contient... dont elle est faite, pour ainsi dire (Ortega y Gasset 1983: II, 167).

Ortega la rassicura: la sua maniera di leggere non è ingiusta né indebita, ma è anzi l'unica maniera di leggere, dal momento che la lettura, nella sua forma più nobile, è un lusso spirituale, e non una semplice acquisizione di notizie utili (Ortega y Gasset 1983: II, 168). Un'altra particolarità della lettura di Ocampo, se dobbiamo prestare fede alla descrizione che ne fa Roger Caillois, è l'interesse biografico per l'autore. Caillois si spinge a scrivere che «d'ailleurs les livres ne sont jamais pour elle qu'un appât ou une enseigne, une raison sociale. C'est l'auteur, c'est l'être humain qui l'intéresse. L'oeuvre l'y conduit et ne sert qu'à l'y amener. Une fois qu'elle connaît l'auteur, elle ressent moins le besoin de lire ses oeuvres. Elle a l'essentiel, le noyau, la source» (citato in Montequin 2014: 37).

Tradizionalmente associata alle donne, questa modalità di lettura personale, emozionale, immersiva è molto distante dall'approccio critico che viene insegnato a chi studia la letteratura. Fin dal XVI secolo, a rafforzare questa polarità si sono diffusi severi pregiudizi nei confronti della lettura femminile: le donne sono state viste come lettrici impressionabili, riottose

rispetto alle risposte emotive normativamente imposte dai narratori, incapaci di andare oltre la lettera e di distinguere tra realtà e fantasia e dunque prone a immedesimarsi in ogni personaggio femminile e in ogni vicenda amorosa, intente a leggere per piacere e senza guadagno intellettuale (Berggren 2004). Intervistando diverse donne sulle proprie pratiche di lettura, Berggren ha ricevuto in effetti descrizioni molto simili a quelle date da Victoria Ocampo, e ne ha derivato diverse conclusioni: innanzi tutto, che le donne hanno sempre avuto più bisogno della letteratura rispetto agli uomini, perché non avevano accesso a un'educazione formale e perché non potevano esperire il mondo altrettanto liberamente; per molte di loro, dunque, la lettura ha fornito informazioni, concettualizzazioni e modelli di comportamento essenziali perché non disponibili altrimenti, e per questo motivo molte di loro hanno trattato i libri che leggevano non come testi chiusi in sé stessi né come prodotti storici, ma come vere e proprie estensioni della propria vita.

Questa necessità di dialogo con spiriti affini è stata veramente uno dei nodi più urgenti nella vita di Victoria Ocampo, e un nodo che lei stessa ha esplicitamente ricondotto al suo essere donna. In una conferenza radio tenuta nel 1935 e pubblicata da «SUR» nel 1936, Ocampo dichiara che la modalità d'espressione tipica della donna è il dialogo: «me temo que este sentimiento sea muy femenino. Si el monólogo no basta a la felicidad de las mujeres, parece haber bastado desde hace siglos a la de los hombres» (1936: 62). Dal momento che per secoli gli uomini hanno mal tollerato o perfino proibito le interruzioni al proprio monologo, le donne si sono rassegnate a ripetere briciole del monologo maschile, e a dissimulare gli spunti originali come parti di esso – e proprio per questo sono state viste come creature inferiori; ma le donne si sono infine rese conto di non essere rappresentate dai monologhi maschili, di avere, da diversi secoli, qualcos'altro da dire, e hanno cominciato a esprimersi sempre di più e sempre meglio nella scienza e nella letteratura. Per farlo, però, hanno dovuto combattere contro un ostacolo poderoso: il complesso di inferiorità che ogni donna introietta fin dalla nascita, e che si può sradicare solo dan-

dole la stessa educazione e la stessa libertà di realizzarsi e determinarsi di cui godono gli uomini.

Proprio smentendo la pretesa lacuna denunciata da Ortega, Ocampo riconosce che se fino a quel momento la donna ha parlato poco di sé, gli uomini hanno parlato moltissimo di lei, ma inevitabilmente con il filtro di sé stessi, e dunque in modo non imparziale, ma condizionato dalla gratitudine o dalla delusione, dall'entusiasmo o dall'amarezza destati da figure femminili viste ora come angeli, ora come diavoli (Ocampo 1936: 67). Ora tocca alle donne, dunque, scoprire questo continente inesplorato che esse stesse rappresentano, ma anche parlare dell'uomo da una prospettiva finalmente diversa. Pur amando in maniera viscerale le opere dei grandi autori del canone occidentale e pur avendo cercato in esse interlocutori e risposte, Ocampo si rende conto con straordinaria lucidità che la mancanza di una tradizione di letteratura femminile pesa come un'ipoteca sulla possibilità che le donne comincino a trovare una propria voce, e che «la tradición literaria del hombre no es la que puede orientarnos, y hasta a veces contribuye a ciertas deformaciones» (Ocampo 1936: 68). L'influenza degli scritti di Virginia Woolf, che per lei erano stati una folgorazione, è palpabile.²⁰

Nella *Carta a Virginia Woolf* – scritta nel 1934 e ritenuta a tal punto programmatica da aprire il primo volume dei *Testimonios* –, Ocampo ricorda come l'autrice inglese l'abbia incoraggiata a scrivere, convinta com'era che le donne dovessero scrivere di qualunque tema, dal momento che tutti, uomini o donne, hanno un punto cieco in cui sono opaci a sé stessi, e che solo l'altro sesso può chiarire per loro; ma laddove Woolf aveva dichiarato di amare, come la maggior parte delle *uneducated English women*, la lettura, Ocampo ribadisce che, come la maggior parte delle *uneducated South American women* – e l'attributo di 'illetterate' dev'essere inteso in questo caso senza ironia –, quello che ama sopra ogni cosa è scrivere. In una formidabile dichiarazione di poetica, Ocampo pre-

²⁰ Per un'analisi dei modelli femminili di Ocampo, e in particolare di quello rappresentato da Woolf, vd. Streppone 2019.

cisa: «mi única ambición es llegar a escribir un día, más o menos bien, más o menos mal, pero como una mujer»; aggiunge poi che non vorrebbe, nemmeno se le fosse concesso con la lampada di Aladino, arrivare a scrivere come Dante, Shakespeare, Goethe, Cervantes o Dostoevskij, dal momento che una donna non può esprimere i propri sentimenti e le proprie idee in uno stile maschile (Ocampo 1954: 103). Come Woolf, Ocampo ritiene dunque che una donna possa scrivere come una donna solo quando si cura unicamente di esprimersi, senza reagire alle discriminazioni di genere subite.

Questa esigenza di espressione pura e onesta informa anche la sua autobiografia, fin dalla dichiarazione di poetica che Ocampo inserisce nel primo volume:

Lo que intento escribir se parece a la confesión, porque pretende ser verídico y porque proclama una fe, al margen de la fe que me enseñaban cuando, arrodillada en el reclinatorio de las Catalinas, pedía al cielo, con fervor, un destino muy distinto del que escondía el enrejado de madera mirado con curiosidad y aprensión por mis ojos tan nuevos. Es decir que ya estaba saliéndome del dogma rígido que no tardé a rechazar con recóndita violencia. Estas páginas se parecen a la confesión en tanto que intentan explorar, descifrar el misterioso dibujo que traza una vida con la precisión de un electrocardiograma. No veo por qué ha de ser más fidedigno uno que otro para el diagnóstico de un ser y de la época en que le tocó vivir (Ocampo 1979: 59).

Così Ocampo vuole presentarsi agli occhi dei suoi lettori: come un'autrice coraggiosamente onesta nello scavo introspettivo, insofferente nei confronti dei dogmi e delle costrizioni di genere, fiduciosa nel potere conoscitivo della scrittura e disposta ad accettare che il suo lavoro rimarrà oscuro e inascoltato, nella speranza che prepari la venuta di una generazione di autrici finalmente mature per riequilibrare la bilancia della storia e della letteratura. Come aveva notato già la sua amica Gabriela Mistral, l'esibizione della propria soggettività nei suoi saggi, lungi dall'essere dettata da presunzione e autoreferenzialità, è sintomo della sua in-

sicurezza: in questo senso il saggio dantesco è esemplare, perché permette a Victoria Ocampo di esprimere le proprie opinioni appoggiandosi all'autorevole testo che commenta; al contempo, questo dialogo tra il testo commentato, il soggetto che lo commenta e il lettore restituisce una pluralità di voci che si oppone all'erudizione e all'assertività monologante della critica tradizionale (Arambel Guiñazú 1995: 134).

12. SCRIVERE O VIVERE?

Per quanto riguarda Irma Brandeis, è più difficile trovare indicazioni precise circa il ruolo che il genere aveva nel suo rapporto con la lettura e la scrittura. Nelle pagine diaristiche selezionate e pubblicate da Jean Cook, sua amica ed esecutrice testamentaria, le riflessioni di Irma sulla propria attività di scrittura creativa, molto frequenti negli anni Venti e Trenta, si fanno sempre più rade, mentre quelle riconducibili alla critica letteraria si intensificano; la maggior parte di queste ultime sono annotazioni sugli elementi più interessanti di un testo o sul confronto con altri autori, ma nei periodi più difficili, come durante la profonda crisi del 1938, proprio la sua incapacità di leggere in maniera distaccata diventa sintomo di un profondo malessere: «indicazione di un basso livello generale: non posso aprire un libro di poesia senza imbattermi immediatamente in ciò che sembra essere una citazione assolutamente appropriata. Devo comprare una copia di Edward Lear. Nessun dubbio che troverò accordi funesti in “The Lady of Niger”» (Brandeis 2008: 133).

Se sulle proprie capacità di lettrice è tutto sommato sicura di sé, le sue riflessioni sulla scrittura di finzione, a cui pure aspira con tutte le sue forze, tradiscono spesso insicurezza e insoddisfazione, solo talvolta mitigate dalla speranza; il 4 luglio del 1927, per esempio, Brandeis scrive sul suo diario: «ma può essere che io sia solo una lettrice e non una scrittrice, e non abbia nulla da dire. Croce lo spiegherebbe dicendo che la penna è la sola differenza fra le due. Ma non credo a Croce. E sto ancora aspettando e aspettando una storia che nasca da me, che cominci e finisca in

modo completo e coerente, persino di quelle che si possano vendere» (Brandeis 2008: 36).

Come già accennato, il suo modello di scrittura è senz'altro Katherine Mansfield; il 6 ottobre 1927, dopo aver letto i quaderni di Mansfield, Brandeis annota sul suo diario che tra di loro c'è più che un'amicizia, dal momento che leggerla significa conoscerla e riconoscerne lo sguardo. Ma Mansfield scrive per un pubblico di persone diverse da lei, mentre Brandeis scrive innanzi tutto a sé stessa: per «possedere la cosa amatissima di cui ha scritto», che le sarebbe così doppiamente cara, e perché la vita non le basta se non viene isolata e cristallizzata nella scrittura (Brandeis 2008: 47). Confrontandosi sempre con Mansfield in un altro appunto non datato, ma di poco precedente, Brandeis dichiara: «K.M. diceva: “ma non voglio scrivere. Voglio vivere”. Ci ho riflettuto a fondo senza cadere in facili sentimentalismi. Io voglio scrivere. Mi piacerebbe vivere. Ma non posso. Lo faccio troppo male» (Brandeis 2008: 46).

Il nesso tra scrittura e vita, che negherà a più riprese quando si tratterà di difendere la propria intimità dai critici montaliani, è dunque un nodo problematico. Come Ocampo, anche Brandeis ritiene di dover scrivere in maniera del tutto onesta e chiara e senza omettere nulla, come hanno fatto Flaubert, Proust e Cechov, anziché creare un piccolo scheletro da cui qualcuno possa ricostruire ciò che ha davvero visto e vissuto: questo errore, diffusissimo, spinge il pubblico a colmare gli spazi vuoti con dettagli della propria immaginazione, e a ritenere reali le costruzioni arbitrarie così realizzate (Brandeis 2008: 60). Questa totale onestà, però, se da un lato le serve a mantenere il contatto con sé stessa (Brandeis 2008: 71), dall'altro rischia di farla sguazzare nel sentimentalismo: «potrei essere una scrittrice di successo di romanzetti sentimentali. Dovrei essere davvero punita, severamente» (Brandeis 2008: 88).

Le lettere che Brandeis si scrive con Montale sono ricche di scambi letterari, più spesso avviati e sollecitati da lei: in più di un'occasione gli chiede una chiave per interpretare le sue poesie, ma Arsenio si concede con parsimonia. Montale, percependo forse che l'interesse principale che

riveste ai suoi occhi è letterario e non umano, le chiede di essere amato come persona e non solo come autore degli *Ossi*. In una lettera del 24 ottobre del 1933 Montale risponde a una missiva precedente di Brandeis, in cui – pare di capire – lei dichiarava, al contrario, di voler essere amata per le sue parole; Arsenio la rassicura sulla stima e ammirazione che prova per la «delicata macchina della sua intelligenza», ma poi, oscillando tra paternalismo e autocritica, aggiunge:

si direbbe che tu abbia paura di essere considerata una donna, mentre se non fossi una donna deliziosa non saresti più tu. Spero che non sarai un'ardente ammiratrice dell'ex Miss Pankrust (si scrive così?), suffragetta inglese che vetrioleggiava gli uomini. Del resto, anche prima che si stabilisse il vasto Matriarcato Americano, le donne comandavano nella vecchia Europa, restando donne. Ma forse non ho capito nulla, e tutti questi discorsi sono un nuovo affronto alla tua intelligenza (Montale 2006: 24).

Le richieste di Brandeis restano però inascoltate, dal momento che Montale sembra valutare gli scritti di lei con un altro metro di giudizio, che prevede al più un confronto con il dichiarato modello femminile di Katherine Mansfield e che preclude il sublime alla scrittura di una *literary woman*; quando il 27 dicembre 1933 le dice di aver letto *Baggage*, un racconto che Brandeis aveva pubblicato sul «New Yorker», Montale commenta così: «very interesting and nice. I like it, I like the literary woman *mancata* who has written it. Fortunately, it's not sublime – as Katherine is sometimes. It's deft and light with a little tinge of bitterness; oh so little! You are clever, Irma, and so sweet» (43). Brandeis rinuncerà infine alla narrativa per concentrarsi sullo studio e sulla scrittura accademica, e Montale, in un tardivo omaggio, ne elogerà i risultati.

Per concludere, Victoria Ocampo e Irma Brandeis hanno cercato a lungo la quadratura del cerchio, la possibilità di comprendere il mondo dal proprio punto di vista e di esprimersi in quanto donne, con onestà e coraggio. Entrambe hanno letto Dante con un particolare interesse nei confronti dei personaggi femminili e del problema dell'amore; entrambe

hanno privilegiato ricerche di natura non erudita, ma capaci di scatenare più ampie riflessioni psicologiche, antropologiche e sociologiche. Nel secolo breve, quando l'inferno dantesco era letto da molti come prefigurazione del dramma politico mondiale, entrambe hanno visto nell'inferno dantesco una rappresentazione delle relazioni umane: come la pena dei dannati è resa eterna da Dio ma scaturisce dal peccato stesso, così la loro vita è stata segnata da una sofferenza amorosa patita interiormente ma irrigidita dalle imposizioni di una società patriarcale. Nel caso specifico di un personaggio dibattutissimo e pruriginoso come Francesca, entrambe hanno rifiutato la prassi diffusa del processo alla morale erotica o letteraria e hanno ignorato una caratterizzazione totalmente *gendered* della sua figura, ritenendola esemplare di un peccato e non della natura femminile *tout court*.

Entrambe sono state insofferenti nei confronti di una tradizione critica soffocante nel suo specialismo e nella sua erudizione, e hanno rivendicato – in maniera esplicita Ocampo, che del resto ha scritto una guida di lettura *sui generis*, e in modo minore e più nascosto Brandeis, il cui volume appartiene al più codificato genere del saggio accademico – un approccio al testo dantesco appassionato e situato, benché da una prospettiva più individuale che politica. Le loro letture dantesche, stimolanti e spesso innovative anche in virtù della loro posizione marginale rispetto al canone, che le rendeva più libere di sottrarsi all'agone delle interpretazioni e meno costrette all'assertività normativa tipica di molti eminenti dantisti, non nascevano però in una bolla ego-riferita, ma dialogavano con la letteratura critica a loro contemporanea, presentando approcci non dissimili da quelli allora in voga. Lettori e critici dell'altro sesso si sono opposti agli sforzi fatti da Ocampo e Brandeis per riappropriarsi delle figure femminili della *Commedia* e dar voce alla propria interpretazione di Dante, e le hanno in molti casi rimesse al loro posto sminuendole, strumentalizzandole, travisandole o riducendole ai più innocui archetipi della lettrice sentimentale o della musa ispiratrice.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ACWORTH EVERSLED, M. (1914): *Dante and the Early Astronomers*, Edinburgh, Gall & Inglis.
- ARAMBEL GUIÑAZÚ, M. C. (1995): “Babel” and “De Francesca a Beatrice”. *Two Founding Essays by Victoria Ocampo*, in *Reinterpreting the Spanish American Essay. Women Writers of the 19th and 20th Centuries*, Austin, University of Texas Press, pp. 125-134.
- ARIANI, M. (2009): *I “metaphorismi” in Dante*, in *La metafora in Dante*, Firenze, Olschki, pp. 1-57.
- ARQUÉS, R. (2012): *Victoria Ocampo: il desiderio tra Francesca, Beatrice e Dante*, in *Leggere d’amore*, Rimini, Editrice Romagna Arte e Storia, pp. 52-81.
- AYERZA DE CASTILHO, L. e FELGINE, O. (1990): *Victoria Ocampo*, Paris, Criterion.
- BAROLINI, T. (2000): *Dante and Francesca da Rimini: “Realpolitik”, Romance, Gender*, «Speculum» 75/1, pp. 1-28.
- BÉHAR, R. (2021): “*Itinéraires*”: *le Dante de Victoria Ocampo dans la Babel des années 1920*, in OCAMPO, V., *De Francesca à Beatrice. À travers la “Divine Comédie”*, notes et postface de R. Béhar, préface de V. Liendo, Paris, Éditions Rue d’Ulm – Presses de l’École Normale Supérieure, pp. 91-188.
- BELLOMO, S. (1999): *Prime vicende del sepolcro di Dante*, «Lecture Classensi» 28, pp. 55-71.
- BERGGREN, A. G. (2004): *Reading like a Woman*, in SCHWEICKART, P.P. FLYNN, E.A., *Reading Sites. Social Difference and Reader Responses*, New York, The Modern Language Association of America, pp. 166-188.
- BRANDEIS, I. (1960): *The Ladder of Vision. A Study of Dante’s “Comedy”*, London, Chatto & Windus.

- BRANDEIS, I. (1961): *Discussions of the "Divine Comedy"*, Boston, Heath and Company.
- BRANDEIS, I. (1962): *Montale*, «Quarterly Review of Literature» n. s. XI/4.
- BRANDEIS, I. (1965): "Delectasti me", *A Homage to Dante*, «Books Abroad» n. s. pp. 94-99.
- BRANDEIS, I. (2008): *Irma Brandeis (n. s.): profilo di una musa di Montale*, passi diaristici ed epistolari scelti trascritti e introdotti da J. Cook, Balerna, Ulivo.
- BRANDEIS, I. e CONTINI, G. (2015): "Questa stupida faccia". *Un carteggio nel segno di Eugenio Montale*, Milano, Archinto.
- COLUZZI, F. (2021): *Dante beyond Influence. Rethinking Reception in Victorian Literary Culture*, Manchester, Manchester University Press.
- CRISTOFARO, G. (2011): *Avenues of feeling: il Dante umanista di Irma Brandeis*, «Lettere italiane» 63/2, pp. 282-301.
- CROCE, B. (1921): *La poesia di Dante*, Bari, Laterza.
- CULLER, J. (1982): *Reading as a Woman*, in ID., *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca (NY), Cornell University Press, pp. 43-62.
- DE CARO, P. (1999): *Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale, I. Irma, un "romanzo"*, Foggia, De Meo.
- DE SANCTIS, F. (1955): *Francesca da Rimini*, «Nuova Antologia» 1 (1869), poi in ID., *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. Romagnoli, Torino, Einaudi, pp. 633-650 (da cui si cita).
- FETTERLEY, J. (1978): *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington-London, Indiana University Press.

- FLANDERS DUNBAR, H. (1929): *Symbolism in Medieval Thought and Its Consummation in the "Divine Comedy"*, New Haven and London, Yale University Press.
- FRANCINI, A. (2014): *Irma, Leo Ferrero e Eugenio Montale: il mito dell'Italia e il mito dell'America a confronto*, in LEPORATTI, R., *Le "Occasioni" di Eugenio Montale 1928-1939*. Giornata di studi (Università di Ginevra, 9 dicembre 2011), Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia, pp. 117-158.
- HERTZ, D. M. (2013): *Eugenio Montale, the Fascist Storm, and the Jewish Sunflower*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press.
- KAMUF, P. (1980): *Writing like a Woman*, in *Women and Language in Literature and Society*, ed. by S. Mc-Connell-Ginet, R. Borker, N. Furman, New York, Praeger, pp. 284-299.
- LOMBARDI, E. (2018): *Imagining the Woman Reader in the Age of Dante*, Oxford, Oxford University Press.
- MATAMORO, B. (1986): *Genio y Figura de Victoria Ocampo*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- MEYER, D. (1995): *Introduction. The Spanish American Essay: a Female Perspective*, in ID., *Reinterpreting the Spanish American Essay: Women Writers of the 19th and 20th Centuries*, New York, University of Texas Press, 2021, pp. 1-9.
- MEYER, D. (1981): *Victoria Ocampo. Contra viento y marea*, traduzione di R. Costa Picazo, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- MONTALE, E. (2006): *Lettere a Clizia*, Milano, Mondadori.
- MONTEQUIN, E. (2014): *Victoria Ocampo et la France: littérature et autres passions*. Catalogue de l'exposition (Paris, Maison de l'Amérique latine, 20 mars-25 avril 2014), Beccar-Buenos Aires-Paris, Villa Ocampo-Ambassade de France en Argentine-Maison de l'Amérique Latine.

- OCAMPO, V. (1924): *De Francesca a Beatrice, a través de "la Divina Comedia"*, epílogo de José Ortega y Gasset, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente.
- OCAMPO, V. (1931): *Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset*, «SUR» Año I, otoño, pp. 16-52.
- OCAMPO, V. (1935): *Testimonios (1920-1934)*, Madrid, Revista de Occidente.
- OCAMPO, V. (1936): *La Mujer y su expresión*, Buenos Aires, SUR.
- OCAMPO, V. (1954): *Apéndice. Carta a Virginia Woolf*, in EAD., *Virginia Woolf en su diario*, Buenos Aires, SUR, pp. 101-109.
- OCAMPO, V. (1977): *Motu proprio. Discurso de ingreso a la Academia Argentina de Letras, pronunciado el 24 de junio de 1977*, «Revista de la Universidad de México» 12, pp. 25-28.
- OCAMPO, V. (1979): *Autobiografía I. El archipiélago*, Buenos Aires, SUR.
- OCAMPO, V. (1981): *Autobiografía III. La rama de Salzburgo*, Buenos Aires, SUR.
- OCAMPO, V. (2021): *De Francesca à Beatrice. À travers la "Divine Comédie"*, notes et postface de R. Béhar, préface de V. Liendo, Paris, Éditions Rue d'Ulm – Presses de l'École Normale Supérieure.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1924): *Epílogo al libro "De Francesca à Beatrice"*, in OCAMPO, V., *De Francesca a Beatrice, a través de "la Divina Comedia"*. Epílogo de José Ortega y Gasset, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1939): *Estudios sobre el amor*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1983): *Obras completas*, Madrid, Alianza editorial – Revista de Occidente.

- PARODI, E. G. (1921): *Francesca da Rimini*, in ID., *Poesia e storia nella "Divina Commedia"*. *Studi critici*, Napoli, Francesco Perrella, pp. 55-82.
- PELLIZZATO, G. (2022): *Like Needle and Thread: how Women Connected Italy to America at the House of John Farrar and Roger Straus*, in WILSON, N. et al., *The Edinburgh Companion to Women in Publishing, 1900- 2000*, Edinburgh, Edinburgh University Press, c.d.s.
- PELOSSI, C. T. (2010): *De Francesca a Victoria o "La rama de Salzburgo"*, «Gramma» 3, pp. 284-291.
- RENZI, L. (2007): *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella "Commedia" di Dante*, Bologna, il Mulino.
- SALOMONE, A. (2006): *Virginia Woolf en los "Testimonios" de Victoria Ocampo: tensiones entre feminismo y colonialismo*, «Revista chilena de literatura» 69, pp. 69-87.
- SERAFINI-SAULI, J. (2006): *Clizia a Sarah Lawrence: 1932-1942*, «Studi italiani» 2, pp. 199-222.
- STEINER, P. O. (1999): *Victoria Ocampo: Writer, Feminist, Woman of the World*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- STREPPONE, M. V. (2020): *La construcción de modelos femeninos de Victoria Ocampo entre 1920 y 1940: reconsideraciones sobre Margherita Sarfatti y Virginia Woolf*, «Historia Crítica» 77, pp. 111-132.
- TOMAZZOLI, G. (2021): *Irma Brandeis, dantista*, «Italianistica» 50/1, pp. 285-294.
- TRAMA, P. (2013): *La scala e la ragnatela: la questione dell'"imagery" nel dantismo di Irma Brandeis*, «Rivista di Studi Danteschi» 13/1, pp. 184-216.
- VÁZQUEZ, M. E. (1991): *Victoria Ocampo*, Buenos Aires, Planeta.

Conversation avec l’auteur. Sur une nouvelle traduction française du *Convivio* par Bruno Pinchard

SABRINA FERRARA-BRUNO PINCHARD

UNIVERSITÉ DE TOURS-CENTRE D’ÉTUDES SUPÉRIEURE DE LA RENAISSANCE

SABRINA.FERRARA@UNIV-TOURS.FR

RÉSUMÉ :

A l’occasion du septième centenaire de la mort de Dante en 2021, le philosophe français Bruno Pinchard spécialiste de Dante a voulu entreprendre une nouvelle traduction de l’œuvre du poète florentin pour la maison d’édition Gallimard. La sortie du premier ouvrage traduit – le *Convivio* – a été l’occasion pour une conversation au cours de laquelle il a expliqué aux lecteurs son approche à la traduction, a indiqué les défis auxquels il a dû se confronter et a parcouru la présence de Dante dans sa pensée et dans son œuvre personnel. Si la philosophie de l’auteur du *Convivio* était sans surprise au centre de l’attention de Pinchard, le chercheur français n’a pas esquivé des réflexions sur la politique, même contemporaine, sur la langue d’origine et sur son résultat en français ou bien sur l’accueil que Dante a eu en terre de France. Quatorze réponses à autant de questions qui ont eu l’ambition de susciter l’intérêt des lecteurs de Dante pour une traduction qui est à l’image de son auteur et mais qui s’inscrit sans aucun doute dans la tradition de sa réception française.

MOTS-CLÉS: Dante, *Convivio*, traduction, réception française.

ABSTRACT:

On the fifth centenary of Dante's death in 2021, the French philosopher Bruno Pinchard, a Dante scholar, undertook a new translation of Dante's work for the Gallimard publishing house. The publication of the first translated work - the *Convivio* – provided the opportunity for a conversation in which Pinchard explained his approach to translation, pointed out the challenges he had to face and discussed the presence of Dante in his own thoughts and work. The philosophy of the Florentine poet was unsurprisingly the focus of Pinchard's attention; nevertheless the French scholar did not evade reflections on politics (even contemporary politics), on Dante's language and its rendering into French, or on the reception in France. Fourteen answers to as many questions: this interview aims to arouse the interest of Dante's readers for a translation which reflects the personality of the translator and is therefore in the tradition of the French reception of Dante's work.

KEYWORDS: Dante, *Convivio*, translation, french reception.

Depuis ses années d'apprentissage, Bruno Pinchard se trouve à la croisée des cultures italienne et française. Normalien, il a complété sa formation de philosophe à la *Scuola Normale Superiore* de Pise. Médiéviste, spécialiste de la Renaissance, il n'a cessé d'interroger l'histoire de la philosophie, ce dont témoigne l'amplitude de sa bibliographie.

Ses publications reflètent la variété de ses intérêts: histoire de la scolastique (Pinchard 1987), grandes figures de la Renaissance, Savonarole, Ficin, Rabelais (Pinchard 1989; Pinchard 1996), occasionnalisme classique (Pinchard 1998), ainsi que des traités de pure métaphysique (Pinchard 1992; Pinchard 2002; Pinchard 2012), qui ne l'ont pas détourné d'une lecture précise de Marx et d'un dialogue avec les crises de la modernité capitaliste (Pinchard 2014).

Bruno Pinchard n'est pas seulement un professeur de philosophie qui transmet son savoir avec générosité au dire de ses élèves, il a tâté développé une pensée personnelle qui s'ancre dans la question de la rationa-

lité chez les modernes: Descartes, Pascal, Malebranche, Leibniz. Face à cette tentative d'alignement du réel à une norme unique, la raison pour Pinchard sera porteuse d'un dédoublement entre une rationalité méthodique et une rationalité proprement métaphysique; qui se réalise dans l'œuvre de poésie et le pouvoir des mythes. Pinchard se place à contre-courant de philosophes souvent sollicités dans sa génération (Gaston Bachelard, Gilbert Durand) qui ont cherché à instaurer un antagonisme radical entre la rationalité et l'imaginaire. Il retrouve, au contraire, dans la suite de Lévi-Strauss, la source d'une rationalité globale dans le mythe qui, doté d'une efficacité propre, dépasse la disponibilité des choses et révèle la puissance cosmogonique de l'esprit (on a pu parler à ce propos d'«occasionnalisme mythologique»). Dans cette orientation fondamentale s'insère la référence à Vico (Pinchard 1993), dont la distinction entre Logique des hommes et Logique des dieux joue ici un rôle fondamental.

Cette construction de l'univers par le mythe est à l'origine de l'intérêt de Bruno Pinchard pour les relations entre Heidegger et l'humanisme (Pinchard 2005). Il y dénonce le risque d'un écrasement de l'individualité par les mythes anti-humanistes. Il s'agit alors de maintenir une dimension irréductible de l'individualité au cœur de la construction mythique. Ce point de vue critique s'appuie aussi bien sur la notion d'«occasion» empruntée à Malebranche, que sur celle d'«attracteur de singularité» (conférant une «stabilité structurelle» aux formes individuées), notions empruntée à la mathématique de René Thom (Topologie algébrique, Théorie des catastrophes). Avec René Thom depuis 1987, B.P. a mené un dialogue constant, au fil de nombreux articles et de prises de position qui ont placé son travail dans la suite de la notion thomienne de «Transcendance démembrée» (Pinchard 1992).

L'attention à la politique est une conséquence de cette réflexion sur le monde et l'individu, sur la violence de cette relation, sur les mythes funestes qui façonnent la modernité et sur les formes dévastatrices que prend une rationalité inconsciente de ses véritables pouvoirs: de là sa trilogie «politique» (Pinchard 2012; Pinchard 2014; Pinchard 2018). Ce dernier ouvrage en particulier atteste sa longue fréquentation de la tradition

culturelle italienne, et d'abord des mythes fondateurs de Rome, la ville de l'exil fondateur.

Pour sortir de la rationalité capitaliste et instrumentale, délibérément destructrice, Pinchard cherche dans l'histoire de l'humanisme des gestes fondamentaux porteurs d'une relation à la fois organisatrice et libératrice avec la nature. Le Pantagruélisme de Rabelais, avec ses Mythologies «gallo-lyonnaises», en est une haute figure. Mais l'Italie, à travers Virgile, Dante et Vico, est tout autant sollicitée. Le culte de la Béatrice salvatrice annonce une dimension spirituelle où la féminité, comme dans l'amour courtois médiéval, devient source de sagesse au travers de la confrontation à la différence sexuelle (Pinchard 1996; Pinchard 2001). Cet engagement conduit à la Société dantesque de France.

On doit à Bruno Pinchard d'avoir fait renaître en France une Société dantesque. D'abord née à Lyon à l'instigation du père Auguste Valensin et d'Ernest Mignon, ensuite refondée à Nice après la guerre grâce à la détermination d'André Pézard, soutenu par Paul Renaudet, Mario Roques et Etienne Gilson, elle demeura en lien constant avec la Società dantesca italiana en la personne de Francesco Mazzoni. La Société ne survécut pas à son fondateur et disparut avec lui. Il aura fallu attendre trente-deux ans pour qu'une Société dantesque de France voie le jour en janvier 2016. B.P. y assume aujourd'hui la responsabilité de Président-fondateur.

Bruno Pinchard s'est engagé dans le projet très ambitieux d'une nouvelle traduction de l'œuvre complète de Dante à la demande des éditions Garnier; il s'agira de la troisième traduction complète du Florentin après celle d'André Pézard parue dans la collection «la Pléiade» de Gallimard en 1965, année du 700^{ème} anniversaire de la naissance du poète (Alighieri 1965), et celle, collective, dirigée Christian Bec en 1996 (Alighieri 1996). La première étape de cette entreprise qui va l'occuper pendant les années à venir voit le jour en ce 2021, année du 700^{ème} anniversaire de la mort du poète, avec la publication d'une traduction commentée du *Convivio*. Nous avons pensé utile d'interroger l'auteur sur ces intentions. (Sabrina Ferrara)

SABRINA FERRARA: Partons du début. Pourquoi avoir décidé de te lancer dans une entreprise aussi gargantuesque pour évoquer un autre auteur qui t'es cher ?

BRUNO PINCHARD: Je suis en dialogue avec Dante depuis le jour où mon père m'a offert l'édition Pézard, en janvier 1969. Je n'y ai rien compris, mais je me suis senti appelé par cette œuvre immense, extraordinairement dense, capable d'embrasser tout ce qui vit et tout ce qui pense. Arrivé au dernier âge de ma vie, j'ai voulu faire une chose utile pour mes semblables, fidèle à l'héritage familial que je veux poursuivre, et capable d'interroger un futur qui sans Dante nous échapperait.

S.F.: C'est assurément une question rhétorique mais je ne peux pas éviter de te la poser. Commencer par la traduction du *Convivio*, le *Banquet* en français, était-ce un choix inévitable ?

B.P.: J'ai eu le privilège de recevoir une formation philosophique très complète, dans les meilleures écoles et auprès des maîtres les plus respectables. J'ai enseigné la philosophie toute ma vie et j'ai placé mes propres efforts d'auteur dans la défense d'une *Philosophia perennis* pour notre temps. Le *Convivio* me semble un des joyaux de cette tradition. Il permet à lui seul d'ouvrir le débat sur la portée philosophique de l'œuvre de Dante et d'en faire un événement spirituel qui n'a pas encore été évalué à sa juste mesure.

S.F.: Revenons à tes sources. A quel moment et de quelle façon t'es-tu intéressé au *Convivio* ?

B.P.: Ce *Convivio* aura été la conséquence du confinement. Brusquement privé de mes étudiants et reclus à la campagne, j'ai voulu entreprendre un travail sérieux et à la mesure de la crise traversée par tous. Alors, quasiment sans livre, au pied de mes hêtres, je me suis emparé de l'édition de 1921 et j'ai commencé à traverser cet océan de discours, comme le nomme Dante.

S.F.: L'attention des chercheurs français pour le *Convivio* remonte à l'intérêt qu'André Pézard lui a manifesté à l'occasion d'une étude systématique qui se concrétisa en 1940 par la publication d'un livre sur cet ouvrage (Pézard 1940). On y voit la première curiosité pour les œuvres dites 'mineures' – rappelons que Pézard s'était déjà essayé à une première traduction de la *Vita nuova* en 1931, très remaniée et publiée en 1953 (Alighieri 1953) – qui amènera Augustin Renaudet à proposer une lecture 'humaniste' de l'œuvre de Dante ayant son point de départ justement dans le quatrième traité de l'ouvrage (Renaudet 1952). Il s'agissait là d'études de philologie (Pézard) et d'herméneutique littéraire (Renaudet), pas vraiment de philosophie, ce qui est ton approche.

De quelle façon ton travail actuel sur le *Convivio* s'est-il confronté à ces travaux précédents?

B.P.: Les travaux de Pézard sur le *Convivio* procèdent des difficultés d'établissement du texte et multiplient, avec une inventivité déconcertante, les hypothèses d'inversions de lettres, de fautes de copiste et de lectures défectueuses du manuscrit. Tout cela est très réjouissant, mais n'entre pas dans la gravité des problèmes posés. La lecture humaniste existe, mais elle est d'abord inspirée par les thèses de Gilson contre Mandonnet. Jusque dans son *Histoire de la philosophie médiévale* (Gilson 1932), Etienne Gilson cherche à montrer que les thèses de Dante sur l'éthique annoncent l'humanisme civil qui va conduire la vieille scolastique à une nouvelle interrogation sur le monde. Ce sera encore la lecture de Garin et d'une grande partie de la vulgate dantesque. Mais il reste une voie inexplorée, qui ne se confond ni avec un retour du *Convivio* sur ses sources médiévales, ni avec l'idée moderne de la liberté: elle consiste à prendre au sérieux la question de l'amour dans ses moments les plus contradictoires, les plus destructeurs comme les plus novateurs, d'un amour impossible à contenir dans les enseignements d'une théologie unique et qui fait de l'œuvre de Dante un champ d'expérience presque illimité pour nous comme il l'était déjà pour ses contemporains. L'amour chez Dante est un coefficient qui accompagne toutes ses représentations

et conduit à remettre en question tout ce que nous croyons savoir de lui ou de son enseignement. En ce sens l'amour n'est pas chez lui un thème ou un objet, c'est une méthode et un lieu de vérité qui ne se conquiert que par une transformation de soi. En ce sens, une lecture française et contemporaine de Dante ne peut faire l'économie des observations décisives de Jacques Lacan ou de Jacques Roubaud sur le désir (Roubaud 2021). C'est dans le *Convivio* que Dante justifie par des arguments extrêmement spécieux, et presque outrageants, le passage de l'amour de Béatrice à celui d'une assez inquiétante «Noble dame», c'est dans le *Convivio* qu'il propose de continuer la *Vita nuova* en la trahissant, c'est dans le *Convivio* qu'il arme le piège d'une faute dont il paiera le prix lorsqu'il reverra Béatrice au Purgatoire.

Que la philosophie commence par une négativité absolue, nous le savons depuis les dialogues aporétiques de Platon jusqu'au doute hyperbolique de Descartes, pour ne rien dire de la célébration hégélienne de la négation. Dante entre dans le royaume créateur de la négativité en tuant son grand amour et en lui substituant une joie philosophique dont la nature est aussi difficile à saisir que l'*intelletto d'amore* qui trouve à s'y épanouir. Toutes les notions les plus étranges présentes dans l'ouvrage, comme le dedans opposé au dehors, le secret, le mariage spirituel, la philosophie épouse et sœur de Dieu, Mère de toutes choses, proviennent de cette source unique. Je suis toujours resté étonné devant la pudibonderie du commentaire de ces textes et l'incapacité patente à prendre au sérieux les thèses radicales de Dante sur le désir. Le supposé «ésotérisme» de Dante repose pour une part sur l'impossibilité de concevoir qu'une œuvre comme la sienne puisse être écrite pour une femme ! Elle s'organise pourtant autour d'une présence féminine centrale qui exige un mariage spirituel exclusif, aux confins du culte marial et de la «couche de la déesse» promise par Virgile à ceux qui savent sourire à leurs parents. Cette dévotion presque unique n'exclut pas une misogynie de fond, mais c'est une forme de révélation de l'absolu qui n'a eu lieu qu'en Occident (depuis la déesse de Parménide) et qui en est la marque de fabrique. C'est par là qu'il faut entrer dans la force mythologique qui redouble la philosophie de Dante, elle

qui ne se déploie jamais sans se tourner vers le ciel de Vénus et les pouvoirs de la Rhétorique en langue vulgaire qui en dépendent.

S.F.: Quelle place occupe la pensée politique, un autre de tes champs d'intérêt, dans ta lecture du traité?

B.P.: La pensée politique du *Convivio* est une pensée *contre la politique*. Dante le «gibelin» prétend imposer des limites au pouvoir de l'empereur quand il s'agit de définir la noblesse. L'autorité impériale, même garante du système de la féodalité, ne peut décider qui est noble et qui ne l'est pas. La noblesse vient d'un pouvoir stellaire et d'un accès à la perfection de la nature qui n'est pas de la juridiction du politique. Dante en appelle ainsi, au cœur même du système de souveraineté de son temps, à un principe d'autorité qui échappe à l'immanence du politique. C'est donc un livre *apolitique*, ou plutôt c'est un livre qui mobilise une transcendance au cœur de la politique qu'aucun pouvoir, même providentiel, ne peut imposer. Je ne dis pas que cette attitude n'implique pas une politique et ne suppose pas, par les limites qu'elle impose au pouvoir impérial, une idée très nouvelle de l'empire et de la liberté de ses sujets. Mais c'est un livre d'évasion du politique par une victime de la politique : c'est donc le livre qu'il nous faut.

S.F.: Dante décrit une société dans laquelle le capitalisme naissant écrase les valeurs de noblesse et plus généralement les valeurs humaines. Ta pensée sur la politique moderne, sur le capital force destructrice de l'humain semble prolonger le propos de Dante. En quoi ta réflexion a été débitrice de la lecture du *Convivio*?

B.P.: Le passage le plus décisif me semble être ce moment où Dante distingue le désir de la science et le désir de l'argent. Le désir de l'argent ne peut être comblé et le bénéfice de la Plus-Value est condamné à courir à l'infini, tandis que le désir de la science va d'actes déterminés en actes déterminés qui confèrent la perfection au sujet connaissant. Il est donc toujours satisfait grâce à sa relation avec l'actualisation de l'intellect. Dante en conclut que l'argent va de la multiplicité (des gains) vers

l'unité (l'accumulation primitive du mercantilisme), tandis que la science va de l'unité (de l'intellect) à la multiplicité (les questions résolues). Il y a donc une joie du multiple dans l'intelligence et une entropie de l'unité dans l'argent. Cette analyse implique une conclusion implicite de grand poids que je fais mienne: par son culte de l'Un le néoplatonisme est aujourd'hui la philosophie du capital (après avoir été la philosophie du pouvoir byzantin). C'est pourquoi le grand Ficin fut le philosophe des banquiers florentins, tandis que l'actualisme pluriel de Dante est la philosophie des joachimites de l'Esprit et des pauvres spirituels en lutte contre le pouvoir usuraire des autorités cléricales.

S.F.: Le *Convivio* était, dans les intentions de son auteur, une œuvre philosophique, une œuvre dans laquelle il se présentait comme le «cantore della rettitudine». Ce n'est pas une qualification anodine car Dante posait une éthique centrée sur l'homme, le conduisant à sa fin ultime, le retour à Dieu. Pour toi l'histoire de la métaphysique reste au cœur de la pensée philosophique et tes ouvrages l'attestent (Zarka e Pinchard 2005 ; Pinchard 2008 ; Pinchard 2010). Ce sont deux pensées à première vue bien éloignées. Alors je me demande comment tu t'es approché de la vision de Dante?

B.P.: Ma conception de la philosophie, fidèle à la tradition française (sauf chez Pascal, il est vrai), sépare la métaphysique de la raison et la foi religieuse. Dante semble parcourir un chemin plus unifié, mais il tout autant disciple païen de la « Théologie d'Aristote », comme on la nomme, que chrétien en voie de conversion augustinienne : Dieu s'y nomme principe, déité, dispensateur etc. Mais je ne vois pas dans le *Convivio* ni l'œuvre d'un *cantor rectitudinis* (Dante y confesse sa labilité amoureuse), ni une œuvre théologique (il pense d'abord sous le registre de la *Prima natura*). C'est donc un texte exceptionnel qui retrouve la liberté de pensée de l'antiquité vouée à la Physis et une fracture dans l'ordre médiéval du savoir soumis au magistère de l'Église. Quant à la morale humaniste chez Dante, elle fait de l'homme non pas un *sujet*, mais une récapitulation de la nature et un nœud de l'univers. Je ne crois donc ni à la nécessité d'un

retour théologique pour comprendre Dante (en dehors de sa compétence propre), ni à l'annonce de quelque sécularisation en marche (en dehors de celle qu'impose le cours même de son temps). J'y vois une puissance de synthèse qui invite à faire se rencontrer dans «l'Athènes céleste» toutes les traditions, à la recherche d'une concorde dont Nicolas de Cues comme Pic de la Mirandole se feront les héritiers. Mais Dante ne cèdera jamais au thème de la «conciliation des contraires», ni ne placera la christologie au cœur de cet accomplissement. On peut y déceler une forme d'angéologie, mais celle-ci conduit plus à une assimilation angélique par «transmutazione» de l'humain qu'à un acquiescement aux bornes d'une finitude revendiquée.

Je m'en tiens donc à la distinction des «*philosophica documenta*» et des «*documenta spiritualia*», cherchant le secret d'une félicité humaine liée à la perfection de la nature et à un désir se connaissant lui-même. Dante reste pour moi l'exemple absolu d'une raison dédoublée, et c'est ce que je cherche en lui. Cette clarté des partages se retrouve jusque dans la *Comédie* dans le thème des deux soleils. Il n'y a pas qu'à Rome qu'il y avait deux soleils : dans l'œuvre de Dante aussi, il y a deux soleils, celui de l'œuvre philosophique et celui de l'œuvre poétique. Mais on fait trop souvent du *Convivio* une lune, c'est-à-dire une simple grammaire, qui reste le plus bas des dix ciels selon lesquels s'ordonnent les sciences.

S.F.: En lisant ta traduction du *Convivio*, je me suis posé une question plus structurelle. Dans ton premier ouvrage (Pinchard 1987) – tu t'interroges sur le rapport entre pensée et sémantique. Comment l'as-tu résolu dans ta traduction du traité ? Quels sont les points de raccordement que tu as suivis pour rendre en français ce que Dante dit et la sémantique qu'il emploie pour le dire?

B.P.: La langue du *Convivio* n'a pas la suprême clarté du latin, ni la même rigueur que les oeuvres scolastiques dans cette langue. Mais elle a cette vitalité du vulgaire qui vérifie que pour Dante penser ce n'est ni obéir, ni répéter, mais c'est créer, c'est être poète, et que la joie de l'intellect n'est rien sans cet amour de la langue sans lequel une pensée n'est

jamais entièrement libre. Je demeure cependant complètement tributaire de mes traductions antérieures de Cajetan et de Savonarole, du premier à cause de sa clarification exemplaire de la doctrine de l'analogie, indispensable pour entrer dans l'allégorie «improportionnelle» de Dante, de la seconde par la critique de l'humanisme rhétorique que Savonarole y tente au nom de la prophétie. J'ai mis au service de Dante la part de la langue française que je suis capable de mobiliser, en essayant toujours de rendre la syntaxe avant le vocabulaire. J'ai laissé sans doute passer des fautes, cependant mon principal échec ne sera pas là, mais dans le décalage entre le riche vocabulaire italien, ainsi que provençal de Dante, qui est presque parfois un bilinguisme, et le ton monocorde de la clarté française, qui n'est souvent que le résultat de l'écrasement de la langue d'oc par la langue d'oïl. Mais j'accepte ces injustices, car elles sont la trace de l'écart qui demeurera toujours entre la France et l'Italie.

S.F.: André Pézard a traduit le *Convivio* dans son édition des œuvres complètes de Dante. Sa démarche de traducteur a été, d'une certaine façon, extravagante car il a voulu reproduire en français l'archaïsme de la langue italienne pour montrer aux lecteurs français la distance entre eux et un texte du XIV^e siècle, une distance telle qu'il a bien dû accompagner son ouvrage d'un glossaire à la fin du volume. L'originalité de cette approche me heurte parfois, moi qui suis italienne car elle me paraît quelque peu artificielle. Certes, la langue qu'on parle (ou que l'on écrit) aujourd'hui en Italie n'est pas tout à fait la même que celle que Dante écrit, mais elle reste somme toute assez compréhensible à un Italien même de culture moyenne.

Christian Bec, directeur de la traduction collective publiée par Le livre de poche en 1996, revendique une méthode beaucoup plus 'classique': « d'auteurs divers, les traductions proposées ici s'efforcent de répondre à deux critères fondamentaux: exactitude et – différemment du choix fait par A. Pézard – accessibilité immédiate en français moderne ».

Traduction d'un philologue, traduction d'un exégète, le *Convivio* ayant été traduit par Christian Bec lui-même, tu t'es confronté à ces différentes

traductions. La tienne est la traduction d'un philosophe, en quoi est-elle différente?

B.P.: André Pézard, en plus d'être un héros, devait être un homme délicieux, travaillé par une inventivité permanente et un sens du bricolage bien digne des poilus de Verdun. Mais s'il invente toujours, il n'approfondit guère et il ne s'attache pas à la conceptualité de la philosophie, même s'il reste un maître en astronomie traditionnelle. Son œuvre est chatoyante, mais franchement inutilisable pour mettre Dante en marche. La traduction de Christian Bec est admirable de compréhension du texte, même si, comme tout le monde, il a du mal à suivre toute les minuties de ce style fait comme une mosaïque. Je ne veux pas ici oublier de citer Guiberteau qui se perd dans des conjectures ésotériques qu'il ne maîtrise pas, mais qui a une forte capacité d'expression française, contrairement à ce qu'on pourrait penser. Pour ma part, en attendant l'avalanche des critiques, je dois reconnaître que ce travail m'a donné une telle joie et une telle certitude, que je dois bien avoir compris quelque chose aux desseins du Maître.

S.F.: La prose du *Convivio* est le premier exemple de prose en langue vulgaire 'italienne' traitant un sujet philosophique alors que celle-ci était restreinte à la poésie d'amour ; par ailleurs, Dante réclame avec force cette nouveauté dont l'objectif est de démontrer que la «lingua del si» pouvait se prêter, tout autant que le latin, à une matière morale.

Deux questions en découlent : avec quels moyens peut-on traduire une œuvre que son auteur a conçue comme une déclaration sur la langue tout autant que sur les contenus? Par surcroît, c'est une prose qui est très articulée au point de vue syntaxique et présente une structure faite de propositions subordonnées, de parenthèses, d'incises multiples qui, sans doute, ne choque pas un lecteur italien mais qui est impensable pour un lecteur français, dont la langue, sauf quelques exemples remarquables, ne se prête pas à une pareille construction. Comme disait un grand historien de la littérature italienne, Natalino Sapegno, il ne s'agit pas uniquement d'un artifice rhétorique ou d'un choix stylistique, au contraire la phrase

accompagne la pensée structurée vers une unique conclusion. La tentation d'abrégier les phrases peut comporter le risque d'une simplification non seulement de l'expression mais aussi de la pensée. Comment as-tu résolu cette complication liée à la conception même des deux langues?

B.P.: Quand je traduis Dante, je ne tente pas de faire croire que je suis Dante. Je me mets complètement à son service. Je n'essaie d'aucune façon de l'imiter, de le restituer, ni même d'approcher son magistère. Je fais ce que peut faire un Français : j'essaie de comprendre. Ma traduction n'a donc aucune ambition esthétique, elle se met au service de la «sentenza», celle des *canzoni*, celle de l'allégorie des *canzoni*, celle de Dante commentant son propre commentaire. C'est pourquoi j'ai choisi de traduire ce mot par «pensée», réservant l'idée de signification aux mots qui sont de la même racine que le verbe *signifier*. Je voulais à tout prix tenir le texte de Dante à l'écart d'une approche sémiotique et lui restituer son ambition de connaissance. Pour marquer alors mon respect de la «sentenza», j'ai accompagné, presque mot par mot, la pensée de notes qui proposent un commentaire continu et constituent pour finir la vraie originalité de mon travail. Mon livre est ainsi aussi démesuré que celui de Cesare Vasoli, avec cette différence que je ne cherche pas à expliquer cette pensée par ses références livresques explicites ou implicites, mais par ses renvois internes. A ce titre, j'appartiens entièrement à l'école de ceux qui expliquent Dante par Dante.

S.F.: Tu t'es déjà essayé à la traduction de textes philosophiques et je pense notamment à celle du *Liber de causis* (Magnard et alii 1990) ou à celle du *De nominum analogia* de Thomas de Vio.

A celles-ci s'ajoute à présent le *Convivio*. Il s'agit de trois ouvrages philosophiques mais fort différents par la langue, par l'époque, par la doctrine. Par rapport à tes expériences de traduction philosophique, quels ont été les défis à relever dans la traduction du traité?

B.P.: Je viens d'en évoquer quelques aspects. Je dois aussi beaucoup à Vico, dont j'ai traduit, pour m'exercer, une large partie des deux *Scienza*

nuova, de 1725 et de 1744, sans les publier. Je cherche chez Dante la «Métaphysique poétique» selon Vico, c'est-à-dire une expérience de la philosophie qui procède non pas d'abord du concept, mais de la langue et du poème (j'avais été formé à ce point de vue lors de mon séjour à la Scuola Normale Superiore de Pise par un livre important à l'époque de Karl Otto Appel (Appel 1975), je crois profondément que le Dante de Vico est non pas le vrai peut-être, mais le nôtre, et qu'on ne comprend rien à Dante si l'on n'est pas capable d'entendre résonner les différents âges de l'humanité qui s'y superposent. Dante, comme toute la terre d'Italie, est un invraisemblable empilement de couches d'humanité vivantes et mortes. Il est la nécropole de l'Occident ancien et moderne et c'est Vico qui a compris cela avant tout le monde. Mon Dante, pour être fondamentalement rationaliste, n'est pas linéaire. Il est rationaliste du monde *dans son histoire* et l'on peut dire que l'idée de la «Science nouvelle» n'est chez Vico que parce qu'elle fut d'abord chez Dante : elle le fut déjà chez Homère et chez Virgile, en vers et sur un mode héroïque, avant de devenir, à la fin du cycle, encyclopédie prosaïque de l'humanité chez Vico lui-même. La théorie des Trois âges, des Trois langues, des Trois raisons juridiques est à la base de toute mon approche de Dante et c'est pourquoi je reconnais en lui l'arche «comique» d'humanité qui s'avance dans le futur.

S.F.: J'ai insisté sur le caractère philosophique du traité et sur le langage que tu as choisi pour le rendre aux lecteurs français, mais il est tout autant une œuvre de poésie avec trois *canzoni* – *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, *Amor che nella mente mi ragiona* et *Le dolci rime d'amor ch'io solia* – qui à l'origine étaient des poèmes d'amour. As-tu adopté une autre façon d'aborder ces *canzoni* ?

B.P.: Je ne me prends pas pour un poète, je traduis en réduisant au maximum mes initiatives personnelles. Toute la poétique de Dante repose sur le nombre, nombre des pieds, des strophes, des rimes: comment orner une traduction d'une telle métrique ? On sait ce que Dante pensait des traductions : on y perd toute la douceur de l'œuvre. Il dit par ailleurs, dans une métaphore enflammée, que la stance de la *canzone* est la cham-

bre où est conçue la «sentenza» (la stance, dit-il sans ambages, invagine l'art), et je ne me suis pas cru invité à assister à cette étreinte. Je le donne à lire dans la pauvreté de la langue française et j'ai laissé le lecteur demander la part qui me manque à Guillaume de Lorris ou à Jean de Meung...

S.F.: Proust écrit dans *Le temps retrouvé*: «Chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même». Peux-tu appliquer cette affirmation à toi-même pour la lecture de Dante et du *Convivio* en particulier? Et, si la réponse est positive, peux-tu donner aux lecteurs les coordonnées de cette lecture personnelle?

B.P.: Je traduis pour réveiller les morts. Je ne m'impose cette tâche surhumaine que parce que je suis persuadé que Dante est la parole qu'il faut maintenant. Notre amour, notre politique, notre nature, notre faute et notre rédemption sont quelque part dans son œuvre et il faut les y chercher, «à grand renfort de bécicles», comme disait Rabelais. C'est une quête du Graal, une prière aux étoiles, une invocation à la Triple Hécate, les seules noces de Bacchus et Ariane à notre portée. Dante est la lumière des âges défunts et en ce temps où le rationalisme classique, les Lumières, le Romantisme, puis les différents matérialismes arrivent à leur épuisement, il faut chercher une souche vivante. Si elle existe quelque part, c'est bien là. Après avoir beaucoup lu et médité, je suis persuadé que Dante est cette souche vivante et je cherche à montrer à ceux qui veulent bien me suivre l'œil de la greffe et le geste de l'entaille en attendant l'épanouissement des nouvelles frondaisons. Dante est cet olivier coupé qui dresse un rameau neuf sur la souche désertée de l'histoire.

S.F.: Penses-tu que la traduction puisse aider à la compréhension du texte ? et si oui, de quelle façon la tienne a contribué à ton intellection du traité?

B.P.: Le résultat en français sera difficile d'accès, je ne me fais pas d'illusion, non pas parce que je me suis complu en des trouvailles de langue plus ou moins compréhensibles, mais parce que la phrase dan-

tesque est longue, sa méthode excessivement syllogistique, et ses fulgurances brèves et profondément inexplicables. C'est la limite de ce texte que d'avoir des développements presque boursoufflés et des lumières tout à fait insaisissables. Mais pour qui fait l'effort de suivre le développement, j'apporte par les notes une exigence de lecture et de précision qui essaie de donner une nouvelle chance au texte. Je voudrais que par cette myopie revendiquée ce livre devienne un livre de chevet, une sorte d'encyclopédie, non pas des philosophies dépassées, mais de la philosophie future, une provocation inépuisable à des pensées nouvelles, un devoir de relancer la pensée spéculative au-delà des simplifications qui ont cours et des agressions gratuites. La difficulté du Dante du *Banquet* est à mon sens, sa chance: par sa technicité et par sa complexité énonciative, elle a préservé cette sagesse de toute altération (si ce n'est de son texte si difficile à établir) et la rend excessivement brillante pour les années qui viennent. Elle est un trésor retrouvé et elle éblouit celui qui le touche. Elle fera sans doute partie des grands découvertes archéologiques de ce temps dont l'analyse permet de comprendre mieux l'histoire de l'humanisation et témoigne de couches de l'atmosphère disparues, mais susceptibles d'aider à tracer la courbe de celles qui déjà s'annoncent.

S.F.: Après cette conversation, je suis très désireuse d'en savoir davantage sur les autres œuvres de Dante que tu vas traduire. A laquelle vas-tu t'attaquer? Vas-tu adapter ta méthodologie et ta traduction à cette diversité de thématiques, de style, de conception et même de public?

B.P.: Je veux traduire maintenant la *Vita nuova* pour accomplir la série italienne des œuvres prosimétriques, avec un commentaire que je dois encore construire et ensuite, je commence la folie de la *Comédie*. J'aurais voulu passer par la *Questio* qui me semble le prolongement le plus accompli de la philosophie de Dante, mais je crains d'être trop vieux pour la *Comédie* et ne plus garder une énergie suffisante pour porter l'immense tâche de porter la langue à la langue. Peut-être me briserai-je avant, mais j'aurai au moins conquis l'immortalité de l'âme qui était à ma portée, en plaçant mon oreille aussi près du souffle d'un pareil homme.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALIGHIERI, D. (1953): *Vita nuova* traduction nouvelle avec notes et appendices par André Pézard, Paris, Nagel.
- ALIGHIERI, D. (1965): *Œuvres complètes*, traduction et commentaires par A. Pézard, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- ALIGHIERI, D. (1996): *Œuvres complètes*, traduction nouvelle sous la direction de Christian Bec, traduction et notes de Christian Bec, Roberto Barbone, François Livi, Marc Scialom et Antonio Stäuble, Paris, Librairie générale française, 1996 (dans Le livre de poche, 2002 «La pochothèque»).
- APPEL K. O. (1975): *L'idea della lingua nella tradizione dell'umanesimo da Dante à Vico*, Bologna, il Mulino.
- GILSON, E. (1932), *Histoire de la philosophie médiévale*, Paris, Payot.
- MAGNARD, P. ET ALII (1990): *La demeure de l'être. Autour d'un anonyme. Étude et traduction du "Liber de Causis"*, Paris, Vrin.
- PÉZARD, A. (1940): *Le "Convivio" de Dante : sa lettre, son esprit*, Paris, Les Belles Lettres.
- PINCHARD, B. (1987): *Métaphysique et sémantique. Autour de Cajetan.*, Paris, Vrin.
- PINCHARD, B. (1988): *La légèreté de l'être, études sur Malebranche*, Paris, Vrin.
- PINCHARD, B. (1989): *Savonarole, la Fonction de la poésie*, traduit et annoté par B. Pinchard, Lausanne, Éditions l'Age d'Homme.
- PINCHARD, B. (1992): *La Raison dédoublée, La transcendance démembrée*, postface par René Thom, Paris, Aubier.
- PINCHARD, B. (1993): *Vico. De l'antique sagesse de l'Italie*, Paris, Flammarion.

- PINCHARD, B. e J.-L.- SOLERE et alii, (1995) : *Fine follie ou la catastrophe humaniste. Études sur les transcendants à la Renaissance*, Paris, Champion.
- PINCHARD, B. (1996): *Le bûcher de Béatrice. Essai sur Dante*, Paris, Flammarion.
- PINCHARD, B. (2001): *Pour Dante: I. Dante et l'Apocalypse. II. Lectures humanistes de Dante*, sous sa direction, Paris, Champion.
- PINCHARD, B. (2002): *Méditations mythologiques*, Les Empêcheurs de tourner en rond, Paris, La Découverte.
- PINCHARD, B. (2005): *Heidegger et la question de l'humanisme: faits, concepts, débats*, Paris, PUF.
- PINCHARD, B. (2009): *Recherches métaphysiques : philosophie française contemporaine: leçons données dans les universités japonaises, octobre 2008*, Tokyo, Département de Philosophie, Université Nihon.
- PINCHARD, B. (2010): *Philosophie à outrance: cinq essais de métaphysique contemporaine*, Fernelmont, EME.
- PINCHARD, B. (2012): *Métaphysique de la destruction*, Louvain, Peeters.
- PINCHARD, B. (2014): *Marx à rebours*, Paris, Éditions Kimé.
- PINCHARD, B. (2018): *Hespérie; contribution virgilienne à une politique occidentale : un champ politique au-delà de Heidegger et des guerres de religion*, Paris, Kimé.
- RENAUDET, A. (1952): *Dante humaniste*, Paris, Les Belles Lettres.
- ROUBAUD, J. (2021): *Dante, l'amour, le leurre. Dante avec Lacan*, «Humanitas, Dante nei filosofi del Novecento» n.s. LXXVI, n° 1, gennaio-febbraio, pp. 166-177.
- ZARCA e PINCHARD (2005): *Y a-t-il une histoire de la métaphysique?*, sous la direction de Yves Charles Zarka, Bruno Pinchard, Paris, Presses universitaires de France.

Traducir y comentar la *Divina commedia*: Un diálogo entre Claudia Fernández Speier, Raffaele Pinto y Juan Varela-Portas de Orduña

ENTREVISTA DE MARIANO PÉREZ CARRASCO

Universidad de Buenos Aires

mperezc@uba.ar

RESUMEN:

Este artículo reproduce un diálogo entre Claudia Fernández Speier, Raffaele Pinto y Juan Varela-Portas de Orduña sobre los desafíos de traducir y comentar la *Divina comedia* al español. El diálogo explora la historia de las traducciones españolas del poema dantesco, así como las principales características de dicha tradición, y se centra en especial en la posibilidad y en los límites de la traducción poética.

PALABRAS CLAVE: Dante Alighieri, *Divina comedia*, estudios de traducción, comentario, poesía.

ABSTRACT:

This paper reproduces a dialogue between Claudia Fernández Speier, Raffaele Pinto and Juan Varela-Portas de Orduña on the challenges of translating—and commenting—Dante’s *Divine comedy* into Spanish. The dialogue explores the history of Spanish translations of Dante’s poem, as well as the main characteristics of that tradition, both in Spain and in Latin America, and it focuses especially on the very possibility and the limits of a poetic translation.

KEYWORDS: Dante Alighieri, *Divine comedy*, Translation Studies, Commentary, Poetry.

En el contexto de los festejos por el séptimo centenario de la muerte de Dante, el mundo iberoamericano vio la publicación de dos traducciones integrales de la *Commedia*. Si bien la tradición de traducciones españolas del poema se remonta al siglo XV, el auge de las traducciones dantescas se produciría recién a partir del siglo XIX y, atravesando todo el siglo XX, continúa hasta la actualidad. Estas dos traducciones, sin embargo, presentan una no desdeñable novedad respecto de esa tradición. Son las primeras en acompañar el texto traducido con un comentario sistemático, que en el caso de Fernández Speier tiene una finalidad eminentemente didáctica, ya que su traducción ha sido pensada como un instrumento de estudio a ser utilizado en las universidades argentinas, y, en el caso de Raffaele Pinto, como parte de un acto hermenéutico de carácter no individual, sino colectivo. Ese comentario, en efecto, es un trabajo de equipo que se presenta como el resultado de dos décadas de colaboración entre un grupo de estudiosos de Madrid y de Barcelona. En marzo de 2021 apareció en Buenos Aires, por la editorial Colihue, la traducción de Claudia Fernández Speier. Poco después fue publicada en Madrid, por la editorial Akal, la traducción de Raffaele Pinto, con comentarios de Juan Varela Portas de Orduña, Eduard Vilella Morató, Carlota Cattermole Ordóñez, Chiara Capuccio, Rossend Arqués Corominas, y el mismo Pinto. Ambas ediciones presentan la obra en tres volúmenes, con ilustraciones. La edición argentina reproduce las ilustraciones de Botticelli en blanco y negro, mientras que la española propone una gran variedad de fuentes iconográficas en color.

Claudia Fernández Speier enseña literatura italiana en las universidades de La Plata y de Buenos Aires, así como en el Instituto Superior del Profesorado. Dirige una *Lectura Dantis* semanal en el Istituto Italiano di Cultura, y ha publicado *Las traducciones argentinas de la "Divina co-*

media”: *De Mitre a Borges* (Buenos Aires, Eudeba, 2019). Raffaele Pinto enseña filología italiana en la Universitat de Barcelona, ha presidido la Societat Catalana d’Etudis Dantescos, ha traducido y comentado para la editorial Cátedra el *De vulgari eloquentia* (2018) y la *Monarchia* (2021), y ha comentado la *Vita nuova* (2003) para la misma editorial. Ha publicado también un comentario italiano a la *Commedia*, publicado en Florencia por Edimedia (*Inferno*, 2021, *Purgatorio*, 2022, *Paradiso*, 2023). Su dos últimos libros son *La maladetta lupa del capitale: Il pensiero economico-politico di Dante* (Firenze, Franco Cesati, 2022) y *Pensiero e poetica in Dante: Esercizi di filologia dantesca* (Roma, Aracne, 2021). Es también traductor de Dante Alighieri, *Libro de las canciones y otros poemas*, edición de Juan Varela Portas de Orduña (coord.), Rossend Arquès Corominas, Raffaele Pinto, Rosario Scrimieri Martín, Eduard Vilella Morató y Anna Zembrino (Madrid, Akal, 2014). Juan Varela Portas de Orduña enseña filología italiana en la Universidad Complutense de Madrid, preside la Asociación Complutense de Dantología y co-dirige la revista *Tenzone*. Es miembro del equipo que ha realizado las ediciones comentadas de la *Divina comedia* y del *Libro de las canciones*. Su último libro es *Dante, poeta del amor y otros textos del centenario* (Madrid, La Discreta, 2022). Dirige asimismo las colecciones de libros académicos La biblioteca de Tenzone (Asociación Complutense de Dantología) y Bártulos (Ediciones La Discreta).

MARIANO PÉREZ CARRASCO: ¿Por qué una nueva traducción de la *Commedia*?

CLAUDIA FERNÁNDEZ SPEIER: En mi caso, la motivación fue la constatación de una ausencia. Quienes enseñamos Dante en la universidad argentina notábamos la falta de una edición de estudio, desde que hace unos veinte años se agotó la traducción de Ángel Battistessa, que contaba con notas. La motivación fue hacer más bien una edición, que una traducción.

RAFFAELE PINTO: La iniciativa, en este caso, la tuvo la editorial, con quien ya habíamos editado el *Libro de las canciones*. Pero lo fundamental, en mi caso, era completar un recorrido que habíamos realizado como grupo de trabajo sobre Dante a partir del año 2000, cuando se crearon las dos sociedades de estudios dantescos, la de Barcelona y la de Madrid. Desde entonces, este grupo ha ido promoviendo diversas iniciativas, que no se limitaron a los congresos, encuentros, y obviamente las revistas, sino también a algunas ediciones, en especial, como decía, el *Libro de las canciones*, y ahora la *Commedia*. Estas dos ediciones son la proyección en el plano editorial de un trabajo de grupo que ha venido fraguándose en los últimos veinte años. En comparación con las muchas y muy válidas traducciones que hay en España, la nuestra es una edición “de escuela”, que viene a representar una línea interpretativa que nos caracteriza. Obviamente el punto central es la interpretación del poema, y la traducción es un momento de la interpretación; un momento que, sin embargo, no tiene autonomía. En un reciente coloquio en Barcelona, un poco en broma le dije a los asistentes: «Por favor, no leáis mi traducción, leed directamente los comentarios, las notas, la introducción». La traducción es de algún modo lo de menos, lo que importa es la interpretación.

CFS: Debe ser algo que nos pasa a todos los que traducimos Dante, que sentimos un poco insatisfactoria la versión, y que lo que más queremos transmitir son las ideas que tenemos acerca de Dante. En mi caso, sin embargo, intenté que mi interpretación no apareciera en la traducción, sino en el paratexto, en buena medida como reacción a la tradición de traducciones argentinas, en que la traducción misma suele ser muy interpretativa, y de ese modo impide otras interpretaciones del texto.

RP: Mi sensación es que, en especial en la poesía, se sobrevalora la traducción. Se le da demasiada importancia, frente a otras aproximaciones hermenéuticas. Un texto poético es por definición intraducible, porque sus valores están demasiado vinculados a la fonética, y no es posible traducir de una fonética a otra. Por eso, el sacrificio de la fonética debe ser compensado por un acercamiento al texto de tipo hermenéutico. Todo

lo que la traducción no puede dar lo tiene que compensar la interpretación. Aislar la traducción como momento fundamental de acercamiento a un texto de otra lengua es un error metodológico. Sobervalorar la traducción implica un sacrificio en relación con lo que la poesía es. La poesía necesita un aparato interpretativo: no se puede leer la poesía en otra lengua sin que haya un aparato interpretativo.

MPC: ¿Esa perspectiva se puede ver también en tus otras traducciones dantescas, la del *De vulgari eloquentia* y la más reciente de la *Monarchia*?

RP: En efecto, lo fundamental para mí ha sido siempre el acercamiento interpretativo al texto. Entiendo la traducción como una ayuda al lector no italiano, pero para mí la motivación al traducir ha sido siempre la interpretación. Y creo que, no sólo en España, sino también en otros países europeos, hay cierto déficit en relación a Dante en lo que concierne a la asimilación conceptual de lo que Dante representa. Incluso os diría que hay una atención mucho mayor en los escritores. La presencia de Dante en los escritores españoles es fundamental y constante, mientras que su presencia es mucho menor en la crítica literaria.

MPC: En la cultura iberoamericana sucede algo similar. Lo atribuyo a que se puede hacer un uso literario de Dante casi sin haberlo comprendido, se puede, por ejemplo, utilizar sus símbolos o sus personajes, mientras que es más difícil decir algo acerca del poema dantesco, construir un discurso crítico, y entonces los críticos literarios, conscientes de esa dificultad, se arredran y callan. Claudia, tú has dicho que tu traducción se enmarca en la tradición de traducciones argentinas de la *Commedia*. Quisiera preguntarte en qué sentido tu traducción continúa o rompe con esa tradición.

CFS: La tradición argentina se funda con un gesto de notable libertad interpretativa como es la traducción de Bartolomé Mitre, y de algún modo todos los traductores que lo siguieron continuaron por ese camino. Los traductores reflejaban su interpretación del poema en la traducción misma.

En mi caso, quise hacerlo fundamentalmente en las notas y en los comentarios. Fue también muy importante mi conocimiento de la tradición en la toma de la decisión métrica preliminar, que condicionó todo el trabajo. Yo probé una solución nueva: la traducción es en verso, pero no está ceñida al endecasílabo, sino que sigue un ritmo endecasilábico, combinando versos de nueve, de doce y de trece sílabas, combinaciones que ya habían sido utilizadas en la poesía en español. En mi estudio sobre las traducciones argentinas relevé las desviaciones semánticas –o los errores– en que caían los traductores por ceñirse al endecasílabo. Yo intenté ceñirme en primer lugar a lo semántico, y en cierto modo supeditando lo fónico a él. Creo que esas dos cosas son las que más inscriben en la tradición argentina mi trabajo.

MPC: ¿Cuáles serían las novedades que introducen vuestras traducciones?

RP: En mi caso, sin dudas el trabajo colaborativo. Yo soy el responsable de la traducción, pero también han intervenido todos los compañeros. Aquí hay un elemento de teoría lingüística que quisiera señalar. La competencia lingüística es limitada, de modo que la colaboración de un grupo de investigadores ha enriquecido la traducción. Ahora bien, también se perdió algo, pérdida que ciertamente no me pesa: se ha perdido el estilo personal. Esta traducción no refleja mi estilo poético, suponiendo que yo tuviera uno, porque es el resultado de la colaboración de muchas personas. Ese es el primer elemento que quisiera señalar. Por lo que concierne a la lengua de la traducción, ¿cómo hemos traspasado el lenguaje poético de Dante a la lengua española? Yo he querido conservar el rasgo estilístico que considero central en la poesía dantesca, o sea, la violencia, la gran excursión, el abanico extremadamente amplio de su registro poético. Dante no tiene ninguna disciplina verbal ni estilística. Esto vale sobre todo si pensamos en el modelo principal de la poesía italiana, y creo también hispánica, o sea, Petrarca. En él la excursión es mínima y la disciplina es máxima. En Petrarca sólo hay un registro, y por lo tanto el nivel de disciplina verbal es extraordinario. Yo he intentado no petrarquizar a Dante, he intentado conservar este rasgo poético de la lengua de Dante,

que tengo la sensación de que en las traducciones españolas en general no se conserva, porque tienden a petrarquizar a Dante. No sé si lo he conseguido, pero lo he intentado. Por ejemplo, he abundado en los encabalgamientos, la ruptura sintáctica al final de cada verso, y luego los hipérbatos, la ruptura del orden natural sintáctico.

JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA: En efecto, lo que dices es así. Cuando me enfrenté por primera vez a la traducción de Raffaele, tendí a regularizar el endecasílabo según el modelo petrarquesco. Más que una cuestión de léxico, para mí es una cuestión de ritmo. El endecasílabo dantesco tiene una libertad de la que carece el petrarquesco, que se reduce a acentos en cuarta, octava, sexta, si acaso de vez en cuando alguno de gaita gallega, de tercera y séptima, pero con mucha prudencia, porque si no parecería que suena mal. Fijaos, por el contrario, lo que hace Dante en el canto XXVIII del *Inferno*, donde rompe los versos continuamente para reproducir la misma ruptura del cuerpo que tienen los condenados, los sembradores de discordia. Ahí hay bastantes versos con acento en quinta, lo que en el endecasílabo español está prohibidísimo. Eso es algo buscado por Dante. Basta comparar ese canto con el XXVIII del *Purgatorio*, donde describe el Paraíso terrenal, que en cambio es petrarquista *avant la lettre*. Por eso, yo tenía la tendencia a hacer lo que hacen otros traductores, y le decía a Raffaele que algunos pasajes de la traducción sonaban mal, porque en efecto en español suenan mal, hasta que luego de muchas discusiones lo entendí. Entendí la idea de fondo que había en la traducción de Raffaele, y me gustó. Además, es interesante porque mitiga una cosa que es muy curiosa: la traducción de la *Commedia* es más accesible para un español actual que el italiano para un italiano de hoy en día, de modo que se produce el extraño efecto de que es más fácil leer la *Commedia* en traducción que en el original. Hay algunas traducciones que son facilitadoras, que despliegan una metáfora, por ejemplo, que explican el texto. Suelen hacer eso porque en general carecen de comentario. No es así en este caso. El comentario le ha dado más libertad a Raffaele, porque en definitiva sabía que tendría una segunda paráfrasis, no en sentido estricto, porque el comentario no es una

paráfrasis, pero sí presenta el sentido del texto. Creo que estas son las novedades más importantes de la traducción de Raffaele.

MPC: Y en tu caso, Claudia, ¿cuáles serían las novedades de tu traducción?

CFS: En una cosa coincido con Raffaele, y, en una inducción apresurada me atrevería a decir que es un rasgo de época. Me refiero a la atención al plurilingüismo dantesco. También en Argentina hay una tradición de homologar tanto el ritmo como el léxico al modelo de Petrarca, y yo he intentado plasmar la diversidad de registros del texto dantesco. También elegí versos que suenan mal al oído petrarquesco, y usé muchos versos con acento en cuarta y séptima, que a mí misma me suenan mal, en español y en italiano. No me atreví a hacer lo que hizo Raffaele, de introducir por ejemplo encabalgamientos donde no los había, para compensar la violencia perdida. Tal vez porque tengo una actitud casi de deificación de Dante. Intenté, en cambio, reproducir encabalgamientos donde los había, porque los considero semánticamente significativos. También intenté reproducir un nivel de dificultad análogo al texto italiano, apoyándome en las notas para no hacer una traducción facilitadora. No simplifiqué los largos períodos, sino que busqué conservarlos. Cuando el texto mismo era oscuro –y también lo era la traducción– busqué hacer una paráfrasis del pasaje en nota. Otra novedad es la edición misma: por lo pronto, el comentario al final de cada canto, que me permitió distribuir de manera sistemática las informaciones que me parecían indispensables para la lectura del texto en las notas, dejando las cuestiones interpretativas para los comentarios y otras informaciones de carácter histórico y filosófico en la introducción. Esta es la primera traducción argentina que tiene en cuenta los aspectos filológicos del texto. Tomé como base la edición de Petrocchi, aunque en algunos casos me alejé de ella, señalándolo en nota. Eso hace que algunos versos hayan sido traducidos de manera muy distintas que en la tradición. Por otro lado, en mi edición se tienen en cuenta las distintas *occorrenze* de una palabra, e intenté mantener eso mismo en la traducción,

en la medida de lo posible, por lo menos en aquellos términos más significativos, y, cuando no pude hacerlo, lo indiqué en nota.

En cuanto a la variante del español elegida, la selección léxica responde a la rioplatense, aunque evité términos particularmente marcados, que implicarían una connotación localizada contrastante con el ámbito del poema. Como sostengo en la Introducción, no me serví del voseo porque habría visibilizado demasiado el proceso de traducción para un proyecto que, en mi opinión, debía respetar el horizonte de expectativas de quienes se acercan a un clásico. En ese sentido, me pareció oportuno buscar un equilibrio entre los polos de la comprensibilidad fluida del plano narrativo, y el extrañamiento de la lengua poética tradicional de un texto antiguo, necesariamente diferente de la lengua de la comunicación cotidiana. Sólo en una ocasión, en que un diálogo de informalidad humorística excepcional habría sonado inverosímil en Argentina con el pronombre *tú* (por otra parte explícito en la frase) me permití incluir un voseo en la voz de Belacqua, que se burla amistosamente del Dante peregrino; en ese único caso, lo justifiqué en una nota al pie.

MPC: Me interesa que conversemos sobre algunos problemas concretos de la traducción. ¿Hay algún pasaje en el que se vean reflejados los problemas traductológicos de los que hemos estado hablando?

RP: Sí, claro. Nosotros hemos hecho una elección muy fuerte al renunciar a la rima, que en la *Commedia* tiene una enorme importancia: la rima es la que estructura los versos en tercetos. Una parte importante de la expresividad del poema se concentra en la rima. Al ser tres las rimas, la tercera suele ser la más complicada para Dante, y por lo tanto es la que conserva la mayor expresividad metafórica. Pongo entonces un ejemplo para que veáis lo que hemos perdido, en relación con los encabalgamientos. El primer encabalgamiento de la *Commedia* es el que encontramos en estos versos:

Nacqui *sub Iulio*, ancor che fosse tardi
 e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto
 nel tempo de li dèi falsi e bugiardi.
 Poeta fui, e cantai di quel giusto
 figliuol d'Anchise che venne di Troia,
 poi che 'l superbo Ilión fu combusto

(*If* I 70-75).

El primer encabalgamiento es «quel giusto / figliuol d'Anchise». Dante ha separado el adjetivo del sustantivo, ha introducido una pausa donde no debería haberla, y esa pausa nos dice muchas cosas. Ese «giusto» suspendido, aislado, nos dice que la *Commedia* es el poema de la justicia. La rima con «Augusto» significa que, siendo el primer emperador, y por lo tanto vehículo de justicia, Augusto es el primero que ha llevado la justicia a la tierra. Para entender este encabalgamiento hay que tener presente todo el pensamiento político de Dante. Todo esto en mi traducción se pierde:

Nací *sub Iulio*, demasiado tarde,
 y viví en Roma bajo el buen Augusto
 en el tiempo de los falsos dioses.
 Poeta fui, y a aquel justo canté,
 hijo de Anquises, que vino de Troya
 cuando la antigua Ilión fue destruida.

Por principio, tenía que evitar la rima, y por eso puse al final «canté», adelantando «justo». Al hacerlo, acentué el encabalgamiento, la separación de «justo» e «hijo». La idea de justicia se ha perdido, pero la violencia de alguna manera la he conservado. He intentado, además, sustituir la red compleja de sentidos ideológicos con otra semántica. El verso comienza con «poeta» y termina con «canté», o sea que he puesto al inicio y al final dos palabras que remiten a este universo poético que es la *Commedia*. Todo esto está infinitamente por debajo del texto de Dante. Soy consciente de que se ha perdido mucho. ¿Pero cómo hacer para decir en

español lo que dice Dante? Al renunciar a la rima, esencial a la fonética del texto, hemos perdido todo esto.

CFS: Podemos ver cómo resolví en mi traducción ese mismo problema. Aquí tenemos una diferencia de criterio. Yo elegí en principio perder la rima, pero en algunos casos en los que me parecía que era especialmente significativa, la respeté. Por ejemplo, respeté siempre que «Cristo» rimase con «Cristo», eso me lo impuse de manera casi religiosa, y en este caso quise que «Augusto» rimase con «justo». En mi traducción esos versos quedaron así:

Nací sub Julio aunque ya era tarde,
y viví en Roma bajo el buen Augusto
en tiempos de engañosos dioses falsos.
Poeta fui, y canté sobre aquel justo
hijo de Anquises que de Troya vino,
tras el incendio de la Ilión soberbia.

La rima se conservó, pero se perdieron otras cosas.

RP: Tu elección me parece acertada; la mía ha sido más arriesgada.

CFS: Lo que es arriesgado en mi traducción fue haber dejado algunas rimas, esporádicamente. Esa decisión me costó mucho. Al principio había intentado evitar la rima, y luego me di cuenta de que el costo era mayor.

RP: Debo decir que a mí también de vez en cuando se me ha escapado alguna rima. Pero en general he tratado de evitarlas. El sistema del terceto es tan decisivo a la hora de organizar el significado del texto, que renunciar a ese sistema implica buscar otros procedimientos, que de alguna manera y en alguna medida compensen esa pérdida. Ese fue el criterio que he seguido. Por lo tanto, no puedo usar el terceto, no puedo usar la rima, pero busco romper el verso de todas las maneras que pueda.

JVPO: Quisiera añadir algo en relación al vínculo entre la traducción y el comentario. Aquí hay una diferencia muy importante, ya que en el

caso de Claudia la traducción y el comentario son de una misma persona, mientras que en nuestra edición eso no sucede. Yo recuerdo que le impuse una traducción a Raffaele, para su laceración interior (*risas de Raffaele*). En el inicio del canto XXIII del *Infierno* mi comentario atribuye otro sentido del habitual a las palabras, de modo que o se violentaba el comentario o se violentaba la traducción. En suma, que había que ponerse de acuerdo en la interpretación. Yo saqué un artículo que se llama *La traducción de la poesía de Dante* (Varela-Portas 2020) en el que lo que hago básicamente es reproducir y comentar los intercambios de mails entre Raffaele y yo sobre la traducción de algunos pasajes, en los que discutíamos para que el comentario y la traducción estuvieran alineados. Creo que la existencia de un comentario cambia el trabajo del traductor. Esa es una importante diferencia de la traducción de Raffaele respecto de las de Martínez de Merlo o Micó. El comentario cambia la perspectiva pragmática del texto que estás traduciendo.

CFS: Yo jamás habría tomado la decisión de traducir sin notas, porque la *Commedia* es un texto que me parece ilegible sin ellas. Como lectora las he siempre agradecido, entonces me parecía un deber ofrecerlas al lector. Además, la mía es una edición destinada en gran medida a estudiantes, de modo que me parecía *doveroso* anotarla. Obviamente no tuve el problema de ustedes, porque en general estaba de acuerdo conmigo misma, pero sí hubo momentos en los cuales lamenté tener una cierta idea sobre un verso, porque me obligaba a una traducción que era más difícil. Para mí la mayor dificultad fue pasar al texto de la traducción lo que dando clase comentaba con diferentes interpretaciones posibles. Recuerdo el caso del verso del canto IV del *Inferno*, «*ch'emisperio di tenebre vincia*» (*If* IV, 69). Ahí está el problema de si “*vincia*” es de *vincire* o de *vincire*, y por lo tanto se plantea si la luz vencía a las tinieblas o si las tinieblas envolvían a la luz. Yo estaba acostumbrada a explicar las dos posibles lecturas y la interpretación diferente del episodio según se eligiera una u otra, pero al traducir eso no fue posible. El problema lo comenté en nota. Ahora, en la traducción fue una gran responsabilidad elegir qué interpretación colocar. Yo tomé la relación entre la traducción y las

notas como una jerarquización, donde la lectura que prevalece es la de la traducción. Pero en el resto de los casos, que son la mayoría, la relación entre notas y traducción creo que es virtuosa, en el sentido de que para el lector el texto se completa con las notas. Las notas son necesarias, por ejemplo, en pasajes del *Paradiso*, incluso para un lector italiano que tenga un buen conocimiento de la lengua dantesca. Por eso yo no consideré la opción de traducir sin notas, y no hubiese aceptado hacerlo, si me lo hubieran propuesto. Incluso tuve que imponerle a la editorial, por así decir, en una discusión cordial..., en la que yo insistí con vehemencia en la necesidad de los comentarios finales a cada canto. Tenía la impresión de que sólo con notas no iba a alcanzar, o bien las habría recargado tanto que iba a quedar una relación entre notas y texto a la que los lectores argentinos no están habituados, como sucede en la edición de Chiavacci Leonardi, en la que en el primer verso del primer canto hay un solo verso y todo el resto son comentarios, lo cual me parecía poco amable. Me cuesta pensar cómo funciona una traducción sola, incluso para quienes quieren comprender sólo lo que está sucediendo a nivel narrativo.

RP: Concuero con lo que acaba de decir Claudia. Es un poco lo que había dicho al principio respecto de la poesía: a la traducción de poesía siempre le falta algo, siempre es incompleta en relación con el original, y eso es lo que tiene que completar el comentario. Al principio señalaba que la nuestra es una edición de escuela, que continúa de algún modo el proyecto iniciado con el *Libro de las canciones*. La nuestra es la única edición en cualquier lengua de un libro de las canciones dantesco. En Italia se editan las rimas, nosotros hemos editado las canciones como libro. Hay una línea interpretativa muy fuerte, arriesgada todo lo que se quiera, pero muy nuestra. Con esto quiero decir que mi traducción está en el marco de este conjunto de iniciativas, de actividades, que he referido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, D. (2021): *Divina comedia*, 3 vols., traducción, notas, comentarios e introducción de C. Fernández Speier, Buenos Aires, Colihue.

ALIGHIERI, D. (2021): *Divina comedia*, 3 vols., traducción de R. Pinto, comentarios de R. Arqués Corominas, Ch. Cappuccio, C. Cattermole Ordóñez, R. Pinto, J. Varela-Portas de Orduña, E. Vilella Morató, Madrid, Akal.

VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2020): *La traducción de la poesía de Dante*, en *Italiano y español. Estudios de traducción, lingüística contrastiva y didáctica*, A. M. López Márquez, F. Molina Castillo (eds.), Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Warszawa-Wien, Peter Lang, pp. 295-308.

RECENSIONI E SCHEDE

Giovanni Boccaccio, *Vida de Dante Alighieri. Tratado en honor de Dante Alighieri florentino, poeta ilustre*, edición y traducción de Carmen F. Blanco Valdés, Berlín, Peter Lang, 2020.

Il volume curato da Carmen Blanco Valdés offre, in traduzione castigliana, le due versioni del *Trattatello in Laude di Dante* del Boccaccio, ovvero quella trasmessa dall'autografo Toledano 104.6 (conservato presso l'Archivo y Biblioteca Capitulares di Toledo) e quella, anch'essa autografa, trasmessa dal Chigiano L.V.176 (Biblioteca Apostolica Vaticana). Corredato da una nota *Sobre la traducción*, un'ampia *Introducción* divisa in cinque capitoli (1. *Un nuevo modelo biografico*; 2. *Los autografos, el culto por Dante y la creación de un mito*; 3. *Las ediciones y los debates*; 4. *Estructura y contenido*; 5. *Recapitulación*) e un'ottima e aggiornata Bibliografia, il volume merita attenzione innanzitutto per il fatto di offrire per la prima volta al lettore castigliano le due versioni del *Trattatello* a confronto, permettendo quindi di valutare, sul testo, gli sviluppi ideologici che sottendono al dettato boccacciano.

Nella prima versione del *Trattatello* (Toledano 104.6), composta fra il 1351 ed il 1355 e cioè negli anni di più intensa e attiva partecipazione politica del Boccaccio nel seno della Repubblica fiorentina, gli ostacoli affrontati da Dante sono soprattutto di natura politica (e infatti abbondano le invettive contro Firenze, colpevole due volte verso Dante: dell'esilio e dell'oblio); nella seconda (Chigiano L.V.176), che Boccaccio compose negli anni '60 del ritiro certaldese, dopo cioè il catastrofico tentativo di congiura del dicembre del 1360 che costò la morte di vari amici del Boccaccio (come Domenico Bandini; o come Niccolò di Bartolo Del Buono, il dedicatario della *Commedia delle Ninfe fiorentine*) e l'esilio di tanti altri (Pino de' Rossi, Luca Ugolini, Andrea dell'Ischia), la dimensione politica della biografia dantesca tende a essere sostituita da quella affettiva: e infatti, mentre le invettive contro la Repubblica fiorentina o scompaiono del tutto o sono radicalmente ridimensionate, vengono al contrario

sviluppate le parti sentimentali, che nella prima versione erano del tutto circoscritte.

La forte caratterizzazione politica della prima versione del *Trattatello* appare altresì contigua all'attività politico-amministrativa del Boccaccio di quegli anni, a cominciare dalla missione (del 1350) a Ravenna per consegnare alla figlia di Dante, suor Beatrice, un risarcimento in denaro di 10 fiorini da parte della Repubblica fiorentina, per i danni subiti dal padre (così come nel 1351 sarebbe stato inviato dal Petrarca per comunicargli ufficialmente la revoca della condanna del padre ser Petracco e della relativa confisca dei beni). Soprattutto, la caratterizzazione politica del *Trattatello* trova una fortissima ragione storica se la misuriamo sulle considerazioni avanzate da Campanelli circa la natura filologica del documento che ci ha trasmesso il bando di Dante del 1302, tradito non da un originale, ma da una copia databile intorno alla metà del XIV secolo (M. Campanelli [2006]: *Le sentenze contro i Bianchi fiorentini del 1302*, edizione critica, «Buletino dell'Istituto Storico Italiano e Archivio Muratoriano» 108, pp. 187-377), ovvero negli anni in cui Boccaccio scrive appunto la prima versione del *Trattatello*.

Il principale merito del volume di Carmen Blanco Valdés risiede dunque nell'aver nuovamente collocato al centro del dibattito sul *Trattatello* la questione del confronto fra le due versioni autografe. Ma anche il criterio filologico con cui la studiosa affronta la traduzione e la discussione critica attorno ai testi merita certamente una nota di apprezzamento. Ciò si riscontra sia nell'apparato di note che accompagnano l'edizione dei testi, sia nella sezione introduttiva del volume. Così, mentre i criteri traduttologici rispondono a un marcato conservatorismo (per cui non si traducono termini considerati tecnici come *fatiga*, *accidente*, *filosofante*, o *fabula*), ben due dei cinque capitoli introduttori – il secondo e il terzo – sono dedicati a ricondurre alla filologia alcuni dei grandi temi che emergono dal *Trattatello*, sì da giustificare il sottotitolo di *Edición crítica y traducción*. Qualche dettaglio editoriale purtroppo non accompagna il rigore filologico con cui il volume si presenta: a pagina 9 si legge *Capri* per *Carpi*; a pagina 46, per due volte, si legge *Conte de' Gabrielli* per *Cante*

de' Gabrielli; a pagina 48 si legge, inspiegabilmente, *Abondio della Scala* per *Alboino della Scala*; ancora più inspiegabilmente, nell'intestazione del volume il nome di Giovanni Boccaccio non compare affatto. Sono dettagli che certamente non contraddicono il merito complessivo del volume, ma che andrebbero emendati in un'eventuale ristampa.

LORENZO BARTOLI

Dante Alighieri, *Monarchia. Sobre la monarquía universal*, edición bilingüe y traducción de Raffaele Pinto, Madrid, Cátedra, 2021.

Esta nueva edición del tratado *Monarchia* de Dante Alighieri por Raffaele Pinto – por cierto, la primera edición bilingüe (en latín y español) del tratado – forma parte de la colección Letras Universales de la editorial Cátedra, en la que se han publicado en las últimas décadas las mayores obras del “sumo poeta” toscano. Además de la *Divina Comedia*, publicada en 1988 y reimpressa en 2014, se publicó en 2003 la *Vida nueva*, editada por el mismo Pinto y traducida por Luis Martínez de Merlo; en 2006, el *Convivio* y en 2018, *De vulgari eloquentia*. Deseo, por lo tanto, comenzar esta reseña aplaudiendo el trabajo que se ha hecho en estas dos últimas décadas por ofrecer ediciones que, sin sacrificar el rigor científico, vuelven la obra de Dante Alighieri accesible tanto a investigadores como a lectores no especialistas. Esta es, pues, la primera característica de la edición de Pinto que hay que resaltar: por un lado, la traducción en un español ni anticuado ni lleno de tecnicismos, el amplio comentario y la introducción, que subraya la relevancia de la obra en nuestro particular momento histórico, vuelven esta edición accesible e interesante para lectores poco versados en los estudios dantescos; por el otro lado, la inclusión del texto original en latín, la mención de las polémicas académicas actuales más relevantes en la introducción y notas y las constantes referencias a estudios más específicos convierten a la misma en un valioso instrumento para el profesor o investigador.

He mencionado ya algunos de los contenidos de este volumen: la introducción, el texto del *Monarchia* en latín y español y las notas. A esto hay que añadir una breve bibliografía y un apéndice. El texto en latín utilizado en esta edición es el establecido por Prue Shaw en su edición crítica de la *Monarchia* publicada en 2009 por la Società Dantesca Italiana. Cabe destacar desde ahora que existe una polémica sobre este texto que describiré más adelante en esta reseña. La traducción al español aparece

en la página opuesta, lo que es bastante conveniente, ya sea que se quiera leer el texto latino apoyándose de la traducción, o leer el texto español consultando el original en pasajes clave. El comentario es muy amplio: ocupa 100 páginas, mientras que el texto en ambos idiomas ocupa 199 con un tamaño de fuente mayor. La bibliografía menciona las ediciones más importantes del *Monarchia*, las traducciones al español, ediciones de otras obras de Dante y un buen número de estudios científicos, ya sea sobre el *Monarchia* en particular o sobre el pensamiento político de Dante. El volumen se cierra con un apéndice (pp. 389-439) que contiene las epístolas políticas de Dante (5, 6 y 7), estas también en latín y español. Las epístolas van precedidas de su propia introducción, que explica el contexto en el que fueron compuestas: el breve reinado del emperador Enrique VII de Luxemburgo y su campaña en Italia.

La introducción consiste en 60 páginas y está dividida en ocho secciones. En ella se discuten algunos temas polémicos, como el de la fecha de composición del tratado, las consecuencias de esta fecha en la interpretación de la obra y la influencia del pensamiento averroísta en la noción dantesca de la Monarquía Universal. Pero la introducción hace más que esto: a través de las ocho secciones, Pinto recoge el contenido político de las principales obras de Dante y va tejiendo una narrativa de ideas que evolucionan, son confirmadas o abandonadas a través de la carrera del poeta. El lector o lectora podría, por lo tanto, leer la introducción a este volumen como una muy condensada exposición del pensamiento político de Dante. La *Monarchia* y el *Paraíso*, según esta exposición, representan la culminación de un tortuoso proceso intelectual, marcado por acontecimientos históricos y experiencias personales de la vida de Dante.

La primera de las ocho secciones trata sobre las dos canciones “doctrinales”, *Le dolci rime* y *Poscia ch’amor*, escritas por Dante después de 1295. Estas canciones evidencian la génesis del interés de Dante por la política y contienen el germen de la crítica anticapitalista que se desarrollará en las obras posteriores. El siguiente apartado habla sobre el exilio de Dante en 1302 y sobre la composición del *Convivio* y *De vulgari eloquentia*. El tercer apartado trata sobre el *Infierno* y el *Purgatorio*, en es-

pecífico sobre la crítica a la avaricia y al capitalismo, representado ya desde el primer canto del *Infierno* por la loba que Dante encuentra en la selva oscura. La cuarta sección analiza algunos episodios del *Paraíso* con contenido político: el discurso de Justiniano en el canto VI y el cielo de Júpiter (XVIII-XX), donde se encuentran los buenos gobernantes. El quinto apartado está dedicado específicamente al *Monarchia*. Pinto reprocha a la crítica que «se concentra en la búsqueda de las fuentes» y enfatiza la originalidad de Dante en esta obra, que consiste, sobre todo, en la concepción moderna del Estado absolutamente independiente de la Iglesia, y en la crítica «precoz y actualísima» del vínculo que existe entre el capitalismo y el Estado nacional (pp. 31-32). El sexto apartado habla sobre la evolución de la actitud de Dante frente al averroísmo que se da entre el *Purgatorio* y el *Paraíso*. La séptima sección resalta la importancia de la noción de *cupiditas*, o avaricia, en la obra de Dante: este es el vicio con el que la Monarquía universal debe acabar. La octava y última sección trata sobre el texto latino de la edición.

Esta descripción a grandes rasgos de los contenidos de cada sección de la introducción no hace justicia a la agilidad con la que Pinto va tejiendo una narrativa continua, conectando ideas y mostrando las relaciones intertextuales entre las obras de Dante. Pinto no habla de las obras del poeta como si cada una de estas fuera un universo cerrado o como si hubieran sido compuestas en un vacío. Por el contrario, al lector o lectora le quedará claro que las obras se comunican entre ellas y que además responden a acontecimientos históricos y personales de la vida del poeta: el pensamiento político de Dante no puede ser entendido separado del contexto de la rápidamente cambiante sociedad italiana de los siglos XIII y XIV.

Vale la pena detenernos un poco más en ciertas ideas presentadas en la introducción y comentario que pueden afectar la interpretación del *Monarchia*. Pinto sostiene que ya desde la composición del *Convivio* «la visión política de Dante empieza [...] a estructurarse alrededor de dos polos: el negativo, encarnado por la Avaricia y el positivo, representado por el Imperio» (p. 19). Es, en efecto, en el *Convivio* donde Dante escribe por

primera vez sobre la necesidad de un Imperio único que ponga freno a las guerras causadas por la avaricia de los líderes de los estados nacionales. Aunque el germen del *Monarchia* se encuentra ya en el *Convivio*, Pinto pone en relieve un hecho histórico y una teoría filosófica que dan solidez a las ideas de este tratado político. Cuando Dante componía los últimos cantos del *Purgatorio* y los primeros del *Paraíso*, la noción de la Monarquía universal pasó, en su mente, de ser un ideal teórico a ser una posibilidad concreta. Detrás de este cambio está el intento de Enrique VII de Luxemburgo de restablecer la autoridad del Sacro Imperio Romano en Italia. Es este también el momento en el que Dante compone el *Monarchia*, es, pues, una obra de madurez del poeta, escrita después del *Purgatorio* y contemporáneamente al *Paraíso*. Esta datación no es aceptada unánimemente, y Pinto cita a autores, como Bruno Nardi y Giovanni Gentile, que consideraban el *Monarchia* anterior a la *Comedia*. Pinto defiende su datación del tratado político a través del análisis de la actitud de Dante frente a la idea averroísta del “intelecto único”, la cual es rechazada en el *Purgatorio*, pero aceptada en el *Paraíso* y el *Monarchia*.

La importancia que Pinto le da al pensamiento averroísta y su influencia en la teoría política de Dante es uno de los aspectos más interesantes y originales de su lectura del *Monarchia*. La teoría averroísta del “intelecto único” propone que la racionalidad, que es la más alta potencialidad del ser humano y fuente de su libertad y felicidad, es alcanzada por la humanidad en conjunto y no por el sujeto individual. El intelecto, que pertenece a la especie humana, es, por lo tanto, algo distinto al alma, que pertenece al individuo. Esta doctrina heterodoxa para la Iglesia es denunciada como errónea en *Purgatorio* XXV 61-75, pero es aceptada en el *Monarchia*. En efecto, la necesidad de una monarquía única para toda la humanidad se fundamenta en esta teoría: solamente bajo un emperador único, que ponga fin a las guerras generadas por la codicia, podrá la humanidad alcanzar, en conjunto, la racionalidad. «La novedad doctrinal» escribe Pinto sobre el libro I del *Monarchia*, «consiste en dar contenido político a la idea averroísta del intelecto único para toda la especie. La Monarquía universal es la condición política

indispensable para que la racionalidad humana pueda perfectamente desplegarse» (p. 32). En el *Paraíso* se encuentran también pruebas de este cambio de actitud frente al averroísmo. En el cielo del sol, descrito en *Paraíso X*, Dante y Beatriz encuentran a doce grandes teólogos. Entre ellos está Sigerio de Bravante, principal exponente en Europa de la filosofía de Averroes. El mismo Tomás de Aquino, que en vida fue su persecutor, lo presenta aquí como aquél que «sillogizzò invidiosi veri»: verdades que le ganaron la envidia de sus contemporáneos pero que ahora, en el paraíso, son admitidas incluso por el mismo Aquino. En conclusión, la actitud positiva frente a Averroes que se lee en el *Monarchia* y el *Paraíso*, demuestran que estas obras son contemporáneas, y por lo tanto, el *Monarchia* es posterior al *Purgatorio*, que es más ortodoxa respecto la doctrina del “intelecto único”.

Otra posible prueba de la posterioridad del *Monarchia* respecto al *Purgatorio* es la controvertida autocitación de I XII 6. En este pasaje Dante cita el *Paraíso* con la frase «sicut in *Paradiso Comedie* iam dixi». Pero los estudiosos no concuerdan en que esta frase sea auténtica. Esto me dirige al siguiente elemento de esta edición que deseo discutir: el texto en latín. Como he dicho antes, el texto reproducido aquí es el de la edición de Prue Shaw, publicada por la Società Dantesca Italiana en 2009 y revisada en 2019. Existe un importante debate alrededor de este texto, el cual Pinto reconoce sin entrar mucho en detalle. Indica, no obstante, que en el caso del *Monarchia* el debate sobre cuestiones ecdóticas se cruza con cuestiones interpretativas. El ejemplo más claro de esto es la apenas mencionada autocitación. Pinto admite que esta lectura no es aceptada universalmente e indica vagamente que «un manuscrito aparecido recientemente (London, British Library add. 6891) presenta el fragmento de la cita muy alterado, lo que ha producido diferentes, y controvertidas, hipótesis de enmienda» (p. 67). Describir en detalle esta polémica hubiera tomado a Pinto demasiado espacio, y, ya que un lector interesado en la tradición textual del *Monarchia* consultará una edición crítica, es entendible la omisión de estos detalles. Lo mismo es verdad de esta reseña. Baste, por lo tanto, indicar que el principal oponente del texto de Shaw y

de su *stemma codicum* es Diego Quaglioni. Mientras Shaw considera el ms de la British Library (siglado Y por Quaglioni y Shaw) de poca relevancia, ya que pertenece a una familia de manuscritos plagados de errores, Quaglioni, en numerosos artículos publicados a partir del 2011, propone que este ocupa un lugar más alto en el *stemma*. En lugar de la controvertida autocitación de *Monarchia* I XII 6, el ms Y muestra una frase sin sentido: «sicut inminuadiso immediate iam dixi». Quaglioni y Annalisa Belloni han conjeturado que esto es una corrupción de «sicut immisum a Domino immediate iam dixi», frase hipotética que, proponen, aparecería de manera poco legible en un arquetipo perdido, provocando que algunos copistas dejaran una laguna en este pasaje y uno intentara corregirlo escribiendo «sicut in Paradiso comedie iam dixi», error que transmitió a copistas posteriores (*Un restauro dantesco: 'Monarchia', I, xii, 6*, «Aevum» 88, 2014, pp. 493-501). El debate, naturalmente, abarca más que esta frase, pues la reformulación del *stemma codicum* de Quaglioni lo lleva a hacer otras modificaciones al texto del *Monarchia*. Tal versión del texto se puede leer en la edición de Quaglioni del *Monarchia*, publicada en 2014 por la editorial Mondadori.

El latín de Dante en el *Monarchia* es extremadamente técnico y formal, pues toda la argumentación se hace a través de silogismos. Esto ocasiona que incluso un lector o lectora con un buen conocimiento del latín, pero sin experiencia leyendo tratados de lógica medieval, pueda tener problemas para entender ciertos pasajes. En estos casos la traducción y notas de Pinto resultan muy útiles. A menudo la traducción española interpreta los tecnicismos y traduce las fórmulas fijas del lenguaje filosófico medieval en locuciones más familiares. Por ejemplo, en I II 1, Dante introduce la primera cuestión a tratar utilizando un par de tecnicismos: «primum [...] videndum quid est quod “temporalis monarchia” dicitur, *typo* ut dicam et *secundum intentionem* [cursivas mías]». Se puede consultar el comentario para ver qué es lo que significa en este caso *typo* y *secundum intentionem*, pero la sola traducción deja claro lo que Dante quiso decir: «convendrá explicar qué se entiende por “Monarquía temporal” en un sentido amplio y en el que yo aquí considero» [cursivas

mías]. Similarmente, en I XI 3, se traduce el tecnicismo «subassumpte» simplemente como «la premisa menor», o en I XV 1, se traduce la frase «gradatim se habent» (que literalmente significa ‘se encuentran en grados/paso a paso’) como «se relacionan de manera jerárquica», lo cual no deja duda sobre lo que Dante quiso decir. En todos estos ejemplos se evidencia la labor interpretativa del traductor.

Por el otro lado, el comentario brinda aún mayor profundidad y claridad, incluso en lugares donde el lector podría no sospechar que se encuentre tanta riqueza. Por ejemplo, en II I 2, Dante recuenta que, siendo joven, solía sorprenderse de la extensión que alcanzó el dominio romano y admite que creía que esto lo habían hecho sin derecho alguno y solo a través de la violencia. Dante también observa que aquello cuyas causas no entendemos suele dejarnos «estupefactos». El comentario de Pinto a este pasaje, que pareciera meramente anecdótico, aclara que «la “estupefacción” es, según la *Metafisica* de Aristóteles, el inicio de filosofar (1,2,982b,11-13)». Pinto después conecta esta afirmación con un pasaje análogo del *Convivio*. Además, proporciona un dato biográfico: la asociación de Dante con el partido antiimperial antes del 1304, e indica el pasaje del *Paraíso* en el que el poeta narra cómo decidió abandonar este partido y hacer «parte per se stesso» (XVII 67-69). En el comentario al mismo párrafo se cita *De vulgari eloquentia*, *La ciudad de Dios* de San Agustín, la *Eneida*, el *De regimine principum* de Santo Tomás y más. Este es solo uno de muchos ejemplos de la riqueza que el comentario de Pinto revela en el texto dantesco. Las notas no responden a palabras o pasajes específicos, por lo que en el texto no se encuentran números de referencia, sino que conforman un comentario continuo, dividido, como el texto mismo, en libros capítulos y párrafos. Como se puede apreciar en el ejemplo anterior, Pinto desmenuza cada párrafo evidenciando las fuentes o las relaciones intertextuales entre el *Monarchia* y otras obras de Dante, refiriendo datos biográficos o explicando conceptos o ideas complicadas. Finalmente, las notas también dan a Pinto la oportunidad de desarrollar o comprobar las hipótesis interpretativas avanzadas en la introducción. Tómese como ejemplo el controvertido párrafo final del entero tratado, en

el que Dante afirma que el emperador debe tener al papa el respeto que un hijo le tiene al padre. En la introducción Pinto menciona cursoriamente la polémica que esto ha suscitado respecto a la relación entre Iglesia e Imperio. En el comentario Pinto hace clara su posición: que subordinar el Imperio a la Iglesia en el último párrafo contradiría todo lo que se ha argumentado en el tratado y que, por lo tanto, Dante solo reconoce la superioridad moral del papa, distinta de la dependencia jurisdiccional.

En resumen, la edición del *Monarchia* de Raffaele Pinto es un valioso instrumento que permite diferentes niveles de profundidad. El lector o lectora podrá leer la traducción de Pinto apoyándose en el rico comentario o podrá abordar el texto latino consultando la traducción, que aclara tantos pasajes complicados o explica tecnicismos. Pero hay que resaltar, sobre todo, que este es un trabajo de gran coherencia, desde la introducción, que presenta las teorías interpretativas que dirigen la edición, hasta las notas que profundizan en ellas y el apéndice que las fortalece. De manera que el lector interesado podrá hacer, por decir así, el recorrido completo, con Pinto como guía, a través de la evolución del pensamiento político de Dante.

IVÁN PARGA ORNELAS

Dante Alighieri, *Komédia I. Pokol*. Kommentár, szerk. János Kelemen, közrem. Márk Berényi, Eszter Draskóczy, Béla Hoffmann, Norbert Mátyus, József Nagy, Tihamér Tóth, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2019

È inutile negare il fatto che Dante Alighieri sia ricordato principalmente come l'autore della *Divina Commedia*, opera che sin dal Medioevo ha suscitato l'attenzione di letterati, traduttori e scienziati. Un contributo significativo alla conoscenza del capolavoro dantesco è giunto nel 2019 con la pubblicazione di un libro voluminoso dedicato alla traduzione e al commento ungherese della prima cantica della *Commedia*. Il volume è nato nell'arco di un'iniziativa innovativa sotto la guida del professor János Kelemen, filosofo e dantista ungherese.

L'idea di un volume che proponga la traduzione aggiornata della *Commedia* insieme al suo commento nasce dalla necessità di rispondere a un bisogno urgente avvertito dagli specialisti. La prima cantica è restituita in una dimensione innovativa e singolare, risultato di uno straordinario lavoro di sintesi di due tradizioni interpretative diverse. Da un canto è rintracciabile la riattualizzazione della tradizione filologica tramite la collocazione del testo entro un corposo apparato di note, che rivelano le fonti, chiariscono gli eventi storici e informano dell'identità dei personaggi, dall'altro invece è altrettanto reperibile la tradizione critica interpretativa che, accanto alla traduzione in ungherese delle terzine, fornisce il testo di un ricco tessuto interpretativo, dedicando ampio spazio a spiegazioni e riflessioni scientifico-accademiche.

Il tentativo di ampliare ed eventualmente modificare la struttura delle precedenti edizioni ungheresi della *Commedia* con l'aggiunta di giudizi critici e osservazioni relative al testo di base è già evidenziato nel titolo; il *Commento* allude, infatti, alla realizzazione di un rapporto del tutto originale tra filologia e riflessioni scientifiche. La prassi tradizionale che optava per l'uso di una serie di note che accompagna il testo viene sostituita dall'atteggiamento mutato della critica contemporanea, che in-

vece mette in risalto la connessione dell'attività traduttiva con il lavoro critico-interpretativo.

Per rintracciare l'inizio del lavoro bisogna risalire fino al 2002, data di formazione della Società Dantesca Ungherese (Magyar Dantisztikai Társaság). Nata con l'iniziale finalità, condivisa da una piccola cerchia di amici, di pubblicare una nuova edizione commentata di tutte le opere del poeta fiorentino, nel 2004 la Società si è trasformata in un'istituzione ufficiale che riunisce numerosi docenti universitari, ricercatori e traduttori provenienti dalle sei maggiori università ungheresi, che si incontrano cinque o sei volte all'anno per condividere contenuti e progetti.

L'impegno tangibile della Società Dantesca Ungherese nel 2006 si è tradotto nella pubblicazione dei «Dante füzetek / Quaderni Danteschi», rivista ufficiale dell'organizzazione, fondata nella “speranza di un volume futuro” (József Takács, *Prefazione*, «Dante füzetek / Quaderni Danteschi», 2006, p. VIII). József Takács, uno dei padri fondatori della Società, nella *Prefazione* al primo numero mette in evidenza l'importanza di leggere la *Commedia* con l'attenzione che richiede. Dalle sue parole traspare che la volontà principale dell'impresa è guidare il lettore nell'interpretazione della *Commedia* tramite l'aggiornamento della sua traduzione. Questo impegno mostra una precisa inclinazione filologica e linguistica, che mira a restituire il significato dell'opera.

Anche l'interpretazione dell'*Inferno* dantesco trova le proprie radici nelle tavole rotonde svoltesi alla Società. Infatti, il libro che ha visto la luce recentemente è il frutto di ormai vent'anni di ricerca, seminari e incontri aperti che, con la guida di un relatore di volta in volta diverso, hanno offerto l'opportunità ai partecipanti di discutere argomenti diversi in rapporto stretto con la *Commedia* o di proporre direttamente la loro personale *lectura Dantis*, sottoponendola alla critica proficua dei loro compagni. Oltre ai curatori del volume anche gli autori dei singoli capitoli hanno espresso il loro interesse per Dante negli scorsi anni con una serie di saggi e volumi dedicati al poeta trecentesco. Tra i collaboratori ricordiamo Béla Hoffmann, Norbert Mátyus, József Nagy, Eszter Draskóczy, Thamér Tóth

e Márk Berényi, esperti internazionali di Dante che nel corso dell'intero lavoro hanno mostrato una straordinaria padronanza sia del testo che della ricchissima bibliografia dantesca. Un pensiero particolare va a Géza Bakonyi, Erzsébet Király, Géza Sallay e Aurél Pónori Thewrewk, studiosi di vaglia che hanno partecipato ai lavori preparatori del volume ma che, purtroppo, non ne hanno potuto vedere la realizzazione.

L'*Inferno*, primo volume del progettato *Commento* all'intera *Commedia*, ricopre senza ombra di dubbio un ruolo innovativo nel campo della dantistica ungherese. L'edizione si inserisce nel ricco panorama della ricezione del poeta fiorentino in Ungheria. Se da un lato mancano traduzioni integrali dell'opera di Dante, dall'altro poeti e scrittori sin dall'Ottocento sono stati attratti dal suo capolavoro. La storia della traduzione dell'*Inferno* ha avuto inizio con la versione ottocentesca di Ferenc Császár, che portò all'apparizione della traduzione di una sola parte della cantica. La prima traduzione ungherese integrale della *Commedia* è di Károly Szász, che pubblicò tutte e tre le cantiche fra il 1885 e 1899. La vera scoperta del capolavoro dantesco si connette invece al nome di Mihály Babits, il più conosciuto traduttore di Dante fino ad oggi. La sua traduzione è fornita di un'ampia prefazione in cui il traduttore, oltre a dare un fondamentale contributo all'introduzione del capolavoro dantesco nella vita culturale dell'Ungheria, si sofferma anche sulla matrice filosofica dell'opera, soprattutto per il parallelo che egli intuisce fra il Medioevo e il mondo antico. L'inizio del secolo XXI segna un nuovo periodo nella storia delle traduzioni ungheresi di Dante. Quest'ultima tappa viene determinata dal nome di Ferenc Baranyi, Gyula Simon e Ádám Nádasdy, che hanno elaborato la traduzione della *Commedia* più o meno negli stessi anni.

Ogni capitolo del presente volume si articola in tre parti: alla traduzione e al commento segue un saggio interpretativo per ogni canto. Rendere il ricco e variegato linguaggio dantesco in ungherese non è stato facile. Gli autori hanno dovuto continuamente muoversi nell'abisso di una differenza temporale e linguistica molto spesso inconciliabile. La loro

attività scrupolosa si rivela particolarmente chiara nell'assoluta fedeltà alle terzine dantesche, ma il testo viene precisato nel miglior modo nelle note che servono per rendere le allusioni trasparenti e per illustrare le diverse sfumature stilistiche. La parola *arte* (XI, p. 174, vv. 100, 103, 105), per esempio, secondo il suo significato più ampio e diffuso indica le diverse forme di creatività, ma nel Medioevo le veniva ugualmente attribuito un altro significato. Il valore connotativo della parola è rintracciabile anche nel testo dantesco. Kelemen ha recepito il termine nel suo valore polisemico e, tranne che in un caso (*teremtő erő* 'forza creativa', v. 100), ha scelto di utilizzare nella traduzione la parola ungherese *művészet* ('arte', vv. 103 e 105). Le note anche in questo caso servono per chiarire il significato della parola del testo dantesco. Infatti, se la parola *arte* fosse stata semplicemente tradotta con il corrispondente termine ungherese *művészet* avrebbe potuto essere privata di una sua valenza culturale; il commento invece spiega benissimo che nel testo il termine assume talora un valore pratico, indicando i mestieri o le attività umane (p. 174).

Fra le parole dantesche i nomi propri costituiscono un ostacolo concreto all'interpretazione anche per coloro che hanno una conoscenza profonda della cultura antica. Il numero altissimo di personaggi famosi e di luoghi mitologici contribuisce in maniera notevole a creare l'atmosfera oltrmondana della *Commedia*. Tutti i traduttori della presente edizione condividono il principio di applicare le regole ortografiche della lingua ungherese nell'atto della trascrizione, rifiutandosi quindi di applicare le soluzioni dei traduttori del passato, che optarono per la trascrizione fonetica dei nomi (per esempio Szász: *Flégiász*, p. 162; Babits: *Flégiász*, p. 106) oppure scelsero soluzioni diverse a seconda delle esigenze metriche (per esempio Szász: *Cocyt*, p. 460; *Cocytus*, p. 456). Il nome di Flegiás nella traduzione di József Nagy diventa così *Phlegyas* (p. 131), mentre il Cocito viene reso da Norbert Mátyus come *Kókytos* (p. 502). Anche le scelte onomastiche sono giustificate nelle note, dove entrambi i traduttori hanno ritenuto necessario proporre una spiegazione per migliorare la comprensione e soprattutto per risolvere i limiti di un approccio esclusivamente linguistico-filologico.

A questo punto bisogna dire che, malgrado l'impegno traduttorio degli autori, il centro di gravità del volume è in ogni caso il saggio interpretativo alla fine dei capitoli, che svolge un'ampia e articolata presentazione dei canti e dei loro contributi alla storia della letteratura e della cultura. Questi scritti, contrassegnati da ricchezza di informazioni, indirizzano l'attenzione dei lettori sulla dimensione universale della *Commedia*. Grazie a tale approfondimento vengono chiariti il simbolismo del testo o la forza retorica del linguaggio dantesco, ma anche il rapporto dell'opera con i testi antichi e medievali. Appare particolarmente stimolante lo spunto offerto dal contributo di Eszter Draskóczy dedicato all'interpretazione del canto XIII, in cui l'autrice avvia un approfondito discorso sulle trasformazioni dantesche in relazione alle caratteristiche significative delle *Metamorfosi* ovidiane e una riflessione sugli episodi mitologici e sugli eventi passati che stanno alla base dell'opera. Draskóczy evidenzia fra l'altro che il canto riproduce in parte lo schema virgiliano della trasformazione (*Aen.* III, 22-68), rendendo trasparenti le allusioni a un testo che al tempo di Dante faceva ancora parte delle conoscenze comuni dei lettori (pp. 207-210).

Il presente volume, come si è detto, si distingue per il notevole rigore scientifico e filologico: l'*Inferno*, tradotto in ungherese e riletto dagli studiosi sopra menzionati, è restituito nei suoi molteplici livelli di lettura e si propone alla fruizione di un ampio pubblico che, guidato dalle note e dalle riflessioni critiche, potrà godere del capolavoro dantesco.

BEATA TOMBI

“I passi fidi”. Studi in onore di Carlos López Cortezo, a cura di Carlota Cattermole Ordóñez, Augusto Nava Mora, Rosario Scrimieri Martín, Juan Varela-Portas de Orduña, 2 tt., Canterano, Aracne, 2020.

Il volume nasce con l’idea di offrire una selezione di studi danteschi originali a Carlos López Cortezo, recentemente scomparso. Professore della Universidad Complutense di Madrid, López Cortezo è uno dei massimi esponenti della dantistica di Spagna: fondatore della Asociación Complutense de Dantología, del Seminario Permanente de Estudios Dantescos de la Complutense e della rivista *Tenzone* (la prima rivista dedicata a Dante liberamente accessibile in rete), oltre che uno dei principali animatori, fin dal principio, del Gruppo Tenzone, di cui fanno parte importanti studiosi di Dante spagnoli e italiani.

L’opera è divisa in due tomi. Il primo tomo accoglie i contributi di “dantologia” vera e propria, che indagano cioè direttamente il testo dantesco; dopo la Premessa, è aperto da una bella Introduzione di Juan Varela-Portas de Orduña dedicata a *Opera e magistero di Carlos López Cortezo*, nella quale sono messe in luce le importanti novità metodologiche introdotte dallo studioso nello studio dell’opera dantesca. Il secondo tomo si focalizza invece sul “dantismo”, ossia sulla presenza del poeta fiorentino nella letteratura dei secoli più recenti; nell’ultima parte si concede inoltre spazio a una “miscellanea” di studi d’argomento vario.

Nel primo volume Rosa Affatato, *I colori della falsità. Le tre facce di Lucifero nei commenti medievali a If XXXIV*, ripercorre le interpretazioni tradizionali in merito ai tre volti di Lucifero, costruendo una tabella riassuntiva di tutte le corrispondenze allegoriche possibili dei tre colori ad essi associati, e propone un’associazione ulteriore con le tre fiere del primo canto dell’*Inferno*. Lorenzo Bartoli, *La colpa e la vendetta: una nota su Pd XVII 52-54*, analizza la terzina-perno del discorso di Cacciaguida, che per l’autore assurge a vera e propria «allegoria figurale della colpa» (p. 58); la tesi è che la profezia del trisavolo restituisca al lettore

un Dante-personaggio in qualche modo speculare a Francesca e a Ugo-
lino, dannati infernali che, sentendosi parte lesa, utilizzano l'arma del-
l'autobiografia per scagionarsi. Johannes Bartuschat, "Acciò che tu
assommi perfettamente il tuo cammino". *Visione e viaggio nel canto XXXI
del Paradiso*, torna invece sul tema del pellegrinaggio, espresso nel canto
attraverso tre similitudini poste in una climax ascendente: i barbari a
Roma, il viator al santuario, il croato di fronte alla Veronica; Dante mette
l'accento non tanto sulla visione o sul suo oggetto, quanto sul viaggio che
conduce il pellegrino alla visione e sulle emozioni e la soggettività di chi
la sperimenta. In *Bologna "mater veritatis" e il diavolo "padre di men-
zogna"* Paolo Borsa offre una nuova e più corretta trascrizione (accompa-
gnata dalla traduzione italiana) del prologo del Memoriale Bolognese
del 1266 redatto dal notaio Amadore da Budrio. Il documento, osserva
Borsa, è una vera e propria fondazione ideologica dell'Ufficio dei Me-
moriali, stabilito dai frati gaudenti Loderingo degli Andalò e Catalano di
Guido di Madonna Ostia nel 1265; Amadore dichiara che i Memoriali
servono a porre un argine alla *iniquitas* degli uomini e a salvaguardare la
fides: ciò è significativo, considerando che Loderingo e Catalano ven-
gano collocati da Dante proprio nella bolgia degli ipocriti (*If* XXIII).
L'autore ne approfitta per commentare la condanna dantesca alla luce
delle precedenti considerazioni. Corrado Calenda, *Una nota su persi-
stenza e dissoluzione dell'eros in Dante poeta*, ritorna sull'intreccio pro-
posto da Enrico Fenzi tra la canzone "montanina" *Amor, da che convien
pur ch'io mi doglia* e il sonetto *Io sono stato con Amore insieme*: su que-
st'ultimo, facente parte della corrispondenza tra Dante e Cino da Pistoia,
l'autore aveva già ragionato in precedenza, ricevendo un commento dallo
stesso Fenzi sull'origine passionale dell'amore per Beatrice. Calenda
chiarisce che nel finale della *Vita nova* l'immunizzazione dall'eros è im-
perfetta (altrimenti nella *Commedia* non vi sarebbe spazio per i rimpro-
veri di Beatrice); alla luce di queste considerazioni, il libello è «un
itinerario certo maggiore, ma tutt'altro che "lineare" verso una meta che
prevede fino all'ultimo il riemergere dell'insidia paralizzante del cieco
asservimento alla passione» (p. 95). Guido Cappelli, *Matto e bestia. Sche-*

dine dantesche, si sofferma sul sintagma «matta bestialitate» che compare in *If XI* 82-83, per il quale offre nuove chiavi esegetiche; Cappelli analizza in prima istanza i due membri separatamente, alla luce delle occorrenze nella *Commedia*, per poi formulare un'ipotesi generale che si proponga come base per ragionamenti futuri. Chiara Cappuccio, "*Tale immagine a punto mi rendea*": *intertestualità liminali della Commedia*, riprende la metafora musicale di *Pg IX* 133-145 e analizza nel dettaglio la complessa struttura comparativa messa in atto dal poeta, proponendo un accostamento ad altri luoghi della *Commedia* in cui Dante, affrontando un passaggio liminale, sperimenta sensazioni sonore. Alberto Casadei, *Dalla chiusura del "Convivio" agli inizi del poema sacro*, ritorna sul collegamento tra l'epilogo del *Convivio* e l'inizio della *Commedia*, chiamando a supporto alcune considerazioni sulla canzone "montanina" come segnale di allontanamento dall'atarassia filosofica. L'autore passa poi all'analisi del trattato IV del *Convivio*, che può essere accostato attraverso alcuni legami sottili al poema, ferma restando la forte cesura di prospettive esistente tra le due opere; in chiusura Casadei riprende la *vexata quaestio* della composizione dei primi sette canti dell'*Inferno*, incrociando ampie citazioni dalle *Esposizioni* di Giovanni Boccaccio con le più recenti acquisizioni della biografia dantesca. Marcello Ciccuto, *L'immagine invisibile dell'invisibile: per la visione finale dantesca di "Paradiso" XXXIII*, propone un percorso di lettura al problematico passaggio-chiave dell'immagine trinitaria. L'autore parte dal testo agostiniano *De diversibus questionibus octoginta tribus*, modulato per ricostruire il viaggio dell'anima dall'imperfezione del sensibile all'eccellenza della *visio* intellettuale; Agostino e Dante arrivano a trovare, su percorsi paralleli, Dio nell'uomo, «specchio del suo creatore» (p. 152). Le immagini dantesche della neve che si scioglie e della Sibilla sono funzionali a esprimere l'inadeguatezza della vista umana che deve trovare un nuovo modo di vedere l'invisibile; al contrario, quelle del geometra e dell'ombra d'Argo sono l'estremo tentativo di «recuperare l'ultima possibilità di adeguamento delle proprie funzioni cognitive alle condizioni sovrumane dell'ultima visione» (p. 156). L'immagine di Argo in particolare, conclude

Ciccuto, è la straordinaria sintesi di tutta la storia umana che può ora riconoscersi in un'anima, quella di Dante, ritornata alla sua perfetta identità. Claudia Di Fonzo, *Mazzerare o macerare, la pena del sacco come stilema della sopraffazione: Dante, Boccaccio e il cabaret*, riflette sulla pena della mazzeratura, evocata da Pier da Medicina in *If XXVIII* in riferimento alla brutalità di Malatestino I Malatesta, e in seguito da Boccaccio in alcune novelle del *Decameron*; il verbo "mazzerare", conclude l'autrice, in questi autori sembra essere sinonimo di 'oppressione' e di 'sopraffazione', più che individuare un tipo specifico di sanzione. Violeta Díaz-Corrалеjo, *Una visión pragmática*, propone una lettura in chiave pragmatica di alcuni passi celebri delle tre cantiche della *Commedia*, rivalutando l'importanza del contesto nel quale avvengono gli scambi comunicativi tra Dante e le anime al fine di una corretta esegesi del testo. Enrico Fenzi, *Dante, la Torre di Pisa e Alessandro Neckam. Per l'interpretazione di "Le dolci rime"*, vv. 54-55, ritorna sulle similitudini dell'artista e della torre utilizzate da Dante nella "canzone della nobiltà" *Le dolci rime d'Amor ch'io solea*, portando alla luce un riscontro testuale (con il *De naturis rerum* di Neckam) probabilmente decisivo per la corretta intelligenza del passaggio dantesco. Claudia Fernández, *I doni dell'oblio e la memoria*, si sofferma sui passi del *Paradiso* in cui si affaccia il *topos* dell'ineffabilità, che nell'ultima cantica si associa al silenzio; l'unica eccezione è la visione di Dio, poiché il supremo sforzo della sua narrazione è l'esaudimento della preghiera iniziale di recuperare il dimenticato, condizione necessaria perché al rientro sulla terra il pellegrino possa compiere la sua missione, ossia la scrittura del poema. Sabrina Ferrara, *Per una ricognizione del carattere tragico nell'Inferno: Lucifero come personaggio drammatico*, rintraccia i tratti drammatici del personaggio di Lucifero, cogliendo il carattere "tragico" della *Commedia* e soprattutto dell'*Inferno* in base alle norme retoriche classiche e medievali; secondo l'autrice, Dante mette in atto una rivisitazione dei concetti di *pathos* e *hybris* creando un «tragico cristiano» (p. 223) per porre infine in scena il dramma di Lucifero/Prometeo contro Dio/Zeus. Ángel García Galiano, *Predecessori del viaggio corporale di Dante nella "Comme-*

dia”, sviluppa la tesi secondo la quale per Dante sia possibile raggiungere la pienezza della comprensione esistenziale solo attraverso la facoltà che fa da “ponte” tra corpo e anima, cioè l’immaginazione; partendo da questo assunto, l’autore rivisita tutte le catabasi della tradizione classica e misterica, col supporto della principale bibliografia dantesca di riferimento. Marco Grimaldi, *Boezio e Dante (per l’interpretazione di “Tre donne”)*, riprende il tema dei rapporti tra Dante e la *Consolatio philosophiae*; lo studioso osserva l’influenza esercitata da Boezio sulla stesura della canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute*, ponendo in analogia la Filosofia dalle vesti stracciate e la Giustizia di Dante, esiliata come il poeta. Accertate le corrispondenze, Grimaldi conclude tornando sul problematico nodo della colpa espresso dalla canzone: l’ammenda di un peccato di cui il poeta viene accusato al momento dell’esilio (esattamente come per Boezio) può essere funzionale alla pretesa del perdono, che sarebbe il vero obiettivo della strategia poetica dantesca. María Clara Iglesias Rondina, *“Rectitudo” e “valor” nell’Arnaut di Dante*, analizza la trasformazione teologico-morale alla quale Dante sottopone Arnaut Daniel in *Pg XXVI*; trasformato nel nuovo *cantor rectitudinis*, al posto di Giraut de Bornelh, Arnaut diviene il poeta della *Venus-Virtus*. Antonio Lanza, *Nuovi restauri testuali al «Paradiso»*, dopo una critica serrata alle edizioni della *Commedia* a cura di Giorgio Petrocchi e di Federico Sanguineti, nonché alla svalutazione della tradizione manoscritta toscana operata dall’*équipe* di Paolo Trovato, elogia il commento al poema di Giorgio Inglese e offre una ricca rassegna di lezioni relative al *Paradiso* prescelte da quest’ultimo, discusse e messe a confronto con le scelte e le proposte testuali dello stesso Lanza. Giuseppe Marrani, *Licenza dantesca*, ritorna sul testo del sonetto *Per quella via che la Bellezza corre*, alla luce della versione testimoniata dal manoscritto Rara A. D. 4. della Pfälzische Landesbibliothek di Speyer, sfuggito al monumentale censimento di De Robertis, e sull’annoso tema di Lisetta/Licenza e della possibilità di una variante d’autore; Marrani analizza i contesti danteschi ed extradanteschi in cui compare la parola “licenza”, mostrando come essa possa ben significare ‘sfrenatezza’ e ‘dissolutezza’, nonostante in questa accezione il

termine sia insolito nella lirica (il latinismo semantico compare soprattutto nell'attività dei volgarizzatori). Concentrandosi su alcuni dibattuti versi di *Pd XXV*, relativi all'unione di anima e corpo, in *Natura umana in Dante: analogie della percezione visiva* Augusto Nava Mora discute della nozione di "umano" in Dante, alla confluenza tra natura superiore (gli intelligibili) e natura inferiore (il corpo). Emilio Pasquini, *Dante e l'universo dell'io*, riprende la dialettica tra "io-autore" e "io-personaggio" all'interno della *Commedia*, facendo qualche rapido riferimento a un terzo "io", quello delle epistole, aggiungendone un quarto, "io-uomo", riconoscibile sia nei commenti sia nel poema. L'autore rintraccia dunque le "interviste" lasciate da Dante, come quella dell'*Ottimo commento* e quella contenuta nell'epistola di frate Ilaro, che tramanderebbe «certe parole rivelatrici dell'officina dantesca» (p. 360); vengono infine revocati in dubbio alcuni aneddoti tramandati da Boccaccio nel *Trattatello*, in particolare sulla vicenda dei primi sette canti dell'*Inferno*. Mariano Pérez Carasco, *"In alcuno modo si può dicere catuno 'filosofo'". Sulla filosofia popolare, le donne e la poesia in Dante e Boccaccio*, tratta dell'incomunicabilità tra poesia e filosofia a partire dal primo umanesimo e della conseguente distanza tra Dante e Cavalcanti da un lato e Petrarca e Boccaccio dall'altro, descrivendo l'evoluzione di una filosofia «popolare» (p. 365) in contrapposizione all'elitarismo della Scolastica che si sviluppa nel corso del Trecento. Lino Pertile, *Dante, Sinone e Ulisse*, prende le mosse dalla caratterizzazione negativa di Ulisse operata da Sinone all'interno dell'*Eneide*: nella logica dell'opera latina la vittoria degli Achei è spregevole proprio perché fondata sull'inganno. Sinone è collocato da Dante nella decima bolgia: ma egli, si chiede lo studioso, non ha semplicemente compiuto il suo dovere di soldato? La conclusione di Pertile è che Dante condanni aspramente Sinone per esonerare il più possibile Ulisse dalle sue colpe, e per poter riservare all'eroe greco un trattamento davvero unico nel panorama dell'*Inferno*. Raffaele Pinto, *La logica del mercato nelle prime riflessioni di Dante sull'economia*, analizza alcuni passi delle canzoni dottrinali dantesche e del *Fiore*, illustrando l'opposizione di Dante alla logica del mercato e al traffico di denaro; l'autore propone poi

un'interessante ipotesi circa la specifica attività economica del poeta fiorentino nella fase antecedente l'esilio. Nuria Sánchez Madrid, *La soberbia de Capaneo (Inferno XIV): la ambigüedad del deseo de lo divino*, rintraccia gli elementi derivati da Lucano e Stazio presenti nella caratterizzazione dantesca di Capaneo, segnalando la ripresa della descrizione del deserto libico di *Pharsalia* IX per il tratteggio del paesaggio di *If* XIV; l'autrice conclude con alcune riflessioni sul "disdegno" e sull'errato desiderio del divino. Rosario Scrimieri Martín, *La Vita Nuova tra il simbolo della Trinità e della Quaternità*, ritorna sulle questioni numerologiche inerenti la *Vita Nuova*, combinando il pensiero di Maria Prophetista con alcune riflessioni di Jung; l'autrice propone «un'oscillazione segreta nella *Vita Nuova* fra il tre e il quattro quanto all'origine e all'espressione simbolica dell'uno, dell'individuo riunificato» (436), e sulla base di ciò divide il racconto dantesco in quattro movimenti che descrivono la scissione e la riunione di Padre e Figlio. Massimo Seriacopi, *Elementi di esegesi dantesca: dall'intelletto "infernale" all'illuminazione paradisiaca*, si sofferma sulla rappresentazione di Ulisse nell'*Inferno* e nei riecheggiamenti di essa in *Pg* I-II e *Pd* XXVII; Ulisse sarebbe un Dante senza Rivelazione: un monito per chi ha fatto un cattivo uso dell'intelletto. Vengono ripercorse in conclusione le esegesi dei commentatori del tempo di Dante in merito a tale aspetto. Luigi Tassoni, *Gli spazi della Vita Nova e la creazione del simulacro*, segue la creazione del "simulacro Beatrice" all'interno del libello, in base alle caratteristiche dell'utilità, dell'esclusività, della finalizzazione, della presenza/assenza, dell'estraneità, della passività e della totalità; la funzione del simulacro, afferma Tassoni, è quella di sopravvivere alla morte stessa di Beatrice, e di restare sempre presente al poeta. Natascia Tonelli, *Dante nel canto XXXI del "Purgatorio"*. *Emozioni d'amore ritrovate*, osserva come in *Pg* XXXI-XXXII vengano onorate le aspettative sentimentali di un Dante-uomo ancora innamorato del mito della sua fanciullezza, aspettative generate da Virgilio all'inizio del poema con la rivelazione di un'insperata corrispondenza amorosa di Beatrice. La studiosa sottolinea i legami delle immagini tra il canto XXX e il canto XXXI proprio in merito alle rea-

zioni di Dante: i due canti sono a loro volta legati a *If V*, in virtù della tipologia di amore che investe nuovamente il poeta. Il contributo si conclude poi con una suggestione: Beatrice indugia sulle «belle membra in terra sparte» per rimproverare Dante di aver corteggiato un'altra donna; in altre parole, il poeta fa sì che la *gentilissima* «manifesti obliquamente il proprio sentimento nei confronti del personaggio Dante» (p. 495). Maria Rita Traina, *Immanuel, Bosone, Castruccio: note di lettura per i sonetti "anticommedia"*, ritorna sugli ultimi due sonetti della "tenzone anticommedia" tra Cino da Pistoia e Bosone da Gubbio, fornendo su quest'ultimo un dettagliato spoglio documentario orientato a una proposta identificativa; in conclusione, sulla base della menzione di Castruccio Castracani l'autrice segnala una vena antighibellina sottesa allo scambio poetico, fondamentale per una sua interpretazione complessiva. Juan Varela-Portas de Orduña, *Polvere illuminata: il cielo di Marte attraverso quattro similitudini analitiche*, analizza il significato allegorico sotteso all'incontro tra Dante e Cacciaguida attraverso quattro similitudini analitiche che si succedono in *Pd XIV*, secondo il metodo di esegesi inaugurato da López Cortezo; la tesi è che tutte le similitudini ruotino attorno all'idea del martirio, nuovo battesimo, base ideologica del canto, come incorporazione a Cristo. Una quinta similitudine, quella dell'arpa e della giga, completa la grande allegoria della comunità cristiana, che per Varela-Portas è il vero obiettivo rincorso da Dante. In *Ekphrasis e piacere estetico in Purgatorio XII. Qualche riflessione* Eduard Vilella Morató svolge una riflessione sulle rappresentazioni artistiche dei superbi puniti in *Pg X* e sulla loro finalità, individuata già dai commentatori antichi, di stimolare la ricezione e la memoria dello spettatore; il fatto estetico, spiega Morató, diviene esperienza conoscitiva: il coinvolgimento emotivo si trasforma in rielaborazione razionale interiore, nella quale non viene però meno il godimento estetico iniziale.

Al principio del secondo tomo, nonché della seconda sezione del volume ("Dantismo"), Cristina Barbolani, *La coda della cometa: due sonetti alfieriani di lode ("Alta è la fiamma" e "Di là dall'Alpi")*, analizza le tracce dantesche in due sonetti di Vittorio Alfieri, che alla luce di una

dettagliata indagine mostrano un sapiente riutilizzo attualizzante di motivi della *Commedia* e delle Rime. Raffaele Campanella, *Dante e Borges: due poeti a confronto*, analizza in ottica comparatistica le differenze di pensiero dei due poeti su alcuni temi-cardine come il tempo, la conoscenza umana, la fragilità della vita, la trascendenza, la morte, il caos, le avversità, la politica, e infine il ruolo della poesia e del poeta; l'autore cerca poi dei punti in comune tra le due esperienze, trovandoli nella natura creativa della parola e nell'unicità di alcune prove letterarie. Marco Carmello, *L'altro lato dell'allegoria. Considerazioni su Dante e Croce*, discute del problema dell'allegoria nell'era contemporanea e ritorna sulle considerazioni di Croce in merito ai valori intrinseci del poema dantesco; lo studioso conclude proponendo un pieno recupero critico del fatto allegorico senza entrare in contrasto col lascito crociano, in linea con le riflessioni fatte in merito da López Cortezo. Carlota Cattermole Ordóñez, *“Si volse a retro a rimirar lo passo”*. *Dante come alter ego di Peter Weiss nel dramma “Inferno”*, ritorna sul *DC Projekt*, l'incompiuto progetto di riscrittura in chiave moderna della *Commedia* tentato da Peter Weiss. Il drammaturgo utilizza la figura di Dante come alter ego per rivisitare i momenti più traumatici della propria biografia intellettuale: l'Alighieri è sia prototipo dell'*exul immeritus* sia modello per l'esperienza dell'attraversamento del regno dei morti; l'autrice fa riferimento anche alla produzione pittorica dello scrittore, nella quale si rileva un graduale processo di beatificazione della sorella defunta (che si chiamava Beatrice) sulla scia di quello operato da Dante nella *Vita nova*. Nell'*Inferno*, prima parte del *DC projekt*, si avverte infine la drammatizzazione del rientro in patria dopo l'esilio: Berlino è una nuova Firenze. Weiss realizza una progressiva riappropriazione della lingua degenerata dal nazismo, in parallelo a quella operata da Dante nel corso della prima cantica. Aurora Conde Muñoz, *La imagen que mece la pluma: Italo Calvino y “la forma universal de questo nodo” (“Paradiso” XXXIII 91)*, si sofferma sui rapporti tra Dante e il Calvino delle *Lezioni americane*, scorgendo l'influenza della terza cantica del poema sulla genesi della lezione *Visibilità*; l'autrice passa poi in rassegna alcuni testi calviniani come *L'avventura di un fotografo* o *Pa-*

lomar, collegati al tema indagato. Juan Miguel Valero Moreno, *Benvenuto da Imola en Castilla: la traducción castellana del «Comentum» (proemio), con una nota sobre la “Coronación” de Juan de Mena*, riflette sui tre volgarizzamenti castigliani del *Comentum* oggi conservati, per fornire una panoramica sulla fortuna dell'esegesi dantesca di Benvenuto nella Castiglia del XIV e del XV secolo. Lo studioso passa poi a riflettere sull'influenza esercitata dal *Comentum* sul poeta Juan de Mena; in conclusione viene offerta (con criteri che appaiono convincenti) un'edizione dei capitoli preliminari di una delle versioni castigliane, quella contenuta nel manoscritto 10208 della Biblioteca Nacional di Madrid.

Il saggio di Giovanni Albertocchi *Fosca, di Igino U. Tarchetti: storia di una “disposizione morbosa”* inaugura l'ultima sezione “miscellanea”. L'autore ripercorre le fasi più significative del romanzo, analizzando l'evoluzione del rapporto tra Fosca e Giorgio in chiave patologica, e insiste sul mistero del capitolo XLVIII, dedicato all'ultima, terribile notte di passione tra i due protagonisti, scritto dall'amico e collaboratore Salvatore Farina a causa dell'indisposizione, emotiva e fisica, di Tarchetti; nell'ultima parte Albertocchi si sofferma infine su alcune significative tracce della fortuna di *Fosca* nella letteratura internazionale successiva. Rossend Arqués, *Cavalcanti nella cultura occidentale*, tratta dell'influenza profonda esercitata da Guido Cavalcanti sulla letteratura occidentale medievale e moderna, dal Rinascimento alla più vicina modernità; lo studioso passa in rassegna alcuni autori sui quali l'influsso del poeta fiorentino è esplicitamente o implicitamente manifesto: Petrarca, Lorenzo il Magnifico (e la *Raccolta Aragonesa*), Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Dante Gabriel Rossetti, Ezra Pound (con una particolare attenzione alla canzone *Donna me prega*), Giorgio Caproni e Italo Calvino. Celia De Aldama Ordóñez, *Luce Fabbri. Semblanza de una anarquista italiana del Uruguay*, ripercorre la vita di Luce Fabbri, giovane anarchica romana rifugiata in Uruguay pochi anni dopo l'instaurazione del regime fascista in Italia, tra l'accesa e appassionata militanza politica, il progressivo e definitivo *arraigo* americano e l'avvicinamento ai classici della letteratura italiana, in particolare a Dante, a seguito dell'ottenimento di una cattedra all'Università di Montevideo. Javier del Prado Biezma, *De*

la creación como conflicto a la creación como mediación, riflette sul problema della comunicabilità o dell'incomunicabilità in rapporto alla creazione artistica, articolando la trattazione in tre periodi hegelianamente disposti: lo spazio del creatore moderno, in funzione della «sublimación ensimismada»; lo spazio sociale del recettore e del fruitore, sottoposto a un processo di «trivialización»; il tempo del superamento di tale antitesi attraverso «las fronteras del yo», con un significativo recupero del concetto di “artista totale”. Nel contributo “*Io, che ho sempre Dante alle costole*”: qualche nota sul “*De profundis*” di Salvatore Satta, Chiara Giordano osserva come nel *De profundis* di Satta, analizzando le contraddizioni dello stato borghese e liberale di inizio Novecento fornisca una disincantata chiave di lettura dell'avvento del regime fascista; come nel giovanile *La veranda* e nel romanzo postumo *Il giorno del giudizio*, Satta dissemina la sua trattazione di precisi e spiazzanti richiami danteschi: Dante è per lo scrittore sardo il «corpo vivo di una patria» (p. 782), una delle tessere da cui occorre ricostruire un'identità nazionale, come quella italiana, di cui la guerra ha drammaticamente messo in luce l'inconsistenza. Tomás González Rolán, *La precedencia de España sobre Francia en el Concilio de Trento según el italiano Augustino di Cravallis (1564)*, dopo una breve ed efficace ricognizione sul progressivo affermarsi del prestigio della Castiglia in Europa attraverso i concili di Costanza e di Basilea, si sofferma sulla figura di Agostino De Cravallis, intellettuale che nel 1564, al termine dell'ultima fase del concilio di Trento, pubblicò un trattato in difesa della preminenza presso la Santa Sede del Regno di Spagna su quello di Francia; il libello, che viene analizzato attraverso citazioni dalla fonte manoscritta, rappresenta per Rolán la dimostrazione del ruolo definitivo che la Castiglia (ormai divenuta Spagna) era riuscita a ritagliarsi nel panorama occidentale e cristiano. Elisa Martínez Garrido, *Emma Perodi - Elsa Morante. Una pista ancora da seguire*, riflette su *Le Novelle della nonna* di Emma Perodi, una raccolta di fiabe popolari e di sapore romantico volte a educare i più piccoli nel solco di quella «virtus propria di ogni famiglia popolare, rispettabile, dell'Italia postrisorgimentale» (p. 798). Dopo aver passato in rassegna le numerose figure femminili (polarizzate nella contrapposizione tra l'angelico e

lo stregonesco), Garrido rintraccia puntualmente l'influenza esercitata da Perodi sulla produzione di Elsa Morante, che conobbe tali fiabe già durante gli anni trascorsi alla villa della madrina Gonzaga e che diede avvio alla sua attività proprio con la narrativa per l'infanzia. Simonetta Teucci, *Letteratura : pittura = natura : paesaggio. Suggestioni dall'ecocriticismo*, compie una breve panoramica sulla rappresentazione e sulla concezione della natura in poesia e in letteratura dal Rinascimento alla modernità, effettuando alcuni interessanti paragoni con le raffigurazioni pittoriche coeve; il compito della letteratura contemporanea, conclude Teucci, è quello di far «vedere anche ciò che non ricade immediatamente sotto la nostra esperienza diretta e il negativo del mondo, producendo conoscenza e consapevolezza attraverso la distopia» (p. 828). Marco Veglia, *Premessa a un Boccaccio allegorico*, avviando la trattazione sul discorso teologico di Panfilo posto a introduzione della novella di Ciappelletto, rintraccia nel *Decameron* alcune fondamentali istanze allegoriche, tese al graduale disvelamento della verità attraverso la «decostruzione ironica della contingenza storica» (p. 836). L'obiettivo di Boccaccio, precisa Veglia, è quello di fornire al pubblico i corretti strumenti d'interpretazione del mondo, al pari di quello che Dante pensava di fare «in pro del mondo che mal vive»: in quest'ottica, la brigata, lungi dall'essere una mera cornice narrativa, assume un valore esistenziale volto alla rinascita umana. Anna Zembrino, *Per l'identificazione di Francesco di Vanni Strozzi, copista dei Triumphi del Petrarca. Il ms. Petr. i 10 della Biblioteca Civica di Trieste tra filologia, codicologia e storia*, a seguito di una efficace ricognizione della tradizione manoscritta dei *Triumphs*, più complessa e problematica di quella del *Canzoniere* (essendo assente, nota l'autrice, un definitivo *hic placet*), analizza il ms. I 10 della Biblioteca Civica di Trieste, interessante ai fini della *constitutio textus*, esemplato nel 1466 da Francesco di Vanni Strozzi. Zembrino, localizzando il testimone in area fiorentina attraverso solidi argomenti linguistici, avanza poi per il copista una fondata proposta di identificazione.

ALESSANDRO PILOSU

Guido Cavalcanti, *Poesía Completa*, edición bilingüe de Rossend Arqués Corominas, traducción de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2021.

En unas circunstancias singulares ha visto la luz la que se convertirá en una de las ediciones de referencia para estudiar la obra de Guido Cavalcanti en español de ahora en adelante. Con una pandemia de por medio y en el año del séptimo centenario de la muerte de Dante Alighieri, se publica esta edición tan esperada de la poesía del que fuera su “primer amigo”. Y decimos “esperada” porque son escasas las ediciones de las obras de Guido en español, por lo que una edición bilingüe comentada como esta era más que necesaria y viene a llenar una laguna en la difusión de la obra cavalcantiana.

Cabe, por tanto, hacer un breve repaso por las ediciones de la poesía de Cavalcanti más recientes que se han publicado en español y, en particular, en España. Para ello hay que remontarse a 1976, cuando se publicó *Rimas* a cargo de la editorial Seix Barral, una edición bilingüe con traducción y prólogo de Juan Ramón Masoliver, dedicado divulgador de la obra de Cavalcanti. No fue hasta 1990 que apareció otra edición en el panorama nacional, bajo el título de *Cancionero* y de nuevo con Juan Ramón Masoliver como editor, esta vez para la editorial Siruela que, más adelante, en 2004, volvería a ocuparse de la obra de Guido, publicando una edición bilingüe conjunta de la *Vida Nueva* de Dante y las *Rimas* de Cavalcanti, con prólogo de Enrico Fenzi y traducciones de Julio Martínez Mesanza y Juan Ramón Masoliver. En los últimos años, también han salido a la luz sendas ediciones de la poesía de Cavalcanti, ambas con el nombre de *Rimas*: una en 2018 en la editorial española Editorial Antigua con notas y comentario de Paolo Rigo y Giulia Maria Cipriani, y la otra en 2019 de la mano de la editorial argentina Buenos Aires Poetry, editada por Juan Arabia y traducida por Jorge Aulicino. Finalmente, este mismo año (2021) se ha publicado en España, a través de la editorial Pregunta,

Poesía, una edición bilingüe de las poesías completas de Cavalcanti con traducción, prólogo y notas de Rafael Lobarte Fontecha.

Como se ha señalado, la tradición no es muy amplia, aunque afortunadamente en los últimos años el interés por editar la obra de Cavalcanti está creciendo. Se puede afirmar, con todo, que ninguna de las ediciones enumeradas es tan completa como la presente edición a cargo de Rossend Arqués Corominas y con la traducción de Luis Martínez de Merlo, que se compone de más de setecientas páginas que, además de la obra y su traducción, incluyen una cuidada introducción, abundantes notas explicativas, varios índices, una cronología, bibliografía e incluso dos apéndices. A diferencia de las ediciones nombradas en el párrafo anterior, esta es mucho más extensa, sobre todo en lo que a la introducción y las notas se refiere, lo que la convierte en la perfecta edición de estudio, como es habitual en el caso de la editorial Cátedra. Por sorprendente que pueda parecer, ya que la poesía de Cavalcanti es rica y de gran interés, hay que insistir en que no se había hecho hasta este momento una edición bilingüe en español e italiano como esta. No se limita aquí el editor a compendiar la poesía cavalcantiana sino que profundiza en ella y da las herramientas necesarias para que estudiantes y estudiosos se apoyen en sus investigaciones en torno a la obra de Cavalcanti.

En primer lugar, cabe destacar que las decisiones a la hora de construir esta edición han sido sin duda acertadas. Se consigue el objetivo principal de «acercar al lector medio la poesía de Guido Cavalcanti» (p. 142) y no se le asfixia presentándole absolutamente todo lo que se ha escrito sobre ella, pero sin dejar de lado la complejidad y profundidad de la obra cavalcantiana, prestando la ayuda necesaria para entender los pasajes más enigmáticos y animando al lector a adentrarse en ella. Sin ser abrumadora, la información que incluye no es en absoluto superficial y se tratan todos los temas que habían de ser tratados. Uno puede comenzar a leer esta edición sin haber escuchado nunca antes el nombre de Cavalcanti y terminar sabiendo probablemente prácticamente todo lo que hay que saber para iniciarse en su estudio. Asimismo, la capacidad de síntesis que demuestra Rossend Arqués Corominas tanto en la introducción como en las

notas explicativas es admirable, pues trata temas muy complejos de forma clara y breve, de tal manera que el lector, estudioso o no, no se pierde en la lectura.

La introducción, que lleva el bello título de «Cavalcanti o la batalla amorosa del corazón y la mente» y cuenta con ciento cuarenta páginas, atrapa desde los primeros párrafos en que el editor expresa cómo se inició su relación con la obra de Cavalcanti. Una breve narración tierna y contagiosa que anima al lector a querer conocer más a este enigmático autor, a iniciar también una relación en este momento o a profundizar en ella si esta ya existía, demostrando así que un libro académico puede ser también un libro de disfrute. Pero más allá del componente emocional y magnético, como ya adelantábamos, esta introducción es impecable. La estructura es clara y coherente, comienza hablando de la vida de Cavalcanti y su personalidad para terminar tratando la proyección de su obra en autores de diversas épocas como Petrarca o Ezra Pound, quien jugó un papel importante en el estudio y la difusión de la lírica cavalcantiana. A lo largo de sus diferentes apartados se exponen las distintas vertientes de la poesía de Guido: los «dos polos» (p. 62) de su poesía representados por la balada *Fresca rosa novella* y la canción *Donna me prega*, ambas creaciones que se muestran singulares entre las demás, la primera como exponente de una lírica anterior al *dolce stil novo*, en la que abunda el léxico provenzal y que, si bien puede relacionarse con algunos sonetos, resulta muy distinta al resto de la producción poética de Cavalcanti, mientras que la segunda supone el culmen de su poesía y destaca entre las demás, pese a estar bien integrada en la obra cavalcantiana, por el léxico cercano al vocabulario técnico, su compleja estructura, la aplicación de una argumentación propia de los tratados científicos y el brillante uso de los recursos retóricos y sintácticos. Cabe destacar que en la introducción también se trata la poesía realista de corte misógino y la faceta de polemista de Cavalcanti, así como su relación con otros autores contemporáneos, en especial con Dante. Asimismo, el editor nos habla del lugar que ocupa la poesía de Cavalcanti dentro del panorama literario de su época, acerca al lector temas tan complejos como la interrelación entre poesía y

filosofía en su obra y esclarece cuestiones como la de su supuesto epicureísmo o su relación con el averroísmo. De este modo, se puede comprobar qué es aquello que hacía tan diferentes tanto a Cavalcanti como a su obra: su carácter heterodoxo e incluso polémico, su capacidad innovadora, su comprensión de la filosofía y la ciencia de la época, así como la incorporación de este conocimiento en su poesía y, además, su versatilidad como autor.

En cuanto al texto, tal y como el editor menciona, se ha seguido la edición de De Robertis y se han indicado las variaciones. Cabe destacar que incluye poesías que se les atribuyen a Guido y a su hijo Iacopo, así como poemas que iban dirigidos a él, esto último algo habitual en las ediciones de la obra de Cavalcanti. Sobre el orden escogido el editor comenta la polémica que existe en torno a este tema y apunta que esta forma de estructurar los poemas de Cavalcanti no deja de ser provisional, a la espera de una nueva distribución que tenga sentido y ponga de acuerdo a los estudiosos: «ello nos lleva a sugerir a los lectores que no consideren el orden de los textos como algo establecido sino como una mera hipótesis, sin duda inadecuada, pero que mantenemos porque no disponemos por el momento de ninguna alternativa» (p. 144). Menciona, además, otras polémicas importantes cuando es necesario, como la de la autoría de la balada *Fresca rosa novella*, una de las poesías atribuidas a la etapa temprana de la lírica de Cavalcanti, que por su singularidad dentro del corpus cavalcantiano, Tobias Eisermann la ha atribuido argumentadamente no a Cavalcanti sino a Dante da Maiano.

Otro detalle a destacar de esta edición son las pequeñas introducciones antes de cada poema, que enriquecen enormemente la lectura, están bien sintetizadas y son completas, contribuyen a facilitar la comprensión del poema al lector menos experimentado, ya que contextualizan el poema dentro de la obra de Cavalcanti y ayudan a hacerse una idea de lo que se encontrará en el texto, pero también suponen un apoyo para el investigador, puesto que resumen información relevante e incluyen el esquema de la métrica del poema y una pequeña bibliografía. Junto con estas introducciones, resultan indispensables las notas, considerablemente más ex-

tensas que en otras ediciones. Las notas están distribuidas de una forma muy cómoda, a continuación del poema al que se refieren, son rigurosas y concienzudas e incluso en ocasiones incluyen alguna imagen interesante. Asimismo, los apéndices que se incluyen al final resultan muy pertinentes: uno está dedicado a los comentarios que algunos autores hicieron de la canción *Donna me prega* y el otro es un utilísimo índice de términos comentados.

Por su parte, la traducción de Luis Martínez de Merlo, que ya había demostrado su destreza al traducir la *Vida Nueva* y la *Comedia* de Dante, acerca el texto cavalcantiano al lector español de manera virtuosa, dada la complejidad de su poesía. El traductor insiste en el reto que supuso para él enfrentarse a esta traducción, un viaje que relata muy brevemente en su «Nota del traductor (para el lector)». En este pequeño texto, en el que prima la honestidad, sitúa al lector en la piel del traductor en pocas palabras y le indica aquello que pretende hacerle llegar con su trabajo. Su traducción es muy diferente de otras anteriores, por ejemplo las de Juan Ramón Masoliver, mucho más apegadas al texto, con italianismos y arcaísmos, en un deseo de rendir la máxima fidelidad a Cavalcanti, pero dificultando quizás su comprensión para el lector en español. Si tomamos como ejemplo la archiconocida *Donna me prega*, canción fundamental en la lírica cavalcantiana, la traducción de Juan Ramón Masoliver se mantiene lo más cercana al texto original posible, conservando incluso su forma de manera acusada, mientras que la traducción de Luis Martínez de Merlo se muestra fluida y nada forzada, se pierde en ella algo de la forma y en ocasiones el lenguaje no resulta tan elevado, pero bien se puede decir que ha conseguido lo que se proponía con la traducción de esta edición, en la que la belleza de los poemas en español transmite la capacidad lírica de Guido sin eclipsar sus versos y, sin duda, hace justicia a sus palabras.

Por todo lo que hemos expuesto, y como ya adelantábamos al principio, es posible afirmar que esta se convertirá en la edición de referencia para estudiar los versos de Guido en español, que probablemente pasará de mano en mano de estudiantes e investigadores ávidos de adentrarse en

los interesantes estudios de la poesía cavalcantiana. Asimismo, no hay que obviar la importancia de esta edición de cara al público en general, puesto que resulta totalmente accesible para cualquier lector de clásicos, lo que no deja de ser fundamental para la difusión de la obra de Cavalcanti. Es preciso destacar, finalmente, que esta edición sitúa a Guido Cavalcanti en el lugar que merece dentro de la literatura universal y pone en valor tanto su obra como su contribución a la producción literaria posterior.

LAURA RIVAS VICENTE