

TENZONE

23

Rivista del Gruppo Tenzone

Anno 2024

FUNDADOR / FONDATORE:

Carlos López Cortezo (1942-2020)

DIRECTORES / DIRETTORI:

Juan Varela-Portas de Orduña (jivarela@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)

Ludovica Quartirolì (ludovica.quartirolì@unifr.ch)

COMITÉ CIENTÍFICO / COMITATO SCIENTIFICO:

Rosend Arqués Corominas (Universitat Autònoma de Barcelona), Johannes Bartschat (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), Christian Genetelli (Université de Fribourg), Philippe Guérin (Université Sorbonne Nouvelle), Catherine Keen (University College London), Giuseppe Marrani (Università per Stranieri di Siena), Uberto Motta (Université de Fribourg), 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

2024, n° 23

Université de Fribourg - Universität Freiburg

SUMARIO / SOMMARIO

Presentación / Presentazione	7
RAFFAELE PINTO	
«Quod in uno est rationale, videtur et in aliis esse causa»: estrapolazioni europee dal <i>De Vulgari</i>	11
PAOLA RICCHIUTI	
La violenza del Minotauro e il labirinto: il recupero dantesco di un mito classico (Dante, <i>If</i> XII 11-30)	25
BEATRIZ TENA RUBIO	
La violencia justa de los centauros de <i>Inferno</i> XII	47
CARLOS LÓPEZ CORTEZO	
Apostillas al episodio de Gerión (<i>If</i> XVI y XVII)	71
ROSARIO SCRIMIEMI MARTÍN	
Matelda, figura della poesia di Dante	93
MARIA IRENE FIDUCIA	
«Con questa distinzion prendi 'l mio detto». Per un'interpretazione di <i>Pd</i> XIV 130-139	117
ALAIN CORBELLARI	
Dante et Rutebeuf	143
JÓZSEF NAGY	
The Freedom of the Will in Milton and Dante	159
ILARIA MANGIAVACCHI	
Foscolo editore di Dante: a proposito di uno <i>Specimen</i> inedito	187

ANDREA PALERMITANO

La diffusione della *Commedia* in Giappone da fine Ottocento a oggi 229

JORGE WIESSE REBAGLIATI

Universal, histórico, expresivo: tres niveles de apropiación de la obra de Dante en América Latina 253

RECENSIONI, SEGNALAZIONI E SCHEDE

Congedo dall'accademico János Kelemen (József Nagy) 271

Grupo Tenzone, *La dispietata mente che pur mira*, Rossend Arqués Corominas (ed.) (Lorenzo Carpitelli) 277

«*Quella terra che 'l Danubio riga*». *Dante in Ungheria*, a cura di Éva Vígh, Eszter Draskóczy (Ágnes Dóbék) 285

Leer a Dante: 9 incursiones en la Divina Comedia, ed. Chiara Giordano (Iris Filippone) 291

«*Con angelica voce...*». *Studi in onore di Rosario Scrimieri Martín*, a cura di Cristina Coriasso Martín-Posadillo e Juan Varela-Portas de Orduña (Simone Genghini) 295

Dante Alighieri en España. Traducciones, tradiciones y fortuna literaria del Sommo Poeta, Giovanni Caprara-Silvia Datteroni (eds.) (Fabio Giallombardo) 301

Carlos López Cortezo, *Dinamismo e degradazione. La struttura morale dell'Inferno di Dante*, traduzione di Chiara Giordano (Massimo Seriacopi) 311

PRESENTAZIONE

Il presente fascicolo, ventitreesimo della rivista, è il primo numero aperto della nuova serie di *Tenzone*: ospita saggi che non sono stati direttamente richiesti ai loro autori e alle loro autrici, ma che sono stati liberamente proposti alla rivista in seguito a una *call for papers* pubblicata sul sito di *Tenzone* nell'autunno del 2023. La risposta all'invito è andata oltre le nostre aspettative: in pochi mesi, in quattro lingue e da tre continenti, la rivista ha ricevuto una ventina di proposte, di cui dieci giungono alla pubblicazione nel fascicolo al termine del processo di revisione paritaria. A questi studi si aggiunge lo scritto postumo di Carlos López Cortezo, che presenta alcune riflessioni inedite su Gerione tratte dagli appunti manoscritti per i corsi e i seminari danteschi che il fondatore di *Tenzone* ha tenuto alla Complutense di Madrid negli ultimi anni del secolo scorso.

Nella tradizione della rivista, i saggi pubblicati nel fascicolo si dividono in due categorie: gli studi sull'opera di Dante e quelli sulla sua ricezione nei secoli. Il primo gruppo accoglie sette testi: oltre alle citate *Apostillas* di López Cortezo, sono dedicati alla cantica infernale anche gli articoli di Paola Ricchiuti e Beatriz Tena Rubio, che costituiscono una sorta di dittico italo-spagnolo sul tema della violenza nel canto XII; in relazione alla figura di Matelda, Rosario Scrimieri Martín affronta la questione dell'allegoria in *verbis* nei canti purgatoriali del Paradiso terrestre, mentre Maria Irene Fiducia fornisce una nuova interpretazione della chiusa del canto XIV del *Paradiso*. Il *dossier* è aperto da un saggio sul *De vulgari eloquentia* di Raffaele Pinto, nel quale l'autore riflette sulla posizione del castigliano e del catalano nello spazio europeo disegnato da Dante nel trattato latino, ed è chiuso da un contributo in francese di Alain Corbellari dedicato a Dante e Rutebeuf.

Il gruppo degli studi sulla ricezione di Dante nei secoli comprende quattro articoli di materia diversa. In un saggio steso in lingua inglese, József Nagy analizza il concetto di libero arbitrio in Milton, in particolare

nel *Paradise Lost*, mettendolo a confronto con la teoria del libero arbitrio elaborata dall'autore della *Commedia*. Dando notizia di un documento finora inedito, conservato presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, Ilaria Mangiavacchi aggiunge un tassello alla conoscenza dei progetti editoriali elaborati da Foscolo in Inghilterra per la pubblicazione dei classici della letteratura italiana e, al contempo, offre nuovi elementi di riflessione circa il metodo da lui seguito per stabilire il testo del poema dantesco, in dialogo con le edizioni che egli riteneva più significative. Lo studio di Andrea Palermitano indaga tempi e modalità della diffusione della *Commedia* in Giappone dalla fine dell'Ottocento a oggi, soffermandosi sulle operazioni di studio, traduzione, mediazione e divulgazione che hanno permesso all'opera del poeta fiorentino di affermarsi presso il pubblico dei lettori nipponici. Il contributo di Jorge Wiese Rebagliati, infine, si concentra su tre recenti studi danteschi di area latino-americana – di Leopoldo Chiappo, Mariano Pérez Carrasco e Claudia Fernández Speier – proponendoli come altrettanti paradigmi di *apropiación* dell'opera di Dante su tre diversi livelli: universale, storico e individuale.

L'ultima sezione del fascicolo ospita, come primo contributo, un ricordo di János Kelemen, a firma di József Nagy. Professore all'Università ELTE di Budapest, Kelemen è stato, tra le altre cose, fondatore e presidente della Società Dantesca Ungherese e Direttore dell'Accademia d'Ungheria a Roma; a meno di un anno dalla scomparsa, avvenuta alla fine di gennaio, *Tenzone* lo ricorda come studioso dell'opera di Dante e come amico della rivista e dei membri del Gruppo Tenzone.

La sezione accoglie anche recensioni e schede di volumi, con la consueta volontaria limitazione agli studi danteschi pubblicati nell'*espacio iberófono* e in altri spazi, per così dire, periferici: tra questi i collettanei *Dante Alighieri en España. Traducciones, tradiciones y fortuna literaria del Sommo Poeta* e *Leer a Dante: 9 incursiones en la "Divina Comedia"*, usciti entrambi nel 2023, e la raccolta di saggi dedicati a *Dante in Ungheria*, del 2021. Gli altri libri di cui si parla in questa sezione sono gli *Studi in onore di Rosario Scrimieri Martín* (2023), l'attesa traduzione italiana – *Dinamismo e degradazione. La struttura morale dell'"Inferno" di*

Dante (2023) – della monografia di Carlos López Cortezo *La estructura moral del “Infierno” de Dante* (2022) e il dodicesimo tra i volumi che il Grupo Tenzone ha consacrato alla lettura delle quindici canzoni distese di Dante: questa volta è il turno de *La dispietata mente che pur mira* (2022).

Nel licenziare questo ventitreesimo numero di *Tenzone*, segnaliamo a lettrici e lettori la nuova *call for papers* per il volume n° 24: il termine per l’invio dei contributi, che anche questa volta dovranno essere presentati tramite il sito della rivista, è il 31 marzo 2025. La redazione di *Tenzone* riconosce l’importanza delle innovazioni legate all’intelligenza artificiale ed è consapevole delle opportunità e dei rischi che esse comportano: per questo nella pagina delle informazioni sulla rivista, dopo il paragrafo relativo alle Misure antiplagio, sul sito è stato da poco aggiunta una Dichiarazione sull’intelligenza artificiale che impegna tutte le parti coinvolte nella realizzazione del periodico: autori, redattori, revisori.

JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA e PAOLO BORSA
Madrid-Fribourg, 25 novembre 2024

«Quod in uno est rationale, videtur et in aliis esse causa»: estrapolazioni europee dal *De Vulgari*

RAFFAELE PINTO

Universitat de Barcelona

rpinto1951@gmail.com

RIASSUNTO:

L'articolo mette in evidenza gli aspetti metodologici della riflessione dantesca sulla evoluzione linguistica nello spazio europeo, per i quali la dialettica 'volgare illustre' / 'volgare municipale', che distingue l'italiano dai suoi dialetti, è applicabile anche all'area ispanica, per cui il provenzale funge da 'volgare illustre' rispetto al castigliano e al catalano, che sono i suoi 'volgari municipali'.

PAROLE CHIAVE: Dante, *De vulgari eloquentia*, volgare illustre, volgare municipale, Babele.

ABSTRACT:

The article highlights the methodological aspects of Dante's reflection on linguistic evolution in the European area, where the dialectic of 'volgare illustre' / 'volgare municipale', distinguishing Italian from its dialects, is also applicable to the Hispanic area. In this context, Provençal serves as 'volgare illustre' in relation to Castilian and Catalan, which are its 'volgari municipali'.

KEYWORDS: Dante, *De vulgari eloquentia*, volgare illustre, volgare municipale, Babele.

Sia o no effetto di un castigo divino, in *Dve* I vii Babele, in quanto necessaria e naturale trasformazione delle lingue nel tempo, significa il radicale affrancamento del linguaggio umano da ipoteche scritturali e religiose, la qual cosa conferisce alla linguistica di Dante un marcato carattere laico e moderno (anche il residuo biblico della lingua adamitica verrà liquidato in *Pd* XXVI). D'altra parte, nella sua descrizione della diaspora etnolinguistica susseguente a Babele, l'Europa (uno dei tre continenti noti nella antichità) viene globalmente messa a fuoco per l'*idioma tripharium* (un solo idioma ma tre lingue differenti) delle *gentes* che la andarono a popolare. È appunto su uno snodo concettuale della prospettiva europea del *De Vulgari* che mi soffermerò in questa sede.

In I viii 5-6 Dante descrive la distribuzione sul continente europeo di uno degli idiomi che arrivano in Europa dopo la dispersione susseguente alla confusione babelica, quello che per semplificare definiamo protoromanzo (Fenzi 2012):

Totum vero quod in Europa restat ab istis tertium tenuit ydioma, licet nunc tripharium videatur: nam alii *oc*, alii *oïl*, alii *sì* affirmando locuntur, ut puta Yspani, Franci et Latini [...] Istorum vero proferentes *oc* meridionalis Europe tenent partem occidentalem, a Ianuensium finibus incipientes. Qui autem *sì* dicunt a predictis finibus orientalem tenent, videlicet usque ad promuntorium illud Ytalie qua sinus Adriatici maris incipit, et Siciliam. Sed loquentes *oïl* quodam modo septentrionales sunt respectu istorum: nam ab oriente Alamannos habent et ab occidente et septentrione anglico mari vallati sunt et montibus Aragonie terminati; a meridie quoque Provincialibus et Apenini devexione clauduntur.¹

¹ «Tutto quello che resta dell'Europa oltre a queste due zone linguistiche fu occupato da un terzo idioma, che però ora appare diviso in tre: infatti per affermare alcuni dicono

La parte protoromanza d'Europa è divisa in tre territori che sono la proiezione geografica delle tre lingue prese in considerazione da Dante (cioè, il provenzale, il francese e l'italiano identificati a partire dalle particelle affermative *oc*, *oïl*, *sì*). Mentre i territori relativi al francese e all'italiano corrispondono *grosso modo* a quelli odierni (riguardo alla Francia del Nord e all'Italia), il territorio relativo al provenzale presenta diversi problemi: innanzitutto la sua estensione geografica, che comprende, oltre la Provenza (fino a Ventimiglia), anche l'intera penisola iberica;² e poi la *gens* alla quale la lingua d'*oc* viene attribuita, cioè gli *Yspani*, che sarebbero una unica e omogenea *gens*, come lo sono i *Franci* (in Francia) e i *Latini* (in Italia). Credo che questa lettura, pur nella sua problematicità, che ha dato luogo a interpretazioni diverse (analiticamente discusse da Tavoni (Tavoni 2011: 1126-1547) nella sua edizione, *ad locum*), sia imposta dalla logica del testo. Dante ha dovuto raggruppare lingue e territori, in rapporto alla lingua d'*oc*, perché l'assetto linguistico di questa parte d'Europa fosse analogo, sul piano diatopico e su quello diastratico, a quello delle altre due aree protoromanze, e in particolare di quella che più gli sta a cuore, ossia l'area italiana.³ La parentela lettera-

oc, altri *oïl* e altri *sì*, come rispettivamente fanno gli Ispani, i Francesi e gli Italiani... Di costoro, quelli che dicono *oc* occupano la parte occidentale dell'Europa meridionale, a partire dalle terre dei Genovesi. Quelli che dicono *sì* occupano la parte orientale rispetto a quelle stesse terre, sino a quel promontorio d'Italia da cui comincia l'insenatura del mare Adriatico, e sino alla Sicilia. Quelli che dicono *oïl* sono in qualche modo a settentrione rispetto a questi: infatti hanno i Germani a oriente, mentre a occidente e a settentrione sono circondati dal mare d'Inghilterra e all'estremo limite hanno i monti d'Aragona; a mezzogiorno sono chiusi dai Provenzali e dallo spartiacque delle Alpi Pennine».

² Dante non tiene conto della parte arabo-musulmana della penisola, 'riconquistata' completamente solo nel 1492.

³ Così riassume la logica del passo Francesco Bruni: «L'Europa meridionale è abitata da 'Yspani, Franci et Latini', e poiché Dante deve far coincidere l'idioma trifario con gli spazi della Spagna, della Francia e dell'Italia, ecco che la lingua d'*oc* è assegnata, forzando le cose (ma dello spagnolo Dante non doveva saper molto), alla Spagna [...] quella d'*oïl* alla Francia, quella di *sì* all'Italia. In tal modo geografia e geografia delle lingue venivano ad accordarsi e a coincidere» (Nota su *La geografia di Dante nel 'De Vulgari Eloquentia'*, in Fenzi 2012: 250).

ria e culturale fra provenzale e italiano gli era stata chiara fin dalla *Vita nuova*, dove le due lingue poetiche sono considerate, nel capitolo XXV, come una unica tradizione letteraria,⁴ e nel *Convivio*, dove osserva che italiano e provenzale sarebbero confusi, nella prospettiva di un letterato tedesco che non conoscesse le due lingue.⁵ Sul piano teorico, questa parentela strutturale, o tipologica, fra le due lingue rende necessario il parallelismo e l'analogia dei rispettivi fenomeni evolutivi.

Della questione relativa agli Yspani, mi soffermo qui su un particolare, per illustrare il quale parto dal commento di Enrico Fenzi al brano:

Si osservi che Dante tace della Spagna, sì che possiamo tutt'al più ipotizzare che i limiti occidentali di questa regione linguistica arrivino a comprendere, in virtù dei suoi trovatori, la Catalogna, mentre è certo che in *D.v.E.* II xii 3 i suoi Yspani facciano corpo con i provenzali [...].⁶ Certo la cosa ha fatto molto discutere, perché comporta che Dante non sapesse o volutamente trascurasse

⁴ «E non è molto numero d'anni passati, che appariro prima questi poete volgari; ché dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino, secondo alcuna proporzione. E segno che sia picciolo tempo, è che se volemo cercare in lingua d'oco e in quella di sì, noi non troviamo cose dette anzi lo presente tempo per cento e cinquanta anni».

⁵ I vi 7-8: «Lo latino conosce lo volgare in genere, ma non distinto: ché se esso lo conoscesse distinto, tutti li volgari conoscerebbe, perché non è ragione che l'uno più che l'altro conoscesse; e così in qualunque uomo fosse tutto l'abito del latino, sarebbe l'abito di conoscenza distinto dello volgare. Ma questo non è; ché uno abituato di latino non distingue, s'elli è d'Italia, lo volgare [inghilese] dallo tedesco; né lo tedesco, lo volgare italico dal provenzale». Qui Dante mostra di aver chiaro che il latino è lingua grammaticale solo per alcuni paesi e volgari europei, cioè tutti, tranne quelli che hanno come lingua grammaticale il greco (il che è già chiaro in *Vn* XXV e verrà precisato in *Dve* I viii). Gli è chiaro poi anche che, all'interno dei volgari rispetto ai quali il latino è lingua grammaticale, bisogna distinguere la famiglia delle lingue anglo-germanico-slave da quella delle lingue romanze (secondo la distinzione di *Dve* I viii). Sembra invece che non gli sia ancora chiaro il rapporto privilegiato, rispetto al latino, che ha il volgare di *sì* (come verrà affermato in *Dve* I x 2).

⁶ «Hoc etiam [la stanza di soli endecasillabi] Yspani usi sunt – et dico Yspanos qui poetati sunt in vulgari *oc*» [Anche gli Spagnoli hanno praticato questo tipo (intendo gli Spagnoli che hanno poetato in lingua d'*oc*)].

l'esistenza del castigliano, che forse immaginava come una sottospecie della lingua d'oc e che sicuramente non gli si poteva presentare come una lingua letteraria, ancorata a esperienze liriche di tono alto.

Mi sembra che Fenzi (2012: 55) colga la chiave interpretativa del testo quando scrive che Dante «forse immaginava il castigliano come una sottospecie della lingua d'oc». In che senso si debba intendere questa 'sot-specie' credo che si possa agevolmente intuire se teniamo conto del criterio metodologico che guida Dante nella descrizione del processo di diversificazione, nello spazio e nel tempo, dei volgari romanzati e italiani. Il capitolo immediatamente successivo del primo del *De Vulgari*, il ix, si apre con questa premessa:

Nos autem nunc oportet quam habemus rationem periclitari, cum inquirere intendamus de hiis in quibus nullius autoritate fulcitur, hoc est de unius eiusdemque a principio ydiomatis variatione secuta. Et quia per notiora itinera salubrius breviusque transitur, per illud tantum quod nobis est ydioma pergamus, alia desinentes: nam quod in uno est rationale, videtur et in aliis esse causa.⁷

Di questo passaggio ci sono due punti che mi preme sottolineare. Innanzitutto la frase «illud quod nobis est idioma», che si riferisce certo al volgare *tripharium* romanzo citato subito dopo («Est igitur super quod gradimur ydioma tractando tripharium»⁸); di esso, però, ciò che Dante mette in evidenza e analizza è il processo evolutivo di diversificazione, innanzitutto nei tre volgari romanzati, e poi, nell'ambito del volgare di *si*, nei volgari municipali. Egli considera come parallelamente operativo tale

⁷ «Ora occorre ch'io metta alla prova tutta la mia intelligenza, dato che affronterò un argomento per il quale non ho alcun autorevole precedente al quale appoggiarmi, cioè quello delle successive variazioni all'interno di un idioma originariamente solo e indifferenziato. E poiché si viaggia più sicuramente e più rapidamente per strade conosciute, ci volgeremo solo al nostro idioma, lasciando da parte gli altri, tanto più che i medesimi principi razionali che ne caratterizzano uno dovrebbero agire ugualmente su tutti».

⁸ «L'idioma del quale sto cominciando a trattare è dunque tripartito».

processo di diversificazione in ogni lingua europea e quindi in ogni lingua romanza. Essendo legge naturale il mutamento delle lingue nel tempo, un analogo decorso evolutivo si produce in ogni idioma del continente. Ciò vuol dire che la polarità ‘volgare illustre’ / ‘volgare municipale’ è principio metodologico valido non solo per l’italiano ma anche per le altre lingue europee. La ‘sottospecie’ di cui parla Fenzi, ossia il castigliano come sottospecie del provenzale, è quindi interpretabile alla luce della polarità, sviluppata relativamente all’italiano, fra ‘volgare illustre’ e ‘volgare municipale’.

Prima di considerare la ulteriore articolazione di tale principio metodologico, osservo che mentre nel I Trattato del *Convivio* Dante ha sostenuto con veemenza la contrapposizione del volgare proprio rispetto ai volgari altrui (in particolare rispetto al provenzale), nel *De Vulgari* considera invece come ‘nostro’, quindi proprio, l’idioma *tripharium* che raggruppa le lingue romanze.⁹ Nel *Convivio* il ‘volgare proprio’ è l’italiano

⁹ In *Vn XXV* la contrapposizione ‘noi’ / ‘essi’ riguarda la distinzione fra la ‘grammatica’ latina e la ‘grammatica’ greca, la prima sostituita dal volgare per ‘dire d’amore’, la seconda no: «anticamente non erano dicitori d’amore in lingua volgare, anzi erano dicitori d’amore certi poete in lingua latina; tra noi dico, avvegna forse che tra altra gente addivenisse, e addivegna ancora, sì come in Grecia, non volgari ma litterati poete queste cose trattavano». Notevole è quindi il fatto che il sentimento di appartenenza linguistica (‘noi’ / ‘nostro’) si allarghi o restringa ‘a fisarmonica’, a seconda dei casi. Di qui la difficoltà di intendere un sintagma come “la lingua nostra”, nei versi di *Pg VII 15-16*: «O gloria d’i Latin», disse, «per cui / mostrò ciò che potea la lingua nostra» (sono le parole di Sordello a Virgilio), potendosi intendere, a rigore, come *lingua nostra*, sia il latino, rispetto ad altre grammatiche, sia l’italiano (‘volgare di sì’ o ‘volgare illustre’), rispetto ad altre lingue romanze; sia il lombardo rispetto ad altri ‘volgari municipali’. Escluse, dato il contesto ‘italiano’, sia la prima che la terza possibilità, resterebbe da decidere se si tratta di ‘volgare di sì’ o ‘volgare illustre’. Considerato che sia Virgilio che Sordello il ‘volgare illustre’ d’Italia non l’hanno mai praticato, la lettura più logica sembra quella di ‘volgare di sì’. Il trovatore rappresenta infatti, in questo luogo del *Poema*, un municipalismo ‘virtuoso’, innanzitutto sul piano politico, ma poi anche su quello linguistico (come Dante sostiene in *Dve I xv 2*). D’altra parte, l’italiano in cui Sordello e Virgilio si identificano non può essere il ‘volgare illustre’, che nessuno dei due ha usato, ma quel volgare italico che, nonostante le sue interne differenze sia nello spazio che nel tempo, ha una identità propria in rapporto agli altri volgari europei. In *If XXVII 19-21* la lingua di uso quotidiano

rispetto al provenzale; nel *De Vulgari* l'idioma proprio è l'idioma proromanzo rispetto agli altri due idiomi europei. Nel *Convivio*, viene polemicamente accentuata la differenza orizzontale, o diatopica, fra lingue di pari dignità (l'italiano e il provenzale) e trascurata la differenza verticale (o diastratica) fra registri diversi dell'italiano (il concetto di volgare municipale è infatti assente nel *Convivio*); nel *De Vulgari*, invece, è il contrario, poiché viene polemicamente accentuata la contrapposizione fra livelli diversi dello stesso volgare (quello 'illustre' e quello 'municipale'), e viene relativamente trascurata la differenza fra lingue sorelle (come sono l'italiano, il francese e il provenzale). Da questa nuova impostazione del *De Vulgari*, che sottolinea la parentela tipologica fra italiano e provenzale, deriva il principio metodologico per il quale gli idiomi romanzi, e per estensione quelli europei, abbiano evoluzioni parallele, tutte basate sulla polarità 'volgare illustre' / 'volgare municipale', cioè lingua / dialetti.

È appunto questo principio metodologico che viene affermato con la frase «quod in uno est rationale, videtur et in aliis esse causa», la cui interpretazione è molto discussa (ed è questo il secondo punto su cui in-

di Virgilio è il dialetto lombardo; il suo merito, quindi, consiste nel fatto di averlo abbandonato per adottare la superiore lingua di cultura (ossia il latino), come ha fatto anche Sordello, che è celebrato nel *De Vulgari Eloquentia* per lo stesso motivo. In effetti, sovraordinata al 'volgare municipale' è la lingua letteraria, che per Virgilio è il latino e per Sordello il provenzale. Dante, che assiste muto alla conversazione, dimostrerà, anche lui, ma attraverso l'italiano letterario che sta forgiando, 'ciò che può la lingua nostra'. Essendo in tutti loro comune la lingua naturale di partenza, il volgare italiano, tutti e tre daranno prova delle sue potenzialità poetiche in una lingua 'altra' che però affonda le sue radici nel proprio volgare, più remote nel caso di Virgilio e Sordello, più prossime nel caso di Dante. Ciò che conta, comunque, non è la lingua d'arrivo, ma la capacità soggettiva di abbandonare la lingua propria, che è la radice espressiva e idiomatica del municipalismo politico. In effetti è questa capacità che Dante celebra nel *De Vulgari*, e da questo punto di vista 'negativo' è logico che tanto Virgilio quanto Sordello possano essere considerati da Dante suoi *alter ego*, cioè precursori di una italianità che si dovrà forgiare attraverso il sentimento di ripugnanza nei confronti di ogni localismo (non solo italiano ma ampiamente europeo o universale, se è comunque solo attraverso la restaurazione dell'Impero che il municipalismo verrà definitivamente debellato).

tendo soffermarmi). A me sembra che in una prospettiva aristotelica e neoplatonica, penso in particolare al *De causis*, ben noto a Dante, la nozione di ‘causalità’ e quella di ‘razionalità’ sono, se non coincidenti, fortemente implicate l’una nell’altra. In *Cv* III xi 1 leggiamo: «conoscere la cosa è sapere quello che ella è, in sè considerata e per tutte le sue cause, sì come dice lo Filosofo nel principio della Fisica». Per cui la frase del *De Vulgari* significa che il ragionamento che Dante si appresta a svolgere, prima per l’*idioma tripharium* protoromanzo e poi per l’italiano, vale anche per gli altri ‘idiomi trifarii’ e quindi per le altre lingue romanze. Relativamente a queste ultime, i criteri secondo i quali viene spiegata la diversificazione del volgare di *sì* nei tanti volgari municipali d’Italia valgono anche per gli altri due, quello d’*oc* e quello d’*oil*, come conferma l’osservazione con cui termina la carrellata sui volgari italiani che si conclude nei quartieri bolognesi di Borgo san Felice e Strada maggiore (I ix 5): «Hee omnes differentie atque sermonum varietates quid accidunt, una eademque ratione patebit».¹⁰

In ogni momento della sua analisi della diversificazione linguistica nello spazio e nel tempo, Dante insiste sul carattere metodologico degli strumenti teorici che usa, e quindi sul fatto che in tutti gli idiomi e in tutti i volgari, e se non in tutti almeno nei ‘nostri’, si verificano fenomeni evolutivi analoghi: le lingue sono diverse, ma i criteri secondo i quali si diversificano al loro interno sono gli stessi. E quindi, relativamente alla lingua d’*oc*, essa è parlata o scritta in un territorio geograficamente delimitabile nel quale una unica lingua letteraria, ossia poetica (certo non *il-lustre*, perché priva di *curia*, ma tuttavia comune) viene utilizzata dagli ingegni migliori (gli *eloquentes doctores*): questa lingua è il provenzale, che abbraccia un territorio che comprende oltre la penisola iberica anche la Provenza e nel quale si parlano, come in Italia, tanti volgari municipali (come potrebbero esserlo il castigliano e il catalano, entrambi ‘sottospecie’, come scrive Fenzi, del provenzale). Indipendentemente dalle notizie

¹⁰ «Perchè i producano tutte queste differenze e varietà di parlate sarà chiarito da una sola ed esclusiva ragione».

che Dante poteva avere circa queste due lingue, il suo modello teorico ne prevede l'esistenza, in quanto volgari municipali più o meno estesi nel territorio nel quale potenzialmente 'illustre', in quanto sovramunicipale, è il provenzale, che è utilizzato, infatti, anche da poeti che non sono originari della Provenza, come i trovatori catalani, nei confronti dei quali Dante potrebbe nutrire la stessa ammirazione che dichiara nei confronti di Sordello da Goito per il suo radicale abbandono del volgare proprio (considerata, fra l'altro, la scarsa simpatia che in diverse occasioni mostra per la Catalogna¹¹). Proprio i trovatori catalano-aragonesi dimostrano, nell'ottica del *De Vulgari*, che il catalano e il castigliano sono volgari municipali che gli ingegni migliori abbandonano, in poesia.¹² Fra questi ce ne sono due che in rapporto a Dante hanno un significato particolare, e cioè Raimon Vidal de Besalù e Jofre de Foixà, autori catalani rispettivamente delle *razos de trobar*¹³ e delle *regles de trobar*, che, in quanto manuali di versificazione, hanno, rispetto alla lirica provenzale, la stessa

¹¹ Sulla presenza della Catalogna nell'opera dantesca, rinvio a Pinto 2022: 159-168.

¹² Dei trovatori citati nel secondo Libro del *De Vulgari*, uno, ossia Aimeric de Belnui (*Namericus de Belnui*), viene considerato da Dante come 'yspano' (II xii 3): «Hoc etiam Yspani usi sunt – et dico Yspanos qui poetati sunt in vulgari oc, il che è sbagliato, perché Aimeric era guascone. Dante però, osserva Fenzi (*ad locum*), potrebbe aver dedotto l'origine catalana del trovatore dalla *vida*: «s'en anet en Cataloingna, et estet lai tro qu'el mori. Et aquí son escriutas de las soas cansos» [«se ne andò in Catalogna, e restò lì fino alla morte. E in Catalogna scrisse le sue canzoni»]. Ma in ogni caso proprio l'errore conferma che è attivo anche rispetto al provenzale il modello teorico per il quale ad un 'volgare illustre' proprio di una regione europea si contrappongono, nell'ambito di quella regione, volgari municipali di aree geografiche diverse, e che ad una *gens* linguisticamente identificata (gli *Yspani*, che usano come lingua poetica il volgare di *oc*) corrisponde una area geografica ampiamente definita (la *Yspania* del *De Vulgari* che comprende anche la Provenza, oltre alla Catalogna e alla Castiglia). Quindi gli *Yspani* stanno al 'volgare illustre' d'*oc*, come i *Latini* stanno al 'volgare illustre' di *si*, e quindi sono perversamente divisi in realtà di tipo 'municipale' (la Provenza, la Castiglia, la Catalogna) come lo è l'Italia.

¹³ «Le *Razos de trobar* del trovatore catalano Raimon Vidal di Bezalu (Bezaudun, in provenzale; prima metà del XIII sec.) in Italia note anche grazie al rimaneggiamento in versi che si legge nella *Doctrina d'Acort* ('Dottrina dell'accordo') di Terramagnino da Pisa (ca. 1270-1280)», Luciano Formisano, in Fenzi, 2012: 267.

funzione che ha il *De Vulgari* (e in particolare il II libro) rispetto alla lirica italiana.¹⁴ Sul piano storico, le illazioni di Dante sul rapporto fra catalano ‘municipale’ e provenzale ‘illustre’, non esplicitate ma deducibili dal suo ragionamento nel *De Vulgari*, hanno una conferma nel fatto che in Catalogna si usò per la poesia, e differentemente dalla prosa, una lingua prossima al provenzale (detta ‘limosino’), fino al ’400 inoltrato. E credo che non sia affatto casuale che la catalanizzazione della lirica si produca grazie al più dantesco dei poeti catalani, ossia Ausiàs March.¹⁵

Queste ipotesi sono confermate dalla osservazione che leggiamo nel secondo libro del *De Vulgari*, dal quale Fenzi deduce la sua idea del castigliano come ‘sottospecie’ del provenzale: come non tutti i *Latini*, cioè gli Italiani, hanno poetato in volgare illustre di *si*, così non tutti gli *Yspani* hanno poetato nel volgare illustre rappresentato dalla lingua d’*oc* (xii 3): «dico Yspanos qui poetati sunt in vulgari *oc* [intendo gli Spagnoli che hanno poetato in lingua d’*oc*]». Dante sa che il provenzale è usato, in quella regione europea, anche da non provenzali, e li definisce, tutti assieme, come *Yspanos*, distinguendo al loro interno quelli che hanno usato il provenzale e quelli che non lo hanno usato, indipendentemente dal fatto che siano originari o no della Provenza (così come, nei differenti municipi italiani, solo alcuni hanno abbandonato il ‘volgare proprio’ per il ‘volgare illustre’). Potremmo aggiungere a questa rete di analogie anche l’assenza di una curia che renderebbe operativo su tutto il territorio il volgare illustre degli *Yspani*. Infatti, come i *Latini* sono privi di una curia che permetta al ‘volgare di *si*’ di trasformarsi compiutamente in ‘volgare illustre’, così anche gli *Yspani* sono privi di una curia che avrebbe analogo ruolo rispetto al ‘volgare d’*oc*’. L’assenza di una curia *yspana* è poi determinata dalle stesse cause che impediscono la presenza di una curia ita-

¹⁴ Su Jofre de Foixà, autore delle *Regles de trobar* (ca. 1290), Luciano Formisano osserva che «riconosce lo statuto lirico non solo del provenzale, del francese e del siciliano, bensì anche del galego-portoghese», e quindi «participa ancora dell’internazionalismo della poesia di stampo trobadorico» (*ibid.*, p. 269).

¹⁵ Sul ‘dantismo’ dei primi teorici del castigliano come lingua letteraria e di Ausiàs March, rinvio, rispettivamente, a Pinto 2018: 253-271, e a Pinto 2020: 77-107.

lica in Italia, e cioè la malefica ingerenza della monarchia francese, che sottrasse all'ipotetico regno *yspano*, ossia la Corona d'Aragona, la *gran dota provenzale* (secondo *Pg* XX 61-63). Infine, che Dante intenda per *Yspania* un territorio comprensivo dei regni di Castiglia e di Aragona è confermato da un passaggio della *Monarchia* nel quale i due regni sono adottati come esempio di vocazionale conflittualità di stati limitrofi, in assenza del superiore arbitraggio imperiale (*Mn* I xi 11-12¹⁶):

notandum quod iustitie maxime contrariatur cupiditas, ut innuit Aristotiles in quinto *ad Nicomacum*: remota cupiditate omnino, nichil iustitie restat adversum. (Unde sententia Phylosophi est ut, que lege determinari possunt, nullo modo iudici relinquuntur; et hoc metu cupiditatis fieri oportet, de facili mentes hominum destorquentis. Ubi ergo non est quod possit optari, impossibile est ibi cupiditatem esse: destructis enim obiectis, passiones esse non possunt. Sed Monarcha non habet quod possit optare: sua nanque iurisdicatio terminatur Oceano solum, quod non contingit principibus aliis, quorum principatus ad alios terminantur, ut puta regis Castelle ad illum qui regis Aragonum.¹⁷

I regni di Castiglia e di Aragona sono, come i principati regionali italiani (non importa se regni o repubbliche 'popolari'), in lotta fra loro perché privi della superiore giustizia imperiale che ne terrebbe a freno la 'cupidigia', e quindi la Spagna è, logicamente, la struttura geografico-politica che li comprende entrambi, una struttura politica ampia, che, se-

¹⁶ Seguo l'edizione a cura di Paolo Chiesa e Andrea Tabarroni 2013.

¹⁷ «Bisogna osservare che ciò che soprattutto si oppone alla giustizia è l'avidità, come dice Aristotele nel V Libro dell'*Etica*: se si elimina completamente l'avidità, non c'è più nulla che si oppone alla giustizia. (Per questo il Filosofo dice che tutto ciò che può essere determinato dalla legge, non deve essere lasciato al giudice: così deve essere per paura della avidità, che facilmente devia la mente degli uomini). Ora, quando non c'è nulla che si possa desiderare è impossibile che vi sia avidità: tolto di mezzo ciò a cui si mira, non possono più esistere passioni. Ma il Monarca non ha nulla che possa desiderare: la sua giurisdizione ha come unico limite l'Oceano, cosa che non avviene agli altri principi, il dominio dei quali trova un limite nel dominio di altri principi, come ad esempio il dominio del re di Castiglia, lo trova in quello del re d'Aragona».

condo il *De Vulgari*, comprende anche la Provenza, della quale l'Impero garantirebbe l'esistenza, se esso fosse operativo, e che l'avidità dei re di Francia ha invece compromesso e dissolto.¹⁸

Concludo suggerendo che la estensione metodologica della polarità 'volgare illustre' – 'volgare municipale' a tutti i volgari romanzi, come pure delle implicazioni culturali e politiche di tale polarità, dà alla riflessione dantesca un respiro europeo che supera di gran lunga l'ambito solo italiano suggerito dalla espressione quasi proverbiale di 'padre della lingua italiana'. Tutte le lingue nazionali europee si sono affrancate, modernamente, dalle ipoteche religiose che durante il Medioevo hanno gravato su di esse, divenendo strumento espressivo al servizio di uno stato. Ogni lingua nazionale, inoltre, distingue un uso colto o standard dalle varianti locali o dialettali, come per primo ha intuito e teorizzato Dante, che è quindi 'padre' non della lingua italiana, ma della cultura linguistica europea, che è cosa ben diversa. Nella sua luminosa prospettiva, pur divisa in lingue nazionali, l'Europa è una comunità politico-culturale nella quale i fattori linguistici metodologicamente unificanti sono senz'altro più reali e razionali dei fattori strutturalmente diversificanti. Le lingue nazionali, sbandierate come identità culturali (o razziali!) contrapposte, sono espressione delle energie negative dell'essere umano, individualmente e collettivamente considerato: ossia la *blanda cupiditas*, avidità di denaro e potere.

¹⁸ La Spagna viene però chiaramente distinta dalla Provenza in *Pg* XVIII 101-102: «Cesare, per soggiogare Ilerda, / punse Marsilia e poi corse in Ispagna», il che restringe geograficamente la nozione ampia di *Yspania* del *De Vulgari*. Bisogna considerare, però, che la parola *Yspania* nel *De Vulgari*, non compare, benché sia necessario dedurla dalla nozione geografico-linguistica di *Yspani*. Della penisola iberica Dante cita anche il Portogallo (*Pd* XIX 139) e la Navarra (*If* XXII 48 e *Pd* XIX 143).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, D. (2011): *De Vulgari Eloquentia*, a cura di Mirko Tavoni, in D. A., *Opere*, I, Milano, Mondadori, pp. 1126-1547.
- ALIGHIERI, D. (2012): *De Vulgari Eloquentia*, a cura di Enrico Fenzi, con la collaborazione di Luciano Formisano e Francesco Montuori, Roma, Salerno Editrice.
- CHIESA, P., TABARRONI, A. (2013): in D. A., *Monarchia*, Roma, Salerno Editrice.
- FENZI, E. (2012): *La geografia di Dante nel 'De Vulgari Eloquentia'*, in ALIGHIERI, D., *De Vulgari Eloquentia*, a cura di Enrico Fenzi, pp. 241-253.
- PINTO, R. (2018): *March nel canone della poesia moderna (secondo Juan Boscán)*, in AA.VV., *Ausiàs March e il canone europeo*, a cura di Benedetta Aldinucci e Cèlia Nadal Pasqual, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 253-271.
- PINTO, R. (2020): *March: il dialogo con Dante*, in AA.VV., *El pensament d'Ausiàs March*, a cura di Anna Alberni, Lola Badia, Raffaele Pinto, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, pp. 77-107.
- PINTO, R. (2022): *La Catalogna in Dante: dal Fiore alla Monarchia*, «Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura medieval i Moderna», 19, pp. 159-168.
- TERRAMAGNINO DA PISA (2012): *Doctrina d'Acort* ('Dottrina dell'accordo') (ca. 1270-1280), a cura di Luciano Formisano, in ALIGHIERI, D., *De Vulgari Eloquentia*, a cura di Enrico Fenzi, Roma, Salerno Editrice, 2012.

La violenza del Minotauro e il labirinto: il recupero dantesco di un mito classico (Dante, *If* XII 11-30)

PAOLA RICCHIUTI
Università di Bergamo
paola.ricchiuti@unibg.it

RIASSUNTO:

Il Minotauro e i centauri, protagonisti del canto XII dell'*Inferno* dantesco, sono uniti dalla loro natura ibrida che li connette a una forma di violenza bestiale, separata dalla ragione umana. Attraverso una serie di citazioni letterarie greche e latine e testimonianze iconografiche, dai mosaici ai codici, dal IV al XII secolo, si percorre la tradizione cristiana tardo-antica e poi medievale sul labirinto e sul Minotauro che ha portato Dante, che ha magari indirettamente colto gli esiti di tale tradizione attraverso fonti a lui accessibili, a concepire il Minotauro come figura distesa, non precisata se costituita da corpo d'uomo con testa di toro oppure da corpo taurino con busto umano. Ma è sul suo lato bestiale che insiste Dante in ottemperanza a una rilettura simbolica del labirinto come luogo del peccato e della perdizione morale che porta morte.

PAROLE CHIAVE: labirinto, follia, ragione, peccato, morte.

ABSTRACT:

The Minotaur and the centaurs, the protagonists of the twelfth canto of Dante's *Inferno*, are united by their hybrid nature, which connects them to a form of bestial violence, detached from human reason. Through a series of Greek and Latin literary citations and iconographic evidence, from mosaics to manuscripts, spanning from the 4th to the 12th century, the Christian tradition from late antiquity and the medieval period concerning the labyrinth and the Minotaur is explored. This tradition influenced Dante, who, perhaps indirectly drawing from accessible sources, conceived the Minotaur as a reclining figure, without specifying whether it had a human body with a bull's head or a bull's body with a human torso. However, Dante emphasizes its bestial side in accordance with a symbolic reinterpretation of the labyrinth as a place of sin and moral perdition leading to death.

KEYWORDS: labyrinth, madness, reason, sin, death.

1. DANTE, *IF* XII 11-30. LA VIOLENZA DEL MINOTAURO

Marino Alberto Balducci esordisce nel suo saggio sul Minotauro e i centauri nel canto XII dell'*Inferno* (Balducci 2004: 71-141) con un recupero dei termini "saggezza e follia", come risultanti dalla meditazione paolina. Nella I *Lettera ai Corinti*, 3-18, Paolo avverte l'uomo che per i fedeli di Cristo il cammino da percorrere deve rimanere paradossale, nel nucleo della follia è una traccia importantissima per tentare un sondaggio di quel mistero irrazionale che si dispiega sull'universo caotico abbandonato da Dante nel momento in cui si appresta a intraprendere il viaggio verso il mondo delle ombre (Balducci 2004: 72).

Indiscutibilmente il Minotauro e i centauri, protagonisti del canto XII dell'*Inferno*, sono uniti dalla loro natura ibrida che li connette a un'espressione di violenza scissa da ragione (Favati 1966; Russo 2002; Sedakova 2009; Mazzucchi 2013; Savoretti 2017; Lorenzin 2021). In questa sede ci soffermiamo sul Minotauro come 'signore' indiscusso del labirinto (Bettini e Romani 2015: 33-90; De Giovanni 1990: 25-30; Balducci 2004:

102-110)¹, rinchiuso per la sua deformità in una condizione di emarginazione che lo trasforma in un terribile sovrano di un regno sotterraneo e tortuoso, dove esso si nutre di carne umana.

Attraverso una serie di citazioni letterarie greche e latine e testimonianze iconografiche, dai mosaici ai codici, tentiamo di ricostruire una tradizione cristiana medievale sul labirinto e sul Minotauro che ha portato Dante, che non necessariamente ha accostato in modo diretto queste fonti ma ne ha magari indirettamente colto gli esiti in fonti a lui accessibili, a concepire il Minotauro come viene rappresentato – appunto – in *If XII* 11-30.

Nel canto XII, Dante e Virgilio si trovano all'ingresso del cerchio VII, in un paesaggio aspro e montano, in cui si percepiscono i bagliori cupi e rossastri del fiume di sangue, il Flegetonte, che delimita il girone. Probabilmente a livello sensoriale anche l'odore nauseabondo del sangue adensa l'aria. Essi si calano da un'«alta ripa» e scendono per una «ruina» formata di «pietre rotte» disposte in cerchio, che portano al Basso Inferno dove coloro che commisero violenza o frode scontano la loro pena (Ardigò 2021: 1-3). Il luogo deputato per la pena dei violenti è 'sorvegliato' dal Minotauro che sta a guardia di tutto il cerchio e non solo del primo girone: esso è disteso sul culmine della «rotta lacca».

e 'n su la punta de la rotta lacca
 l'infamia di Creti era distesa
 che fu concetta ne la falsa vacca;
 e quando vide noi, sé stesso morse,
 sì come quei cui l'ira dentro fiacca.
 Lo savio mio inver' lui gridò: «Forse
 tu credi che qui sia 'l duca d'Atene,
 che sù nel mondo la morte ti porse?
 Pàrtiti, bestia, ché questi non vene
 ammaestrato da la tua sorella,

¹ Notoriamente la signora del labirinto, *potnia laburinthoio*, viene riferita ad Arianna ed emergono connessioni tra Arianna e la dea dei serpenti, così come di Minotauro e Gorgone Medusa.

ma vassi per veder le vostre pene». Qual è quel toro che si slaccia in quella c'ha ricevuto già 'l colpo mortale, che gir non sa, ma qua e là saltella, vid'io lo Minotauro far cotale; e quello accorto gridò: «Corri al varco: mentre ch'e' 'nfuria, è buon che tu ti cale». Così prendemmo via giù per lo scarco di quelle pietre, che spesso moviensi sotto i miei piedi per lo novo carco.²

Da subito si può constatare che, se nel labirinto del mito classico il Minotauro occupa il centro del cammino tortuoso labirintico, nella visione di Dante esso viene posto a margine, decentrato, lungo la circonferenza del girone, ma assume comunque una posizione di preminenza rilevante nel trovarsi sulla punta de «la rotta lacca» da cui si diparte la crepa che va verso il basso del burrato. Dante dunque assegna a questo mostro/guardiano una sorta di 'centricità decentrata' che, nel contempo, segna un tributo al mito classico e alla localizzazione di centro che esso prevedeva per il Minotauro, ma anche una sua rivalutazione e un diverso punto di vista dettato dall'interpretazione cristiana dell'autore che non può che, dal canto suo, marginalizzarlo, ridurlo a sorvegliante di una sola porzione infernale. Il centro infatti di tutta quella struttura di cono quasi spiraliforme che è l'inferno dantesco non può che spettare a ben altra figura di potenza maligna, come è Lucifero.

Il Minotauro dunque è descritto disteso, sulla crosta alta della «lacca». Nessun altro particolare viene aggiunto, nulla esplicitamente lascia intuire il suo aspetto, se esso sia un corpo d'uomo con testa di toro oppure un corpo taurino con busto umano, sebbene la posa distesa sia più appropriata nell'immaginazione di una massa taurina.³ E su questo lato bestiale

² Dante, *If* 11-30 (Bosco-Reggio 1979, I, 177-178).

³ Ardigò 2021: 1-3 propende decisamente per questa figurazione del mostro con corpo taurino e busto umano. Lo studioso (Ardigò 2021: 5, nota 24) fornisce una rassegna delle letture critiche con cui è stato letto il canto XII dell'*Inferno* di Dante dalla prima metà del

insiste Dante che per due volte (XII 19, 33) associa al Minotauro attributi legati alla sua esclusiva animalità.

È pur vero che l'iconografia medievale tende a confondere o sovrapporre il centauro e il minotauro (Balducci 2004: 78), forse per lo stesso messaggio che queste figure trasmettono di prevalenza dell'istinto sulla ragione, della forza bruta sul razziocinio; resta il fatto che Dante tende ad assimilarli nel girone VII e Minotauro e centauri si succedono praticamente senza soluzione di continuità.

Il Minotauro, dopo la sua 'scenografica' descrizione in posizione rilevata, è presentato come bestia impazzita connotata da un'ira furente, in linea con la violenza punita nel girone; quando vede Dante e Virgilio esso si morde, in preda a tremenda rabbia, espressa con la gestualità, senza parole (XII 14-15). Il Minotauro esprime solo forza fisica che fida solo in sé stessa e per questo non può far molta paura; quanto più la sua ira esplode tanto più è parossistica ed inefficace (Bosco e Reggio 1979: 175).

Tutti i mostri del medioevo "mostrano" qualcosa. Il Minotauro, custode dei violenti, è infatti figura della cieca forza, dell'ira bestiale che irrimediabilmente sfocia nella violenza devastatrice, un'ira inintelligente, una violenza afasica che esplode dentro dirimpante e così incontrollabile da portare all'autolesionismo. (Ardigò 2021: 2).

In tutta la presentazione del Minotauro dantesco sembra essere intrinseca una sorta di incapacità di parola, ovviamente non di facoltà fisica di esprimersi, ma di ragionamento logico in grado di generare la parola: da subito esso è detto «l'infamia di Creti» (XII 12): indegnità per il luogo di cui è divenuto simbolo, ma anche, etimologicamente *in-famis*, indicibile, non pronunciabile. Tale infamia è stata «conceita nella falsa vacca» (XII 13), alludendo all'episodio di Pasifae che si unisce al toro nascosta in un

⁹⁰⁰. Forte 2014: 43-47 elenca in modo minuzioso i manoscritti trecenteschi della *Commedia* in cui venga illustrato il Minotauro e pure considera fonti letterarie per tentare di risolvere la *crux* della figurazione dantesca del Minotauro.

simulacro di vacca e non può che generare un *monstrum*, qualcosa di prodigiosamente negativo.

Nella *Commedia*, caratteristica del toro è proprio l'essere privo di ragione: anche in *Pd XVI 70* – dove si allude al fatto che un toro cieco cada prima di un agnello cieco – l'animale è detto appunto «cieco», cioè oscurato nella mente da una forza brutta che ne annulla la ragione e pertanto in modo figurato ne annebbia la vista. Tale condizione è pressoché vicinissima a quella dei violenti.

Durante il *raptus* si verifica un momentaneo smarrimento delle facoltà mentali, del lume della ragione, con un passaggio dalla condizione di *humanitas* a quella della *feritas* (Ardigò 2021: 2) la mancanza di raziocinio rende i violenti simili a bestie, e il Minotauro ne è l'esempio, essendo esso stesso una mescolanza 'visibile' di umano e animale.

Nell'episodio iniziale del canto XII, come prevedibile, le parole spettano unicamente a Virgilio, il livello più alto possibile della ragione umana, che mira così a stabilire un rapporto tra il presente, vissuto da Dante in quel frangente, e un passato mitico come rievocato dal poeta latino in *Aen.*, VI, 25-26 e V, 831-833.⁴

Il sommo poeta si rivolge con piglio deciso al Minotauro intimandogli di allontanarsi, poiché non è presente il «duca d'Atene» (XII 17), cioè Teseo, istruito per ucciderlo dalla sorella del mostro (XII 20), cioè Arianna.

Balducci evidenzia come parallele le triadi Dante-Minotauro-Virgilio e Teseo-Minotauro-Arianna. Virgilio però parla anche in termini di differenza delle due situazioni (Balducci 2004: 87-89). Virgilio sarebbe come Arianna, nel senso che si offre come guida al 'visitatore' – e non solo come foriero di una soluzione all'intrico – ma Dante, pur destinato ad affrontare il male in veste mostruosa, come Teseo ha fatto, deve su-

⁴ In *Eneide* VI, 26 il labirinto è detto *Veneris monumenta nefandae*, espressione dalla quale si capisce a che cosa di tremendo possa portare la passione di Pasifae, con la stessa etimologia *nefandus* da *ne-fas*, non lecito in ottica morale, indicibile.

perarlo senza ucciderlo. Dante deve prendere coscienza del male, non può intervenire nell'aldilà per eliminarlo: non è in sua facoltà. Infatti una scena analoga, di 'osservazione' del male incarnato in un mostro, seppur di amplificate dimensioni di impatto emotivo, sarà quella dinanzi a Lucifero, che andrà anch'esso superato.

Virgilio e Dante devono letteralmente fuggire dal Minotauro inferocito. Virgilio ordina al suo discepolo di correre via dal Minotauro, finché è in tempo: «nel Basso Inferno l'autorità di Virgilio – l'autorità della ragione umana – appare scossa fin nelle sue fondamenta» (Ardigò 2021: 2).

L'erranza cui il Minotauro sottoponeva coloro che entravano nel labirinto è ora riverberata su di lui che scappa via, goffo e saltellante, dopo le parole decise di Virgilio, perdendosi tra le pietre del dirupo.

Nessun cenno esplicito è però fatto qui al labirinto, ma se questo era nel mito la sede deputata per il Minotauro, che non poteva essere concepito se non al centro della costruzione dedalica, custodito da anfratti imperscrutabili, il luogo stesso infernale in cui esso ora si trova – tutto – potrebbe essere rappresentazione di un labirinto, che, tra l'altro, è, proprio come ancora si rappresenta il labirinto nel medioevo, monocursale, tortuoso ma percorribile fino in fondo, proprio come il cammino di Dante nell'aldilà.

2. CITAZIONI LETTERARIE CLASSICHE E TARDOANTICHE SUL LABIRINTO E SUL MINOTAURO

Virgilio, dunque, in *Eneide*, VI 25 si riferisce al minotauro come mostro "biforme" (*mixtumque genus prolesque biformis*) e in VI 27 al labirinto (Reed Doob 1990: 57-58; 227; Orvieto 2004: 26-29) come *inextricabilis error*:⁵ sulla porta dell'ingresso a Cuma, proprio sulla soglia

⁵ Tralasciamo qui, dato l'argomento della nostra trattazione, l'interpretazione del labirinto come *lusus Troiae* che ci porterebbe a considerazioni fuorvianti rispetto all'assunto, così come il labirinto in quanto danza della gru, *geranos*; parimenti tralasciamo le

del regno infero che Enea sta per visitare viene rammentato il labirinto, richiamo evidente alla morte e alla perdizione che ad essa porta. *Labor* ed *error* sono associati nell'argomentazione circa il labirinto: la fatica di un cammino che induce a girovagare, anche a sbagliare, a volte mortalmente, per giungere ad affrontare il mostruoso.

Oltre a Virgilio, un peso notevole nella formazione dell'immaginario dantesco legato ai miti della classicità è dato da Ovidio, *Metamorfosi* VIII 166-170, dove si dice che il Minotauro è una doppia figura di toro e di giovane uomo:

ita Daedalus implet
innumeras errore vias vixque ipse reverti
ad limen potuit: tanta est fallacia tecti.
Quo postquam geminam tauri iuvenisque figuram
clausit

Dante, tuttavia, col richiamo insistito dei miti d'arte ovidiani riverbera anche i contenuti psicologici delle storie, senza lasciarsi fuorviare dai commenti semplicistici e schematici all'opera di Ovidio dei suoi contemporanei.⁶

Nel suo saggio dedicato all'iconografia greca delle divinità, Kerényi (1984) distingue tra *eidolon*, ossia: simulacro, immagine ingannevole,

fonti dove il labirinto è visto con intento denotativo (Plinio, Plutarco, Apollodoro, Dione Crisostomo).

⁶ Draskoczy 2019: 168-169: nei miti ovidiani, dietro al gesto degli artisti che sfidano gli dei, non si cela soltanto la superbia considerata esclusivamente in senso negativo (che contempla il disprezzo sia per i colleghi umani sia per il potere superiore), ma anche l'affermazione del criterio dell'eccellenza artistica. Il nucleo archetipico del mito degli umani che sfidano gli dei deve essere quindi riferito alla situazione «dell'artista che produce cultura, che nega l'ordine esistente del mondo e gli si oppone», che si batte con tutto il suo essere per la sostituzione di tale ordine con uno di grado superiore, dello «spirito creativo che percepisce il mondo intorno a sé come opprimente e troppo stretto» e quindi «osa misurare sé stesso – ed è in grado di farlo – con l'universo». Gasti 2019: 25 sottolinea come ingredienti di letteratura pagana non sono assenti nella letteratura cristiana per un'indubbia valenza di efficacia ed icastica. Ovidio è spesso utilizzato in funzione di repertorio.

senza profondità o contenuto, creata dagli dèi per ingannare gli uomini; ed *eikón*: copia realizzata imitando un modello (come per esempio i ritratti di statue). La raffigurazione degli dei, tramite una loro scultura o altro tipo di rappresentazione, veniva chiamata *agalma*, e il suo scopo consisteva nel «rendere visibile l'invisibile», la sua essenza non era quindi l'atto di rappresentare la divinità, bensì nell'evocare la forza, e la sua importanza era data dal fatto stesso di connettere, richiamare la sfera divina mettendone contemporaneamente in risalto le differenze e la perfetta estraneità, per noi irraggiungibili (Draskoczy 2019: 181).

Accade per il Minotauro invece, attraverso un 'visibile concreto', nella materialità del pesante corpo mostruoso, l'evocazione della sua forza che non si può separare dal luogo sotterraneo dove sta, che lo condanna a essere un terribile omicida.

Nella tradizione del mito del labirinto nella tarda antichità, il passaggio all'età cristiana vede una riacquisizione del senso del labirinto sia come rappresentazione 'grafica' in contesti religiosi sia in chiave mistica e allegorizzante in contesti letterari.

Proprio tra III e IV secolo si comincia a notare la presenza del termine *labyrinthos/labyrinthus* in contesti sia greci che latini con accezioni diverse. Persiste il riferimento a presunti edifici di pianta complessa, specialmente in riferimento a Cnosso, oppure si assiste a trasposizioni del termine per indicare cunicoli e gallerie sotterranee particolarmente tortuose, ma soprattutto il termine acquisisce il valore di "intricato" in senso intellettuale, di sofisma ingannevole, e porta inevitabilmente con sé una accezione negativa che, in contesto cristiano, non tarda ad associarsi al paganesimo e quindi all'"eresia".

Consideriamo qui, tra le numerosissime citazioni possibili, una campionatura di fonti cristiane antiche finalizzata a fornire specifiche sfumature aggiuntive alla figura del Minotauro.⁷

⁷ Vengono qui omesse le fonti pagane più note, nell'intento di considerare le fonti cristiane e l'elemento di morte spirituale che queste ultime comportano nell'interpretazione del labirinto.

In generale il labirinto è connesso a morte ed è assimilato a una tomba: il Minotauro vi è sepolto vivo e nello stesso luogo esso trova la morte. Clemente Alessandrino, nel *Protrettico*, fiducioso nella possibilità di conciliazione tra antico e nuovo, in IV 49, 3 si riferisce all'esistenza di tombe, accomunate da piramidi, mausolei, labirinti.

In questa accezione il labirinto è utilizzato al plurale e viene a significare “templi di morti” con un valore legato a una dimensione infera. Il labirinto qui è regno dei morti, visto come tomba probabilmente sotterranea e a cunicoli tortuosi. Ecco che al labirinto si associa l'idea del sotterraneo che – di necessità – porta con sé l'idea dell'oscurità tenebrosa.⁸

Claudio Eliano, nel *De Natura Animalium*, VI 43 riprende proprio l'argomento avanzato da Clemente e dice: «gli storici celebrano i cunicoli sotterranei delle tombe degli Egiziani: essi e la stirpe dei poeti esaltano anche certi labirinti cretesi». È qui evidente il collegamento tra i tortuosi cunicoli egiziani e la caratteristica costruzione cretese, messe in parallelo di certo per la loro planimetria ma forse anche per la funzione di tomba che veniva ad esse attribuita.⁹

⁸ Her., *Hist.* II, 148, Strab., *De sit. Orb.* XVII, I, 37.5-12; Diod., *Bibl.* I, 61; Pl., *Nat. Hist.* XXXVI, 84, scrivono di un leggendario labirinto egizio, nel quale sarebbero conservati i segreti più importanti della storia egiziana e dell'umanità intera. Doveva trattarsi di un labirinto sotterraneo, con incisioni scolpite sulle sue mura di pietra, dove sarebbe contenuta tutta la conoscenza dell'antico Egitto. Erodoto, nel V secolo a.C., afferma che al suo tempo il labirinto era già antico di 1300 anni. Alcuni pensano che il labirinto di Meride, costruito nell'odierna Hawara, presso il lago Meride nel Fayyum, scoperto nel 1888, possa corrispondere alle descrizioni degli antichi autori. Forse Clemente è indotto alla sua citazione proprio dal fatto di essere in contesto d'Egitto e l'associazione con l'edificio citato anche da Plinio può risultare immediata.

⁹ Non è invece fatto alcun cenno al mito di nostro interesse quando Eliano dedica significativi paragrafi alle gru, *geranoi*, che potrebbero indurre a paragoni con la danza di Teseo. Eliano le riconosce precisamente come originarie della Tracia, regione “fredda e inospitale”, e in autunno emigrano verso Egitto, Libia, Etiopia. Per tali lunghi voli sono esse esperte delle diverse fasi dei venti e capaci di cogliere ogni mutamento dei cambi di stagioni. Quindi Eliano si sofferma sulla disposizione in volo delle gru, che è proprio quella che deve aver ispirato la denominazione della danza di Teseo: la formazione di volo ha al comando gli esemplari più esperti, poi al centro vengono piazzati i giovani, più

Eliano, sempre in *De Natura Animalium* VI 43, prosegue, dopo aver accennato ai cunicoli egizi, nel discorso che più gli interessa e cioè una specie di animali operosi e intelligenti: le formiche (Maspero 1998: 387). Nel passo non solo emerge la generale considerazione della complicazione sotterranea del labirinto al quale sono accostate le gallerie delle formiche, ma emerge anche un'altra caratteristica che evidentemente il labirinto suggeriva: l'aspetto della protezione, dell'essere luogo recintato e per questo tutelato da ulteriori aggressioni. E in *De Natura Animalium* XVI 15 l'autore si sofferma sulle bestie intelligenti. Le formiche indiane costruiscono passaggi così segreti e ingegnosi da poter essere paragonati «alle gallerie egiziane o ai labirinti cretesi» (trad. it. Maspero 1998: 905). E le gallerie delle tombe egiziane e dei labirinti cretesi qui sono nuovamente ribadite e associate.

In alcune fonti il labirinto non viene identificato con Cnosso ma con Gortyna,¹⁰ pur conservando le caratteristiche di tortuoso percorso sotterraneo.

Già Catullo parla di costruzione del re Minosse a Gortyna,¹¹ che era diventata capitale di Creta. E nel viaggio agli inferi virgiliano (*Aen.* VI 25-27) si menziona Pasifae. Ella, nel racconto mitico, vuole attrarre nelle stalle di Gortyna il toro bianco di Posidone con cui poi genera Minotauro.

inesperti, e così nelle retrovie di nuovo vengono esemplari di pari età di coloro che stanno al comando. Un tale stormo in volo è in grado di disegnare differenti figure che si adattano alle condizioni atmosferiche; osservazione sostenuta, circa l'abilità aerea di tali uccelli, parimenti da Plutarco e Filostrato. Gli uomini possono imparare dalle *geranoi* l'abilità di intrecci in volo, esattamente come simbolicamente Dedalo ne ripropose le movenze nella danza da lui escogitata, in un processo mimetico dell'uomo verso l'animale.

¹⁰ Si dice che Apollonio abbia preferito la meta di Gortyna a quella di Cnosso. Si congettura che il labirinto debba essere identificato con una cava simile a quella di Gortyna che si trova a pochi chilometri da Cnosso, ad Agia Irini. Il Kern ipotizza in realtà trattarsi di un edificio più recente rispetto all'età di Filostrato poiché sia Plinio il Vecchio che Diodoro escludono la sopravvivenza di resti del labirinto. Forse gli abitanti di Cnosso volevano far fronte agli abitanti di Gortyna che si arrogavano il labirinto negli anfratti della caverna, sicura fonte di introiti 'turistici'.

¹¹ Cat. *Carm.* LXIV, 75: *Gortyna tecta*.

Ciò non è assolutamente significativo per spostare a Gortyna la vicenda di Teseo in quanto va tenuta anche presente la consuetudine dell'ellenismo di utilizzare un nome di una precisa località in sostituzione di un nome generico¹² oppure con uso di sineddoche per indicare una regione più vasta e "gortinio" è utilizzato come "cretese".

Claudiano, nella seconda metà del IV secolo, nel *Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti*, 632-635 (Gualandri 2010: 53), parla di Gortyna (Kern 1981: 23): «Non superano questi né la residenza gortinia (*Gortynia tecta*) del toro mezzo uomo (*semiviri...iuventi*) né i percorsi del meandro (*Maeandria*) con rapida sterzata». ¹³ Si tratta in realtà del primo accenno, risalente circa al 404, all'identificazione della caverna di Gortyna con il labirinto. Forse già Catullo parla delle costruzioni del re Minosse a Gortyna (*Carm.* 64, 75) e in Virgilio (*Ecl.* VI 60) Pasifae vuole attrarre nelle stalle di Gortyna il toro bianco di Poseidone.

Interessante è la definizione del Minotauro, considerato un giovinco mezzo uomo (*semiviri...iuventi*), dunque mettendo in primo piano la componente animale piuttosto che umana, che richiama Ovidio (*Ars* 2, 24), ma che comunque non chiarisce quale sia la "metà" umana.¹⁴ Comunque la conformazione del mostro con testa di toro potrebbe essere giunta a Dante dalla *Tebaide* di Stazio, sebbene permangano alcune possibilità di lettura che aprono anche a una differente 'immaginazione' dell'ibrido essere (Forte 2014: 38-40).

In altro contesto, Nonno, egiziano di Panopoli, nel V secolo, nelle sue *Dionisiache*, indulge sull'espressione di sofferenza che Arianna esterna quando si accorge di essere stata abbandonata da Teseo. Arianna biasima anche sé stessa, che, accecata dalla passione funesta, ha desiderato in modo colpevole l'amore di un ateniese.

¹² Kern 1981: 41 formula osservazioni anche circa la grotta cretese di Skotino.

¹³ Claud., *VI Cons. Hon.*, 632-635 (mia traduzione dal testo latino nell'edizione Clarendon Press, Oxford 1996, 42).

¹⁴ Citazione del Minotauro è pure n Ov. *Her.* X, 105-107, come commenta Botterill 1988: 60-73.

Quanto ammaliante, tanto insensibile in amore fu Teseo.
Non mi aveva detto questo, quando ancora brandiva il filo,
non mi aveva detto questo nel nostro labirinto.
L'avesse ucciso il crudele toro! ...”

(Non. *Dyon.* 47, 368-371, trad. it. Maletta 2020: 188).

Arianna sostiene di sapere perché Teseo l'abbia abbandonata: perché preso d'amore per un'altra fanciulla. La ragazza sa di aver perso insieme l'amore del padre Minosse e quello dello sposo Teseo, di aver lasciato la propria patria Cnosso e di non aver raggiunto la desiderata nuova patria Atene.

Dioniso, che è presente alla scena, intanto esulta nell'ascoltare l'affranto lamento di Arianna: apprende la sleale partenza di Teseo e spera che la ragazza possa tramutare in disprezzo l'amore che nutre per l'eroe. «Ma tu dirai: “Ha versato il sangue dell'ibrido mostro (*omozugon anera tauro*) /, uomo e toro insieme, che abitava il labirinto scavato nel suolo» (Non. *Dyon.* 47, 432-433, trad. it. Maletta 2020: 190).

Arianna osserva che ella stessa avrebbe bisogno di un filo che la guidi nel cammino (47, 386). Dioniso allora, nel suo discorso persuasivo perché Arianna si volga a lui, cita di nuovo l'uccisione avvenuta a Creta, nel labirinto. Dioniso sottolinea la grandezza dell'impresa di Teseo, l'uomo che ha ucciso nel sangue l'ibrido mostro (*omozugon anera tauro*), uomo e toro insieme, che abitava il labirinto scavato nel suolo (Non. *Dyon.* 47, 433 *pedoskapheos labyrinthou*). Si noti che non si dice quale parte esplicita è di toro e quale di uomo.

La dimensione del labirinto è dunque completamente terrena, addirittura scavata nella terra, esattamente come una tomba, ed è legata a morte e oscurità, in questo in modo sorprendentemente vicino all'inferno di Dante.

Giovanni Malala, storico di Antiochia V-VI secolo, autore di una *Cronografia*, sequela confusa di notizie storiche o pseudostoriche e narrazione mitica, ambienta uno scenario in un palazzo abitato da funzionari e ministri, nel vuoto di potere successivo alla morte di Minosse. Il trono è

la sua mostruosità solo per il fatto di essere un bastardo (Bettini e Romani 2015: 70-72). Non si fa alcun cenno all'aspetto polimorfo di Minotauro. Da una mescolanza immorale non può che nascere un individuo che la società vuole espellere e che, ovviamente, non può essere re. I notabili del regno si sentono usurpati, come se essi stessi subissero violenza, e cospirano contro 'l'usurpatore'. Scelgono un paladino a loro difesa: Teseo, figlio legittimo di Egeo, a cui viene promesso in cambio il potere e la mano di Arianna, figlia legittima di Pasifae e Minosse.

Segue una guerra: Minotauro tradito dai suoi si rifugia nella regione del Labirinto, nascondendosi in una grotta. Labirinto è semplicemente il toponimo di una regione e la sua natura inaccessibile si declina unicamente nella spelonca al cui interno Minotauro si rifugia. Teseo, grazie a un delatore, lo scova e mette fine alla sua vita. Minotauro, comunque, induce violenza.

Dunque vi è un importantissimo aspetto che i moderni tendono a trascurare e che probabilmente costituisce il vero asse portante del discorso di Dante sulla violenza. Il fatto è che molti commentatori medievali – come Guido da Pisa, l'Ottimo, Benvenuto da Imola e Giovanni da Serravalle – per spiegare la figura del Minotauro citano l'illustrissimo doctor Pietro Mangiadore, noto nel Medioevo con l'epiteto di *magister historiarum*. Certamente conosciuto anche dall'Alighieri, poiché collocato fra gli spiriti sapienti del Paradiso (*Pd XII 135*), nella sua *Historia Scholastica* Pietro Mangiadore scrive: «*Fuit autem minotaurus vir quidam inhumanus et valens in palaestra magistratus Minois. Unde et sic dictus est, quasi minois taurus, id est minois carnifex*» (Ardigò 2021: 3). E l'aggettivo *inhumanus* pone in risalto l'assenza di umanità in quello che, comunque in questa versione, è uomo, dotato però di tale forza brutta e violenta da essere assimilato a un toro.

Da questo passo i commentatori sopra citati desumono che Minotauro fosse un ferocissimo e sanguinario funzionario di palazzo, figlio di Minosse il quale, una volta succedutogli, governò tanto brutalmente Creta da

meritarsi il soprannome di “toro”. Ardigò adduce a testimonianza di tale interpretazione la citazione di un contemporaneo di Dante che commenta:

...ma secondo il vero, Minotauro fu uomo dopo la morte del padre, e usò vita bestiale, e tirannica; e però il figurano li poeti mezzo uomo, e mezza bestia, per la vita bestiale; e per la tiranica il pongono, che mangiasse carne umana, in ciò che’ tiranni fanno spandere, e spandono il sangue, e le carni delli uomini.

Ecco dunque il discorso di Dante sulla violenza, un discorso politico che comincia qui ad abbozzarsi, per assumere tutta la sua consistenza con il procedere del canto (Ardigò 2021: 3).

Il confronto tra ragione e forza bruta è anche un confronto tra potere violento, illecito e comportamento lecito, morale.

3. CITAZIONI ICONOGRAFICHE SUL LABIRINTO E SUL MINOTAURO, DAL IV AL XII SECOLO D.C.

Dopo una serie di labirinti romani musivi tipici del mondo antico e tardo-antico (Kern 1981; Santarcangeli 2005; Sarullo 2017),¹⁵ il primo esempio di rappresentazione di labirinto “cristianizzato” risale al IV secolo d.C.

¹⁵ In generale sui pavimenti a mosaico romani fra il II e il V secolo d.C. si trovano numerose raffigurazioni di labirinti ed ovviamente ancora ne potrebbero emergere, tenendo conto che forse gran parte dei mosaici che raffigurano Teseo con il Minotauro, pervenuti in modo frammentario, potrebbero rappresentare l’area centrale di labirinti andati perduti. Si tratta però di un fenomeno esclusivamente romano, dato che i mosaici in questione si trovano in territorio italiano o nelle province romane che subiscono una forte influenza di Roma; in aree soggette a un più forte influsso greco-orientale non sono ancora stati trovati mosaici con labirinti. Quest’ultima osservazione permette di aprire un terreno di indagine ancora poco battuto, dato che nell’ambito greco-orientale è invece più frequente l’uso metaforico del labirinto in contesti letterari. Va ancora appurato se ciò implichi un interesse meno vivo per certi tipi di decorazione musiva, magari caduta in disuso, oppure se il richiamo al mito classico del labirinto sopravviva nell’uso solo ormai come *topos* letterario ad indicare situazione cavillosa e complicata.

Si tratta del labirinto della basilica di San Reparato presso Castellum Tingitanum (Orleansville, in Algeria) fondata nel 324 d.C. e della basilica di Iomnium (Tigzirt sur Mer in Algeria), probabilmente sempre riconducibile al IV secolo.

Il mosaico di San Reparato presenta la tradizionale forma quadrata divisa in quattro settori; nel centro però si osserva un campo di lettere – quasi uno schema di gioco enigmistico – in cui in tutte le direzioni si leggono le parole *SANCTA ECCLESIA*. Un filo di Arianna si snoda nel corridoio iniziale d'ingresso del labirinto. Come se dentro il labirinto ci fosse un altro labirinto¹⁶, il quadrato centrale è riempito di lettere disposte su tredici righe e tredici colonne. A cominciare dalla lettera S nel centro si diramano molteplici letture, in più versi, della locuzione *SANCTA ECCLESIA*.

Il mosaico di Iomnium è invece oggi distrutto, ma dalle ricostruzioni appare quadrato e inserito tra due fasce, sopra e sotto, con decorazione di linee a meandri sovrapposte e piccoli riquadri, che rendono l'insieme dell'immagine di forma rettangolare. Era provvisto di un testo esplicativo che, seppur danneggiato, è stato ricostruito anch'esso¹⁷ e lascia desumere che le circonvoluzioni del labirinto conducano come falsi sentieri della caduta nel peccato verso la perdizione. Sotto la scritta è la nave di Teseo e al centro del labirinto una figura, osservata dal verso della lettura dell'iscrizione, manifesta la postura tipica di un corpo in caduta.

Il labirinto diventa quindi qui un simbolo del mondo del peccato,¹⁸ preludio – o forse già raffigurazione di un'interpretazione che andava imponendosi – di una delle interpretazioni cristiane del labirinto che compare spesso nei codici manoscritti dal IX secolo e dal XII secolo d.C. nei pavimenti delle chiese (Kern 1981: 125-182).

¹⁶ Kern 1981: 103: sulla scorta del Braun qui tale labirinto è definito “labirinto alfabetico” per il suo aspetto che integra percorso labirintico e lettere.

¹⁷ Si tratta dell'iscrizione *Hic inclusus vitam perdit* già menzionata.

¹⁸ Kerenyi 1983: 31-105, sul labirinto come disegno-riflesso di un'idea mitologica.

La narrazione del mito di Teseo e Arianna assume il valore del peccato e dell'errare dell'anima dentro il labirinto da cui si può uscire grazie alla guida della Fede, simboleggiata dal filo di Arianna (Ieranò 2007: 163). Teseo assume il ruolo di *figura Christi*.¹⁹ Il Minotauro è associato ad una rappresentazione diabolica del male.

La forma grafica dunque ricompare in area occidentale solo nella prima metà del XII secolo in chiese italiane,²⁰ per lo più collocate lungo il percorso della Via Francigena.

Ma è probabilmente attraverso la tradizione dei codici che giunge a Dante la raffigurazione del Minotauro in forma più propriamente di Centauro.²¹

Il codice miscelaneo della biblioteca Nazionale di Parigi (Ms. Lat. 13013, fol. 1 r), copiato tra IX e X secolo, ritrae ancora al centro del labirinto, del tipo di Charrtres a undici spire, un Minotauro "diabolico", con corna appuntite e arti dai tratti mescolati tra umano e bestiale, ma seduto in trono con modi regali e i piedi appoggiati ad uno sgabello (Kern 1981: 136). Ben più strana è la raffigurazione del Minotauro nel codice miscelaneo, del secolo XI, conservato a New York, The Pierpont Morgan Library (Ms. M 925, fol. 12 r) in cui il Minotauro ha parte inferiore del corpo maculata, come una pantera, e la parte superiore umana, ma con gli attributi di un soldato armato con elmo, scudo e spada (Kern 1981: 137).

¹⁹ Padoan 1959: 440: la connessione fra Teseo e Cristo è anche motivata da una etimologia che vede in Teseo la radice di *theos, deus*. Che Teseo dunque possa essere accettato come *figura Christi* è del tutto plausibile. La patristica si era servita di molte figure simboliche ed allusive per rappresentare Cristo, e, ad esempio, fra i personaggi biblici si era individuato Sansone. Nell'ottica medievale lettera e allegoria hanno realtà autonome e pertanto entrambe accettabili, persino senza nesso logico o storico. Forte 2014: 38.

²⁰ I documenti più antichi risalgono al XII secolo e sono di diametro modesto. Probabilmente la rappresentazione più antica è quella in San Michele a Pavia; Geoffrion-Louet 2020: 8-27.

²¹ Specifico che in questa sede cito solamente alcuni manoscritti, quelli più di spicco ai nostri scopi, tralasciando quelli, numerosi anch'essi, che invece raffigurano il Minotauro nella sua più tradizionale veste di uomo con testa di toro.

Nel florilegio di Lamberto di Saint-Omer dei primi decenni del secolo XII (conservato a Gand, Biblioteca Universitaria, Ms. 92, fol. 20 r) il Minotauro, al centro del labirinto, è un toro con testa umana, ma cornuta e armato di spada.²²

Nel codice miscelaneo conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi, XII secolo, (Ms. Lat. 12999, fol. 1 v.) il Minotauro è rappresentato in forma di centauro nell'atto di addentare la testa di una vittima e nel codice conservato a Monaco della fine del XII secolo (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14731, fol. 82 v.) il Minotauro, in forma presso che completamente bestiale, affronta Teseo in posizione eretta. Questa tradizione dunque di un Minotauro assimilabile a un centauro, spiega probabilmente la rappresentazione nel manoscritto della *Divina Commedia* del 1419, conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Ms. Barber, Lat. 4112, fol. 209. r) in cui il Minotauro è un vero e proprio centauro (Kern 1981: 155-157).²³

Concludo questa solo esemplificativa carrellata con due citazioni di labirinti musivi nelle chiese dell'Italia settentrionale, risalenti ugualmente alla prima metà del XII secolo. San Michele Maggiore a Pavia e San Savino a Piacenza.²⁴

In entrambe le chiese non restano testimonianze visibili di rappresentazioni integre dei labirinti, che sono però sicuramente testimoniati: ne restano documentazioni attendibili che ne ricostruiscono la tipologia e, nel caso di Pavia, anche una ampia porzione superstite (Kern 1981: 209-211). Il Minotauro è in figura di centauro, con corna e resti umani; alle sue spalle Teseo lo sta attaccando e una scritta recita *Theseus intravit mon-*

²² Questa tipologia di Minotauro viene poi rispettata anche nelle copie derivate dal manoscritto di Gand, fino a quelle del secolo XV.

²³ Si domanda quindi per le raffigurazioni dei secoli successivi a Forte 2014.

²⁴ Kern 1981: 209-211; in particolare su San Savino e sulla sua somiglianza con il mosaico di Pavia è di prossima pubblicazione di Paola Ricchiuti, "Il labirinto invisibile" in *Atti del Convegno "Svelare l'invisibile"*, Padova, 2022, in cui si ribadisce la dipendenza dal mosaico di Pavia a San Michele. Si vedano inoltre Babboni 2011; Cassanelli 1996; Salvini 1978; Valla 1992.

strumque biforme necavit. Dunque il Minotauro non è identificato con il suo nome proprio ma con il generico termine “mostro” che ne indica la peculiarità di negativa eccezionalità, poco importa se taurina o equina ed in qual “percentuale”!

In una percezione ormai ampiamente cristianizzata del mito, Dante non esplicita chiaramente quale sia, esteticamente, la forma ibrida del Minotauro, poiché suggestionato dalle fonti scritte e da Ovidio, ma anche di certo dalle immagini del mostro cretese che poteva aver colto nel suo tempo e che lo assimilavano ai centauri. Sicuramente nel canto dantesco la bestialità domina e la mancanza di parola ne è il segno primo. La violenza non è umana; l’uomo, proprio in presenza dell’atto violento, dovrebbe cogliere percezione della sua straordinaria capacità raziocinante.

Tutto, nel principio del canto XII, contribuisce a rappresentare il contrasto tra ragione e forza bruta. La *ruina* stessa, come un crollo verso la brutalità, è connessa alla discesa di Cristo agli Inferi (Balducci 2004: 117). Teseo, una sorta di “nuovo Cristo” che entra nell’Inferno, affronta il labirinto per sconfiggere il male e forse Dante si relaziona davvero anch’egli a Teseo, sentendosi un privilegiato cui è concesso un viaggio ultraterreno – tremendo e celestiale – perché ne possa riportare giovamento per l’umanità tutta.

Il labirinto rappresenta una forma di disordine che si può superare con l’ordine, un caos da districare, che prevede un percorso duro di andata e ritorno: al centro è il Minotauro e arrivare a lui, che paradossalmente faceva nome Asterione (lo “stellato”), che è ‘luce’, indica che, nonostante ci si trovi nelle profondità inferi, si può superare il buio per riemergere «a riveder le stelle».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARDIGÒ, A. (2021): *Figure della violenza in Inferno XII*, in *Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)*, Pisa, 12-14 settembre 2019 a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre, Roma, Adi Editore, pp. 1-10.
- BABBONI, S. (2011): *San Savino a Piacenza e la cripta sepolta in Medioevo: i committenti*, Milano, Electa.
- BALDUCCI, M.A. (2004): *Classicismo dantesco. Miti e simboli della morte e della vita nella Divina Commedia*, Firenze, Le Lettere.
- BETTINI, M. E ROMANI, S. (2015): *Il mito di Arianna*, Torino, Einaudi.
- BOSCO, U. E REGGIO, G. (1979): *La Divina Commedia*, Firenze, Le Monnier.
- BOTTERILL, S. (1988): *The form of Dante's Minotaur*, «Forum Italicum. A quarterly of Italian Studies», XXII, 1, pp. 60-73.
- CASSANELLI, R. (1996): *Un'iscrizione scomparsa e il problema cronologico dei mosaici pavimentali di San Savino a Piacenza*, Bordighera, Ist. Internazionale di Studi Liguri.
- DE GIOVANNI, N. (1990): *Arianna la signora del labirinto*, Genova, ECIG.
- DRASKOCZY, E. (2019): *La polivalenza dei miti d'arte ovidiani nella Commedia*, in *Miti figure metamorfosi*, a cura di Carlota Cattermole e Marcello Ciccutto, Firenze, Le Lettere.
- FAVATI, G. (1966): *Osservazioni sul canto XII dell' 'Inferno' dantesco*, in *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze, Olschki, pp. 423-436.
- FORTE, A. (2014): *La rappresentazione del Minotauro dantesco nei manoscritti trecenteschi della Commedia tra commento scritto e commento figurato*, «L'Alighieri», LV, 44, pp. 37-58.

- GASTI, F. (2019): *I cristiani e la mitologia: un duplice percorso agostiniano*, «Nuova Secondaria», 5, XXXVI, pp. 24-33.
- GUALANDRI, I. (2010): *Un “generalissimo” semibarbaro suocero e genero di imperatori: Stilicone in Claudiano*, «Acme», LXIII, 3, pp. 33-61.
- GEOFFRION, J. K. H. E LOUET A. P. (2020): *Medieval Marvels: Fifty-Three Eleven-Circuit Manuscript Labyrinths*, «Caerdroia», 49, pp.8-27.
- IERANÒ, G. (2007): *Il mito di Arianna. Da Omero a Borges*, Roma, Carocci.
- KERENYI, K. (1984): *Eidolon, Eikon, Agalma: On Pagan and Christian Representations of Mythological Objects*, «Spring», 44 (XXX), pp. 137-150.
- KERENYI, K. (1983): *Nel labirinto*, Torino, Boringhieri.
- KERN, H. (1981): *Labirinti*, Milano, Feltrinelli.
- LORENZIN, B. (2021): *Il canto XII: «la fantasia della bellezza»*, in *Così “intra per lo cammino alto e silvestro”. Attraversare l’Inferno dan-tesco con Roberto Benigni*, a cura di F Franco Musarra, Pacifico Ramazzotti, Andrea Aldo Robiglio, Bart Van den Bossche, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 107-118.
- MASPERO, F. (1998): *Claudio Eliano, La natura degli animali*, introduzione, traduzione e note di Francesco Maspero, Milano, BUR.
- MAZZUCCHI, A. (2013): *Canto XII. «Quegli che si lascian condurre dai loro sfrenati e bestiali appetiti a usare violenza [...] diventon mostri»*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno. 1. Canti I-XVII*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, pp. 366-409.
- NONNO DI PANOPOLI (2020): *Dionisiache, IV (canti 37-48)*, traduzione di Maria Maletta, Milano, Adelphi.
- ORVIETO, P. (2004): *Labirinti castelli giardini*, Roma, Salerno Editore.

- PADOAN, G. (1959): *Il mito di Teseo e il cristianesimo di Stazio*, «Lettere Italiane», 11, 4, pp. 432-457.
- REED DOOB, P. (1990): *The idea of Labyrinth from Classical Antiquity through Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press.
- RUSSO, V. (2002): *Il romanzo teologico. Seconda serie*, introduzione di Corrado Calenda, Napoli, Liguori, pp. 133-156.
- SALVINI, R. (1978): *La Basilica di San Savino e le origini del Romanico a Piacenza*, Modena, Artioli.
- SANTARCANGELI, P. (2005): *Il libro dei labirinti*, Milano, Frassinelli.
- SARULLO, G. (2017): *Iconografia del labirinto. Origine e diffusione di un simbolo tra passato e futuro*, «Tra passato e futuro», 1, pp. 81-136.
- SAVORETTI, M. (2017): *Molteplici forme di violenza. Il canto dei Centauri*, «Dante: Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», 14, pp. 45-54.
- SEDAKOVA, O. (2009): *Canti XII-XIII-XIV. Sotto il cielo della violenza*, in *Esperimenti danteschi. Inferno 2008*, a cura di Simone Invernizzi, Genova-Milano, Marietti, pp. 107-119.
- TASSONE, M. P. (2023): *La mitologia classica in Dante*, Roma, Aracne.
- VALLA, F. L. (1992): *Per la cronologia dei mosaici di San Savino*, Piacenza, Tip.Le.Co.

La violencia justa de los centauros de *Inferno* XII

BEATRIZ TENA RUBIO

Universidad Complutense de Madrid

beatriztenar16@gmail.com

RESUMEN:

El canto XII del *Inferno* gira en torno a la violencia. En él, todo se orienta a hacernos entender el concepto: desde la orografía hasta los condenados, pasando por los “funcionarios” infernales. Sin duda, los grandes protagonistas del canto son los centauros, que castigan a los violentos contra el prójimo. Enmarcados dentro del ambiente hostil del canto, estos personajes llaman la atención por el contraste que suponen respecto al mismo. Un contraste que puede resultar paradójico por lo brutal de su cometido: los centauros, “funcionarios” infernales, enviados de Dios, están, aparentemente, cometiendo el mismo pecado que castigan. La paradoja se resuelve cuando podemos plantear el binomio violencia justa-violencia injusta y detectamos la diferencia entre los pecadores y sus sancionadores. Aplicando un concepto de violencia justa, desde la racionalidad, la templanza y, sobre todo, la potestad o legitimidad conseguida para aplicarlo, el papel de los centauros se resignifica. Así, su papel en el contrapaso deriva de su posición antitética con respecto a los condenados, a través de una violencia bien empleada.

PALABRAS CLAVE: violencia, flecha, resignificación, imagen, bien.

ABSTRACT:

Canto XII of *Inferno* revolves around violence. In it, everything is aimed at making us understand the concept: from the orography to the condemned, including the infernal “officials”. Without a doubt, the great protagonists of the canto are the centaurs, who punish those who are violent against their neighbors. Framed within the hostile environment of the canto, these characters draw attention due to the contrast they represent with respect to it. A contrast that may seem paradoxical due to the brutality of their task: the centaurs, infernal “officials”, sent by God, are, apparently, committing the same sin that they punish. The paradox is solved when we can suggest the pairing just violence - unjust violence and detect the difference between sinners and their punishers. By applying a concept of just violence, from rationality, temperance and, above all, the power or legitimacy achieved to apply it, the role of the centaurs is resignified. This way, their role in the contrapasso derives from his antithetical position with respect to the condemned, through well-used violence.

KEY WORDS: violence, arrow, resignification, image, good.

1. UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

El canto XII del *Inferno*, a pesar de no ser uno de los predilectos de los estudiosos, ha sido visitado por la crítica desde varias perspectivas. No obstante, la mayoría de los análisis tienden a privilegiar ciertas escenas del canto por encima del resto, por lo que existe cierta desigualdad cuantitativa de producciones sobre los diferentes temas, siendo el espacio, los condenados o el Minotauro los preferidos por la mayoría de dantistas. Además, aun ocupándose del mismo tema, los diferentes trabajos han adoptado perspectivas dispares a la hora de tratar los asuntos más populares del canto.

Una de las aproximaciones más habituales ha sido la que otorga a los condenados el lugar central del análisis y que ha corrido la suerte anteriormente mencionada, pues la bibliografía consta de acercamientos tanto

desde una perspectiva general como prestando atención de forma más concreta a algunos de ellos.

Estos pecadores son reconocidos generalmente como tiranos, pero lo cierto es que en este círculo se encuentran asimismo homicidas, causantes de heridas no mortales y merodeadores. En cualquier caso, todos los condenados son señores que han actuado sobre la ciudad o el campo de manera tiránica, y, por ello, aunque los delitos sean distintos, tienden a agruparse bajo la tiranía (Ardigò 2021: 7). A este respecto, existe la posibilidad de rastrear una tradición legal y cultural que asimila delitos como el saqueo y el robo a la tiranía, al igual que a los merodeadores o los déspotas. La tiranía ha sido reprochada desde los inicios de la era cristiana, a juzgar por las fuentes del Antiguo Testamento que cita Bernardino Daniello (1547-68),¹ y entre la que se pueden encontrar alusiones al Libro de Habacuc (1.10), el Libro del Eclesiastés (9.18), o los Salmos (25.9). También es motivo de conflicto en la época medieval, convirtiéndose en un problema de índole teológica, filosófica y moral, como prueba la relación de textos que nos proporciona el comentario de Pietro Alighieri (1344-1355). Entre ellos podemos leer a autoridades religiosas como Oseas, el profeta del Antiguo Testamento, o paganas como Salustio. En el campo de las letras más puras nos remite a Séneca, Juvenal o Lucano. En cuanto a figuras de poder político cita a Aníbal y al Rey David. Se demuestra que, lejos de pertenecer al ámbito privado, la tiranía se consideraba un problema político, de orden público. Como tal ocupó lugar en el pensamiento político de Dante, quien la condena en el tercer libro de la *Monarchia* (III iv 10) al ser un régimen de gobierno desviado, ya que busca el provecho propio y no el bien común. Por esto se hace entendible que Dante no se centre en la violencia individual en este canto, sino que ponga el foco en una forma de violencia política, y que la lista de condenados esté mayoritariamente formada por hombres que han ostentado el poder: Alejandro Magno, Dionisio el Viejo, Ezzelino III da Romano, Obizzo II d'Este, Guido de Montfort, Atila, Pirro y

¹ Todas las citas de los comentarios las extraemos del Dartmouth Dante Project.

Sexto, Rinier de Corneto y Rinier Pazzo, además de los que el personaje reconoce pero no llega a nombrar.

Los condenados suelen ser una de las principales fuentes de información para Dante personaje, pero en el canto XII se produce una situación notable: en esta ocasión ni Dante ni los condenados hablan. El enmudecimiento repentino del viajero se repite en los cantos XVII y XXV, igual que los condenados no emiten más que sonidos de queja en los cantos III y VII, pero el canto XII es el único canto en el que coincide la ausencia de diálogo por ambas partes. Es por esto que, a diferencia de otras ocasiones, Dante no puede aprender a través del relato de los condenados ni por iniciativa de Virgilio, así que su principal fuente de aprendizaje serán las imágenes. De ahí la reiteración del verbo “ver” a lo largo de todo el canto: «Vid’io lo Minotauro far cotale» (XII 25); «Io vidi un’ampia fossa in arco torta» (XII 52); «Io vidi gente sotto infino al ciglio» (XII 103); «Poi vidi gente que fuor del rio» (XII 121).

Una de las maneras que tiene el personaje de Dante de aprender a lo largo de su viaje es prestando atención al paisaje. En este caso, son muchos los comentarios que observan con especial atención el derrumbamiento con que se abre el canto (la «ruina» del v. 32, la «rotta lacca» del v. 11) y su explicación (vv. 31-45), explicando la teoría de Empédocles mencionada por Virgilio y que da posteriormente paso a una explicación relacionada con la muerte de Cristo, como apunta Francesco da Buti (1385-95). Estos comentarios se hacen tremendamente interesantes en la medida en que son reflejo de la nueva manera de concebir el mundo y, por tanto, de la participación de la fe y la religión en la descripción de fenómenos científicos. Sin embargo, los acercamientos más interesantes para nuestro análisis son los que se detienen en explicar cómo la violencia demencial (*matta bestialità*) se traduce en imágenes, de forma que el paisaje es representación de la naturaleza humana, corrupta y violenta al añadirle el componente bestial. De forma general, Tartaro (1997: 163) describe el paisaje del canto XII como un lugar angustioso, en el que la naturaleza toma formas monstruosas como representación de una humanidad degradada. Vallone (1990: 11) habla también de una naturaleza pétreo a la

que se alude constantemente («loco alpestro», «riva», «ruina», «roccia», «via», «burrato», «scesa», «varco», «pietre», «valle», «riviera», «fossa», «pié de le ripa», «proda», «bulicame», «guazzo» son algunos ejemplos) y que presenta un paisaje que obliga al movimiento constante, creando una cierta tensión en la narración. Con la «ruina», producto de un movimiento violento de tierra, se consigue una explicación visual del desorden que provoca la violencia (Borzi 1985: 296). Además, Terzoli (2003: 199) nos recuerda que es fruto de la mayor expresión de violencia que se conoce, la muerte de Cristo, y del movimiento de tierra que produjo la misma. Resulta también interesante en cuanto a la relación con la crucifixión, reconocida como el mayor acto de amor. Se llama así la atención sobre la violencia como fruto de un deseo orientado al mal frente al amor como fruto de un deseo orientado al bien.

La isotopía que inunda todo el canto tiene su culmen en el primer personaje, el Minotauro, una figura que, aunque ha sido visitada desde otros lugares como la iconografía, ha sido la que más interés ha recibido en cuanto a su significado alegórico. En razón de su condición de representante de la bestialidad demencial, ha llamado la atención su carácter violento, descontrolado y completamente inundado por la ira incontinida, ciega, mostrada a través del mordisco que se propina a sí mismo. Además, ante la razón, representada por Virgilio, el Minotauro está lejos de tranquilizarse, como sí harán en cambio los centauros. No obstante, Borzi (1985: 298) señala que tampoco actúa contra el maestro y su pupilo, sino que se ataca a sí mismo (lo que lo presenta como un continuador de los iracundos, que hacen lo propio), de forma que mediante la palabra, Virgilio lo desata y lo domina al mismo tiempo. Bosco (1966: 240) considera que las palabras provocadoras de Virgilio causan la ineficacia del monstruo, pues cuanto más intensa es la ira descontrolada menos espacio deja a una actitud provechosa.

Por último, el elemento más significativo es el río. Si se presta atención a la naturaleza del río Flegetonte, es obvio que contraviene completamente la naturaleza de un río terrenal. En vez de estar formado por una masa de agua, está formado por una masa de sangre, que además se en-

cuenta hirviendo. Igual que el fin que buscaban los condenados, el fenómeno es radicalmente antinatural.² Se ha entendido también como una de las mayores partes del contrapaso, siendo la sangre del río imagen de la que los tiranos derramaron en vida o, de forma más alegórica, la refiguración del deseo ardiente que anula la racionalidad e impulsa a los violentos hacia la bestialidad (Ardigò 2021: 4).

2. LA VIOLENCIA DE LOS CENTAUROS

Sin perder de vista todos estos elementos, este trabajo propone un acercamiento al canto a través principalmente de la figura de los centauros, un aspecto iconográfico quizá menos explorado que los anteriores pero que aun así cuenta con estudios remarcables. El acercamiento más habitual a los centauros es el que los considera parte del contrapaso, pero aun como participantes de este, se les ha otorgado una significación u otra en la exégesis del canto, dependiendo de qué relación tienen con los tiranos en cada interpretación. Desde los primeros comentarios se ha hablado de su anatomía, ya que su silueta monstruosa posibilita su interpretación como representación de la bestialidad del pueblo y, desde esta perspectiva, se les considera una manifestación de los deseos que movían a los tiranos a cometer sus crímenes (Jacopo Alighieri, Boccaccio). También se ha considerado que la elección de los centauros responde a una voluntad de continuar con las características físicas híbridas de todos los demás monstruos que se encuentran en la zona de los pecados de bestialidad demencial,

² Carlos López Cortezo (2022: 142-143) distingue los fenómenos naturales que funcionan en cada canto como contrapaso en relación con el fin que buscaron los condenados. Cuando los pecados son los de incontinencia, esto es, aquellos en que el objeto se desea de forma natural pero se busca de forma desmesurada, los fenómenos naturales se dan igualmente de forma natural pero exagerada: un vendaval descontrolado, una lluvia incesante, una laguna negra... Sin embargo cuando entramos en los pecados de maldad, cuyo objeto de deseo es algo que no resulta apetecible de forma natural y, en consecuencia, no debería buscarse, esto se traduce en imágenes paisajísticas alteradas y antinaturales, como este río de sangre o lluvia de fuego o árboles que hablan, etc.

disposición que representan con su forma antinatural³ (Gabriele Rossetti). Se establece así una clara relación entre la forma de estos “funcionarios” infernales y los pecados que se castigan en estos cantos, en los que el fin que se busca tampoco es una inclinación natural del hombre. Este hibridismo, además, les dota de partes humanas, lo cual les hace más partícipes de la razón que los guardianes anteriores, pero sin abandonar aún la bestialidad. Asimismo, ha sido muy común identificar a los centauros como el instrumento que utilizaron los condenados para aplicar la fuerza (Boccaccio) y que está presente ahora en forma de remordimiento (Francesco da Buti). Ardigò (2021: 5) relaciona a los centauros con el Minotauro, los primeros mercenarios del segundo, que representaría al tirano. A este respecto, Moevs (2016: 17) habla del Minotauro como la figura del orgullo, en un sentido de egoísmo ciego que tiene como consecuencia política y social la injusticia y la violencia.

En una clave más alegórica, se ha considerado a los centauros representación de conceptos relacionados con el canto. Henry Wadsworth Longfellow (1867) los ha interpretado como alegoría de la violencia, mientras que en la lectura de Trucchi (1936) Folo, Neso y Quirón se identifican con cada una de las violencias en el círculo: violencia contra Dios, contra el prójimo y contra uno mismo respectivamente. Quizá más acertadamente, Cristoforo Landino (1481) plantea la posibilidad de que se esté alegorizando el papel de la razón ante un impulso y Gabriele Rossetti (1826-27) asigna a cada centauro la representación de una de las operaciones del alma y relaciona a los centauros con la representación de Virgilio como la razón, para explicar cómo esta indica al alma cómo enderezar el deseo. Para Ardigò (2012: 152), Neso y Folo son la repre-

³ La identificación del aspecto físico alterado con un alma igualmente turbada no era poco común en la Edad Media, véase, por ejemplo, el pasaje de Alberto Magno (*Super Ethica*, W. Kübel [ed.], Munster, Aschendorff, 1970-1987, VII, 5, 652, p. 542, ll. 19-29) que cita Falzone (2013: 71). Dante habla de cómo en el orden intelectual del universo se sube y baja por grados continuos, desde el más alto al más bajo, y cómo, en consecuencia, hay almas humanas que son casi angelicales y otras que no se diferencian de una bestia (Cv III vii 6).

sentación de la ira y la codicia a las que Virgilio clama al principio del canto, es decir, las pasiones que han movido a los tiranos. Cuando Carlos López Cortezo (2022: 149) realiza su división entre personajes microestructurales y macroestructurales, los centauros caen dentro del primer grupo, como representantes del vicio de la violencia dentro de la disposición de la bestialidad demencial. Además, los centauros son también lo que López Cortezo (2022: 149) llamó personajes mitológicos eficientes, que permiten el traslado de Dante y Virgilio de un sector del Infierno a otro.

El siguiente análisis parte de una óptica menos explorada, la de su papel como “funcionarios” infernales que castigan la violencia contra el prójimo. Los centauros se relacionan con este pecado en cuanto que son una figura inherentemente violenta desde la mitología griega, en la que podemos rastrear sus primeras apariciones.⁴ El carácter visceral y violento que tienen los centauros de las historias clásicas alcanza a los centauros medievales. Su forma híbrida les sitúa dentro de lo monstruoso y el desorden, algo que ha llevado a relacionarlos con lo demoníaco. Al producirse un choque entre las historias clásicas y los valores medievales, los centauros pasaron a ser una representación de la maldad en el simbolismo cristiano, asociados con la fuerza y la violencia, especialmente de tipo sexual. Se sitúan así como una encarnación del pecado, al identificarse con unas de las actitudes más castigadas por la moral cristiana.⁵

Sin embargo, a pesar de estos antecedentes que relacionan a los centauros con la violencia, el pecado y lo demoníaco, nuestra lectura parte de la idea de que en el círculo de los violentos contra el prójimo desempe-

⁴ La intertextualidad de las obras mitológicas clásicas hace que encontremos los mismos episodios relatados en diferentes obras. Podemos remitirnos, entre otras, a la *Biblioteca* de Apolodoro (II 2, 5, 4), las *Metamorfosis* de Ovidio (IX 101-133) o la *Eneida* de Virgilio (VII 673-676).

⁵ Rossini (2007) destaca la presencia de los centauros en obras como *La Vida de San Pablo, el primer ermitaño*, de San Jerónimo, *De las costumbres de la Iglesia Católica y de los maniqueos*, de San Agustín, e incluso la *Biblia*, y repasa su adaptación al imaginario cristiano a través de estas obras.

ñan su trabajo como “funcionarios” infernales, es decir, es imprescindible tener en cuenta que estas figuras son *ministri* que actúan bajo mandato divino, como se hace explícito en referencia a los diablos de la quinta *bolgia* Malebolge en el canto XXIII del *Infierno*:

ché l’alta provedenza che lor volle
 porre ministri de la fossa quinta,
 poder di partirs’ indi a tutti tolle.

(*If* XXIII 55-57)

De este modo, como parte del contrapaso los centauros del Infierno están al servicio de la voluntad divina. Su disposición a servir al plan divino queda clara cuando Virgilio se dirige a Quirón para pedirle ayuda para continuar el camino, momento en el que, al conocer que el viaje responde a órdenes divinas, los centauros adoptan sin dudarlo una actitud cooperadora que no comparten con otros guardianes anteriores y posteriores del Infierno, como demuestra el contraste entre Neso, «scorta fida» (v. 100) que se doblega ante el deseo divino que permite el viaje y, por ejemplo, los mencionados diablos de la quinta *bolgia* de Malebolge, quienes, funcionarios sí, pero corruptos, lejos de ayudar a los personajes a avanzar, intentan entorpecer su viaje (Varela-Portas 2018: 112).

Puede resultar contradictorio, entonces, que su función dentro del Infierno se desarrolle a través de un acto violento como es el de disparar a los condenados que intentan abandonar el lugar de su pena, lo cual plantea una duda: ¿cómo es posible que la misión de estos funcionarios infernales comprenda los mismos actos que han sido motivo de condena para los pecadores del círculo que custodian, pero, en su caso, sea de forma obligadamente positiva al encontrarse bajo mandato divino? Es la voluntad de las próximas páginas encontrar la lógica dentro de todo esto y explicar, desde la base filosófica y teológica que rige la obra dantesca, cómo es posible que la violencia responda a la voluntad de Dios y no la contravenga.

Que la actividad de los centauros es necesariamente positiva, ya que responde al castigo que Dios ha querido para los condenados, es algo que podemos asumir en tanto que responde a una premisa fundamental en el funcionamiento del Infierno: lo que ocurre allí no incurre en injusticias, ya que responde a la voluntad de Dios y Dios es esencialmente justo, como recuerda desde el principio la inscripción de la puerta del Infierno. Aun así, esta naturaleza positiva también aparece manifiesta en los versos del canto ya que Dante se vale de las imágenes para marcar la diferencia de positividad de los centauros frente a otros elementos del canto.

e tra'l piè de la ripa ed essa, in traccia
corrien centauri, armati di saette,
come solien nel mondo andare a caccia.

(XII 55-57)

Así se presentan los centauros por primera vez ante el lector. Lo primero que el texto recoge de los centauros es su movimiento. Su paso describe un movimiento circular, siguiendo el curso del río, y con un orden preciso, en un movimiento que recuerda a una formación militar, *in traccia*, por lo tanto directamente positivo y que contrasta con el resto de escenas del canto. El contraste es obvio con el desorden de los pecadores que intentan abandonar su lugar, pero la calma de los centauros se hace aún más notoria si observamos el contraste radical con la incontinencia que representan los movimientos del Minotauro, con su salto desordenado y los mordiscos que se propina a sí mismo. Este binomio también marca una diferencia entre los personajes racionales e irracionales, siendo el orden cualidad de los primeros y el desorden de los segundos.

Pese a que las fuentes clásicas nunca mencionan que los centauros empuñen flechas, los versos de Dante especifican que las portan porque eran su instrumento de caza, actividad que sí sabemos que desempeñaban ya que en varios pasajes se manifiesta que se alimentaban de carne cruda. Se produce así otro contraste, ahora entre las flechas usadas para un fin violento y las flechas usadas para la caza, una actividad positiva sin fines brutales. Se presenta ante el lector un instrumento que puede tener como

fin el bien o el mal dependiendo de la intencionalidad de la actividad en la que participa. Es posible teorizar al respecto de si el atributo de las flechas es resultado de una contaminación de la iconografía del sagitario, pero, de cualquier manera, el recordarles como cazadores de forma explícita es un elemento positivo más en los centauros. Estas flechas no solo se presentan como su atributo, sino que también es el instrumento específico para llevar a cabo su cometido. Al arma no se alude solo en este primer terceto de presentación, sino que se nos recuerda su presencia en varios momentos del canto: «Con archi e asticciuole prima elette» (XII 60); «Ditel costinci; se non, l'arco tiro» (XII 63); «saetando qual anima si svelle» (XII 74); «Chirón prese uno strale, e con la cocca» (XII 77). La repetición invita a prestar atención a ese elemento icónico. Sin duda, la flecha pertenece a la isotopía de la violencia que inunda todo el canto, pero en la interpretación que aquí se plantea constituye también el elemento central de la exégesis como instrumento de una violencia bien dirigida, natural y positiva. De todos los lugares en los que se hace alusión a las flechas, debemos prestar especial atención a los vv. 77 y 78: «Chirón prese uno strale, e con la cocca / fece la barba in dietro a le mascelle». El detalle que reflejan estas líneas ha suscitado numerosos comentarios, pues probablemente es de los versos del canto donde más notoria es la carga alegórica. A pesar de que durante varios años se ha pasado por él de puntillas al considerarlo una marca más de realismo dentro del canto, cuando ha sido tenido en cuenta desde otra perspectiva,⁶ el movimiento que dibujan estos versos han sido señalado como una prueba de la condición racional de Quirón (Chiavacci Leonardi). Esta cualidad del jefe del círculo ya había sido recalcada previamente en el v. 70 donde se mira al pecho, un gesto que se lee como propio de un hombre reflexivo, y alusivo a su naturaleza humana (racional), al ser el pecho la parte del cuerpo en la que se juntan las dos naturalezas del híbrido. Con este gesto queda

⁶ Violeta Díaz-Corrales (2004: 13) habla de los gestos en el mundo medieval como muestra física de los movimientos internos del alma. Por eso ha sido posible elaborar numerosos trabajos sobre la gesticulación como una de las maneras de acceder al significado alegórico en la *Commedia*, vd. López Cortezo (1996: 41).

claro que la parte humana de Quirón no se limita solo a la cabeza, como sucede en algunas representaciones, sino que llega hasta el abdomen, como es más habitual, pues si no, sería imposible que pudiese mirarse el pecho y la mirada se dirigiría al suelo. El pecho humano es el lugar en el que se encuentran las pasiones, pero la mirada del centauro sobre el mismo parece una alusión a que una razón sana como la suya puede vigilar esas pasiones, contenerlas y someterlas a ella. Aquí se presenta de nuevo al Minotauro como figura antagónica a los centauros. La cabeza humana y, por lo tanto, racional de Quirón puede controlar los impulsos pasionales, al igual que Virgilio consigue, mediante el diálogo, frenar el primer impulso de Neso y Folo de atacar. En el otro extremo, el Minotauro, con cabeza de bestia,⁷ no puede atender a la razón, necesaria para frenar su pasión violenta.

A lo largo de su intervención, la capacidad reflexiva de Quirón se deja ver en otros momentos del canto. El más comentado es cuando se retira la barba de la boca antes de hablar, una evidente marca de sabiduría. De igual modo sucede cuando es él quien llama atención a los demás sobre el hecho de que el personaje de Dante está moviendo lo que toca, haciendo alusión la corporalidad del viajero, que resulta inaudita en un lugar como el Infierno. Es destacable también la capacidad dialéctica del centauro, ya que el diálogo es tremendamente impropio en una bestia. Finalmente, recordemos que Quirón también se gira hacia la derecha para conceder la ayuda que Virgilio pide en nombre de Dios, en un gesto que se ha entendido como una inclinación hacia lo positivo.⁸

⁷ Somos conscientes de que la representación del Minotauro medieval, y, por lo tanto, el dantesco, como hombre con cabeza de toro no ha sido unánime. Sin embargo, a nuestro parecer, el comportamiento iracundo e irracional del Minotauro apuntan a una cabeza animal en representación de la bestialidad demencial. Además, el Minotauro se presenta como figura opuesta a los centauros, seres racionales que sí poseen cabeza humana. Entendemos que este contraste también debe manifestarse a través de su anatomía.

⁸ Carlos López Cortezo, quien considera la *gesticulatio* uno de los instrumentos iconográficos fundamentales para transmitir significados alegóricos, explica en relación al giro hacia la derecha que efectúa Virgilio en el episodio de la cuerda del canto XVI, que la derecha es el lado de la rectitud y, por lo tanto, un giro a la derecha hace referencia a

Por tanto, creemos que a través de las implicaciones generales de la figura de funcionario infernal y de una presentación física que muestra una predisposición al bien es posible afirmar que el comportamiento de los centauros en general, y en especial el de Quirón, está guiado por una inclinación claramente positiva, y que la manera que tienen de cumplir con su cometido no incurre en ninguna falta, a pesar de responder a una actitud violenta. Quizá sí provenga del impulso violento (y en aquel momento quizás pecaminoso) que tuvieron en vida, pero debemos tener en cuenta que Dante nunca consideró a los centauros un personaje en el que predominase la actitud iracunda. De ser así, no los encontraríamos en la sexta cornisa purgatorial, dedicada a la gula. Al ser personajes cuya principal tendencia les llevaba a la gula, si tuvieron algún impulso violento fue a consecuencia de esta primera y no por una tendencia hacia la ira por sí misma.

En todo caso, provenga de donde provenga, es indispensable que su predisposición violenta haya sido utilizada por la divinidad para cumplir con sus exigencias, por lo que debemos estar ante una resignificación obligada del concepto de violencia respecto a la que ejercieron los condenados. De la misma forma que Dante ha transmitido con las imágenes del canto una tendencia positiva, hace lo propio con esta diferencia entre una violencia y otra. Para encontrar la imagen que es clave debemos volver a los versos 77 y 78. La importancia para nuestra exégesis reside no solo en el hecho de que Quirón se aparte el pelo de la barba con la flecha, sino en cómo empuña el arma en este momento. Quirón realiza el gesto con la *cocca* de la flecha, es decir, con la parte trasera y no con la punta. Al empuñar el instrumento, al contrario de como lo haría a la hora de disparar, lo convierte en un instrumento inofensivo. Permite la transformación de un acto violento como es disparar, y da lugar a otro acto que no daña físicamente sino que, como es el gesto que realiza previo a comenzar su discurso, está dejando paso a algo mucho más noble que la vio-

la *dextritas*, un uso de la razón inclinada hacia el bien contraria a la astucia perversa de Gerión (1995: 79).

lencia, la palabra. La literalidad de empuñar el objeto violento al contrario es perfectamente trasladable entonces al plano del significado. Efectivamente, el instrumento violento no solo está siendo utilizado para un fin distinto del que le corresponde, sino que estaría dando pie a algo radicalmente opuesto: Quirón da la vuelta a la violencia representada por la flecha para obedecer el mandato de Dios. Desde esta óptica, los gestos confirman que la actitud de los centauros es fruto de una meditación, de una reflexión racional y que, en su caso, ya que no responde a un apetito degradado sino a un fin divino, está orientado hacia el bien.

De esta manera, se hace evidente que en este canto subyacen unos conceptos de violencia radicalmente opuestos, uno de ellos en el que no nos hemos detenido hasta ahora. Para poder llegar a entender este nuevo concepto de violencia se está planteando, debemos responder a dos preguntas. La primera cuestión es qué está entendiendo Dante por violencia en este canto en particular. Para comprender qué entiende Dante como un acto violento podemos recurrir a la explicación que da Beatriz en el canto IV del *Paradiso* y que encuentra su fuente en la *Summa Teologica* de Tomás de Aquino.⁹ Según esto, la violencia sería un acto que se realiza por parte de un agente externo en contra de la voluntad del paciente y sin su colaboración.

las cosas que se hacen por violencia la voluntad no consiente, sino que se hacen totalmente en contra del movimiento de la voluntad. [...] Queda claro que la voluntad interior no hace nada en lo que se hace por violencia, pero, en lo que se hace por miedo, la voluntad sí hace algo. Y por eso, como dice Gregorio Niseno, para excluir lo que se hace por miedo, en la definición de violento no sólo se dice que violento es aquello cuyo principio es exterior, sino que se añade sin que coopere el paciente; porque la voluntad del que teme aporta algo a lo que se hace por miedo. (*ST. I -II q. 6 a. 6. ad 1*).

Se ha de tener en cuenta, no obstante, que la violencia que estos condenados han ejercido en vida no es una violencia cualquiera, sino una vio-

⁹ Citamos de Tomás de Aquino 1989. A partir de ahora *ST*.

lencia contra el prójimo que se lleva a cabo específicamente mediante el homicidio y la rapiña, como el propio Neso explica a Dante:

Io vidi gente sotto fino al ciglio;
e 'l gran centauro disse: “E’ son tiranni
che dier nel sangue e ne l’aver di piglio”.

(XII 103-105)

Debemos estar atentos a esta aclaración a la hora de responder a la segunda cuestión, la de si existe la posibilidad de alcanzar un fin positivo por un medio violento, o mejor, bajo qué circunstancias es lícito un uso de la violencia. Para responder a esta pregunta es necesario encontrar algún apoyo textual que avale el comportamiento de los centauros a nivel teológico y filosófico. Se nombran en la *Suma Teológica* de Tomás de Aquino como pecados tanto el homicidio (*ST. II-II q. 64 intro.*) como la rapiña (*ST. II-II q. 66 intro.*). No obstante, es posible encontrar una excepción en cuanto a si es lícito matar a un pecador:

Hay que decir: Como hemos dicho (a. 2), es lícito matar al malhechor en cuanto se ordena a la salud de toda la comunidad y, en consecuencia, el realizarlo le compete sólo a aquel a quien esté confiado el cuidado de conservar la comunidad, igual que al médico le compete amputar el miembro podrido cuando le fuera encomendada la curación de todo el cuerpo. Pero el cuidado del bien común está confiado a los príncipes, que son los que tienen la autoridad pública. Por consiguiente, solamente a éstos es lícito matar a los malhechores; en cambio, no lo es a las personas particulares (*ST. II-II q. 64 a. 3 co.*).

Igualmente, hay una excepción en la que es legítimo ejercer violencia para castigar la rapiña:

Hay que decir: La rapiña implica cierta violencia y coacción por la que se arrebat a un hombre contra toda justicia lo que es suyo. Mas en la sociedad de los hombres nadie puede emplear la coacción a no ser por pública potestad; por tanto, quienquiera que arre-

bata violentamente algo a otro, si es persona particular y no utiliza la pública potestad, obra ilícitamente y comete rapiña, como sucede en los ladrones. A su vez, a los príncipes está encomendada la autoridad pública para que sean los guardianes de la justicia; y, por consiguiente, no les es lícito emplear violencia y coacción sino con arreglo a las exigencias de la justicia, y esto ya contra los enemigos en el combate, ya contra los ciudadanos castigando a los malhechores. El hecho de que por tal violencia se despoje no tiene razón de rapiña, puesto que no va contra la justicia. Pero si, en contra de la justicia, algunos, a través de la autoridad pública, arrebatan violentamente las cosas de otras personas, obran ilícitamente, cometen rapiña y están obligados a la restitución (*ST. II-II* q. 66 a. 8 co.).

Así, el homicidio y la rapiña estarían exentos de considerarse un pecado si se hace bajo las premisas adecuadas: serían justificables si quien lleva a cabo el acto es una figura de autoridad y lo hace por el bien común. Ahí reside simultáneamente la diferencia y la similitud entre los centauros y los tiranos. Ambos son figuras de autoridad, los centauros por el poder que les ha confiado Dios como ministros infernales que actúan bajo su orden, y los tiranos por el poder que tuvieron en vida, que, en última instancia, también proviene de Dios. Eso legitimaría a ambos para ejercer esta violencia de forma adecuada. Sin embargo, los tiranos fueron cegados por la codicia y la ira («Oh cieca cupidigia e ira folle», v. 49¹⁰), y su violencia sólo respondió a fines egoístas, nunca en pos del bien colectivo. Es esto lo que les hace incurrir en un pecado de violencia contra el prójimo. Por el contrario, en el caso de los centauros, sí se dirigen hacia un fin positivo a nivel comunitario. Mientras que los condenados gobernaban su pueblo de forma corrupta, los centauros hacen todo lo contrario

¹⁰ Recordamos a este respecto la estructura moral del Infierno implica que los vicios que se encuentran más abajo en el cono infernal parten de los anteriores, pues el proceso de degradación del apetito que lleva a los diferentes pecados es gradual. En este caso, en el círculo de la violencia se alude a la codicia y la ira, vicios castigados más arriba y que causan la violencia en tanto que son estados anteriores de un deseo corrupto. Sobre la estructura dinámica del Infierno, vd. López Cortezo 2022: 11 y Varela-Portas 2021: 27-28.

ahora como figura de autoridad infernal, ya que sus actos están dictados por la razón y son de acuerdo a la ley natural, humana y divina. De acuerdo a la ley natural porque, según Tomás, los principios de la ley natural responden a la inclinación innata de los seres racionales hacia lo que es bueno:

Por otra parte, como el bien tiene razón de fin, y el mal, de lo contrario, síguese que todo aquello a lo que el hombre se siente naturalmente inclinado lo aprehende la razón como bueno y, por ende, como algo que debe ser procurado, mientras que su contrario lo aprehende como mal y como vitando. De aquí que el orden de los preceptos de la ley natural sea correlativo al orden de las inclinaciones naturales. Y así encontramos, ante todo, en el hombre una inclinación que le es común con todas las sustancias, consistente en que toda sustancia tiende por naturaleza a conservar su propio ser. Y de acuerdo con esta inclinación pertenece a la ley natural todo aquello que ayuda a la conservación de la vida humana e impide su destrucción. En segundo lugar, encontramos en el hombre una inclinación hacia bienes más determinados, según la naturaleza que tiene en común con los demás animales. Y a tenor de esta inclinación se consideran de ley natural las cosas que la naturaleza ha enseñado a todos los animales, tales como la conjunción de los sexos, la educación de los hijos y otras cosas semejantes. En tercer lugar, hay en el hombre una inclinación al bien correspondiente a la naturaleza racional, que es la suya propia, como es, por ejemplo, la inclinación natural a buscar la verdad acerca de Dios y a vivir en sociedad. Y, según esto, pertenece a la ley natural todo lo que atañe a esta inclinación, como evitar la ignorancia, respetar a los conciudadanos y todo lo demás relacionado con esto (*ST. I-II q. 94 a. 2 co.*).

Es especialmente preciso este tercer punto, que subraya el respeto al prójimo como actitud resultante del deseo natural de vivir en comunidad, porque no solo permite señalar que los centauros actúan perfectamente según el mismo, sino que explicita la transgresión de los tiranos como contraste, fruto de la irracionalidad que lleva a la incapacidad de distin-

guir lo que es bueno y lo que no lo es. Si la razón de los condenados por bestialidad demencial estuviese sana les hubiesen guiado hacia los principios correctos y no incurrirían un pecado (siempre que los buscasen de forma adecuada, no desde un deseo incontenido). Al no conocer los principios de la ley natural, los condenados no pueden aplicarlo a las leyes humanas, ejerciendo entonces un acto de tiranía. Los centauros, por su parte, pueden realizar las operaciones racionales necesarias para actuar según las leyes humanas, que les permiten ejecutar su castigo:

De acuerdo con esto, debemos decir que, así como en el orden especulativo partimos de los principios indemostrables naturalmente conocidos para obtener las conclusiones de las diversas ciencias, cuyo conocimiento no nos es innato, sino que lo adquirimos mediante la industria de la razón, así también en el orden práctico, la razón humana ha de partir de los preceptos de la ley natural como de principios generales e indemostrables, para llegar a sentar disposiciones más particularizadas. Y estas disposiciones particulares descubiertas por la razón humana reciben el nombre de leyes humanas, supuestas las demás condiciones que se requieren para constituir la ley, según lo dicho anteriormente (*ST. I-II q. 91 a. 3 co.*).

De este modo, queda a nuestro parecer evidenciado que los centauros son instrumento de la ley divina. Su iconografía así lo indica, como un ejército al servicio de un jefe racional, cualidad indispensable. De alguna manera, esta racionalidad que les hace partícipes de la ley natural y por tanto de la humana, los conecta también con la ley eterna, a la que ya están vinculados de manera especial debido a su condición de ministros infernales, pero que se acentúa por su racionalidad:

Por otra parte, la criatura racional se encuentra sometida a la divina providencia de una manera muy superior a las demás, porque participa de la providencia como tal, y es providente para sí misma y para las demás cosas. Por lo mismo, hay también en ella una participación de la razón eterna en virtud de la cual se encuentra naturalmente inclinada a los actos y fines debidos. Y esta

participación de la ley eterna en la criatura racional es lo que se llama ley natural (*ST. I-II q. 91 a. 2, co.*)

3. CONCLUSIONES

A través de los centauros es posible llegar a un nuevo concepto, de índole política y moral, subyacente en la obra de Dante, el de la violencia justificada. Frente a la figura original, los centauros que Dante nos presenta en el canto XII del *Infierno* son seres que se someten a la razón. Las leyes sí pesan sobre estos centauros, en especial la ley divina, alejándolos de los vicios que representaron en sus inicios y convirtiéndolos en azote de los mismos por mandato de Dios. Su papel en el contrapaso es encarnar el tipo de violencia que se permite y que los condenados no aplicaron. Son la encarnación de este concepto de violencia basado en la justicia, la racionalidad y la proporcionalidad, y que se muestra en el canto a través de una imagen que encierra más complejidad de lo aparente: la de la flecha al revés. Una violencia ejercida desde la justicia, aun cuando puede parecer imposible por ser radicalmente opuesta a las implicaciones del término general, es indispensable para el funcionamiento correcto de la sociedad medieval. Para que no se convierta en una falta no solo es importante cómo se ejerce sino también quién la ejerce. En un contexto como el medieval debe ser la figura de autoridad la que regula los posibles desajustes del cuerpo social. El problema reside en quién regula los desajustes de la propia autoridad cuando estos se producen. La autoridad que castiga debe ser una autoridad superior, esta es, la divina. Dios ya ha ejercido parte de ese reajuste al condenarlos al círculo y otorga un autoridad especial a los centauros para que puedan realizar su tarea, con mesura y bajo el dominio de la razón (Quirón), de forma adecuada y, por tanto, impune. Una vez Dante ha entendido toda esta situación, puede llegar a la otra orilla del río a lomos de Neso, el personaje eferente en el canto. El paso del río no supone únicamente la superación física del obstáculo, sino que supone una exitosa transmisión por parte de los centauros y una aprehensión por parte de

Dante del concepto de violencia contra el prójimo en su toda su amplitud y hace posible la continuación del viaje-aprendizaje del personaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, D. (2006): *Convivio*, a cura di F. Molina Castillo, Madrid, Akal.
- ALIGHIERI, D. (2021): *Divina Comedia. Infierno*, edición anotada a cargo de R. Arqués Corominas, C. Cappuccio, C. Cattermole Ordoñez, R. Pinto, J. Varela-Portas de Orduña y E. Vilella Morató, traducción de R. Pinto, Madrid, Cátedra.
- ARDIGÒ, A. (2021): *Figure della violenza in 'Inferno' XII*, in *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) (12-14 de septiembre de 2019)*, a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, Roma, Adi editore, pp. 1-10.
- BORZI, I. (1985): *Dal Minotauro a Chirone ('Inf.' XII)*, in ID., *Verso l'ultima salute. Saggi danteschi*, Milano, Rusconi, pp. 59-97.
- BOSCO, U. (1966): *Il canto dei centauri*, in ID. *Dante vicino*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, pp. 237-254.
- BOTTERILL, S. (1990): *Inferno XII*, in *Lectura Dantis Virgiliana, I. Dante's Inferno: Introductory Readings*, edited by T. Wlassics, Supplement to *Lectura Dantis* 6, pp. 149-162.
- BRESCHI, G.(2012): *Canto XII in Lectura Dantis Bononiensis*, a cura di C. Galli, E. Pasquini, Bologna, Bononia University Press, pp. 157-182
- CARAPEZZA, S. (2020): *Il canto dei violenti. Lettura di 'Inferno' XII*, «Palmipsest» 5, 10, pp. 43-54.
- DÍAZ-CORRALEJO, V. (2004): *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid, Gredos.
- FALZONE, P. (2013): *Dante e la nozione aristotelica di bestialità in Dante e il mondo animale*, a cura di G. Crimi, L. Marcozzi, Roma, Carocci editore, pp. 62-78.

- LÓPEZ CORTEZO, C. (2022): *La estructura moral del 'Infierno' de Dante*, Madrid, Akal.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (1995): *La estructura moral del infierno en la 'Divina Commedia': nuevas aportaciones*, en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada 27 septiembre-1 octubre 1993)*, J. Paredes (ed.), Granada, Universidad de Granada, vol. III, pp. 71-79.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (1996): *Las tres «orribili infermitadi» del canto X del 'Inferno'*, «Lectura Dantis», 18-19, pp. 40-49.
- MOEVS, C. (2016): *Centaur, Spiders and Saints*, in *Vertical Readings in Dante's 'Comedy'*. Volume 2, a cura di G. Corbett, H. Webb, Cambridge, Open Book Publisher, pp. 13-29.
- ROSSINI, A. (2007): *Sui centauri di Dante*, «Rivista di cultura classica e medioevale» 49, 1, pp. 145-161.
- TAMBLING, J. (2003): *Monstrous Tyranny, Men of Blood: Dante and 'Inferno' XII*, «The Modern Language Review» 98, 4., pp. 881-897.
- TARTARO, A. (1997): *Il Minotauro e i Centauri*, en *I "monstra" nell'Inferno dantesco: tradizione e simbologie*, a cura di E. Menestò, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 161-176.
- TERZOLI, M. A. (2003): *I rischi dell'interpretazione: a proposito di 'Inferno' XII*, «Versants» 44-45, pp. 193-210.
- TOMÁS DE AQUINO (1989): *Suma de Teología*, parte I-II, edición en colaboración con A. Martínez, D. González, L. López de las Heras, J.M. Rodríguez Arias, R. Larrañeta, V. Rodríguez, A. Sanchís, E. Pérez, A. Osuna, N. Blázquez y R. Hernández, 2 voll, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- TOMÁS DE AQUINO (1990): *Suma de Teología*, parte II-II, edición en colaboración con O. Calle Campo, L. Jiménez Patón, L. Lago Alba, M. Gelabert Ballester, A. Escallada Tijero, H. de Paz Castaño y E. García Estébanez, 3 voll, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

- VALLONE, A. (1990): '*Inferno*' XII, in *Strutture e modulazioni nella 'Divina Commedia'*, Firenze, Olschki, pp. 9-26.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2018): *I barattieri o la perversione della legge* in «*Luogo è in Inferno...*». *Viaggio a Malebolge*, a cura di G. Cappelli, M. De Blasi, Napoli, UniorPress, pp. 73-126.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2021): *Avari e prodighi nella struttura dinamica dell'Inferno ('Inferno' VII, 1-66)*, «*Revista de Filología Románica*» 38, pp. 27-36.

Apostillas al episodio de Gerión (*If* XVI y XVII)¹

CARLOS LÓPEZ CORTEZO

Asociación Complutense de Dantología

RESUMEN:

Mediante su análisis pormenorizado como procedimientos de alegorización, se confirma que los símiles aportan una valiosa y necesaria información implícita que consolida aquella explícita del episodio, desde el carácter fraudulento de Gerión y su transformación en vehículo de salvación, hasta el enfrentamiento entre Gerión (razón perversa) y Virgilio (recta razón), utilizando este último procedimientos análogos a los de su antagonista pero, en su caso, basados en la “destreza”.

PALABRAS CLAVE: Alegorización, símiles, Gerión, recta razón, razón perversa, “destreza”.

¹ Carlos López Cortezo (1942-2020) dedicó una amplia atención al episodio de Gerión, que aparece profusamente tratado en sus publicaciones: su relación con la *lonza*, el episodio de la cuerda, la función de Gerión como personaje mitológico eferente, su morfología híbrida biforme, su significado alegórico, el saurio estelión, el símil del *Acquacheta*, su parentesco con *Medusa*, etc. (vid. López Cortezo 1994, 1995, 2008, 2022: 94-95, 104, 117, 159-162, 169, 302-305, 335; 2023: 96-97, 105-106, 119, 162-164, 171, 304-307, 336-337). En este artículo póstumo presentamos aspectos inéditos recogidos de sus notas manuscritas (datadas a finales del pasado siglo), que usó, oralmente, en sus clases y seminarios, como confirma Juan Varela-Portas de Orduña, quien ha ordenado y revisado minuciosamente el texto.

ABSTRACT:

Through their detailed analysis as procedures of allegorisation, it is confirmed that the similes provide valuable and necessary implicit information that consolidates the explicit one of the episode, from the fraudulent character of Geryon and his transformation into a vehicle of salvation, to the confrontation between Geryon (perverse reason) and Virgil (right reason), using the last one procedures analogous to those of his antagonist but, in his case, based on “dexterity”.

KEYWORDS: Allegorisation, similes, Geryon, right reason, perverse reason, “dexterity”.

1. IMAGEN DE FRAUDE Y VEHÍCULO DE SALVACIÓN

Empecemos observando la fisonomía de Gerión que traza Dante:²

La faccia sua era faccia d'uom giusto,
tanto benigna avea di fuor la pelle,
e d'un serpente tutto l'altro fusto;
due branche avea pilose insin l'ascelle;
lo dosso e 'l petto e ambedue le coste
dipinti avea di nodi e di rotelle.
Con più color, sommesse e sovrapposte
non fer mai drappi Tartari né Turchi,
né fuor tai tele per Aragne imposte

(*If.* XVII 10-18).

En diversos trabajos he propuesto considerar que por su semejanza – según la descripción de su morfología, excepción hecha de su cabeza³

² Cito de Alighieri 1991.

³ El hecho de que el monstruo tenga cabeza humana posee un doble significado. Por un lado, aquel que el propio Dante explicita en el texto: «La faccia sua era faccia d'uom giusto» (v. 10), es decir, resalta la doblez moral del que comete fraude, que se presenta

está representado por un saurio llamado *estelión*, término que además de significar ‘engañador o fraudulento’⁴ se relacionaba, en el derecho romano, con el delito de *estelionato* (‘contrato fraudulento’).⁵

Si nos fijamos en su piel, tanto el dorso, como el pecho y los costados «dipinti avea di nodi e di rotelle. / Con più color, sommese e sovrapposte» que los tejidos orientales, e incluso los elaborados por Aracne. Los colores llamativos y también los «nodi» y «rotelle», protuberancias dispuestas en anillos, pueden considerarse similares a los rasgos de *Le Stellion* señalados en la *Histoire Naturelle de Lacépède* (1839: 205): «Les écailles qui la couvrent son aiguës, et disposées par anneaux. D’autres écailles, petites et pointues, revêtent le dessus et le dessous du corps, qui d’ailleurs est garni, ainsi que la tête, de tubercules aigus ou de piquants plus ou moins grands». Pero también a los que se recogen en el Battaglia: «corpo allungato ricoperto da squame di diversa grandezza, appuntite e spinose sulla coda [...] colorazione grigiastra con macchie gialle e nere, arancioni lungo la colonna vertebrale». ⁶ Sobre el valor de estos dibujos de la piel del monstruo, ya Buti observaba que «allegoricamente significa[no] le simulazioni che sono nell’astuzia» (Consoli 1970, ²1984) y, más recientemente, Sapegno apuntaba que «[r]appresentano probabilmente i lacci e i raggiri, di cui si serve il frodolento per ottenere il suo scopo» (en Ali-

como justo y oculta sus malvadas intenciones (el mortal aguijón), pero, por otro lado, no menos importante, el carácter racional del pecado de fraude (recuérdese que estamos entrando, precisamente, en la zona infernal dedicada a los pecados racionales).

⁴ «[S]egún dicen, ningún animal engaña al hombre con más astucia; de ahí que el término «estelión» se haya convertido en un insulto» (Plinio 2002: xxx 89)

⁵ «Dir. rom. Ciascuno dei vari tipi di comportamenti civili o commerciali fraudolenti», *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, voz: *stellionato*.

⁶ *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, voz *stellione*. Vid. también Isidoro: «Stellio de colore inditum nomen habent; est enim tergoe pictus lucentibus guttis in modum stellarum. De quo Ovidius (*Met.* 5, 461): aptumque colori nomen habet, variis stellatus corpore guttis» [El *stellio* toma su nombre del color de su piel, pues tiene la espalda pintada de motas brillantes a manera de estrellas (*stella*). De él dice Ovidio (*Met.* 5, 461): «y posee un nombre apropiado a su color, y el cuerpo estrellado de pintas variadas»] (*Etim.* XII 4, 38).

ghieri 1985: *ad locum*), en tanto que según Vandelli son «simbolo de' laccioli e raggiri onde la frode consegue i suoi fini» (Alighieri ²1988a: *ad locum*).

Ahora bien, resulta evidente que los «nodi» (*lacci*) son lo que atrapa y que las «rotelle» son los *raggiri*, las maniobras que el fraudulento hace para ocultar el 'nudo', la trampa. Y si la función de las «rotelle» es ocultarle el 'nudo' a la posible víctima, las «rotelle» tendrán que estar 'sobrepuestas' al 'nudo'. El dato no es baladí, porque aclara la función de «sommesse e sovraposte»: las «rotelle» están sobre los «nodi», esto es, «sovraposte», en tanto que los «nodi» están debajo de ellas, «sommessi», y no «sommesse» – como figura en Petrocchi y en tantas ediciones⁷ – es decir, 'ocultos', 'cubiertos' por estas. Se trata, por lo tanto, de un inciso que hay que referir a «nodi» y a «rotelle»⁸.

El tema del 'nudo' («nodo» – «grosso») y de la 'figura circular', («rotelle» – «ravvoltare») ya ha aparecido anteriormente en el episodio, al final

⁷ Respecto al v. 16, Petrocchi anota: *som(m)essi* Ash Mad Pr Si Urb, *son messe* Eg. En nota al v. 16 señala: «Non interessano, se non forse per la punteggiatura, le varie interpretazioni che si son date di *sommesse e sovraposte*: o come oggetto di *fer* (con la conseguente correzione di *mai* in *ma' in*), o aggettivi di *color* (ma aggettivi al femminile !, perché *color* è inteso come «file colorate» – Zani de' Ferranti! – o anche *sommessi* al maschile collegato a *color*, e *sovraposte* con ellissi di *ovre*). Poiché i tre sostantivi sono collegati a *più* ('con tanto più', 'con tanto maggior numero di colori, di *sommesse* e di *sovraposte*'), è bene non porre la virgola alla fine del v. 16, come nel Del Lungo e nel Torraca, ecc.» (Alighieri 1994: *ad locum*). Dado que parece obvio que los dos participios se refieren, respectivamente, a *nodi* y *rotelle*, el texto de Petrocchi, a mi juicio, debe corregirse: *sommessi e sovraposte*, y, como se trata de un inciso, debe ponerse una coma después de *sovraposte*.

⁸ Con este significado en *Cv* IV xii 3-5: «E quelle cose che prima non mostrano li loro difetti sono più pericolose, però che di loro molte fiato prendere guardia non si può; si come vedemo nel traditore, che ne la faccia dinanzi si mostra amico, si che fa di sè fede avere, e sotto pretesto d'amistade chiude lo difetto de la inimistade. E per questo modo le ricchezze pericolosamente nel loro accrescimento sono imperfette, che, *sommettendo* cioè che promettono, apportano lo contrario», esto es, 'mettendo sotto', 'in secondo piano'. Cito de Alighieri 1968.

del canto XVI, cuando Dante le entrega a Virgilio la cuerda que este le había solicitado para arrojarla al abismo y captar la atención de Gerión:

Poscia ch'io l'ebbi tutta da me sciolta,
 sì come 'l duca m'avea comandato,
 porsila a lui aggroppata e ravvolta

(*If* XVI 109-111).

Es decir, se la entrega no solo anudada (*groppo*), sino también enrollada («ravvolta»), como un lazo para cazar. En el plano literal resulta plausible que Virgilio se la pidiera así para poder lanzarla mejor, pero en el nivel alegórico la peculiar disposición de la cuerda, como se verá, posee otra función.

Obsérvese que «ravvolta» figura después de «aggroppata»: primero el ‘nudo’ (captación) y, ocultándolo, los giros o vueltas. Esto es, Virgilio se va a servir de un procedimiento análogo al que utiliza Gerión para atraer a sus víctimas («nodi e rotelle») y, posteriormente, hacerse con ellas. La diferencia es que, en este caso, la “víctima” de Virgilio va a ser el propio Gerión. Ahora bien, esta analogía hay que matizarla. Es de suma importancia el gesto que hace Virgilio cuando lanza la cuerda al vacío, porque lo hace girándose hacia el lado derecho, remitiendo así a la facultad de la destreza (lat. *dexteritas*), que Aristóteles distingue moralmente de la astucia:⁹ la destreza es la astucia dirigida a un bien.¹⁰ Virgilio, por tanto, atrae con la cuerda al monstruo para así conseguir el buen fin que se ha propuesto, a saber: montados en el dorso de «la fiera pessima», salvar el precipicio que les impide continuar su camino.

⁹ Vid. *Ética* VI 12 1144a 24-30 y Tomás de Aquino: *Suma Teol.* II-II c. 55 a. 4.

¹⁰ Vid. *If* XXIII en el que Dante y Virgilio huyen de los diablos que los persiguen. Para resaltar que su huida es prudente y no cobarde, se hace también alusión a que se trata de una huida “hacia la derecha”: «S’elli è che sì la destra costa giaccia, / che noi possiam ne l’altra bolgia scendere / noi fuggirem l’imaginata caccia» (vv. 31-33), y, por lo tanto, de una “huida recta” moralmente hablando: controlada por la recta razón.

Cabe preguntarse por qué Gerión obedece a Virgilio y por qué este se atreve a ordenar a Gerión («e accennolle che venisse a proda» v. 5; «Gerion, moviti omai» v. 97). Evidentemente Virgilio “sabe” muy bien que Gerión va a seguir sus instrucciones, no porque lo respete, sino porque intenta engañarlos: obedece («sen venne, e arrivò la testa e ’l busto» v. 8), pero («ma» v. 9) oculta su arma mortal («non trasse la coda» v. 9). El hecho de que Virgilio aleje a Dante (vv. 37-42) pudiendo así hablar a solas con Gerión, nos permite suponer que lo que pretende es aprovechar la intención de engañar del monstruo y, si no le ofrece a Dante como víctima, sí es posible que le hable de él sabiendo sus propósitos, de modo que acepte bajarlos el barranco, aunque neutralizando su cola. Transforma de este modo la astucia en destreza o, como ya hemos visto, astucia dirigida a un bien.

Dante introduce entre el v. 9 y el v. 27 un largo inciso dedicado a describir el aspecto de Gerión y su modo de aproximarse, dedicando a cada uno de estos temas dos comparaciones respectivamente y estableciendo una cierta y calculada simetría: al tema de los atractivos dibujos de la piel de Gerión, las telas de «Tartari», «Turchi» y «Aragne»; a la posición de Gerión, la de las barcas y los castores de las regiones de los «Tedeschi» (‘germanos’). Como puede observarse, en ambos grupos figuran pueblos exóticos, pero también animales (araña, castor). Todos estos elementos poseen un alcance significativo hasta ahora creo que insospechado.

Llama la atención que, en este contexto de las comparaciones, cite a tres pueblos: «Tartari», «Turchi», «Tedeschi». Es cierto que los tártaros, y también los turcos, tenían fama de hacer bellos tejidos (Bertuccioli 1970, ²1984), pero ¿por qué cita a los «Tedeschi» en relación con el castor? Parece ser que, aunque presente en Europa desde época prehistórica, dado el rendimiento económico que se podía obtener de él, el castor fue perseguido hasta casi su exterminio ya hace bastantes siglos, dándose su última presencia precisamente en los afluentes de los grandes ríos centroeuropeos (Rhin, Oder o Vístula).¹¹ Es posible, por tanto, que su exis-

¹¹ A mediados del siglo XX el castor fue de nuevo reintroducido, siendo actualmente

tencia en tierras germánicas sea la que determine que Dante lo ponga en relación con los «Tedeschi».

Pero ¿por qué los tres pueblos que cita Dante empiezan con la letra T? ¿Es una casualidad o es un modo de llamar la atención sobre la T? La observación no tendría mayor importancia si no fuera 1) porque Dante no es ajeno a este tipo de juegos; 2) porque la letra T se asimila simbólicamente a la cruz («la croce senza cima (tau, T)...») (Chevalier y Gheerbrandt 1988, voz *croce*). Ahora bien, la cruz posee un doble significado (y función) de muerte y de salvación: un instrumento para dar muerte que, paradójicamente, se convierte en instrumento o medio de salvación. Simbólicamente es el puente o la escalera por los que las almas suben hacia Dios, y de hecho así figura en textos medievales, entre ellos en el *Dialogo della Divina Provvidenza* de S. Caterina da Siena (1912).

Las comparaciones en las que aparecen las tres T, nos remiten al tema de la insidia, de la trampa mortal que Gerión ha tendido a Virgilio y Dante, trampa que, también paradójicamente, va a ser el medio que estos van a utilizar para salvarse.

Esta interpretación se confirma si se tiene en cuenta el v. 82 en la exhortación de Virgilio a Dante:

[...] «Or sie forte e ardito.
Omai si scende per si fatte scale;
monta dinanzi, ch'i' voglio esser mezzo,
sì che la coda non possa far male»

(*If* XVII 81-84).

Gerión es asimilado a la ‘escalera’, lo mismo que tradicionalmente sucede con la cruz. Pero repárese en la paradoja que tanto la cruz como la escalera entrañan: en la cruz se muere para vivir (eternamente), en la escalera se descende para subir.¹² De este modo, Gerión, vehículo de

especie protegida en Europa.

¹² Lo que presenta concomitancias con el tema de la ‘cuerda’: «la corda si ricollega in modo generale alla simbologia dell’ascensione [...] rappresentandone il mezzo, oltre che

muerte y de perdición, se convierte en vehículo de salvación, análogamente a cuanto sucede con la cruz: de instrumento de muerte se torna en instrumento de salvación.

Esta instrumentalización positiva, esta nueva e insólita misión de Gerión se hace patente en los versos:

e disse: «Gerïon, moviti omai:
le rote larghe, e lo scender sia poco;
pensa la nova soma che tu hai»

(*If* XVII 97-99).

La «nova soma» se suele interpretar como ‘peso de un cuerpo vivo’.¹³ Ahora bien, en un sentido figurado, que es el que estoy tratando de evidenciar, en la voz *soma* del *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (1961-2004) se recoge: «7. *Figur.* Carico oneroso di impegni, di preoccupazioni, di pene; incombenza o compito gravoso; condizione esistenziale ingrata e faticosa». Y entre los ejemplos que ofrece (tres de ellos de la *Commedia*) está «*Purg.* 19-105: Un mese e poco più prova’ io come / pesa il gran manto a chi dal fango il guarda, / che piuma sembraban tutte l’altre some». Idéntico valor al que G. Vandelli atribuye a esta misma ocurrencia en su nota al pasaje:

103-105. *Un mese e poco più*: trentotto giorni; [...] –manto: papale; [...] –a chi ... guarda [...] a chi lo vuol portare guardandolo

il desiderio» (Chevalier y Gheerbrandt 1988: voz *corda*). Pero téngase en cuenta que para el personaje Dante el descenso forma parte del movimiento ascendente que culminará en el paraíso, en la visión de Dios.

¹³ Así, p. ej.: G. Vandelli: «99. *nova*: insolita, cioè di un uomo vivo. Da questo v. non si deve inferire che Gerione sia solito di portar *anime* di dannati: i P[oeti]. non ne vedono alcuna, nè le anime han *corda* o altro con che far cenno di chiamata a Gerione» (Alighieri 1988a: *ad locum*), o bien U. Bosco y G. Reggio: «*nova soma*: Dante è vivo e quindi, come corpo, pesa; e che un vivo scenda nell’VIII cerchio e in genere viaggi nell’Inferno, è fatto nuovo; si tratta quindi di un carico insolito per Gerione. Questi infatti non trasporta le anime, come pure si è pensato. Il servizio che rende a Virgilio è eccezionale come quello che poi sarà reso da Anteo (*If* XXXI 115-145)» (Alighieri 1988b: *ad locum*).

da ogni sozzura, cioè vuol compiere con puro cuore tutti i doveri dell'altissima dignità. —*che piuma* ecc.: tanto che, a petto della pontificale, ogni altra anche gravissima carica par leggiera come piuma (Alighieri 1988a).

Remite, por tanto, a mi juicio, a la 'nueva incumbencia (o cometido)' que ha de desempeñar Gerión como vehículo de salvación.

En el primer grupo de símiles destaca el tema del 'tejido', esto es, el arte de 'tejer'. Recordemos que con los verbos propios de este arte, como *tessere*, *ordire*, *tramare*, se establece una relación muy común en el lenguaje cotidiano con términos como *inganni*, *tradimenti*, *insidie*..., que se encuentra habitualmente recogida en los diccionarios de la lengua italiana (y castellana), como por ejemplo en el *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, voz *tessere*: «ordire, tramare frodi, insidie, tradimenti ai danni di qualcuno». La comparación se refiere, no se olvide, a «nodi e rotelle», «sommessi e sovraposte», con el significado que les hemos atribuido.

La alusión al mito de Aracne posee una función directa y primaria a la araña y su tela: en ella caen sus víctimas para ser devoradas. Pero, como es habitual en la *Commedia*, la sola cita del personaje mitológico arrastra a la conciencia del lector el mito y este nos conduce a un significado añadido de suma importancia. De hecho en el mito ovidiano destaca en especial el tema de la osadía de Aracne y el de la competición entre esta y la diosa Atenea, a quien Aracne no se consideraba inferior «en los primores del arte de la lana», aunque «bien se veía que Palas la había enseñado. Y sin embargo ella lo niega, y, disgustándole maestra tan excelsa, dice: “Que compita conmigo. Si me vence no me opondré a nada”». Para solventar la situación, Palas, disfrazada de vieja para no ser reconocida ('destreza'), intenta persuadirla: «Aspira tú a una gloria que entre los mortales sea la máxima en el trabajo de la lana; pero declárate inferior a la diosa [...] pide perdón, temeraria, por tus pretensiones [...]». No obstante, Aracne, «manifestando en su semblante su cólera», insiste: «“¿Por qué no viene ella en persona? ¿Por qué rehúsa esta competición?”». Por fin Atenea acepta el reto, pero ante la belleza y perfección del tapiz ela-

borado por Aracne, Palas se duele y lo rasga «golpeó tres o cuatro veces en la frente a la Idmonia Aracne. No lo resistió la infeliz y tuvo el coraje de atarse la garganta con un lazo». Al final Atenea, compadecida, la salva, pero castiga su atrevimiento convirtiéndola en araña (*Met.* VI 5-146).

Ahora bien, como puede apreciarse, en el mito no aparece el tema del engaño, pero sí el de la competición y la osadía: porque Aracne tiene la osadía de competir en habilidad con Atenea. Buena prueba de que Dante entendía así el mito, es que llama «folle» a Aracne en *Pg* XII 43-45. Por tanto, la referencia de Aracne en el canto es precisamente la competición en habilidad entre Gerión y Virgilio. Si Aracne compite con Atenea, diosa de la sabiduría, del ingenio y de la verdad (Chevalier y Gheerbrandt 1988: voz *Atenea*), en el canto Gerión (la *frode*, y por lo tanto, la razón perversa) compite con Virgilio (la recta razón): se enfrentan la astucia de Gerión y la destreza de Virgilio, que va a sentar delante de sí a Dante, de modo que el monstruo no le pueda “picar” con su cola venenosa durante el descenso.

El segundo grupo de comparaciones está dedicado, como ya he dicho, a la posición adoptada por Gerión cuando llega a la orilla, esto es, parte en tierra y parte en el aire:

Come talvolta stanno a riva i burchi,
 che parte sono in acqua e parte in terra,
 e come là tra li Tedeschi lurchi
 lo bivero s'assetta a far sua guerra,
 così la fiera pessima si stava
 su l'orlo che di pietra e il sabbion serra.
 Nel vano tutta sua coda guizzava,
 torcendo in sù la venenosa forca
 ch'a guisa di scorpion la punta armava

(*If* XVII 19-27).

Con todo, la posición de Gerión no es casual: acerca parte de su cuerpo al borde para que puedan subir los dos personajes, pero reserva su cola en el aire para atacar. Esta es su táctica: hacer que su víctima confíe, para

luego matarla. La intención de Virgilio es la de aprovechar esta táctica: utilizarlo como vehículo y neutralizar su cola. Se trata de dos tácticas opuestas: cada una de ellas intenta aprovechar la del otro y vencer. Estamos, pues, ante el reto, y victoria, de la justa razón: el engaño debe convertirse en vehículo o medio de salvación.

Pues bien, este doble carácter de Gerión, vehículo de salvación (pretensión de Virgilio) y vehículo (instrumento) de muerte (pretensión de Gerión), es el que se refleja en las comparaciones, aparentemente descriptivas. De hecho la primera de ellas nos remite a las barcas («burchi») en la ribera, «che parte sono in acqua e parte in terra», esto es, dispuestas para ser utilizadas. Aunque no podemos dejar de tener en cuenta que la barca «tiene un sentido general de vehículo» (Cirlot 1969: voz *barca*) y es «il simbolo del viaggio, della traversata compiuta dai vivi e dai morti [Caronte y Flegiás] [...]. Anche la vita è una navigazione rischiosa. Da questo punto di vista l'immagine della barca è un simbolo di sicurezza» (Chevalier y Gheerbrandt 1988: voz *barca*), al igual que «[e]n la terminología cristiana, “la barca de Pedro” es la Iglesia, que conduce a los fieles a la salvación» (Revilla 1990: voz *barca*).¹⁴ Con todo, el símil de la barca se refiere a la ubicación de Gerión, quien, como la barca, está en una posición cuya función es la de ser utilizado como vehículo: está disponible y dispuesto.

Esta primera comparación, la de la barca, es literal, pero no así la segunda, la del castor. A este animal, en la Edad Media, se le atribuían varias características. Además de por su piel y por su carne, era cazado también por el *castoreo*, líquido segregado por unas glándulas cercanas a sus órganos genitales, que se utilizaba en medicina. Pero se decía que su astucia era tal que, cuando se veía perseguido, se extirpaba él mismo los genitales para poder así sobrevivir. A esta acción remiten varios de los textos citados en el *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, voz *cas-*

¹⁴ Nuevamente aparece la imagen de la barca en su comparación con el movimiento de Gerión al iniciar el descenso, ya como medio de salvación de Dante y Virgilio, sentados en su dorso: «Come la navicella esce di loco / in dietro in dietro, sì quindi si tolse, / e poi ch'al tutto si sentí a gioco» (*If* XVII 100-102).

toro. Otra creencia, a la que se refiere Dante en el canto, «s’assetta a far sua guerra», era la de que el castor, o «bivero», teniendo el cuerpo en tierra, dejaba su cola en el agua (como Gerión en el vacío) para atraer a su presa y apoderarse de ella (Quondam 1970, ²1984: voz *bivero*). Se trata, por lo tanto, de un animal ingenioso y astuto, y la comparación apunta a las malas intenciones de Gerión e implica también el tema de la insidia, de la trampa.

En síntesis, las dos comparaciones se aplican al carácter de “vehículo” de Gerión (barca) y al de “insidia mortal” (castor).

2. EL MIEDO DE DANTE PERSONAJE

Uno de los temas básicos del canto XVII es el del miedo de Dante. Antes de que suba sobre Gerión, Virgilio le advierte:

e disse a me: «Or sie forte e ardito.
Omai si scende per sì fatte scale;
monta dinanzi, ch’i’ voglio esser mezzo,
sì che la coda non possa far male»

(*If* XVII 81-84).

La recomendación de Virgilio posee un alcance mayor que el estrictamente narrativo y su clave de lectura está contenida en las dos comparaciones mitológicas que figuran a continuación y en la inmediata que le sigue (vv. 85-88). Lo importante por ahora es prestar atención a la necesidad de que Dante sea «forte e ardito», esto es, de que tenga ‘fortaleza’ y ‘valor’, y al hecho de que Virgilio (la razón, la virtud moral) se sitúe entre la cola de Gerión y Dante para neutralizar el arma del monstruo. En el nivel alegórico nos dice que para dominar el fraude es necesaria la virtud moral (fortaleza) (medio entre temeridad y cobardía) y la razón, la recta razón.

Pero las palabras de Virgilio producen tal miedo en Dante, que le provoca un intenso temblor que compara con el que da la fiebre «quartana»:

Qual è colui che sì presso ha 'l riprezzo
de la quartana, c'ha già l'unghie smorte,
e triema tutto pur guardando 'l rezzo,
tal divenn' io a le parole porte;

(*If* XVII 85-88).

Miedo que supera por vergüenza («paura del disnore ricevere per la colpa» *Cv* IV xix 10), pero especialmente por la presencia de Virgilio:

ma vergogna mi fé le sue minacce,
che innanzi a buon signor fa servo forte

(*If* XVII 89-90).

De nuevo encontramos el término «forte». La vergüenza, que no es una virtud sino una pasión, sin embargo puede ser causa de una virtud, como la de la fortaleza: Dante es fuerte porque está «innanzi a buon signor», se siente seguro con Virgilio que le protege, es decir, se siente seguro con la razón. Y de hecho los versos que siguen destacan cómo Dante para superar el miedo necesita el contacto físico de Virgilio:

I' m'assettai in su quelle spallacce;
sì volli dir, ma la voce non venne
com' io credetti: «Fa che tu m'abbracce»
Ma esso, ch'altra volta mi sovvenne
ad altro forse, tosto ch'i' montai
con le braccia m'avvinse e mi sostenne

(*If* XVII 91-96).

Todo ello posee la función alegórica de resaltar el concepto de virtud moral y de la guía necesaria de la razón, que es también el significado y la función alegórica de las comparaciones de Faetón e Ícaro. Pero antes de abordarlas, quiero señalar algo que no me parece casual: si hemos hablado de virtudes morales, no debemos olvidar que la que Dante cita aquí —implícita y explícitamente— es la “fortaleza”, el valor, rasgo caracterizador de Heracles o Hércules: «il rappresentante idealizzato della forza com-

battiva; il simbolo della vittoria (e della difficoltà della vittoria) dell'anima umana sulle proprie debolezze» (Chevalier y Gheerbrandt 1988: voz *Era-cle*). El dato no tendría más interés si no fuera porque Heracles fue quien venció y mató a Gerión.

Maggior paura non credo che fosse
 quando Fetonte abbandonò li freni,
 per che 'l ciel, come pare ancor, si cosse;
 né quando Icaro misero le reni
 sentí spennar per la scaldada cera,
 gridando il padre a lui «Mala via tieni!»,
 che fu la mia, quando vidi ch'i' era
 ne l'aere d'ogne parte, e vidi spenta
 ogne veduta fuor che de la fera

(*If* XVII 104-114).

Los dos mitos citados por Dante, el de Faetón y el de Ícaro, poseen una única referencia literal, esto es, el miedo que ambos sintieron: uno, cuando abandonó las bridas («li freni»); el otro, cuando sintió que caía. Ambos miedos no fueron superiores al de Dante. Pero recordemos estos dos mitos.

En su versión ovidiana, Faetón pide a su padre que le deje conducir el carro solar y este cede ante su insistencia, pero le da instrucciones para que logre su propósito, advirtiéndole: «Si asciendes demasiado quemarás las mansiones celestes; si descendes, la tierra; *por en medio* irás con la máxima seguridad». Sin embargo, Faetón no obedece los consejos del padre, no puede controlar los caballos del carro y, presa del pánico, suelta las riendas, incendiando el cielo y la tierra, por lo que Júpiter ha de intervenir lanzándole un rayo que lo mata y le hace caer dando vueltas hacia el abismo (*Met.* II 1-332).

Según relata también Ovidio, Dédalo desea abandonar Creta, acompañado de su hijo Ícaro, pero estando dentro del laberinto la única posibilidad es salir volando. Hace uso de su famosa pericia y con plumas y cera confecciona unas alas, entregando un juego a su hijo no sin antes avisarle:

«Te advierto, Ícaro, que debes correr siguiendo una *línea central*, para evitar que las olas hagan pesadas las plumas si vas demasiado bajo, y que el fuego las haga arder si demasiado alto: vuela *entre ambos extremos*. [...] ¡avanza siempre detrás de mí!». Sin embargo, «cuando el muchacho empezó a gozarse en su atrevido vuelo, abandonó a su guía, y, arrastrado por la pasión de surcar el cielo, levantó más su trayectoria. La vecindad del ardiente sol ablanda la aromática cera que sujetaba las plumas; la cera se ha derretido: agita él sus brazos desnudos, y, desprovisto de los remos, no hace presa en aire alguno, y aquella boca que gritaba el nombre de su padre viene a sumergirse en las azules aguas, que de él tomaron nombre» (*Met.* VIII 183-235).

Estos dos mitos poseen elementos en común:

- a.- Padre (la razón) e hijo.
- b.- El padre aconseja al hijo la *medietas* (virtud moral).
- c.- El hijo desobedece los consejos del padre (no obedece a la razón).
- d.- El hijo cae y muere (consecuencia).

Sin embargo, se diferencian en un rasgo. Faetón pierde el control por temor; Icaro, por temeridad. Ninguno de los dos obedece a la *medietas* aconsejada por sus padres y caen por extremos opuestos, es decir, por pasiones opuestas: uno, el temor y el otro, la temeridad.

El tema nos lleva a la *medietas* aristotélica y al concepto de virtud: «Es por tanto, la virtud un modo de ser selectivo, siendo un término medio relativo a nosotros, determinado por la razón y por aquello por lo que decidiría el hombre prudente» (*Ética* II 1106b). En 1107 b ofrece ejemplos de virtudes como término medio entre un exceso y un defecto: «en relación con el miedo y con la audacia, el valor es el término medio [...] el que se excede en audacia es temerario, y el que se excede en el medio y le falta coraje, cobarde» (Aristóteles 1988).

Téngase también en cuenta que en estos mitos se desobedece a la razón, de modo que los dos símiles nos conducen al ámbito racional, como racionales son los pecados que a partir de allí se penan (fraude y traición).

A diferencia de ambos personajes, Dante no va a ‘caer’, sino a ‘descender’: la caída no es controlada, el descenso, sí. Sin embargo, su temor reside en caerse del dorso de la fiera mientras desciende:

Io sentia già da la man destra il gorgo
far sotto noi un orribile scroscio,
per che con li occhi ’n giù la testa sporgo.
Allor fu’ io più timido a lo stoscio,
però ch’i’ vidi fuochi e senti’ pianti;
ond’ io tremando tutto mi raccoscio

(*If* XVII 118-123).

Ha habido un cierto debate entre la crítica especializada contraponiendo la lectura «a lo stoscio», ‘al salto’, ‘alla caduta dall’alto’, del v. 121, a la primitiva lectura «a lo scoscio», ‘ad allargar le cosce’, ‘ad aprir le gambe’ (E. Pasquini recoge puntualmente las distintas posturas en la voz *stoscio* de la *Enciclopedia Dantesca*). Personalmente, me decanto a favor de *stoscio*, siempre y cuando se le asigne el valor de ‘caída’, no de ‘salto’.¹⁵ Dante a lo que tiene miedo es a ‘caer’, y no a ‘saltar’ de la espalda del monstruo.

En «Allor fu’ io più timido a lo stoscio» (v. 121), de «timido» indica V. Russo «[n]el significato di ‘preso da timore’, ‘impaurito’, ricorre in *If*. XVII 121 (...) e in *Cv*. IV xiii 10 («il possesso delle ricchezze cagione è di male, ché fa, pur vegliando, lo possessore timido e odioso»)» (Russo 1970, ²1984: voz *timido*). Pero me parece importante señalar que, en realidad, Dante no dice «timido», sino «più timido», es decir, se refiere a

¹⁵ Ya Bono Giamboni le atribuía este significado de ‘caída’: «Fue sì grande lo stoscio per la fossa ch’era cava e profunda e per lo destriere che adosso le cadde, che tutta quanta si lacerò e infranse» (*Grande Dizionario della Lingua Italiana*, voz *stoscio*).

una situación anterior que solo puede ser la descrita en estos versos, que citando los mitos, nos están remitiendo a sendas “caídas”:

Maggior paura non credo che fosse
 quando Fetonte abbandonò li freni
 [...]
 né quando Icaro misero le reni
 sentì spennar per la scaldata cera

(*If* XVII 106-107, 109-110).

La expresión de Dante es «più timido allo...», es decir, ‘más temeroso que antes a...’. Pero previamente, en ningún lugar nos dice que hubiera sentido miedo de descender o bajar de Gerión. Tampoco dice, al final, que sintiera ningún miedo al hacerlo. Si se releen los versos anteriores, el miedo de Dante es a subir sobre Gerión y a caer de él (vv. 82-96 y 106 y ss.). A este miedo responde, literalmente, su preocupación por que Virgilio lo abrace, y desde luego, al tema de la caída responden las dos comparaciones mitológicas: la caída como consecuencia de no practicar las virtudes. De hecho, tanto Faetón como Ícaro pecan por soberbia,¹⁶ es decir, los dos rehúyen sujetarse a la norma del padre: esto les trae como consecuencia, repito, caer uno por temor y otro por temeridad. Pero la causa es la misma: desobediencia al padre (razón) que les aconsejaba sujetarse a la *medietas*. El caso de Dante es el contrario: se insiste en la protección de la razón y esta protección le va a hacer vencer el miedo («con le braccia m’avvinse e mi sostenne» v. 96).

El temor de la caída está relacionado con el del “abismo”: «In greco come in latino, l’abisso indica ciò che è *senza fondo*, il mondo delle profondità o delle elevazioni infinite» (Chevalier y Gheerbrandt, 1988: voz

¹⁶ «Decimos que se hacen con temeridad las obras que no van dirigidas por la razón. Esto puede suceder de dos maneras: o por el ímpetu de la voluntad o de la pasión, o por desprecio de la regla directiva, y esto es propio de la temeridad. Por eso parece que proviene de la soberbia, que rechaza la sumisión a una regla ajena» (Tomás de Aquino, *Suma Teol.* II-II c. 53 a. 3).

abisso), como puede ser el infierno, el pecado, el vacío, etc. A la caída en el abismo, en el vacío, responde el primer temor de Dante:

[...] quando vidi ch' i' era
 ne l' aere d' ogne parte, e vidi spenta
 ogni veduta fuor che de la fera
 (*If* XVII 112-114).

Existen dos momentos en el descenso. Uno en el que no se ve nada, como indica el pasaje que acabo de citar, y otro en el que ya se ve el fondo:

Io sentia già da la man destra il gorgo
 far sotto noi un orribile scroscio,
 per che con li occhi 'n giù la testa sporgo.
 Allor fu' io più timido a lo stoscio,
 però ch' i' vidi fuochi e senti' pianti;
 ond' io tremando tutto mi raccoscio.
 E vidi, poi, ché nol vedea davanti,
 lo scendere e 'l girar per li gran mali
 che s' appressavan da diversi canti
 (*If* XVII 118-126).

Si antes el poder caer en el abismo le había producido temor, ahora, al ver el fondo, siente aún más miedo de caer. Alegóricamente se explica perfectamente este aumento del temor: en primer lugar, el miedo al pecado, a la caída (abismo) y, en segundo lugar, el miedo a las consecuencias (fondo) del pecado, el castigo eterno («fuochi» y «pianti»).

La alusión al «orribie scroscio» (v. 119) del Flegetonte sirve para evidenciar las diferencias: lo que en el río es seguir el impulso natural, en el ser racional es control del impulso (pasión) por la razón. Si el río vence el obstáculo abandonándose a su instinto, el hombre debe ser regido por la razón (Virgilio) y esta lo hace mediante las virtudes que son la *medietas*. Lo que en el río es impulso, fuerza, en Dante es virtud, fortaleza, valor. Lo que en el río es caída, en Dante y Virgilio es descenso (contro-

lado por la razón). Sin el abrazo de Virgilio (razón), Dante (parte irracional) hubiera caído como el río y, sin que Virgilio se sitúe detrás (precaución), hubiera sido víctima del fraude.

Veamos ahora, finalmente, el descenso de Gerión que es comparado con el de un halcón, un ave de presa:

Come 'l falcon ch'è stato assai su l'ali,
 che sanza veder logoro o uccello
 fa dire al falconiere «Omè, tu cali!»,
 discende lasso onde si move isnello,
 per cento rote, e da lunge si pone
 dal suo maestro, disdegnoso e fello;
 così ne puose al fondo Gerione
 al piè al piè de la stagliata rocca,
 e, discarcate le nostre persone,
 si dileguò come da corda cocca

(If XVII 127-136).

El halcón, al no tener reclamo ni presa sobre los que arrojarse, desciende lentamente, girando, no siendo este el modo habitual de descender de esta rapaz, —como explica documentadamente A. Pagliaro—,¹⁷ ya que, normalmente, el halcón se eleva para después lanzarse con enorme rapidez sobre la presa. Por su parte Gerión también se ha elevado, pero, al no lograr tampoco su presa, ha descendido pausadamente, girando, y humillado: ha sido derrotado. Los descensos de ambos son, por tanto, similares, dado que no han conseguido captura alguna. El halcón se posa alejado

¹⁷ «[L]a similitudine che ilustra il volo in discesa di Gerione non s'intende a pieno, se non si conosce il particolare procedere del falcone, quando da un inesperto od ostinato falconiere è stato troppo 'tenuto sulle ali' (è espressione tecnica). Si legge nei trattati di falconeria (come mi avverte l'amico G. Pettenati) che esso in tale caso si abbassa in lenti giri degradanti. L'esclamazione "Ohmé, tu cali!" esprime il disappunto di questi, nel momento in cui si avvede che il falcone abbandona lentamente la linea del suo volo, dalla quale, invece, piomba giù veloce (*onde si move snello*) [...] sulla preda o sul logoro. La lentezza dello scendere (Gerione «rota e discende», v. 116) del rapace stanco e indispettito si contrappone allo slancio rápido, con cui suole gettarsi sulla preda» (Pagliaro 1967: I 359).

de su maestro, «disdegnoso e fello», y Gerión, tras depositar a sus pasajeros, se escabulle como una flecha («come da corda cocca»).

Por último, querría referirme rápidamente a un hecho que ha llamado mi atención: el silencio que observa Gerión en todo el episodio. La «sozza imagine di froda» se comporta como un ser silencioso. La explicación creo que podemos encontrarla en Tomás de Aquino:

La astucia, engañando a otros, se afirma principalmente por la palabra, el signo más apto con el que el hombre manifiesta algo a los demás. Por eso el engaño se atribuye sobre todo al lenguaje. Pero a veces el engaño se da también en los hechos (*Suma Teol.* III c. 55 a. 4).

El engaño, como el fraude, consiste en la ejecución de la astucia. El engaño, en efecto, pertenece a la ejecución de la astucia de un modo universal, sea de palabra, sea de obra; el fraude, en cambio, pertenece a la ejecución de la astucia por los hechos (*Suma Teol.* III c. 55 a. 5).

Como creo se ha podido observar, en el episodio se plantea un pulso (competitividad, cfr. Aracne) entre Virgilio (razón recta) y Gerión (razón perversa): Dante está sometido al miedo (pasión) y solo lo vence obedeciendo a Virgilio (razón), que lo abraza y lo sujeta evitando que caiga (cfr. Faetón e Ícaro). Resulta evidente que, contra la fuerza de la razón perversa (fraude), hay que oponer la fuerza de la recta razón (fortaleza).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, D. (1968): *Il Convivio*, a cura di G. Busnelli y G. Vandelli, Firenze, Le Monnier.
- ALIGHIERI, D. (1985): *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, 3 voll. Scandicci, La Nuova Italia.
- ALIGHIERI, D. (1988a): *La Divina Commedia*, a cura di G. Vandelli, Milano, Hoepli.
- ALIGHIERI, D. (1988b): *La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco y G. Reggio, Firenze, Le Monnier.
- ALIGHIERI, D. (1991): *Commedia. Inferno*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori.
- ALIGHIERI, D. (1994): *La Commedia, secondo la antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, 4 voll., Società Dantesca Italiana, Edizione Nazionale, Firenze, Le Lettere.
- ARISTÓTELES (1988): *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, E. Lledó (intr.) y J. Pallí (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- BERTUCCIOLI, G. (1970, ²1984): *Tartari*, en *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- CATERINA DA SIENA (1912): *Libro della Divina Dottrina volgarmente detto Dialogo della Divina Provvidenza*, Bari, Laterza.
- CIRLOT, J.-E. (1969): *Diccionario de simbolos*, Barcelona, Ed. Labor
- CONSOLI, D. (1970, ²1984): *rota (ruota)*, en *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANDT, A. (1988): *Dizionario dei simboli*, Milano, BUR.
- GRANDE DIZIONARIO della Lingua Italiana (1961-2004): S. Battaglia (dir.), Torino, UTET.

- HISTOIRE NATURELLE de Lacépède* (1839): Paris, vol. 2, Furne et Cia. Libraires-Éditeurs.
- ISIDORO DE SEVILLA (1993): *Etimologías*, J. Oroz Reta y M. Marcos Casquero (ed. bilingüe), Madrid, BAC.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (1994): *Los símiles en la 'Divina Comedia'*, en *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 31-36.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (1995): *La estructura moral del 'Infierno' en la 'Divina Comedia': nuevas aportaciones*, en *Medioevo y Literatura*, J. Paredes Núñez (ed.), Granada, Universidad de Granada, pp. 71-79.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (2008): *Questione n° 16: «La faccia sua era faccia d'uom giusto ...» (Inf. XVII 10-18)*, «Tenzone» 9, p. 219.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (2022): *La estructura moral del 'Infierno' de Dante*, Madrid, Ediciones Akal.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (2023): *Dinamismo e degradazione. La struttura morale dell' 'Inferno' di Dante*, Roma, Carocci.
- OVIDIO (1990): *Metamorfosis*, A. Ruiz de Elvira (ed.), Madrid, CSIC.
- PAGLIARO, A. (1967): *Ulisse. Ricerche semantiche sulla 'Divina Comedia'*, I y II, Messina-Firenze, G. D'Anna.
- PASQUINI, E. (1970, ²1984): *stoscio*, en *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- PLINIO (2002): *Historia natural*, J. Cantó, I. Gómez, S. González y E. Tarrío (eds.), Madrid, Cátedra.
- QUONDAM, A. (1970, ²1984): *bivero*, en *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- REVILLA, F. (1990): *Diccionario de Iconografía*, Madrid, Cátedra.
- RUSSO, V. (1970, ²1984): *timido*, en *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- TOMÁS DE AQUINO (1994): *Suma de Teología*, Madrid, BAC.

Matelda, figura della poesia di Dante

Rosario Scrimieri Martín

Universidad Complutense de Madrid

scrimieri@filol.ucm.es

RIASSUNTO:

L'ipotesi di questo lavoro consiste nel fatto che nel contesto globale della *Commedia*, dove domina l'allegoria figurale dei teologi, l'autore nei canti XXVIII e XXIX del Paradiso terrestre, in cui Matelda è la protagonista assoluta, inserirebbe l'allegoria *in verbis*, l'allegoria dei poeti. In questi canti Dante lascerebbe in sospenso l'allegoria dei teologi in favore dell'allegoria dei poeti; sotto la "bella menzogna" del suo Paradiso terrestre e della sua unica abitante si nasconderebbero dunque molteplici possibilità di senso.

PAROLE CHIAVE: *Convivio* I i 4, Matelda, allegoria *in factis*, allegoria *in verbis*.

ABSTRACT:

The hypothesis of this work is that in the overall context of the *Commedia*, where the figural allegory of the theologians dominates, the author in Cantos XXVIII and XXIX of the Earthly Paradise, in which Matelda is the absolute protagonist, would insert the allegory *in verbis*, the allegory of the poets. In these Cantos, Dante would leave the allegory of the theologians in abeyance in favour

of the allegory of the poets; under the ‘beautiful lie’ of his Earthly Paradise and its sole inhabitant would thus conceal multiple possibilities of meaning.

KEYWORDS: *Convivio* II i 4, Matelda, allegoria *in factis*, allegoria *in verbis*.

1. Secondo quanto Dante dice nel *Convivio* a proposito dell’interpretazione delle canzoni che lo compongono, il problema sta nello svelare il loro senso allegorico nascosto sotto la «materia» d’amore che sta alla base del loro senso letterale. Dante parla della natura di questo senso facendo riferimento all’allegoria dei poeti e avverte del modo diverso in cui i teologi lo considerano: «veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti» (*Cv* II i 4), riferendosi con queste parole al carattere fittizio del senso letterale dell’allegoria dei poeti in opposizione a quello portatore di una verità storica, proprio dell’allegoria dei teologi sotto il quale soggiacciono altri sensi.

E conclude:

sopra ciascuna canzone ragionerò prima la litterale sentenza, e appresso di quella ragionerò la sua allegoria, cioè la nascosa veritate; e talvolta de li altri sensi toccherò incidentalmente, come a luogo e tempo si converrà (*Cv* II i 15) (la sottolineatura è mia).

Dante si riferisce qui all’interpretazione delle sue canzoni tenendo come punto di riferimento l’allegoria dei poeti, e si propone di svelare l’allegoria che si cela sotto la loro lettera fittizia. Aggiunge però che incidentalmente «toccherà altri sensi», alludendo così all’allegoria esegetica dei teologi d’origine cristiano-biblica, il cui senso letterale vero è fondamento di altri sensi. Le sue parole tuttavia potrebbero essere applicate, a mio parere, all’allegoria retorica, cioè, non solo all’esegesi allegorica ma al modo di coniare nuovi significati, cioè, alla possibilità che Dante stesso usi nella propria scrittura l’allegoria dei teologi. Infatti, se Dante dice di poter combinare il canone bipartito dell’allegoria dei poeti e quello quadripartito dell’allegoria dei teologi nell’interpretazione delle sue canzoni,

fermo restando il loro senso letterale fittizio, si potrebbe inferire che considera anche di poter farlo nella sua scrittura, cioè, di poter combinare i due modi di allegoria nella sua opera poetica: l'allegoria dei poeti il cui senso letterale è una «bella menzogna» sotto la quale soggiace una «nascosa veritate» e l'allegoria dei teologi, il cui senso letterale è una verità oggettiva e storica, fondamento di altri sensi.

Questa combinazione comincerebbe a manifestarsi, secondo me, nella canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute* dove *fabula* e *historia*, allegoria dei poeti e allegoria dei teologi, si susseguono giustapposte. In *Tre donne*, la prima parte della canzone (le prime quattro strofe) è *fabula*; la seconda parte (quinta strofa) è *historia*, scritta al modo della allegoria dei teologi poiché il senso letterale della strofa non è più fittizio, e apparterebbe alla storia di un “io” che irrompe nella canzone insieme alla sua vicenda autobiografica dell’esilio, e questa sua *historia* sarebbe il fondamento di ulteriori sensi morali e politici. *Fabula* e *historia* nella canzone non si sovrappongono in una unità di scrittura ma si susseguono giustapposte.

Questa operazione preannuncia, secondo me, quanto accadrà nella *Commedia*, impostata fin dall’inizio sulla scrittura in prima persona di un “io” il cui nome proprio a un certo momento si palesa come quello dell’autore. Tutto quanto manifesta l’atto di enunciazione della *Commedia*, proveniente da un soggetto reale, inquadrato nella *historia*, appartiene «al campo de experiencia o de vivencia del sujeto enunciativo» (Hamburguer 1995: 42), garanzia dell’autenticità del racconto che inserisce il poema nella *historia* nel modo della allegoria *in factis* dove un soggetto storico reale e gli eventi che lo circondano diventano figure e fondamento di altri livelli di significato, alla maniera della allegoria dei teologi.¹

¹ La dimensione di “realtà” del livello letterale della *Commedia* – il viaggio di Dante nell’aldilà – procede dalla realtà dell’atto di enunciazione di un soggetto reale, non fittizio né finto; la realtà del soggetto conferisce questa stessa qualità all’oggetto enunciato che può considerarsi come il «campo di esperienza del soggetto enunciativo». Seguo in questo punto le riflessioni di Kate Hamburguer (1995). A tale proposito, il problema lungamente dibattuto sulla *Commedia*, se considerarla come “finzione verace”, come “vera

2. Queste considerazioni preliminari potrebbero servire, a mio avviso, per tentare di interpretare quanto accade, dal punto di vista dell'allegoria, nei sei canti che conformano l'episodio del Paradiso terrestre. L'ipotesi sarebbe che, in un contesto globale dove domina l'allegoria figurale dei teologi, l'autore, a un tratto, nei canti XXVIII e XXIX dove Matelda è la protagonista assoluta, inserirebbe l'allegoria *in verbis*, l'allegoria dei poeti.

È vero che la presenza dei tre personaggi storici che accompagnano Matelda, Dante, Virgilio e Stazio (questi due ultimi come semplici spettatori) tentano di mantenere nell'ambito della storia lo spazio dell'Eden e di quanto lì sta accadendo nello stesso modo in cui Barański dice che succede nel primo canto dell'*Inferno* dove «gli interventi di Virgilio e di Dante che imbricano la storia con “le belle menzogne” dei primi sessan-

visione profetica” ovvero, diversamente, come “fictio poetica” (vid. al rispetto Truijen 1970), tale problema, dal punto di vista che stiamo considerando, perderebbe, a mio avviso, importanza dato che la verità dell'atto di enunciazione poetica riposa nella verità e realtà del soggetto che lo enuncia: si tratta della realtà che egli ci fa conoscere come propria. Il mondo che l'atto di enunciazione della *Commedia* crea davanti a noi non è un mondo fittizio, ma il campo di esperienza dell'autore, tanto esterna come interna: i suoi affetti, visioni, immaginazioni, e i suoi riferimenti a fatti e personaggi appartenenti al suo mondo, alla sua storia. L'esperienza immaginata e visionaria narrata dall'autore può non avere una corrispondenza empirica o fattuale, ma sempre si tratterà di un'esperienza reale che l'io vive nel suo atto di enunciazione, nel suo “dire” e nell'esercizio dell'immaginazione attiva inerente alla sua scrittura, un esercizio che incide continuamente su gravi problemi della propria vita interiore ed esterna; e un esercizio, l'atto dello scrivere, vissuto con tale intensità che persino consuma, come dice lo stesso autore, il proprio corpo («si che m'ha fatto per molti anni macro» (*Pd* XXV 3). In questo senso, la *Commedia*, fin dall'inizio si presenta come una narrazione in prima persona dove autore, narratore e protagonista coincidono, come attesta l'apparizione del nome di Dante proprio al suo centro. Lungo il poema, l'io “parlerà”, “dirà”, di una esperienza visionaria rimasta impressa nella sua memoria («o mente che scrivesti ciò ch'io vidi» (*If* II 8), ritornando qui l'immagine della memoria che scrive in un libro, come accade anche all'inizio della *Vita Nuova*. Qui, come nel libello, non c'è spazio per la finzione perché parla un soggetto enunciativo reale, non fittizio, e la sua qualità di realtà conferisce la qualità di realtà e di verità al contenuto del suo enunciato, al contenuto del poema.

tatrè versi fanno cambiare il carattere del canto e anche l'intera *Commedia*». ²

Accadrebbe in questi canti la stessa cosa che dice Barański, oppure, al contrario, ci troviamo in un punto, unico nella *Commedia*, dove Dante lascia in sospeso l'allegoria dei teologi in favore dell'allegoria dei poeti, dove «sotto la bella menzogna» del suo Paradiso terrestre e della sua unica abitante si nasconde non solo una verità ma molteplici livelli di significato?

Lo spazio dell'aldilà che il protagonista attraversa nel suo viaggio visionario corrisponde a uno spazio della cosmologia e della geografia del suo tempo. I tre regni possiedono una realtà geografica e cosmologica oggettiva nel pensiero religioso collettivo così come le anime dei condannati, dei purganti e dei beati hanno una realtà concreta e storica. Ma, a differenza dei tre regni – Inferno, Purgatorio e Paradiso – che si riferiscono a uno spazio concreto nell'immaginario collettivo e che Dante rispetta nella visione del suo viaggio, lo spazio del Paradiso terrestre, situato nella cima della montagna del Purgatorio, non corrisponde alla rappresentazione della *Genesi*. Il Paradiso terrestre immaginato da Dante è uno spazio che, se in certi aspetti coincide con la rappresentazione tradizionale, in altri si allontana decisamente da quella, e d'altra parte mostra aspetti teologici che non coincidono esattamente con il pensiero della filosofia scolastica. ³ Così, i quattro fiumi che menziona la *Genesi* (2, 10-

² «Non siamo più nel dominio della fabula – dice Barański – ma nel mondo delle *historiae* e, in particolare, in quello della storia profana» (1993: 556).

³ Uno dei punti su cui Dante si discosta radicalmente dai teologi riguarda la sua concezione della natura umana. Per questi la natura umana senza il plus della grazia è una natura marcata dalla difettività: «la sua stessa natura diventa così per l'uomo insufficiente. [...] La natura integra è qualcosa a cui basta sottrarre la sua veste di grazia perché esibisca la sua manchevole nudità e il peccato non è che l'operatore di una difettosità che era iscritta in essa fin dall'inizio. Il paradiso terrestre, da cui l'uomo per questo non poteva che essere espulso, non è tanto cifra della perfezione della natura umana, quanto piuttosto della sua costitutiva carenza» (Agamben 2019: 100). «Il pensiero di Dante – continua Agamben – costituisce la confutazione più radicale di questa dottrina. [...] Nella limpida enunciazione di Marco Lombardo, ciò che rende gli uomini colpevoli è la “mala condotta” e non la natura («non natura che in voi sia corrotta»). (Agamben 2019: 100-101).

14), Pison, Ghicon, Tigris y Eufrates, sono sostituiti dal Leté e dall'Eu-noé; il cherubino con la spada di fuoco, che Dio pone come guardiano all'ingresso del giardino, dopo l'espulsione di Adamo ed Eva, sparisce e il giardino che, secondo una tradizione dovrebbe essere vuoto, è abitato da una enigmatica giovane donna, senza nome, cioè, senza la possibilità di attribuirle in questi due canti uno specifico riferimento storico. Il "senza nome" di questa donna in questi canti potrebbe essere interpretato, a mio avviso, come un *senhal* rispetto al suo significato allegorico nel senso che forse lei è l'allegoria di un essere umano che non ha nome perché non è mai esistito, la creatura che non ha commesso il peccato originale e vive in uno stato di originale e perpetua grazia. Un po' in questo senso parla A. M. Chiavacci Leonardi, di fronte alle difficoltà di discernere chi si cela dietro la figura di questa giovane donna, quando dice:

è ben probabile che essa sia soltanto una figura non diremmo allegorica, ma piuttosto mitica (come Proserpina appunto, o come la vergine Astrea, la Giustizia, che impersona l'età dell'oro nella egloga IV virgiliana, e che Singleton crede di riconoscere in lei)". (A.M. Chiavacci Leonardi in Alighieri 1994: 825).

A.M. Chiavacci Leonardi eleva alla categoria di simbolo mitico la figura della donna parallela a quella dei grandi miti dell'antichità ma si potrebbe anche considerare che in questi due canti Dante stia facendo ricorso all'allegoria dei poeti, a una «bella menzogna» sotto la quale si nasconde una verità ma anche, secondo l'allegoria dei teologi, altri livelli di senso nella linea del *Convivio* quando Dante dice che nell'interpretazione del senso letterale delle sue canzoni incidentalmente applicherà non solo il canone bipartito dell'allegoria dei poeti ma anche quello quadripartito dell'allegoria dei teologi: «e talvolta de li altri sensi toccherò incidentalmente come a luogo e a tempo si converrà» (*Cv* II i 15).

«Come a luogo e tempo si converrà», dice Dante, a proposito dell'esegesi delle sue canzoni per poterle aprire ad altri sensi, filosofico, politico-morale, anagogico, come succede nell'allegoria dei teologi. Si potrebbe dunque pensare, come ho detto prima, seguendo le parole del

Convivio, che il Paradiso terrestre potrebbe rappresentare per Dante, nella dinamica narrativa della *Commedia*, un «luogo e tempo» convenienti per usare nella propria scrittura l'allegoria dei poeti, l'allegoria in *verbis*, in opposizione all'uso sistematico nel poema della allegoria in *factis*. La giovane donna sarebbe così una invenzione creata espressamente dall'immaginazione visionaria di Dante che compie una importante funzione strutturale nello spazio del Paradiso terrestre inventato dal poeta. Lei sarebbe la custode del giardino e una guida delle anime che vi arrivano dopo la salita della montagna del Purgatorio, prima della loro ascensione al Paradiso celeste.

3. La figura della bella ed enigmatica giovane svolgerebbe così una funzione strutturale simile a quella di determinati personaggi mitologici in certi gironi infernali, una funzione, secondo la terminologia di Carlos López Cortezo, “efferente” o “trasportatrice”,⁴ cioè, personaggi che conducono le anime, e anche Dante e Virgilio, da una zona all'altra dell'Inferno, come Caronte, Gerione, o Anteo. In effetti, la giovane donna trasporterà Dante sull'altra riva del fiume Letè dove si trova Beatrice, e gli farà bere, prima di mettere piede sull'altra sponda, le sue acque, che fanno dimenticare i peccati commessi nel passato. È evidente così, come sottolinea López Cortezo (2023: 151), che la struttura degli spazi in cui si muove Dante lungo la *Commedia* non è statica ma dinamica in quanto rappresenta il cambiamento che si produce da una zona all'altra: nell'Inferno, il passaggio del fiume Acheronte sarebbe verso la degradazione

⁴ Come ha evidenziato Carlos López Cortezo tra i personaggi mitologici dell'Inferno sono degni di nota quelli che lui denomina “efferenti” o “trasportatori”, «cioè quelli che conducono le anime, ma anche Dante e Virgilio, da una zona dell'Inferno all'altra: tra questi vi sono Caronte, Flegias, Gerione, o Anteo. Tutti loro, oltre ad avere un significato allegorico, svolgono la funzione di mettere in evidenza che la struttura morale dell'inferno non è statica ma dinamica, dal momento che rispecchia un processo di degradazione morale che conduce da una disposizione all'altra e da un vizio all'altro, fino ad arrivare all'Inferno più profondo, cioè al massimo di malizia: il tradimento, rappresentato da Lucifero» (2023: 151).

morale mentre nel Paradiso terrestre, verso l'elevazione della natura umana in quanto il passaggio all'altra riva del fiume Letè è allegoria del suo innalzamento verso l'ordine soprannaturale, grazie alla redenzione di Cristo.⁵

In questo senso, Chiara Cappuccio (2023: 195) osserva come l'incontro di Dante con la giovane donna, in questi primi canti del Paradiso terrestre, dove egli ancora non ha traversato il Letè, «si riporta, almeno in parte, all'interno della cornice purgatoriale»⁶ e rivela il fatto, come la studiosa sottolinea, che il significato dei salmi che la fanciulla canta continuano ancora a fare riferimento alla condizione umana di ignoranza e peccato:

ma luce rende il salmo *Delectasti*,
che puote disnebbiar vostro intelletto

(Pg XXVIII 76-81)

Beati quorum tecta sunt peccata!

(Pg XXIX 1-3)

La «cornice purgatoriale», in effetti, emerge pienamente nel momento in cui Beatrice fa la sua apparizione sull'altra sponda del fiume, Virgilio sparisce e irrompe il nome di Dante pronunciato da Beatrice. Da questo

⁵ In questa stessa direzione, la giovane donna svolgerebbe una funzione strutturale in corrispondenza con quella di Catone, il personaggio storico dell'antichità che Dante sceglie come custode della entrata del Purgatorio e come guida delle anime prima che queste intraprendano la loro ascesa di purificazione. Catone si trova all'inizio di questa salita, come allegoria della libertà e della futura liberazione delle anime e, in corrispondenza, la giovane donna ancora senza nome, alla fine di quella salita, come figura "efferente" verso il paradiso celeste, una volta raggiunta quella liberazione.

⁶ «Il ritorno della liturgia musicale dopo l'accenno alla polifonia bucolica con la quale si era aperto l'episodio riporta la scena della primaverile felicità edenica ad un contesto ancora purgatoriale, dove l'espiazione delle colpe e il processo di purificazione non sono ancora giunti al loro compimento» (Cappuccio 2023: 198). Dimostra così la studiosa come «la musica fa parte della costruzione allegorica della *Commedia* ed il personaggio di Matelda rende manifesta tale constatazione» (Cappuccio 2023: 199).

momento in poi penetra la storia nel Paradiso terrestre e sulla scrittura di Dante tornerà a gravitare il paradigma della allegoria dei teologi, il cui senso letterale corrisponde a una verità: la storia di un *io* il cui nome si palesa come quello dell'autore, il suo smarrimento, la confessione, il pentimento, il pianto di dolore per i suoi peccati, l'ultimo requisito della sua purgazione prima di accedere alla sponda dove si trova Beatrice.

4. Da questi ultimi fatti sorge il problema che ha afflitto la critica circa l'identità storica dell'enigmatica fanciulla che fino a quel momento ha accompagnato Dante e della quale soltanto conosciamo il nome dopo averlo trasportato sull'altra sponda del Letè. Il suo nome apparirà nell'ultimo canto, pronunciato da Beatrice: «Per cotal priego detto mi fu: Priega / Matelda che 'l ti dica» (XXXIII 118-119). Poi, Matelda concluderà il rito di rinnovamento e rinascita di Dante facendogli bere le acque dell'Eunoè:

Io ritornai da la santissima onda
rifatto sì come piante novelle
rinovellate di novella fornda.
Puro e disposto a salire a le stelle.

(Pg XXXIII 142-145)

chiudendo la cantica in piena corrispondenza con il gesto profetico di Virgilio ai piedi della montagna del Purgatorio:

oh meraviglia! Ché qual elli scelse
l'umile pianta, cotal si rinacque
subitamente là onde l'avelse

(Pg I 134-136).

La critica, tenendo conto essenzialmente della funzione di Matelda nel Paradiso terrestre come preparatrice e guida delle anime per farle passare al regno del Paradiso celeste, cerca di trovare il referente storico a cui Dante potrebbe essersi ispirato per elevare il significato della sua storia

terrena alla categoria di allegoria figurale, dotata di senso anagogico. Ed è qui che incontra delle difficoltà, perché sarebbe come se nei canti del Paradiso terrestre ci fossero due Matelda: quella dei canti XXVIII e XXIX, e quella dei canti dal XXX al XXXIII, poiché una volta attraversato il Letè, dopo aver condotto Dante sull'altra riva, Matelda praticamente scompare, eclissata da Beatrice,⁷ tranne che per il rito finale di rigenerazione che compie con Dante. Quest'ultima Matelda, figura "efferente", trasportatrice da una sponda all'altra del Letè, da un Paradiso all'altro, è ciò che ha portato molti critici a identificarla con la contessa Matilde di Canossa, rilevando il ruolo che quest'ultima ebbe in vita nel mediare nel conflitto tra il papa Gregorio VII e l'imperatore Enrico IV. Ora, nel Paradiso terrestre questa funzione mediatrice acquisterebbe la pienezza del suo significato, in quanto porterebbe le anime dall'ambito della felicità della vita terrestre a quella del Paradiso celeste. In questo senso, Enrico Fenzi dedica alla figura di Matelda uno straordinario saggio in cui, riconoscendo la difficoltà di identificarla con la persona storica di Matilde di Canossa, conclude tuttavia che dietro la figura della bella fanciulla Dante ha posto il personaggio storico della contessa.⁸ A questo proposito, però, alla fine del suo saggio fa una serie di considerazioni che in modo indiretto potrebbero portarci a considerare, a mio avviso, che dietro la figura di Matelda, in realtà, il referente storico della contessa non è chiaramente evidente: Dante «ha sublimato in dimensione extra temporale il ruolo di mediatrice che Matilde ha effettivamente esercitato in terra, e a questo fine ne ha destoricizzato l'immagine e l'ha trasformata in un personaggio-

⁷ «Ella vi resterà infatti, quello è il suo luogo proprio; ella prepara Dante all'incontro con Beatrice, di cui è come l'antesignana, ma sparirà al suo arrivare; e non potrà seguire né Beatrice né Dante, proprio come la "beatitudo huius vite" è ordinata, in *Mon.* III, xv, alla "beatitudo vite eterne"» (A.M. Chiavacci Leonardi in Alighieri 1994: 824).

⁸ L'articolo di Enrico Fenzi è di uno straordinario valore, dal punto di vista storico poiché ci informa dettagliatamente dell'episodio di Canossa e del ruolo svolto in esso dalla contessa, per il completo panorama che ci fornisce della critica sull'argomento, dai primi commentatori di Dante fino ai più recenti studiosi, e per il suo profondo e rigoroso pensiero. In questo senso, è da considerare il suo studio come un contributo prezioso sull'argomento di Matelda.

idea» (Fenzi 2023: 187). Parole vicine, a mio avviso, a quelle di Ariani, che considera Matelda «personaggio-idea [...] astorica custode dell'edonica *regio spiritalis*» (Ariani 2014: 866) e sostiene che Matelda è

l'unica figura non storica inventata da Dante [...] L'eccezionalità e unicità dello status teologico e dottrinale del paradiso terrestre rimasto vuoto dopo la cacciata dei *primi parentes*, giustificerebbe l'adozione e l'invenzione di un personaggio simbolico [...] appunto un *hapax* teologico e dottrinale adeguato al problema, altrimenti insolubile (Ariani 2014: 862).

«Personnaggio-idea», «personaggio simbolico»: questi concetti ci portano a mio avviso all'ipotesi che Dante nei canti XXVIII e XXIX, dove Matelda non ha nome, sospende l'uso dell'allegoria in *factis* in favore dell'allegoria in *verbis*, inventando la «bella menzogna» del Paradiso terrestre situato in cima della montagna del Purgatorio e quella della sua unica abitante, che non ha nome perché non è mai esistito un essere umano rimasto nello stato di grazia e di purezza originali.⁹ Soltanto, una volta che con il nome di Dante la storia inonda il Paradiso terrestre, la somiglianza sonora dei nomi Matelda-Matilda potrebbe indurre a pensare che dietro il nome di Matelda, pronunciato da Beatrice, Dante abbia voluto far risuonare nella *Commedia* il nome della contessa, donna famosa e conosciuta al suo tempo, in ricordo e omaggio a quanto aveva fatto sulla terra: essere mediatrice nella riconciliazione dell'imperatore e del papa, cioè, allegoricamente, propiziare il passaggio delle anime dall'ambito della vita terrestre a quello della vita eterna del paradiso celeste.

A sostegno di questa tesi, Claudia Villa nota che le parole 'come tu sei usa' che Beatrice rivolge a Matelda: «menalo ad esso, e come tu se' usa, la tramortita sua virtù ravniva» (*Pg* XXXIII 128), sembrerebbero confermare Matelda come figura della contessa Matilde di Canossa:

⁹ In questo senso, la tesi di Barolini, citata da Fenzi (2023: 182), potrebbe avere un certo rapporto con questa interpretazione quando la studiosa considera Matelda come una «unfolten Eve, the unfolten version of one of the original inhabitants of this place».

La formula “come sei usa”, la citazione del Salmo penitenziale L9 *Asperges me* (*Pg XXXI 98*) sembrano appartenere ad un personaggio storico, già coinvolto in un evento di grande risonanza, quale appunto dovette essere la funzione con la quale fu riaccolto in seno alla chiesa l'imperatore già scomunicato (Villa 2009: 151, in Fenzi 2023: 177).

L'uso del presente nella formula che utilizza Beatrice per rivolgersi a Matelda, a mio avviso, starebbe realizzando il riassunto della sua vita e in un certo senso si riferirebbe a un comportamento che si ripete al di fuori del tempo; sarebbe un presente ‘atemporale’ inserito nel contesto della frase principale appartenente al tempo passato della narrazione. Il tempo presente della formula «come sei usa» sarebbe una “metafora temporale” (Weinrich 1974: 164) volta a rappresentare una verità fuori dal tempo, un atteggiamento che riassume eternamente l'identità di Matelda, piuttosto che un tempo verbale riferito a uno specifico momento storico. In questo senso, quando nella *Commedia* le anime, il narratore o il protagonista si riferiscono alle loro vite passate, usano i tempi verbali del “mondo narrato”, il passato remoto e l'imperfetto, e se Beatrice si fosse riferita con quella formula all'episodio specifico della mediazione di Matelda nella riconciliazione dell'imperatore e del papa, Dante, a mio avviso, avrebbe usato la formula: “come tu fosti usa”. Tuttavia, non si deve dimenticare la voluta ambiguità con cui Dante tratta il personaggio di Matelda, un'ambiguità che riguarda anche altri personaggi della *Commedia*.¹⁰

¹⁰ I critici che si oppongono all'identificazione di Matelda con Matilde di Canossa sostengono che la contessa è morta nel 1115 e che se Matelda fosse figura di Matilde soltanto dopo questa data sarebbe possibile entrare nel Paradiso terrestre: «lo stesso Nardi, d'altra parte, non nasconde che l'identificazione tradizionale non supera la difficoltà opposta da chi obietta che per le funzioni rituali a lei affidate M. dovrebbe trovarsi nell'Eden dal tempo della redenzione» (Forti 1970). La figura di Matelda dovrebbe riferirsi pertanto a una donna morta, ovvero, prima della redenzione – come nel caso di Catone, custode dell'entrata del Purgatorio – ovvero, nel momento della redenzione. Tuttavia, sempre rimarrebbe in sospeso scoprire quale personaggio dell'antichità storica o mitica, o quale personaggio biblico potrebbe celarsi sotto la figura di Matelda.

5. Dante lascerebbe così in sospeso in questi primi canti l'allegoria dei teologi in favore dell'allegoria dei poeti, dove «sotto la bella menzogna» del suo Paradiso terrestre e della sua unica abitante si nascondono altri sensi. La figura di Matelda si costituisce così in una figura che, come dice Ariani, coinvolge «una miriada di fonti e suggestioni» (2014: 844)¹¹ che hanno ispirato un grandissimo numero di studiosi.¹² Le considerazioni che seguono si basano in gran parte sugli studi di questa nutrita schiera di critici e sono solo un piccolo contributo alla problematica figura di Matelda, che, come ho detto, Dante ha voluto lasciare avvolta in un alone di ambiguità e indeterminatezza.

Matelda, come allegoria dei poeti è un personaggio fittizio senza un referente storico determinato che possiede diversi livelli di senso, di cui quello metapoetico è di fondamentale importanza: essa sarebbe allegoria della poesia di Dante prima della *Commedia*, una poesia inestricabilmente legata al tema dell'amore. Dante avrebbe estratto la figura di Matelda nei primi canti del Paradiso terrestre dalla sua propria biografia poetica, consacrata nelle *Rime* e nella *Vita Nuova*.

5.1. In un primo momento, la poesia del *Dolce Stil Novo*, come è stato evidenziato dalla critica, si manifesta nei canti XXVIII e XXIX attraverso la poetica del *plazer* dove, per mezzo dell'analogia,¹³ le più belle manifestazioni della natura servono a dare un'idea della bellezza della donna e del piacere che infonde la sua contemplazione. La poetica del *plazer* si

¹¹ Una di queste «miriada di suggestioni», si troverebbe nel mio contributo allo studio della canzone *Poscia ch'amor del tutto mi ha lasciato* del volume sulla canzone del Gruppo Tenzone (in corso di elaborazione), dove ho considerato la figura di Matelda come la personificazione perfetta della virtù della leggiadria perché in essa convergono, a mio avviso, in modo pieno le tre caratteristiche con cui Dante definisce questa virtù: sollazzo, amore e opera perfetta.

¹² Per quanto riguarda il vasto panorama della critica relativo a Matelda rimando alla densa e preziosa rassegna di Fiorenzo Forti (1970).

¹³ Rimando alle importanti considerazioni di Paolo Borsa (2007) sulla analogia nella poetica di Guido Guinizzelli (capitolo «Analogia e gerarchia»).

materializza nei versi del canto XXVIII fino all'apparizione di Matelda nel verso 37, riferiti non alla donna ma alla foresta del Paradiso terrestre. Nelle immagini di questi versi vengono coinvolti tutti i sensi: la vista, l'udito, il tatto. Ci muoviamo in modo assoluto nel mondo fisico e sensibile, nel *locus amoenus* estremo. È da rilevare l'attenzione, il dettaglio delle immagini nella descrizione della «divina foresta, spessa e viva» dove la bellezza sensibile del mondo sono elevati al sommo grado, e materializzano nella scrittura un atteggiamento che Dante in *Amor che movi* dichiarava come proprio fin dalla sua prima età:

poi che l'anima mia fu fatta ancella
 della tua podestà primieramente;
 onde ha vita un disio che mi conduce
 con sua dolce favella
 in rimirar ciascuna cosa bella
 con più diletto quanto è più piacente.

(vv. 18-23)

È da osservare però che in questi versi il piacere delle sensazioni che provengono dalla bellezza della natura sono riferiti alla foresta dell'Eden e non alla donna come punto di confronto della sua bellezza. L'intenso piacere che suscitano le sensazioni e la bellezza della natura punta qui alla sua fonte, alla sua causa originaria che permette di goderle con tale intensità. Il riso di Matelda, come lei stessa spiega citando il salmo *Delectasti me* che sta cantando, procede dalla «gioia ed esultanza per la bellezza della creazione» (Chiavacci Leonardi in Alighieri 1994: 838): dal diletto che offre il mondo creato da Dio prima della caduta di Adamo, diletto forse accessibile adesso, come sta accadendo a Dante, a chi ha realizzato l'ascesa purificatrice della montagna del Purgatorio, una volta recuperato lo stato di innocenza delle origini; un diletto che Dante autore è capace di trasferire alla sua scrittura e di trasformare in poesia.

5.2. In un secondo momento, nel canto XXIX, Matelda, dal punto di vista metapoetico, sarebbe figura della poesia d'amore stilnovista, mate-

rializzata nelle rime giovanili di Dante e nella *Vita nuova*. Ma l'amore ora si manifesta in Matelda nella dimensione in cui si sarebbe manifestato nello stato di innocenza originale. Significativamente, l'ultima prova che Dante ha superato prima di entrare nel Paradiso terrestre è stata quella di traversare il muro di fuoco che purifica l'amore passionale dell'anima sensitiva, rappresentata in modo paradigmatico da Cavalcanti nella poesia del *Dolce Stil Novo*. Nel verso riferito a Matelda: «cantando come donna innamorata» penetra pienamente nel Paradiso terrestre la concezione dell'amore naturale di Cavalcanti, in un verso che praticamente cita uno delle sue più famose pastorelle: «cantava come fosse innamorata» (*In un boschetto trovai pastorella*), dove si rappresenta l'incontro del poeta con una giovane pastora che gioiosa e spontaneamente gli si offre e lo invita a godere dell'amore.

Matelda appare connotata dai tratti dell'eros della pastorella cavalcantiana, canta come se fosse innamorata; possiede ugualmente le caratteristiche dell'eros della Venus ovidiana delle *Metamorfosi*:

non credo che splendesse tanto lume
sotto le ciglia a Venere, trafitta
dal figlio fuor di tutto suo costume.

(Pg XXVIII 64-66)

Attraverso questi riferimenti, Dante evoca l'eros passionale che in un primo momento la bellezza di Matelda suscita in lui, ma lo evoca per innalzarlo subito a una dimensione superiore. In lei si incarna l'idea dell'eros che ha per «magione il cor gentil», l'amore nella sua pura potenza come dice Dante nel sonetto della *Vita Nuova* (XX),¹⁴ che può non attualizzarsi in un rapporto concreto ma che, a seconda del momento dell'evoluzione in cui si trova l'anima, si proietta in diversi e nuovi oggetti di desiderio, essendo l'ultimo di essi il desiderio di Dio.

¹⁴ «Amor e 'l cor gentil sono una cosa / Falli natura quand' è amorosa, / Amor per sire e 'l cor per sua magione, / dentro la qual dormendo si riposa / tal volta poca e tal lunga stagione. [...] Bieltate appare in saggia donna pui, [...] che fa svegliar lo spirito d'Amore. / E simil face in donna omo valente».

E in questo senso, è evidente il contrasto, voluto da Dante, fra la figura di Matelda e quella della pastorella cavalcantiana, ostentatamente citata da Dante. Anche la pastorella cavalcantiana canta «come fosse 'nnamorata», ma la cosa piacente su cui si proietta il suo eros appartiene al primo stadio della sua potenziale evoluzione, quello della sua soddisfazione fisica immediata. In un certo senso, l'intertesto della pastorella cavalcantiana potrebbe considerarsi un omaggio da parte di Dante alla poesia del suo primo amico; un ambivalente omaggio tuttavia se consideriamo che Dante, una volta che vede Beatrice, avrà solo occhi per lei.¹⁵ Matelda continuerà ad essere presente sulla scena, condurrà Dante sull'altra riva del fiume Letè, dove si trova Beatrice ma non sarà più oggetto del suo desiderio. Dante mostra così il suo radicale distacco dalla concezione dell'amore e della poesia d'amore di Cavalcanti.

Matelda nel Paradiso terrestre è sola, vive sola ma l'amore è dentro lei. Essa incarna l'amore pronto a divenire atto di fronte a qualsiasi manifestazione della creazione e in tutti gli aspetti della vita. Come ha intuito Anna Maria Chiavacci Leonardi, in Matelda

la natura dell'amore non è specificata né qui né più oltre. È amore senza determinazione, quindi quello assoluto e divino e insieme quello proprio dell'uomo, che quando è puro, come qui nella condizione primigenia del Paradiso terrestre, non si distingue da quello (in Alighieri 1994: 833).

Sparisce così in Matelda la dualità fra sacro e profano, divino ed umano:¹⁶ il suo canto, gesti, parole, movimenti, tutta la sua natura, con-

¹⁵ Matelda continuerà ad essere presente fino al canto finale del *Purgatorio*, Dante non avrà più la sua attenzione su di lei. Così dice nel canto XXXII (vv. 90-93), quando si riferisce alle parole che Matelda gli sta rivolgendo a proposito della partita del grifone: «E se più fu lo suo parlar diffuso, / non so, però che già ne li occhi m'era / quella ch'ad altro entender m'avea chiuso».

¹⁶ In questo senso, la figura di Matelda nel suo sintetizzare allegoricamente la natura umana e divina dell'uomo, sarebbe anche, come la critica ha continuamente segnalato, figura della sintesi della vita attiva e contemplativa, trascendendo così la rigida dicotomia cristiano-medioevale fra chi si dedicava agli affari del mondo e chi si donava allo studio

verge nello stato unificato di innocenza e giustizia originale. In corrispondenza simbolica con questo stato di non-dualità tra il divino e l'umano, tra il sacro e il profano, la musica che accompagna questi canti è marcata, come dimostra Chiara Cappuccio, da toni e gesti corporali che non appartengono al registro liturgico ma nemmeno sono ascrivibili con precisione alla sfera profana: «La laicizzazione della liturgia vive di contorni profani sfumati su uno sfondo musicale fatto di citazioni ortodosse riferite all'ambito sacro» (Cappuccio 2023: 200).

5.3. In rapporto con il senso allegorico di Matelda, molti studiosi l'hanno considerata figura di una delle donne della *Vita Nuova* (Forti 1970), specialmente quella che appare nel capitolo XXIV, l'amata di Cavalcanti che per la sua bellezza era chiamata Primavera. Il dato testuale che permetterebbe di stabilire questo rapporto lo dà lo stesso Dante non appena vede Matelda, quando la mette in relazione con Proserpina¹⁷ e la primavera:

Tu mi fai rimembrar dove e qual era
Proserpina nel tempo che perdette
la madre lei, ed ella primavera.

(Pg XXVIII 49-51)

Le considerazioni che il dio Amore fa sui nomi dell'amata di Cavalcanti in questo capitolo della *Vita Nuova*, che possono sembrare «fantasie etimologiche escogitate per convalidare l'identificazione di Matelda

e alla vita religiosa contemplativa. Entrambe le opzioni di vita, l'azione e la contemplazione, possono confluire in una stessa vita e nella stessa persona, come succede nella figura di Matelda.

¹⁷ Con il nome di Proserpina applicato a Matelda emerge in questi canti il mito della antichità classica dell'età dell'oro, lo stato di felicità inerente alla prima età dell'umanità, mito dei poeti classici ai quali significativamente Matelda allude nei versi finali del canto XXVIII, evidenziando così l'allegoria dei poeti che informa questi canti: «Quelli che anticamente poetaro / l'età de l'oro e suo stato felice, / forse in Parnaso esto loco sognaro» (Pg XXVIII 139-141).

con Vanna-Primavera» (Forti 1970), hanno tuttavia, secondo la dottrina dell'*interpretatio nominum* medioevale, un elevato significato allegorico, tanto dal punto di vista metapoetico come teologico, e giustificano che la critica abbia approfondito sui possibili significati allegorici di Matelda in relazione con la Giovanna-Primavera della *Vita Nuova*.

A tal proposito è necessario considerare il doppio nome che il dio Amore conferisce alla donna di Cavalcanti: il primo, Primavera, dovuto alla sua somiglianza fonica con l'espressione "prima verrà": ella verrà prima di Beatrice. E in secondo luogo, Giovanna, che è il nome di Giovanni, colui che «precedette la verace luce». Sotto ognuno di questi nomi si nasconde un diverso senso metapoetico: sotto quello di Primavera, un senso metapoetico riferito alla poesia stilnovista di Dante fino alla morte di Beatrice; e sotto quello di Giovanna, un senso metapoetico riferito alla poesia della *Vita Nuova* dopo la morte di Beatrice, quando questa diventa immagine di Cristo.

Matelda come Primavera sarebbe figura allegorica della poesia stilnovista di Dante, il cui massimo rappresentante è Cavalcanti, il suo predecessore e maestro e, di conseguenza, l'espressione 'prima verrà' del dio Amore potrebbe anche riferirsi alla poesia di Cavalcanti come il suo precursore; una poesia, quella di Dante, che culmina nella poetica della lode vitanovistica, dopo la quale si aprirebbe il senso insito nel secondo nome della donna di Cavalcanti, Giovanna. Matelda, in questo secondo aspetto, sarebbe figura della poesia di Dante nel suo passaggio dallo stilnovismo alla poesia finale della *Vita Nuova*, dopo la morte di Beatrice, dove questa poesia acquista un valore anagogico. Nella stessa *Vita Nuova* dunque sarebbe stato fatto il primo passo verso una poesia dove la donna amata assume un supremo valore ultramondano come appare nel sonetto *Oltre la spera che più larga gira*, dove essa contempla Dio nel Paradiso celeste.¹⁸

¹⁸ In questo senso puntano le osservazioni di S. Bellomo e S. Carrai: «[...] non possiamo non notare che il *pattern* narrativo che prevede l'anticipo di Beatrice da parte di un'altra donna è il medesimo esperito nell' "immaginazione", di scoperto significato metapoetico, tema del capitolo XXIV della *Vita Nuova*, in cui Beatrice viene preceduta dalla

Matelda non sarebbe pertanto figura della donna concreta di Cavalcanti ma della poesia che questa donna rappresenta attraverso i due nomi che le sono stati dati dal dio Amore. Ciò spiega perché Dante quando la vede non la riconosca e la saluti come una donna mai vista poiché Matelda in realtà è un personaggio fittizio il cui referente storico non è mai esistito, una creatura in stato di grazia originale, una “bella menzogna” sotto la quale si nasconde la verità della stessa poesia di Dante che prefigura nella terra ciò che Matelda consuma nella pienezza del suo significato anagogico nel Paradiso terrestre. Poiché Matelda, dopo la penetrazione della storia di Dante nel Paradiso terrestre, acquisisce un pieno significato anagogico, adempie in atto la funzione “efferente” che le è stata affidata di condurre Dante a Beatrice la quale, come nella *Vita Nuova*, continua ad essere immagine di Cristo.¹⁹ Dopo aver svolto la sua funzione, Matelda viene superata da Beatrice nello stesso modo che, dal punto di vista meta-poetico, l’amore e la poesia d’amore dello stilnovismo e della *Vita Nuova* vengono superati dalla poesia e dall’amore della *Commedia*.

6. Nella stessa linea d’interpretazione che pone in corrispondenza la figura di Matelda con la poesia di Dante prima della *Commedia*, potremmo anche metterla in rapporto, ora non per affinità ma per contrasto, con la “donna” che appare nelle canzoni denominate “petrose”, dove si mostra ciò che potrebbe chiamarsi il lato oscuro dell’amore umano; in concreto, l’amore verso una “donna” che per la sua durezza e freddezza

donna di Guido Cavalcanti, chiamata Giovanna, “salvo per la sua bieltate imposto l’era nome Primavera» (Bellomo e Carrai 2019: 492) e così anche le osservazioni di Santagata: «il rapporto Matelda-Beatrice sembra essere l’adempimento, il compiuto realizzarsi di quello tra Giovanna e Beatrice. Insomma, tra i due episodi sembra vigere un legame di tipo figurale. Dal quale dovremmo dedurre che, per Dante, la poesia amorosa della lode era stata solo una premessa, un primo passo in direzione di un amore sublime che si inverte al riapparire di Beatrice» (Santagata 2011: 274, 278, in Fenzi 2023: 164).

¹⁹ La splendente apparizione che Dante descrive dell’arrivo di Beatrice nel Paradiso terrestre, annunciato dal canto del salmo «Benedictus qui venis», dedicato a Cristo nella sua entrata in Gerusalemme, innalza Beatrice anche nella *Commedia* come figura di Cristo, figura della saggezza divina del verbo incarnato.

Dante chiama “donna-pietra”, la quale sarebbe da considerarsi simbolo antitetico di Matelda.²⁰

Agamben stabilisce in questo senso una suggestiva relazione fra la «selva selvaggia e aspra e forte», nella quale Dante si perde all’inizio dell’Inferno e la «divina foresta spessa e viva» del Paradiso terrestre dove trova Matelda: Dante – dice Agamben – «deve riattraversare nuovamente nella “divina foresta” quell’esperienza amorosa nella cui “selva oscura” si era all’inizio perduto» (Agamben 2019: 71),²¹ e in questo attraversamento dell’esperienza amorosa oscura, la figura di Matelda rappresenta il contrappunto perfetto della figura della “donna-pietra”.

Qui si tratterebbe del simbolismo di Matelda da un punto di vista filosofico allegorico in opposizione a quello della “donna pietra” che, attraverso l’immagine della pietra, rappresenterebbe la pura materia informe, la materia che non ha ricevuto la forma sostanziale che attualizza la sua potenzialità, la sua perfezione nel senso della sua pienezza e totalità.

La “donna pietra” delle canzoni di Dante, scritte tra il 1295 e il 1301, nel periodo d’intenso impegno politico di Dante e del suo decisivo confronto con il male nel mondo, è una donna dotata di grande bellezza che rifiuta però l’amore, l’azione informante dell’amore come agente di trasformazione che porta alla perfezione.

Il suo disdegno e disprezzo verso l’amante fa che questi progressivamente si degradi verso una condizione anch’essa materiale e istintiva, e il motivo per cui il suo intelletto anche impietrisca, come la stessa Bea-

²⁰ C’è un passo testuale in *Purgatorio* XXXI 58-60 che ci permetterebbe di stabilire questa relazione quando Beatrice menziona la “pargoletta” per riferirsi alle deviazioni amorose di Dante dopo la sua morte. La stessa parola compare nel verso finale della canzone *Io son venuto al punto de la rota*, appartenente alla serie di canzoni dedicate alla “donna pietra”, dove il cuore della “pargoletta” è di marmo («se ’n pargoletta fia per cuor un marmo»).

²¹ Come osserva Agamben «una lettura appena attenta rivela una singolare corrispondenza fra la “selva oscura”, in cui il poeta è smarrito all’inizio del poema, e la “selva antica” del Giardino» (Agamben 2019: 69).

trice dice a Dante, e così la passione d'amore, non soggetta alla ragione, decada progressivamente nel male.

Questa condizione si rappresenta allegoricamente nello smarrimento e perdita di Dante nella selva oscura; la sua liberazione, nella salita della montagna del Purgatorio e nell'attraversamento del muro di fuoco che purifica l'eros passionale e culmina nella «foresta spessa e viva» del Paradiso terrestre dove abita Matelda, figura, dalla prospettiva filosofico-allegorica, della materia informata dalla forma sostanziale che attualizza la sua potenza, figura della materia informata dall'amore come agente di trasformazione e dove amore umano e divino si trovano inestricabilmente uniti.

Lungo il percorso di presa di coscienza e di purificazione attraverso l'Inferno e il Purgatorio, e dopo aver attraversato anche il desolato mondo a cui si riferivano le canzoni del tempo dell'esilio, Dante ha reso sottile la propria materia e il proprio eros fino ad arrivare all'incontro con Matelda, la quale potrebbe considerarsi come la pietra finale degli alchimisti (Scrimieri 2016), come la materia finale, prodotto del processo della sua purificazione e dove i poli dell'opposizione materia-spirito si sono finalmente riuniti. In questo senso, non è indifferente la prossimità fonica fra le parole materia e Matelda. L'identificazione di questa figura come materia finale prenderebbe corpo nell'immagine della pastorella che la connota con i tratti della fanciulla, dotata di bellezza fisica, di pienezza sensoriale, inquadrata nella dimensione della natura e marcata dall'amore, come dimostra il suo canto di giovane innamorata: Matelda, materia prima, e Matelda, materia finale, pronta al trapasso soprannaturale.

Così la figura di Matelda che all'inizio di questo lavoro ho considerato senza referente storico concreto, come allegoria di un essere umano che non è mai esistito che rimanda a un passato di purezza originale per non aver commesso il peccato di Adamo ed Eva, da quest'altra prospettiva, Matelda, come prodotto finale di un processo di purificazione per cui si recupera lo stato perduto di grazia originale, potrebbe anche considerarsi allegoria di un essere umano che ancora non è esistito, di una creatura che

punta verso un futuro che accadrà all'umanità grazie alla redenzione di Cristo. Per il momento, nel presente, questo recupero della grazia originale perduta solo può verificarsi in modo individuale, in ogni essere umano uno a uno, come lo rappresenta Dante personaggio dopo aver attraversato l'Inferno e risalito la montagna del Purgatorio.

Un dato testuale che conferma, come osserva Agamben, che, quando Dante giunge nel Paradiso terrestre, contemporaneamente all'ingresso in uno spazio primigenio, sta entrando in uno spazio che appartiene anch'esso al presente, che può essere raggiunto nel presente, questo dato testuale sarebbe il «perentorio uso del presente da parte di Beatrice («non sapei tu che qui è l'uom felice?», *Pg* XXX 75), che contrasta col «fu» di Matelda («qui fu innocente l'umana radice» – *Pg* XVIII 142); l'uomo che fu innocente nel paradiso di Adamo, è ancora felice nel giardino di Matelda» (Agamben 1919: 76).

I tratti di Matelda rappresentano la felicità che è possibile raggiungere in questa vita; una felicità che si riferisce anche a quella collettiva e civile, diventando il Paradiso terrestre e la sua unica abitante una allegoria politica della felicità collettiva futura che Dante considerava possibile raggiungere tramite l'istituzione dell'impero,²² reintegrata finalmente l'umanità nella condizione di purezza originale, grazie alla redenzione di Cristo.²³

²² In questo senso, Fenzi considera che «il Paradiso terrestre è precisamente ciò che l'impero deve realizzare su questa terra e che giustifica la sua stessa esistenza, tesa alla conquista della felicità che l'uomo può raggiungere nei limiti naturali. [...] Insomma, il Paradiso terrestre è l'impero quando l'impero, raggiunto il suo scopo, si risolverà in esso avrà finito di esistere» (Fenzi 2023: 183).

²³ Così Dante lo spiega nel trattato *Monarchia*: «Si de illo peccato [die Adamo], non fuisset satisfactum per mortem Christi, adhuc essemus filii ire natura, natura scilicet depravata» (*Mn* II xi 2). E «Duos igitur fines providentia illa inerrabilis homini proposuit intendendos: beatitudinem scilicet huius vite, que in operatione proprie virtutis consistit et per terrestrem paradysum figuratur; et beatitudinem vite externe, que consistit in fruitione divini aspectus ad quam propria virtus ascenderet non potest, nisi lumine divino aiuta, que per paradysum celestem intelligi datur» (*Mn* III xvi 7).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAMBEN, G. (2019): *Il Regno e il Giardino*, Vicenza, Neri Pozza Editore.
- ALIGHIERI, D. (1987): *Convivio*, a cura di P. Cudini, Milano, Garzanti.
- ALIGHIERI, D. (1994): *Commedia. Purgatorio*, vol. II, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori.
- ALIGHIERI, D. (1993): *Vita nuova*, introduzione e cura di M. Colombo, Milano, Feltrinelli.
- ALIGHIERI, D. (2019): *Purgatorio*, a cura di S. Bellomo e S. Carrai, Torino, Einaudi.
- ALIGHIERI, D. (2021): *Monarchia [Sobre la monarquía universal]*, edición bilingüe de R. Pinto, Madrid, Cátedra.
- ARIANI, M. (2014): *Canto XXVIII. L'iniziazione alla sapienza edenica*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni II. Purgatorio. Canti XVIII-XXXIII*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno, pp. 829-866.
- BARAŃSKI, Z.G. (1993): *La Commedia*, in *Manuale di Letteratura Italiana. Storia, Generi e Problemi*, a cura di F. Brioschi e C. Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 492-560.
- BORSA, P. (2007): *La nuova poesia di Guido Guinizzelli*, Firenze, Cadmo.
- CAPPUCCIO, C. (2023): *La «bella donna» dell'Eden dantesco*, in «*Con angelica voce...»*: studi in onore di Rosario Scrimieri Martín, a cura di C. Coriasso Martín-Posadillo e J. Varela-Portas de Orduña, Milano, Ledizioni, pp. 191-214.
- FENZI, E. (2023): *Per Matelda? Un suggerimento*, in «*Con angelica voce...»*: studi in onore di Rosario Scrimieri Martín, a cura di C. Coriasso Martín-Posadillo e J. Varela-Portas de Orduña, Milano, Ledizioni, pp. 161-190.

- FORTI, F. (1970): *Matelda*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- HAMBURGUER, K. (1995): *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (2023): *Dinamismo e degradazione. La struttura morale dell' 'Inferno'*, Roma, Carocci.
- SANTAGATA, M. (2001): *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, Il Mulino.
- SCRIMIERI, R. (2016): *Dalla donna gentile alla donna pietra. Riflessioni intorno alla sestina 'Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra'*, in Grupo Tenzone, *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, E. Vilella (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana (UCM)-Asociación Complutense de Dantología, pp. 117-145.
- SINGLETON, CH. (1958): *La poesia della 'Divina Commedia'*, Bologna, Il Mulino.
- TRUIJEN, V. (1970): *Visione mistica*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- WEINRICH, H. (1974): *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos.

«Con questa distinzion prendi 'l mio detto».
Per un'interpretazione di *Pd* XIV 130-139

MARIA IRENE FIDUCIA

Brown University

maria_irene_fiducia@brown.edu

RIASSUNTO:

L'articolo propone un'interpretazione innovativa della chiusa del canto XIV del *Paradiso* (vv. 130–139), mai completamente spiegata e giudicata insolita o accessoria anche dai più illustri commentatori del poema. Il passo, piccola *crux* della critica dantesca, altro non è in realtà, che un'applicazione del principio di distinzione introdotto nei canti XI e XIII: le meraviglie del cielo di Marte superano, spiega il poeta, non gli occhi di Beatrice in assoluto, ma soltanto l'aspetto che essi avevano nel cielo inferiore. Mai segnalata in oltre sessanta autorevoli commenti (con una sola eccezione), questa chiara ripresa dell'insegnamento di Tommaso permette finalmente di attribuire al passo una funzione nell'economia del poema: ai versi 130–139, infatti, l'*auctor* replica il procedere logico seguito da Tommaso in *Pd* XIII per mettere alla prova il lettore, istituendo così un gioco di specchi tra livello extradiegetico e diegetico della narrazione. Lungi dal costituire un superfluo sfoggio argomentativo, la chiusa di *Pd* XIV instaura un dialogico diretto con il lettore per invitarlo a partecipare attivamente

all'esperienza didattica che la *Commedia* propone, ponendolo al capo estremo di una lunga catena di conoscenza che lega l'umanità al cielo.

PAROLE CHIAVE: Paradiso XIV, conoscenza, narratologia, distinzione, occhi.

ABSTRACT:

The article proposes an innovative interpretation of the closing of canto XIV of Dante's *Paradiso* (vv. 130–139), which has never been fully explained and was judged unusual or ancillary even by the poem's most illustrious commentators. The passage, a small *crux* in Dante studies, represents an application of the principle of distinction introduced in cantos XI and XIII: the wonders of Mars surpass, the poet explains, not Beatrice's eyes in absolute terms, but only the appearance they had in the lower sky. Never acknowledged in over sixty authoritative commentaries (with a single exception), this evident reprise of Thomas's lesson clarifies the role this passage plays within the poem: in verses 130–139, the auctor replicates the logical reasoning followed by Thomas in *Pd* XIII in order to test the reader, thus establishing a game of mirrors between the extradiegetic and diegetic level. Far from being a superfluous display of argumentation, the closing of *Pd* XIV establishes a direct dialogue with readers and invites them to actively participate in the didactic experience proposed by the *Commedia*, thereby positioning them at the end of a long chain of knowledge that binds humanity to heaven.

KEYWORDS: Paradiso XIV, knowledge, narratology, distinction, eyes.

Sul finale del canto quattordicesimo, Dante e Beatrice approdano sul cielo di Marte. Non appena Dante riesce a sostenere la vista del nuovo bagliore (v. 82) e poggia i piedi sul suolo rosso della "stella", i beati si mostrano a lui muovendosi lungo due raggi di luce che, disposti l'uno perpendicolarmente all'altro, formano i bracci di un'immensa croce.

A questo punto, di fronte agli occhi del pellegrino si manifesta un'altra di quelle «gioie care e belle / tanto che non si posson trar del regno»

(Pd X 71-72) e che la memoria non è riuscita a trattenere: nella croce, infatti, Dante intravede la figura di Cristo, che non può essere descritta tramite il ricorso a nessuna metafora ma che potrà conoscere solo chi, facendo tesoro del noto insegnamento evangelico (*Matt.* 16, 24), prenderà la propria croce e seguirà il Messia. A questa esperienza quasi mistica seguono, poi, altri straordinari fenomeni visivi e sonori: le anime, come sulla Terra i corpuscoli di polvere («le minuzie d'i corpi», v. 114) in un fascio di luce, si muovono lungo la croce, e il poeta sente promanare da esse la soave melodia di un inno polifonico, di cui riesce a cogliere soltanto le parole «resurgi» e «vinci».

Rapito da questo spettacolo, l'*auctor* si lascia sfuggire un'affermazione piuttosto ardita:

Io m'innamorava tanto quinci,
che 'nfino a li non fu alcuna cosa
che mi legasse con sì dolci vinci

(Pd XIV 127-129).¹

Proprio questa breve notazione dell'*auctor* dà origine a una precisazione, che occupa per intero gli ultimi versi di questo canto:

Forse la mia parola par troppo osa,
posponendo il piacer de li occhi belli,
ne' quai mirando mio disio ha posa;
ma chi s'avvede che i vivi suggelli
d'ogne bellezza più fanno più suso,
e ch'io non m'era li rivolto a quelli,
escusar puommi di quel ch'io mi accuso
per escusarmi, e vedermi dir vero:
ché 'l piacer santo non è qui dischiuso,
perché si fa, montando, più sincero.

(Pd XIV 130-139)

¹ Il testo della *Commedia* è sempre citato da Alighieri 2016b.

Il passo può essere ripartito, in sostanza, in tre sezioni. Nella prima (vv. 130-132), Dante presenta in forma di *percontatio* una possibile obiezione del lettore: com'è possibile che quanto Dante sta vedendo superi in bellezza gli occhi di Beatrice, che nei canti precedenti hanno sempre trionfato su tutte le altre meraviglie?²

La giustificazione del poeta è, a sua volta, ripartita tra le ultime terzine in premessa (vv. 133-135) e conclusione (vv. 136-139): se il lettore considera che «i vivi suggelli» – ossia, secondo l'interpretazione più accreditata,³ gli occhi della guida – diventano più belli man mano che si sale, e che Dante dopo la salita non si è ancora volto a guardarli, vedrà bene che, nel dire che nulla fino a quel momento aveva mai avvinto il pellegrino «con sì dolci vinci», l'autore non si sta riferendo al fulgore che gli occhi di Beatrice hanno acquisito su Marte. Con questa macchinosa e a tratti tautologica argomentazione, il poeta sostiene, insomma, che l'affermazione della terzina precedente non contraddice in realtà quanto il lettore ha finora imparato: nell'ascesa al nuovo cielo il fulgore degli occhi di Beatrice-teologia supera ancora, come nei canti precedenti, tutte le altre meraviglie, e se Dante ha qui assegnato un primato alle luci e alla melodia dei versi 91-126 è solo perché l'*agens* non ha ancora avuto occasione di guardare la guida. Nell'ultima immagine che Dante ha di Beatrice, gli occhi della beata hanno ancora la luminosità del cielo inferiore, e vengono dunque inevitabilmente oscurati, almeno fino al canto successivo,⁴ dalla comparsa della nuova schiera. Dante aveva, infatti, guardato la guida appena prima che i due lasciassero le corone di spiriti sapienti:

² Si parla, nello specifico, di *percontatio* quando una *sermocinatio* «non fa che riflettere l'obiezione di un ipotetico avversario, cui l'autore si accinge a rispondere» (Tateo 1976: 184).

³ Alcuni commentatori vi hanno visto, invece, i cieli (Buti, Benvenuto) o gli spiriti beati (Barbi). Su queste ipotesi si vedano Chiavacci Leonardi (in Alighieri 2016b: *ad locum*) e Soprano (1968: 22).

⁴ *Pd XV 32-36*: «poscia rivolsi a la mia donna il viso, e quinci e quindi stupefatto fui; / ché dentro a li occhi suoi ardeva un riso / tal, ch'io pensai co' miei toccar lo fondo / de la mia grazia e del mio paradiso».

Oh vero sfavillar del Santo spiro!
 come si fece sùbito e candente
 a li occhi miei che, vinti, nol soffriro!
 Ma Bëatrice sì bella e ridente
 mi si mostrò, che tra quelle vedute
 si vuol lasciar che non seguir la mente.
 Quindi ripreser li occhi miei virtute
 a rilevarsi; e vidimi traslato
 sol con mia donna in più alta salute.

(Pd XIV 76-84)

Si noti, qui, la sottile corrispondenza tra il participio *vinti* (v. 78) e il successivo *Vinci* (v. 125), in rima equivoca proprio con quel *vinci* (v. 129) che darà adito all'ipotetica obiezione del lettore. I rimandi testuali tra i versi 127-129 e queste terzine, che descrivono l'ultima visione di Beatrice nel cielo del Sole, segnalano la voluta giustapposizione dei due luoghi, suggerendo implicitamente la soluzione che verrà poi esposta dal poeta nei dieci versi conclusivi.⁵

Proprio in questa precisazione finale, che inverte bruscamente il tono del canto e sembra quasi annullare l'effetto di meraviglia provocato nel lettore dalla straordinaria descrizione del cielo di Marte, si cela una piccola *crux* della moderna critica dantesca, da cui è stata spesso giudicata insolita, quando non oziosa e superflua. Così, se Dino Provenzal (in Alighieri 1983: *ad locum*) descrive le terzine come «stanche e confuse» e Attilio Momigliano (in Alighieri 1979: *ad locum*) definisce la chiusa «una freddura», Luigi Pietrobono (in Alighieri 1982: *ad locum*) arriva addirittura ad affermare che «il canto meritava un'altra chiusa». C'è, poi, chi sottolinea la singolarità del passo,⁶ chi cerca di giustificare l'«eccesso di

⁵ Il ricorrere, lungo il canto, di voci del verbo *vincere* in sottile *climax* (*vinto*, v. 56; *vinti*, v. 78; *vince*, v. 103; *Vinci*, v. 125; *vinci*, v. 129) e la rima equivoca con la voce *vinci* (per 'vincoli'), rarissima nel poema, mi sono stati gentilmente segnalati dal professor Ronald L. Martinez (Brown University).

⁶ «Ma dall'affermazione di questo progressivo e insieme assoluto raggiungimento sorge una singolare virata conclusiva» (Ferroni 2015: 428); «Singolare chiusura di canto,

sottigliezza» del poeta⁷ e chi parla di un finale capzioso, oppure «complicato e artificioso».⁸

Ancor più spietata risulta la lettura di Carlo Steiner, che colloca la conclusione del canto al verso 129 e relega quanto segue a mera glossa.⁹ Non mancano, infine, interpreti che si limitano a sciogliere la lettera dei versi, senza devolversi in alcun commento o spiegazione di sorta, o che non fanno neppure menzione della chiusa, quasi che il canto terminasse davvero, come vorrebbe Steiner, al verso 129.¹⁰

Inspiegabile sarebbe, insomma, stando a gran parte della critica, la decisione del poeta di guastare la meravigliosa descrizione del cielo di Marte con terzine tanto macchinose. D'altra parte, non pare tuttavia plausibile che l'autore della *Commedia* abbia scelto di inserire, per giunta in finale

con accusa e scusa del poeta» (Chiavacci Leonardi in Alighieri 2016b: *ad locum*).

⁷ «Ma nella elaborata sottigliezza della giustificazione, degna di un teologo, c'è forse una più riposta intenzione» (Mattalia in Alighieri 1960: *ad locum*); «A giustificare un certo eccesso di sottigliezza che a taluno parrà di avvertire in questa "scusa" del poeta, si dovrà tener conto del presupposto simbolico: la bellezza di Beatrice è il riflesso della rivelazione» (Sapegno in Alighieri 1968: *ad locum*).

⁸ «E fin qui tutti i commentatori sono d'accordo nell'interpretazione degli ultimi dieci versi del canto, costruiti invero con un giuoco di parole ed un ripensamento alquanto artificioso, anche nella forma, non certo a vantaggio dell'arte» (Soprano 1968: 22); «Lo scrupolo enunciato nella terzina precedente si sviluppa in questo "finalino" con elegante capziosità» (Sermonti in Alighieri 1996: *ad locum*); «Tutto il complicato e artificioso discorso vuol essere un omaggio alla superiore bellezza della sua donna» (Chimenz in Alighieri 1962: *ad locum*); «La migliore esplicazione di queste terzine, complicate e artificiose, mi sembra quella fornita dal Chimenz» (Inglese in Alighieri 2016a: *ad locum*).

⁹ «Così sono ingegnosamente esaltati gli effetti della musica nel cielo appunto che la rappresenta e il canto si chiude. Quello che segue, poi, è commento, segno notevole ad ogni modo del rigore col quale il poeta teologo esaminava ogni parola, commisurandone il valore al fatto o al sentimento che voleva esprimere» (Steiner 1964: 1641).

¹⁰ Si vedano, ad esempio, Barolini 2014 e Sini 2010. Emblematico il caso di Sowell (1995: 209), che nel chiosare il verso 129 scrive: «Notions of sweetness ("dolce tintinno"), light ("lumi"), the cross ("la croce"), and ecstasy ("mi rapiva") combine to prepare the reader for the pilgrim's ecstatic state in the concluding verses of the canto».

di canto, un chiarimento tutto sommato superfluo per nulla più che un puro scrupolo di iperprecisione.¹¹

Che funzione potrebbe ricoprire, allora, nell'economia del canto e del poema, la giustificazione di un'affermazione apparentemente contraddittoria? Per l'esegesi del passo, una prima, necessaria considerazione riguarda la somiglianza tra il procedere logico impiegato da Dante nella chiusa e quello seguito da san Tommaso nella lunga spiegazione che occupa il canto precedente.

IL PRINCIPIO DI DISTINZIONE

Riprendendo la parola dopo l'intervento di san Bonaventura (*Pd* XII), Tommaso interviene qui a precisare un'affermazione che, nella sua ambiguità, ha generato in Dante il germe del dubbio. Nel canto decimo, infatti, presentando la prima corona di spiriti sapienti, l'Aquinate aveva detto della quinta luce (in cui i commentatori concordemente riconoscono la figura di Salomone)¹²

entro v'è l'alta mente u' sì profondo
saver fu messo, che, se 'l vero è vero,
a veder tanto non surse il secondo.

(*Pd* X 112-114)

Per chiarire meglio le proprie parole, Tommaso aveva risposto a un primo dubbio di Dante nel canto successivo, dove aveva già accennato all'importanza di "distinguere":

Così com'io del suo raggio resplendo,
sì, riguardando ne la luce eterna,

¹¹ Tra gli esegeti che, invece, hanno provato ad attribuire una spiegazione a questo curioso finale, c'è anche chi ha avanzato l'ipotesi di possibili letture allegoriche (Trucchi 1936: *ad locum*; Varela-Portas de Orduña 2020: 542-543).

¹² Sulla tradizione salomonica in Dante dalle opere giovanili alla *Commedia* e sui significati e i temi connessi a questa figura si veda Nasti 2007.

li tuoi pensieri onde cagioni apprendo.
 Tu dubbi, e hai voler che si ricerna
 in sì aperta e 'n sì distesa lingua
 lo dicer mio, ch'al tuo sentir si sterna,
 ove dinnanzi dissi: "U' ben s'impingua",
 e là u' dissi: "Non nacque il secondo";
 e qui è uopo che ben si distingua.

(Pd XI 20-27)

La spiegazione su «Non nacque il secondo», rimandata a causa dell'intervento di san Bonaventura, viene ripresa infine nel canto tredicesimo:

Ruppe il silenzio ne' concordi numi
 poscia la luce in che mirabil vita
 del poverel di Dio narrata fumi,
 e disse: "Quando l'una paglia è trita,
 quando la sua semenza è già riposta,
 a batter l'altra dolce amor m'invita".

(Pd XIII 31-36)

Innanzitutto, Tommaso esplicita la domanda di Dante: com'è possibile che non sia mai esistito un uomo più sapiente di Salomone, se la teologia insegna che uomini perfetti furono solo Cristo e Adamo, generati direttamente da Dio? La lunga soluzione, che occupa i versi 52-111, si appella allora proprio al principio tomistico della distinzione, grazie al quale si scoprirà che le conoscenze di Dante («il tuo credere») e l'affermazione di Tommaso («il mio dire») in realtà possono coesistere («nel vero farsi come centro in tondo», vv. 49-51).

sì ch'io commendo tua oppinione,
 che l'umana natura mai non fue
 né fia qual fu in quelle due persone.
 Or s'i' non procedesse avanti piùè,
 "Dunque, come costui fu senza pare?"
 comincerebber le parole tue.

Ma perché paia ben ciò che non pare,
 pensa chi era, e la cagion che 'l mosse,
 quando fu detto "Chiedi", a dimandare.
 Non ho parlato sì, che tu non posse
 ben veder ch'el fu re, che chiese senno
 acciò che re sufficiente fosse;
 non per sapere il numero in che enno
 li motor di qua sù, o se *nesesse*
 con contingente mai *nesesse* fenno;
 non *si est dare primum motum esse*,
 o se del mezzo cerchio far si puote
 triàngol sì ch'un retto non avesse.
 Onde, se ciò ch'io dissi e questo note,
 regal prudenza è quel vedere impari
 in che lo stral di mia intenzion percuote;
 e se al "surse" drizzi li occhi chiari,
 vedrai aver solamente rispetto
 ai regi, che son molti, e ' buon son rari.

(Pd XIII 85-108)

Dopo aver confermato le credenze di Dante (vv. 85-87) sulla perfetta natura di Cristo e Adamo, Tommaso applica il principio di distinzione e risolve il dubbio: secondo il Libro dei Re (*III Reg.* 3, 5-12), Salomone chiese a Dio non la sapienza in senso assoluto, ma la sapienza di governo; si può quindi dire che nessuno fu più saggio di Salomone senza che questo entri in contraddizione con la perfezione di Cristo e Adamo, perché la sapienza di Salomone riguarda esclusivamente l'ambito politico.

Con questa distinzion prendi 'l mio detto;
 e così puote star con quel che credi
 del primo padre e del nostro Diletto.

(Pd XIII 109-111)

Una volta conclusa la spiegazione, Tommaso si abbandona infine a una lunga invettiva nei confronti di coloro che pretendono di essere sapienti,

ma vanno alla ricerca del vero senza curarsi del principio di distinzione, finendo così per formarsi opinioni arbitrarie:

E questo ti sia sempre piombo a' piedi,
 per farti mover lento com'uom lasso
 e al sì e al no che tu non vedi:
 ché quelli è tra li stolti bene a basso,
 che senza distinzione afferma e nega
 ne l'un così come ne l'altro passo;
 perch'elli 'ncontra che più volte piega
 l'opinion corrente in falsa parte;
 e poi l'affetto l'intelletto lega.
 Vie più che'ndarno da riva si parte,
 perché non torna tal qual e' si move,
 chi pesca per lo vero e non ha l'arte.

(Pd XIII 112-123)

Nessuna affermazione è, insomma, inerentemente vera o falsa, ma è sempre necessario precisarla. Le parole imprecise pronunciate da Tommaso nel canto decimo sono quindi servite al santo per ricordare all'*agens* un presupposto indispensabile per ogni tipo di ricerca intellettuale.¹³

La distinzione non agisce, del resto, all'interno del solo canto tredicesimo. Applicando il cosiddetto principio retrogrado (Antonelli 2011: 14), è possibile individuare un analogo procedimento logico, ad esempio, nella lunga spiegazione con cui Beatrice dimostra che una sua recente affermazione sulla volontà non è in contraddizione con quanto detto da Piccarda nel canto precedente:

Però, quando Piccarda quello spreme,
 de la voglia assoluta intende, e io
 de l'altra; sì che ver diciamo insieme.

(Pd IV 112-114)

¹³ Sull'importanza del principio di distinzione nel cielo del Sole si veda Barolini (1992: 194-217).

Evidente è, a questo punto, la somiglianza tra il procedere logico adottato da Tommaso nel canto tredicesimo e la concisa precisazione dantesca del successivo. In entrambi i casi, infatti, il narratore si lascia sfuggire un'affermazione apparentemente in contraddizione con le credenze del proprio interlocutore, e ne verbalizza in una *percontatio* l'ipotetica obiezione; in seguito, mette in atto il principio di distinzione, precisando le condizioni che rendono l'affermazione vera; infine, risolve il dubbio, dimostrando come il "credere" del narratario e il "dire" del narratore possano in realtà coesistere.

Si possono notare, inoltre, da un punto di vista stilistico, l'analogo uso del "ma" (*Pd* XIII 91; *Pd* XIV 133) a introdurre la soluzione del dubbio, il ricorso a *verba videndi* per descrivere la progressiva presa di consapevolezza dell'interlocutore («apri li occhi», «vedrai» in *Pd* XIII 49-51; «chi s'avvede» in *Pd* XIV 133; «vedermi» in *Pd* XIV 137),¹⁴ e infine l'insistenza sul «vero», comune anche alla Beatrice del canto quarto (*Pd* IV 114; *Pd* XIII 51 e 123; *Pd* XIV 137).

L'ipotesi di un'ispirazione tomistica per la chiusa del canto quattordicesimo verrebbe, inoltre, ulteriormente rafforzata dalla presenza di un rimando a un passo della *Summa Theologiae* (II-II q. 4 a. 8), in cui l'Aquinate risponde a un'ipotetica obiezione sostenendo la superiorità della fede sulla scienza e le virtù intellettuali «a parità di condizioni» (Varela-Portas de Orduña 2020: 542-543). Per costruire la sua argomentazione, Dante attingerebbe, insomma, tanto al Tommaso storico quanto al Tommaso personaggio della *Commedia*.

Sorprende allora che, considerata la centralità dell'ammonimento di Tommaso sull'importanza di "distinguere", nessuno dei principali interpreti del poema vi abbia fatto appello nel commentare la chiusa del canto quattordicesimo. Dallo spoglio di oltre sessanta autorevoli commenti¹⁵ è

¹⁴ In *Pd* XIV 137, l'uso traslato del verbo "vedere" come metafora del chiarimento intellettuale sfocia nella sinestesia («vedermi dir vero»).

¹⁵ In aggiunta al nutrito corpus di commenti antichi e moderni disponibile sul database del Dartmouth Dante Project (<<https://dante.dartmouth.edu>>, ultimo accesso in data 28

emersa infatti una sola, brevissima menzione del principio di distinzione, che figura nel commento ottocentesco di Luigi Bennassuti.¹⁶

L'autore di quest'unico riferimento alla distinzione e al canto tredicesimo, che non sembra aver fatto scuola tra i maggiori esegeti novecenteschi e contemporanei, rinuncia, d'altra parte, a qualsiasi tentativo di motivare la chiusa, che – sebbene chiarita nei suoi presupposti intellettuali – appare ancora, come vorrebbero i più, artificiosa e superflua.

Anche una volta riconosciuta, infatti, nelle terzine un'evidente messa in atto del principio tomistico di distinzione, resta comunque ancora da chiarire l'effettiva funzione di questo rimando intratestuale. Perché inserire una lunga precisazione a proposito degli occhi di Beatrice ispirata dal principio tomistico della distinzione, laddove il chiarimento pare ai critici del tutto infruttuoso? La risposta a questa domanda fondamentale si cela, a mio parere, nei meccanismi di trasmissione di conoscenza rintracciabili nella complessa costruzione narrativa della terza cantica.

COSTRUZIONE NARRATIVA E TRASMISSIONE DI CONOSCENZA

La vicenda della *Commedia* disegna un percorso di graduale purificazione spirituale del protagonista, che dallo smarrimento della selva giunge infine a contemplare, lui vivente, lo splendore del divino. Durante il viaggio attraverso il buio degli antri infernali, le ripide pendici del Purgatorio e le meraviglie dei cieli paradisiaci, tuttavia, l'educazione del personag-

febbraio 2024), si sono consultati, nello specifico, Ariani (2010: 233-234), Barolini 2014, Berretta 1965, Camerino (in Alighieri 2013), Chiavacci Leonardi (in Alighieri 2016b), Dronke 1975, Durling e Martinez (in Alighieri 2010), Fallani 1973, Ferroni 2015, Hollander (in Alighieri 2011), Inglese (in Alighieri 2016a), Mercuri (in Alighieri 2021), Picone 2002, Sermonti (in Alighieri 1996), Soprano 1968, Sowell 1995, Steiner 1964.

¹⁶ «Se Dante dunque ha detto il vero, e se questo vero accettato colla distinzione prescritta nel Canto XIII antecedente lungi dal togliere alla bellezza di Beatrice, la viene anzi ad accrescere, ha ragion di dire che, fatti bene i conti, lo può scusare qualunque altro. Perciocché Dante non intese qui parlare di Beatrice quale diventò in Marte, ma di Beatrice quale era nel Sole» (Bennassuti 1968: *ad locum*).

gio-Dante appare sempre più orientata non soltanto all'edificazione morale, ma anche a una vera e propria maturazione intellettuale: interrogando da discepolo le guide e le anime che lo accompagnano lungo i tre regni oltremondani e giungendo infine, sebbene per pochi istanti, alla contemplazione estatica del mistero divino, il poeta può finalmente saziare la naturale sete di conoscenza che lo aveva travagliato sin dai tempi del *Convivio*.

Scopo del viaggio è, inoltre, proprio la successiva stesura del poema stesso «in pro del mondo che mal vive», affidata a Dante come mandato al suo ritorno sulla Terra. Per volere divino, le anime istruiscono insomma il personaggio affinché con la sua penna questi possa a sua volta educare, una volta pronto a rivestire i panni del maestro, l'intero genere umano.

È naturale, quindi, che, dato l'intento dichiaratamente didascalico o, per meglio dire, didattico dell'operazione dantesca, la *Commedia* si configuri come un percorso di apprendimento per il lettore, che procedendo nella lettura del poema ripercorre idealmente il medesimo itinerario conoscitivo cui è sottoposto il protagonista dell'opera. Quel che è straordinario è, tuttavia, il peculiare dialogo che l'autore istituisce con il destinatario implicito del testo: tutt'altro che mero ricettore di conoscenze, il lettore è assunto qui a vero e proprio interlocutore del poeta, che lo invita spesso a farsi presenza attiva e partecipe nell'esperienza educativa che la *Commedia* propone. Tanto negli appelli al lettore, vere e proprie finestre di dialogo oggetto di grande dibattito tra gli esegeti,¹⁷ quanto nei ripetuti chiarimenti, notazioni e spiegazioni che continuamente affiorano nel testo, Dante assume a sua volta un ruolo di vero e proprio maestro, replicando e facendo sua la postura che le anime avevano riservato al suo "doppio" diegetico.

Dati questi presupposti, per tentare di districare e di chiarire le complesse dinamiche che regolano la trasmissione di conoscenza nel *Paradiso*

¹⁷ Si ricordino, in particolare, le diverse letture di Auerbach 1966 e Spitzer 1976. Per una panoramica completa sugli appelli al lettore si veda l'analisi di Ledda (2002: 117-158).

dantesco occorrerà fare appello, d'ora innanzi, ad alcuni concetti cardine della moderna narratologia:¹⁸ mi riferisco, in particolare, alla distinzione tra i diversi piani o livelli della narrazione e alle peculiarità della forma autodiegetica descritte da Gérard Genette nel terzo volume di *Figure*. Ferma restando la necessaria distinzione tra voce narrante della *Commedia* e persona storica del poeta fiorentino (Muresu 2021: 327), si è scelto in questa sede di adottare una visione bipartita, che ci è parsa funzionale ai fini di questo discorso. Designeremo, perciò, d'ora innanzi con le tradizionali formule *auctor* e *agens*, rispettivamente, le due figure di Dante-narratore (o commentatore) e Dante-personaggio (Varela-Portas de Orduña 2021).¹⁹

La *Commedia* è affidata, naturalmente, a una narrazione di tipo autobiografico: si ha, infatti, un narratore autodiegetico, che in un tempo successivo a quello dei fatti narrati si guarda indietro e ripercorre la propria esperienza alla luce di quanto ha imparato.²⁰ Il Dante *auctor*, che segue

¹⁸ Fino ad anni recenti, nei confronti degli studi narratologici sul poema sembrerebbe regnare una diffidenza un po' crociana, al punto che, nell'introduzione al *Cambridge Companion to Dante's 'Commedia'*, Barański e Gilson (2018: 1) confessano «that such 'narratological' features have been relatively understudied by Dantists, and that it has been especially difficult for readers confronting the poem to seek adequate orientation in this area». La scarsità di studi sugli aspetti più strettamente narrativi del poema è, del resto, riconducibile a quel sostanziale disinteresse della teoria narrativa verso il testo poetico che per McHale 2009 costituisce un vero e proprio scandalo.

¹⁹ Su questo topos classico della critica dantesca, che affonda le sue radici già nella discussa epistola a Cangrande (*Ep.* XIII 38), è stato scritto molto: tra i testi capitali sull'argomento si ricordino i fondamentali contributi di Spitzer (1946: 416-418), Singleton (1954: 10; 1958: 5), Contini 1970 e Picone 1999. Una sintesi della questione si trova in Ledda (2008: 73-74; 2018), Riccobono (2013: 14-21) e Steinberg (2021: 4-5). Si potrebbe obiettare, a questo punto, che tanto l'*auctor* quanto l'*agens* agiscono in un certo senso come personaggi all'interno del poema (Muresu 2021: 331; Varela-Portas de Orduña 2021); da un punto di vista strettamente narratologico, tuttavia, «l'istanza narrativa di un racconto primo è [...], per definizione, extradiegetica», anche laddove si tratti un personaggio di finzione (Genette 2006: 276-277).

²⁰ Si può parlare, a questo proposito, di una struttura "a due tempi" del poema (Riccobono 2013: 12).

le vicende dell'*agens* con lo sguardo di chi ha già sperimentato la visione di Dio, si trova in una condizione simile a quella che secondo Genette accomuna il narratore della *Recherche* a opere della letteratura religiosa come le *Confessioni* di Sant'Agostino: «non solo il narratore ne sa (e in maniera tutta empirica), *più* del protagonista; egli *sa* in assoluto, conosce la Verità» (Genette 2006: 301).²¹ Ai due diversi piani (anche temporali) del poema corrispondono, quindi, due diversi livelli di consapevolezza: a livello extradiegetico, l'autore della *Commedia* imbandisce per il lettore un banchetto di sapienza che raccoglie la dottrina appresa nei tre regni ultraterreni, dall'alto di chi ha già raggiunto il maggior grado di consapevolezza possibile per un vivente; a livello intradiegetico, invece, il personaggio-Dante compie, insieme al lettore, un lungo percorso di formazione intellettuale, e come un vero e proprio discepolo interroga le anime, espone i propri dubbi alle guide e cerca di assimilarne gli insegnamenti.²²

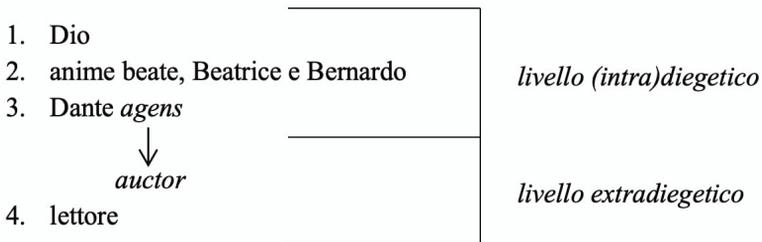
Adottando la forma autodiegetica, Dante assume, nel suo doppio status di autore e protagonista della *Commedia*, un ruolo di vero e proprio mediatore tra l'universo narrato del viaggio nell'Aldilà (livello diegetico) e il tempo e il luogo della narrazione (livello extradiegetico), garantendo così l'apertura del canale di comunicazione non solo tra i diversi piani della narrazione, ma anche tra Dio e il genere umano.²³ Il lettore viene così posto al capo estremo di una gerarchia conoscitiva, che ha origine direttamente nell'unico «fonte ond'ogni ver deriva».

²¹ L'analogia tra l'io della *Recherche* e il Dante della *Commedia* è, del resto, sottolineata da Contini (1970: 335-336).

²² Si veda Steinberg 2021: 4.

²³ È importante, a questo punto, non confondere l'aggettivo "extradiegetico", che colloca il narratore a livello del racconto primo, con "eterodiegetico", che invece definisce la relazione che questi intrattiene con la vicenda narrata. Un narratore extradiegetico, infatti, non è necessariamente estraneo ai fatti che riferisce, ma può comparire come personaggio all'interno del proprio stesso racconto (narratore extradiegetico-omodiegetico). Si veda, a questo proposito, l'analisi su livelli narrativi e forma autodiegetica condotta da Genette (2006: 275-277), che definisce come extradiegetica la narrazione condotta da un narratore-autore, situato al medesimo livello narrativo del proprio lettore.

Nell'intera *Commedia*, e in special modo nella terza cantica, il sapere viene infatti trasmesso al lettore attraverso un percorso discendente che intreccia i diversi piani della narrazione in quella che, con un'immagine in parte affine a quella di “grande catena della rivelazione” o di *great chain of being*,²⁴ potremmo definire come una vera e propria “catena” conoscitiva, schematizzabile come segue:



Perché gli insegnamenti possano raggiungere il lettore, occorre che essi percorrano i diversi nodi di questa gerarchia: Dio, sorgente di ogni verità, sazia con la propria luce i beati, che, spinti dalla carità, mettono la propria sapienza a disposizione di Dante; attraversando i vari cieli e interrogando le anime e le proprie guide, che attingono direttamente alla visione divina, l'*agens* acquisisce poi a sua volta sempre maggiore consapevolezza, si forma e accresce il proprio bagaglio di conoscenze fino alla *determinatio magistralis* di *Pd* XXIV-XXVI (Imbach 2019: 213-216)

²⁴ In un celebre saggio, anche Leo Spitzer ha parlato, a proposito del ruolo didattico di Dante all'interno della *Commedia*, di una vera e propria «catena della rivelazione», che grazie all'opera di mediazione dell'*auctor* «congiunge l'umanità al cielo» (Spitzer 1976: 237). L'idea di una catena che lungo vari anelli congiunge l'umanità al Cielo non doveva, inoltre, essere estranea allo stesso Dante: tanto nel *Convivio* (III vii) quanto nella *Commedia* (*Pd* XIII 52-87; XXIX 13-36), infatti, il poeta fa accenno al concetto di “grande catena dell'essere” o *scala naturae*, che la cosmologia medievale aveva ereditato dalla filosofia neoplatonica di Plotino attraverso Macrobio, il *Liber de Causis* e le opere di Alberto Magno.

e alla visione diretta di Dio; di ritorno dal viaggio, infine, l'*auctor* trasmette – pur nei limiti imposti dalla memoria – le conoscenze apprese ai lettori, permettendo loro di «servare il suo solco» e di ripercorrere, idealmente, l'itinerario conoscitivo dell'*agens*.²⁵

Questo parallelismo tra educazione dell'*agens* (a livello diegetico) e del lettore (a livello extradiegetico) non agisce, tuttavia, soltanto a livello macroscopico sulla struttura del poema, ma si può rintracciare talora anche all'interno di singoli passi ed episodi, utilissimi a mettere in luce le modalità di trasmissione di conoscenza nel *Paradiso* dantesco.²⁶ Tra i numerosi casi, si possono citare, a titolo di esempio, il ricorso alla similitudine dello scolaro,²⁷ le apostrofi con cui tanto le anime (*Pd* III 31-33; VII 22-24, 34 e 94-96; XIII 49-51) quanto l'autore (*If* IX 61-63; *Pg* VIII 19-21; *Pd* X 7-9; XIII 1-3) richiamano i rispettivi allievi all'attenzione, e infine il frequente ricorso alle metafore del nutrimento e del fantolino, che interessano tutti i livelli dell'ideale gerarchia che si è qui tentato di deli-

²⁵ Si tenga presente, d'altra parte, che la catena conoscitiva che abbiamo qui individuato non è statica, bensì soggetta a continui riassetamenti. Sebbene, infatti, la costruzione narrativa qui delineata preveda che tra un grado e il successivo sussista sempre uno scarto conoscitivo, necessario presupposto della relazione tra allievo e maestro, durante il corso del poema si sottolinea a più riprese come l'unica distanza davvero impossibile da colmare sia quella che separa l'imperscrutabile intelletto divino da qualsiasi altro genere di conoscenza. Se, infatti, neppure il più perfetto dei Serafini potrà mai valicare il limite tra la perfetta consapevolezza del Creatore e l'irriducibile imperfezione delle creature, tanto Dante quanto il lettore avranno invece la possibilità di risalire la gerarchia conoscitiva fino al secondo livello, sia (nel caso dell'*agens*) giungendo al termine del viaggio alla diretta visione di Dio, sia (nel caso dell'*auctor*, ormai lontano dall'Empireo, e soprattutto del lettore) morendo ed entrando a propria volta a far parte del novero dei beati. Sullo scarto conoscitivo tra i diversi livelli delineati e sul perché il Dante *auctor*, che pure ha avuto accesso diretto alla visione divina, non possa essere completamente assimilato alle anime beate, rinvio qui all'ampia discussione presente nella mia tesi di laurea magistrale (Fiducia 2022: 57-77).

²⁶ Qualche riferimento a queste forme di rispecchiamento tra il piano diegetico ed extradiegetico della narrazione si trova anche in Barolini 1992.

²⁷ Riferita tanto all'*agens* (*Pd* XXIV 46-51; XXV 64-67) quanto al lettore (*Pd* X 22-24).

neare.²⁸ Ci troviamo di fronte, dunque, non soltanto a un isolato parallelo tra il rapporto anime-agens e auctor-lettore, ma a una fitta rete di rimandi intratestuali.

Talvolta, inoltre, si assiste a una vera e propria ripresa, a livello di cornice, di insegnamenti impartiti dalle anime in diversi luoghi del poema. È il caso, ad esempio, del celebre invito dantesco ai lettori inesperti a non mettersi nel pelago (*Pd* II 1-18), che sembrerebbe dialogare con l' ammonimento pronunciato da Tommaso (*Pd* XIII 121-123), della descrizione dei pianeti visti dal cielo delle Stelle Fisse (*Pd* XXII 139-141), che presenta un esplicito rimando alla spiegazione di Beatrice sulle macchie lunari (*Pd* II 46-148), e, infine, di una breve notazione sul primo mobile (*Pd* XXX 106-108), che sintetizza la lunga discussione svolta da Beatrice ai canti ventisette e ventotto. In questi passi, il narratore non si limita, infatti, a replicare nel rapporto col lettore la postura che le anime hanno nei confronti dell'agens, ma, riprendendo apertamente insegnamenti esposti dai personaggi a livello diegetico, sottolinea il percorso discendente attraverso cui il sapere viene trasmesso da Dio alle anime, dalle anime a Dante, e, infine, da Dante al lettore. L'espedito, oltre a legittimare l'autorità profetica del poeta come mediatore di un sapere che deriva direttamente dal cielo, ricopre anche una precipua funzione didattica, in quanto utile a richiamare alla mente dell'allievo le nozioni apprese durante la lettura della terza cantica.

Mediante il ricorso a un gioco di specchi tra livello diegetico ed extradiegetico, insomma, Dante non solo assume un ruolo didattico paragonabile a quello che le anime hanno nei confronti dell'agens, ma colloca anche la propria opera divulgativa nel solco di un grande processo di tra-

²⁸ Come Dio sazia i beati con la luce della verità (*Pd* X 49-51; XXIV 1-9) e come le anime saziano, a loro volta, l'agens risolvendone i dubbi (*Pd* V 37-39; VII 11-12; X 88-90 e 123; XIX 25-27; XXVIII 61-62), così l'auctor imbandisce per il lettore un vero e proprio banchetto di sapienza (*Pd* X 22-25). Sulla metafora del fantolino e sulla carità come forza motrice del processo di trasmissione di conoscenza mi permetto, ancora una volta, di rimandare alla mia tesi di laurea (Fiducia 2022: 85-90). Sul legame tra conoscenza e amore nel cielo del Sole, si veda inoltre Dronke 1990.

smissione di conoscenza voluto da Dio e ispirato dalla carità. Il lettore implicito di Dante non è, inoltre, soltanto un ricettore passivo di conoscenze, ma viene invece invitato a prendere parte attiva all'esperienza didattica del poema e a farsi davvero discepolo, intraprendendo così in prima persona, grazie alla mediazione dell'autore, un percorso di formazione tanto spirituale quanto intellettuale.

UNA PROVA PER IL LETTORE

Per tornare al finale del canto quattordicesimo, io credo dunque che Dante abbia inserito gli ultimi tredici versi per ribadire l'importanza del principio di distinzione e mettere alla prova il lettore: analogamente all'*auctor* nell'appello al lettore di *Pd* II 1-18, Tommaso aveva infatti sottolineato i pericoli del mettersi nel *pelago* senza gli strumenti necessari, e il lettore dovrebbe ormai aver imparato a non affermare o negare nulla senza prima applicare il principio di distinzione. Se Tommaso, nel canto tredicesimo, risponde con una *sermocinatio* alla silenziosa obiezione dell'*agens*, l'*auctor*, divenuto ormai maestro, dimostra di aver interiorizzato l'insegnamento ricevuto nel cielo del Sole risolvendo in una *percontatio* un'analogia obiezione del lettore: dire che le luci del cielo di Marte sono ancora più belle degli occhi di Beatrice non significa contraddire quanto detto nei canti precedenti, perché Dante non sta qui parlando degli occhi in senso assoluto, ma soltanto dell'aspetto che quegli occhi avevano nell'ultima occasione in cui il poeta li aveva guardati.

Nel corso del canto quattordicesimo, il poeta allestisce, insomma, una delle tante "trappole interpretative" che costellano la cantica (Durling e Martinez in Alighieri 2010: 16-17), introducendo volutamente l'ambigua affermazione dei versi 127-129 per trarre in inganno il lettore e testare se abbia davvero assimilato, dopo la lettura del canto tredicesimo, l'invito di Tommaso a muoversi col «piombo a' piedi». Seguendo il medesimo procedimento operato da Tommaso (*Pd* XIII 37-111) e da Beatrice (*Pd* IV 16-114) e applicando il principio di distinzione, l'*auctor* ricorda al let-

tore che prima di affermare o negare qualcosa bisogna procedere con grande cautela.²⁹

Il riferimento al principio di distinzione, che, a eccezione del solo Benassuti, non figura in alcuno dei testi consultati, permette, dunque, di attribuire un significato e una funzione a questo curioso finale. La pedante precisazione sugli occhi di Beatrice, che, considerata nell'esclusivo contesto del canto, è apparsa ai commentatori «quasi una non necessaria aggiunta» alla «perfetta chiusura» del verso 129 (Chiavacci Leonardi in Alighieri 2016b: 389), se riletta alla luce dell'insegnamento impartito da un narratore intradiegetico come Tommaso, assume invece un significato nuovo, rivelandosi così del tutto funzionale a quel processo di trasmissione del sapere al lettore che costituisce, in definitiva, lo scopo ultimo della *Commedia*.³⁰

²⁹ *Pd* XIV 112-114 «E questo ti sia sempre piombo a' piedi, / per farti mover lento com' uom lasso / e al sì e al no che tu non vedi».

³⁰ Un ringraziamento sentito va ai professori Valter Boggione (Università degli Studi di Torino), Giovanni Barberi Squarotti (Università degli Studi di Torino), Ronald L. Martinez (Brown University) e Juan Varela-Portas de Orduña (Universidad Complutense de Madrid) per i generosi consigli.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, D. (1960): *La Divina Commedia*, a cura di D. Mattalia, Milano, Rizzoli, <<https://dante.dartmouth.edu>>.
- ALIGHIERI, D. (1962): *La Divina Commedia*, a cura di S.A. Chimenz, Torino, UTET, <<https://dante.dartmouth.edu>>.
- ALIGHIERI, D. (1968): *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, <<https://dante.dartmouth.edu>>.
- ALIGHIERI, D. (1979): *La Divina Commedia*, commento di A. Momigliano, Firenze, Sansoni, <<https://dante.dartmouth.edu>>.
- ALIGHIERI, D. (1982): *La Divina Commedia* commentata da L. Pietronbono. IV ed. Torino, Società Editrice Internazionale, <<https://dante.dartmouth.edu>>.
- ALIGHIERI, D. (1983): *La Divina Commedia*, commentata da D. Provenzal, Vicenza, Edizioni Scolastiche Mondadori, <<https://dante.dartmouth.edu>>.
- ALIGHIERI, D. (1996): *La Divina Commedia*, a cura di V. Sermonetti, 3 voll., Milano, Edizioni Scolastiche Mondadori.
- ALIGHIERI, D. (2010): *The Divine Comedy*, edited and translated by R.M. Durling, introduction and notes by R.L. Martinez and R.M. Durling, 3 voll., Oxford-New York, Oxford University Press.
- ALIGHIERI, D. (2011): *Commedia*, con il commento di R. Hollander, traduzione a cura di Simone Marchesi, Firenze, Olschki.
- ALIGHIERI, D. (2013): *La Divina Commedia*, a cura di G.A. Camerino, 3 voll., Napoli, Liguori.
- ALIGHIERI, D. (2016a): *Commedia*, revisione del testo e commento di G. Inglese, 3 voll., Roma, Carocci.
- ALIGHIERI, D. (2016b): *Divina Commedia*, commento di A.M. Chiavacci Leonardi, 3 voll., Milano, Mondadori.

- ALIGHIERI, D. (2021): *Paradiso*, a cura di R. Mercuri, Torino, Einaudi.
- ANTONELLI, R. (2011): *Come (e perché) Dante ha scritto la 'Divina Commedia'?*, «Critica del testo» XIV/1, *Dante, oggi/1*, a cura di R. Antonelli, Annalisa Landolfi, Arianna Punzi, Roma, Viella, pp. 3-23.
- ARIANI, M. (2010): *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel 'Paradiso' di Dante*, Roma, Aracne.
- AUERBACH, E. (1966): *Gli appelli di Dante al lettore*, in ID., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, pp. 309-323.
- BARAŃSKI, Z., GILSON, S. (2018): *Introduction*, in *The Cambridge Companion to Dante's 'Commedia'*, edited by Z.G. Barański, S. Gilson, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-3.
- BAROLINI, T. (1992): *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press.
- BAROLINI, T. (2014): *'Paradiso' 14: Our Bodies, Our Loves*, in *Commento Baroliniano, Digital Dante*, New York, Columbia University Libraries, <<https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/paradiso/paradiso-14/>>.
- BENASSUTI, L. (1868): *La Divina Commedia di Dante Alighieri col commento cattolico di Luigi Bennassuti, arciprete di Cerea*, Verona, Ci-velli, <<https://dante.dartmouth.edu>>.
- BERRETTA, G. (1965): *Il canto XIV del 'Paradiso'*, «Filologia e letteratura» XI, pp. 254-269.
- CONTINI, G. (1970): *Dante come personaggio-poeta della 'Commedia'*, in ID., *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, pp. 335-361.
- DRONKE, P. (1975): *'Orizzonte che rischiari': Notes Towards the Interpretation of 'Paradiso' XIV*, «Romance Philology» XXIX, n. 1, pp. 1-19.
- DRONKE, P. (1990): *La prima corona del cielo del sole*, in ID., *Dante e le tradizioni latine medievali*, pp. 131-160.

- FALLANI, G. (1973): *Il canto XIV del 'Paradiso'*, in AA.VV., *Nuove letture dantesche VI*, Firenze, Le Monnier, pp. 147-162.
- FERRONI, G. (2015), *Canto XIV: «Forse non pur per lor, ma per le mamme»*, in AA.VV., *Lectura Dantis Romana: Cento canti per cento anni*, III. *Paradiso*, to. 1. *Canti I-XVII*, Roma, Salerno, pp. 408-429.
- FIDUCIA, M.I. (2022): *«Colà dove gioir s'insempra»: apprendimento e trasmissione di conoscenza nel 'Paradiso' di Dante* [tesi di laurea magistrale], Università degli Studi di Torino, <<http://lnx.pubblitesi.it/schede-sintetiche/area-umanistica/1578-maria-irene-fiducia-cola-dove-gioir-s-insempra-apprendimento-e-trasmissione-di-conoscenza-nel-paradiso-di-dante>>.
- GENETTE, G. (2006): *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- IMBACH, R. (2019): *Dante come allievo e maestro*, in ID., *Minima mediaevalia. Saggi di filosofia medievale*, Canterano, Aracne, pp. 197-217.
- LEDDA, G. (2002): *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella 'Commedia' di Dante*, Ravenna, Longo.
- LEDDA, G. (2008): *Dante*, Bologna, Il Mulino.
- LEDDA, G. (2018): *Dante Alighieri, Dante-poet, Dante-character*, in *The Cambridge Companion to Dante's 'Commedia'*, edited by Z.G. Barański, S. Gilson, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 28-42.
- MCMALE, B. (2009): *Beginning to Think about Narrative in Poetry*, «Narrative» XVII, n. 1, pp. 11-30.
- MURESU, G. (2021): *«Cred'io ch'ei credette ch'io credesse». Sulla dicotomia personaggio/poeta nella 'Divina Commedia'*, «La Rassegna della letteratura italiana», vol. 126, pp. 325-334.
- NASTI, P. (2007): *Favole d'amore e "saver profondo". La tradizione salomonica in Dante*, Ravenna, Longo.

- PICONE, M. (1999): *Dante come autore/narratore della 'Commedia'*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana» II, n. 1, pp. 99-26.
- PICONE, M. (2002): *Canto XIV*, in AA.VV., *Lectura Dantis Turicensis*, III. *Paradiso*, Firenze, Cesati, pp. 203-218.
- RICCOBONO, M. G. (2013): *Dante poeta-profeta, pellegrino, autore. Strutturazione espressiva della 'Commedia' e visione escatologica dantesca*, Roma, Aracne.
- SINGLETON, C. S. (1954): *'Commedia'. Elements of structure*, Cambridge, Harvard University Press.
- SINI, C. (2010): *Canti XIII-XIV. Salomone e il cielo della luce*, in *Esperimenti Danteschi. Paradiso 2010*, a cura di T. Montorfano, Genova-Milano, Marietti, pp. 157-168.
- SOPRANO, E. (1968): *Il canto XIV del 'Paradiso'*, Firenze, Le Monnier.
- SOWELL, MADISON U. (1995): *Paradiso XIV*, «Lectura Dantis», n. 16/17, pp. 198-212.
- SPITZER, L. (1946): *Note on the poetic and the empirical 'I' in medieval authors*, «Traditio» IV, pp. 414-22.
- SPITZER, L. (1976): *Gli appelli al lettore nella 'Commedia'*, in *Studi italiani*, a cura di C. Scarpati, Milano, Vita e Pensiero, pp. 213-239.
- STEINBERG, J. (2021): *The Author*, in *The Oxford Handbook of Dante*, edited by M. Gragnolati, E. Lombardi, F. Southerden, Oxford, Oxford University Press, pp. 3-16.
- STEINER, C. (1964): *Il canto XIV del 'Paradiso'*, in *Lecture Dantesche*, a cura di G. Getto, III, *Paradiso*, Firenze, Sansoni, pp. 1625-1642.
- TATEO, F. (1970): *Sermocinatio*, in *Enciclopedia Dantesca*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 184-185.
- TRUCCHI, E. (1936): *Esposizione della 'Divina Commedia'*, Milano, Tofaloni, <<https://dante.dartmouth.edu>>.

VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2020): *Polvere illuminata: il cielo di Marte attraverso quattro similitudini analitiche*, in «*I passi fidi*». *Studi in onore di Carlos López Cortezo*, a cura di C. Cattermole Ordóñez, A. Nava Mora, R. Scrimieri Martín, J. Varela-Portas de Orduña, 2 tt., Canterano, Aracne, pp. 513-543.

VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2021): *Narratología*, in Dante Alighieri, *Divina Comedia. Inferno*, edición de R. Arqués Corominas, C. Cappuccio, C. Cattermole Ordóñez, R. Pinto, J. Varela-Portas de Orduña, E. Vilella Morató, traducción de R. Pinto, Madrid, Akal, pp. CLIV-CLXIV.

Dante et Rutebeuf

ALAIN CORBELLARI

Universités de Lausanne et de Neuchâtel

alain.corbellari@unil.ch

RÉSUMÉ:

Cet article s'intéresse aux liens entre Dante et la littérature française de son temps. Après une rapide synthèse des éléments déjà connus, on se propose de reprendre à nouveaux frais le parallèle entre Dante et Rutebeuf et de suggérer une nouvelle hypothèse sur ce qui a pu inspirer à Dante la *terza rima*.

MOTS-CLÉS: littérature française du Moyen Âge, Rutebeuf, Brunetto Latini, trouvères, espurgatoires

ABSTRACT:

This article looks at the links between Dante and the French literature of his time. After a brief summary of what is already known, the parallel between Dante and Rutebeuf is revisited and a new hypothesis is put forward as to what might have inspired Dante to write the *terza rima*.

KEY WORDS: French literature of the Middle Ages, Rutebeuf, Brunetto Latini, trouvères, espurgatoires

En regard de l'immensité de la bibliographie dantesque, on ne peut pas dire que les rapports de Dante et de la littérature française de son temps aient été examinés avec beaucoup d'attention. Sans m'attarder sur les raisons de ce désintérêt, j'aimerais ici plus particulièrement me focaliser sur un poète que de bonnes raisons permettent de considérer comme un précurseur majeur de Dante, à savoir Rutebeuf, auteur qui n'a, sauf erreur, suscité chez les dantologues qu'un bref débat tenant tout entier dans un article de Michelangelo Picone, dans une réfutation de celui-ci par Luciano Formisano, et dans quelques remarques ultérieures de Luca Barbieri.

Avant, toutefois, de rappeler les termes de ce débat, qu'il me soit permis de faire le point sur les indices qui autorisent raisonnablement à postuler une bonne connaissance de la littérature française des XII^e et XIII^e siècles par Dante :

Outre le fait que la littérature vernaculaire de la France du Nord servait alors de modèle à celles de toute l'Europe, il est très vraisemblable que son maître Brunetto Latini ait servi à Dante de passeur privilégié pour lui faire connaître les œuvres écrites dans la langue où il a lui-même rédigé son *Trésor*. Que Dante ait jeté Brunetto dans le cercle des sodomites in *If XV* témoigne certes d'une réaction violente contre son maître, et je suivrai volontiers André Pézard et Roger Dragonetti qui estimaient que, plutôt que de faire référence à une hypothétique et obscure circonstance de la vie de Brunetto (sur laquelle nous n'avons, de surcroît, aucun autre témoignage), cette condamnation devait être liée au fait que voir un Italien de souche écrire en français était par excellence, pour l'auteur de *La Divine Comédie*, un acte *contre nature* (Pézard 1950; Dragonetti 1961).¹ Pour que Dante ait réagi d'une manière aussi virulente, il fallait sans doute

¹ Dragonetti écrit en particulier dans la note 1 de la p. 35: «l'ouvrage de A. Pézard, *Dante sous la pluie de feu*, montre, sur la base d'une très abondante collection de preuves, que le péché contre nature de Brunet Latin (*If XV*) n'est pas la sodomie, mais le crime qui consiste à avoir renié sa propre langue maternelle en écrivant en français le *Livre dou Tresor*».

qu'il ait ressenti comme un véritable danger pour l'italien la vogue de l'usage du français chez ses compatriotes,... y compris chez lui-même.

L'attribution du *Fiore* à Dante reste controversée, mais l'opinion de Contini, qui la soutenait, après avoir été contestée, tend aujourd'hui à re-devenir majoritaire chez les dantologues (Contini 1970; Stoppelli 2011).² Quoi qu'il en soit, même si Dante et le traducteur italien de Guillaume de Lorris sont deux personnages distincts, l'influence du *Roman de la Rose* sur la jeune littérature italienne est difficilement niable.

La *Commedia* contient trois références précises et bien connues au grand cycle en prose français des années 1220-1230 dit du *Lancelot-Graal* (Zingarelli 1920; Rajna 1920). D'une part, la lecture, par Paolo et Francesca, de l'épisode de la rencontre de Lancelot et Guenièvre, symbolisée par l'usage du nom de Galehaut (*Galeotto*), nom du personnage qui dans le roman favorise les amours du meilleur chevalier du monde et de la femme du roi Arthur; dans une mise en abyme superbe, Dante désigne sous ce nom le livre lui-même et son auteur, entremetteurs conjoints des amours coupables de Paolo et Francesca : «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse» (*If* V 137).³ D'autre part, la mention, au fin fond de la Caïne, d'un personnage «a cui fu rotto il petto e l'ombra / con esso un colpo per la man d'Artù» (*If* XXXII 61-62), qui atteste d'une lecture très attentive par Dante de la scène du combat à mort d'Arthur contre son fils incestueux Mordred, dont il est en effet dit, dans le texte français, que, suite au coup de la lance d'Arthur «passa parmi la plaie [de Mordred] .i. rai de soleil [...] demostrance de Notre Seigneur Jesu Crist et signe de corrot» (Anonyme 2009: 862); Dante estime le nom du traître si connu de son lecteur qu'il ne prend même pas la peine de le mentionner en toutes lettres. Enfin, en *Pd* XVI 14-15, on trouve la mention, elle aussi quelque

² On trouvera une discussion nuancée de cette question dans Alighieri 2021b.

³ Je lis le texte de la *Commedia* dans l'édition bilingue publiée sous la direction de Carlo Ossola, avec la collaboration de Jean-Pierre Ferrini, Luca Fiorentini, Ilaria Gallinaro et Pasquale Porro, trad. de Jacqueline Risset, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2021.

peu cryptique, de «quella che tossio / al primo fallo scritto di Ginevra», c'est-à-dire la dame de Malehaut, entremetteuse conjointe, avec Galehaut, des amours de Lancelot et Guenièvre, qui avait toussé depuis sa cachette pour signaler à la reine que son adultère avait des témoins. Pour le coup, l'allusion nous renvoie à nouveau à l'épisode lu par Paolo et Francesca, qui a décidément marqué Dante.

Une tradition datant du XIV^e siècle – et reprise par Balzac en 1835 dans *Les Proscrits*– (Hauvette 1929; Risset 1982: 223-224; Ferretto 2009), attribuée à Dante un séjour de formation à Paris. Remis en doute par la critique récente, car aucun document d'époque ne l'atteste et que Dante n'en parle pas de manière directe, ce séjour reste plausible (Contini y trouvait d'ailleurs argument pour attribuer le *Fiore* à Dante), et il est certain que la mention de la rue du Fouarre (*Pd* X 138: c'est le «Vico de li Strami»), où enseignait Siger de Brabant (Reinach 1926), trahit une familiarité sinon avec le lieu lui-même, du moins avec son évocation. Si celle-ci est indirecte, la source la plus vraisemblable pourrait en être la partie due à Jean de Meun du *Roman de la Rose*, ce qui nous renvoie une fois encore à cette somme incontournable du savoir du XIII^e siècle.

Même si le *De vulgari eloquentia* démontre chez Dante une connaissance plus approfondie des troubadours que des trouvères, on y trouve tout de même des mentions de l'un des plus grands d'entre eux, Thibaut de Champagne, dont des vers sont cités au livre I, V, 3, et au livre II, V, 4 et VI, 6, il est vrai sans commentaire particulier. Nous aurons par ailleurs à nous demander plus loin si le roi de Navarre cité en *If* XXII 52 est le trouvère ou son fils, Thibaut V.

Il est fait mention, sur la croix des combattants pour la foi (*Pd* XVIII), de personnages de chansons de geste: si la notoriété de Roland et de Charlemagne est trop grande pour que leur évocation (v. 44) puisse être vraiment significative de la culture française de Dante, les noms de Guillaume d'Orange et de son beau-frère Rainouart (v. 46) sont moins courants.⁴

⁴ L'allusion avait frappé Joseph Bédier qui, pour répondre à des critiques qui trouvaient le personnage de Rainouart grossier, avait fait remarquer que Dante lui avait réservé

Les exploits de ces héros étaient certainement connus de Dante par des manuscrits franco-vénitiens ou par les adaptations italiennes qui ont repris les matières romanesque et épique françaises, dont le succès a été très grand en Italie à partir de la seconde moitié du XIII^e siècle.⁵

En résumé, il est raisonnable de penser qu'un auteur aussi cultivé que Dante ne pouvait qu'avoir une très bonne connaissance de la littérature française de son siècle.

Nous pouvons maintenant revenir plus spécifiquement à Rutebeuf que Dante ne mentionne apparemment nulle part dans son œuvre. «Apparemment», car Michelangelo Picone (2003) a proposé de lire dans *IfXXII* une allusion au poète français à travers le personnage anonyme qui se déclare «del regno di Navarra nato» (v. 48): né «d'un ribaldo» (v. 50), il fut «famiglia del buon re Tebaldo» (52), lequel est soit Thibaut IV, comte de Champagne et roi de Navarre, dont on a rappelé plus haut qu'il était le seul trouvère recensé dans le *De vulgari eloquentia*, soit son fils et successeur Thibaut V. Certes, Rutebeuf était probablement né sujet de Thibaut IV, mais en tant que Champenois et non pas en tant que Navarrais! Par ailleurs, depuis Iacomo della Lana, le personnage dont il est question ici est traditionnellement identifié à un certain Ciampolo (Jean-Paul),⁶ et le type d'exactions qui lui a valu de côtoyer les trafiquants dans la cinquième bolge du huitième cercle ne trouvent pas d'écho direct dans l'œu-

une place d'honneur au Paradis et concluait sagement «Ne soyons pas plus sévères que Dante ni plus délicats» (Bédier 1913-17, t. 1: 96).

⁵ Il est, par ailleurs, frappant de voir que, dans les mêmes années, s'élabore dans la littérature française (en particulier dans *Les Vœux du paon*, de Jacques de Longuyon, écrits en 1314: voir Casey 1956), une liste des «neuf preux» dont plusieurs noms (Josué, Judas Macchabée, Charlemagne, Godefroi de Bouillon) sont communs à la liste que donne ici Dante, dans laquelle on comprend que les preux païens (Hector, Alexandre, César) ne figurent pas. Quant aux deux noms qui complètent la liste des neuf preux — ceux de David et d'Arthur — ils appartiennent à des personnages que Dante n'ignore bien évidemment pas, mais qu'il ne lui est visiblement pas venu à l'idée d'intégrer ici.

⁶ Voir le commentaire de Alighieri 2021a: 961.

vre de Rutebeuf, à moins de considérer que les attaques de celui-ci contre les ordres mendiants accusés d'avoir voulu s'accaparer les chaires de l'Université parisienne et de spolier le royaume de France après avoir circonvenu le roi Saint Louis⁷ lui aient valu cette mauvaise réputation; mais précisément, Rutebeuf n'est pas un trafiquant: il s'élève au contraire contre des pratiques que l'on pourrait assimiler à la simonie ou à l'abus de position dominante. Quant à la tendresse manifestée par Rutebeuf pour les «ribauds» et les déclassés parisiens,⁸ elle induit un rapprochement, ici encore, trop lâche pour être convaincant. La réaction à la lecture de Picone s'est faite à travers un article de Luciano Formisano (2015): certes, Dante n'est pas ennemi des formulations déroutantes, mais, disait en substance Formisano, pourquoi proposer une interprétation si alambiquée, alors que la lecture traditionnelle est satisfaisante? Il faut toutefois signaler qu'en conclusion d'un article de 2013 sur ce même passage, Luca Barbieri (2013: 166) avouait sa sympathie pour la thèse de Picone sans y apporter toutefois d'argument décisif:

L'eventuale presenza in questo luogo della figura di Rutebeuf non sarebbe un'inaspettata sorpresa difficile da integrare nel tessuto di questa sezione dell'inferno dantesco, ma costituirebbe al contrario un elemento di continuità e di conferma del metodo di lavoro che Dante persegue in questo gruppo di canti che riguardano Malebolge, usando e incrociando numerose fonti romanze e soprattutto francese.

Pour ma part, j'épouse volontiers le scepticisme de Formisano, qui remarque en outre que le silence de la littérature italienne médiévale sur Rutebeuf était total et que Dante aurait sans doute eu bien de la peine à faire comprendre cette allusion à ses compatriotes. Certes, on pourrait

⁷ Il s'agit d'une part de la série de poèmes sur la querelle universitaire des années 1254-1259 d'autres part des pièces (en particulier *Renart le bestourné*, probablement de 1261), qui stigmatisent l'avarice de Saint Louis. Voir à ce propos Serper 1969; Bordier 1987; Montefusco 2015.

⁸ Dits, en particulier, *De la griesche d'hiver*, *De la griesche d'été* et *Des ribauds de Grève*.

faire remarquer que les contemporains et successeurs français de Rutebeuf l'ont tout aussi superbement ignoré, à l'exception du scribe du fameux manuscrit 837 de la BnF, de la fin du XIII^e siècle, qui introduit une section de sa copie en précisant que «Cy commencent li dit Rustebuef» et qui la clôt en notant que «Expliciunt tuit li dit Rustebuef». ⁹ Ce signe de notoriété peut sembler plutôt discret, mais on rappellera tout de même qu'il s'agit là de la toute première preuve de la prise en compte d'un corpus auctorial «complet», ¹⁰ compris comme tel, dans la tradition manuscrite française.

Le silence de ses pairs à l'égard de Rutebeuf n'est donc pas forcément un signe de méconnaissance ou d'indifférence universelle. De fait, deux éléments me semblent devoir être pris en considération pour attester de la lecture de Rutebeuf par Dante: l'un est d'ordre thématique, l'autre — qui me paraît apporter un élément de réponse à un problème très débattu — est d'ordre plus étroitement métrique.

L'argument thématique réside dans le fait que Rutebeuf a écrit un poème intitulé selon les manuscrits *La Voie de Paradis* ou *La Voie d'Humilité*. Certes, cet auteur n'a pas l'apanage des poèmes décrivant un voyage dans l'Autre monde et la question est bien documentée: l'ont précédé en français *Le Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc (rédigé sans doute vers 1210) et une *Voie de Paradis* anonyme que l'on a parfois attribuée à Raoul de Houdenc, sans compter des textes d'inspiration plus directement celtique comme les *imrama* ou récits de voyages (pensons en particulier au fameux *Voyage de saint Brendan*, dû à un certain Benedeit au début du XII^e siècle), les *espurgatoires* (tel celui de Marie de France à la fin du même siècle) ou les diverses versions de la *Vision de Tungdal* (Cavagna 2017), qui entrent elles-mêmes en résonance avec les livres apocryphes racontant les visions apocalyptiques de saint Pierre et de saint

⁹ Voir Rutebeuf 1959-1960: 12 (t. I).

¹⁰ En réalité il y manque quelques pièces, mais on défendra le compilateur du manuscrit 837 en disant que c'est l'intention qui compte. Voir l'édition de Rutebeuf 2001.

Paul.¹¹ Cependant, le texte de Rutebeuf est, chronologiquement, le plus proche de Dante (Michel Zink le date de «la fin de l'hiver 1262»¹²), et surtout, il propose un voyage plus «réaliste», si l'on ose dire, que ses prédécesseurs: son héros ne se contente pas, en effet, de visiter un Autre monde aux espaces abstraits, mais il y rencontre les vices personnifiés qui logent dans des maisons dont certaines semblent furieusement ressembler aux tavernes et aux bordels que l'on pouvait voir à Paris au XIII^e siècle. Ainsi de cette description de la maison de Colère, où l'allégorie s'appuie sur des notions architecturales si précises que l'on a pu se demander (Roux 1969) s'il n'y avait pas là une dénonciation des mauvaises conditions de logement des étudiants parisiens du XIII^e siècle:

Les braz, les laz et les sallives
Et les chevilles et li trei
Sunt, par saint Blanchart de Vitrei,
D'un fust, s'a non dures nouveles,
Et de ce resont les asteles.
Li chevron sunt d'autre marrien,
Mais teiz marrienz ne vaut mais rienz
Car il est de mesaventure,
C'en est la maisons plus ocure.¹³

Dante fera, certes, un pas de plus, en congédiant les allégories et en se confrontant à des âmes «de chair et de sang», si l'on me permet cet oxymore; mais il n'est pas interdit de penser qu'il a pu être frappé par la description plus «incarnée» de l'au-delà par laquelle Rutebeuf se démarque de descriptions plus anciennes de l'Autre monde. Il est vrai que l'auteur

¹¹ Voir Bovon et Geoltrain 1997: 497-872, section «Visions et révélations».

¹² Rutebeuf 2001: 343. Rappelons que l'extrême précision — peut-être trop belle pour être vraie — des datations données par Zink se base sur l'article Dufeil, 1981.

¹³ «Les guettes, les entretoises, les solives, / les chevilles et les sablières / sont, par saint Blanchard de Vitré, / d'un même bois nommé tristes nouvelles, / dont sont faites aussi les lattes. / Les chevrons sont d'un autre bois, / mais ce bois ne vaut rien, / car il est de mésaventure, / et rend la maison plus obscure» (*La Voie d'humilité*, v. 276-284, in Rutebeuf 2001: 360-63). Voir aussi Henry 1968 et Henry 1977.

de *La Voie d'Humilité* se contente d'un chemin à deux voies et qu'il faut se tourner vers d'autres textes pour voir émerger l'idée du Purgatoire, que Dante conduira à la perfection (Le Goff 1981), mais il n'en reste pas moins que la verve de Rutebeuf, sans atteindre à l'intensité de la poésie dantesque, a pu jouer son rôle dans l'élargissement de l'horizon dont témoigne cette dernière.

Néanmoins, l'argument à mon sens le plus fort pour documenter la lecture dantesque de Rutebeuf est de l'ordre de la versification. De fait, il se pourrait bien que la forme strophique dont le poète français use avec prédilection, à savoir le «tercet coué», ait eu une influence sur l'invention par Dante de la *terza rima*. Il ne s'agit évidemment pas de contester au poète italien la paternité de cette forme qui offre une dynamique si intense à ses vers, mais d'en signaler un précédent dont il ne me semble pas absurde d'envisager que Dante ait pu en méditer l'exemple.

Rutebeuf est en effet incontestablement le maître du «tercet coué», forme dont, sans que l'on puisse dire de manière définitive qu'il en fut l'inventeur,¹⁴ il a su tirer des effets qui n'appartiennent qu'à lui, et qui n'a guère été imitée par ses successeurs français. De fait, alors que seuls dix des quelque cinquante-quatre poèmes qui lui sont attribués usent de cette forme, c'est toujours à elle que l'on revient quand il s'agit d'évoquer l'originalité métrique de Rutebeuf. Constitué de trois vers, dont les deux premiers, deux octosyllabes, riment ensemble et dont le troisième, un té-

¹⁴ Faral et Bastin qui, dans leur édition des *Œuvres complètes* de Rutebeuf ont pour la première fois proposé «faute de mieux» (Rutebeuf, 1959-1960 t. 1: 203) l'appellation de «tercet coué» (Rutebeuf, 1959-1960 t. 1: 203), signalent que «L'on trouve une préfiguration de ce système dans le dit de *Richeut* composé vers 1152 et dans certaines parties de *Pyrame et Thisbé* composé vers 1175. Dans l'une et l'autre de ces deux pièces un petit vers, venant après un octosyllabe, amorce par la rime un nouvel octosyllabe. Toutefois, le nombre des octosyllabes se faisant directement suite est variable, et, dans *Pyrame*, le petit vers n'est que de deux syllabes» (Rutebeuf, 1959-1960 t. 1: 203 — notons en passant que l'on est aujourd'hui plus circonspect sur la datation de ces deux pièces, sans pour autant que leur appartenance au XII^e siècle soit contestée). On pourrait par ailleurs trouver dans la poésie latine des XI^e-XII^e siècles, en particulier dans les poèmes des goliards, des formes strophiques à vers inégaux proches du tercet coué.

trasyllabe, anticipe la rime qui régira les deux octosyllabes du tercet suivant, le tercet coué s'avère, comme on l'a souvent remarqué (Zink 1986; Zink 1997; Léonard 1996), emblématique du *dit*, ce poème destiné non plus à être chanté comme la *canço* des troubadours et la *chanson* des trouvères, mais récité. Et ce qui en fait une forme proprement inchantable, c'est précisément cet enjambement des rimes qui pousse sans arrêt le poème en avant, dans un flux continu empêchant les strophes de se clore sur elles-mêmes et d'accueillir une musique qui se calquerait sur la répétition autonome de leur schéma. Comme le dit très bien Michel Zink (1986: 546):

La poésie de Rutebeuf porte. Elle porte par sa vigueur persuasive et polémique. Mais elle porte aussi le lecteur par une sorte de recherche de la fascination par la facilité qui en fait une poésie du flot et du flux : le rythme à la fois satisfaisant et dégingandé du tercet coué, avec la surprise attendue du vers bref qui le termine mais ne le clôt pas, puisqu'il reste sur le suspens d'une rime isolée dans l'attente des octosyllabes du tercet suivant, qui eux-mêmes ont besoin de la chute désinvolte, chantante et lasse du vers de quatre pieds, qui à son tour...¹⁵

Prenons l'exemple, célèbre entre tous, de ces vers de *La Complainte Rutebeuf*:

[...]
 Que sunt mi ami devenu
 Que j'avoie si pres tenu
 Et tant amei?
 Je cuit qu'il sunt trop cleir semei;
 Il ne furent pas bien femeï,
 Si sunt failli.
 Iteïl ami m'ont mal bailli,
 C'onques, tant com Diex m'assailli
 E[n] maint costei,

¹⁵ Les points de suspension sont de Zink.

N'en vi .I. soul en mon ostei.
 Je cui li vens les m'at ostei,
 L'amours est morte :
 Se sont ami que vens enporte,
 Et il ventoit devant ma porte
 Ces enporta.
 [...] ¹⁶.

Ce n'est certes pas encore la *terza rima*: Dante, en particulier, n'use jamais de l'alternance métrique des octosyllabes et du tétrasyllabe, qui souligne volontiers le caractère ironique du style de Rutebeuf et dont l'aspect «déglingandé» et «désinvolté», pour reprendre les termes de Zink, s'avère difficilement compatible avec la noblesse que l'auteur de la *Commedia* entendait donner à son vers. Mais est-il interdit de supposer que Dante, connaissant ce schéma, s'en est inspiré pour lui apporter une modification décisive en inversant les rimes des vers 2 et 3 du tercet et en introduisant ainsi un entrelacement des rimes plus complexe que celui que proposait Rutebeuf? Considérer que le poète italien ait pu prendre appui sur une forme déjà existante dont l'intention — générer un flux poétique ininterrompu — correspondait précisément à ce qu'il cherchait n'ôte rien à son génie. Il s'agirait en l'occurrence moins d'une influence que d'une filiation, qui permettrait de surcroît d'exemplifier à nouveaux frais la familiarité de Dante avec la littérature vernaculaire la plus répandue de son temps.

¹⁶ «Que sont devenus mes amis / qui m'étaient si proches, / que j'aimais tant? / Je crois qu'ils sont bien clairsemés; / ils n'ont pas eu assez d'engrais: / les voilà disparus. / Ces amis-là ne m'ont pas bien traité: / jamais aussi longtemps que Dieu multipliait / mes épreuves, / il n'en est venu un seul chez moi. / Je crois que le vent me les a enlevés, / l'amitié est morte; / ce sont amis que vent emporte, / et il ventait devant ma porte: / il les a emportés.» (*La Complainte Rutebeuf*, v. 110-124, in Rutebeuf 2001: 324-25). Il est troublant de constater que Verlaine, dont on ne sait pas très bien comment il aurait pu en avoir connaissance, a pu en retrouver presque exactement non seulement le rythme, mais également le contenu: «Et je m'en vais / Au vent mauvais / Qui m'emporte. / De ci, de là, / Pareil à la / Feuille morte.»

Que le poète italien n'ait pas mentionné Rutebeuf (l'hypothèse de Piconne me semblant décidément devoir être écartée), rien que de plus normal: il ne connaissait sans doute rien de la vie du poète champenois et n'avait donc à sa disposition nul élément permettant de lui ménager une petite place dans son Au-delà. Quant au *De vulgari eloquentia*, il traitait exclusivement de la poésie lyrique et ne pouvait par conséquent pas évoquer le poète qui s'était, précisément, le plus ostensiblement démarqué du lyrisme amoureux traditionnel dans la France du XIII^e siècle (Rutebeuf est en effet sans doute, de tous les poètes médiévaux — et même modernes! — celui qui parle le moins d'amour), pour promouvoir une poésie de la quotidienneté portée par un moi désidéalisé (Zumthor 1966).¹⁷ On peut enfin concevoir que l'orgueil de Dante, s'il lui permettait de citer avec honneur des poètes (les troubadours) dont sa poésie allait opérer le dépassement, le prédisposait peut-être moins à rendre hommage à des auteurs qui l'avait précédé dans la voie de certaines innovations dont la *Commedia* allait largement bénéficier. Et ce d'autant plus que la poétique désabusée, pour ne pas dire sceptique, de Rutebeuf, était aux antipodes de ses aspirations.

Dante n'est donc en rien un imitateur de Rutebeuf: s'il s'est servi de son œuvre, c'est moins pour y puiser une inspiration que pour profiter de son exemple, à la fois comme poète du voyage dans l'Au-delà et comme versificateur en quête d'une rythmique exemplairement fluide. On chercherait en vain des rencontres d'expressions entre les deux poètes ou des parentés précises dans l'organisation géographique de leurs Autres mondes imaginaires. Il n'en reste pas moins que Dante se situe bien dans une continuité dont Rutebeuf illustre une étape, à peu de distance du chemin qu'il empruntera lui-même. Si la stature du poète français est moins imposante que celle du poète italien, tous deux ne se répondent pas moins comme deux pèlerins, sinon de la même quête, du moins de la même exigence poétique, annonçant chacun à sa manière le devenir de la poésie moderne.

¹⁷ En fait le parangon de la poésie qu'il nomme «gothique», en opposition diamétrale avec la poésie «romane» des troubadours et des trouvères. À l'idéalisation de l'amour chez ces derniers succède une poésie du quotidien qui ne laisse guère de place aux grands sentiments.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALIGHIERI, D. (2021a): *Commedia*, sous la direction de Carlo Ossola, avec la collaboration de Jean-Pierre Ferrini, Luca Fiorentini, Ilaria Gallinaro et Pasquale Porro, trad. de Jacqueline Risset, Paris, Gallimard.
- ALIGHIERI, D. (2021b): *Nuova Edizione commentata delle Opere di Dante*, vol. VII, *Opere di Dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*, éd. par Luciano Formisano, Roma, Salerno Editrice.
- ANONYME (2009): *La Mort du roi Arthur*, éd. par David F. Hult, Paris, Le Livre de poche.
- BARBIERI, L. (2013): 'Cil porteront en enfer le grief fais'. *Il re di Navarra e gli ipocriti danteschi*, in «Rivista di studi danteschi», 13, pp. 151-68.
- BÉDIER, J. (1913-1917): *Les légendes épiques*, Paris, Champion, 4 voll.
- BORDIER, J.P. (1987): *L'Antéchrist au Quartier latin selon Rutebeuf*, in *Milieus universitaires et mentalité urbaine au Moyen Âge. Colloque du Département d'études médiévales de Paris-Sorbonne et de l'Université de Bonn*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 9-21.
- BOVON, F. et GEOLTRAIN, P. (éds) (1997): *Écrits apocryphes chrétiens I*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».
- CASEY, C. (1956): "Les Voeux du Paon" by Jacques de Longuyon: *An Edition of the Manuscripts of the P Redaction*, Ph. D. dissertation, New York, Columbia University.
- CAVAGNA, M. (2017): *La Vision de Tondale et ses versions françaises (XIII^e-XV^e siècles). Contribution à l'étude de la littérature visionnaire latine et française*, Paris, Champion, «Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge», 118.
- CONTINI, G. (1970): *Il Fiore*, in «Enciclopedia dantesca», II, pp. 895-901.

- DRAGONETTI, R. (1961): *La conception du langage poétique dans le 'De Vulgari Eloquentia' de Dante*, in *Aux frontières du langage poétique*, Gand, Romanica gandensia, pp. 9-77.
- DUFEIL, M. (1981): *L'Œuvre d'une vie rythmée: Chronographie de Rutebeuf*, in Danielle Buschinger et André Crépin (éds), *Musique, littérature et société au Moyen Âge*, actes du colloque d'Amiens, 24-29 mars 1980, Paris, Champion, 1981, pp. 279-94.
- FERRETTO G. M. (2009), *Dante a Parigi e in Francia. La parola fine ad un'inconsistente polemica demagogicamente inventata*, Treviso, GMF.
- FORMISANO, L. (2015): *Ancora su Dante e Rutebeuf: a proposito di Inf. XXI-XXII*, in «Studi danteschi offerti a Enrico Malato», pp. 427-37.
- HAUVETTE, H. (1929): *La France et la Provence dans l'œuvre de Dante*, Paris, Boivin.
- HENRY, A. (1968): *Un passage difficile de Rutebeuf*, in *Festschrift W. von Wartburg zum 80. Geburtstag*, hsg. von K. Baldinger, Tübingen, Niemeyer, pp. 381-90,
- HENRY, A. (1977): *Un passage difficile de Rutebeuf*, in *Automne. Études de philologie, de linguistique et de stylistique*, Paris-Gembloux, Duculot, 1977, pp. 95-105.
- LE GOFF, J. (1981): *La Naissance du purgatoire*, Paris, Gallimard.
- LÉONARD, M. (1996): *Le dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris, Champion, «Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge».
- MONTEFUSCO, A. (2015): *Maestri secolari, Frati mendicanti e autori volgari. Immaginario antimendicante ed ecclesiologia in vernacolare, da Rutebeuf a Boccaccio*, in «Rivista di Storia del Cristianesimo», 2, pp. 265-90.
- PÉZARD, A. (1950): *Dante sous la pluie de feu*, Paris, Vrin.
- PICONE, M. (2003): *La carriera del libertino: Dante vs Rutebeuf (una lettura di Inferno XXII)*, in «L'Alighieri», 21, pp. 77-94.

- RAJNA, P. (1920): *Arturi regis ambages pulcerrime*, in «Studi danteschi», 1, pp. 91-99.
- REINACH, S. (1926): *L'énigme de Siger*, in «Revue historique», 151, pp. 34-47.
- RISSET, J. (1982): *Dante écrivain ou l'intellecto d'amore*, Paris, Seuil.
- ROUX, S. (1969): *L'Habitat urbain au Moyen Âge. Le quartier de l'Université*, «Annales ESC», 2, pp. 1198-1219.
- RUTEBEUF (1959-1960): *Œuvres complètes* de Rutebeuf, publiées par Edmond Faral et Julia Bastin, Paris, Picard, 1959-1960, 2 voll.
- RUTEBEUF (2001): *Œuvres complètes*, ed. par Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 2001.
- SERPER, A. (1969): *Rutebeuf, poète satirique*, Paris, Klincksieck, 1969.
- STOPPELLI, P. (2011): *Dante a e la paternità del Fiore*, Roma, Salerno Editrice.
- ZINGARELLI, N. (1920): *Le reminiscenze del Lancelot*, in «Studi danteschi», 1, pp. 65-90.
- ZINK, M. (1986): *Rutebeuf et le cours du poème*, in «Romania», 107, pp. 546-51.
- ZINK, M. (1997): *Rythmes de la conscience. Le noué et le lâche des strophes médiévales*, in «Poésie et rhétorique», Paris, Lachenal & Ritter, pp. 55-68.
- ZUMTHOR P. (1966): *Roman et gothique: deux aspects de la poésie médiévale*, in «Studi in onore di Italo Siciliano», Florence, Olschki, t. 2, pp. 1223-34.

The Freedom of the Will in Milton and Dante

JÓZSEF NAGY

Independent researcher

newleviathan@gmail.com

ABSTRACT

In the present paper the author intends to analyze the concept of free will in John Milton's thought, in particular in his *Paradise Lost*, and to compare it with Dante Alighieri's theory on free will, arguing also in favor of the thesis according to which *Paradise Lost* can be considered an early-modern version of Alighieri's *Divine Comedy*, taking in account also the fact that Milton was a Dante-scholar and his main work was deeply inspired by Dante's *Comedy*. In connection to Milton's work are analyzed – among other elements – his animist materialism, his special monism, his relation to Hobbes, and his antitrinitarianism, as foundations of his idea on free will. In connection to Dante's work the author tries to give an insight to his peculiar dualism, to his ideas on free will as expressed in the *Comedy* and in the *Monarchia*. In the elaboration of his own arguments the author uses the works of some highly ranked scholars.

* I want to thank Prof. Gyula Klima and the colleagues of the Institute of Hungarian Research, as well as prof. Miklós Péti of the University KRE of Budapest (Hungary) and prof. Juan Varela-Portas of the UCM (Spain), for their kind help.

KEY WORDS: Alighieri; Milton; Hobbes; *Divine Comedy*; *Monarchia*; *Paradise Lost*; Leviathan; free will; monism; dualism; animist materialism; antitrinitarianism; Neoplatonism; Satan; shadow-body; arbitrium; Briareus; poetry; theology; philosophy.

ABSTRACT

Nel presente studio l'autore intende analizzare il concetto di libero arbitrio nel pensiero di John Milton, in particolare nel suo *Paradise Lost*, e compararlo con la teoria sul libero arbitrio elaborata da Dante Alighieri, argomentando pure a favore della tesi secondo la quale *Paradise Lost* può essere considerato come una versione proto-moderna della *Divina Commedia* dell'Alighieri, tenendo presente che Milton era uno studioso di Dante e la propria opera principale era profondamente ispirata dalla *Commedia*. In connessione all'opera di Milton sono oggetti di analisi – tra l'altro – il materialismo animista, il monismo particolare, la sua relazione con Hobbes, e l'antitrinitarismo, come fondamenti della sua idea sul libero arbitrio. Per quanto riguarda l'opera di Dante, l'autore intende rilevare alcuni dettagli importanti del suo monismo peculiare e delle sue idee sul libero arbitrio espresse nella *Commedia* e nella *Monarchia*. Nell'elaborazione delle proprie tesi l'autore usa lavori di alcuni studiosi altamente riconosciuti.

PAROLE-CHIAVE: Alighieri; Milton; Hobbes; *Divina Commedia*; *Monarchia*; *Paradise Lost*; Leviatano; libero arbitrio; monismo; dualismo; materialismo animista; antitrinitarismo; neoplatonismo; Satana; corpo-ombra; arbitrium; Briareus; poesia; teologia; filosofia.

INTRODUCTION

In this paper, I intend to explore the concept of free will as expressed in John Milton's *Paradise Lost* (1674) and other of his writings – comparing it to Dante's theory on free will –, providing also a brief outline of his criticism of Scholasticism which informed his professed anti-trinitarianism. Indeed, I will argue that *Paradise Lost* be considered an early-modern version of Dante's *Divine Comedy*, for which Milton is known to have held high regard.

1. MILTON'S THEOLOGICAL CONCEPTION ON FREE WILL, SALVATION, AND PERDITION

1.1. ON MILTON'S SOURCES AND HIS ANIMIST MATERIALISM, HIS AM-BIVALENT OPPOSITION TO HOBBS. THE INFLUENCE OF HOBBS'S NOMINALISM IN MILTON'S WORK

John Milton is a poet-philosopher (similarly to Dante) and author of *Paradise Lost* that resonates with the consequences of exercising man's God-given power of free will. Stephen M. Fallon provides us a comprehensive analysis of Milton's philosophical sources (Descartes, Hobbes, Cambridge Platonists Ralph Cudworth and Henry More) by which Milton integrated these elements into his own philosophical theory while working on *Paradise Lost*.

An important point in Fallon's analysis is the relevance of Milton's animist materialism, by which «Milton's politics finds a central place for a kind of freedom [which was] denied by Hobbes» (Fallon 1991: 110), with the reservation that no matter the eventual parallels between «Milton's thought and ancient Patristic texts, the contemporary metaphysical debate is the indispensable context of Milton's materialism» (Fallon 1991: 5). In fact, Fallon also intended to explore the ways in which *Paradise Lost* reacts in some way to the contemporary philosophical debates: as an example, it is clear that Milton represents the devils with Cartesian and even more with Hobbesian anthropological features, by which these devils can avoid Milton's peculiar monism as well as Descartes' radical dualism and Hobbes's radical monism. Even this way the Miltonian devils show more affinity to Hobbes's materialism. Fallon intends to give an interpretation also of «the War in Heaven as a battle between Milton's vitalist and Hobbes's mechanist monisms, a battle in which Milton grants his monism the victory it would never achieve outside the poem» (Fallon 1991: 7).

Mortalism, which became characteristic in Milton's mature period, and which was an inevitable concomitant of his materialism, was still absent

from his early poetry. In the period in which Milton completed his Latin prose entitled *On Christian Doctrine*¹ and his main poem *Paradise Lost*, he rejected the dualism of his earlier poetry, which means that he opposed Neoplatonism which was the dominant trend at Christ's College (Cambridge), where he completed his undergraduate studies.²

Thus, Milton in his mature period surely wouldn't share the Platonist views expressed previously in *Comus*,³ but still would sustain his intuitive conception on the spiritualization of body and/or the materialization of soul: «he would find a place for this intuition in a non-Platonic and materialist metaphysic» (Fallon 1991: 83). In *Areopagitica*⁴ we can see clearly the direction in which Milton was moving (in connection to the mind-body relationship) at the time: «for as in a body, when the blood is fresh, the spirits pure and vigorous, not only to vital, but to rational faculties, [...] it argues in what good plight and constitution the body is» (Milton 1644 [JMRR], quoted in Fallon 1991: 86). Here we deal with the corporeal Galenic spirits, refined from the blood, which – in contemporary thought – usually were excluded from the operations of reason and of will.

As we can read (also) about all this in *Paradise Lost*:

¹ Milton, *De Doctrina Christiana*: a theological treatise completed in 1665 and published posthumously, in 1825.

² According to Fallon's adequate formulation of Milton's animist materialism: «instead of being trapped in an ontologically alien body, the soul is one with the body. Spirit and matter become for Milton two modes of the same substance: spirit is rarefied matter, and matter is dense spirit. All things, from insensate object through souls, are manifestations of this one substance. Like Hobbes, Milton circumvented the mind-body problem that vexed Descartes, Gassendi, and the Platonists and that moved them to construct elaborate models of two-substance interaction. But where Hobbes assimilated mind to matter and explained mental events mechanically, Milton assimilated matter to current notions of mind and moved toward the position that all corporeal substance is animate, self-active, and free» (Fallon 1991: 80-81).

³ Milton, *A Masque Presented at Ludlow Castle*, published in 1637.

⁴ A prose polemic published in 1644, at the height of the English Civil War.

O *Adam*, one Almighty is, from whom
 All things proceed, and up to him return,
 If not deprav'd from good, created all
 Such to perfection, one first matter all,
 Indu'd with various forms, various degrees
 Of substance, and in things that live, of life;
 But more refin'd, more spiritous, and pure,
 As neerer to him plac't or neerer tending
 Each in thir several active Sphears assignd,
 Till body up to spirit work, in bounds
 Proportiond to each kind. So from the root
 Springs lighter the green stalk, from thence the leaves
 More aerie, last the bright consummate floure
 Spirits odorous breathes: flours and thir fruit
 Mans nourishment, by gradual scale sublim'd
 To vital Spirits aspire, to animal,
 To intellectual, give both life and sense,
 Fansie and understanding, whence the Soule
 Reason receives, and reason is her being,
 Discursive, or Intuitive; discourse
 Is ofttest yours, the latter most is ours,
 Differing but in degree, of kind the same.

(*Paradise Lost* [Milton 2007/1674], 5.469-5.490)⁵

According to the English poet-philosopher's conception, life is the normal condition of matter: Milton «gladly strips soul of its special status – and [...] of its natural immortality – in order to celebrate the vitality of all matter» (Fallon 1991: 107), moreover it is rightly his animist materialism to allow him to avoid incorporealism and/or a mechanistic approach which could compromise his theory on the freedom of the will. His pe-

⁵ In connection (also) to these verses writes Fallon: by reinterpreting Aristotle's conception of the pneuma in *On Christian Doctrine*, Milton «moves away from hylomorphism toward materialism. In *Paradise Lost* that materialistic turn finds expression in an idiosyncratic version of Galen. Milton addresses the relationship between body and soul or matter and spirit in Raphael's lecture to Adam on the continuity between man and angel» (Fallon 1991: 102).

cular materialism is an important contribution to the metaphysical debate of the 17th century. It has to be stressed that Milton and Hobbes – no matter their differences in politics and ethics – are on the same side: they shared the view according to which all that exists is body, even if the (supposed) incorporeal body is inaccessible to the senses. So, Hobbes and Milton participate in the same materialist project, but they are not on the same page in every detail.⁶ As for the consequences for the concept of freedom and free will, it is evident that Milton's animist materialism gives foundation and relevance to those aspects of freedom which are denied by Hobbes (Cf. Fallon 1991: 110).

It is notorious that Hobbes – by composing his own *Objections* to Descartes' *Meditations* –, attacked first of all Descartes' incorporealism and innatism. On the basis of these *Objections* and Descartes' *Replies* it is obvious that they mutually refused each other's definitions of "mind", "idea", "will" etc. But even so, there are several important similarities shared by Hobbes and Descartes. For both authors, geometry was the foundation for natural philosophy, both excluded formal and final cause from scientific investigation and argued in favor of a mechanistic universe based exclusively on material and efficient causation. Both denied the existence of atoms and of a vacuum, and both formulated some corpuscular theories that correspond with Epicurean atomists like Gassendi and Charleton (Cf. Fallon 1991: 31). Neither Hobbes nor Descartes accept Bacon's prescriptions and start their argumentations from different a priori principles. Hobbes's starting point is that the universe contains only matter in motion which can be undertaken to mathematical analysis. «In his dedication to *De Corpore* (1655) he praises Galileo for opening "the gate of natural philosophy universal, which is the knowledge of the nature of *motion*"» (Fallon 1991: 32, Hobbes quoted by Fallon).

⁶ As Fallon writes in connection to all this: «[i]f [Milton and Hobbes] both agree that there is no such thing as incorporeal substance, they disagree on the nature of corporeal substance. Hobbes views life [...] as the mechanical motion of a complex of essentially inert parcels of matter; Milton views matter as essentially alive» (Fallon 1991: 107).

Hobbes's concept of "matter" differs from Descartes's *res extensa* because of the fact that its main characteristic is motion (and not extension), transcending the conception of inert matter, and that spirit or form is the principle of motion and of life. According to Hobbes, life at most is a special case (and not a principle) of motion (Cf. Fallon 1991: 32-33). By abolishing the boundaries between human, animal and mechanical life, Hobbes negates the difference between the human being's spontaneous actions and the supposedly passive reactions of animals or machines.⁷

For Hobbes as a voluntarist (and here we can observe some aspects of the important differences between Hobbes's, Calvin's, Milton's, as well as Dante's conception concerning the relationship between sin and punishment) the damnation of the sinners who acted criminally by necessity, can be traced back exclusively to God's will.⁸ Evidently, Hobbes's determinism destroys the meaning of moral choice, meanwhile his nominalism annihilates the sense of the term *good*. For Hobbes knowledge comes exclusively from sensations caused in certain bodies by other bodies, words (including the "universals") are only modes to talk about bodies. In such a theory there is no room for the existence and the transmission of moral principles, "good" and "evil" are merely conventional terms related to corporeal experience, and do not derive from immutable principles: these have their origin in contracts, primarily in the social contract. Because sin means the violation of the law, in the state of

⁷ As Fallon stresses, in Hobbes's theory «[t]he entire apparatus of Renaissance faculty psychology, with the *will as semi-autonomous entity responding to the direction of the reason and the prompting of the passions*, is rejected. Hobbes replaces it with a model of sensory input translated mechanically into behavioral output» (Fallon 1991: 36, emphasis added).

⁸ Differently from Calvin (with whom Hobbes apparently shows some similarity), according to Hobbes – in Fallon's formulation – «*our wills are moved by nature, not by God's immediate intervention*. Hobbes does not bother himself with arguments about original sin or the universal meriting of damnation – his interests are metaphysical, physical, and political rather than theological» (Fallon 1991: 38, emphasis added).

nature there cannot be sin. To avoid sin, the subject-citizen should follow the command of the sovereign, i.e. of God's earthly representative.⁹

The Cambridge Platonists rejected Hobbes's materialism as well as Descartes's dualistic mechanism. Ralph Cudworth and Henry More sustained that Hobbes's materialism is the logical conclusion of Descartes's mechanism, and together with this they also rejected Descartes's and Hobbes's voluntarism. All this criticism had a strong influence on Milton.¹⁰ It should be noted that the Cambridge Platonists rejected 17th century's materialist mechanism with its theological implications. Henry More attempted to save the notion of spirit, trying to accommodate it with the materialist conception of *extension as criterion of reality*, meanwhile other scholars (connected to the Cambridge Platonists), and among them Milton, tended to reject any notion of incorporeal substance and to accept materialism unreservedly (Cf. Fallon 1991: 78).

In considering the Miltonian description of Satan and the devils, we can grasp clearly Milton's opposition to (and at the same time the functional usage of) Hobbes's philosophy. Gravity, a main element in Hobbes's philosophy, symbolizes determinism (which is antithetical to Milton's thought) in *Paradise Lost*. Determinism is one of the foundations of mechanist materialism and also of Satanic philosophy. For Hobbes the mind is something epiphenomenal, so it follows the laws of physics and of geometry. Analogously, «the devils, too, proceeded from materialism to determinism» (Fallon 1991: 214). We can see that in the Miltonian figure of Satan, nominalism

⁹ According to Fallon's peculiar paraphrase of an important thesis of Hobbes: «*the illusion of autonomy fostered by the notion of free will [...] can disturb the docility of the political subject*. No abstract or transcendent notions of right and wrong should intervene between the authority of the civil government and the obedience of the governed» (Fallon 1991: 39, emphasis added).

¹⁰ As it is stressed by Fallon, «in his response to the sixth set of objections to his *Meditations*, Descartes asserts the same indifference of God's will that More and Cudworth attack as evidence of atheism in Hobbes» (Fallon 1991: 67).

joins empiricism in Satan's Hobbesian rationale for his rebellion. The angels obey God because of his goodness; the devils, like Hobbes, do not recognize any such a priori standard. Hobbes's God is like an earthly sovereign, to be obeyed for his power alone [...]. While Satan will have moments of remorse and clear perception of God's moral authority, his sin generates a Hobbesian nominalist conception of obedience (Fallon 1991: 220).¹¹

1.2. THE CENTRALITY OF THE DOCTRINE OF FREE WILL IN MILTON'S PHILOSOPHY. SOME REFLECTIONS ON MILTON'S CRITICISM OF SCHOLASTICISM, ON HIS ANTITRINITARIANISM, AND ON HIS POLITICAL HERMENEUTICS

According also to William Myers, free will was the governing idea in Milton's philosophy. Milton rejects the Scholastic teaching according to which God is *Actus Purus*, because he holds it to be incompatible with what he believes about willing, meanwhile he sustains his own thesis also by his antitrinitarian views. Freedom is not a corollary of Christian faith and practice for Milton, but their essence (Cf. Myers 2019, Ch. 1: «Milton and Free Will»).

One of the main difficulties in Milton's theological conception derives rightly from his antitrinitarian views:

within the Boethian and trinitarian Deity there is presumably a recognition from all eternity by Father, Son and Holy Spirit, of the need for a redemptive intervention in human affairs and an acceptance of how that intervention is to be effected. In Milton's scheme, however, the bloody sacrifice of the Son is the task of a subordinate. It is admittedly a voluntary action, and the subordinate in question has a 'filial', and not a merely 'creaturely', relation to the Father (Myers 2019, Ch. 1: «Milton and Free Will»).

¹¹ To this it has to be added that «Milton's devils can be more completely and consistently understood as Hobbesian beings than as Cartesian ones» (Fallon 1991: 221).

To understand the foundations of the antitrinitarianism of the English poet-philosopher, the starting-point has to be Milton's unpublished theological treatise, the already mentioned *De Doctrina Christiana*, completed (as it was indicated already, in 1665) almost simultaneously with *Paradise Lost*; in its Chapter V in Book I, entitled «De Filio Dei» («Of the Son of God») Milton made absolutely clear his view according to which (in Martin Dzelzainis's paraphrase) «the Son is not co-equal, co-eternal, or co-essential with the Father» (Dzelzainis 2007, published manuscript: 4).¹² And as for Milton's case for the toleration of antitrinitarianism, this case

ultimately rests on the argument that for one Protestant to persecute another is a form of self-contradiction, since it negates their own «main Principles». Somewhat less predictably, he [Milton] contrasts the persecution of nonconformists in England with the toleration extended to Protestant minorities in some Catholic countries: «for if the *French* and *Polonian* Protestants enjoy all this liberty among Papists, much more may a Protestant justly expect it among Protestants»,

but – as Dzelzainis rightly points out – what Milton claimed here «was disingenuous. Milton in 1673 knew [...] that Polish antitrinitarians were actually being persecuted» (Dzelzainis 2007, published manuscript: 5-6;

¹² As Dzelzainis explains, in many aspects, the most relevant of Milton's treatises is *Of true religion* (published in 1673), in which the English poet-philosopher «is more interested in finding common ground than sharpening differences [between Catholics and Protestants]. What all Protestants agree on “as the main Principles” is “that the Rule of true Religion is the Word of God only: and that their Faith ought not to be an implicit faith, that is, to believe, though as the Church believes, against or without express authority of Scripture”. A Protestant is someone who works out their faith on the basis of their own and not another's understanding of the scripture, even if that understanding turns out to be mistaken. The content of a belief, right or wrong, matters less than how it came to be held. This, rather than the degree of mistakenness, is what differentiates heresy from error [...] [and on the basis of this view] “the obstinate Papist [is] the only Heretick”, whereas “Lutherans, Calvinists, Anabaptists, Socinians, Arminians” are merely liable to err» (Dzelzainis 2007, published manuscript: 4-5, Milton quoted by Dzelzainis).

Milton quoted by Dzelzainis). Milton surely was aware of such a Jesuit-inspired intolerance in Poland (as he was aware of the fact that antitrinitarians were under threat in Protestant England), because this can be read in his *Instructions for the Agent to Russia* written in 1657.¹³

The Humble Petition and Advice of 1657 (the second and last codified constitution of England, after the *Instrument of Government* of 1653) meant a success for religious conservatives.

Although the Confession of Faith outlined in Article 11 was to be «recommended to the people» rather than made compulsory, liberty of conscience was denied to «Popery or Prelacy» or to those who did not «profess faith in God the Father, and in Jesus Christ His eternal Son, the true God, and in the Holy Spirit, God co-equal with the Father and the Son, one God blessed for ever». Nor would «such who publish horrible blasphemies» be countenanced. This proscribing of antitrinitarianism may be what prompted Milton to resume work on [the already mentioned] *De Doctrina Christiana*, in which case we might see the treatise as a counter-statement of the fundamental verities even though there was no possibility of its being published under the Protectorate. Indeed, Article 11 probably contributed as much to Milton's disenchantment with the Cromwellian regime as its increasingly monarchical tendencies (Dzelzainis 2007, published manuscript: 7-8; quotations from the *The Humble Petition and Advice* by Dzelzainis).

¹³ According to these *Instructions*, «the envoy, Richard Bradshaw, was to urge the Grand Duke [of Moscovie, who later became Tsar Alexis of Russia] to accept the King of Sweden as a “confederate” [meanwhile in the 1650s and 1660s Russia was in war both with Poland and Sweden] on the grounds that he would then be “secure from the feare of force or innovation on the Russian religion, it being no principle of that Protestant King to force consciences, as it is of the Polonian a Popish King; and the *Muscovitish religion*, a branch of the Greek church, *is not so different from the Protestant religion, as is the Popish and Polonian*, which if it get footing in his dominion by Polonian Jesuits, will not fail to work alterations”, [considering that] [b]y the mid-1650s Poland was clearly in the Counter-Reformation camp and bent on persecution» (Dzelzainis 2007, published manuscript: 6, Milton quoted by Dzelzainis; emphasis added).

In reality Milton «was first prompted to question orthodox belief in the Trinity [already] in the mid-1640s, when he encountered the *Catechesis* in [Johann] Gerhard's volume», i.e. in the *Locorum Theologicorum*, published in Geneva in 1639 (Dzelzainis 2007, published manuscript: 17).¹⁴

As for Milton's relevant reflections on politics, Myers underlines the relevance – in Milton's vision – of God's choice of Israel as his people: also on the basis of this there is a kind of political optimism in his work which is closely related to his optimism about the human being.

He [...] insists that [...] rational self-government is a necessary but not sufficient cause of political freedom, and that all political behaviour must be subordinate to it. He therefore offers his poems to his Restoration audience, trusting to find among them readers capable of enough self-government in their reading (for reading also is choice) to sustain political hope (Myers 2019, Ch. 10: «Freedom and History»).

As Tibor Fabiny points out (analyzing some aspects of prayer – from a phenomenological approach – in *Paradise Lost*), in Milton's thought the term *restoration* besides its political relevance bears also a theologi-

¹⁴ Some further possible remarks on Milton's antitrinitarianism can be the following. In *De Doctrina Christiana* one of Milton's main theological suppositions is God's General Decree which «would have been a free act, since to will the generation of another acting person is to act freely [...]. But Milton insists that that very act was not of God's essence, and [...] this would mean that freedom was not of God's essence either. *No such problems arise [...] in a trinitarian theology which permits us to think of the Father willing the freedom of his consubstantial Son from all eternity; of the Son freely deferring to the will of the Father; and of the Holy Spirit [...] proceeding from this mutually self-effacing union as the unimpeded expression of the Father's will.* Traditional trinitarianism thus implicitly contradicts [or at least it seems to contradict] Kant's argument» (Myers 2019, Ch. 8: «The Law of Freedom», emphasis added). If freedom is something interpersonal, «the freedom of a trinitarian God would also be immanent: *pace* Kant, it would not have “to begin through an act”. For Milton, however, as for Kant, freedom consists precisely in the capacity to initiate actions in time — hence [...] his belief that the generation of the Son would not have been free had it not taken place in time. The freedom of Milton's God is thus a private property, like his wisdom and holiness» (Myers 2019, Ch. 8: «The Law of Freedom”).

cal meaning.¹⁵ For Milton *participation* (in a theological-political and religious sense) was a key-concept (related to Heaven or Paradise), and Hell is the context in which participation is impeded.¹⁶ On the role of Satan in the Miltonian cosmological structure¹⁷ we can quote – among others – Hungarian Protestant author László Ravasz, who claims that

Satan is a tragic hero, whose will, understanding, pain and passions cast a shadow on the universe. His presence inhabits the light of Heaven as a cosmic shadow; in the darkness of Chaos and Hell, he hovers as an awful bluish light like a shadow and a shaft of light cast by the reflector of a heroic and tragic heart which frightens, as-

¹⁵ Milton «believed in the reality of restoration as a new act of creation by God. He was of the fallen reader's party whether knowing it or not. The music, the smell, and the drama of the rich variety of prayers articulated in his epic were ultimately in the service of a doxological project» (Fabiny 2012: 148).

¹⁶ In *The Acting Person* Karol Józef Wojtyła (i.e. Pope John Paul II) distinguishes two principles of “individualism” which, in the case of radical individualism, «“isolates the person who is then conceived of solely as an individual” [...], absorbed in the private self and private good, and “totalism” which “assumes that [...] the *common good* can only be attained by limiting the individual” [...]. Both principles, it is argued, have “at their origin the same intellectual conception” — namely, that “in the individual there is only the striving for the individual good”. This is precisely the logic of Satan's position following his refusal to participate in the society of Heaven after the Son's exaltation has been proclaimed. Such withdrawal from participation is called “avoidance” in *The Acting Person* [...], and it leads Satan first into individualism [...], then into the totalism [...]. [...] Hell is a totalitarian society, grounded in the false individualism of mutual distrust and careerism, by which others are perceived in terms of what one can induce to happen in them. It is the image and obverse of the authentic participatory society of Heaven, which is grounded in and so confirms authentic personal individuation and self-effacement before the transcendent individuation of one's fellow-creatures and of God» (Myers 2019, Ch. 10: “Freedom and History”; Wojtyła 1979 quoted by Myers).

¹⁷ Some important remarks on Milton's cosmology: «Heaven, hell and the cosmos are essentially independent cosmological regions. The space between them is not vacuous but occupied by chaos. As a cosmological region, it has elicited much greater scholarly interest than heaven, and Milton's monism is the chief context of critical attention. [...] Chaos is thus part of God's being, which he has freely chosen not to order, but which he may nevertheless subject to another creative act to come» (Ittész 2012: 37).

tounds, moves to compassion, and exalts (Ravasz 1930 quoted in Péter 2012: 178).

So according to Milton's political hermeneutics – which at first sight shows some Hobbesian traits –, God in *Paradise Lost* can be considered an absolute monarch in a radical sense, i.e. he can't be bound by any law. In Milton's oeuvre the way in which God exercises power confirms his radical absolutism, and «the main reason which prompts Satan to rebel appears to be God's arbitrary promotion of the Son» (Sambras 2012: 94). Moreover

what defines God in his relation to Adam is the law. The whole point of *Paradise Lost* is this one law; the whole question of free will hinges on it. God cannot transgress his sole decree more than Adam; otherwise, both the political and the theological apparatus of *Paradise Lost* would collapse. [...] Laws are necessary as evil books; they are there to offer us the possibility of transgression [...], and, as such, they are the paradoxical foundations on which we build pure reason by the free exercise of our will (Sambras 2012: 100-101).

2. *PARADISE LOST*: A DEVELOPED, 17TH CENTURY'S VERSION OF DANTE'S *DIVINE COMEDY*?

2.1. SOME PRELIMINARY REMARKS ON THE COMPARISON OF MILTON'S AND DANTE'S WORK

Milton was an avid reader of Dante, and the Dantesque inspiration seems to be fundamental in the structure and the subject matter of *Paradise Lost*. In the following reflections I examine whether the *Divine Comedy* can be considered as an antecedent of *Paradise Lost*, formulating further remarks on the relevance of Milton's philosophical and theological assumptions in *Paradise Lost*.¹⁸

¹⁸ As Hungarian literatureur Antal Szerb noted, «Milton as a traveller in the otherworld

Miklós Péti has demonstrated that in Milton's vision of the underworld Virgil's *Aeneid* and Homer's *Iliad* are both key-sources, even if in a certain sense Homer's spirit seems to be more important. This is also relevant as we compare Dante's and Milton's vision of the underworld, because – as it is known – Alighieri's primary main classical sources were Virgil's *Aeneid*, Ovid's *Metamorphoses* and Statius's *Thebaid*, taking in consideration that in Canto XXVI of the *Inferno* Dante presents also an alternative version of Homer's *Odyssey*, which Dante – in addition to the *Iliad*, and differently from Milton – could not know in its original form (Cf. Péti 2012: 210-216).

2.2. ON DANTE'S SOPHISTICATED DUALISM IN HIS CONCEPTION OF THE UNDERWORLD, AND ON HIS THEOLOGICAL THEORY OF FREE WILL

While Milton's peculiar monism (i.e. his animist materialism, already explained – at least partly – in the present paper) in a certain sense gives some foundation to his theory on the freedom of the will, Dante's dualism has a far more complex relationship to his own conception of free will. It could be also claimed, from another approach, that in Dante's conception free will is extended to the underworld, and it is relevant primarily in that realm.¹⁹ This Dantean conception apparently was not assimilated by Milton, although the *Divine Comedy* otherwise served as an ultimate source of inspiration for *Paradise Lost*. It is worth taking a

is Dante's equal. He might not have known the place of every heavenly and earthly thing in the great Hierarchy as the scholastic Dante did, still his visions are even more grandiose, more frightening: because he is not restrained by Dante's realism, his landscapes are vague, unrestricted, nightmarish dream landscapes. The Underworld is an enormous furnace whose flames give no light but "darkness visible"; the universe traversed by Satan is a fluctuating misty Chaos reminiscent of some of Van Gogh's paintings» (Szerb 1941 quoted in Péter 2012: 184).

¹⁹ As Catherine Gimelli Martin formulates, «Dante's solution to the free will problem is far more mystical than the one provided by Milton's God, although he too is so "dark with excessive bright" (*PL* 3.380 [Milton 2007/1674]), he is invisible to all but his Son» (Martin 2017: 255).

look to the particular version of (body-soul) dualism which is exposed by Dante in the *Purgatorio*, specifically in connection to the souls in the underworld, but which also reveals Dante's dualistic conception in a general sense. This is one of those parts of the *Divine Comedy* in which the author – by Statius-protagonist – explains some (supposedly) scientific issues in a poetic way.

‘When Lachesis runs short of thread, the soul
 unfastens from the flesh, carrying with it
 potential faculties, both human and divine.
 The lower faculties now inert,
 memory, intellect and the will remain
 in action, and are far keener than before.
 ‘Without pausing, the soul falls, miraculously,
 of itself, to one or to the other shore.
 There first it comes to know its road.
 ‘As soon as space surrounds it there,
 the formative force radiate upon it,
 giving shape and measure as though to living members.
 ‘And as the air, when it is full of rain,
 is adorned with rainbow hues not of its making
 but reflecting the brightness of another,
 ‘so here the neighboring air is shaped
 into that form the soul, which stays with it,
 imprints upon it by its powers.
 ‘And, like the flame that imitates its fire,
 wherever that may shift and flicker,
 its new form imitates the spirit.
 ‘A shade we call it, since the insubstantial soul
 is visible this way, which from the same air forms
 organs for each sense, even that of sight,
 ‘Through this we speak and through this smile.
 Thus we shed tears and make the sighs
 you may have heard here on the mountain.
 ‘And, as we feel affection or desires,
 the shade will change its form, and this

is the cause of that at which you marvel’.

(Pg XXV 79-108 [PDP])

The main theses, formulated here by Dante (primarily on the basis of the Scholastic interpretation of Aristotle’s *De Anima*), are the following. As the intellectual soul is fused with the vegetative and the sensitive ones, becoming these one unified soul, after having left the mortal body, this aspect of it, i.e. both the (divine) intellectual soul than the (human) vegetative and sensitive souls are preserved. After death, meanwhile the human part of the soul subsists in us potentially, the divine part (the intellectual soul which includes memory, rationality and *will*) is preserved in its actual form. At the moment of their death some souls find themselves on the shore of the Acheron, from where they are directed to Hell, meanwhile other souls find themselves on the shore of the Tiberis, from where they are directed to Purgatory or to Paradise. It follows then an explanation on the possibility for the souls to have corporeal mutations, on the way they feel pain and on the way they are visible and audible. The formative power in the soul which already formed the organs of the living organism during the embryonic period, works further and, irradiated in the space which surrounds the soul, now forms an apparent body (or shadow-body). According to Dante there is no significant difference between the behaviour of the living persons and the manifestations of the apparent bodies (Cf. Kelemen 2022).

At this point we can take a look to Dante’s conception of free will, which was analyzed in details – among others – by Justin Steinberg. In his recent work (Steinberg 2016) he analyzes Alighieri’s oeuvre mainly from the approach of philosophy of law (including political-philosophical reflections as well), and dedicates an entire chapter to Dante’s conception on *arbitrium* (Cf. Steinberg 2016: 67-106). The following famous verses of the *Purgatorio* have crucial relevance to understand Dante’s conception of free will.

[Virgil to Dante:] ‘No longer wait for word or sign from me.
Your will is free, upright, and sound.

Not to act as it chooses is unworthy:
over yourself I crown and miter you’.

(Pg XXVII 139-142 [PDP])

According to the thesis of Ernst Kantorowicz – formulated in connection to the quoted verses in his famous book (Kantorowicz 1957) – by the crown and the miter (which are imperial and pontifical symbols) Dante becomes a sovereign realizing in himself the “two bodies of the king”, transcending both the ecclesiastical than the secular institutions. Practically Kantorowicz used these Dantean verses to describe the absolute monarch of the 17th century (as an element of his explanation on the formation of the constitutional state), meanwhile – as Steinberg points out – in the Middle Ages was simply not possible for the pope, nor for the emperor to have such an absolute power: their sovereignty was limited – respectively – by canon law and by secular law, even if there were frequent interferences between these two.

The interpretation of Kantorowicz was later developed by Albert Russell Ascoli (Cf. Ascoli 2008): according to his conclusion in this coronation-scene Dante acquires an autonomous and sovereign *poetic-artistic* subjectivity, by which he made himself free from the emperor, the pope and from Scholastic philosophy. Steinberg makes a step forward by claiming that in reality Dante didn’t want to eliminate the existing earthly institutions, but intended to show, particularly by sketching Purgatory as the image of a virtual good government, how the two main institutions (the empire and the church) and other social institutions connected to them could work adequately, by the supposition – primarily – of the continuity of the law (vindicating that obviously law is such a social institution on which all the other social institutions are founded). For Dante free will means mainly that the will is free from passions which could prevent adequate decisions (Cf. Steinberg 2016: 70-73). As Steinberg points out: Dante in *Monarchia* I/XII presents the mind as a kind of ideal state: so the *arbitrium* (*free will*) is not a sovereign who dominates the soul, instead is a judge who takes into consideration the orders of reason. Free will does-

n't have an absolute character but takes strength from his own nature of law, of his own submission to rules. Also Dante conceived the application of free will between limits. So the limited sovereignty in the quoted scene of *Purgatorio* is the opposite concept of the absolute sovereignty described later by Bodin and by Hobbes: the person on the top of Purgatory becomes free in the political, psychological and poetic sense with the intrinsic limitations of these senses. Dante here becomes (more) free, i.e. he can exert his free will also in the sense that the role of Virgil (the allegorical figure of rationality, of the empire and of law) ends at that point, Matelda (the allegorical figure of the *vita activa*) leads Dante through the Earthly Paradise, and then it will be finally Beatrice (the allegorical figure of philosophy, theology, of revelation and – first of all – of the *vita contemplativa*) who will lead Dante in the comprehension of the Heavenly Paradise for which will be necessary the intellectual forms embodied by the same Beatrice (Cf. Steinberg 2016: 74-77; 100-106).

2.3. THE RELEVANCE OF BRIAREUS IN MILTON'S AND DANTE'S OEUVRE. ON MILTON'S ITALIAN INFLUENCES

Before taking a look at some possible analogies between *Paradise Lost* and the *Divine Comedy*, it is important to note some basic differences, focusing also on the political-philosophical motivations behind these two. *Paradise Lost* (as it was indicated already, published in 1674) was partly inspired by a broadside,²⁰ diffused in order to persuade the Presbyterians to assent to a restoration of the monarchy, meanwhile in a general sense Milton supported a republican form of government (for example in his

²⁰ «At the restoration of the English monarchy in 1660, Milton was thrown into prison and two of his books supporting the deposition of Charles I were recalled and burned. The large broadside *Proclamation for Calling in, and Suppressing of Two Books By John Milton* (13 August 1660) would have been plastered throughout London. Milton emerged from this scare to produce poetic masterpieces: *Paradise Lost*, on display in several different editions and forms, including a ten-book edition owned by William Wordsworth, *Paradise Regained*, and *Samson Agonistes*» (Fulton 2011).

The Tenure of King and Magistrates, published in two versions, in 1649 and in 1650). During the Protectorate (i.e. during the period in which Oliver Cromwell was the Lord Protector of the Commonwealth of England, Scotland and Ireland, between December 1653 and September 1658) Milton – maybe in an opportunistic way – put aside his own republicanism to praise Cromwell’s rule in his *Defensio Secunda* (of 1654). After Cromwell’s death and the dissolution of the Commonwealth Milton returned to his republican ideas and published a number of works against the monarchical form of government. So basically *Paradise Lost* includes a criticism of monarchy and (taking in consideration the war between Heaven and Hell, an important topic in this work) it can be considered a poem about civil war as well.

As for Dante, his main political treatise in Latin is entitled *Monarchia* (written probably in 1312-1313, but which could have been finished also in 1321). In *Monarchia* Dante outlines his own political-theological program which gives the foundations of many of his ideas expressed in a poetic form in the *Divine Comedy*. The two most important subjects in *Monarchia* are the following: the Church (the pope) and the Empire (the emperor) work simultaneously for the salvation of mankind, the Emperor for the salvation on Earth – and this implies the unfolding of the spiritual-intellectual capacities of the human beings, the vindication of their free will –, the Church for the salvation in Heaven. Moreover – according to Dante – it is necessary to establish a European world-Empire (indeed for the salvation of mankind) to prevent any future political conflict. The real aim of the life of the human being is the *vita contemplativa* which can be achieved by the authentic and full experience of the *vita activa*. Dante in his main poem describes his own salvation history knowing in depth the sins in Hell and in Purgatory (related to the negative aspects of the *vita activa*) to get to the contemplation of God in Heavenly Paradise (i.e. to the higher level of the *vita contemplativa*). Obviously *Paradise Lost*’s main subject is the *fall*, meanwhile the *Divine Comedy* – as it was mentioned – is a history of salvation *after the fall* of Dante/Humanity. And a further important difference between the *Divine Comedy* and *Par-*

adise Lost that has to be remembered is that «Dante and Milton share a highly similar cosmological and architectonic imagination, even though both “live” in very different universes, one Ptolemaic and the other proto-Copernican» (Martin 2017: 251).

Despite these important differences it is possible to find some thematic analogies between the *Divine Comedy* and *Paradise Lost*. Among the scholars who – in connection to the main work of Dante and of Milton – were able to present a high-level comparative analysis, George F. Butler is undoubtedly excellent. According to a thesis of Butler, Milton used the *Divine Comedy* as a source and this can be grasped on more levels: Milton knew the *Thebaid* of Statius, the myth of Briareus and also the myth of Tydeus, as well as the Dantean adaptations of these myths (Cf. Butler 2006: 142-143).²¹ Butler mentions Ronald Martinez who argued in a convincing way in favor of the thesis according to which Thebes served as a model for the city of Dite (Dis) in the *Comedy* in a moral as well as in the architectural and geographic sense. And no matter the fact that Statius was an ancient classical author, Dante portrayed him as a secretly converted person (Cf. Pg XXII 64-93 [PDP], in particular verse 73), and it is rightly Statius to lead Virgil and Dante in Purgatory (Cf. Pg XXI-XXV [PDP]).

As has been noted previously, during his studies at Cambridge Milton was intensively studying the work of Dante, of Petrarch and of other Italian authors, and he makes an allusion to all these in an epistle written to Benedetto Buonmattei (an excellent Dante-expert at the time). Milton in his *Of Reformation touching Church Discipline in England* (of 1641) quotes from the *Paradiso* (XX 55-60 [PDP]),²² and in an epistle written

²¹ The representation of some protagonists of the *Thebaid* in the *Comedy*, moreover the Dantean adaptation and characterization of Statius were objects of deep analysis in various studies of C.S. Lewis, Ernst Robert Curtius, Edward Moore e Teodolinda Barolini.

²² These tercets are mainly about the relocation of the imperial headquarters – by the emperor Constantine – to Byzantium, moreover about the fact that no matter the Donation of Constantine was made with good intentions (in Dante’s view), its consequences were catastrophic because rightly thanks to this donation also in the Church avarice and

in 1646 to Henry Lawes (the leading English songwriter in the 17th century) alludes to the episode of Casella (Cf. *Pg* II 76-117 [PDP]). Milton was well informed also in connection to Alighieri's *Monarchia* and *Vita nuova*, in his library it could be found the 1529 edition of the *Convivio*, moreover he had probably a good knowledge of the commentaries to the *Comedy* made by Cristoforo Landino (of 1481) and by Alessandro Velutello (of 1544). In the entry on *Usura* (*Usury*) – a sin which is particularly important in Dante's *Inferno* – of his *Commonplace book* Milton quotes among others from the commentary to the *Comedy* made by Bernardino Daniello da Lucca, of 1568 (Cf. Butler 2006: 143).

Briareus is mentioned by Dante in the *Inferno* (Cf. *Inferno* XXXI 97-99 [PDP]), but is more relevant the description of his representation sculpted in the floor of marble, in the *Purgatorio* (XII 25-33 [PDP]). The image given by Dante – Briareus, compared by Alighieri to Lucifer, who lies defeated on the floor – is evidently a source of the analogous comparison described by Milton in *Paradise Lost*, and the source of this Dantean image is evidently the comparison of Tydeus with Briareus, formulated by Statius: obviously Milton was aware of these comparisons (Cf. Butler 2006: 144).

In the comparison of Satan with the Leviathan (Cf. Milton 2007/1674, Book I, verses 27-722, in particular verses 200-202) Milton again “quotes” Dante in the sense of presenting the consequences of the revolt against God, and takes inspiration from the Dantean interpretation of the *Thebaid* in his own description of Briareus. While Dante portrays Briareus as shot down by a lightning, Milton depicts Briareus – analogously to Statius – as a giant who fought with Jupiter. In the *Thebaid* Statius depicts Briareus in the glorious moment of his fight against the gods of the Olympus, no matter the fact that his destiny was already established, and in a similar way also Tydeus (at the end of the *Thebaid*) perishes. Also in Milton's comparison Briareus's fate (as well as the fate of those who opposed Jupiter) was already pre-established (Cf. Butler 2006: 144). Fol-

corruption prevailed.

lowing Briareus's vision in Hell, Dante shows also a version of the scene in which Tydeus devours the brain of Melanippo ("Menalippo" in Dante's verses): in Alighieri's description (in which, as it was told already, the author makes an explicit reference to the *Thebaid*) count (conte) Ugolino, in his deranged anger, makes the same – till the end of times – with archbishop (arcivescovo) Ruggieri (Cf. *Inferno* XXXII 125-132 [PDP]; cf. Butler 2006: 144-145).²³

On the basis of Butler's analysis it is clear that the Italian influences in Milton's work are fundamental. According to Martin's thesis, *Paradise Lost* is a kind of synthesis of Ludovico Ariosto's *Orlando Furioso* (1532), of Torquato Tasso's *Gerusalemme Liberata* (1581) and obviously of Dante Alighieri's *Divina Commedia* (1321) (Cf. "Milton's Epic Syntheses: Ariosto, Tasso, and Dante", in Martin 2017: 241-249).²⁴ Martin ded-

²³ Butler's paper, partially summarized here, is the developed version of an earlier study by him (Cf. Butler 1998). In this earlier work Butler stresses – and maybe this is arguable – that from the point of view of the analysis of the sins Dante would have been the poet of the particular, meanwhile Milton the poet of the universal (Cf. Butler 1998: 355). It is worth quoting the conclusive paragraph of this study: «Milton could look upon Satan as an archetypal tyrant who defies God, seduces the angels, and deceptively leads humanity to damnation. In Hesiod and Ovid he could read the gigantomachy as a classical analogue of the war in heaven. In Dante he could find the classical gigantomachy combined with biblical myth to yield commentary on political theory, Christian doctrine, and historical fact. As his *Commonplace Book* documents, Milton valued Dante's views on the punishment of sins, the corruption of the clergy, and on the necessary separation of the church and the state. Their similar experiences and common perspectives disposed Milton to adapt [in his main work] details from Dante's version of the gigantomachy in the *Commedia* in order to advance his own political and theological outlook in *Paradise Lost*» (Butler 1998: 363). It can be mentioned here that the already quoted Tibor Fabiny recently published in Hungarian a comparative analysis of Milton and Dante, in which he emphasized the analogies between Dante's and Milton's poetic interpretation of the personality of Nimrod (Cf. Fabiny 2022).

²⁴ It is important to note that Tasso wrote a further version of his own masterpiece, entitled *La Gerusalemme Conquistata* (1593): this shows an analogy with the publication of *Paradise Regained* (1671) by Milton. Moreover Ariosto, Tasso, and Milton have as common source Dante's *Divine Comedy*. As Martin underlines, «Milton's entire War in Heaven is riddled with surprising reversals and incertitudes, but Ariosto's ironies nearly

icates an entire chapter to the comparison of Alighieri's and Milton's main work ("The Architectonic Sublime: Dante and Milton", in Martin 2017: 249-261), in which it is stressed – among other important remarks – that «many of Milton's literary techniques are equally Dantean, such as using proems to work shifts from realm to realm and theme to theme», a device which was not used by Homer, Virgil or Tasso, moreover even some personal details in connection to the authors of the *Divine Comedy* and of *Paradise Lost* show some parallelisms:

the great difficulty and length of time to compose their poems, and the political ills both poets [Dante and Milton] have suffered. They are partially recompensed by a celestial patroness who answers their prayers and verifies their right to speak of heavenly things, but both must pray to be made worthy of «soaring» far above the lesser «light» of ancient and Christian poets, and both fear falling and failing (Martin 2017: 251).

So, in a general sense it can be rightly claimed that Milton's and Alighieri's conception of sin, of perdition and eventually of salvation show strict analogies.²⁵

implode the chivalric values he officially endorses. These values are further questioned as non-heroes and even anti-heroes drive the main epic action. Succumbing to the allure of exotic beauties, warriors frequently neglect their military duties and even betray their leaders. Tasso's Rinaldo and Tancredi are less seriously flawed than Ariosto's Orlando or Ruggiero, but Milton's angels similarly undertake partially failed missions» (Martin 2017: 242).

²⁵ As Martin writes: «Both Milton's and Dante's sinners remain capable of good deeds since their motives are not simply evil or perverse but at least partly misguided (*Inferno* XVI 15-18); yet in failing either to love others or excessively loving themselves [...], they gradually destroy their own mental and verbal abilities from within (*Convivio* III.xiii.2). Milton's Satan, Sin, and Death share this fate, but so does his other infernal triad, Moloch, Belial, and Mammon. Both triads exemplify Dante's two main "arms" of destruction, *force* and *fraud*. [...] Since such deeds spring from free will, both poets explicitly defend it, Dante at the center of his *Commedia*, Milton in book 3 [of *Paradise Lost*] as God foresees Satan's success in Eden» (Martin 2017: 254, emphasis added).

3. CONCLUSIVE REMARKS

We have analyzed Milton's work from different aspects – taking a look to its philosophical foundations, to its political-theological background, and to its eventual similarity to Dante's work –, and on the basis of all these we can conclude provisionally that Milton's, as well as Alighieri's spiritual heritage is fundamental in the history of ideas (on the level of literature, philosophy, theology, political theory and poetry). As Dante, Milton was a *poet*-theologian-philosopher, who included a significant part of the scientific (moreover theological and philosophical) knowledge of his time in his main poem in a poetic form.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- ALIGHIERI, D. (1999): *La Divina Commedia: Inferno, Purgatorio, Paradiso*, in The Princeton Dante Project [PDP] (online): <https://dante.princeton.edu/pdp/>
- ASCOLI, A.R. (2008): *Dante and the making of a modern author*, Cambridge, C.U.P.
- BUTLER, G.F. (2006): *The Fall of Tydeus and the Failure of Satan: Statius' Thebaid, Dante's Commedia, and Milton's Paradise Lost*, «Comparative Literature Studies», 43/1-2, pp.134-152.
- BUTLER, G.F. (1998): *Giants and fallen angels in Dante and Milton: the Commedia and the gigantomachy in Paradise Lost*, «Modern Philology», vol. 95, n° 3 (Feb.), pp.352-363.
- DZELZAINIS, M. (2007): *Milton and Antitrinitarianism*, in *Milton and Toleration*, ed. by Sharon Achinstein, Elizabeth Sauer, New York, O.U.P., pp. 171-185.
- FABINY, T. (2022): *The figural symbolism of Dante and of Milton [Dante és Milton figurális szimbolizmus]*, in *Dante-emlékkönyv 2021*, ed. by E. Draskóczy, N. Mátyus, Szeged, Szegedi Egyetemi Kiadó, pp. 151-168.
- FABINY, T. (2012): *"If we pray him". Varieties of prayer in Milton's Paradise Lost*, in *Milton through the centuries*, ed. by G. Ittész and M. Péti, Budapest, L'Harmattan, pp.137-149.
- FALLON, S.M. (1991): *Milton among the philosophers. Poetry and materialism in Seventeenth-Century England*, Ithaca and London, Cornell U.P.
- FULTON, Th. (2011): *Milton and the Cultures of Print [...]*, in «Humanities», May/June 2011, vol. 32, n° 3: <https://www.neh.gov/humanities/2011/mayjune/statement/milton-and-the-cultures-print>

- ITTZÉS, G. (2012): *The structure of Milton's universe: the shape and unity of the world in Paradise Lost*, in *Milton through the centuries*, ed. by G. Ittész and M. Péti, Budapest, L'Harmattan, pp. 34-55.
- KANTOROWICZ, E. (1957 [1997]): *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton U.P.
- KELEMEN, J. (2022): *Purgatory XXV: Hungarian paraphrase, commentary, interpretation [Purgatorium XXV. ének: Magyar parfrázis, kommentár, értelmezés]*, in D. Alighieri, *Comedy II*, commentary [Komédia II. Purgatorium. Kommentár], ed. by J. Kelemen, J. Nagy, Budapest, ELTE Eötvös, pp. 328-341.
- MARTIN, C.G. (2017): *Milton's Italy. Anglo-Italian Literature, Travel and Religion in Seventeenth-Century England*, New York and London, Routledge.
- MILTON, J. (1997 [1644]): *Areopagitica*, ed. and introduction by Nathan Chaney, Casey Noga, Thomas H. Luxon, The John Milton Reading Room [JMRR] (online):
https://milton.host.dartmouth.edu/reading_room/areopagitica/intro/text.shtml
- MILTON, J. (2007 [1674]): *Paradise Lost*, ed. by B.K. Lewalski, Oxford, Blackwell Publishing.
- MILTON, J. (1890 [1674]): *Az elveszett paradicsom*, tran. into Hungarian by G. Jánosi, Budapest, Franklin.
- MYERS, W. (2019 [1987]): *Milton and free will. An essay in criticism and philosophy*, London and New York, Routledge. Online version:
[https://bookshelf.vitalsource.com/reader/books/9780429639333/epubcfi/6/2\[%3Bvnd.vst.idref%3Dcover\]!/4/2/2%4051:42](https://bookshelf.vitalsource.com/reader/books/9780429639333/epubcfi/6/2[%3Bvnd.vst.idref%3Dcover]!/4/2/2%4051:42)
- PÉTER, Á. (2012): *Milton in the Hungarian cultural memory: two case studies*, in *Milton through the centuries*, ed. by G. Ittész and M. Péti, Budapest, L'Harmattan, pp. 165-187.

- PÉTI, M. (2012): “*Conceived altogether in Homer’s spirit*”: *Milton’s transformation of an Iliadic type-scene*, in *Milton through the centuries*, ed. by G. Ittész and M. Péti, Budapest, L’Harmattan, pp. 206-218.
- RAVASZ, L. (1930 [1890]): *Milton*, in J. Milton, *Elveszett paradicsom [Paradise Lost]*, trans. into Hungarian by G. Jánosi, Budapest, Franklin, pp.iii-xxii.
- SAMBRAS, G. (2012): “*Die he or justice must*”: *God’s limited monarchy in Paradise Lost*, in *Milton through the centuries*, ed. by G. Ittész and M. Péti, Budapest, L’Harmattan, pp. 91-101.
- STEINBERG, J. (2016): *Dante e i confini del diritto*, Roma, Viella.
- STEINBERG, J. (2013): *Dante and the Limits of the Law*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- SZERB, A. (1941): *History of world literature [A világirodalom története]*, 3 vols., Budapest, Révai.
- WOJTYLA, K.J. (1979 [1969]): *The Acting Person*, translated into English by A. Potocki [Analecta Husserliana], Dordrecht, Boston, London, D. Reidel Publishing Company.

Foscolo editore di Dante:
a proposito di uno *Specimen* inedito

ILARIA MANGIAVACCHI

Studiosa indipendente

ilaria.mangiavacchi@gmail.com

RIASSUNTO:

Lo studio intende illustrare una carta finora inedita, conservata presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, che risulta implicata con il progetto foscoliano di un'edizione della *Commedia* di Dante. La carta è occupata da uno *Specimen* in cui sono stampati ventuno versi del III canto dell'*Inferno*, corredati di un apparato critico negativo ed essenziale, e fa parte di un foglio di stampa costituito da un *Prospectus of an edition of the poems of Dante, Petrarch, Ariosto, and Tasso*, mediante il quale Foscolo, esule in Inghilterra, tentava di procacciarsi sottoscrittori privati per finanziare un'impresa editoriale più ampia, concernente le opere dei maggiori poeti italiani. Restituito il *Prospectus* nella sua forma originaria, il contributo si pone un duplice obiettivo: da una parte, collocare il documento nell'ambito dei progetti editoriali dedicati da Foscolo ai classici italiani, corrispondenti ad altrettanti "prospetti" usciti per istanza del poeta, e, dall'altra, proporre un esame comparativo tra lo *Specimen* e il successivo commento filologico alla *Commedia* che consente di rintracciare, nel documento inedito, l'ado-

zione di un preciso metodo di lavoro, basato su un utilizzo ragionato delle edizioni dantesche ritenute da Foscolo più significative.

PAROLE CHIAVE: Ugo Foscolo, Dante Alighieri, Divina Commedia, Inferno, Prospectus, John Murray, William Pickering

ABSTRACT:

The study aims to present a previously unpublished document preserved in the Biblioteca Marucelliana in Florence, which is linked to Foscolo's project for an edition of Dante's *Divine Comedy*. The document contains a *Specimen* featuring twenty-one verses from the third canto of the *Inferno*, accompanied by a concise and negative critical apparatus. It is part of a printed sheet entitled *Prospectus of an edition of the poems of Dante, Petrarch, Ariosto, and Tasso*, through which Foscolo, then an exile in England, sought private subscribers to finance a larger publishing venture dedicated to the works of the foremost Italian poets. By reproducing the *Prospectus* in its original form, this contribution has two primary objectives. First, it seeks to situate the document within the broader context of Foscolo's editorial projects concerning Italian classics, which correspond to various similar "prospectuses" issued at the poet's initiative. Second, it undertakes a comparative analysis between the *Specimen* and Foscolo's subsequent philological commentary on the *Divine Comedy*. This comparison reveals that the unpublished document reflects the adoption of a precise working method, grounded in a reasoned use of the editions of the *Divine Comedy* that Foscolo deemed most significant.

KEYWORDS: Ugo Foscolo, Dante Alighieri, Divine Comedy, Inferno, Prospectus, John Murray, William Pickering

Da tempo la critica ha riconosciuto l'importanza dell'attività del Foscolo dantista e la sua influenza sulla ricezione dell'opera di Dante in Inghilterra nei primi decenni dell'Ottocento rimarcandone, in particolare, il contributo alla lettura del poeta fiorentino in chiave 'dissidente', secondo coordinate interpretative diffuse negli ambienti liberali e radicali anglosassoni (Saglia 2007; Bowers 2020).¹ In questa sede si intende prendere

¹ Tra i numerosi studi sul tema si ricordi il seguente titolo, che è stato tenuto partico-

in considerazione alcuni aspetti operativi della riflessione foscoliana, esplorando l'officina di Foscolo critico di Dante mediante la messa a fuoco di una carta finora inedita, implicata con il progetto foscoliano di un'edizione dantesca.² Si tratta di uno *Specimen* in cui sono stampati ventuno versi del III canto dell'*Inferno* corredati di un apparato critico negativo ed essenziale, che testimonia una fase incoativa del commento filologico di Foscolo alla *Commedia*, destinato a vedere la luce postumo, negli anni Quaranta dell'Ottocento, a cura di Giuseppe Mazzini (Allighieri 1842-1843).

Occorre precisare che lo *Specimen* fa parte di un foglio di stampa costituito da un *Prospectus* in inglese per un'edizione delle opere di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, mediante il quale Foscolo, esule in Inghilterra, verificava la sostenibilità finanziaria di un più ampio progetto di pubblicazione dei classici italiani che aveva intenzione di realizzare rifacendosi a un disegno di vecchia data.³ Il documento è conservato presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, in un fascicolo riposto all'interno del

lamente presente: Saglia 2021. Per un inquadramento generale cfr. Brand 1957; da ultimo, mi sia consentito rinviare a un mio contributo, in cui è proposta un'anticipazione di questo saggio: Mangiavacchi 2020.

² Si precisa che i volumi dell'Edizione Nazionale delle opere di Ugo Foscolo, Firenze, Le Monnier, sono citati mediante la sigla EN seguita dal numero del volume in cifre romane: *Studi su Dante*, IX, parte prima, *Articoli della Edinburgh review; Discorso sul testo della Commedia*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Firenze, Le Monnier, 1979 (EN IX/1); ivi, parte seconda, *Commedia di Dante Alighieri*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1981 (EN IX/2); *Saggi e discorsi critici*, X, a cura di Cesare Foligno, Firenze, Le Monnier, 1953 (EN X); *Prose politiche e apologetiche, 1817-1827*, XIII, parte prima, *Scritti sulle Isole Ionie e su Parga*, a cura di Giovanni Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1964 (EN XIII/1); *Epistolario. Volume Settimo (7 settembre 1816 - fine del 1818)*, XX, a cura di Mario Scotti, Firenze, Le Monnier, 1970 (EN XX); *Epistolario. Volume Ottavo (1819-1821)*, XXI, a cura di Mario Scotti, Firenze, Le Monnier, 1974 (EN XXI); *Epistolario. Volume Nono (1822-1824)*, XXII, a cura di Mario Scotti, Firenze, Le Monnier, 1994 (EN XXII).

³ Per un inquadramento biografico, focalizzato sul periodo trascorso da Foscolo in Inghilterra, cfr. Viglione 1910; Cian 1927; Vincent 1954; Franzero 1971; Lindon 1987; Dionisotti 1988; Bruni 2012; Bruni 2015.

carteggio generale e rischia di confondersi tra materiali eterogenei per provenienza e contenuto, e di passare quindi inosservato.⁴ È sufficiente un rapido esame delle carte per cogliere l'esatta corrispondenza tra il *Prospectus* fiorentino e il foglio di stampa conservato presso il Fondo Foscolo della Biblioteca Labronica 'F. D. Guerrazzi' di Livorno, che fu tenuto presente da Francesco Viglione e da Giovanni Da Pozzo nei loro studi sul Foscolo critico ed editore di Dante.⁵ Sia Viglione sia Da Pozzo, però, omettono di segnalare lo *Specimen*, che Foscolo stampa per offrire un campione del formato e dei caratteri della futura edizione dantesca.⁶

Restituito il *Prospectus* nella sua forma originaria, l'obiettivo del contributo è contestualizzare il documento nell'ambito dei progetti foscoliani dedicati ai classici italiani e verificare l'adozione, nello *Specimen*, del metodo di lavoro applicato dal poeta nel successivo commento all'*In-*

⁴ Firenze, Biblioteca Marucelliana, C. G. 448. Il fascicolo è composto di diciannove carte, di vario contenuto: sia le carte sia i fogli riportano una moderna numerazione. Si segnala un possibile errore nell'ordinamento dei fogli: una busta da lettere, appartenente al fascicolo, e diretta alla «Signora Quirina Magiotti. Firenze», con un sigillo raffigurante le tre Grazie, viene infatti contrassegnata come quarta anziché quinta; da questo punto in avanti la numerazione risulta dunque diminuita di un'unità. Tra le carte si trovano: una lettera di Foscolo, scritta a Quirina Mocenni Magiotti nel 1813, «due ore prima di partire» da Firenze; una cambiale a favore dei «Montelatici e Comp. negozianti» pagata, il «22 ottobre 1813»; alcuni cartigli in cui figurano rinvii a opere non ben identificate; il frontespizio dei *Vestigi della storia del sonetto italiano*, con appunti a lapis di difficile leggibilità; una lista di «Libri postillati da Ugo Foscolo», e alcune liste di opere e di «Autografi» del poeta; un *Sommario* degli scritti di Foscolo appartenuti a Riego e successivamente a Capponi, a Bastogi e a Mayer. Il *Prospectus* è dunque collocato in un perimetro distinto dal Fondo Martelli, ben noto agli studiosi di Foscolo, in cui confluisce l'eredità di Quirina Mocenni Magiotti, comprensiva di documenti e di libri posseduti dal poeta (cfr. Nicoletti 1978).

⁵ Livorno, Biblioteca Labronica, Fondo Foscolo, xxiii, cc. 219-220: sul foglio di stampa si sofferma Viglione 1910: 223-224, mentre Da Pozzo riproduce il documento nell'*Appendice X* in EN IX/1: 665-667.

⁶ Firenze, Biblioteca Marucelliana, C. G. 448, c. 14; Livorno, Biblioteca Labronica, Fondo Foscolo, xxiii, c. 220. La carta del fondo livornese viene segnalata in Colombo 2015: 35 e n. 40. Non ne fanno menzione né Viglione né da Da Pozzo, i quali, probabilmente, non poterono consultare di persona il documento.

ferno. Quest'ultimo terreno d'indagine si dimostra particolarmente fertile perché consente di certificare il ricorso strumentale da parte di Foscolo alle edizioni dantesche ritenute più significative e, dunque, di valorizzare l'apporto del poeta «alla tradizione esegetica ed editoriale della *Commedia* di Dante» (Colombo 2015: VII).

Di seguito si riproduce *A prospectus of an edition of the poems of Dante, Petrarch, Ariosto, and Tasso, illustrated with a History of the Poetry of Italy, from the beginning of the Thirteenth century to the end of the Sixteenth*. By Ugo Foscolo, comprensivo dello *Specimen* inedito.

Nota al testo

Foglio di stampa, presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, C. G. 448, cc. 13-14 (mm 295 x 230). La c. 14 risulta priva della moderna numerazione; nel margine inferiore sinistro di entrambe le carte, figurano, a lapis, i numeri «18» (c. 13r) e «19» (c. 14r). Il foglio è privo di filigrana e reca i segni di una piegatura in quattro parti; il formato è in-quarto. A c. 13r-v è stampato il testo del *Prospectus*, che viene concluso da un avviso, vergato a penna da mano ignota. Sul margine superiore destro di c. 14r si legge il numero «11», stampato probabilmente dal tipografo per errore: la pagina è occupata da uno *Specimen* dell'*Inferno* (III, 100-120), corredato di un apparato critico negativo ed essenziale. Nel margine inferiore del *verso* della carta, bianco, sono apposte, seguendo la direzione del lato maggiore, alcune note di mano sconosciuta: «Filologia Greca.» / «Digamma.» / «Lingua d'Omero.» / «Critici d'Omero.»; al centro della carta figurano due barre oblique iscritte in un cerchio.

Per l'edizione del *Prospectus* si è seguito criteri conservativi, a eccezione di pochi interventi. Nello specifico, è stata modernizzata l'interpunzione, espungendo o sostituendo con i due punti o il punto e virgola le lineette orizzontali, quando presenti nel testo. Nell'elenco dei volumi, le lineette sono state convertite in virgolette doppie e caporali con funzione di ripetizione, mentre sono stati cassati i puntini che univano i titoli ai numeri dei volumi corrispondenti. Sono state rispettate le maiuscole e i termini che, nell'originale, sono dati in corsivo.

[c. 13r]
A PROSPECTUS
OF
AN EDITION OF THE POEMS
OF
DANTE, PETRARCH, ARIOSTO, AND TASSO,
ILLUSTRATED WITH
A HISTORY OF THE POETRY OF ITALY,
FROM THE BEGINNING OF THE THIRTEENTH CENTURY TO THE END OF THE
SIXTEENTH.
BY UGO FOSCOLO.

To satisfy the Readers of what has been done, in order to attain a genuine text of the four greatest Italian Poets, the new readings will be justified by those of old editions and manuscripts, while the readings adopted by the most celebrated commentators will be still preserved at the bottom of the page; and with the view to offer a standard to all subsequent editions in point of typographical correctness, a perfection which, especially in a language foreign to the printer, can never be attained but by the revision of a great number of eyes, the Editor requests the Reader to inform him of any misprint that he may detect, and every purchaser will be immediately supplied with a cancel free of expense.

To each volume of the principal work of the four Poets, an alphabetical Index will be added of all the Words, Names and Events, alluded to in the Text, which require *explanation*; and each Author will be followed by historical and critical *illustrations*. The whole will be written in the Italian language.

The *Illustrations* of Dante will contain an account: of the Origin of the Italian Language; of the Political Vicissitudes, Religion, Manners, Art

and Literature of Italy, from the accession of the Emperor Frederick the Second, to the death of the Poet; of the Writers which preceded Dante or were his contemporaries, with such Extracts from their works, and Biographical Notices, as may give a sufficient idea of their merit and individual character; a survey of the several works of Dante, an account of the most interesting historical events alluded to in the great Poem, and a particular criticism on the passages which may require it. History and criticism will be so interwoven with [c. 13v] the biography of the Author, as to trace the influence of his age and fortunes on his character, and of his genius and works on the civilisation of his country.

The Illustrations of Petrarch, Ariosto and Tasso, will be framed in the same manner; and thus each of the greatest national Poets will be encompassed by the annals of Italian Poetry and Literature during the period of a century.

The whole Collection will consist of Eighteen Volumes; namely:

Dante's Poem	3 volumes.
History of Italian Poetry in the age of Dante	2 »
Petrarch's Poems	2 »
History of Italian Poetry in the age of Petrarch	1 »
Ariosto's Poem	5 »
History of Italian Poetry in the age of Ariosto	2 »
Tasso's Poem	2 »
History of Italian Poetry in the age of Tasso	1 »

The first Volume of Dante will be published as soon as this project is encouraged by Three Hundred Subscribers; and as each author and the literary history of his age will form an independent work, the *continuance* of this plan will depend on the success which the edition and illustrations of Dante may obtain.

The size and paper of the Edition will exactly correspond with the present Prospectus; and the opposite extract is a specimen of the type.

The Edition will consist of Four Hundred Copies only.

Price for each Volume for the Subscribers, £ 2..2.

The Name of each Subscriber, as well as the progressive Number of his Copy, will be printed before the Title-page of the Work.

NB. The names of subscribers will be received by Mr. Murray, Albermarle Street; and Messrs. Payne & Foss, Pall-Mall.⁷ |

[c. 14r]

CANTO III.

Ma quell'anime, ch'eran lasse e nude,	100
Cangiar colore e dibattero i denti	
Ratto che 'nteser le parole crude.	
Bestemmiavano Iddio e i lor parenti,	
L'umana spezie, il luogo, il tempo, e 'l seme	
Di lor semenza e di lor nascimenti.	105
Poi si ritrasser tutte e quante insieme,	
Forte piangendo, alla riva malvagia	
Ch'attende ciascun uom che Dio non teme.	
Caron dimonio, con occhi di bragia,	
Loro accennando tutte le raccoglie	110
Batte col remo qualunque s'adagia.	
Come d'autunno si levan le foglie	
L'una appresso dell'altra, infin che 'l ramo	
Rende alla terra tutte le sue spoglie,	

⁷ NB. ... Pall-Mall] *L'annotazione, a penna, figura anche in Biblioteca Labronica, Fondo Foscolo, xxiii, 219v e risulta vergata dalla stessa mano. L'appunto è trascritto erroneamente da Da Pozzo, che scambia 'Foss' per 'Joss', con conseguente depistaggio nell'identificazione del libraio di Pall-Mall. Si segnala, come probabile refuso piuttosto che un errore dovuto a cattiva lettura, anche l'indicazione «Albermale Street» per «Albemarle Street» (cfr. Appendice X, in EN IX/1: 667).*

Similmente il mal seme d'Adamo:	115
Gittansi di quel lito ad una ad una	
Per cenni, com'augel per suo richiamo.	
Così sen vanno su per l'onda bruna,	
E avanti che sian di là discese,	
Anche di qua nuova schiera s'aduna.	120

VARIANTI.

102 Tosto che.	103 Dio.	104 e 'l luogo.	106 tutte quante.
108 ciaschedun.	114 Vede.	116 Gittasi.	119 che sien.

I. I 'PROSPETTI' PER UN'EDIZIONE DEI CLASSICI ITALIANI

Il nuovo testimone, che identificheremo con la lettera M, consente in primo luogo di discutere la cronologia dei vari 'prospetti' per un'edizione dei classici usciti per istanza del poeta, e di ridefinire i loro rapporti. A una storia della letteratura italiana «*sub specie* linguistica» Foscolo pensava fin dai primi anni del suo soggiorno in Inghilterra, tornando in argomento a intervalli regolari, quando le circostanze sembravano favorirlo, con gli editori a lui più vicini: lo scozzese Francis Jeffrey, proprietario dell'«*Edinburgh Review*», rivista di orientamento *Whig*, e John Murray, della rivale «*Quarterly Review*», il potente editore di Lord Byron.⁸

⁸ L'espressione è ricavata da Nicoletti 2006: 283. A una «ristampa d'alcuni grandi scrittori nostri da Dante in qua» Foscolo accenna anche nella lettera inviata al Pellico da East-Moulsey il 30 settembre 1818: «il loro testo sarà italiano; ma e le loro vite, e la parte critica, e le note grammaticali a piè del testo, saranno in Inglese; in guisa che da una ventina d'autori, e da quanto scriverò intorno ad essi risulti un *Corso di Letteratura Italiana per gl'Inglesi*» (cfr. EN xx: 387, n. 2303). Questo progetto è rievocato anche in una lettera a Quirina Mocenni Magiotti, di poco successiva (ivi: 429-431, n. 2323, 8 Novemb. 1818). Dopo aver pubblicato alcuni articoli sulla rivista di Jeffrey, è al Murray che Foscolo sottopone un progetto editoriale più organico: cfr. EN XXI: 64-66, n. 2408, [a John Murray, giugno 1819] e ivi: 364, n. 2408 bis, a John Murray, 22, Woodstock St.

Soltanto nel 1824, però, Foscolo si applica per dare forma al progetto, costretto dalle condizioni economiche precarie in cui versava dopo la costruzione del *Digamma cottage*, di fatto rovinosa per le sue finanze, per cui è spinto a vagliare ogni opportunità, compreso il ricorso a lezioni private, pur di evitare il dissesto economico ormai incombente.⁹ Incalzato dalla necessità, il poeta approfitta dunque di un disegno di vecchia data e, su consiglio dell'amico William Stewart Rose, abbozza un prospetto allo scopo di procacciarsi sottoscrittori privati che, secondo la prassi dell'epoca, avrebbero finanziato l'impresa editoriale.¹⁰ In prima battuta Foscolo cerca di coinvolgere Murray ma l'intervento dell'editore non si dimostra efficace, forse anche a causa di un sostanziale, scarso interesse per il progetto foscoliano. Il piano viene quindi rilanciato qualche mese più tardi attraverso William Pickering, il libraio editore di Chancery Lane, il quale, incrinatisi i rapporti tra Foscolo e Murray, rivestirà il ruolo di deuteragonista nella complessa vicenda editoriale che ruota intorno alla *Commedia*.¹¹

March the 29.th [1819]; EN xxii: 49-50, n. 2655, a John Murray, Friday March 29th [1822].

⁹ L'intenzione di Foscolo di dedicarsi all'insegnamento privato emerge anche in una lettera del 29 marzo 1824 (cfr. ivi: 369-370, n. 2922, a [Charles Beloe], Regent's Park, March 29.th 1824): la missiva si collega a un aspetto dell'attività del poeta in Inghilterra che è stato rivisitato di recente da Pecoraro 2018. Sul *Digamma cottage*, cfr. Vincent 1954: 134-152, 177-180, 182-186, 250-254. Sul contrasto tra le necessità economiche che costringono Foscolo a tenere in considerazione le leggi di mercato, e la ricerca di uno specifico bacino di utenza per l'edizione dantesca, insiste Colombo 2015: 1-16.

¹⁰ Rose cercava di dissuadere Foscolo dal proposito di tenere lezioni private: cfr. EN xxii: 477-478, n. 3014, di William Stewart Rose, Giovedì mattina [1824]. Si ricordi inoltre il suggerimento di un non altrimenti specificato signor 'Hants' (con buona probabilità, forma abbreviata per 'Hampshire', dunque plausibile toponimo), che invitava il poeta a ricorrere al Murray per pubblicare una parafrasi italiana della *Divina Commedia*, corredata di note di commento, sul modello dell'*Orlando innamorato* volto in inglese dallo stesso Rose (ivi: 366-368, n. 2920, di Hants, 24th March 1824).

¹¹ A pregiudicare la collaborazione con Murray contribuì anche la mancata pubblicazione dell'articolo foscoliano *Classical Tours* sulla «Quarterly Review», a causa delle reticenze del direttore della rivista, William Gifford; il saggio uscì nel 1824 sulla «European Review» di Alexander Walker (cfr. ivi: 428-429, n. 2977, a John Murray, Digamma Cottage – Sunday Septemb. 12th 1824).

I diversi momenti in cui si articola il progetto di edizione dei classici corrispondono ad altrettanti ‘prospetti’, alcuni dei quali sono oggi disponibili presso il Fondo Foscolo delle Biblioteca Labronica, nelle sezioni loro dedicate all’interno del volume XXIII dei manoscritti foscoliani. Il catalogo di Viglione distingue tre sezioni che, nell’ordinamento attuale, vengono parzialmente rispettate:

Vol. XXIII, sez. F. – (Documenti sulla progettata edizione dei *Poemi maggiori italiani*, finita con quella della sola Divina Commedia). *Prospetto* dell’edizione per i tipi del Nichols. Due ap. con correzioni aut., e una copia del secondo di mano della *Donna gentile*.

Vol. XXIII, sez. G. – *Prospetto* dell’edizione per i tipi del Murray. Copia a stampa, in inglese.

Vol. XXIII, sez. H. – I). *Prospetto* dell’edizione per i tipi del Pickering. Copia a stampa in inglese.¹²

Alla prima sezione appartengono tre gruppi di carte apografe che, da qui in avanti, saranno indicate con la sigla AL: si tratta di carte che finora sono state ricondotte al primo progetto di edizione dei classici, come deve intendersi, seguendo la ricostruzione di Viglione e di Da Pozzo, il disegno illustrato in un *prospectus* che Foscolo stampò privatamente, e per cui solo in un secondo momento subentrò Murray, diventando il referente di un’operazione editoriale poi naufragata.¹³ La partecipazione di Murray andrebbe infatti collegata a un secondo prospetto (L) che, secondo gli studiosi, sarebbe rappresentato dalla copia a stampa, in inglese, collocata nella sezione G del catalogo di Viglione: questa stampa, è bene ribadirlo,

¹² Viglione 1909: 416-417. In base all’attuale ordinamento delle carte labroniche, i documenti delle sezioni F e G si trovano riuniti nella sezione «Poemi maggiori italiani – primo disegno (ed. Nichols)», mentre il *Prospetto* dell’edizione per i tipi del Pickering è collocato nella sezione seguente: «Poemi maggiori italiani – terzo disegno (ed. Pickering)». Si precisa, però, che il *Prospetto* relativo alla sezione G era presumibilmente preceduto da una carta oggi mancante, che avrebbe potuto riferirsi a un ‘secondo disegno’ di edizione. Sul catalogo labronico, nell’ambito di un più ampio studio dedicato all’epistolario foscoliano, è intervenuto Stefani 2020.

¹³ Cfr. Viglione 1910: 221-224; EN IX/1: XLV-XLVII.

si presenta identica a M e verrà perciò identificata allo stesso modo (L = M). Conclude l'*iter* il manifesto diramato attraverso Pickering, d'ora in avanti P, tradito dalle cc. 221-222, che rientrano nella sezione H.¹⁴

La progressione che ne deriva è la seguente:

$$AL \longrightarrow M \longrightarrow P$$

ossia

Apografi labronici (iniziativa privata) \longrightarrow Murray \longrightarrow Pickering

Volendo riconsiderare la questione, il carteggio foscoliano fornisce un supporto indispensabile, perché consente di ripercorrere le principali tappe del piano in modo piuttosto lineare.

Uno dei primi riferimenti al progetto di edizione dei classici è contenuto in una lettera indirizzata all'amico banchiere Hudson Gurney a cui, il 10 aprile 1824, Foscolo inviava alcune copie del *Prospectus*, precisando che il documento era stato modificato «to the direction» di Murray, il quale, qualche giorno prima, si era dimostrato disponibile a farsi promotore dell'impresa.¹⁵ Il poeta rilevava però un certo ripensamento da parte dell'editore, senza per questo perdersi d'animo o dichiararsi offeso o deluso:

These however are his usual ways and I am neither astonished nor offended – not even disappointed since let come the subscribers and any bookseller will advance the money and be glad to be the publisher. So at least I am told by Mr. Nicols the printer.¹⁶

¹⁴ Questo manifesto costituisce l'*Appendice XI* in EN IX/1: 668-670.

¹⁵ «Mr. Murray who a few days ago proposed himself that he should undertake the concern as a publisher» (cfr. EN XXII: 373, n. 2926, a Hudson Gurney, [10 April 1824]). Il giorno precedente Foscolo aveva anticipato all'amico l'invio delle bozze di stampa: «By tomorrow I will send you the printed proof of the prospectus for the Italian poets, in order to hear your opinion on it, and make the alterations which may be thought necessary» (ivi: 372, n. 2925, a Hudson Gurney, 1. Wells Street. Jermyn Street Friday [9 April 1824]).

¹⁶ Ivi: 373, n. 2926, cit.

Foscolo decideva perciò di stampare il *Prospectus* a proprie spese e il 17 aprile tornava a scrivere al Gurney, allegando il documento, uscito dai torchi del tipografo Nichols, con la preghiera di diffonderne copie tra amici e conoscenti:

I inclose you the prospectus which I have altered, and I hope for the better, – and I intend to send it to my friends since my hopes hang wholly upon Dante, and Mr. Nichols, my printer assures me that as soon as a sufficient number of subscribers may be found, any bookseller will be glad to advance the money at the usual discount of 125 per 100.¹⁷

È lecito sospettare che questo «prospectus» vada identificato con M, in cui il riferimento al Murray è aggiunto in calce alla stampa, per giunta insieme con gli altri librai Payne e Foss: segno di una collaborazione non esclusiva.¹⁸ D'altra parte, la deliberazione di Foscolo, rivolgersi al Nichols in autonomia, non precludeva il contributo del potente editore, come si evince da una lettera della fine di aprile, indirizzata a Thomas Gregson, che conferma anche la circolazione delle copie del *Prospectus* e le speranze riposte dal poeta nell'edizione della *Commedia*.¹⁹

La rapida rassegna delle missive foscoliane suggerisce di ridefinire lo sviluppo del piano editoriale, riconducendo M all'iniziativa privata, ve-

¹⁷ Ivi: 379, n. 2931, a Hudson Gurney, Saturday [17 April 1824]. Lo stesso giorno Foscolo scriveva a Lord Dacre: «I therefore caused a *prospectus* to be printed with some hope that the undertaking would prove of some present and future advantage to me, and of some utility to the Italian scholars in England» (ivi: 378, n. 2930, a Lord Dacre, April 17th 1824).

¹⁸ Dopo essere subentrato al padre, nel 1813 Thomas Payne avvia, insieme con Henry Foss, la nota ditta a Pall – Mall (i librai sono ricordati anche in Munby 1954: 43; Naiditch 2011: XLIII, n. 8).

¹⁹ «Now, if I can expect any safety it is from *Time* alone; for between now and the middle of june it will be fully ascertained whether the Edition of Dante will answer. Should I succeed to find a sufficient number of subscriptions, Murray proposed himself to advance the money; – should it prove otherwise, I will then resign to return to the mother earth as naked as I was born»; cfr. EN xxii: 391, n. 2940, a [Thomas Gregson], Tuesday morning – Ap.¹ 27.th 1824.

nuto meno il coinvolgimento diretto di Murray. Tale congettura viene corroborata dal concorso di altri fattori, su cui vale la pena soffermarsi.

È bene mettere in evidenza, per esempio, che sia in L sia in M il *verso* della seconda carta è annotato da mani sconosciute: l'impressione è che, in entrambi i casi, si tratti di documenti relativi a un progetto superato o mai realizzato, e che come tali vennero considerati da coloro che intervennero sull'ultima pagina della stampa.²⁰

È tuttavia in AL che si avverte l'indeterminatezza del lavoro denunciata, in questo caso, dalla stessa natura dei documenti: non fogli di stampa ma tre redazioni apografe, incompiute, del medesimo 'prospetto'. In merito a queste carte, una verifica più approfondita consente peraltro di integrare con qualche osservazione la descrizione di Viglione, ricavando elementi a supporto della nostra ipotesi.

Il primo gruppo manoscritto è composto da cc. 206-210, apografe con interventi autografi; le carte sono redatte dal medesimo copista responsabile della stesura trädita dal secondo gruppo, costituito da cc. 211-216. Questa seconda redazione, con correzioni apografe, recepisce le correzioni presenti a cc. 206-210 e deve essere perciò a esse successiva; per giunta, a c. 216r, si segnalano interventi a lapis di mano sconosciuta, comunque seriore.²¹ Il terzo gruppo consta di due carte (cc. 217-218) ed è occupato da una trascrizione in pulito della seconda redazione, probabilmente a opera di un amico o studioso di Foscolo, come Quirina Mocenni Magiotti o Enrico Mayer, che indica le varianti foscoliane desumibili dal primo gruppo di carte, sostituendole a testo quando non erano state accolte dal copista; non tiene però conto degli interventi a lapis registrati a c.

²⁰ Livorno, Biblioteca Labronica, Fondo Foscolo, xxiii, c. 220v; nel margine inferiore figura, capovolta, l'annotazione «Vieusseux / 1841.»: «1841» sottolineato.

²¹ Questi documenti non sono stati riprodotti in nessuna edizione moderna. Figura, in entrambi i gruppi, una numerazione progressiva delle pagine, che si aggiunge a quella moderna delle carte (1-9 per il primo gruppo, 1-11 per il secondo). A c. 216r una mano sconosciuta corregge a lapis in «5» i «4» volumi previsti per l'*Orlando innamorato* del Boiardo, nel rifacimento di Berni; mediante una linea ondulata, presumibilmente la stessa mano cassa «L'Aminta e Poesie liriche del Tasso», in un volume.

216r:²² La compilazione delle carte, avvenuta in momenti successivi, fa emergere un piano operativo suscettibile di integrazioni che, tuttavia, difficilmente si può ricondurre a una fase incoativa, per giunta anteriore a M, come vorrebbe Viglione.

A fare chiarezza in tal senso è il testo, che contiene informazioni preziose per ricostruire l'*iter* del progetto foscoliano. Nel 'prospetto' stampato in M il poeta dava, da ultimo, indicazioni di carattere pratico: la collezione sarebbe ammontata a diciotto volumi, nello specifico, cinque su Dante, tre su Petrarca, sette su Ariosto, tre su Tasso. Carta e formato sarebbero stati identici a quelli di M, dunque, in-quarto: particolare, questo, che è bene mettere in risalto, in quanto elemento dirimente per sbrogliare l'intricata matassa dei prospetti approntati dal poeta.

Il formato dei volumi, infatti, si preannuncia in-ottavo in AL: è opportuno avvisare che in-ottavo è anche il formato dei volumi in P, l'ultimo manifesto promosso attraverso Pickering, certificando implicitamente un ridimensionamento dell'impresa.

A variare, oltre al formato, è la distribuzione dei volumi, ancora diciotto in AL ma così declinati: la *Commedia* di Dante, in tre volumi, le *Rime* del Petrarca in due volumi, l'*Orlando innamorato* del Boiardo nel rifacimento di Berni, in quattro volumi, l'*Orlando furioso* dell'Ariosto in sei volumi, la *Gerusalemme* del Tasso in due volumi, l'*Aminta* e le *Poesie liriche* del Tasso, in un volume.²³

²² Anche in questo caso figura una numerazione progressiva delle pagine. Nel margine superiore sinistro di c. 217r si legge: «Manoscritto con correzioni dell'Autore» > da «Manoscritto non Autografo / ma con correzioni dell'Autore», in cui «non Autografo» è casato e «ma» aggiunto nell'interlinea, e a sua volta espunto. Lo studioso registra le varianti autografe, scrivendole, in un caso, in interlinea (a c. 217v «sistemi politici» si alterna a «governi», a testo), oppure, più di frequente, accogliendo a testo la variante di Foscolo, a cui si può accompagnare, a margine, quella del copista, mediante segni di rinvio («x» o punti). Nel margine sinistro di c. 218r si legge: «Variante e aggiunta dalla copia con correzioni dell'Autore, v. al principio»: viene dunque riprodotto il passo ricostruito in base a cc. 206-207r.

²³ Livorno, Biblioteca Labronica, Fondo Foscolo, xxiii, cc. 210r, 215v-216r, 217v.

Come si vede, rispetto a M, il perimetro del piano si allarga, andando a comprendere l'*Innamorato* rifatto dal Berni, e l'*Aminta* e le *Poesie liriche* del Tasso.

Salgono a venti, invece, i volumi annunciati in P, in base alla seguente partizione: la *Commedia* di Dante, in quattro tomi, le *Rime* del Petrarca, in due tomi, l'*Orlando innamorato* del Boiardo, nel rifacimento di Berni, in cinque tomi, l'*Orlando furioso* dell'Ariosto in sei tomi, la *Gerusalemme liberata* del Tasso in tre tomi.²⁴ A essere sotteso, insomma, sembra il progetto delineato in AL, di cui P rispetta l'impalcatura, operando alcune modifiche: si registra l'assenza dell'*Aminta* e delle *Liriche* del Tasso, con il contestuale aumento dei volumi dedicati alla *Liberata*, e l'incremento di un'unità dei volumi della *Commedia* e dell'*Orlando innamorato* nel rifacimento del Berni.²⁵

Il numero dei volumi è particolarmente indicativo nel caso della *Commedia*, perché oggetto di recriminazioni nella successiva disputa con Pickering. A questo proposito, importa segnalare un avviso, anch'esso conservato nel volume XXIII dei manoscritti labronici, mediante il quale Foscolo denuncia i dissidi scoppiati dopo quasi due anni di collaborazione con l'editore di Chancery Lane (Viglione 1909: 417). Il biglietto, vergato in traduzione inglese da Sinclair Cullen, avrebbe dovuto essere stampato sul «Times» e dimostra l'intenzione di Foscolo di prendere le distanze da Pickering e di tornare all'antico progetto, ossia, «to publish Dante with his illustrations according to his own prospectus published by M.^r Nichols in the beginning of 1824».²⁶ Il proposito meglio si comprende

²⁴ Cfr. EN IX/1: 669, *Appendice XI*.

²⁵ Tornando ad AL, si ricordino le correzioni a c. 216r, descritte alla nota 21, che tradiscono il tentativo di adeguare questo piano a quello definitivo, presentato a William Pickering, in cui i volumi dell'*Innamorato* risultano appunto cinque e viene eliminato il riferimento alle altre opere di Tasso.

²⁶ Livorno, Biblioteca Labronica, Fondo Foscolo, xxiii, c. 223. Si conservano due redazioni francesi dell'avviso, apografe con correzioni autografe, insieme con la traduzione inglese di Sinclair Cullen (cfr. Viglione 1910: 228-229, che segnala però una sola redazione francese, di cui riproduce il testo).

rifacendosi ai cinque volumi dedicati a Dante in M, in cui lo studio avrebbe trovato una misura conveniente rispetto ai tre tomi di AL o ai quattro di P, di certo più vincolanti. L'avviso non venne poi pubblicato, su suggerimento dello stesso Cullen, il quale, avendo saputo che una recensione del foscoliano *Discorso sul testo della Commedia* era stata inviata alla «Westminster Review» e pensando che tale contributo avrebbe suscitato in Pickering un atteggiamento più collaborativo, riuscì a trattenerne il poeta dall'agire nei confronti dell'editore: l'articolo – recensione era di Antonio Panizzi e uscì in rivista qualche tempo dopo.²⁷ Il riferimento a Panizzi non è casuale, dal momento che sarà proprio lui l'amico a cui Foscolo si rivolgerà per realizzare un'edizione dantesca, rimasta poi inevasa, ma concepita come autonoma e parallela rispetto a quella che si stava preparando per Pickering.

A questa breve vicenda sono riferite le lettere che Foscolo scriveva ad Antonio Panizzi nell'estate e nell'autunno 1826: lettere, queste, che si rivelano decisive ai fini della collocazione dei prospetti. Nella prima, del 27 luglio, Foscolo pregava Panizzi di volersi assumere la parte dell'interpretazione verbale della *Commedia*, perché in tal caso «mi fiderei di dare cinque volumi di Dante belli e stampati in diciotto mesi» (Fagan 1880: 38). Nella missiva del 5 ottobre, riepilogando i nuovi accordi con Pickering, il poeta aggiungeva (ivi: 56):

Io mi sono riserbato il diritto di fare quando che sia la nostra edizione in 4° della *Commedia* illustrata a modo nostro, e stampata con lusso ed agio.

Tornando in argomento il 21 novembre 1826, Foscolo ribadiva (ivi: 62):

²⁷ «*La Commedia di Dante Alighieri: Illustrata da Ugo Foscolo*. Tom. 1. Londra. Pickering. 1825.», «*The Westminster Review*», VII, 13, January 1827, pp. 153-169. La vicenda è ripercorsa in Viglione, 1910: 228-229.

Dante dunque si starà per migliore occasione; e non apparirà se non in cinque volumi in quarto, come io lo aveva architettato sin da principio, e come in parte le scrissi.²⁸

Non sfuggirà che non solo il numero dei volumi danteschi, cinque, ma pure il formato a cui si allude, in-quarto, sia quello di M, che non potrà che essere il «prospectus published by M.^r Nichols in the beginning of 1824», rievocato dal poeta.

Queste considerazioni, tese a identificare con M il prospetto dato alle stampe da Foscolo privatamente, vengono sostenute dai risultati della collazione, in base ai quali è possibile stabilire nuovi rapporti tra i testimoni.

Fin dal titolo, infatti, si avverte l'affinità tra AL e P e la loro divergenza rispetto a M:

Poemi maggiori italiani illustrati da Ugo Foscolo, in AL;

Italian Classic Poetry. Poemi Maggiori Italiani illustrati da Ugo Foscolo, in P;

A prospectus of an edition of the poems of Dante, Petrarch, Ariosto, and Tasso, illustrated with a History of the Poetry of Italy, from the beginning of the Thirteenth century to the end of the Sixteenth. By Ugo Foscolo, in M.

La correlazione tra AL e P viene confermata dall'esame comparativo, da cui si può trarre una campionatura indicativa:

AL

Le illustrazioni della nostra edizione tenderanno a stabilire la purità e autenticità della lezione de' Poeti maggiori d'Italia – a considerare il loro genio e il merito delle loro opere – e ad esporre storicamente la vita e i tempi ne' quali fiorirono. Dante, Petrarca,

²⁸ Le stesse dichiarazioni si leggono in una celebre lettera al Capponi; cfr. Foscolo 1854: 231 (n. 656, a Gino Capponi: Londra, 26 settembre 1826). Per giunta, i medesimi concetti sono espressi nelle lettere del settembre 1826 a Dionisio Bulzo e a Edgar Taylor, a cui rimanda Da Pozzo (EN IX/1: LVI-LVII, LXIII e n. 2; in merito all'idea di una nuova edizione dantesca cfr. ivi: LXI-LXV).

Bojardo (come fu rifatto dal Berni) Ariosto e Tasso racchiudono ne' loro generi differenti, tutte insieme le originali bellezze della poesia, e della lingua più armoniosa e versatile e ricca fra le moderne. Poca tipografica diligenza, e non molta critica conspirarono sugli errori infiniti delle prime edizioni [...].

Un'altra specie d'illustrazione, la quale se non fu del tutto negletta, non sappiamo che sia stata intrapresa mai di proposito, consisterà nell'esame dei pregi e difetti dei Poemi, de' quali la nostra raccolta sarà composta.

Quanto alle illustrazioni storiche gli annali della Letteratura Italiana ne possiede a volumi e anche troppi, e quasi sempre prolissi e raramente scritti senza vanità nazionale, o senza politica servilità. Però le notizie saranno scelte e condensate nella nostra edizione con brevità, e liberamente narrate da noi che siamo egualmente liberi da' motivi di parzialità, e dal timore di offendere opinioni, o governi antichi e moderni, de' quali in Italia quasi nessuno ha potuto mai scrivere tutto il vero impunemente. Onde questa parte delle nostre illustrazioni sarà composta della vita de' Poeti, esposta in guisa da lasciar conoscere ad un tempo, quanto la religione, i costumi, e i governi influirono nella letteratura di quelle età.

Livorno, Biblioteca Labronica, Fondo Foscolo, XXIII, c. 217 r, v.²⁹

P

The Illustrations of this Edition will relate to the emendation of the text, the merit of the Poems, and the lives and times of the Authors composing the Collection.

I. The original beauties of the Italian language, which are all to be found in the poems of Dante, Petrarch, Bojardo, as recomposed by Berni, Ariosto, and Tasso, have been impaired during several centuries by negligent typography and superficial criticism.

²⁹ Si riproduce il testo senza segnalare eventuali interventi e rinvii; come di consueto, si seguono criteri conservativi, limitandoci a introdurre le parentesi che, nell'originale, vengono indicate con due trattini obliqui.

II. Poetical criticism, though not entirely neglected, has not, as far as we know, been expressly applied by any of the former illustrators, in estimating the genius of the great writers of Italy.

III. Lastly, the Historical Illustrations will include the Lives of the Poets, so delineated as at the same time to exhibit the influence of religion, manners and government on their genius, and on the learning of their times. The annals of Italian literature are abundantly, [...] and rarely untinged with national vanity or political servility. In our edition, however, the facts will be carefully selected, and the narration condensed; while the opinions will of course be uninfluenced either by partiality or by the fear of giving offence to prevalent doctrines or to reigning families, whether old or recent, | concerning which scarcely any one in Italy could write the whole truth with impunity.

Appendice XI, in EN IX/1: 668, 669.

Il confronto dei due testimoni permette di sostenere con una certa sicurezza la filiazione di P da AL, dal momento che AL si configura come la redazione italiana di P, ovvero, del prospetto stampato in inglese da Pickering, l'editore di Chancery Lane.³⁰

In questa direzione si può orientare anche la lettura di alcune informazioni di carattere pratico, presenti in P ma assenti in AL: il numero di pagine e il prezzo stabilito per ciascun volume, l'indirizzo dell'editore e i riferimenti di altri librai del continente, a dimostrazione del respiro europeo che avrebbe voluto assumere l'impresa. In P, William Pickering viene indicato come «the Publisher»; si specifica che ogni volume sarebbe uscito a cadenza trimestrale e, a volte, a intervalli più brevi.

In AL, l'avviso si chiude con la medesima notazione:

Sarà pubblicato un Volume di tre in tre mesi, e talvolta anche a più brevi intervalli, in guisa che gli Associati non ne ricevano mai

³⁰ Dalla collazione emerge come il testo di AL sia tradotto in inglese e traslato in P. Che AL sia collegato al primo progetto stampato da Nichols e che, solo mesi più tardi, sia stato utilizzato per quello di Pickering, è ipotesi poco persuasiva.

meno di quattro, né più di sei nel corso d'un anno. Gli Associati per ciascun Volume pagheranno ecc³¹

Qui la scrittura si interrompe, come se rimanesse in attesa delle indicazioni, più prosaiche, da parte dell'editore.

Alla luce di queste nuove acquisizioni è dunque possibile formulare un'ipotesi conclusiva. Non è infatti azzardato ritenere che, nell'ambito di una progettualità in cui era previsto il coinvolgimento di Murray «as a publisher», poi venuto meno, si collochi M, stampato a proprie spese da Foscolo per i tipi di Nichols: la rottura con Murray, il mancato successo dell'iniziativa privata e l'avvio della collaborazione con Pickering giustifica l'ultimo piano di edizione dei classici italiani, rappresentato da AL e da P, che conclude un *iter* svolto nel giro di pochi mesi.³² La progressione che si ottiene, infine, è la seguente:

M → AL → P

ossia

Nichols (iniziativa privata) → Apografi labronici (Pickering) → Pickering

II. LO *SPECIMEN*

Resta da focalizzare l'attenzione sullo *Specimen*, in cui sono stampati ventuno versi del III canto dell'*Inferno*. Il documento intende fornire evidenza del formato e dei caratteri della futura edizione dantesca ma anche dimostrare l'applicazione dei criteri editoriali enunciati nel *Prospectus*. In particolare:

To satisfy the Readers of what has been done, in order to attain a genuine text of the four greatest Italian Poets, the new readings will be justified by those of old editions and manuscripts, while

³¹ Livorno, Biblioteca Labronica, Fondo Foscolo, xxiii, c. 218r (cfr. ivi, cc. 210r, 216r).

³² Il contratto con Pickering per l'edizione dei classici venne steso il 7 maggio 1824; cfr. EN XIII/1: XCIV.

the readings adopted by the most celebrated commentators will be still preserved at the bottom of the page.³³

Ne risulta una proposta ben precisa sul piano ecdotico, che non può prescindere da un'attenta disamina dei precedenti commenti e delle edizioni più accreditate della *Commedia*. Per stabilire il testo Foscolo effettua scelte precise, lezione per lezione, servendosi «of old editions and manuscripts», ossia dei testimoni più autorevoli della tradizione. Le varianti sono censite in un apparato essenziale, senza alcuna specifica in merito ai manoscritti e alle stampe collazionati dal poeta: «the readings adopted by the most celebrated commentators will be still preserved at the bottom of the page».

Le edizioni della *Commedia* prese in esame vengono disvelate nelle note, più tarde, in cui si condensa il commento filologico all'*Inferno*, trådito dalle carte foscoliane oggi disponibili presso la Società d'incoraggiamento allo studio del Disegno in Valsesia, a Varallo. Si tratta dell'ultima redazione del commento di Foscolo, che può essere messa a confronto con lo *Specimen* nel tentativo di stabilire in quale misura i ventuno versi stampati nel 1824 rappresentino un'anticipazione della futura edizione dantesca, per quanto circoscritta a una campione indicativo.

Occorre però qualche precisazione preliminare, utile per inquadrare le carte di Foscolo. Anche se vengono riconosciute come l'ultima redazione del commento foscoliano, le carte di Varallo costituiscono un punto intermedio in una vicenda editoriale articolata, che si concluderà soltanto anni più tardi, quando, dopo la morte del poeta e traversie plurime, l'edizione della *Commedia* vede la luce per iniziativa di Giuseppe Mazzini.

A complicare il quadro ecdotico concorre il vasto materiale relativo alla perlustrazione dell'opera dantesca, un campo in cui Foscolo si esercitò a più riprese negli anni dell'esilio in Inghilterra.³⁴ Ritornando sulla

³³ Firenze, Biblioteca Marucelliana, C. G. 448, c. 13r, riprodotta sopra.

³⁴ Si pensi ai due articoli su Dante, che nel 1818 uscirono adespoti, in base alla

questione è necessario isolare il progetto intorno alla *Commedia* che viene formalizzato nel *Prospectus*: il *Discorso sul testo della Divina Commedia*, pubblicato nel 1826 con la data «1825», e il commento filologico all'*Inferno* si presentano come i principali risultati dell'attività del Foscolo dantista dopo il 1824 e, di fatto, come l'unica declinazione dell'ambizioso piano editoriale delineato nell'ultima fase dell'attività del critico-poeta.

Per contestualizzare le carte di Varallo risulta utile rifarsi alla diatriba, alquanto complessa, tra Foscolo e William Pickering, mettendo in risalto alcuni momenti salienti. È noto come il progressivo deteriorarsi di questo rapporto di collaborazione abbia condizionato l'alacre attività del poeta esule. Ciascuna svolta nella dinamica tra autore ed editore ha ricadute sull'*iter* redazionale del commento: se a una breve intesa corrisponde la correzione o l'invio delle carte dantesche, l'acuirsi della tensione tra le due parti minaccia lo stesso proseguimento del lavoro.³⁵ In questo scenario, ai fini del nostro discorso è sufficiente enucleare due momenti rilevanti: il compromesso con Pickering, che ha come oggetto principale la *Lettera apologetica*, e il contratto conclusivo.³⁶

Si è visto che, in base a P, i volumi dedicati a Dante avrebbero dovuto essere quattro, di quattrocento pagine l'uno: ben presto, però, Foscolo si rende conto dell'impossibilità di contenere la materia entro tali limiti e propone di stampare un quinto volume, pattuendo che lo si sarebbe con-

consuetudine dell'epoca: Dante: with a new Italian Commentary. By G. Baglioli [*Biagioli*], Paris, 1818. The Vision of Dante. Translated by the Reverend H. F. Cary, A. M. 3vol. 18mo. London, 1818 [1814], «The Edinburgh Review, or Critical Journal», XXIX, 58, February 1818, pp. 453-474; Osservazioni Intorno alla Questione sopra la Originalità del Poema di Dante. Di F. Cancellieri. Roma, 1814, ivi, XXX, 60, September 1818, pp. 317-351. Secondo Da Pozzo (1978) i due articoli non rappresentano la semplice premessa per il successivo *Discorso sul testo della Commedia*; la posizione dello studioso è recuperata in Lamberti 2008: 203-213.

³⁵ Per districare le traversie editoriali del commento dantesco si rinvia a EN IX/1: XLV-CLXII; EN IX/2: XI-L.

³⁶ La complicata collaborazione con Pickering è ricostruita in Viglione 1910: 119-152.

siderato un «additional» rispetto alla serie concordata.³⁷ In cambio Pickering gli avrebbe riservato cento copie del volume aggiuntivo a cui sarebbe stata anteposta la *Lettera apologetica* che, come si sa, costituisce una sorta di testamento politico-spirituale dell'ultimo Foscolo.³⁸ Proprio la *Lettera* si trasforma progressivamente in «the *Helen of the war*», destinata a esacerbare i contrasti con l'editore, il quale, una volta resosi conto del potenziale dell'operetta, avrebbe voluto stamparla in tutte le copie del volume.³⁹ Le lamentele di Pickering per i ritardi nella consegna delle carte relative alla *Lettera*, giudicate peraltro troppo numerose, insospettiscono il poeta, che, temendo una rivalsa da parte dell'editore, interrompe l'invio del manoscritto (Viglione 1910: 239). Si aggiunga che nel frattempo era stato sottoposto ai torchi il primo volume dantesco, il *Discorso sul testo della Commedia*: una pubblicazione, questa, che suscitava il disappunto di Foscolo, sia per gli errori che aveva potuto riscontrare nelle stampa, sia per questioni economiche rimaste ancora aperte (Foscolo 1825).⁴⁰ Così, mentre Pickering, con una discutibile operazione di *marketing*, avvisava il pubblico dell'uscita imminente degli altri volumi su Dante, volumi che in realtà erano ancora in gestazione, Foscolo accarezzava il proposito di pubblicare l'opera privatamente, rifacendosi al suo progetto iniziale, e coinvolgeva perciò Antonio Panizzi.⁴¹

³⁷ L'intera vicenda è illustrata nel capitolo *Studi danteschi*, ivi: 208-250.

³⁸ I contrasti tra Foscolo e Pickering a proposito della *Lettera apologetica* sono ripercorsi da Gambarin in EN XIII/1: XCI-CX.

³⁹ Per la definizione della «Vendicatory Letter» quale 'Elena della contesa', si rinvia alla lettera di Foscolo a Mr. E. Taylor, Saturday Morning, Decemb. 30th [1826] in Foscolo 1913: 491.

⁴⁰ La consegna all'editore del manoscritto del *Discorso* venne ultimata nel novembre 1825; i volumi cominciarono a circolare nell'estate successiva, senza l'autorizzazione di Foscolo (cfr. EN XIII/1: XCV-CIX). Per le recriminazioni del poeta in merito al *Discorso* cfr. EN IX/1: LIV. Si ricordi inoltre Piola Caselli 2018: lo studio riapre il capitolo sull'opportunità di un'edizione moderna del *Discorso*, che rappresenti convenientemente il rapporto dinamico tra il testo e le postille presenti nell'esemplare livornese.

⁴¹ Si ricordino le lettere di Foscolo a Panizzi del 1826, già citate. Il comportamento dimostrato da Pickering nel corso dell'intera vicenda si spiega in parte rifacendosi alla

Seguono vari tentativi di conciliazione tra le parti, anche per il tramite dei legali Christopher Hoggins ed Edgar Taylor, rimasti infruttuosi fino al contratto firmato con Pickering il 3 gennaio 1827. L'accordo sanciva la consegna del materiale dantesco entro il 15 marzo, impegno che Foscolo mantenne sul piano formale.⁴² Si stabiliva inoltre la stampa della *Lettera apologetica*, una volta che fosse stata ultimata dall'autore: qualora Pickering avesse disatteso quanto stabilito, ovvero, la pubblicazione della *Lettera* entro un anno, avrebbe dovuto restituire l'intero manoscritto. La morte del poeta, nel settembre 1827, determina l'epilogo obbligato di questa collaborazione turbolenta.

Abbiamo ripercorso brevemente la diatriba con Pickering perché risulta funzionale a introdurre il successivo intervento di Giuseppe Mazzini, a cui è legata la sorte delle carte foscoliane. Morto Foscolo, le carte relative al commento dantesco e alla *Lettera apologetica* erano rimaste presso i magazzini dell'editore, con il quale prese contatti Mazzini, giunto a Londra nel 1837.⁴³ Le circostanze sono state già illustrate in studi precedenti: scoperta l'*Apologetica*, oggetto precipuo del suo interesse, Mazzini si adoperò in ogni modo per riscattare il materiale dantesco, a cui Pickering aveva vincolato la *Lettera* chiedendo un prezzo esorbitante. Fu Pietro Rolandi, libraio italiano a Londra, a farsi carico del pagamento della somma: proprio per timore di un suo ripensamento, Mazzini mise in atto un'operazione editoriale alquanto arbitraria, in base alla ricostruzione di Giorgio Petrocchi, curatore dell'opera per la serie dell'Edizione Nazionale. Es-

notizia dell'imminente uscita, presso il Murray, del commento alla *Commedia* di Gabriele Rossetti, che avrebbe potuto battere sul tempo il progetto editoriale foscoliano, arrecando notevoli danni all'editore di Chancery Lane.

⁴² Seguendo la ricostruzione di Giovanni Da Pozzo e di Giorgio Petrocchi, per il *Purgatorio* e il *Paradiso* Foscolo avrebbe predisposto solo alcune lezioni diverse dal testo di riferimento e non un vero e proprio commento: era infatti essenziale rispettare i tempi di consegna sanciti dall'accordo con Pickering, riservando un intervento critico più organico all'edizione privata che il poeta andava vagheggiando.

⁴³ La *Lettera* venne scoperta da Mazzini nel 1840; per le modalità di recupero e l'edizione dell'opera cfr. EN XIII/1: CXII-CXXIV; Foscolo 2013: VII-XLIX (in particolare XXXVIII-XLIX).

sendosi accorto che il commento di Foscolo era, nella sostanza, limitato al solo *Inferno*, Mazzini avrebbe deciso di sopperire in prima persona replicando, per le altre due cantiche, il metodo dell'autore, e dissimulando così l'incompiutezza del lavoro, che avrebbe potuto pregiudicare l'impegno di Rolandi.⁴⁴ La *Commedia* «illustrata da Ugo Foscolo» uscì a Bruxelles, con la falsa indicazione di «Londra», in quattro volumi, nel 1842-1843.⁴⁵ Quanto alle carte di Foscolo, nel 1854 tornavano in Italia insieme al Rolandi, che si stabiliva a Quarone, in Valsesia: la cassetta degli autografi foscoliani verrà ceduta dagli eredi di Rolandi a Gaudenzio Frascotti, preside del Liceo Cristoforo Colombo di Genova, che donerà quasi tutto il materiale al Museo di Varallo.⁴⁶

Il testo foscoliano dell'*Inferno* fissato da Petrocchi è riprodotto con procedimento fotografico dall'edizione Rolandi ma tiene conto delle correzioni dedotte dalle carte di Varallo, in base alle quali vengono integrate e rettificata le scelte di Mazzini. Mutuando le parole del moderno editore, ne deriva, dunque:

⁴⁴ Cfr. EN IX/2: XIV-XVII; Petrocchi riporta alcuni passi dalle *Note autobiografiche* del Mazzini, dai quali si desume che «Foscolo non aveva compito l'ufficio suo fuorchè per tutta la prima cantica» (ivi: XV).

⁴⁵ Cfr. Allighieri 1842-1843. Su questa edizione si legga: Bocchi 2007; Gazzola 2013. Per una descrizione dei volumi cfr. Grandi 1965; Marcialis 1965; Federici 2008. Si ricordi che la libreria del Rolandi era frequentata dallo stesso Foscolo e da suoi sodali, esuli a Londra, come Camillo Ugoni, Giuseppe Pecchio e Antonio Panizzi.

⁴⁶ Qualche tempo prima, Frascotti aveva stralciato una piccola parte del materiale della cassetta, donandolo al Professor Lanza di Torino. La cassetta si trova oggi presso la biblioteca della Società d'incoraggiamento allo studio del Disegno in Valsesia, a Varallo; il commento foscoliano all'*Inferno* è contenuto nell'esemplare interfolgiato del primo tomo dell'edizione della *Divina Commedia*, a cura di Gaetano Domenico Poggiali: nei foglietti di carta incollati in calce alle pagine a stampa è trascritta la prima stesura delle annotazioni di Foscolo per mano d'un copista, con interventi autografi, che prendono spesso la forma di riscritture. La descrizione del contenuto della cassetta si legge in EN IX/2: XIX-XXI. Si rinvia inoltre a Romerio 1921. Per la storia dei manoscritti dopo la morte di Foscolo cfr. Linaker 1898.

a tutti gli effetti il testo che F [Foscolo] avrebbe pubblicato, ovviamente con la correzione relativa agli errati interventi di F [Foscolo] nel testo rispetto a quanto deciso nelle note (e confermabile dal *Discorso*), correzione in grande parte eseguita da M [Mazzini] con molto scrupolo.⁴⁷

I criteri adottati da Petrocchi sono stati messi in discussione in tempi recenti, anche in seguito a una verifica delle carte di Varallo che induce a riconsiderare lo stato di avanzamento del commento di Foscolo e, di conseguenza, la portata degli interventi di Mazzini.⁴⁸ In attesa degli sviluppi di questo filone di ricerca, volendo istituire un confronto tra i due momenti estremi della disamina foscoliana, è inevitabile rifarsi alle pagine dell'Edizione Nazionale: la redazione dello *Specimen* verrà indicata con la lettera M, mentre con V l'ultima redazione del commento, ricostruita da Petrocchi sulla base delle carte di Varallo (EN IX/2: 18).

Il commento filologico di V è condotto su un esemplare interfogliato dell'edizione livornese della *Divina Commedia*, uscita a inizio Ottocento, a cura di Gaetano Poggiali (Alighieri 1806-1813). Potrebbe trattarsi del medesimo testo base utilizzato per lo *Specimen*: l'adozione di questa stampa, che identifichiamo con G, confermerebbe una scelta risalente al soggiorno fiorentino, durante il quale Foscolo annotò un esemplare dell'opera in suo possesso.⁴⁹

⁴⁷ EN IX/2: XLIX.

⁴⁸ La questione è oggetto di studio da parte di Ilaria Macera, nel più ampio ambito di ricerca in cui si colloca pure la pubblicazione dell'ultimo volume dell'Edizione Nazionale delle Opere di Foscolo (*Epistolario 1825-1827*), a cura di Paolo Borsa e Alessandro Pecoraro. Se ne legge un'anticipazione in Borsa, Macera, Pecoraro e Stefani 2023.

⁴⁹ Presso la Biblioteca Labronica si conserva un esemplare dell'edizione livornese della *Commedia* posseduto dal poeta durante il secondo soggiorno a Firenze, anch'esso interfogliato e con correzioni e note al solo *Inferno*. Le postille labroniche sono registrate da Petrocchi e testimoniano un lavoro precedente, di cui, secondo lo studioso, Foscolo pare non avvalersi durante l'esilio inglese (cfr. EN IX/2: XXII-XXX; diversa, al riguardo, è la posizione in Colombo 2015: 110-112 e nn. 11, 12; a proposito della scelta di acquistare per ben due volte l'edizione del Poggiali cfr. ivi: 118-119). È opportuno segnalare che nell'esemplare livornese non risultano annotati i versi relativi al III canto dell'*Inferno*

I risultati della collazione sono raccolti nella tavola seguente:

G

- 101 Cangiar colore, e dibattero i denti,
 102 Ratto che 'nteser
 103 Bestemmiavano Iddio,
 104 L'umana spezie [...] e 'l seme
 105 Di lor semenza,
 106 tutte quante insieme
 107 alla riva malvagia,
 108 ciascun'uom,
 109 Caron dimonio con occhi di bragia
 110 Loro accennando, tutte le raccoglie:
 112 Come d'Autunno si levan le foglie,
 114 Rende alla terra tutte le sue spoglie;
 119 Et avanti che sien

Alighieri 1806-1813: 21-22.

M

- 101 Cangiar colore e dibattero i denti
 102 Ratto che 'nteser
 103 Bestemmiavano Iddio
 104 L'umana spezie [...] e 'l seme
 105 Di lor semenza
 106 tutte e quante insieme
 107 alla riva malvagia
 108 ciascun uom
 109 Caron dimonio, con occhi di bragia,
 110 Loro accennando tutte le raccoglie
 112 Come d'autunno si levan le foglie
 114 Rende alla terra tutte le sue spoglie,
 119 E avanti che sian

M, c. 14r.

riprodotti nello *Specimen*. In merito alla biblioteca foscoliana, relativa al biennio 'fiorentino' (1812-1813), cfr. Nicoletti 1978 e Mangiavacchi 2017.

V

- 101 Cangiar colore, e dibattero i denti,
 102 Ratto che inteser
 103 Bestemmiavano Iddio,
 104 L'umana specie [...] e il seme
 105 Di lor semenza,
 106 tutte e quante insieme
 107 alla riva malvagia,
 108 ciascun'uom,
 109 Caron dimonio con occhi di bragia
 110 Loro accennando, tutte le raccoglie:
 112 Come d'autunno si levan le foglie,
 114 Vede alla terra tutte le sue spoglie;
 119 Et avanti che sien⁵⁰

EN IX/2: 18.

L'esame comparativo consente di formulare qualche osservazione e di cogliere alcuni aspetti interessanti, che dimostrano come, già nel 1824, Foscolo proceda nella revisione testuale seguendo precise direttrici operative.

Preme riconoscere anzitutto la diversa numerazione dei versi, di cinque in cinque in M, in linea peraltro con l'edizione settecentesca della *Divina Commedia* a cura del Volpi (Alighieri 1726-1727):⁵¹ in G i versi sono numerati di dieci in dieci, mentre in V la numerazione avviene, più coerentemente, a fine di terzina. Anche l'interpunzione in M muta rispetto a G, tradendo una libertà di intervento da parte di Foscolo o, forse, dello stam-

⁵⁰ Si ripristina la lezione presente nelle carte foscoliane. Petrocchi segue infatti Mazzini, preferendo la lezione «Ed» dell'edizione Lombardi alla «Et» della edizione Poggiali, attestata nelle carte di Foscolo (cfr. EN IX/2: 18 n.). Si evidenzia che la lezione «E» di M figura pure nell'edizione della *Commedia* a cura del Volpi e in quella del Dionisi.

⁵¹ Si tratta di un'edizione tenuta senz'altro presente da Foscolo. La numerazione potrebbe essere stata introdotta in M dal poeta stesso, usando come base l'edizione Poggiali, come fece in seguito sull'esemplare oggi conservato a Varallo, anche se in quest'ultimo caso i versi vengono distinti in terzine.

patore: libertà che, in ogni modo, per i versi in questione, verrà abbandonata in V, in cui l'interpunzione rispetta pedissequamente G. Al contrario, in M sono mantenute le forme aferetiche presenti in G ma non più in V: «'nteser», al v. 102 e «'l seme», al v. 104.⁵²

In un caso M e V accolgono a testo la medesima lezione: al v. 106 «tutte e quante insieme», in luogo di «tutte quante insieme» adottata in G. Mentre M si limita a registrare in calce la variante «tutte quante», in V una chiosa spiega la scelta della forma con congiunzione, tratta dall'edizione della *Divina Commedia* a cura del Dionisi (Alighieri 1795).⁵³ Due varianti, in V, sono inserite a testo e giustificate in apparato: al v. 104 «specie» in luogo di «spezie», e, al v. 114, «Vede alla terra» al posto di «Rende alla terra», in sostituzione, dunque, di lezioni appartenenti alla Volgata e accolte sia in G sia in M.⁵⁴ Dall'edizione del Dionisi sono probabilmente ricavate due lezioni inserite in M: «ciascun uom», al v. 108, ed «E avanti», al v. 119; le medesime lezioni, in V, sono sostituite, rispettivamente, con «ciascun'uom» e «Et avanti», in accordo con G.⁵⁵

⁵² Il successivo orientamento di Foscolo conferma il principio, di stampo vichiano, della prosodia a base vocalica, che il poeta elegge a criterio di emendazione testuale, per cui cfr. *Omero, Dante, Vico*, in Colombo 2015: 17-36.

⁵³ La postilla registra: «Qui la Bod. [edizione 'Dionisi'] mi pare elegante insieme e sincera, e la seguio comechè forse ogni altro testo a penna, ed a stampa abbia *tutte quante* senza la copula» (EN IX/2: 18).

⁵⁴ La Volgata corrisponde alla tradizione dell'Aldina e della Crusca, soprattutto di quest'ultima e attraverso l'edizione settecentesca del Volpi (cfr. EN IX/2: XLVIII). Per la lezione «Vede alla terra» Foscolo decide di affidarsi ad altri codici, tra i quali occorre rilevare il 'Roscoe' e il 'Mazzucchelli' perché vennero collazionati dal poeta. Questa lezione, inoltre, sarebbe supportata dalla «opinione di Torquato Tasso (Poet. discorso III). La pianta vedova delle sue frondi mostrasi animata di vita e di senso» (ivi: 18). Si segnala che «Vede [alla terra]» è censita come variante nell'apparato di M, consentendo di intercettare un ripensamento da parte del critico-poeta.

⁵⁵ La prima lezione è attestata anche in Alighieri 1791: un'altra edizione di riferimento per il commento foscoliano, tanto che, nella biblioteca fiorentina del poeta, figura un esemplare postillato. Per l'importanza di questa edizione per la disamina di Foscolo cfr. Invernizzi 2015.

Sono due le varianti registrate nell'apparato di M ma non in quello di V: al v. 104 «e 'l luogo», e al v. 119 «che sien»; da notare, per giunta, che M predilige a testo la lezione «che sian», di cui non rimane traccia in V.⁵⁶ In V si segnalano in apparato tre varianti omesse in M: al v. 100 «Ma quelle genti», che Foscolo leggeva nel «Cod. 512 della Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino» attraverso l'edizione De Romanis; al v. 103 «e lor parenti»; al v. 111, «*Batte con remo*, che per la grammatica e il suono pare lezione dovuta a qualche amanuense mezzo tedesco»; queste ultime due lezioni sono attestate nel codice Bartoliniano, edito a cura di Quirico Viviani.⁵⁷

Le difformità tra M e V si misurano dunque sul terreno dell'interpunzione, mentre vengono confermate le lezioni inserite a testo all'altezza dello *Specimen*, ad eccezione di qualche caso che può testimoniare un ripensamento successivo. Dall'esame comparativo emerge come le principali edizioni a cui rifarsi per fissare il testo dell'*Inferno* fossero già state individuate da Foscolo nel 1824; si può perciò ritenere che il successivo lavoro del critico-poeta dovette consistere soprattutto nella stesura delle chiose che discutono le varianti tradite dai codici e dalle stampe più autorevoli della *Commedia*, giustificando così le scelte effettuate. L'«equilibrio a tre» su cui si svolse l'attività filologica di Foscolo pare insomma già profilarsi, almeno in rapporto ai versi presi in esame, nel 1824; nello specifico, nell'ambito della «triade» registrata da Petrocchi («Volgata della Crusca, Nidobeatina e Bartoliniano») è senz'altro tenuta in considerazione la Volgata, a cui si aggiunge l'edizione della *Commedia* a cura del Dionisi: opere privilegiate in sede di collazione, senza escludere l'apporto del codice Bartoliniano.⁵⁸ Una prova si ricava dalle varianti che l'apparato,

⁵⁶ Bisogna precisare che la lezione «che sian» inserita a testo in M è attestata in Alighieri 1823: 31.

⁵⁷ EN IX/2: 18, XLV, XLVI; cfr. Alighieri 1820: 45, n. al v. 100: «*Ma quell'anime*; il COD. CAS. legge *Ma quelle genti ec.*».

⁵⁸ Cfr. EN IX/2: XLII. Della Nidobeatina si era occupato padre Lombardi, nell'ambito dell'edizione già citata che, per giunta, era stata riproposta dal De Romanis. Durante gli anni inglesi Foscolo poteva avvalersi anche dei due codici già menzionati: il Roscoe,

in M, si limita a censire; tutte sono riconducibili alla Volgata e, appunto, all'edizione dantesca a cura di Dionisi, insieme con il codice Bartoliniano, come puntualizzano le annotazioni, più distese, di V:⁵⁹

<i>Varianti</i>	<i>Testimoni</i>
102 tosto che	Aldina ⁶⁰
103 bestemmiavano Dio	Dionisi ⁶¹
104 e 'l luogo*	Dionisi
106 tutte quante	la maggior parte dei testimoni, tranne Dionisi
108 ciaschedun che Dio non teme	Volpi
114 Vede alla terra	Aldina, Bartoliniano ⁶²
116 Gittasi	Aldina, Dionisi ⁶³
119 che sien*	la maggior parte dei testimoni, tranne il Bartoliniano

Si può dunque concludere che la revisione del testo dell'*Inferno*, da intendersi non più come esercizio sporadico ma come un'attività strutturata nel progetto editoriale dei classici italiani, fosse stata avviata da Foscolo fin dal 1824: tale attività venne sviluppata e precisata negli anni successivi, anche grazie agli assunti teorici discussi nel *Discorso sul testo*

appartenuto a William Roscoe (British Museum, Egerton 2567) e il Mazzucchelli, donato al poeta dal generale Mazzucchelli, proveniente dalla Spagna. Per le fonti foscoliane e i testimoni utilizzati cfr. EN IX/2: XXXII-XLVIII.

⁵⁹ Cfr. ivi: 18. Si usa un asterisco per le varianti registrate solo in M e non in V. L'apparato di M riporta 8 varianti, 10 quello di V: nel computo bisogna tenere presenti le due varianti segnalate in M e non in V (v. 104 «e 'l luogo», v. 119 «che sien»), e le quattro che, al contrario, figurano in V ma risultano assenti in M (v. 100 «Ma quelle genti», v. 103 «e lor parenti», v. 104 «spezie», v. 111 «Batte con remo»).

⁶⁰ In V sono indicati anche il «Vat. Lat. 3199», il «Cod. 512 della Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino» e il «Cod. 1101 della Biblioteca Angelica di Roma»; Foscolo poteva ricavare l'informazione, per via indiretta, dall'edizione De Romanis: «*Tosto* invece leggono i Cod. Caet. Vat. Ang. N. E.» (Alighieri 1820: 45, n. al v. 102).

⁶¹ L'apparato di V segnala anche il codice Roscoe, ora al British Museum.

⁶² Come si è visto, la lezione sarebbe avvalorata anche da altri testimoni, tra i quali il Mazzucchelli e il Roscoe (cfr. EN IX/2: 18).

⁶³ In V si riportano anche il Vat. Lat. 3199 e i due codici Mazzucchelli e Roscoe.

della *Commedia*, che alimentano le chiose di V.⁶⁴ In ogni caso, l'operazione si sottrae a un'impostazione metodologica di tipo lachmanniano e consiste in scelte testuali dettate dal gusto personale e dalla sensibilità di Foscolo, secondo una concezione improntata sulla sostanziale identità tra critico e poeta. La convergenza tra il critico e il poeta oggetto d'indagine viene appunto riconosciuta quale requisito fondamentale per interpretare adeguatamente un'opera, determinando la sovrapposizione inevitabile: il critico non può che essere un poeta.⁶⁵ Proprio in virtù dell'affinità con Dante, tanto più intensa perché esperita anche sul piano biografico, volendo fissare il testo della *Commedia* per Foscolo diventano lecite soluzioni di impronta individualistica: un orientamento, questo, che non infirma però i meriti della critica foscoliana, nonostante sia ancora lontana da un concetto prettamente tecnico di 'filologia'.⁶⁶

La parola di Dante, poeta inimitabile, diventa così oggetto di un'analisi puntuale che ribadisce l'importanza del rigore documentario e della

⁶⁴ È importante ricordare che alcuni versi della *Commedia* ornano la prosa del foscoliano *Parallel between Dante and Petrarch*: il quarto degli *Essays on Petrarch*, usciti in un'edizione di lusso, nel 1821, e in un'edizione venale, nel 1823. Il testo base risulta quello della Volgata ma il poeta, anche in questo caso, non rinuncia ad alcuni interventi, che tradiscono la consultazione di altre edizioni della *Commedia* ma anche una certa libertà nel trattare la fonte (cfr. Foscolo 1823; il testo è riprodotto in EN x: 1-138).

⁶⁵ È quanto Foscolo afferma in un celebre passo del primo articolo su Dante: «To develop the beauties of a poem, the critic must go through the same reasonings and judgments which ultimately determined the poet to write as he has done. But such a critic would be a poet» (Dante: with a new Italian Commentary. By G. Baglioli [Biagioli], Paris, 1818. The Vision of Dante. Translated by the Reverend H. F. Cary, A. M. 3vol. 18mo. London, 1818 [1814], p. 466). A proposito del Foscolo filologo, Da Pozzo riconosce l'importanza delle osservazioni di Timpanaro, mitigandone al contempo l'eccessiva severità: cfr. EN IX/1: XCVII-CIV, con il rinvio a Timpanaro 1971. Sul tema si segnalano almeno i seguenti interventi: Russo 1949; Festa 1953; Folena 1965; Da Pozzo 1973: 254-260; EN IX/2: XLII-XLIV.

⁶⁶ Sull'attività del Foscolo dantista si ricordino almeno i seguenti titoli: Nardi 1962, Marzot 1963; Donadoni 1964³: 237-252; Mineo 1995; Lindon 2000; Terzoli 2018. Sono di recente tornati sul tema, mettendone in evidenza alcuni aspetti legati all'influenza della cultura protestante sull'ultimo Foscolo: Campana 2017; Piola Caselli 2018.

cornice storica in cui si inserisce per dimostrare in modo efficace come quella stessa parola si faccia veicolo di alte idealità civili, in coerenza con una precisa chiave di lettura. Seguendo un *fil rouge* che si dipana dagli articoli del 1818 al *Parallel between Dante and Petrarch* fino all'edizione dantesca, Foscolo rileva come la *Commedia* sia un poema dalla forte connotazione politico-biografica, per mezzo del quale Dante scuoterebbe gli animi e spronerebbe all'azione i lettori di ogni epoca, collocandosi, dunque, in una prospettiva europea.⁶⁷

Pensando al commento filologico non bisogna poi prescindere da un dato obiettivo, inerente alle difficoltà degli ultimi anni dell'esilio di Foscolo in Inghilterra. Il poeta, stretto dalle necessità economiche e prostrato da una salute sempre più cagionevole, non aveva tempo o interesse per attendere a un lavoro ecdotico più impegnativo: preferiva rinviarlo a un momento più propizio, nell'ambito rassicurante dell'iniziativa privata, traslandolo in tal modo nell'universo dei possibili. Un universo in cui trovavano posto altri progetti che assumono i contorni rarefatti propri dei sogni, sui quali Foscolo amava indugiare, come per trarne un fugace appagamento: il ritorno in Grecia, l'edizione dell'*Iliade*, alcuni romanzi, la conclusione della *Lettera apologetica*, l'edizione dantesca.⁶⁸

Anche se nelle dimensioni ridotte di un estratto esemplificativo, lo *Specimen* rappresenta, in ultima analisi, l'unica stampa delle annotazioni all'*Inferno* autorizzata da Foscolo: la proiezione del suo desiderio di un'edizione illustrata della *Divina Commedia*, nel pregevole formato in-

⁶⁷ Foscolo contribuisce in tal modo all'interpretazione di Dante in una chiave europea, celebrandolo quale figura «transnazionale», iniziatrice della modernità; per queste valutazioni, nell'ambito di una riflessione sul dantismo di Byron, cfr. Saglia 2021: 119-133, in particolare 119.

⁶⁸ Si tratta di motivi variamente circolanti anche nelle lettere, già citate, dell'autunno 1826, all'indirizzo di Panizzi, Capponi, Bulzo e del Taylor. In particolare, il nesso tra studi danteschi e studi omerici, sempre presente nella ricerca foscoliana, viene corroborato dall'intenzione di Foscolo di anteporre alla sua edizione dell'*Iliade* una prefazione indirizzata ai greci, sul modello dell'*Apologetica*, premessa all'edizione dantesca e diretta invece agli italiani (su questa opportunità il poeta insiste pure nella lettera a Panizzi del 27 luglio 1826).

quarto, che potesse essere adottata quale testo di riferimento almeno da parte delle generazioni future.⁶⁹

⁶⁹ Come si è visto, l'edizione della *Commedia* costituisce un capitolo ancora aperto dell'attività critica di Foscolo: per giunta, a indicare lo stato di avanzamento del lavoro, occorre evidenziare che il materiale inviato a Pickering denuncia il carattere provvisorio di uno strumento predisposto per il tipografo, a cui non seguirono giri di bozze; cfr. EN IX/2: XL-XLI. Come può suggerire la scelta di pubblicare l'edizione interamente in italiano, Foscolo pensava a un «libro da italiani», a beneficio di un pubblico preciso: quello degli inglesi, bibliofili e dotti, e degli italiani, coevi e posteri. Per approfondire questo aspetto si rinvia a Colombo 2015: 1-16.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, D. (1726-1727): *La Divina Commedia di D. A., già ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca; Ed ora accresciuta di un doppio Rimario, e di tre Indici copiosissimi*, per opera del signor G. A. Volpi, Padova, G. Comino.
- ALIGHIERI, D. (1791): *La Divina Commedia di D. A. novamente corretta spiegata e difesa da F. B. L. M. C.* [Fra Baldassarre Lombardi minore convenutale], Roma, Fulgoni.
- ALIGHIERI, D. (1795): *La Divina Commedia di D. A.*, [a cura di G. I. Dionisi], Parma, nel Regal Palazzo. Co' tipi bodoniani.
- ALIGHIERI, D. (1806-1813): *La Divina Commedia di D. A. già ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca ed ora accuratamente emendata, ed accresciuta di varie lezioni tratte da un antichissimo codice*, Livorno, presso T. Masi e Comp.
- ALIGHIERI, D. (1820): *La Divina Commedia di D. A. corretta, spiegata, e difesa dal P. Baldassarre Lombardi M.C., I*, Roma, De Romanis.
- ALIGHIERI, D. (1823): *La Divina Commedia di D. A. giusta la lezione del codice Bartoliniano, I*, Udine, fratelli Mattiuzzi.
- ALLIGHIERI, D. (1842-1843): *La Commedia di D. A. illustrata da Ugo Foscolo*, Londra [ma Bruxelles], Rolandi.
- BOCCHI, A. (2007): *Mazzini e il commento foscoliano alla 'Commedia', «Belfagor»*, LXII, 5, pp. 505-526.
- BORSA P., MACERA I., PECORARO A., STEFANI M. (2023): *Dante e Foscolo, Foscolo e Mazzini*, in *Dante Foscolo Mazzini. Un progetto per l'Italia futura in un libro clandestino*, a cura di A. Bocchi, Roma, Fondazione Marco Besso ETS, pp. 25-40.
- BOWERS, W. (2020): *The Italian Idea. Anglo-Italian Radical Literary Culture, 1815-1823*, Cambridge, Cambridge University Press.

- BRAND, C. P. (1957): *Italy and the English Romantics. The Italianate Fashion in Early Nineteenth-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BRUNI, A. (2012): *In margine alle «Grazie» inglesi di Foscolo*, in *Outline Engravings and Descriptions of the Woburn Abbey Marbles*, II, *Le Grazie a Woburn Abbey*, a cura di A. Bruni, Firenze, Polistampa, pp. CXCIV-CCXVIII.
- BRUNI, A. (2015): *Calliope e oltre. Arte e letteratura da Winckelmann a Foscolo*, Ariccia (RM), Aracne, pp. 177-224.
- CAMPANA, A. (2017): *Foscolo dantista e il possibile influsso della cultura protestante*, in *Foscolo critico (Gargnano del Garda, 24-26 settembre 2012)*, a cura di C. Berra, P. Borsa, G. Ravera, Milano, Università degli Studi, «Quaderni di Gargnano», 1, pp. 245-262.
- CIAN, V. (1927): *Ugo Foscolo nell'esilio inglese (documenti inediti)*, in *Studi su Ugo Foscolo editi a cura della R. Università di Pavia nel primo centenario della morte del poeta*, Torino, Chiantore, pp. 395-416.
- COLOMBO, D. (2015): *Foscolo e i commentatori danteschi*, Milano, Ledizioni.
- DA POZZO, G. (1973): *La critica dantesca dall'Arcadia al Foscolo. Appunti delle lezioni di lingua e letteratura italiana. Anno Accademico - 1972 - 1973*, Verona, Libreria Universitaria Editrice, s.d.
- DA POZZO, G. (1978): *Dante e Foscolo*, «Belfagor», XXXIII, 6, pp. 653-679
- DIONISOTTI, C. (1988): *Foscolo esule*, in Carlo Dionisotti, *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, Il Mulino, pp. 55-78.
- DONADONI, E. (1964³): *Ugo Foscolo pensatore, critico, poeta. Saggio*, Firenze, Sandron.

- FAGAN, L., pubblicate da (1880): *Lettere ad Antonio Panizzi di uomini illustri e di amici italiani (1823-1870)*, Firenze, G. Barbèra.
- FEDERICI, G. (2008): *L'edizione foscoliana della Commedia: Mazzini e Rolandi*, «Otto-Novecento», n.s., XXXII, 3, pp. 107-116.
- FESTA, N. (1953): *Foscolo critico*, Firenze, Le Monnier.
- FOLENA, G. (1965): *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi, 20-27 aprile 1965, I*, Firenze, Sansoni, pp. 1-78.
- FOSCOLO, U. (1823): *Essays on Petrarch*, London, Murray.
- FOSCOLO, U. (1825): *Discorso sul testo e su le opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e alla emendazione critica della Commedia di Dante*, Londra, G. Pickering.
- FOSCOLO, U. (1854): *Epistolario, III, raccolto e ordinato da F.S. Orlandini e da E. Mayer*, Firenze, Le Monnier.
- FOSCOLO, U. (1913): *Scritti vari inediti di Ugo Foscolo*, a cura di F. Viglione, Livorno, Giusti.
- FOSCOLO, U. (2013): *Lettera apologetica*, a cura di G. Nicoletti, Milano, Ledizioni.
- FRANZERO, C. M. (1971): *Ugo Foscolo a Londra*, Parma, Guanda.
- GAZZOLA, G. (2013): *A false edition of the Comedy, and its truth*, «Forum Italicum», XLVII, 2, pp. 299-323.
- GRANDI, T. (1965): *Una negletta edizione londinese della 'Commedia' che rispecchia gli animi frementi dei tre più grandi esuli italiani: Dante, Foscolo, Mazzini*, Torino, s.e. [estr. da «Graphicus», luglio-agosto 1965].
- INVERNIZZI, S. (2015): *Dante, Foscolo, Lombardi e Nidobeato. Il ruolo della Nidobeatina e della Lombardina nella revisione foscoliana del testo dell'Inferno*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», X, pp. 125-162.

- LAMBERTI, E. (2008): *Negli annali delle nazioni. Foscolo dal «queto Lario» a Hollandhouse. Opere del primo triennio 'inglese': Progetto di Nuova Edizione Critica. Ristampa di una fonte dei Sepolcri: G. B. Giovo, I Cimiterj [1804]*, Salerno, Edisud.
- LINAKE, A. (1898): *La vita e i tempi di Enrico Mayer. Con documenti inediti della storia della educazione e del Risorgimento italiano (1802-1877)*, II, Firenze, Barbèra, pp. 1-159
- LINDON, J. (1987): *Studi sul Foscolo inglese*, Pisa, Giardini.
- LINDON, J. (2000): *Foscolo as a Literary Critic*, in *Reflexivity. Critical themes in the Italian Cultural Tradition. Essays by members of the Department of Italian at University College London*, edited by P. Shaw, J. Took, Ravenna, Longo, pp. 145-160.
- MANGIAVACCHI, I. (2017): «*Per carità conservate i miei libri, parte di me*»: *il lascito foscoliano a Quirina Mocenni Magiotti*, «Studi italiani», LVIII, 2, pp. 165-210.
- MANGIAVACCHI, I. (2020): *Foscolo dantista e il Parallel between Dante and Petrarch: la proposta di un esule italiano in Inghilterra negli anni della Regency*, «Rassegna europea di letteratura italiana», LV-LVI, pp. 181-218.
- MARCIALIS, T. (1965): *Monografia antologica informativa su 'La Commedia di Dante illustrata da Ugo Foscolo'*, Firenze, Bemporad-Marzocco.
- MARZOT, G. (1963): *Il Foscolo dantista*, in *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*, Milano, Mondadori, pp. 506-527.
- MINEO, N. (1995): *Foscolo e la riscoperta di Dante*, «Sicilorum Gymnasium. Rassegna della facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Catania. Studi in ricordo di Rosario Contarino», n.s., XLVIII, 1-2, gennaio-dicembre, pp. 301-320
- MUNBY, A. N. L. (1954): *The formation of the Phillipps library up to the year 1840*, Cambridge, Cambridge University Press.

- NAIDITCH, P. G. (2011): *The Library of Richard Porson*, [Bloomington, Ind.], Xlibris.
- NARDI, B. (1962): *Dante letto da Foscolo*, in *Atti del I congresso nazionale di studi danteschi: Dante nel secolo dell'unità d'Italia (Caserta-Napoli, 21-25 maggio 1961), sotto gli auspici della Società dantesca italiana e della Società nazionale Dante Alighieri*, Firenze, Olschki, pp. 56-74
- NICOLETTI, G. (1978): *La biblioteca fiorentina del Foscolo nella Biblioteca Marucelliana: ottobre-novembre 1978*, premessa di L. Caretti, Introduzione, catalogo, appendice di G. Nicoletti, Firenze, SPES (poi, con titolo *La biblioteca foscoliana della Donna gentile*, in Id., *La memoria illuminata. Autobiografia e letteratura fra Rivoluzione e Risorgimento*, Firenze, Vallecchi, 1989, pp. 189-230).
- NICOLETTI, G. (2006): *Foscolo*, Roma, Salerno editrice.
- PECORARO, A. (2018): *Una lettera dimenticata di Ugo Foscolo a lord John Russell (17 gennaio 1823)*, «Per leggere. I generi della lettura», XVIII, 35, pp. 93-112.
- PIOLA CASELLI, C. (2018): *Note sul postillato del Discorso sul testo della Commedia di Dante di Foscolo e commento di una postilla 'quacchera'*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», III, pp. 159-184.
- ROMERIO, G. (1921): *I Manoscritti di U. Foscolo e di G. Mazzini del Museo "Calderini" di Varallo e l'edizione P. Rolandi della "Divina Commedia"*, «Novaria. Bollettino delle Biblioteche Negroni e Civenica», II, 1, pp. 1-7; 2, pp. 1-5.
- RUSSO, L. (1949): *La nuova critica dantesca del Foscolo e del Mazzini*, «Belfagor», IV, 6, pp. 621-637
- SAGLIA, D. (2007): *Liberali, libertari e libertini. Dante e la dissidenza romantica*, in *Dante e la cultura anglosassone*, a cura di D. Saglia, G. Silvani, V. Strukelj, G. Franci, L. Manini, Milano, Unicopli, «Gerione – Incroci danteschi», 2, pp. 9-48.

- SAGLIA, D. (2021): *Byron e Dante*, a cura di D. Saglia, G. Dowling, Bologna, Minerva.
- STEFANI, M. (2020): *L'ordinamento dell'epistolario foscoliano tra le carte labroniche e alcune lettere: Ugo Foscolo, William Lewis Hughes, Thomas Smart Hughes, Miss Pigou e Lady Meynell*, «Rassegna europea di letteratura italiana», LV-LVI, pp. 229-260.
- TERZOLI, M. A. (2018): *Foscolo dantista*, in *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Bardazzi*, a cura di G. Fioroni, M. Sabbatini, Lecce-Rovato (BS), Pensa MultiMedia, pp. 177-200.
- TIMPANARO, S. (1971): *Ancora sul Foscolo filologo*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLVIII, pp. 519-544
- VIGLIONE, F. (1909): *Catalogo illustrato dei manoscritti foscoliani della Biblioteca Labronica*, «Bollettino della Società pavese di storia patria», IX, 3-4, pp. 383-556.
- VIGLIONE, F. (1910): *Ugo Foscolo in Inghilterra. Saggi*, Catania, Muglia.
- VINCENT, E. R. P. (1954): *Ugo Foscolo esule fra gli inglesi*, edizione italiana a cura di U. Limentani, Firenze, Le Monnier.

La diffusione della *Commedia* in Giappone da fine Ottocento a oggi

ANDREA PALERMITANO

Università degli Studi di Milano

andrea.palermitano@unimi.it

RIASSUNTO:

L'intervento indaga i tempi e le modalità della diffusione della *Commedia* in Giappone, dove è stata pubblicata la prima traduzione dell'opera dantesca in un idioma non europeo. Si è ricostruito innanzitutto quando e come la figura di Dante è stata introdotta nel paese, arrivando non dall'Italia ma dalla cultura inglese e tedesca, che ne influenzarono la prima ricezione nel paese. Si passa poi alla rassegna cronologica delle traduzioni giapponesi della *Commedia* che sono apparse dai primi del Novecento agli anni più recenti, registrando le diversità editoriali e culturali per comprendere in che modo la diffusione dell'opera si sia sviluppata nel tempo. Frutto di un mondo storicamente, geograficamente e culturalmente molto lontano dal Giappone moderno, la *Commedia* è comunque riuscita, grazie all'impegno di studiosi, traduttori, mediatori e divulgatori, a trovare un modo di essere presente nelle librerie e nelle biblioteche giapponesi.

PAROLE CHIAVE: *Divina Commedia*, Dante Alighieri, Giappone, traduzioni, editoria

ABSTRACT:

The paper investigates the timing and modalities of the diffusion of the *Commedia* in Japan, in whose language the first translation of Dante's work in a non-European idiom was published. It is first reconstructed when and how the figure of Dante was introduced in the country, arriving not from Italy but from English and German culture, which influenced its first reception in the country. We then move on to a chronological review of the Japanese translations of the *Commedia* that have appeared from the early 20th century to more recent years, recording the editorial and cultural differences to understand how the diffusion of the work has developed over time. The result of a world that is historically, geographically and culturally very distant from modern Japan, the Comedy has nevertheless managed, thanks to the efforts of scholars, translators, mediators and disseminators, to find a way of being present in Japanese bookshops and libraries.

KEYWORDS: *Divina Commedia*, Dante Alighieri, Japan, translations, publishing

Negli ultimi decenni è aumentata sensibilmente l'attenzione verso la diffusione della letteratura italiana nel mondo e gli studi danteschi sono stati in tal senso anticipatori.¹ Risale infatti al 1950 *Dante's fame abroad* di Werner P. Friedrich, orientato a indagare l'influenza dantesca sui poeti e sugli studiosi di alcuni paesi stranieri (Spagna, Francia, Inghilterra, Germania, Svizzera e Stati Uniti), seguito quindici anni dopo da *Dante nel mondo*, una miscellanea di saggi curata da Vittore Branca ed Ettore Caccia che intendeva indagare la fortuna dell'opera di Dante oltre i confini nazionali. Questi però rimasero a lungo dei casi isolati sia negli studi danteschi sia, più in generale, in quelli riguardanti la letteratura italiana (Werner 1950; *Dante nel mondo* 1965; *L'opera di Dante nel mondo* 1992; *Dante in the Long Nineteenth Century* 2012; Blakesley 2017; Tavoni 2022a; Tavoni 2022b; Blakesley 2022). Il Giappone si presenta come un caso particolarmente interessante per comprendere in che modo la figura

¹ Fra i primi contributi che hanno delineato una ricezione globale della letteratura italiana all'estero cfr. D'Intino 2001.

di Dante e, in particolare, la *Commedia* abbiano circolato nel paese fin dall'ultimo decennio dell'Ottocento. Una figura e un'opera estremamente complesse e distanti, dal punto di vista storico e culturale, dal Giappone, dove però la storia della loro diffusione è significativa: la prima lingua non europea in cui la *Commedia* è stata tradotta integralmente è, come si vedrà, il giapponese, mentre il Giappone rimane ancora oggi uno dei paesi in cui il poema dantesco è più tradotto, sia in termini di opera completa, sia di singole cantiche.²

Era dalle sponde occidentali dell'oceano Pacifico, ovvero dagli Stati Uniti di Norton e Dinsmore, che Dante arrivò per la prima volta in Giappone alla fine dell'Ottocento. La primissima ricezione dell'opera dantesca nel Sol Levante subì quindi da un lato una connotazione romantica che affondava le radici nelle influenze culturali inglesi e tedesche (Bertuccioli 1971), mentre dall'altro rispose alle esigenze dei giovani letterati convertiti al cristianesimo e in cerca di punti di riferimento letterari sconosciuti alla loro cultura. Per quanto riguarda le modalità della prima diffusione delle opere dantesche il caso giapponese non segue dinamiche isolate, ma è in linea con quanto accaduto in altri paesi asiatici. Lo scrittore indiano Ghan Shyam Singh individuò nella figura di Thomas Babington Macaulay, personaggio di grande rilevanza nell'introduzione della cultura inglese e occidentale presso il sistema educativo dell'India colonizzata, il primo divulgatore di Dante nel paese (1931), favorendo l'ingresso del poeta nel panorama degli interessi letterari di autori e filosofi di spicco del Rinascimento bengalese, come Michael Madhusudan Dutt, Sri Aurobindo e Rabindranath Tagore (Deen Schildgen 2002; 2012).

I primi giapponesi a leggere la *Commedia* furono i giovani rampolli dell'era Meiji, durante la quale l'imperatore Mutsuhito attuò importanti e radicali riforme (*Lo Stato liberale italiano e l'età Meiji* 1987). Il Giappone, rimasto sostanzialmente chiuso agli stranieri fin dal 1641, si aprì

² Al 2021 esistono 16 traduzioni in giapponese dell'intera *Commedia* e solo l'inglese, il tedesco, lo spagnolo, il francese, il cinese e il coreano presentano più traduzioni; cfr. Blakesley 2022: 156-157.

nuovamente al mondo e passò nel giro di quarant'anni dall'essere uno stato feudale a diventare una moderna potenza industriale, nonché il primo paese asiatico a sconfiggerne uno europeo ponendo fine vittoriosamente, nel 1905, alla guerra contro l'Impero russo. In questi anni il governo giapponese fondò le prime università pubbliche, ma lo studio delle lingue straniere rimase limitato all'inglese, al francese e al tedesco, le lingue delle potenze occidentali considerate più prestigiose all'epoca (Iwakura 2001: 272). Come vedremo, questa scelta influisce significativamente sulle modalità della fortuna della *Commedia* in Giappone, impedendo il più delle volte un confronto diretto con l'italiano dantesco.

Dante e la *Commedia* furono accennati per la prima volta su una pubblicazione giapponese nel 1869, comparando nella traduzione di *The Great Events of History* di W. F. Collier curata da Hiroyuki Kawachi. Il titolo del poema non venne però tradotto, ma semplicemente traslitterato in *Jihina Komejia*, mentre il nome propriamente giapponese verrà coniato solo decenni più tardi (Tanaka 2011). I giovani intellettuali del tempo soggiornarono soprattutto nei paesi occidentali a maggioranza protestante, e fu durante un viaggio negli Stati Uniti che uno dei primi lettori giapponesi di Dante entrò in contatto con la sua opera (Yamada 2006). Kanzō Uchimura, nato nel 1861 a Edo – vecchio nome di Tokyo prima di diventare capitale –, rimane ancora oggi una figura di primaria importanza nella storia del movimento cristiano in Giappone. Uchimura entrò in contatto con l'ambiente cristiano durante gli studi al Collegio agricolo di Sapporo, dove fino a qualche tempo prima lo statunitense William S. Clark, chiamato dal governo nipponico per contribuire con le sue conoscenze alla modernizzazione del paese, era stato attivo non solo come professore e vicepresidente, ma anche come evangelizzatore. Nel 1878 Uchimura ricevette il battesimo da un missionario metodista e, sei anni più tardi, partì alla volta degli Stati Uniti, dove frequentò l'Amherst College in Massachusetts e conobbe la *Commedia* attraverso le traduzioni in inglese di Ichabod Charles Wright e Henry Francis Cary (Capponcelli 2014). Nel 1891, alcuni anni dopo essere tornato in patria, Uchimura pubblicò il primo articolo in giapponese dedicato a Dante, intitolato *Dante to Gēte*

(«Dante e Goethe»), edito sul periodico d'ispirazione cristiana «Rikugōzasshi» (Uchimura 1981). Nel suo intervento illustrò le analogie e i richiami tra l'opera dantesca e quella goethiana, considerate da Uchimura, insieme a quella di Shakespeare, le basi imprescindibili da cui partire per comprendere la letteratura europea (Bertuccioli 1971). L'articolo andò anche oltre i meriti strettamente letterari, palesando il punto di vista che l'autore nutriva verso la condizione sociale e culturale del Giappone del tempo:

L'opera di Dante diventa in tal modo l'occasione per criticare la realtà del Giappone di quegli anni, in particolare il rampantismo e la ricerca di successo economico delle nuove generazioni, incoraggiati dal governo e teoricamente fondati sul self-helpismo di Smiles e sulle teorie sociali dell'evoluzionista Herbert Spencer. In questo senso, la fede cristiana rappresentava una delle possibili alternative al clima culturale dell'epoca. (Capponcelli 2014: 76)

Uchimura continuò ad approfondire la conoscenza di Dante studiando la lingua italiana, sebbene fosse stato costretto ad abbandonare l'insegnamento dopo essersi rifiutato di inchinarsi davanti al ritratto dell'imperatore Mutsuhito durante una cerimonia pubblica. Trovò anche difficoltà nel far uscire i suoi scritti a causa della posizione pacifista di ispirazione cristiana assunta durante il conflitto tra Russia e Giappone. La *Commedia* venne poi rievocata in uno scritto biografico firmato da un discepolo di Uchimura, Masamune Hakuchō, uno dei più incisivi critici del Novecento giapponese (Kure 1965):

Quando lessi per la prima volta la *Divina Commedia*, non riuscivo spesso a dormire tutta la notte, non tanto perché mi piacesse molto, ma perché soffrivo, tremando di paura. Quando il Poeta descrive come dopo il Giudizio Universale i suicidi riprenderanno le loro spoglie, ma attualmente [*sic*] le loro anime non raggiungono ancora le spoglie appese, ciascuna attaccata al suo pruno, nella selva

dolorosa, sofferta di tremendo dolore [...] mi sembrava di sentire quegli orrendi gridi e mi guardavo tutto tremante intorno.³

Un altro pioniere della diffusione di Dante in Giappone è lo scrittore Mori Ōgai, proveniente da una famiglia di samurai medici, inviato nel 1884 dall'esercito giapponese a studiare medicina in Germania. Ōgai ottenne così la possibilità di approfondire le sue conoscenze sulla letteratura occidentale e di tradurre, una volta tornato nella terra d'origine, autori come Goethe, Ibsen, Andersen e Rilke. Fu leggendo la *Commedia* a Lipsia nella traduzione tedesca firmata da Karl Streckfuss, come racconta nel suo *Doitsu nikki* («Diario tedesco»), che Ōgai conobbe Dante nell'agosto 1885 (Ōgai 1937: 50). Il *Doitsu nikki* fu dato postumo alle stampe solo nel 1937, ma nella sua traduzione dell'*Improvvisatore* di Hans Christian Andersen, ricco di riferimenti all'opera dantesca e uscito nel novembre 1892 a puntate nella rivista «Shigarami sōshi», Ōgai tradusse il titolo del poema dantesco con *shinkyoku* (神曲).⁴ Un neologismo composto dagli ideogrammi «Dio» e «composizione musicale» che significa letteralmente «canto divino». Questa traduzione venne poi adottata anche in Cina e in Corea, rimanendo utilizzata stabilmente ancora oggi per indicare la *Commedia* (Park 2016: 146-148).

L'arrivo di Dante in Cina infatti è verosimilmente legato all'interesse per l'opera dantesca coltivato nel vicino Giappone, fonte d'ispirazione per entrambe le giovani generazioni di questi paesi che attraversavano un periodo di grande mutamento.⁵ A corroborare questa ipotesi è il ruolo che Dante ricoprì nel dramma incompiuto *Xin Luoma* («La nuova Roma»), scritto nel 1902 dall'autore e filosofo cinese Qichao Liang. Liang fu uno dei più grandi intellettuali e riformatori della Cina del suo tempo, soprattutto perché la sua azione si era sviluppata proprio negli anni che videro

³ Estratto di Hakuchō 1955: 224; tradotto in italiano in Iwakura 2001: 277-278.

⁴ Per il significato dei termini in giapponese è stato consultato il dizionario *Daijisen* tramite il motore di ricerca informatico *Goo Jisho*. La bibliografia direttamente consultata per l'intervento è in lingua italiana e inglese.

⁵ Sulla diffusione di Dante in Cina cfr. Brezzi 2011.

il passaggio di potere dalla secolare dinastia Qing alla nuova Repubblica di Sun Yat-sen, cambiando indelebilmente il volto del paese (Xiao 2002: 17). Probabilmente fu durante il suo esilio politico a Tokyo che Liang lesse Dante, rimanendo affascinato al punto da dedicargli l'apertura del suo dramma patriottico scritto in esilio. In *Xin Luoma* il poeta appare nel prologo sotto le spoglie di un saggio taoista, con il volto dipinto di verde e oro e una lunga barba bianca, e illustra gli avvenimenti che hanno segnato la storia d'Italia dalla caduta dell'Impero Romano d'Occidente fino all'unificazione nazionale; la dantesca «serva Italia, di dolore ostello / nave senza nocchiere in gran tempesta, / non donna di province, ma bordello!» (Bertuccioli 2001: 260). Il rimando era alla Cina: un paese erede di uno dei più grandi imperi dell'antichità, decadente, diviso e conteso per secoli come bottino di guerra da potenze straniere tecnologicamente e militarmente più potenti, ma che alla fine trovò la forza di riunirsi ed essere indipendente, come l'Italia risorgimentale. Agli occhi dell'esule Liang la somiglianza delle vicissitudini italiane con quelle cinesi erano più che mai significative, spingendolo a concepire Pechino come la quarta Roma, dopo la Città eterna, Bisanzio e Mosca.

Tornando al Giappone, nel 1898 il poeta Doi Bansui tradusse il saggio *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* di Thomas Carlyle e offrì la possibilità alla cultura e a parte della società giapponese del tempo di trovare affinità nella tradizione occidentale rispecchiandosi nelle sue figure eroiche, tra le quali quella di Dante che emerse come eroe-poeta (Raud 2007: 100-102; Karlin 2014). Questa immagine fortemente romanticizzata di Dante era quella che molti giovani giapponesi coltivarono fra Otto e Novecento, come riportato nei memoriali che lo scrittore Shimazaki Tōson ha lasciato di quest'epoca, quando la generazione romantica giapponese si riunì intorno alla rivista letteraria «Bungakukai» («Il mondo della letteratura») (Ruperti 2016). Aspirazione di questi giovani studiosi era un rinnovamento incisivo della cultura letteraria del proprio paese, aprendo la porta all'Occidente in modo da creare una nuova forma poetica capace di fondere la secolare tradizione giapponese con le novità provenienti dall'Europa (Nakaji 2001: 37-38). Negli scritti auto-

biografici di Tōson compare una figura che sarà molto importante per la diffusione dell'opera dantesca nel Sol Levante, il futuro poeta e traduttore Bin Ueda:

I can't really say when Ueda Bin joined our ranks. We have some photos of the whole group together. In those, both Ueda and the younger Hoshino are wearing high school uniforms. That is how young our friends were. The older Hoshino, Tenchi, was older than the rest of us and we used to call him Tenchi the Sage to tease him. I remember we had a space filler in the magazine titled «Desolate Autumn Winds» during the Sino-Japanese War. For a time we were all surrounded by war. After the war, the magazine was revived. After losing Kitamura, we gradually woke up from our Byron fever and one by one we set out on a new course. In our magazine we joined our voices to trounce the evils of dogmatic obstinacy and blind reverence, so step by step we introduced Dante, Shelley, Keats and even Rossetti. The time of virulent trembles passed, and we finally entered a period of concealing our youthful thoughts.⁶

A Ueda si deve nel 1901 *Shisei Dante* («Il sacro poeta Dante»), la prima monografia giapponese interamente dedicata al poeta, contenente un'antologia di lezioni e interventi sostenuti da Ueda, a partire da un articolo uscito nell'agosto 1896 su «Bungakukai», e ritenuta ancora oggi «un capolavoro nel campo degli studi danteschi» (Tanaka 2011: 253). Sulla scia del successo riscontrato dal lavoro di Uchimura e Ueda, che per la prima volta consentirono al pubblico giapponese di confrontarsi con dei testi critici danteschi scritti direttamente nella loro lingua, un certo numero di giovani studiosi si riunì intorno alla figura del professore e scrittore Harukichi Shimoi per approfondire la conoscenza di Dante (Bernardi 1921). Non conoscendo la lingua originale della *Commedia* erano costretti a ricorrere, come i loro predecessori, alle traduzioni in tedesco o in inglese, rendendo quella di Henry Wadsworth Longfellow e Henry Francis Cary le più popolari. Questa circostanza spinse Shimoi a studiare

⁶ Estratto in inglese di Tōson 1930; contenuto in Andersson 2000: 60.

l'italiano presso l'Università di studi stranieri di Kyoto, dove da poco era stato attivato un corso dedicato. Nel 1915 il professore partì alla volta di Napoli, dove insegnò all'Istituto Orientale e conobbe Gabriele D'Annunzio, con cui strinse una salda amicizia che lo portò a sostenere il poeta italiano durante l'occupazione di Fiume (Montanelli 2000).

Intanto nel 1903 venne pubblicato a Tokyo un compendio della *Commedia* curato dallo studioso Tenrai Shigeno, che nello stesso anno si occupò di un lavoro simile riguardante *Paradiso perduto* di Milton, poi tradotto in giapponese dallo stesso Shigeno nel 1930. Il compendio, uscito in una collana intitolata «Tsūzoku sekai bungaku» («Letteratura mondiale popolare»), comprendente i sunti di opere tra le quali la Bibbia e l'*Iliade*, consisteva in un modesto volumetto illustrato di poco più 130 pagine dal titolo *Dante Shinkyoku monogatari* («Storia della Divina commedia di Dante»), riuscendo però per la prima volta a esporre in modo approfondito al pubblico giapponese i contenuti dell'opera.⁷ A questo seguì nel 1906 l'uscita di un tomo intitolato *Dante kenkyū* («Studio su Dante»), contenente la traduzione di alcuni saggi di Norton e dei capitoli I e III di *Aids to the study of Dante* di Dinsmore, redatti dallo storico cristiano En Kashiwai. Chi per primo si avventurò nella traduzione della *Commedia* fu probabilmente Ueda, che nel 1908 viaggiò in Europa e in seguito divenne professore presso il Dipartimento di letteratura all'Università di Kyoto. L'attività accademica non lo spinse a trascurare le traduzioni e si occupò di numerosi autori europei, tra cui Baudelaire, Shakespeare, Heine, Mallarmé e Dante. Nel 1911 la Commissione letteraria del governo nipponico gli affidò una traduzione della *Commedia*, interrotta però nel luglio 1916 a causa della sua improvvisa e prematura morte (Yamada 2006: 68). Alcuni estratti dall'*Inferno*, tradotti probabilmente utilizzando l'edizione inglese di *The Temple Classics* del 1900 con il testo italiano a fronte, furono pubblicati postumi nel 1918 in un volume commemorativo.

⁷ Sulle traduzioni e gli studi danteschi pubblicati in Giappone fino al 1930 cfr. Oga 2007.

La prima edizione giapponese integrale dell'*Inferno* uscì nel 1914, tradotta in versi da Heisaburō Yamakawa a partire dalla versione inglese di Longfellow, presso la casa editrice di ispirazione protestante Keiseisha, la stessa che pubblicò i libri di Uchimura. Yamakawa, vissuto per sette anni negli Stati Uniti e studente all'Università della California e alla Pacific School of Religion di Berkeley, curò anche la traduzione delle altre due cantiche, pubblicando nel 1917 il *Purgatorio* e infine il *Paradiso* nel 1922. La prima edizione giapponese comprensiva in un singolo volume di tutta la *Commedia* risale invece al 1916: si tratta della traduzione di un gruppo di giovani studiosi, chiamato *Koten bungaku kenkyūkai*, basata sulla versione inglese di Cary. È questa la prima traduzione integrale della *Commedia* in una lingua non europea, anche se la resa del lavoro fu pesantemente criticata qualche anno dopo sulle colonne del «Marzocco»: «è priva di qualsiasi valore, perché fatta senza comprendere il significato dei versi danteschi» (Bernardi 1921). Nel 1917 uscirono le cantiche, pubblicate in tre volumi separati, tradotte in prosa dall'italiano e con note dal reverendo Masaki Nakayama, diplomatosi nel 1911 presso l'istituto privato d'ispirazione cristiana Meiji Gakuin e già traduttore di numerose opere cardine del pensiero cristiano, come *Le confessioni* di Agostino d'Ippona e *L'istituzione della religione cristiana* di Giovanni Calvino. Negli anni Venti il pubblico giapponese poteva quindi leggere ben tre diverse traduzioni integrali della *Commedia*, anche se solo quella di Nakayama era basata sul testo in italiano.

Vi è però una differenza di scelte linguistiche significative tra la traduzione di Yamakawa e quella di Nakayama, trascurando le diverse peculiarità individuali nello stile, che riflette l'applicazione di due modalità traduttive divergenti. Il caso più evidente riguarda i nomi delle cantiche, a eccezione dell'*Inferno* per cui entrambi adottarono il termine *jigoku* (地獄), che indica nella religione buddista un luogo ultraterreno sotterraneo dove le anime sono tormentate, dalle immediate assonanze con l'inferno cristiano (Fujitani 2000). La questione è invece sensibilmente più complessa per quanto riguarda gli altri due regni ultraterreni: per il *Purgatorio* Yamakawa impiegò *jōka* (浄火) che letteralmente significa «fuoco

sacro» o «fuoco purificatore», un concetto appartenente alla tradizione sincretica giapponese tra shintoismo e buddhismo; Nakayama utilizzò invece *rengoku* (煉獄), che indica il purgatorio cristiano. La stessa divergenza concettuale si verifica nelle scelte per la traduzione del *Paradiso*, chiamato *tendō* (天堂) da Yamakawa e *tengoku* (天国) da Nakayama: entrambi i termini indicano il paradiso, ma la soluzione scelta da Nakayama si riferisce con maggior precisione al «regno dei cieli» nell'accezione religiosa. La questione della traduzione non si ferma quindi alle sole scelte stilistiche, ma riguarda anche una vera e propria 'transcodificazione' di simboli e concetti da una tradizione culturale a un'altra, radicalmente differenti e lontane. La *Commedia* cominciò infatti a circolare in un paese dove non solo il cristianesimo, ma anche le altre religioni monoteiste non avevano mai conosciuto una presenza sostanziale. Le scelte di Nakayama riflettono la volontà di un'aderenza attenta e inequivocabile ai concetti teologici cristiani, mentre l'uso del simbolismo buddista scelto da Yamakawa può essere considerato un'opzione preferibile per veicolare ai numerosi lettori non cristiani, o comunque non profondi conoscitori della dottrina cristiana, concetti teologici che sarebbero altrimenti rimasti troppo oscuri:

Il buddismo, specie quello cinese, conosciuto in Giappone da tutte le persone colte, se introdotto abilmente nel commento indispensabile, con note comparative, potrebbe contribuir molto a render meno ardua l'intelligenza della nostra più grande opera d'arte [la *Commedia*] da parte degli orientali. Il buddismo, diremo così, ha esso pure il suo inferno, le sue pene e i suoi premi. (Castellani 1921)

La consuetudine di adottare termini buddisti rimase per molto tempo un vero e proprio *modus operandi* per molti traduttori giapponesi che si cimentarono con l'opera dantesca e sacrificarono parte del senso originale dell'opera, che arrivava monco e talvolta contorto, per facilitarne la comprensione ai lettori nipponici (Iwakura 2001: 278). Solo dalla seconda metà del XX secolo i termini adottati da Nakayama cominciarono a essere usati stabilmente per la *Commedia*, in modo da mantenere una maggiore

aderenza con l'originale, anche se la traduzione di Yamakawa era ancora ritenuta, nel 2015, la più diffusa in Giappone (Ura 2015: 30).

Nel 1920 venne fondata a Osaka la rivista «L'Arno», organo ufficiale della Società dantesca giapponese, contenente nel numero inaugurale i primi tre canti dell'*Inferno* tradotti dallo studioso Sofu Taketomo, che pubblicherà successivamente per intero la prima cantica nel 1923 e la seconda nel 1948. Le notizie di questo crescente interesse per Dante giunsero fino in Italia e la forte mediazione culturale americana attraverso la quale l'opera dantesca filtrava in Giappone lasciò perplessi gli intellettuali italiani dell'epoca:

Vi è un articolo importante [sul primo numero dell'*Arno*] del Hirata, intitolato Shinkyoku Yoin, ossia meditazioni sulla *Divina Commedia*, assai vigoroso e personale. Fa precedere al suo scritto e non si capisce come mai in inglese e non in italiano: «*Do thou remember me who am the Pia*» e gli altri tre versi che chiudono il canto. (Castellani 1922).

I letterati italiani non erano ancora consapevoli di come la sfera culturale e linguistica anglosassone costituisse, fin dal termine del XIX secolo, praticamente l'unica via di accesso attraverso cui Dante giungeva in Giappone, un fenomeno che rimase tale per decenni. Per vedere la pubblicazione in Giappone del primo testo critico italiano su Dante bisogna attendere gli anni Quaranta, con l'uscita della *Poesia di Dante* di Benedetto Croce, tradotta da Masatoshi Kuroda e pubblicata nel 1940, seguita sei anni più tardi da *Dante vive* di Giovanni Papini. Queste pubblicazioni arrivarono quasi quarant'anni dopo quelle di Norton, dimostrando ulteriormente quanto in generale la cultura italiana occupasse un ruolo marginale nel panorama intellettuale giapponese.

In occasione dei 600 anni dalla morte di Dante uscirono numerosi testi critici giapponesi pubblicati su diversi periodici, di cui va ricordato il numero speciale del mensile «Geibun» interamente dedicato a Dante. Questa edizione, voluta dal professore Tatsuo Kuriyagawa, che era succeduto a Ueda come ordinario al Dipartimento di Letteratura occidentale del-

l'Università di Kyoto, presentava diversi estratti tradotti dalla *Commedia*, tra cui spiccava quella eseguita da Ueda dell'episodio di Paolo e Francesca. Allo stesso anno risale l'uscita di una monografia dantesca intitolata *Dante to sono jidai* («Dante e i suoi tempi») di Masatoshi Kuroda, che aveva studiato la *Commedia* come allievo di Ueda (Yamada 2006: 69). Il volume, aperto da una dedica in italiano di Kuroda («Alla commemorazione del sesto centenario dalla morte di Dante Alighieri, quest'opera è dedicata in umile tributo di devozione», Kuroda 1921), ripercorre nei primi due capitoli la biografia di Dante e il contesto politico e culturale in cui era vissuto, illustrando nell'ultima parte le varie opere, di cui all'epoca soltanto la *Commedia* aveva visto la pubblicazione in Giappone. Solo nel 1924 infatti uscì una nuova edizione della *Commedia* di Nakayama a inaugurare una collana dedicata interamente a Dante, la «Dante zenshu» («Collezione Dante»), in cui furono pubblicate in dieci volumi le traduzioni delle opere dantesche in volgare – *Le Rime*, *Vita nova*, *Convivio* –, firmate sempre da Nakayama (Toynbee 1925).

Negli anni Venti la produzione editoriale su e della *Commedia* fu quindi molto ricca, trovando posto tra la moltitudine di serie editoriali giapponesi con l'obiettivo di collezionare grandi opere letterarie. Le varie edizioni erano quasi sempre corredate dalle illustrazioni di Dorè, Blake o Botticelli, a conferma della capacità di mediazione delle illustrazioni, che consentivano nuove forme di esperienza del testo dantesco (cfr. Tirino e Amendola, 2016). Queste nuove pubblicazioni riuscirono a imporre la *Commedia* in quanto uno dei testi capitali della letteratura occidentale, come dimostra la traduzione del 1929 di Chōkō Ikuta (effettuata sulla versione inglese di Longfellow e Norton) che inaugurò la serie «Sekai bungaku zenshū» («Opere complete della letteratura mondiale»), in cui comparvero diversi classici del canone letterario occidentale, tra cui *Ivanhoe* di Walter Scott, *Faust* di Goethe e *Don Chisciotte* di Cervantes. Proprio negli stessi anni in cui uscì in Italia *Il Dante dei piccoli. Come tre ragazzi arrivarono a capire la Divina Commedia* di Dino Provenzal, definito «una fiaba gotica in cui Dante risveglia nei ragazzi la curiosità» (Montanari 2021: 14), in Giappone venne pubblicata da Keiseisha un'edi-

zione illustrata per ragazzi intitolata *Kodomo no Dante. Shinkyoku monogatari* («Dante per bambini. Storia della Divina Commedia»). Sulla copertina è presente un uomo, dai tratti e dalle vesti tipiche della tradizione iconografica dantesca, che si rivolge con gesto ammonitore a tre bambini di diverse età davanti a lui, mentre una cornice liberty racchiude la raffigurazione. La riduzione è curata da Roson Ashiya, scrittore convertito al cristianesimo e uno dei primi studiosi della tradizione fiabesca giapponese, interessato anche ai testi occidentali come dimostrano gli altri adattamenti fatti delle opere di Shakespeare e della Bibbia.

Nella ricezione di Dante e della *Commedia* in Giappone fra Otto e Novecento sono quindi riscontrabili due tendenze distinte: una religiosa e mediata dai pastori e dagli studiosi di ispirazione protestante («hanno voluto interpretarlo [Dante] come uno dei precursori medievali del protestantesimo occidentale», Ikeda 1969: 327), particolarmente attenti ai contenuti etico-religiosi dell'opera. L'altro orientamento è invece quello laico e romantico più interessato agli aspetti estetici e poetici, di impatto minore e più transitorio rispetto al primo ma comunque significativo. La spinta propulsiva generata dall'anniversario della morte di Dante si raffreddò però nel tempo, come ha notato Kuniko Tanaka:

Dopo gli anni Venti, l'interesse per il poeta italiano andò via via affievolendosi. Il fatto che quasi nessuno fosse in grado di leggerne le opere direttamente nella lingua originale fu una delle ragioni di tale parabola discendente: in quel periodo era possibile imparare l'inglese, il tedesco, il francese o il russo, ma non risultava facile apprendere la lingua italiana. Ancor oggi, purtroppo, questa situazione non è molto cambiata: pochissime università offrono corsi di lingua e letteratura italiana.

Occorre anche aggiungere che, delle tre cantiche, il grande pubblico giapponese preferisce l'*Inferno*, a causa della situazioni [sic] più alla portata di un'esperienza potenzialmente universale, trasfigurabile, come s'è detto, in stilemi tipici del romanticismo. Altre parti del capolavoro paiono legate a un'impalcatura concettuale

troppo vicina a moduli filosofici e teologici non agevolmente traducibili in categorie attuali (2011: 257).

Nel 1953 uscì una solitaria traduzione della prima cantica eseguita dal poeta Fuyuhiko Kitagawa e il Giappone dovette attendere le celebrazioni dei 700 anni dalla nascita di Dante per vedere la promozione di nuove iniziative a lui dedicate, tra cui un'esposizione commemorativa a Tokyo e due monografie: *Dante. Sozō to ningen keisei* («Dante. Creazione e formazione umana») di Michi Yamagata e *Dante Shinkyoku kaisetsu* («Commento sulla Divina Commedia di Dante») di Yasukichi Satomi. Questa seconda ondata di interesse per il poeta, paragonabile solo a quella degli anni Venti, è testimoniata anche dall'uscita tra gli anni Sessanta e Settanta di ben quattro nuove traduzioni della *Commedia*, che conobbero un buon successo di pubblico e vennero ripubblicate negli anni in diverse edizioni: «[a]nche se abbiamo conosciuto la *Divina Commedia* con un po' di ritardo rispetto al Boccaccio e al Machiavelli, si può notare l'interesse costante del pubblico a questo poeta» (Ikeda 1969: 327).

La prima traduzione, in prosa e uscita nel 1962, si deve a Soichi Nogami, italianista molto attivo negli studi danteschi e fondatore nel 1951 della Società Dante Alighieri a Kyoto, seguita nel 1966 dalla traduzione del critico letterario e professore all'Università di Tokyo Sukehiro Hirakawa, che prima di iniziarla aveva passato diversi anni in Italia e nel resto d'Europa per perfezionare gli studi. Secondo Kazuaki Ura la versione di Hirakawa è «sostanzialmente in prosa», anche se il traduttore è andato spesso a capo «spezzando le righe» (Ura [2015]: 31) per riprodurre tipograficamente l'andamento dei versi, mentre Tomotada Iwakura ha considerato questa traduzione capace «per la prima volta a rendere accessibile la *Commedia* ad un vasto pubblico, trattandosi di una traduzione in versi liberi facili da comprendere» (Iwakura 1992: 245). Tra il 1970 e il 1972 uscirono le tre cantiche tradotte da Itsuo Miura e nel 1974-1976 venne pubblicata la versione firmata dal saggista Bunshō Jugaku, basata sulla traduzione di Singleton (Fujitani 2000: 18). Nel caso di Jugaku il buon esito del suo lavoro fu riconosciuto dagli studiosi, ma non mancarono cri-

tiche per la mancanza di fedeltà all'opera originale, dovuta all'abitudine ormai decennale di usare la terminologia buddista nella *Commedia*:

Mi pare però accettabile introdurre con un'analogia concettuale nel testo tradotto qualche termine indigeno che possa corrispondere a quello originale, come ad esempio alcuni termini utilizzati nella traduzione della *Commedia*, allo scopo di facilitare la comprensione dei lettori non familiari con concetti teologici, almeno finché la conoscenza del pubblico circa lo sfondo culturale da cui tradurre resti relativamente limitata. [...] Tale trattamento mi sembra però accettabile solo fino a un certo punto e purtroppo so bene che in molti casi la traduzione di genere non risulta sempre felice. Ma quando la conoscenza della cultura da introdurre è sufficientemente diffusa, il traduttore non dovrebbe assumere tali atteggiamenti di compromesso. Particolarmente pare inadatto introdurre l'atmosfera buddista nel testo della traduzione della *Commedia*, come fa Jugaku, anche perché ormai la cultura buddista è molto meno sentita dai giapponesi oggi che all'epoca di Uchimura. (Iwakura 2001: 278-279)

La seconda ondata dell'interesse per Dante evidenzia il superamento di entrambe le tendenze tipiche della prima ricezione dantesca – quella laicoromantica e religiosa – e vide protagonisti una nuova generazione di studiosi che si misurarono sovente con il testo originale per la stesura delle traduzioni, riconoscendo la necessità di un'aderenza traduttiva difficile da ottenere senza avvicinarsi direttamente alla lingua del poeta. Un'altra differenza notevole riguarda invece il mutato contesto linguistico e culturale giapponese: le traduzioni degli anni Dieci e Venti furono redatte in *bungo*, ovvero nella lingua letteraria, basata sul giapponese tardoantico parlato tra il VIII e il XII secolo, che per centinaia di anni fu adottata per la scrittura ed era considerata più adeguata alla traduzione dei classici della letteratura occidentale (Doi 2016: 14). Nel corso degli anni la lingua parlata era mutata gradualmente rispetto a quella scritta, differendo nella grammatica e in parte nel lessico, arrivando a prendere il nome *kōgo*, letteralmente «parola parlata», ovvero la lingua corrente usata dai parlanti.

È in quest'ultima, diventata dopo la Seconda guerra mondiale la versione standard della lingua giapponese, che le traduzioni degli anni Sessanta e Settanta sono redatte, nel tentativo di avvicinare maggiormente il linguaggio dantesco alle abitudini di lettura di un pubblico più ampio.

Nel Giappone dei manga e degli anime⁸ la *Commedia* stimolò inoltre, grazie alla sua potenza visivamente immaginativa, lo spirito creativo di figure lontane dall'accademia e dagli ambienti letterari. Nei lavori del fumettista Gō Nagai, giunto alla notorietà negli anni Settanta con l'ideazione di celebri manga tra cui *Mazinga Z* e *Jeeg robot d'acciaio*, l'influenza delle rappresentazioni dantesche è chiaramente rintracciabile in *Mao Dante*, un manga pubblicato nel 1971 con protagonista un giovane studente che si ritrova improvvisamente nel mezzo di un conflitto tra Dio e le forze demoniache. È solo negli anni Novanta però che Nagai decide di cimentarsi in una vera e propria trasposizione fumettistica della *Commedia*, pubblicando *l'Inferno* e *il Purgatorio* nel 1994, seguiti l'anno successivo dal *Paradiso* (Ciannella, Marti Escayol 2018; Tirino 2018).

Oltre alle incursioni della *Commedia* nella cultura popolare nipponica, rimase costante l'interesse e la curiosità esercitate dall'opera dantesca verso gli studiosi e gli accademici, come dimostra il ciclo di 15 conferenze tenuto tra il 1997 e il 1998 dal filosofo Tomonobu Imamichi, raccolto poi nel novembre 2002 in una pubblicazione intitolata *Dante «Shinkyoku» kōgi* («Conferenza sulla Divina Commedia di Dante»). Tra il 2003 e il 2005 uscirono i tre tomi, uno per ogni cantica, del *Dante Shinkyoku genten dokkai gogen jiten* («Dizionario etimologico per la comprensione scritta della Divina Commedia di Dante») editi dalla casa editrice Shunpūsha di Yokohama. Curatore del lavoro è il linguista Osamu Fukushima, professore all'Università di Elettro-comunicazione di Tokyo, occupatosi anche di un dizionario etimologico del *Convivio*, della *Vita nuova* e del *De vulgari eloquentia*. Nel 2014 uscì una traduzione della *Commedia*, pubblicata dalla casa editrice Kōdansha, firmata

⁸ Il termine manga indica le storie a fumetti giapponesi; il termine anime i lavori di animazione animata giapponese.

dall'italianista Motoaki Hara che può verosimilmente considerarsi una delle traduzioni giapponesi più vicine e consapevolmente fedeli al testo originale: Hara infatti si è servito per il suo lavoro dell'ausilio della *Commedia secondo l'antica vulgata* di Giorgio Petrocchi e dei saggi a tema dantesco di Giorgio Padoan. Consapevole della grande ricerca condotta da Hara per produrre questa traduzione, l'editore stesso pubblicò il libro con una fascetta che lo presentava ai lettori giapponesi come «la versione definitiva della *Divina commedia* di Dante». In occasione dei 700 anni dalla morte di Dante vennero inoltre pubblicati un saggio corposo e articolato come guida alla lettura della *Commedia* realizzato da Michio Fujitani (Fujitani 2021), studioso di letteratura italiana e presidente dell'Associazione di studi italiani in Giappone,⁹ e una monografia dantesca di Hara (2021), che recentemente ha anche pubblicato un intervento sulla ricezione delle opere dantesche e della letteratura medievale e rinascimentale italiana in Giappone (2023).

Effettivamente si può notare come nell'arco di oltre un secolo, a partire dalla traduzione di Yamakawa nel 1914, si sia susseguita un'intricata selva di traduzioni che ha affollato gli scaffali delle librerie e delle biblioteche giapponesi, vedendo il coinvolgimento di più di 15 traduttori diversi e numerose case editrici. Traduzioni basate il più delle volte sulle edizioni inglesi della *Commedia*, mentre solo in anni più tardi si è conosciuto, come nel caso di Hara, un certo rigore filologico, a riprova di quanto in Giappone la lingua e la cultura italiana siano prese ancora poco in considerazione rispetto a quelle di altri paesi europei (Iwakura 2001). A questa condizione si aggiunge la difficoltà nell'avvicinarsi all'opera dantesca, che esige una competenza critica, letteraria, linguistica, religiosa e storica notevole non solo dai traduttori e dai curatori, ma anche dai lettori:

La lettura della *Commedia* richiede invece conoscenze di tradizione biblica, di letteratura classica, di teologia medievale e delle

⁹ Nel 2021 si sono inoltre tenuti diversi seminari, convegni e giornate di studio dedicate a Dante in Giappone.

conoscenze scientifiche del tempo, che ai giapponesi mancavano. Inoltre, il fatto che i numerosi personaggi si ispirino alla storia romana e italiana e al mito costituisce un'altra difficoltà. È quindi impossibile, senza uno studio preliminare, seguire la storia e la poesia della *Commedia*. Per fare un esempio, Lucano e Orazio sono famosi per un occidentale colto, ma non per un giapponese. Al di là del caso particolare della *Commedia*, si può dire che, in generale, i giapponesi non sono abituati ad apprezzare un genere come l'epica, che invece è una delle correnti principali della letteratura europea. Questo spiega perché molte opere celebri come *l'Orlando Furioso* o la *Gerusalemme Liberata* attendono ancora una traduzione. Piuttosto, la *Commedia* è stata apprezzata come insegnamento etico e morale dai cristiani giapponesi oppure dagli scrittori, colpiti dalla forza delle descrizioni dantesche da un punto di vista letterario. Quindi il nome di Dante è famoso, gli studenti del liceo conoscono (o dovrebbero conoscere) l'associazione «Dante – *Divina Commedia* – scritta in toscano nel medioevo», tuttavia le conoscenze si limitano a questo, senza effettiva lettura dell'opera. (Fujitani 2000: 16-17)

Un punto di vista più ottimistico sull'integrazione del poema dantesco tra i riferimenti letterari della comunità intellettuale e letteraria giapponese è quello di Shigeichi Kure, che nel 1965 scrisse: «[c]on tutta probabilità, nove scrittori contemporanei su dieci, uomini di alta cultura, hanno letto, in Giappone, se non per intero, almeno in parte, la grandiosa opera di Dante Alighieri, che ha lasciato certamente in essi una grande impressione, un'impronta di significato indelebile» (1965: 17). Questo risultato è stato possibile grazie agli sforzi degli studiosi, traduttori, editori, mediatori e appassionati che nei decenni hanno lavorato per importare l'opera dantesca in Giappone, cercando strategie e mettendo a punto strumenti ermeneutici, dai compendi divulgativi alle traduzioni più raffinate, da fornire ai lettori per avvicinarli all'enorme complessità della *Commedia*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Dante in the Long Nineteenth Century. Nationality, Identity, and Appropriation* (2012): edited by A. Audeh, N. Havely, N. R. Havely, Oxford, Oxford University Press.
- Dante nel mondo. Raccolta di studi promossa dall'Associazione Internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana* (1965): a cura di V. Branca e E. Caccia, Firenze, Olschki.
- L'opera di Dante nel mondo. Edizioni e traduzioni nel Novecento: atti del convegno internazionale di studi: Roma, 27-29 aprile 1989* (1992): a cura di E. Esposito, Ravenna, Longo.
- Lo Stato liberale italiano e l'età Meiji. Atti del I Convegno italo-giappone di studi storici, Roma, 23-27 settembre 1985*, (1987), Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- AMENDOLA A. E TIRINO M. (2016): *Il filtro di Dante. L'impronta di Gustave Doré dal cinema muto al digitale*, «Dante e l'Arte», vol. 3, pp. 11-28.
- ANDERSSON, R. (2000): *Burakumin and Shimazaki Toson's Hakai: Images of Discrimination in Modern Japanese Literature*, Lund, Dept. of East Asian Languages.
- BERNARDI, G. (1921): *La «Casa di Dante» in Giappone*, «Il Marzocco», 20 marzo, p. 4.
- BERTUCCIOLI, G. (1971): *Giappone*, in *Enciclopedia Dantesca*, voll. 6, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 155-157.
- BERTUCCIOLI, G. (2001): «*La letteratura italiana in Cina*», in *Firenze, il Giappone e l'Asia orientale*, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 257-270.
- BLAKESLEY, J. (2017): *Distantly reading Dante translations*, «Vertimo Studijos» 10, pp. 65-75.

- BLAKESLEY, J. (2022): *The Global Popularity of Dante's "Divina Commedia": Translations, Libraries, Wikipedia*, «Bibliotheca Dantesca. Journal of Dante Studies», vol. V, pp. 153-181.
- BREZZI, A. (2011): *Il Novecento cinese di Dante*, numero monografico di «Critica del testo» 3, vol. XIV, dedicato a Dante nel mondo, pp. 415-438.
- CAPPONCELLI, L. (2014): *Dal Paradiso all'Inferno. La Divina Commedia in Giappone attraverso Masamune Hakuchō e Akutagawa Ryūnosuke*, in *Parole e sconfinamenti. Studi offerti a Nunzio Zago per i suoi sessantacinque anni dai colleghi della Struttura didattica speciale di lingue e letterature straniere di Ragusa*, a cura di M. Sturiale e G. Traina, Leonforte, Euno, pp. 73-85.
- CASTELLANI, A. (1921): *La «Commedia» in giapponese?*, «Il Marzocco» 10 luglio, p. 2.
- CASTELLANI, A. (1922): *Dante e il Giappone*, «Il Marzocco» 15 gennaio, p. 12.
- CIANNELLA, R. E MARTÍ ESCAYOL, M.A. (2018): «*Manga-fying*» *la Commedia. Dialogismo testuale e visivo in Dante Shinkyoku di Gō Nagai*, «Dante e l'Arte», vol. 5, pp. 135-176.
- D'INTINO, F. (2001): *Il Novecento italiano oltrefrontiera*, in *Storia della letteratura italiana*, voll. 14, vol. 12, *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, a cura di N. Borsellino e L. Felici, Milano, Garzanti, pp. 919-995.
- DEEN SCHILDGEN, B. (2002): *Dante in India. Sri Aurobindo and «Savitri»*, «Dante Studies» 120, pp. 83-98.
- DEEN SCHILDGEN, B. (2012): *Dante and the Bengali Reinassance*, in *Dante in the Long Nineteenth Century*, cit., pp. 323-338.
- DOI, H. (2016): *Due lezioni su Dante e Pasolini*, in *In continua ricerca di voci. Saggi in onore del professor Tadahiko Wada*, Kyoto, Eimei, pp. 11-19.

- FRIEDERICH, W. P. (1950): *Dante's fame abroad. 1350-1850*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura.
- FUJITANI, M. (2000): *Il significato dell'Inferno dantesco dal punto di vista di un orientale*, in ID., *Shinkyoku, il canto divino. Leggere Dante in Oriente*, introduzione di E. Banfi, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, pp. 45-64.
- FUJITANI, M. (2021): *Dante no «Shinkyoku» o yomitoku*, Tokyo, Kyōiku hyōron-sha.
- HAKUCHŌ, M. (1955): *Uchimura Kanzō*, in *Gendainihon bungaku zenshū dai 14*, Tokyo, Chikuma shobō, p. 224.
- HARA, M. (2021): *Dante ron*, Tokyo, Seido sha.
- HARA, M. (2023): *Da Dante al Rinascimento: studi umanistici e traduzioni*, in *Itaria no bunka to Nihon = La civiltà italiana in Giappone: Nihon ni okeru Itaria-gaku no rekishi*, a cura di G. Desantis e H. Doi, Kyoto, Shōrai sha, pp. 15-46.
- IKEDA, K. (1969): *Machiavelli in Giappone*, «Lettere Italiane» 21, n. 3, luglio-settembre, pp. 326-331.
- IWAKURA, T. (1992): *La critica dantesca in Giappone (1965-1990)*, in *L'opera di Dante nel mondo. Edizioni e traduzioni nel Novecento*, cit., pp. 245-248.
- IWAKURA, T. (2001): *La fortuna di Dante in Giappone*, in *Firenze, il Giappone e l'Asia orientale*, a cura di A. Boscaro e M. Bossi, Firenze, Olshki, pp. 271-279.
- KARLIN, J.G. (2014): *Narratives of Heroism in Meiji Japan*, in *Gender, Nation and State in Modern Japan*, edited by V. C. Mackie and U. Wöhr, London, Routledge, pp. 48-67.
- KURE, S. (1965): *Dante in Giappone*, «Il Giappone», vol. 5, pp. 9-17.
- KURODA, M. (1921): *Dante to sono jidai*, Tokyo, Keiseisha.

- MONTANARI P. (2021): *Eplorando Dante e la Commedia*, San Benedetto del Tronto, Mauna Loa.
- MONTANELLI, I. (2000): *E capii quanto i napoletani fossero giapponesi*, «Corriere della Sera» 30 aprile, p. 39.
- NAKAJI, Y. (2001): *Aspiration et invention: les poètes japonais et la «France»*, «Cahiers de l'Association internationale des études francaises» 53, pp. 37-46.
- OGA, J. (2007): *Bibliografia dantesca giapponese*, 2. edizione riveduta e corretta, Firenze, Olschki.
- ŌGAI, M. (1937): *Doitsu nikki*, in *Ōgai Zenshu*, vol. XX, Tokyo, Iwanami Shoten.
- PARK, S. (2016): *A Comparative Study of Korean Literature: Literary Migration*, New York, Palgrave Macmillan.
- RAUD, R. (2007): *Japan and Asian Modernities*, London, Routledge.
- RUPERTI, B. (2016): *Il romanticismo*, in *Letterario, troppo letterario. Antologia della critica giapponese moderna*, a cura di L. Bienati et al., Venezia, Marsilio, pp. 50-69.
- SINGH, G.S. (1971): *Fortuna di Dante in India*, in *Enciclopedia Dantesca*, voll. 6, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, p. 421.
- TANAKA, K. (2011): *Dante nella cultura giapponese*, in «Giornale storico della Lunigiana e del territorio lucense», a. LIX, numero monografico *Il nostro Dante e il Dante di tutti 1306-2006. Atti del Convegno Castelnuovo Magra, 6 ottobre 2006*, La Spezia, Edizioni Giacché, pp. 249-266.
- TAVONI, M. (2022a): *La Divina Commedia in altre lingue (prima parte)*, <https://www.newitalianbooks.it/it/la-divina-commedia-in-altre-lingue-prima-parte/>.
- TAVONI, M. (2022b): *La Divina Commedia in altre lingue (seconda parte)*, <https://www.newitalianbooks.it/it/la-divina-commedia-in-altre-lingue-seconda-parte/>.

- TIRINO, M. (2018): *Manga Dante. Comunicazione interculturale e tradizione figurativa in Dante Shinkyoku di Gō Nagai*, «Dante e l'Arte», vol. 5, pp. 177-220.
- TŌSON, S. (1930): *Shisei ni Arite*, Tokyo, Shinchōsha.
- TOYNBEE, P. (1925): *Dante Notes*, «The Modern Language Review», vol. 20, n. 4, pp. 454-460.
- UCHIMURA, K. (1981): «*Dante to Gēte*», *Rokugō zasshi*, vol. CXXXII; poi in *Uchimura Kanzō zenshū*, vol. I, Tokyo, Iwanami Shoten.
- URA, K. ([2015]): *La ricezione della letteratura italiana in Giappone: il caso di Dante*, «Satura. Arte Letteratura Spettacolo», 3, pp. 21-38.
- XIAO, Y. (2002): *Liang Qichao's Political and Social Philosophy*, «Contemporary Chinese Philosophy», edited by C.-Y. Cheng e N. Bunnin, Malden, Blackwell, pp. 17-36.
- YAMADA, K. (2006): *Tamashī no komyunikēshon. «Gingatetsudōnoyoru» to Dante «Shinkyoku»*, in «Jinbun shakai kagakuk. enkyūjo nenpō», vol. 4, pp. 59-73.

Universal, histórico, expresivo: tres niveles de apropiación de la obra de Dante en América Latina¹

JORGE WIESSE REBAGLIATI
Universidad del Pacífico (Lima)
wiesse_jr@up.edu.pe

RESUMEN:

Se propone una clasificación en tres niveles – universal, histórico, individual – de la producción dantesca latinoamericana. Como ejemplo del primer nivel, se discute el libro *Dante y la filosofía del Infierno*, de Leopoldo Chiappo (1983); como ejemplo del segundo, *La palabra deseada. La 'Divina Comedia' en el mundo contemporáneo*, de Mariano Pérez Carrasco (2021); y como ejemplo del tercero, la traducción de Claudia Fernández Speier de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri (2021).

PALABRAS CLAVE: universal, histórico, individual, Eugenio Coseriu, infernización, Leopoldo Chiappo, Mariano Pérez Carrasco, Claudia Fernández Speier.

¹ Una versión preliminar de este ensayo se presentó en la New College Conference on Medieval and Renaissance Studies (4 de marzo de 2022, Sarasota, Florida), en la mesa patrocinada por la Dante Society of America.

ABSTRACT:

A classification in three levels -universal, historical, individual- of the Latin American Dantesque production is proposed. As an example of the first level, the book *Dante y la filosofía del Infierno*, by Leopoldo Chiappo (1983) is discussed; as an example of the second, another book, *La palabra deseada. La 'Divina Comedia' en el mundo contemporáneo*, by Mariano Pérez Carrasco (2021); and as an example of the third, Claudia Fernández Speier's translation of Dante Alighieri's *Divine Comedy* (2021).

KEY WORDS: universal, historical, individual, Eugenio Coseriu, infernization, Leopoldo Chiappo, Mariano Pérez Carrasco, Claudia Fernández Speier.

¿Es posible cuestionar hoy la condición de autor mundial de Dante? Dante es, ciertamente, un autor mundial, si el valor de este predicativo se mide por las repercusiones de su obra en las literaturas nacionales de alrededor del globo y también por sus reinterpretaciones artísticas: en el dibujo, la pintura, la escultura, la música. En su *Encyclopedia*, Richard Lansing (2010) registra 300 composiciones musicales (entre madrigales, canciones, óperas, sinfonías, sonatas, operetas, poemas sinfónicos). Con seguridad, se queda corto. Por mencionar un solo caso, Daniel Cueto, un joven compositor peruano-estadounidense, escribió en 2016 la obra para conjunto de flautas *Due canti*, inspirada en el *Infierno* y en el *Paraíso* de la *Comedia*.² La popularidad de Dante ha entrado en la cultura popular, como lo muestra *Dante Today*, el sitio web curado por Elizabeth Coggeshall y Arielle Saiber. No solo lo han asumido *best-sellers* como *Inferno* de Dan Brown o *Hannibal* de Thomas Harris (o el filme de Ridley Scott, de 2001), sino también videojuegos, cómics y mangas. Virginia Jewiss (2008) ha reescrito con finura y pertinencia parte del *Infierno* (¡en

² Cueto estrenó la versión de su obra para orquesta completa en Lima, en julio de 2024. Fue el remate del simposio «*Il mondo sanza gente*». *Dante en las Américas. Visibilidad e invisibilidad*, realizado en Lima, del 10 al 12 de julio de 2024, y organizado por la Dante Society of America, el Instituto Italiano de Cultura de Lima, la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Universidad del Pacífico (Lima).

verso!) para niños. Aunque – hay que decirlo – esta aproximación quizás resulte demasiado empirista, demasiado basada en criterios cuantitativos. En realidad, Dante es autor mundial porque la *Comedia* se enraíza en las posibilidades vitales de todo ser humano.

Podríamos imaginar una explicación rápida a esta inundación: el aura – en el sentido que le da Walter Benjamin (2011: 15 ss.) – de una obra de prestigio que anima a creadores de distinto tipo a medirse con ella. Si esta puede considerarse el ápice del canon occidental como T. S. Eliot y Jorge Luis Borges (pero no Harold Bloom)³ parecen sugerirlo, mejor, pues la transformación del clásico en un nuevo medio le otorga novedad y visibilidad a la nueva obra.

Sin pretender resolver la cuestión, puede verificarse en las últimas décadas del siglo XX y en las primeras del siglo XXI una dinámica actividad dantesca en América Latina que abarca la crítica, la creación y la traducción literarias.⁴ Con el propósito de distinguir este material copioso, propongo ordenar las interpretaciones que se han dado acerca de la obra de Dante en América Latina (crítica, creación y traducción) en tres niveles: el nivel universal, el nivel histórico y el nivel individual o expresivo, siguiendo las categorías que el lingüista y filósofo rumano Eugenio Coseriu aplicó al saber lingüístico, al saber de las lenguas. Pienso que la recepción o la interpretación de una obra literaria – sobre todo una obra que ha generado tantos comentarios como la *Divina Comedia* – puede admitir este análisis, pues se trata de un objeto cultural, como lo es el lenguaje. Comenzaré por definir los términos y me referiré en primer lugar a estos tal como se aplican en la teoría lingüística. Luego los utilizaré para dis-

³ Bloom es absolutamente claro: el título del segundo capítulo de su libro *The Western Canon* es *Shakespeare, center of the Canon*. La famosa frase de Eliot (“Dante and Shakespeare divide the modern world between them, there is no third”) parece colocar a Dante en el mismo nivel de Shakespeare (Eliot 1965: 46). Según testimonio de Bioy Casares, conforme avanzaba en edad, Borges expresaba con más énfasis su preferencia absoluta por Dante (Bioy Casares 2006: 969).

⁴ Considérense al respecto, por poner dos ejemplos, lo recogido en Bottiglieri y Colque 2007, y lo registrado en Wiese Rebagliati, 2023.

tinguir los tres niveles en los que pueden dividirse las interpretaciones de la *Comedia* o de partes de ella tal como se ha hecho en América Latina.

Según Coseriu, si se considera el aspecto cultural del lenguaje, y no el aspecto biológico, al cual corresponde el saber psicofísico, es posible distinguir tres planos o niveles, a los que corresponden tres tipos de saberes lingüísticos: el plano universal (al cual corresponde el saber elocutivo o elocucional), el plano histórico (al cual corresponde el saber idiomático) y el plano individual (al cual corresponde el saber expresivo). En cualquier enunciado lingüístico dado, es posible reconocer estos tres planos. Un hablante sabe hablar en general (plano universal), sabe hablar una lengua (plano histórico) y sabe construir discursos (plano individual).⁵

Es rasgo de lo universal del lenguaje el expresar el pensamiento con coherencia o referirse congruentemente a nuestro conocimiento general de las cosas. Por ejemplo, un enunciado como “Los cinco continentes son cuatro: Europa, Asia y África” es incongruente, va contra las reglas generales del pensar, pues expresa un imposible lógico o lógico-matemático. Dice que cinco es cuatro y que cuatro es tres. Del mismo modo, en nuestro mundo sería incongruente el croquet de la reina, tal como se describe en *Alice in Wonderland VIII* (el palo de croquet es un flamenco y la bola es un erizo: Carroll 1932: 76). No corresponde a nuestro conocimiento general de las cosas. En síntesis, existe un plano universal del saber lingüístico que trasciende las lenguas. Decir “Los cinco continentes son cuatro: Europa, Asia y África” es incongruente, independientemente de la lengua en que se diga. Este saber va más allá del plano histórico o de las lenguas.

El saber idiomático corresponde al plano histórico del lenguaje, al saber hablar una lengua, que es una tradición histórica. Un hablante distingue lo que se distingue en su lengua y no distingue lo que no se distingue en su lengua. Así, por ejemplo, el italiano no distingue entre “nieto” y “so-

⁵ Consúltese principalmente Coseriu, 2019: 31-52; y también Coseriu 2007: 129-146 y Kabatek 2023: 47-52.

brino”. Tiene un mismo término – “nipote” – para los dos conceptos, que sí se distinguen en otras lenguas.

Al plano individual corresponde el saber expresivo, la capacidad para crear textos o discursos concretos, saber que integra los dos anteriores y que se manifiesta desde la redacción de un *tweet* hasta la creación de la *Divina Comedia*.

¿Sería posible trasladar el esquema propuesto por Coseriu a las interpretaciones que se han hecho de la *Divina Comedia* en América Latina? No veo por qué no: en ambos casos la clasificación se refiere a un producto cultural, a un producto de la cultura humana y, en tanto tal, susceptible de ser interpretado en estos tres niveles⁶. A continuación, me referiré a tres libros que proponen interpretaciones de la *Comedia*. No me atrevo a calificar estas interpretaciones como “latinoamericanas”, pues pienso que su rango trasciende la determinación geográfica, aunque una de ellas se refiere a una tradición específicamente latinoamericana: la argentina. Sí puede decirse de ellas que son interpretaciones “desde Latinoamérica”.

LEOPOLDO CHIAPPO: LA INFIERNIZACIÓN COMO CONGELAMIENTO (LO UNIVERSAL)

A principios de los años 80 del siglo pasado, Leopoldo Chiappo, filósofo y psicólogo peruano, profesor de la Universidades de San Marcos y Cayetano Heredia, ambas de Lima, y destacado dantista, escribió el que probablemente haya sido su mejor libro: *Dante y la psicología del infierno* (Lima, 1983). Chiappo propone representar el proceso de inferni-

⁶ En tanto actividad humana creativa, como parafrasea Kabatek: «Language is a creative activity and as such an infinite [porque su objeto es infinito] ‘cultural’ activity; but at the same time, it is a form of culture and the foundation of culture, in particular as cultural *tradition*» (Kabatek 2023: 26). Es algo que puede decirse de cualquier manifestación cultural, de la pintura, por ejemplo, cuando se enuncian leyes generales (plano universal) o se aventuran interpretaciones históricas, el caso del estudio de los estilos, por ejemplo (plano histórico) o se comentan obras particulares (plano individual).

zación como una condición negativa de lo humano (1979: 11-17).⁷ Si lo humano puede considerarse como el libre despliegue de las posibilidades de la existencia (de actuar, pensar y sentir), su negación consiste en la oclusión, en la cerrazón, en la petrificación, en el congelamiento de estas posibilidades. Chiappo aprecia en el *Infierno* de la *Divina Comedia* una poderosa expresión simbólica de esta condición negativa de lo humano. A diferencia de lo que suele pensarse, el fuego es un símbolo puntual en la *Divina Comedia* (la ciudad de Dite de *If VIII* y *IX*, la lluvia de fuego de *If XV*, las llamas que lamen los pies de los papas simoníacos de *If XIX*, las lenguas de fuego de *If XXVI* y *XXVII*). La verdadera condición infernal está manifestada por el hielo, a lo que apunta todo el *Infierno*. La visión de Lucifer como una máquina tonta y triste se complementa con su prisión en el lago helado del Cocito (*If XXXIII*), situación a la que el demonio contribuye desplegando sus alas y desplazando el aire helado que solidifica el hielo que no lo deja salir. Es la cifra de la condición de todos los condenados: la frialdad, la prisión, la actividad inútil. El *Infierno* de Dante parecería inspirar – o la precede en la misma línea – la frase de Sartre que señala que el hombre es una pasión inútil (2004: 747). Eternamente prisioneros, la actividad improductiva y repetitiva – pétrea, gélida – clausura todo horizonte de creatividad y de libertad en los condenados.

Como puede observarse, el sujeto propuesto por Chiappo es un sujeto universal: se habla de la condición humana en general, sin determinación histórica particular, lo que no impide, por supuesto, aplicar esta condición a situaciones históricas particulares, como la abundante cantidad de apropiaciones dantescas lo demuestra. Hasta cierto punto, visiones universalistas como la exhibida por el psicólogo Rollo May (1992) o la aproximación junguiana a la *Vida nueva* intentada por Rosario Scrimieri (2005) comparten el mismo plano conceptual que la de Chiappo.

⁷ En realidad la tesis se despliega a lo largo de todo el libro. Chiappo se atribuye la creación del neologismo “infiernización” (1979: 17).

MARIANO PÉREZ CARRASCO: DANTE, LECTOR DE LA *DIVINA COMEDIA* (LO HISTÓRICO)

¿Qué pasaría si creyéramos en lo que dice Dante y asumiéramos que – como san Pablo y como Eneas – viajó positivamente al otro mundo? ¿Y que el poema no es una ficción lúdica, sino un poema sacro y que su autor es un profeta que proclama la renovación de la Humanidad? ¿No es esa la forma que Dante habría querido que leyéramos el poema al que han echado mano el cielo y la tierra?

A contracorriente del consenso hermenéutico actual, Mariano Pérez Carrasco defiende en un libro reciente – *La palabra deseada. 'La Divina Comedia' en el mundo contemporáneo* (2021) – la posibilidad de leer la *Divina Comedia* como Dante dice que debe leerse.

Según Pérez Carrasco, las clases dirigentes actuales son herederas y continuadoras de los revolucionarios triunfantes del siglo XIX. Aquellos revolucionarios se oponían abiertamente a casi toda la tradición del pensamiento y del arte occidentales. Esta Modernidad occidental se formaba, de hecho, sobre el rechazo del pasado de Occidente (en especial, de los aspectos cristianos de ese pasado), lo cual constituye, desde el punto de vista psicológico y existencial, un desprecio de sí mismo que está en la base del nihilismo contemporáneo. En palabras de Gregorio Piaia, un nihiluminismo (Pérez Carrasco 2021: 51-52).

Dentro de la crítica dantesca, este movimiento –sostiene Pérez Carrasco– está en la base de las ideas de Francesco De Sanctis y de Benedetto Croce. Así, De Sanctis desarrolla una filosofía de la historia construida explícitamente como una subversión de los valores cristianos, reducidos a símbolos de la emancipación humana. El pecado transformado en virtud; la rebelión a la autoridad, en acto fundacional de un nuevo orden; el abandono de Dios es interpretado como ambición del encuentro del hombre con la realidad verdadera, concreta (en un gesto similar, pero cuarenta años anterior, al de Nietzsche en *El ocaso de los ídolos*); y, a fortiori, el derecho divino es percibido ya no como modelo, sino en abierta contradicción con el derecho humano (Pérez Carrasco 59-60)

Sigue Pérez Carrasco (2021: 62-63):

El Infierno es también central en la crítica dantesca de *De Sanctis*. El punto clave de esta crítica reside en una doble identificación: entre el Infierno y la Modernidad: «en el reino de los muertos se siente por primera vez la vida del mundo moderno», sostiene, en un modo exquisitamente paradójico, *De Sanctis*, y, por otro lado, una identificación de la Modernidad con la verdadera realidad, que se opone al mundo medieval de las abstracciones escolásticas: en el Infierno, «huimos de las abstracciones místicas y escolásticas, y tomamos posesión de la realidad», motivo por el cual la heroína de esa cántica, Francesca da Rimini –y no Beatriz, «todavía fluctuante entre la idea y la realidad»– será considerada «la primera mujer del mundo moderno».

Mientras que el santo, ideal supremo del mundo medieval, aparece como un ser abstracto, los grandes condenados del Infierno son elevados a epónimos de la Modernidad: «El Infierno es el hombre completamente realizado como individuo, en la plenitud y en la libertad de sus fuerzas» (Pérez Carrasco 2021: 22-23). Esto es así porque, en realidad, se ha invertido la perspectiva dantesca, o sea, la cristiana. Si de los tres reinos, el Infierno es el que mejor reproduce la vida terrena, es porque la vida ha sido previamente concebida por el filósofo como una realidad esencialmente infernal. No es que el Infierno constituya una anticipación de la vida del mundo moderno, sino que la vida del mundo moderno ha sido previamente concebida o teorizada como un verdadero infierno, es decir, como una realidad cerrada sobre sí misma. La Modernidad es a su vez interpretada como aquel período en el que la vida terrena aparece como la única y exclusiva realidad accesible al hombre, para quien el Purgatorio – y sobre todo el Paraíso – de verdaderas realidades que eran para el hombre medieval se transforman en quimeras sin vida, en abstracciones insustanciales. En este movimiento consiste justamente la moderna infernización del mundo (Pérez Carrasco 2021: 64-65).

Así, se explican, por ejemplo, las reflexiones de Theodor Adorno en *Minima moralia*, cuando dice que «Hasta el árbol que florece miente en

el instante en que se percibe su florecer sin la forma del espanto» (Pérez Carrasco 2021: 91). Para él, en una especie de neognosticismo, el mundo es intrínsecamente malo (frente a la idea de san Agustín, quien sostenía que había personas malas, pero que el mundo es esencialmente bueno). Así, también, el aprecio de la fealdad, la ironía y el caos en el arte moderno. Dice Mallarmé, significativamente: «La destrucción fue mi Beatriz» (Pérez Carrasco 2021: 98).

En una suerte de inversión contracultural y asumiendo el punto de vista de los vencidos – que es el de Dante –, Pérez Carrasco se propone restituir la lectura que habría hecho Dante de su poema. Ahí están el mandato de Beatriz de *Pg XXXII* 104-105: «e quel che vedi,/ ritornato là, fa che tu scrive» y la declaración de la Epístola XIII a Can Grande de Verona donde afirma que el tema de su obra es la «*conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratiae*» (*Ep XIII* 7). Una reducción de la obra al *Infierno* o una lectura superficial o meramente lúdica irían – según lo sostenido por Pérez Carrasco – por lo menos contra las declaraciones explícitas de Dante de cómo interpretar su poema.

Si regresamos a nuestro esquema de clasificación, estos dos horizontes de interpretación pueden considerarse “históricos”, en el sentido en que corresponden a universos de sentido que dependen de concepciones ideológicas a las que remiten y que se han manifestado históricamente (como ocurre con las lenguas, tradiciones lingüísticas): la de De Sanctis coincide con la desacralización del poema – y de la realidad – modernas, y la de Pérez Carrasco – que es la de Dante: la *Comedia* es un poema sacro – coincide con el cristianismo medieval.

CLAUDIA FERNÁNDEZ SPEIER: LA TRADUCCIÓN COMO ESPACIO
DE LO INDIVIDUAL

Si bien se traduce a Dante en América Latina desde el siglo XIX⁸ y pueden exhibirse traducciones chilenas, brasileñas, venezolanas y mexi-

⁸ De 1843 es el *Ramalhete poético do parnaso italiano* ofrecido al emperador del Bra-

canas (una colombiana reciente es la de Jerónimo Pizarro y Norman Valencia, de 2019), lo cierto es que ninguna tradición de traducciones de la *Comedia* es tan importante para una literatura nacional latinoamericana como lo es para la literatura argentina. De la traducción del presidente Bartolomé Mitre en adelante, la *Comedia* de Dante forma parte de la literatura argentina.

Ciertamente, las elecciones de cada traductor se sustentan en un tratado ideológico previo y en este sentido pueden considerarse parte de lo histórico de la interpretación. Sin embargo, los traductores pueden ser fieles o no a sus presupuestos ideológicos y sus decisiones se juegan en el plano individual o expresivo del texto. Jorge Luis Borges, según lo ha detectado Claudia Fernández Speier (2019: 224 ss.), proclamaba una teoría de la traducción en la que tanto el original como las diferentes versiones de este estaban en el mismo nivel, de tal manera que no podía postularse la precedencia del original sobre las versiones, y hasta podía ocurrir que una versión fuera superior al original.⁹ Borges, sin embargo, no fue coherente con esa teoría y, sobre todo, no lo fue con la *Divina Comedia*, a la cual aplicó siempre un criterio literalista, como pensaba que debía hacerse con un libro sagrado (por eso, a pesar de la constante presencia de la *Comedia* en su obra, Borges nunca la tradujo, aunque se le haya ofrecido la oportunidad de hacerlo).

En su libro *Las traducciones argentinas de la Divina Comedia* (2019), Claudia Fernández Speier sostiene que, desde Mitre a Battistessa (y otros), la figura del traductor que regía la tradición de traducciones argentinas era la del traductor-intérprete (Fernández Speier 2019: 42). El traductor que corregía el texto según sus presupuestos ideológicos o según su idea de la traducción. Mitre cree que Dante escribe en un italiano preclásico y por lo tanto se permite corregirlo o arcaizarlo (Fernández Speier

sil don Pedro II de Luis Vicente De Simoni; en abril de 1850, el peruano Manuel Nicolás Corpancho tradujo el canto III del *Infierno*, que publicó en el número 37 del periódico *El Progreso* de Lima.

⁹ Considérese al respecto Kristal 2002: 87.

2019: 60) y Battistessa, normalmente literalista, se sale de su criterio por razones métricas y también ideológicas (Fernández Speier 2019: 132).

En su traducción de la *Divina Comedia* (2021), Claudia Fernández Speier – con una lucidez y una consecuencia admirables – escoge no continuar con la figura del traductor-intérprete y mantener las ambigüedades del texto, que en todo caso aclara en nota, como ocurre en la tradición de los comentaristas italianos del texto dantesco. Así, por ejemplo, Fernández traduce el verso (de la paráfrasis del Pater Noster del canto XI del *Purgatorio*) «di render grazie al tuo dolce vapore» (Pg XI 6) así: «que a tu dulce vapor se den las gracias». Tanto la versión francesa de Jacqueline Risset (versión oficial de la prestigiosa colección de la Pléiade de Gallimard desde 2021), que traduce «douce vapeur», como la reciente de Raffaele Pinto (2021) que traduce «tu dulce vapor», van en la línea, más literal, de la versión de Fernández. En cambio, «your sweet effluence» (Carlyle, 1932), «Thy sweet effluence» (Singleton, 1973), «your sweet breath» (Hollander, 2004), «your sweet forming power» (Kirkpatrick, 2007), y las españolas recientes: «tus dulces efusiones» (Micó, 2018), «dulce efluvio» (Gimeno, 2021) y «tu dulce efusión» (Barja, 2021) actualizan soluciones más interpretativas, más dirigidas. En efecto, Sabiduría 7:25 dice a la letra «Vapor est enim virtutis Dei, et emmanatio quedam est claritatis omnipotentis Dei» que Singleton traduce así: «For she [Wisdom] is an aura of the might of God and a pure effusion of the glory of the Almighty» (1973: 222). Como se trata de expresar la manifestación de lo divino en la Creación, se entiende que esa se vea como «effluence» o «forming power»; pero al ganar en claridad, se pierde la fuerza de la concreción dantesca, procedimiento en que el poeta florentino utiliza términos cotidianos para expresar conceptos abstractos (como se aprecia frecuentemente en el *Paradiso*). Además, el término coincide con su fuente: el Libro de la Sabiduría («vapor» = «vapór»). Cada solución resulta de una elección individual, situada en el plano expresivo o discursivo del texto (y de su interpretación).

Lo universal, lo histórico y lo individual constituyen tres planos donde puede hablarse de la *Divina Comedia*. He reseñado estudios o tra-

ducciones de autores latinoamericanos con el propósito de ordenar un material bibliográfico que podría eventualmente apreciarse como un conjunto significativo, pero esta es, en realidad, una clasificación que no tiene por qué presentar una determinación geográfica. Se trata, en realidad, de ubicar en cada caso, el plano en el que se pueden colocar los productos de esa invariante humana, la cultura, para poder comprenderlos mejor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, D. (1932): *The Divine Comedy*, the Carlyle-Wickstead translation, introduction by C. H. Grandgent, The Modern Library.
- ALIGHIERI, D. (1973): *The Divine Comedy, Purgatorio 2*: Commentary, translated with a commentary by C. S. Singleton, Bollingen Series LXXX, Princeton University Press.
- ALIGHIERI, D. (1988): *La divine comédie. Le purgatoire*. Traduction, introduction et notes de J. Risset, Paris, Flammarion.
- ALIGHIERI, D. (1996): *Opere minori*. Volume III, Tomo II, *Epistole. Egloge. Questio de acqua et terra*, a cura di A. Frugoni, G. Brugnoli, E. Cecchini, F. Mazzoni, Milano/Napoli, Riccardo Ricciardi.
- ALIGHIERI, D. (2003): *Purgatorio*, a verse translation by J. Hollander and R. Hollander, introduction and notes by R. Hollander, New York, Anchor Books.
- ALIGHIERI, D. (2007): *The Divine Comedy 2: Purgatorio*, translated and edited by R. Kirkpatrick, London, Penguin Classics.
- ALIGHIERI, D. (2018): *Comedia*, prólogo, comentario y traducción de José María Micó, Barcelona, Acantilado.
- ALIGHIERI, D. (2019): *Infierno*, traducción de J. Pizarro y N. Valencia, presentación, ensayos y notas de H. Ballesteros, Bogotá, Milserifas.
- ALIGHIERI, D. (2021a): *La divina comedia*, con las ilustraciones de S. Botticelli y un ensayo iconográfico de J. Calatrava, ed. J. Barja y P. Lanceros, Madrid, Abada.
- ALIGHIERI, D. (2021b): *Divina comedia. Purgatorio*, prólogo, traducción y notas de J. Gimeno, Bogotá, Penguin Random House.
- ALIGHIERI, D. (2021c): *Divina Comedia. Purgatorio*, ed. de R. Arqués Corominas, C. Cappuccio, C. Cattermole Ordóñez, R. Pinto, J. Va-

- rela-Portas de Orduña y E. Vilella Morató, traducción de R. Pinto, Madrid, Akal.
- ALIGHIERI, D. (2021d): *Divina comedia*. Volumen II, *Purgatorio*, traducción, notas, comentarios e introducción de C. Fernández Speier, Buenos Aires, Colihue Clásica.
- BENJAMIN, W. (2011): *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Biblia sacra iuxta Vulgata Clementinam, nova editio logicis partitionibus aliisque subsidiis ordenata R.P. Alberto Colunga, O.P. et Dr. Laurentio Turrado, Biblioteca de Autores Cristianos, Matriti, MCMXLIIIVII
- BIOY CASARES, A. (2000): *Borges*, Buenos Aires, Destino.
- BLOOM, H. (1994); *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York/San Diego/London, Hartcourt, Brace & Company.
- BOTTIGLIERI, N. – COLQUE, T. (2007): *Dante en América Latina*, Cassino (FR), Università di Cassino.
- BROWN, D. (2013): *Inferno*, Lima, Editorial Planeta Perú.
- CARROLL, L. (1932): *Alice's Adventures in Wonderland, Through the Looking-Glass and The Hunting of the Snark*, Washington, National Home Library Foundation.
- CHIAPPO, L. (1983): *Dante y la psicología del Infierno*, Lima, Compañía de Seguros Atlas.
- COGGESHALL, E. - SAIBER A., eds., *Dante Today. Citings and Sightings of Dante's Works in Contemporary Culture*.
<https://dantetoday.krieger.jhu.edu>.
- COSERIU, E. (2007): *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido*, ed. Ó. Loureda Lamas, Madrid, Arco/Libros.
- COSERIU, E. (2019): *Competencia lingüística y criterios de corrección*, ed. A. Matus y J. L. Samaniego, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- ELIOT, T.S. (1965 [1929]): *Dante*, London, Faber.

- FERNÁNDEZ SPEIER, C. (1919): *Las traducciones argentinas de la 'Divina Comedia'. De Mitre a Borges*, Buenos Aires, Eudeba.
- HARRIS, T. (2000): *Hannibal*, New York, Dell Publishing.
- JEWISS, V. (2008): *Il viaggio di Dante. Un'avventura infernale*, illustrazioni di A. Cantono di Ceva, da un'idea di C. Castenetto, Firenze, Mandragora.
- KABATEK, J. (2023): *Eugenio Coseriu. Beyond Structuralism*, Berlin/Boston, Walter De Gruyter.
- KRISTAL, E. (2002): *Invisible Work. Borges and Translation*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- LANSING, R. (ed.) (2019): *The Dante Encyclopedia*, New York, Routledge.
- MAY, R. (1992): *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, Buenos Aires/México, Paidós.
- PÉREZ CARRASCO, M. (2021): *La palabra deseada. La 'Divina Comedia' en el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Mardulce.
- SARTRE, J.P. (2004): *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada.
- SCRIMIERI, R. (2005): *Despertar del alma. Estudio junguiano sobre 'La Vida Nueva'*, Madrid, Ediciones de la Discreta.
- WIESSE REBAGLIATI, J. (2023): *Dante y el Perú*, «Boletín de la Academia Peruana de la Lengua» 74, pp. 37-69.

RECENSIONI, SEGNALAZIONI E SCHEDE

Congedo dall'accademico János Kelemen

János Kelemen (Kassa [Košice], 8/VI/1943 – Budapest 31/I/2024), chiamato spesso Jimmy dai colleghi e dagli amici, ha lasciato ai posteri un'eredità intellettuale e spirituale rilevante sia nel campo della filosofia che in quello dell'italianistica. Nel presente necrologio cerco di rilevare alcuni punti importanti della sua eccezionale carriera accademica.

János Kelemen ha ottenuto la laurea in lingua e letteratura italiana, russa e francese all'Università di Szeged (Ungheria) nel 1966, poi la laurea in filosofia all'Università ELTE di Budapest (Ungheria) nel 1969. Ha cominciato la propria carriera di docente universitario nel 1970 al Dipartimento di Filosofia dell'Università ELTE, nel 1984 è stato nominato professore ordinario presso la stessa Cattedra. Tra il 1990-1994 ha svolto la propria attività in qualità di Direttore dell'Accademia d'Ungheria a Roma. Nel periodo 1995-1997 è stato il direttore del Programma di Dottorato in Italianistica del Dipartimento d'Italiano dell'Università di Szeged, tra il 1998 e il 2008 il direttore dell'Istituto di Filosofia (e direttore del Programma di Dottorato in Filosofia Analitica) dell'Università ELTE.

Nel 2004 è diventato membro corrispondente, nel 2016 membro ordinario dell'Accademia delle Scienze dell'Ungheria (MTA). Nel 2004 ha fondato la Società Dantesca Ungherese di cui è stato presidente fino al 2022, e in seguito il direttore onorario della stessa Società. Per vari anni è stato anche presidente della Società Filosofica Francofona dell'Ungheria, e inoltre era membro – tra l'altro – del Comitato di Redazione della rivista scientifica *European Journal for Semiotic Studies*.

I suoi campi di ricerca includono la filosofia del linguaggio e la filosofia della storia, la semiotica (con particolare riguardo all'opera di Umberto Eco), l'opera di Dante Alighieri. Ha pubblicato opere rilevanti nel campo della filosofia italiana, anglosassone, francese e tedesca.

In base alle sue ricerche svolte nel campo della filosofia del linguaggio e in quello della semiotica l'opera scientifica di Kelemen teoricamente

potrebbe essere connessa fondamentalmente con la filosofia analitica, ma – come Ferenc Huoranszki giustamente osserva nel proprio necrologio – in senso stretto Kelemen non era un filosofo analitico, nè si è impegnato per nessuna scuola filosofica, mentre era aperto a varie correnti. Il suo interesse serio per la filosofia ermeneutica e fenomenologica è testimoniato per esempio dal suo volume intitolato *Az olasz hermeneutika Crocétól Ecóig* [*L'ermeneutica italiana da Croce ad Eco*], pubblicato nel 1998 (recensito dal sottoscritto in *Il Cannocchiale*, 3/2000, pp. 223-231): in esso analizza le opere di Benedetto Croce, Giovanni Gentile, Emilio Betti, Luigi Pareyson, Gianni Vattimo e Umberto Eco (con riferimenti ad ulteriori autori ermeneutici italiani come Maurizio Ferraris, e alle influenze mutue tra la filosofia tedesca, italiana e anglosassone), rilevando in questo modo il carattere fondamentalmente “continentale” del pensiero filosofico italiano, allo stesso tempo (in particolare nel caso di Eco) la sua apertura alla filosofia “anglosassone-analitica”. Sarebbe stato opportuno pubblicare questo libro anche in versione italiana, giacchè fino alla sua pubblicazione e da allora nessuno è stato capace di mostrare con tale efficacia la rilevanza ermeneutica della filosofia italiana. In generale si può affermare che Kelemen – nei propri scritti filosofici – spesso argomentava a favore delle possibili convergenze tra le correnti filosofiche analitiche e quelle fenomenologico-ermeneutiche (da questo punto di vista è fondamentale il suo articolo intitolato in traduzione italiana *I due approcci al testo filosofico. L'analisi linguistico-logica e quella ermeneutica* [*A filozófiai szöveg megközelítésének két módja. A nyelvészeti-logikai és a hermeneutikai elemzés*], in *Világosság* [2009]). Della filosofia di Giovanni Gentile Kelemen si era già occupato – da curatore e da co-autore – nel volume intitolato *Vico e Gentile* (del 1995).

In seguito alla fondazione della Società Dantesca Ungherese, nel 2004, Kelemen si è impegnato intensivamente nella ricerca dell'opera dantesca, nonostante già prima avesse pubblicato articoli, inoltre tre volumi importanti su Dante (*A „nemes hölgy” és a szolgálóleány* [*La “donna gentile” e l'“ancilla”*], 1984); *A Szentlélek poétája* [*Il poeta dello Spirito Santo*], 1999); *A filozófus Dante* [*Il Dante filosofo*], 2002, con una recen-

sione del sottoscritto in *Alpha Omega* 1/2004, pp.135-138]). In questi lavori Kelemen analizzava in profondità i principi ermeneutici-esegetici del poeta-teologo che era capace di formulare le conoscenze medievali rilevanti sul mondo anche per mezzo del proprio linguaggio poetico, ed argomentava a favore dell'“emancipazione” della filosofia nei confronti teologia. La sintesi forse più importante delle ricerche dantesche di Kelemen è inclusa nella sua monografia intitolata „*Komédiámat hívom tanúmul*”. *Az önreflexió nyelve Danténál* [“Di questa comedia, lettore ti giuro”. *Il linguaggio dell'autoriflessione in Dante*] (Budapest, ELTE Eötvös, 2015), inoltre nelle sue analisi del Commento ungherese alle prime due parti della *Commedia* (*Pokol* [Inferno, 2019], *Purgatórium* [Purgatorio, 2022], Budapest, ELTE Eötvös), delle quali due parti era co-curatore e co-autore. Ha lavorato sui commenti ungheresi di alcuni canti del *Paradiso* fino alla morte, inoltre ha progettato una monografia su Dante e il primo capitalismo. È da sottolineare l'importanza del suo articolo intitolato *Hatalom és nyelv Dante nyelvfilozófiájában* [Potere e lingua nella filosofia del linguaggio di Dante] (in *Világosság*, 1/2004, pp. 3-9).

Kelemen è stato uno degli organizzatori principali e partecipanti attivi dei convegni danteschi internazionali e interdisciplinari che hanno avuto luogo in Ungheria nel 2021, ed è stato anche curatore/co-curatore e co-autore degli Atti di questi convegni, e di ulteriori volumi legati al centenario dantesco dello stesso anno. Di questi volumi scientifici è da rilevare il seguente: *Dante: Philosophy, Theology and Science* (ed. by J. Kelemen), in *Hungarian Philosophical Review* (2021/2). Oltre ad analizzare in modo approfondito l'opera di Dante, Kelemen si è pure seriamente occupato dello studio delle altre due “corone fiorentine”, Petrarca e Boccaccio (si veda per es. il suo volume intitolato *Dane, Petrarca, Vico* [2007], come anche il numero speciale su Boccaccio della rivista letteraria *Helikon* [2012/3-4] pubblicato a cura di János Kelemen).

Parallelamente a tutto ciò Kelemen è più volte ritornato allo studio – accanto all'analisi di ulteriori temi – della filosofia del Seicento e Settecento, per esempio dell'opera di Rousseau e di Vico, dell'opera di

Benedetto Croce (autore d'importanza fondamentale per Kelemen), infine pure dell'opera di György Lukács.

La scomparsa di Jimmy è una perdita insostituibile dal punto di vista delle ricerche letterarie e filosofiche, per i filosofi e per gli italianisti.

PREMI E RICONOSCIMENTI

Sabetia Ter (Napoli, 1992)

Premio Salvatore Valitutti (Salerno, 1995)

Arany János Közalapítvány Ránki György-díja [Premio della Fondazione János Arany] (1998)

Premio internazionale Benedetto Croce (Messina, 2003)

Széchenyi-díj [Premio Accademico Széchenyi] (2007)

Ordine della Stella d'Italia nel grado di Commendatore (2014)

Akadémiai díj [Premio dell'Accademia delle Scienze dell'Ungheria] (2016)

OPERE SELEZIONATE

Mi a strukturalizmus? [Che cosa è lo strutturalismo?] (1969)

A nyelvfilozófia kérdései Descartes-tól Rousseau-ig [Le questioni della filosofia del linguaggio da Descartes a Rousseau] (1977)

A „nemes hölgy” és a „szolgálóleány” [La „donna gentile” e l’„ancilla”] (1984)

George Edward Moore (1984)

Nyelv és történetiség a klasszikus német filozófiában [Linguaggio e storicismo nella filosofia classica tedesca] (1990)

Idealismo e storicismo nell'opera di Benedetto Croce (1995)

Az olasz hermeneutika Crocétól Ecóig [*L'ermeneutica italiana da Croce ad Eco*] (1998)

A Szentlélek poétája [*Il poeta dello Spirito Santo*] (1999)

A nyelvfilozófia története Platóntól Humboldtig [*Storia della filosofia del linguaggio da Platone a Humboldt*] (2000)

Az ész képe és tette. A történeti megismerés idealista elméletei [*Immagine e azione dello spirito. Teorie idealistiche della conoscenza storica*] (2000)

Con Katalin Farkas: *Nyelvfilozófia* [*Filosofia del linguaggio*] (2002)

A filozófus Dante. [*Il Dante filosofo*] (2002)

Nyelvfilozófiai tanulmányok [*Studi sulla filosofia del linguaggio*] (2004)

Dante, Petrarca, Vico (2007)

Eco visszhang [L'eco di Eco] (2008)

The rationalism of Georg Lukács (2014)

Nyelv és történelem: Dante, Vico, Hegel [*Lingua e storia: Dante, Vico, Hegel*] (2014)

„Komédiámat hívom tanúmul”. *Az önreflexió nyelve Danténál* [“*Di questa comedia, lettore ti giuro*”. *Il linguaggio dell'autoriflessione in Dante*] (2015)

Főszerkesztőként (Nagy József társszerkesztésével): *Dante Alighieri, Komédia, I-II (Pokol; Purgatórium)*. Kommentár (2019; 2022) [In qualità di curatore-capo (con József Nagy, co-curatore) e co-autore: *Dante Alighieri, Commedia [Komédia] I-II, Inferno; Purgatorio [Pokol; Purgatórium]*. Commento [Kommentár] (2019; 2022)].

JÓZSEF NAGY

GRUPO TENZONE, *La dispietata mente che pur mira*, Rossend Arqués Corominas (ed.), La Biblioteca de Tenzone (colección de la revista Tenzone) 12, Departamento de Estudios Románicos, Franceses e Italianos y Traducción (UCM) - Asociación Complutense de Dantología, Madrid, 2022, pp. 142.

Il dodicesimo volume della *Biblioteca di Tenzone*, collezione di saggi danteschi vincolata alla rivista *Tenzone*, è dedicato a *La dispietata mente che pur mira*, canzone che occupa la posizione dodici nella serie delle “distese”. Grupo Tenzone, del quale fanno parte diversi studiosi spagnoli e italiani, ha intrapreso infatti negli ultimi anni una *lectura* dell’intero *Libro delle canzoni*, nell’ambito dell’*Asociación Complutense de Dantología*, che da più di un ventennio si occupa in Spagna di questioni dantesche presso l’Università Complutense di Madrid.

La dispietata mente che pur mira, canzone arcaica di lontananza per eccellenza all’interno del corpus lirico dantesco – letta da alcuni critici con giudizio limitativo (Contini), ascritta, da altri, (e anche in tempi recenti), agli anni della maturità di Dante (Bosco e Puccetti) – viene adesso riesaminata in questo volume da cinque studiosi del Grupo Tenzone che ne hanno messo in luce i tratti formali e contenutistici peculiari; tratti che risulteranno poi essere delle costanti del pensiero dantesco, rifunzionalizzati e carichi di diverso spessore semantico nei nuovi contesti letterari in cui la canzone sarà inserita. Gli interventi dei cinque studiosi che compongono il libro, infatti, indagano la canzone muovendosi da due approcci critici differenti, (che spesso, tuttavia – come dimostra bene il saggio di Fenzi – risultano l’uno il prodromo dell’altro): il primo, elaborato negli articoli di Enrico Fenzi e Carlos López Cortezo, si concentra sullo studio della canzone in sé. I critici mettono in evidenza l’arcaicità de *La dispietata mente* sul piano stilistico e tematico, collocandola così in un periodo cronologico anteriore alla *Vita nova*.

Il secondo approccio è invece quello seguito da Juan Varela-Portas, Raffaele Pinto e Rosario Scrimieri, che considerano la canzone all’in-

terno del nuovo contesto enunciativo del *Libro delle canzoni*. L'inserimento de *La dispietata mente* in una serie ordinata che segue un preciso sviluppo narrativo – ipotesi critica sviluppata da De Robertis e poi seguita da vari studiosi tra cui Tanturli, Tonelli, López Cortezo, Varela-Portas, Pinto – consente alla canzone di essere risemantizzata, a tal punto che le sue nuove valenze semantiche risultano, in alcuni casi, affatto divergenti dall'originario momento in cui è stata scritta.

Il primo saggio del volume (*'La dispietata mente': appunti di lettura*), di Enrico Fenzi, che come detto prende in esame la canzone nel tempo della sua prima elaborazione, si articola su tre diversi momenti: dopo averne fornito la parafrasi, il critico ripercorre velocemente le due opposte interpretazioni sui tempi di composizione della canzone – giovanile o della maturità –, con l'esplicita convinzione che appartenga al periodo giovanile. Fenzi aggiunge un ulteriore tassello, ripreso da Fioretti, per cui la canzone potrebbe essere legata alla fase militare di Dante, rivelandosi però soprattutto un documento importante per cogliere alla radice il lavoro che conduce a *Donne ch'avete*. L'osservazione offre il destro per una analisi stilistico-lessicale di alcuni punti particolari della canzone, che convergono tutti nel rilevare l'impostazione di «uno schema di tipo cortese o meglio di tipo 'feudale'» (p. 33). È infatti l'analisi delle caratteristiche intrinseche della canzone a configurarsi quale obiettivo critico del saggio; qualità «che ci permettono di scoprire la sua davvero straordinaria presenza entro la matura esperienza poetica di Dante» (p. 30: *ad locum*). Il nodo ermeneutico su cui Fenzi si sofferma è «il tema del saluto/salute» (p. 40). Mutuando infatti il termine di *transfer lirico* da Brugnolo, e trasformandolo, arricchito, in quello di *transfer interno* – relativo, cioè, «ai nuovi contesti e sistemi di valore entro i quali l'autore medesimo reinterpreta elementi già da lui impiegati in diversa prospettiva» (p. 42) – Fenzi osserva come un vocabolo liricamente connotato come *salute* acquisti nelle pagine dantesche risonanze semantiche sempre più ampie, «innervandosi e propriamente identificandosi nel “perenne movimento” che caratterizza l'esperienza poetica di Dante» (p. 42). Seguendo la linea *Tristano-La dispietata mente-Vita nova* il critico sottolinea come

nel primo “salto” Dante «non tanto “estragga” ma “astragga” il tema del *salutz* e lo trasporti da tutt'altra parte» (p. 43). Il vero transfer, pertanto, si consuma tra il *Tristano* e la *Vita nova*, «con un curioso effetto di ritorno, perché il saluto che la canzone ha “astratto” dal romanzo torna ora a incarnarsi in una struttura di tipo narrativo, ancorché diversissima e quasi opposta all'originaria» (p. 43). Infatti, se il saluto nel *Tristano* viene dopo l'amore, nella *Vita nova* lo precede, «o meglio lo blocca e dà consistenza e ritmo narrativo al momento sorgivo dello stupore e della lode» (p. 44), identificandosi come vera spinta decisiva per la maturazione del nuovo stile. La canzone presenta già *in nuce* delle tracce stilnovistiche, ma, coagulando in sé un'esperienza amorosa affatto complessa, non si esaurisce in un semplice prodromo del libello, così come *E'm'incresce di me*: dopo l'epilogo della stagione della loda, infatti, alcuni temi si ripresenteranno, rinnovati, in un nuovo contesto narrativo. E proprio sulle canzoni della maturità si chiude il saggio, in cui Fenzi dimostra persuasivamente come il repertorio di temi della canzone sarà ripreso e variato nelle canzoni successive, fino alla *Commedia* (come ha dimostrato Teodolinda Barolini). Fenzi appunta la sua attenzione sulle strette connessioni lessicali che *La dispietata mente* intrattiene con *Io sento sì*, con le tre canzoni dell'esilio e con *Amor che movi*. La «metafora feudale» (p. 52) che continua ad agire in quest'ultima canzone, legata a *Io sento sì*, permette di nuovo al critico di constatare la pervasività e la durata di questa metafora nel corpus dantesco, tanto da indurlo ad azzardare uno schema in tre tempi: *La dispietata mente* raccoglie in sé *topoi* della tradizione lirica precedente, che vengono sviluppati raggiungendo il culmine nelle pagine del libello, a cui segue però una terza fase «che dire esplosiva è poco e che nella sua radicale novità rinnova tutto» (p. 53), composta dalle rime allegorico-dottrinali, dalle «dottrinali d'amore» (*ibid*) e dalle petrose.

Sempre proseguendo l'analisi della canzone dal punto di vista del primo tempo della composizione, il saggio di Carlos López Cortezo (*Brevi osservazioni eterodosse su 'La dispietata mente'*) pone al centro della sua indagine il problema ermeneutico dell'«ubicare nella geografia la pre-

senza fisica della donna» (p. 57) alla quale è diretta la richiesta di salute. Il critico, infatti, trova insanabile l'incongruenza logica che si instaura tra la richiesta di salvezza fatta alla donna e la sua ubicazione nel *dolce paese*, comunemente indicato con Firenze. Se così fosse, una delle due forze che combatte il poeta «sarebbe proprio quel *disio amoroso* che lo *tira* verso la città a causa della donna a cui sta ora chiedendo di dargli la forza per resistere a un desiderio di cui lei stessa è oggetto. In altre parole starebbe pregando madonna di aiutarlo a difendersi dal desiderio amoroso verso di lei» (*ibid*). L'apparente contraddizione può essere sanata ipotizzando che la preposizione *con* non svolga a livello grammaticale la funzione di complemento di compagnia o unione – lettura che inoltre «contraddice quanto affermato nei vv. 20-22 e poi nel congedo: cioè che Amore stesso dipinge di sua mano l'immagine di madonna nel cuore del poeta» (p. 59) – quanto piuttosto di relazione con un avversario: «la preposizione *con* avrebbe cioè un significato analogo a *contro*» (p. 59). Il discorso critico si conclude con una riflessione sulla sequenza delle “distese” e sulla posizione che *La dispietata mente* ricopre all'interno del *Libro*: le due canzoni contigue, infatti, che rispettivamente la precedono e che la seguono, hanno come oggetto la virtù. Così, attraverso alcuni indizi testuali, Cortezo osserva come anche ne *La dispietata mente* alcuni tratti vengano risemantizzati, se letti nell'ordine del *Libro*, e come madonna divenga personificazione di una precisa virtù: la forza.

Il secondo approccio critico innerva gli ultimi tre interventi del volume, e si apre col lavoro di Juan Varela-Portas, che esamina il ruolo che *La dispietata mente* riveste all'interno del nuovo contesto del *Libro delle canzoni*. Nonostante gli evidenti segni di arcaicità della canzone – che tuttavia presenta alcune tematiche afferenti poi al periodo poststilnovistico, creando così una «costellazione nozionale ideologica» (p. 83: *ad locum*) con le altre “distese” – la sua collocazione risponde alle esigenze di coerenza narrativa della serie. Il fulcro della canzone di lontananza, ovvero l'allontanamento dalla città e dalla donna amata, è facilmente risemantizzato e letto, nella progressione narrativa del *Libro*, come velato annuncio dell'esilio, preparando la sua esplicita menzione nella canzone

successiva. Il legame che intercorre tra *La dispietata mente* e *Tre donne* delinea pertanto una costruzione della serie delle “distese” in senso affatto «narrativo» (p. 68) – come Umberto Carpi aveva per primo messo in evidenza –; e i vari collegamenti intertestuali, soprattutto quello della lontananza/esilio, «formano sì un percorso coerente dal punto di vista psicologico e affettivo, ma soprattutto coerente con i fatti materiali sperimentati dall’io lirico, che diventa così poeta-personaggio» (p. 69). I diversi punti di spazio e di tempo da cui l’io lirico de *La dispietata mente* guarda al *dolce paese* e a *madonna*, ormai assenti dall’orizzonte degli eventi, preannunciano un radicale cambiamento psicologico, che coincide con l’allentamento della passione amorosa. L’io lirico, infatti, dopo aver raggiunto l’estremo disforico delle canzoni petrose, è tornato «a uno stadio preamoroso» (p. 78), e lo sguardo retrospettivo verso quel tipo di amore si carica adesso, allo stesso tempo, «di nostalgia e di rifiuto» (*ibid.*). La canzone di lontananza, quindi, «serve non soltanto a giustificare e rendere narrativamente più plausibile la menzione dell’esilio in *Tre donne*, ma anche a creare una base e a dare maggior coerenza psicologica alla nuova situazione affettiva per la quale il poeta-personaggio passa da poeta petroso a *cantor rectitudinis*» (p. 75). L’approdo al nuovo tema che informa di sé la seconda parte della serie, cioè la ricerca di salute, è possibile soltanto con l’inserimento de *La dispietata mente* nella progressione narrativa del *Libro*. La condizione di dissociazione tra la mente e il cuore sperimentata dall’io è ciò che, «dopo la situazione di “disinnamoramento”» (p. 80), permette al Dante-personaggio di assumere il «ruolo di uomo giusto e savio che fa critica morale della vita sociale» (*ibid.*).

Raffaele Pinto sofferma invece la propria analisi critica sulla arcaicità della canzone, che emerge soprattutto «dalla rappresentazione feudaleggiante del desiderio [...], dalla convenzionale letterarietà dei temi svolti» (p. 85) e dall’allocuzione diretta all’amata. È indubbio, quindi, che la canzone si collochi prima della svolta del cap. XVIII della *Vita nova*. Le canzoni di Dante, come ricorda Pinto, disegnano un percorso diacronico in cui il pensiero dell’autore, così come le sue «scelte ideologiche e stilistiche» (p. 87), sono perfettamente leggibili nei loro sviluppi. *La dispietata*

mente viene così ad assumere la valenza di punto di partenza del percorso lirico dantesco: «essa ci dice, in altri termini, ciò che la poesia di Dante, fin dal principio, *non* ha voluto essere» (*ibid*). La dialettica, infatti, tra la presenza o l'assenza «dell'oggetto di desiderio sull'orizzonte comunicativo del testo» (*ibid*) si rivela quale discriminante tra la poesia delle origini e la svolta della *nuova materia* dantesca, con la sublimazione dell'oggetto femminile. La presenza dell'oggetto di desiderio ne *La dispietata mente*, permeata dal patrimonio convenzionale di *topoi* della patologia e fenomenologia amorosa, con le sue alterazioni psicofisiche, si contrappone, per Pinto, a tutte le altre canzoni dantesche, in cui agisce il modello del mito beatriciano dell'oggetto *in absentia*. Inoltre, la richiesta di salute della donna da parte del poeta è effetto di un'altra convenzione lirica, quella della lontananza dal luogo dell'oggetto amato, che dimostra ancora una volta come Dante sia padrone della topica tradizionale. Questo tratto viene però rifunzionalizzato dal poeta nel *Libro delle canzoni*: sfruttando «la [sua] leggibilità in senso biografico» (p. 91), la canzone, posta prima di *Tre donne*, acquista retrospettivamente il sapore dell'esilio. Ma per Pinto, nel sottile equilibrio della serie, un rapporto esclusivo si istituisce tra *La dispietata mente* e *Così nel mio parlar*. Le due canzoni esemplificano infatti «il tratto fiorentino» (p. 92) del percorso lirico dantesco, invertito però cronologicamente, che illumina il significato attribuito al mito della Antibeatrice: la massima vicinanza dell'oggetto amato, rispettivamente fisica e psichica, rappresenta «la animalizzazione del desiderio, ossia la sua radicale irrazionalità» (*ibid*). La conclusione a cui Pinto giunge è che la canzone *Così nel mio parlar*, cronologicamente ultima di quel «tratto fiorentino» (p. 91) del *Libro*, segni il punto più alto e programmatico del «fallimento della ipotesi "teologica" beatriciana» (p. 93). L'inaudita violenza verbale e fisica che la canzone veicola, rappresentando di fatto una violenza sessuale, insieme «ai suoi più inconfessabili elementi sadomasochisti» (*ibid*), costringe a una rivalutazione retrospettiva della prima delle canzoni scritte a Firenze, in cui Dante aveva candidamente rappresentato la vicinanza del fantasma femminile «come presenza allocutiva di lei: invertendo le posizioni, e la relativa cronologia

implicita, [...] anche quel primo sottile esperimento di appassionamento in presenza» (*ibid*) assume i tratti inquietanti di «un crudele gioco di animalistica istintività» (*ibid*).

A conclusione del libro, lo studio di Rosario Scrimieri si ricollega alle considerazioni dei due saggi precedenti e allarga l'indagine al ruolo che la canzone avrebbe svolto all'interno del progetto del *Convivio* e successivamente, dopo l'abbandono del trattato, nel contesto del *Libro delle canzoni*. L'esistenza di diversi «tempi enunciativi della canzone» (p. 96) produce infatti una flessione della sua semantica, in relazione soprattutto a «due sememi chiave della canzone, e anche di tutta la poesia di Dante: la *mente* e il *saluto*» (p. 98). Il primo lemma, infatti, oltre al significato usuale di *memoria*, per Scrimieri si connota in senso squisitamente filosofico di conoscenza sensibile, data la collocazione de *La dispietata mente* nei nuovi contesti letterari del *Convivio* e delle canzoni "distese". La prossimità testuale della canzone al ciclo delle petrose risulta essere così, nella progressione narrativa del *Libro*, anche continuità semantica: la donna cantata in 12 acquista i tratti della donna pietra, considerata da Scrimieri, nei suoi connotati simbolico-filosofici, come «un'immagine della prima materia non completamente informata e questa non-informazione sarebbe la causa della sua posteriore degradazione e deriva verso il male» (p. 108). Il sintagma la *dispietata mente* viene così a coincidere, anche a norma della teoria Junghiana, con la «dispietata facoltà della *vis* ragionativa che stimola il pensiero nel versante della scienza e della filosofia logico-naturale ma che paradossalmente finisce col defraudare le aspettative, il desiderio di conoscenza dell'io» (p. 109). In questo contesto, è la mente stessa che, assecondando il proprio smodato desiderio di sapere, eccede le proprie capacità naturali, «intrappolata nell'*immoderata cogitatio* intellettuale» (p. 117), generando così una irrimediabile condizione di infelicità e frustrazione. Anche il lemma *saluto* subisce, nel nuovo tessuto semantico, uno slittamento di significato. Nel *Convivio*, infatti, il recupero della *salus*, «non solo della mente ma della salute intesa come 'salvezza' integrale» (p. 126), coincide con l'abbandono della speculazione filosofica, sostituita da riflessioni di carattere filosofico-morale. Prima di

riordinare questi pensieri nel complesso progetto delle canzoni dottrinali, è necessario però che la ricerca della salute si esprima «in senso individuale nella canzone *La dispietata mente*» (p. 126), con il tentativo «di riunificazione positiva dell'io con l'*anima*, simboleggiata dalla donna» (*ibid*). Nel nuovo contesto enunciativo l'amata di un tempo acquista i tratti della donna pietra, e il lemma *saluto*, ben lontano, nel tempo della prima composizione della canzone, dall'assumere i connotati salvifici beatriciani, si carica adesso del «valore e [del] senso simbolico che quest'ultimo svolse nella *Vita nuova*» (p. 127). Dunque, se a livello letterale, lirico-amoroso, della canzone, la donna è l'unica che può elargire il suo saluto all'io, simbolicamente il recupero della *salus* coincide con la «riunificazione armonica dell'io con l'*anima*, rappresentata internamente dall'immagine dell'amata» (*ibid*).

LORENZO CARPITELLI
Università di Siena

«*Quella terra che 'l Danubio riga*». *Dante in Ungheria*, a cura di Éva Vigh, Eszter Draskóczy, Roma, Aracne, 2021.

Il volume «*Quella terra che l'Danubio riga*». *Dante in Ungheria* è stato pubblicato nel 2021 dalla casa editrice Aracne in occasione del settecantesimo anniversario della scomparsa di Dante Alighieri. I curatori, Éva Vigh ed Eszter Draskóczy, hanno selezionato per il volume alcuni studi che riportano gli ultimi risultati della ricerca dantesca da parte di studiosi principalmente ungheresi, oltre a presentare la ricezione di Dante in Ungheria nelle diverse epoche. Come evidenzia la prefazione del volume, la presenza di Dante in Ungheria è osservabile dalla metà del XIV secolo, due codici della *Commedia* conservati nelle collezioni ungheresi attestano la precoce conoscenza del grande poeta italiano. La forza ispiratrice di Dante ha quindi una lunga storia in Ungheria, ed è stata determinante nel pensiero letterario e artistico di diversi autori ungheresi.

Il volume è diviso in due grandi sezioni, la prima delle quali contiene studi relativi alla dantologia internazionale, che contribuiscono a portare e condividere nuovi risultati nello studio dei significati linguistici e delle fonti della *Commedia*. Come testimoniano alcuni passaggi importanti dei testi teorici e poetici di Dante, il Sommo Poeta era fortemente interessato alla natura sociale del linguaggio. Nel proprio studio János Kelemen studia tre punti dell'opera di Dante in cui il linguaggio appare come strumento di potere politico, sociale e spirituale. Tale è l'interpretazione del mito di Babele, citando alcuni passi danteschi come esempi del fenomeno del *contrapasso* linguistico. L'autore inoltre presenta gli aspetti politici del linguaggio nel programma del *De vulgari eloquentia* nonché il suo potere coercitivo, attraverso gli espedienti retorici del discorso di Ulisse ai suoi compagni (Canto XXVI dell'*Inferno*).

Le manifestazioni e i significati della comunicazione non verbale, del linguaggio del corpo e dei gesti nella *Divina Commedia* sono analizzati nello studio di Éva Vigh. L'autrice presenta le prospettive di uno studio metodologico basato sulla fisiognomica e classifica i gesti secondo una ti-

pologia. Tra i gesti, le posture e i comportamenti prodotti dai dispositivi retorici, viene presentato il linguaggio dei gesti nei contesti di Dante osservatore e partecipante, come anche nel rapporto tra Dante e Virgilio e tra Dante e Beatrice. L'autrice analizza in particolare il ruolo di parti del corpo, come il viso, gli occhi e le mani, nel trasmettere emozioni e significati diversi, e analizza alcune scene della *Commedia* attraverso un complesso studio fisiognomico.

Il lavoro di Eszter Draskóczy ci porta alle fonti della *Commedia*: esamina le caratteristiche del genere delle visioni e le narrazioni di viaggi ultraterreni, e interpreta queste tipologie testuali come un precursore dell'opera dantesca. Nonostante la conoscenza diretta di alcuni racconti dell'aldilà non possa essere provata filologicamente, lo studio chiarisce attraverso i *topoi* della tradizione della letteratura visionaria il fatto che Dante adattò schemi narrativi e una serie di elementi funzionali alla descrizione del viaggio nell'aldilà, in modo che i racconti popolari o semipopolari dell'ultraterreno diventassero gli elementi costitutivi della *Commedia*.

Nel volume si esaminano anche i *topoi* letterari e i singoli passaggi danteschi. Nel proprio studio Béla Hoffmann richiama l'attenzione sui versi del *Purgatorio* in cui si rivela il contrasto tra la poesia antica e quella stilnovista e le analogie e differenze tra la concezione dantesca dell'amore e quella dei poeti stilnovisti (*Pg* XXIV, 49-60). L'analisi del testo evidenzia l'interpretazione che Dante dà del proprio dolce stil nuovo, che lo distingue dal mondo poetico dei suoi contemporanei autori volgari. Lo studio di Ágnes Máté si concentra sull'amore adulterino e sul relativo *topos* dell'amore e della morte nella *Commedia*. L'autrice utilizza il commentario latino di Giovanni Bertoldi da Serravalle sul caso della coppia adultera Francesca da Rimini e Paolo Malatesta nel Canto V dell'*Inferno* come punto di partenza per mostrare come Enea Silvio Piccolomini, imitando le opere di Dante e Boccaccio, si sia inserito tra gli amanti peccatori. Queste coppie fittizie non sono state analizzate insieme in ricerche precedenti; lo studio aiuterà a comprendere le diverse

visioni della natura dell'amore adulterino, gli strati più profondi e intertestuali delle singole storie d'amore.

Nel proprio articolo József Nagy esamina alcuni dei temi centrali del Canto IX del *Purgatorio* da diversi approcci, utilizzando e ripensando alcuni elementi delle interpretazioni formulate dai critici dell'opera di Dante. Ad esempio scrive del motivo dei tre gradini del Purgatorio, basandosi su Warren Ginsberg, grande analista di Dante, che traccia un parallelo tra il sogno dell'aquila di Dante e il sogno delle scale di Giacobbe dell'Antico Testamento.

La seconda grande unità del volume si concentra sugli aspetti ungheresi della *Divina Commedia*. La conoscenza e l'influenza della letteratura italiana possono essere fatte risalire al XVII secolo nelle opere letterarie ungheresi. Questo fenomeno era dovuto al gran numero di studenti universitari e seminaristi ungheresi che andavano a formarsi in Italia, tradizione che ha determinato anche il fatto che una parte significativa del patrimonio delle biblioteche ungheresi del XVII e XVIII secolo provenisse dall'Italia, dimostrato dal gran numero di opere popolari della letteratura italiana che si trovavano sugli scaffali dell'aristocrazia secolare ed ecclesiastica. Per citarne solo uno, la biblioteca del poeta ungherese Miklós Zrínyi (1620-1664), che fece un viaggio di studio in Italia, conteneva innumerevoli libri in lingua italiana. László Szörényi scrive dell'influenza della *Commedia* sulla struttura del volume *Syrena* di Miklós Zrínyi, pubblicato a Vienna nel 1651. Zrínyi doveva conoscere bene il capolavoro di Dante, come dimostra la copia rimasta nella sua biblioteca con i suoi appunti. La divisione tripartita del volume della *Syrena*, il motivo della stella dell'alba (la Vergine Maria) nelle poesie d'amore, la natura visionaria dell'epopea *L'assedio di Sziget*, l'immagine degli angeli che alla fine trasportano l'eroe in paradiso, l'apparizione delle immagini del paradiso e dell'inferno sono tutte prove dell'influenza dantesca.

L'influenza dantesca nel barocco ungherese fu seguita dal culto di Dante nel periodo del romanticismo del XIX secolo, e la prima traduzione artisticamente valida della *Commedia* fu realizzata da Mihály Ba-

bits all'inizio del XX secolo. La sua traduzione è oggetto di diversi studi in questo volume. L'interpretazione di Péter Sárközy sottolinea l'attualità della traduzione dell'opera dantesca, esaminando l'influenza poetica e il sostegno morale che l'opera di Dante ebbe sul poeta ungherese durante la Prima Guerra Mondiale, durante cui ne fu completata la maggior parte della traduzione. Lo studio di Sárközy ha già dimostrato che anche le altre poesie di Babits sono state influenzate da Dante. Zoltán Szénási, esaminando la composizione di un volume di Babits intitolato *La valle dell'inquietudine* [*A nyugalanság völgye*], conclude che le poesie sono unità tematiche il cui ordine compositivo ricorda la triplice struttura della *Divina Commedia*. Nella propria interpretazione del volume individua una serie di parallelismi, soprattutto strutturali e intertestuali, tra le due opere *La valle dell'inquietudine* e la *Commedia*. L'influenza e la conoscenza di Dante e della sua opera possono essere viste non solo nella poesia di Babits, ma anche nelle opere dei suoi contemporanei. Nel proprio studio Lorenzo Marmiroli presenta le opere poetiche di tre influenti poeti ungheresi del XIX e XX secolo – János Arany, Endre Ady, Dezső Kosztolányi – ispirate a Dante. Con l'aiuto di questo studio, il lettore italiano può farsi un'idea dell'ambiente culturale in cui si sviluppò gradualmente l'interesse per Dante in Ungheria, e troverà anche traduzioni inedite delle poesie presentate, trasposizioni svolte da studenti italiani e ungheresi.

Lo studio di József Pál esplora un aspetto meno noto della ricezione dantesca, basandosi sulle commemorazioni tenute in occasione del seicentesimo anno dalla morte di Dante, e presenta il ruolo di Dante nella storia delle relazioni italo-ungheresi, rivitalizzatesi dopo la Grande Guerra. L'autore evidenzia tre pubblicazioni delle commemorazioni del 1921, nelle quali si esprimono intellettuali ungheresi e personalità politiche italiane. L'analisi degli scritti mette in luce la diversità degli approcci ideologici e delle strategie interpretative dei diversi autori.

Nella seconda metà del XX secolo la traduzione di Mihály Babits aveva perso popolarità, in quanto la presa di potere da parte dei comunisti e la propaganda antireligiosa non favorirono ulteriori edizioni. Tuttavia, Tibor Kardos, professore d'italianistica all'Università di Budapest, voleva far ri-

vivere la popolarità di Dante, così ha incaricato il poeta Sándor Weöres di tradurre la *Commedia*. Ádám Nádasdy, traduttore letterario contemporaneo a noi e estremamente attivo, ha creato l'ultima traduzione ungherese della *Divina Commedia*, e nel proprio studio mostra quali metodi stilistici e traduttivi abbiano caratterizzato la traduzione di Dante del poeta ungherese Sándor Weöres nel 1966. Nádasdy, da vero traduttore e docente, analizza la strategia traduttiva di Weöres: afferma che, sebbene il lavoro di Weöres contenga soluzioni originali, è più debole di quello di Babits. L'articolo di Norbert Mátyus riflette sullo studio di Nádasdy, interpretando l'analisi di Weöres come una critica a Babits e un'apologia della propria traduzione. Seguendo uno stile piacevole Mátyus fa luce sulle differenze tra le traduzioni di Nádasdy e dei suoi predecessori, Babits e Weöres, sulle possibilità interpretative delle traduzioni e sui principi della traduzione.

Due studi del volume contribuiscono all'esame della ricezione della *Vita nova* di Dante in Ungheria. Márton Kaposi richiama l'attenzione sulla traduzione, rimasta a lungo inedita, fatta da Jenő Koltay-Kastner durante la Prima Guerra Mondiale. Oltre a descrivere la traduzione e le note di accompagnamento, lo studio ne presenta le fonti, tra cui la formazione culturale di Koltay-Kastner, i suoi studi, le sue competenze linguistiche e le sue letture italiane. L'influenza della *Vita nova* sulla poesia ungherese moderna è illustrata da Kornélia Horváth, che traccia paralleli di genere, forma testuale e tematica, tra una raccolta di poesie di Lőrinc Szabó, una di György Petri e l'opera dantesca.

Tibor Szabó si avvale di una nuova metodologia per presentare gli studi danteschi ungheresi pubblicati nel XIX-XX secolo e, attraverso il suo contributo, si ottiene una visione migliore della vasta quantità di materiale che costituisce gli studi della dantistica ungherese. La panoramica cronologica mostra anche che i numerosi cambiamenti politici hanno lasciato il segno sulla ricerca, mentre allo stesso tempo a più riprese, a prescindere dal regime politico, sono andate ripresentandosi determinate questioni. La letteratura citata sarà utile per i lettori interessati ai risultati degli studi danteschi ungheresi.

L'influenza di Dante ha avuto un impatto su molti campi al di fuori della letteratura, tra cui la ricezione dantesca nell'arte visiva e nella musica, rappresentazioni della *Commedia* che vengono prese in parimenti considerazione negli studi del volume.

Alla luce delle relazioni italo-ungheresi nel XIV e XV secolo Mária Prokopp presenta le illustrazioni del Codice Dantesco, realizzato probabilmente tra il 1343 e il 1354 e conservato presso la Biblioteca Universitaria di Budapest, e dello studiolo del Palazzo del Primate di Esztergom, i cui affreschi raffigurano le quattro virtù e l'iconografia dell'intera sala è ispirata a Dante. Adrienne Kaczmarczyk esamina il movimento *Inferno* della *Sinfonia Dante* di Franz Liszt, superando le difficoltà di esplorare il significato della musica strumentale e tracciando parallelismi tra la sinfonia e l'opera di Dante.

La diversità tematica degli interventi raccolti in questo volume si traduce in una raccolta accademica che colma una lacuna, aggiungendo molti nuovi contributi alla letteratura su Dante. Gli studi aiutano in molti modi a far chiarezza sull'interpretazione dantesca, portando inoltre a una migliore comprensione della logica interiore, di pensiero, umana e artistica del Sommo Poeta.

ÁGNES DÓBÉK

HUN-REN Centro di Ricerca per le Scienze Umane di Budapest

Leer a Dante: 9 incursiones en la Divina Comedia, ed. Chiara Giordano, Madrid, Editorial Círculo de Bellas Artes, 2023, pp. 238.

Nel 2021, in occasione del settimo centenario della morte di Dante, l'Asociación Complutense de Dantología, il Círculo de Bellas Artes e l'Istituto Italiano di Cultura di Madrid promossero l'iniziativa *Madrid Città Dantesca*, il cui programma prevedeva il coinvolgimento di diversi enti culturali – sia pubblici che privati – i quali si mobilitarono per onorare la memoria del Poeta. È in questo vivace clima culturale madrileno che si collocano le nove incursioni dantesche che Chiara Giordano raccoglie in un volumetto agile e fruibile, e che non possono che non richiamare la memoria del lettore all'eco dei *Nove saggi danteschi* di Borges. Le lezioni – che si inseriscono nella tradizione secolare delle *lecturae Dantis*, avviata da Giovanni Boccaccio nell'ottobre 1373 – sono state svolte sia in librerie di quartiere che nelle sedi del Circolo delle Belle Arti e dell'Istituto Italiano di Cultura di Madrid.

Come spiega Giordano nell'introduzione al volume, i nove saggi che compongono il libro ripercorrono alcuni dei canti essenziali – senz'altro i più celebri – in cui si imbatterebbe il lettore che decidesse di intraprendere con l'Alighieri il viaggio per i tre regni ultraterreni; la loro funzione muta, a questo punto, assecondando le necessità del viandante: sia un esploratore alle prime armi, che un pellegrino abituato a navigare il *mare magnum* della *Commedia*, troverebbero nel libro una piccola, ma efficace, bussola che li conduca dal «loco d'ogni luce muto» sino alle stelle.

Sono quattro i capitoli dedicati al primo regno ultraterreno, l'*Inferno*. È Juan Varela-Portas de Orduña (*If. I-II*), soffermandosi in particolare sull'incipit del testo e mettendo in relazione – ma anche in discussione – alcune delle interpretazioni più note del canto, a scortare chi legge nella selva oscura. Il bagaglio del lettore inizia così a riempirsi di tutte quelle nozioni che saranno fondamentali nel corso del suo viaggio: la differenza tra la tradizione, rappresentata da Virgilio, e la ragione, che si ritrova, invece, in Aristotele; il ruolo profetico di Dante; ma anche, la funzione della

poesia, che riesce a condurre l'uomo alla salvezza attraverso l'unione di sentimento e immaginazione. Varela-Portas approfondisce poi il carattere politico associato alla figura di Virgilio. L'autore dell'*Eneide* profetizza l'arrivo di tempi migliori grazie all'avvento del *veltro*, un redentore di umile discendenza – forse Cristo o un imperatore ideale – destinato a sconfiggere la cupidigia, rappresentata dalla lupa. Il critico esamina inoltre il simbolismo delle tre fiere, riprendendo la teoria di Guglielmo Gorni, che le interpreta come una sola bestia multiforme, e chiarendo il significato allegorico di ciascuna creatura. Virgilio, infine, espone la *propositio* del poema, tracciando il percorso ultraterreno che Dante compirà fino al Paradiso. Dopo aver fatto luce su queste prime – importantissime – questioni, il saggio di Carlota Cattermole Ordóñez, che, piuttosto che concentrarsi sui celebri versi 72-142 del V canto dell'*Inferno* – il colloquio tra Dante e Francesca da Rimini – sposta l'attenzione sui primi 72 versi del canto, in cui non solo compare la figura di Minosse, giudice infernale, ma si distinguono anche altri peccatori, ognuno dei quali simboleggia un tipo diverso di lussuria, che di certo è meritevole – al pari dell'appassionante storia d'amore tra i cognati Malatesta – di analisi e considerazione. Ben presto, il viaggiatore dovrà però abbandonare lo spazio lussuoso per ritrovarsi, ventun canti più avanti, in compagnia di Ulisse e dei consiglieri fraudolenti. Al canto XXVI dell'*Inferno* si dedica invece Rosa Affatato, la quale – dopo aver parlato della celebre invettiva contro Firenze che apre il canto – si focalizza sia sul «folle volo» di Ulisse – che sappiamo essere anche, in qualche modo, di Dante – che sull'«orazion picciola», ma anche sulle fonti classiche e mitologiche del canto, rivolgendo particolare attenzione alle sirene dalla voce ammaliante che Dante incontrerà in *Pg.* XIX 19-24. Attraverso le parole di Raffaele Pinto, la studiosa pone l'accento sul profilarsi della dicotomia femminile – di cui parlerà anche Freud – tra le mogli oneste e le streghe. Queste ultime – tra le quali ritroviamo sia le sirene, che la maga Circe – corrompono la ragione umana degli uomini fingendosi in un primo momento sante e rispettabili, per poi rivelare la loro mostruosa natura di megere incantatrici. Da ultimo, è Lorenzo Bartoli – servendosi in particolare di una serie di pa-

rallielismi con *If. V* – a istruire il lettore sul «fiero pasto» del Conte Ugolino e scortarlo fuori dalla sua torre.

Chiara Cappuccio (*Pg. I-II*) e Rosario Scrimieri Martín (*Pg. XXVIII-XXXIII*) si fanno guida del pubblico per il Purgatorio. La prima studiosa si concentra su un elemento nuovo per coloro che si apprestano alla lettura della seconda cantica: la musica. Infatti, «le strida, il compianto, il lamento» infernali tacciono nel secondo regno ultraterreno, lasciando spazio a salmi, preghiere e canti liturgici. L'addio tra Dante e Virgilio e l'incontro con Beatrice è, invece, raccontato da Rosario Scrimieri Martín, la quale conduce il lettore al Paradiso Terreste e dà corpo alla figura di una delle donne più affascinanti della *Commedia*, Matelda.

Sono tre i saggi dedicati al *Paradiso*. Michele Curnis (*Pd. I-II*) introduce la cantica e pone l'accento sulle questioni teologiche con cui è necessario prendere familiarità per essere scortati fino alla *visio Christi*. Inoltre, comincia a farsi strada un tema che sarà preponderante nel terzo regno ultraterreno: l'ineffabilità. Senz'altro interessante è, poi, l'interpretazione in chiave antropologica ed economica del canto XV del *Paradiso* proposta da Nuria Sánchez Madrid. Attraverso una lettura del canto in chiave marxista, la studiosa dimostra come la contrapposizione tra la Firenze decadente e bellicosa del XIII secolo e quella senza dubbio più onesta e virtuosa del secolo precedente, non voglia essere una semplice lode dei tempi passati, ma una vera e propria denuncia del cambiamento sociale ed economico dei cittadini fiorentini generato dalla «gente nuova e i sùbiti guadagni» – insomma, dal nascente capitalismo. Si torna, poi, a «riveder le stelle» accompagnati da Valerio Rocco Lozano (*Pd. XXXIII*) nella lettura di un canto denso di questioni filosofiche e teologiche che possono, talvolta, risultare complesse – se non adeguatamente chiarite – agli occhi di un lettore non specialista. Lo studioso riporta l'enorme sforzo linguistico affrontato da Dante per raccontare la visione divina che le parole non sono in grado di restituire adeguatamente e si concentra successivamente sulla figura di San Bernardo, il quale, dopo aver recitato la celebre preghiera alla Vergine, introduce una serie di paradossi teologici che celebrano il suo ruolo e chiedono protezione per l'intelletto di Dante

dopo la *visio Christi*. A questo punto, diventa impossibile non parlare di Beatrice, mediatrice tra l'umano e il divino che risponde ai dubbi di Dante sulla cosmologia e sulla teologia. Lozano pone, in ultima analisi, l'accento sulla tensione tra libero arbitrio e necessità, che Dante risolve attraverso l'identificazione della sua volontà con quella divina. In questa visione, – come suggerito anche da Boezio – l'amore, che è insieme guida e dono universale, è la forza che muove il cosmo e le anime umane.

Come si è cercato di mettere in luce nel corso di questa breve – e si spera proficua – sinossi del volumetto, le nove incursioni su Dante raccolte da Chiara Giordano hanno il merito di condensare in brevi saggi di circa una ventina di pagine ciascuno, nozioni tanto utili per chi volesse leggere la *Commedia*, quanto preziose per chi, invece, desiderasse approfondire alcuni degli elementi nodali del capolavoro dantesco. La pluralità dei punti di vista degli studiosi – spesso originali, sempre suggestivi – consentono una lettura dell'opera poliedrica, che evidenzia le varie sfaccettature del Poema sacro e le condensa in pochi ma significativi punti chiave utili per la lettura. In un tempo in cui il dialogo con i classici appare sempre più necessario, questo volume si rivela un prezioso strumento di riflessione che aiuta il lettore contemporaneo a conoscere meglio Dante e la sua opera più celebre attraverso spunti di riflessione teologici, filosofici, letterari e antropologici che consentono di cogliere al meglio la natura varia e complessa della *Commedia*. Dunque, proprio grazie al suo approccio accessibile e multidisciplinare, il libro diventa non solo una guida alla *Commedia*, ma anche un invito a riscoprire la profondità e la modernità del pensiero dantesco, rendendolo più vicino e vivo per il lettore di oggi.

IRIS FILIPPONE
Università di Napoli L'Orientale

«*Con angelica voce...*». *Studi in onore di Rosario Scrimieri Martín*, a cura di Cristina Coriasso Martín-Posadillo e Juan Varela-Portas de Orduña, Milano, Ledizioni, 2023 (La ragione critica, 23), pp. 413.

Cuando Juan Varela-Portas me sugirió la posibilidad de hacer este libro homenaje en honor de nuestra común maestra Rosario Scrimieri, comprendí enseguida que se trataba de algo que iba más allá de las convenciones académicas que rigen este tipo de homenajes, y se trataba en verdad de una iniciativa necesaria para ambos (p. 9).

Con queste parole di sentita partecipazione, Cristina Coriasso introduce, nella prefazione al volume, i saggi qui raccolti in omaggio alla figura di Rosario Scrimieri, studiosa e maestra non comune, del cui impegno e della cui vocazione più che decennali sono testimoni i contributi dedicati ai suoi ambiti di ricerca prediletti: dalla dantistica, che del volume occupa lo spazio maggiore e di cui ci occuperemo in questa breve scheda, sino alle incursioni novecentesche, dal Sommo Poeta a Dino Campana, Dino Buzzati, Giorgio Bassani e Vincenzo Consolo, per citare solo qualche nome. *Una iniziativa necessaria*, per tornare alle parole di Cristina Coriasso, che non soltanto documenta l'altezza della riflessione intellettuale raggiunta dalla dedicataria di questo libro, ma che, con la sua ricchezza di voci, rende conto di un magistero che è stato capace di trovare nei suoi allievi, nei suoi colleghi e amici un terreno fertile su cui seminare e che a beneficio di tutti potesse fruttificare, se è vero che ogni albero si riconosce dal suo frutto:

El entusiasmo es lo único que nos permite avanzar en el conocimiento, la savia de la planta que crece lentamente en nuestro interior y que, mediante un trabajo que se mide en años, da algún fruto solo gracias, precisamente, al entusiasmo [...] creo que los trabajos que aquí presentamos son el fruto de un esmerado amor por el conocimiento (p. 10).

Un *conocimiento*, dunque, che si traduce, osservando l'indice, in poco meno di una ventina di saggi critici, tutti contraddistinti dall'originalità della proposta e dal tenore argomentativo assai elevato. La sezione del volume riservata agli studi danteschi accoglie dodici contributi che, per quanto indipendenti l'uno dall'altro, possono essere letti come parti di un unico discorso, il quale sembra snodarsi attorno ad alcuni centri nevralgici ben definiti: la ricezione di Dante in Spagna e la critica spagnola, l'interpretazione allegorica della *Commedia* e della poesia, il pensiero politico del Poeta fiorentino e il suo sviluppo letterario. In particolare, si dica tra parentesi, ciò che dell'indagine di Scrimieri e della tradizione di studi da lei inaugurata più colpisce chi scrive, anagraficamente lontano dalla dedicataria, è senz'altro «l'attenzione al simbolo della psicologia profonda di Jung» applicata all'analisi letterario-filosofica dell'opera dantesca, qui ricordata da Cristina Coriasso nel saggio che apre la sezione (Cristina Coriasso Martín-Posadillo, *Dante in Spagna: dalle annotazioni del Marqués de Santillana all'interpretazione junghiana della "Vita nuova"*, pp. 15-38):

Scrimieri, tuttavia, parte dal terzo volume della trilogia *Dante europeo* di Egidio Guidubaldi, del 1968, in cui si afferma che, se nella *Divina Commedia* è l'inconscio collettivo a mobilitarsi, la *Vita nuova* (che dal punto di vista autobiografico potrebbe corrispondere ai fatti esterni della vita di Dante dal 1283 al 1294) descrive e narra il processo di attivazione dell'inconscio personale attraverso lo scambio fertile fra i successi esterni e le visioni e i sogni interni (pp. 25-26).

Il secondo contributo, firmato da María Hernández Esteban (María Hernández Esteban, *Miquel Barceló y el "Infierno" de Dante. «Escenas posibles o paralelas al texto»*, pp. 39-69), si concentra sulla dimensione visiva dell'interpretazione del Poema sacro e fornisce il resoconto dettagliato di un'esperienza illustrativa recente avvenuta in terra iberica. Continuando sulla falsariga di un Dante eccezionalmente spagnoleggiante, ecco che incontriamo, poche pagine più avanti, l'avventura interpretativa di Ángel García Galiano su un argomento che già dal titolo desta la no-

stra attenzione (Ángel García Galiano, *La transfiguración de Dante: el yo alquímico*, pp. 215-229.), vale a dire

Algunos rasgos de la figura de Dante personaje entendidos en clave alquímica, es decir, espiritual, es decir, transfigurativa, vale decir, la metamorfosis de Dante tras su encuentro con «la gloriosa dueña de mi mente, que fue llamada Beatriz por muchos que no sabían que así se llamase» (p. 215).

Una lettura che riprende i territori inesplorati della critica, e di quest'ultima alcune possibili configurazioni alternative, circa la *Vita nova* e le esperienze poetiche giovanili dell'Alighieri, territori che Rosario Scriamieri ha battuto e forse scoperto per prima.

Proseguendo nella nostra rassegna, una menzione speciale merita il piccolo ma denso contributo di Carlos López Cortezo (Carlos López Cortezo, *Pluto* (lf. VI-VII), pp. 71-74), che tratta dei personaggi mitologici all'interno del viaggio ultraterreno della *Commedia* e, in particolare, di Pluto come personaggio allegorico microstrutturale, incontrato sul finire del sesto canto dell'*Inferno*. Simonetta Teucci sottolinea, nel suo intervento (Simonetta Teucci, *La superbia, peccato dell'intelletto*, pp. 75-99), l'importanza capitale del peccato della superbia, inteso come peccato prima di tutto intellettuale, quale anch'esso strutturale nella definizione del sistema penale dantesco. Attraverso l'analisi semantica e retorica dei termini *papale ammanto* e *gran manto*, il saggio di María Clara Iglesias Rondina (María Clara Iglesias Rondina, *L'(am)manto nella "Commedia"*, pp. 119-145) intende soffermarsi sul concetto di autorità e dignità papale così come viene svolto nel discorso poetico della *Commedia*, insistendo sull'«avidità per i beni temporali» che «macchia profondamente la vita della Chiesa e il valore intrinseco della *auctoritas* pastorale del sommo pontefice», un'avidità che «non si circoscrive semplicemente alle ricchezze, ma a tutto ciò che è privo del segno di un'eternità trascendente» (p. 121). Formano un dittico i contributi di Enrico Fenzi (Enrico Fenzi, *Per Matelda? Un suggerimento*, pp. 161-190) e Chiara Cappuccio (Chiara Cappuccio, *La «bella donna» dell'Eden dantesco*, pp. 191-214) sulla fi-

gura mitica di Matelda, abitatrice dell'Eden dantesco: se il primo vuole riconsiderare il discusso rapporto che ella intrattiene con la contessa Matilde di Canossa, la seconda raccoglie il testimone da una precedente lettura che Rosario Scrimieri ha sviluppato «sul più enigmatico dei personaggi femminili del poema»¹. Di grande interesse è senz'altro l'approfondimento di Raffaele Pinto (Raffaele Pinto, *Il "romanzo familiare" di Dante* (Pd. XV-XVII), pp. 147-159), nel quale al cosiddetto "romanzo familiare" di Dante, rappresentato nei canti centrali del *Paradiso*, viene applicata la categoria freudiana della sostituzione di paternità.

Chiudono infine questo ricco itinerario gli interventi di Philippe Guérin, Marco Veglia e Juan Varela-Portas de Orduña, dedicati ad aspetti che hanno direttamente a che fare con la dimensione più propriamente politica dell'opera dantesca. L'interprete francese, nel suo saggio (Philippe Guérin, *«Alcun bene / in tutto dell'accorger nostro scisso»: qualche considerazione su politica e storia nella "Commedia"*, pp. 101-117), intende fare i conti, attraverso una serie di passi della *Commedia*, con una filosofia della storia in rapporto alle spinte utopistiche del pensiero dell'Alighieri; Veglia, dal canto suo (Marco Veglia, *Noterella su amore e giustizia (tra Pg. XVI-XVIII e Mn. I 11-12)*, pp. 231-247), per delineare il linguaggio della ministerialità imperiale, richiama un importante studio di Ovidio Capitani² e pone in dialogo i canti centrali del *Purgatorio*, che affrontano la questione del libero arbitrio e dell'amore, con i capitoli XI e XII del primo libro della *Monarchia*, rispettivamente riservati all'espressione della giustizia e della libertà. A queste belle pagine segue, in continuità tematica, il contributo di Juan Varela-Portas (Juan Varela-Portas de Orduña, *Dall'etica militante all'utopia imperiale ("Paradiso" III-VI)*,

¹ «Si tratta di Matelda, enigma non risolto dalla critica non solo dal punto di vista storiografico. La «bella donna» – che di fatto sostituisce tanto Virgilio quanto Stazio durante l'attraversamento della zona in questione – sfugge ad una precisa identificazione storiografica ed allegorica. Inoltre, esibisce una carica sorprendentemente erotica che la riconduce ad un livello di manifesta difficoltà ermeneutica», p. 192.

² Ovidio Capitani, *Dante e la società comunale*, in «La Cultura», LI/2, 2013, pp. 217-235.

pp. 249-264), che suggella la sezione dantesca del libro. Il commentatore, prendendo in esame quei canti del *Paradiso* nei quali troviamo le figure di Piccarda e Giustiniano, mette a fuoco il processo psicologico e insieme etico che «permette di fondare l'utopia imperiale nel superamento della cupidigia, ovvero del desiderio stravolto dall'apparizione della forma-merce» (p. 250), giungendo ad un preciso assunto:

Il superamento della cupidigia non si produce solamente per il fatto di avere una giurisdizione universale, ma perché all'interno dell'istituzione imperiale agiscono un'etica e una gnoseologia diverse da quelle che agiscono in città e regni (p. 250).

In questa brevissima rassegna, dunque, abbiamo potuto fare esperienza dell'alto *conocimiento* che l'*angelica voce* di Rosario Scrimieri ha saputo ispirare, dimostrando che davvero «non c'è albero buono che faccia frutti cattivi».

SIMONE GENGHINI
Università di Siena

Dante Alighieri en España. Traducciones, tradiciones y fortuna literaria del Sommo Poeta, Giovanni Caprara, Silvia Datteroni (eds.), Editorial Comares, Granada, 2023.

In lingua spagnola e in lingua catalana il dantismo filologico e critico fino a pochi decenni fa non aveva prodotto risultati degni di nota, fatta qualche eccezione. In questi ultimi anni iniziative e studi promossi da diverse università spagnole hanno cominciato a colmare questa lacuna ricevendo riconoscimenti da tutto il mondo. [...] Pur senza nessuna pretesa di esaustività, questa breve rassegna credo ne sia prova e conferma. (p. 89)

Questa affermazione di Rossend Arqués testimonia la consapevolezza del ritardo storico degli studi danteschi in area iberica, ma al contempo sottolinea il recente proliferare di un interesse sempre crescente, di cui il volume collettaneo *Dante Alighieri en España* è l'ennesima conferma. Infatti «la presencia del poeta florentino en la península ibérica se remonta al siglo XV», affermano Giovanni Caprara e Silvia Datterini nella introduzione al volume (p. VII), che si apre con un *excursus* sulla fortuna di Dante nella cultura e nella letteratura spagnola: ne sono testimonianza le numerosissime traduzioni che nel corso dei secoli hanno tenuta viva l'influenza della *Commedia* sugli scrittori castigliani e catalani.

Prendendo dunque atto della discrasia fra un'antichissima e perdurante influenza letteraria della *Commedia* in area iberica e uno scarso interesse filologico riscontrabile fino a pochi decenni negli atenei spagnoli, il presente volume si inserisce nel solco di una recentissima ma fiorente tradizione iberica di studi linguistici e filosofici sull'opera del grande poeta fiorentino. Lo scopo, come fanno notare i curatori della raccolta nell'introduzione, è quello di far sì che anche nei prossimi anni continui a persistere un vivo interesse nei confronti del Sommo Poeta e dell'«enorme legado cultural construido a su alrededor [...] una vez que se apaguen los focos mediáticos del aniversario» (p. XIV).

La raccolta si apre con le riflessioni di Alberto Casadei (Università di Pisa), che riguardano, più che il rapporto di Dante con la cultura spagnola in generale, la sopravvivenza dell'opera dantesca nell'immaginario letterario e culturale universale. In *Quale Dante dopo il 2021?* Casadei parte dall'osservazione di come, nonostante la proliferazione esponenziale di opere dedicate al Sommo Poeta in occasione dell'anniversario della sua morte, anche dopo il 2021 rimangono pressoché intatti tutti i dubbi riconnessi alla sua biografia e ai nodi più delicati della composizione delle sue opere. Tuttavia, proprio i misteri attorno a cui è avvolto il capolavoro dantesco hanno contribuito a farne una incessante fonte d'ispirazione senza precedenti nella storia della letteratura universale, se si considerano una serie di prodotti della cultura pop ispirati alla *Commedia*, dalle rivisitazioni musicali dei rapper italiani e francesi ai videogiochi ambientati nelle bolge dell'Inferno, dal best seller di Dan Brown fino alla suggestiva dichiarazione del fumettista giapponese Gō Nagai, che ammette di avere concepito il celebre personaggio di Goldrake dopo un'attenta lettura giovanile di una *Divina Commedia* illustrata da Dorè. L'articolo di Casadei conclude affermando che è proprio l'elemento narrativo del poema dantesco il tratto che sembra resistere in tempi e linguaggi molto lontani dall'originale perché si tratta di un sorta di archetipo diegetico, di «un antecedente del nostro incessante narrare e narrarci» (p. 7).

Centocinque anni fa, l'arabista spagnolo Miguel Asin Palacios pubblicò i suoi studi sull'ispirazione musulmana della *Commedia* dantesca, scatenando una polemica che, dopo oltre un secolo, non è ancora sopita. Su questo solco si iscrive il secondo contributo del volume, *Dante e l'Islam: l'origine arabo-andalusa della rima*. Valerio Cappozzo, richiamando il concetto di interdiscorsività elaborato da Maria Corti, ipotizza che Dante sia venuto a conoscenza del *Libro della scala di Maometto*, nel quale non solo il Profeta svolge il suo viaggio ultraterreno (elemento già ampiamente familiare alla cultura classica da Omero a Virgilio, nonché alla cultura medievale, se si pensa alla *Navigatio sancti Brendani* o a Bonvesin da la Riva) ma incontra dannati le cui pene sono

ben commisurate alle colpe, in un tanto sorprendente quanto incontestabile modello del contrappasso. Da qui, secondo Cappozzo, lo stesso Dante avrebbe preso spunto per costruire la complessa architettura penitenziaria di Inferno e Purgatorio. Lo studioso ammette che non esistono prove di un contatto diretto di Dante col *Libro della scala di Maometto*, ma fa notare a ragione che nel 1260 Brunetto Latini si trovava a Toledo, in qualità di ambasciatore fiorentino alla corte di Alfonso X, proprio mentre Bonaventura da Siena traduceva in latino il testo arabo; e questo reticolo di informazioni, suggestioni, interscambi culturali potrebbe avere influenzato non poco l'immaginario di Dante, in considerazione della sua devozione intellettuale rispetto a Ser Brunetto, che formò profondamente il giovane allievo in una serie di lezioni di cui ben poco sappiamo per via documentaria e però molto possiamo immaginare. Cappozzo inserisce infatti tali probabili influenze culturali "interdiscorsive" in un più ampio rapporto di interscambio fra cultura araba e cristiana, che proprio nei decenni precedenti la nascita del sommo poeta si stavano sviluppando in un senso che oggi chiameremmo multiculturale, grazie dapprima al viaggio di Francesco d'Assisi in Terra Santa e poi al proficuo dialogo diplomatico fra Federico II e il sultano al-Kamil al-Malik. Proprio la contaminazione fra la prmissima istituzione della rima nelle nebulose dell'alto Medioevo – di origine siriana nel VI secolo d.C. – che dalle musicalità andaluse è migrata in Provenza e che, in seguito alla diaspora dei poeti provenzali è approdata alla Magna Curia federiciana di Palermo, rappresenterebbe la suggestione mistica che ha fatto da pungolo per il giovane Dante in cerca di una forma letteraria all'altezza delle sue aspirazioni di rendere dicibile l'ineffabile. Tutta la struttura concettuale elaborata da Cappozzo si basa su suggestioni – per sua stessa ammissione – impossibili da dimostrare, ma ha il grande merito di proporre ipotesi sui rapporti profondi fra il più grande poeta cristiano e la cultura araba, ovvero di inferire contaminazioni con la cultura antagonista per eccellenza rispetto alla quale, nel Medioevo cristiano come nell'odierno cosiddetto mondo occidentale, spesso si sottolineano gli elementi di cesura e non quelli di continuità con un mondo che nei

suoi confronti ha invece debiti enormi e in buona parte ancora inesplorati.

Fernando Molina Castillo (Università di Siviglia), che ha dedicato approfondite ricerche al *Convivio*, intende mostrare nel suo contributo *Idee linguistiche e idee estetiche in Dante* la relazione fra la meditazione metalinguistica di Dante e le moderne discipline dell'estetica (che come disciplina autonoma non si è sviluppata prima del Settecento) e della linguistica novecentesca. Molina, che nell'articolo non menziona alcuna relazione fra Dante e la Spagna, sviluppa la sua ricerca partendo dal fatto che sia nel *Purgatorio* che nel *Convivio* il Sommo Poeta ricorra all'immagine del parlante come un "fabbro" che utilizza la lingua come appunto l'artigiano fa uso del coltello o il suonatore della cetra. Attraverso questa analogia, Dante si inserisce nella tradizione classico-medievale, che vede la lingua come un prodotto artigianale (oggetto di *ars* appunto) rispetto al quale assume un'importanza capitale il materiale scelto dall'artigiano per produrre la sua "fattura"; nella fattispecie la scelta dell'idioma di riferimento (latino, volgare fiorentino, lingua d'oc etc.) assume nel *Convivio* una importanza cruciale. I toscani e gli italiani in generale dovrebbero usare la loro lingua madre e non imitare «li malvagi uomini d'Italia, che commendano lo volgare altrui e lo proprio dipregiano» (*Cv* I xi 1). Tale volgare viene definito da prima «pane orzato» poi «luce nuova, sole nuovo» (*Cv* I xiii 12) con una immagine che, sottolinea Castillo, richiama quella estetica medievale secondo cui «ogni materia ha una determinata, maggiore o minore, bellezza intrinseca, la quale si manifesta attraverso il grado di luminosità» (p. 32). E qui la celeberrima definizione del volgare "illustre" presente nel primo libro del *De vulgari eloquentia* e riconnesso alla *lustratio* assume un significato assai più complesso, alla luce delle considerazioni di estetica e di linguistica che Molina ha precedentemente proposto.

L'ermeneutica, in uno spettro molto ampio del termine che va dall'antichità al postmoderno, è il vettore attraverso cui l'opera di Dante viene interpretata da Enrique Baena (Università di Málaga) che, citando la celeberrima terzina di *If. IX* «O voi ch'avete li 'ntelletti sani/ mirate la dottrina che s'asconde/ sotto 'l velame de li versi strani», mostra come in

tutta l'opera di Dante «se percibe la existencia de un sentido oculto» (p. 37), perché ogni scenario creato da Dante proietta «una pantalla que ha de ser interpretada solo para quienes sepan captar la imagen que encierra» (p. 37). L'esoterismo dantesco per Baena non è segno di oscurantismo medievale, secondo una visione inveterata e ancora piuttosto diffusa della *Media Aetas*, ma è premonizione dell'ermeneutica nel senso in cui la intende Paul Ricoeur, ovvero come «mediación entre el mundo del texto y lo que convencionalmente llamamos realidad, para redescubrirla» (p. 43). Sotto questa luce, Dante è l'antesignano che meglio rappresenta «la dualidad poesía-profecía» (p. 37), arte e mistero, espressione ermeneutica e conato profetico. In quest'ottica Dante-profeta ha assunto il ruolo di «un instrumento histórico de la divinidad» per una serie di scrittori *hispanohablantes* a cavallo fra XIX e XX secolo come Rubén Darío e Juan Larrea che interpretano i versi profetici di Par. XXXIII, 67-73 come «esa nueva Jerusalén, ese nuevo paraíso, se da en las antípodas, en la Paz» (p. 38).

«El despertar de Dante durante il Risorgimento» (p. 45), sostiene Francisco Estévez (Università di Málaga) citando Curtius, rappresenta una delle tante testimonianze dello straordinario «legado cultural» di cui siamo spesso inconsapevoli debitori, giacché la poetica moderna affonda proprio le sue radici più profonde «en aquel alborar del Humanismo que tuvo excelsa plasmación en las postrimerías de la Edad Media» (p. 45) di cui Dante è la perfetta incarnazione. Estévez, a tal proposito, nel suo intervento dal titolo *Sobre el legado literario de Dante en la Poética moderna* riprende la felice immagine di P.B. Shelly, che vede la poesia di Dante come un ponte tra antico e moderno e sostiene che la possibilità di guardare questo fiume sia data proprio dal carattere peculiare dell'opera dantesca come tutt'uno, *summa* nella quale politica, teologia, mitologia, scienza e «acento amoroso» sono inscindibili (p. 46). È per tale ragione che T.S. Eliot, all'inizio del suo saggio su Dante preferiva parlare della influenza del poeta toscano sull'immaginario collettivo moderno prima ancora che dell'opera in sé: perché, afferma Estévez, ormai nel nostro immaginario esistono “situazioni” dantesche (caratterizzate da «espanto,

horror, fuerte impresión», p. 49) come pure “situazioni” cervantine o kafkiane. Sulla falsariga di Dante come antenato archetipico del nostro mondo odierno, grandi intellettuali del 900 del calibro di James Joyce e Pascale Casanova videro nell’amara esperienza dell’esilio forzato di Dante un antesignano vessillo del cosmopolitismo e dell’antinazionalismo cui anela spesso senza successo il XX secolo.

In Spagna, l’apparizione della *Commedia* fu precocissima, prima in Catalogna poi in Castiglia e risale a solo sessanta anni dopo la morte del poeta; furono poi intellettuali del calibro di Marcelino Menéndez Pelayo e Benito Pérez Galdós coloro che, alla fine del XIX secolo, suscitarono in area iberica un grande interesse per l’opera dantesca. Qualche decennio dopo, il poeta nicaraguense Rubén Darío portò in America Latina non solo l’opera letteraria ma la figura stessa dell’uomo Dante, a cui egli attribuiva la propria conversione, disseminando le sue poesie di echi danteschi. Fu però Borges, con i suoi *Nueve ensayos dantescos*, il genio letterario che più di ogni altro innalzò uno straordinario monumento all’esule fiorentino. Giustamente celebri alcune sue considerazioni «Yo sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz» (p. 54). In un altro passo, raffrontando *Aleph* alla *Commedia*, lo scrittore argentino afferma «He fantaseado una obra mágica, una lámina que también fuera un microcosmo; el poema de Dante es esa lámina de ámbito universal» (p. 54). Il dialogo fra due scrittori geniali di epoche diverse mostra quanto la poetica contemporanea sia debitrice all’opera dantesca. L’*excursus* di Estévez si conclude rimarcando «el valor estético de sublimidad» (p. 55) che attribuiamo alla *Commedia* e la sua funzione di collante archetipico che ci consente di comprendere la poetica moderna del *desiderium* partendo dalle sue origini, ovvero da quella fonte fiorentina in cui non esistono ancora nette distinzioni fra discipline che poi si sarebbero differenziate nel corso dei secoli.

La sezione più cospicua del volume riguarda tre articoli che mettono in rilievo alcune recenti traduzioni di Dante in lingua spagnola; Rossend Arqués (Universidad Autónoma de Barcelona), traccia nel suo contributo

Le traduzioni spagnole novecentesche della Commedia: Crespo, Echevarría e Martínez de Merlo, Micó e Pinto, un quadro di tutte le traduzioni del 900, una panoramica che già programmaticamente si presenta come non esaustiva ma che alla fine risulta estremamente efficace perché, scegliendo un campione di cinque testi da confrontare fra loro, affronta e sviscera una serie di problematiche in cui incorre chi si avventuri in un'impresa tanto ardua come quella di traghettare la *Commedia* in un'altra lingua. Due dei cinque traduttori presi in esame da Arqués (Raffaele Pinto e José Maria Micó) sono gli autori degli altri articoli che completano questa trilogia che mette in evidenza una serie di problematiche di carattere ermeneutico e che offre probabilmente gli spunti più fecondi dell'intero volume collettaneo.

Particolarmente originale il tentativo da parte di Micó, in *Dante y la Comedia: Experiencias de un traductor*, di superare i numerosissimi e spesso irrisolti dibattiti filologici in merito alle varianti del poema dantesco, adottando nella traduzione spagnola dei termini polisemici che nella loro ampiezza semantica possano in qualche modo abbracciare entrambe le varianti testuali ipotizzate dai dantisti: emblematica la «solución salomónica» (p. 61) di tradurre con «que apachugaba todo mis afenes» il controverso *Pg. II 108* «che mi solea quetar tutte mie doglie/voglie». La polisemia di *afenes* che comprende nel suo spettro sia il significato di 'doglie' che di 'voglie', tuttavia, conclude lo stesso autore rappresenta «un rarísimo regalo de la semántica».

Per Micó, inoltre, la fonetica in Dante è altrettanto importante quanto la semantica e questa rappresenta un'ulteriore sfida per il traduttore che talvolta è spinto a valorizzare più il suono che il significato della resa nella lingua d'arrivo, come quando Micó si trova a tradurre *lonza* con 'lince', affermando che una traduzione della celebre fiera dantesca che non inizi con la lettera *l* non è una buona traduzione giacché non rende l'allitterazione presente nel testo originario. Fondamentale, in tale contesto, il dilemma della rima: la terzina dantesca è un sistema sublime e impossibile da riprodurre nel suo reticolo di suggestioni sonore ed è per questo motivo che i due traduttori presenti nella raccolta hanno preferito

adottare l'endecasillabo sciolto, per evitare soluzioni artificiose che incatenino il traduttore e ricorrere ad «asonancias no sistemáticas», in modo tale che possa concentrarsi maggiormente nel rispettare la sintassi dell'originale, anche perché l'orecchio del lettore contemporaneo «se ha acostumbrado a lo largo del presente siglo a la ausencia de la rima en los textos en versos» (p. 90). Sulla stessa linea anche Pinto che afferma di aver rinunciato alla rima sistematica per «respetar en cierto modo la violencia del léxico» (p. 91) dantesco, laddove per *violencia* il traduttore intende il programmatico rifiuto di tutto il moralismo espressivo e la conseguente possibilità di utilizzare tutti registri linguistici presenti nella *Commedia*, dall'osceno al sublime. E sulla medesima lunghezza d'onda debbono essere stati anche i curatori della raccolta, se hanno scelto di affidare entrambi gli articoli ad altrettanti traduttori che hanno rinunciato all'improbabile fatica di forzare lo spagnolo per seguire Dante sulla strada impervia della terza rima.

Raffaele Pinto (Universitat de Barcelona), nel suo intervento *La «Divina Commedia» de Akal: criterios de la traducción*, elogia il lavoro di *équipe* che ha portato alla stesura di una traduzione che ha cercato di riprodurre in castigliano quella varietà di stili, quel «derecho que el poeta se concede a sí mismo de cruzar y mezclar niveles de lengua diferentes» (p. 94). Particolarmente efficace sembra nello specifico il tentativo di Pinto di moltiplicare gli *enjambements* che, in assenza della rima, conferiscono al testo spagnolo quella coesione sintattica che nel testo originale sono garantiti dal collante fonetico della terzina.

La raccolta si chiude col brillante articolo *Dante para todos* dello scrittore Gustavo Romero Sánchez, *vocal* dell'Università di Granada, che vede nell'opera di Dante la dimostrazione del fatto che le chiavi di un classico sono «vigencia y universalidad» (p. 113): proprio i vorticosi cambiamenti dell'epoca in cui viviamo fanno sì che la *Commedia* di Dante abbia un effetto «hipnótico» su un lettore che si identifica con le storie narrate secoli prima e queste gli testimoniano che l'individuo di oggi non è poi così diverso dall'individuo di ieri. Il classico per Sánchez è una sorta di faro che illumina le nostre origini, ad onta della voragine

del relativismo gnoseologico che getta l'uomo moderno nell'angoscia e nella disperazione. L'articolo arriva a queste conclusioni mostrando come la *Commedia* è stata nel corso dei secoli oggetto di investigazione nei campi più disparati e più impensabili: dai frustranti e per certi versi grotteschi tentativi di Galileo di calcolare le esatte dimensioni del gigante Nemrod (partendo dalle notizie offerte da Dante sulla grandezza della testa del personaggio biblico), fino ad arrivare ad Hannibal Lecter che regala un manoscritto della *Vita Nuova* e mostra una lamina dell'episodio di Pier della Vigna al povero ispettore di polizia Riccardo Pazzi che poco dopo lo psicopatico cannibale trucerà in modo estremamente truculento, rispettando in modo maniacale il copione che portò alla morte del suo celebre antenato. Su questa falsariga, Sánchez elenca altri celeberrimi personaggi psicopatici del cinema contemporaneo il cui tratto comune è la malsana visione puritana della società che però pesca proprio dalla categorizzazione dantesca dei peccati il serbatoio per le proprie perversioni criminali. La carrellata delle opere ispirate alla *Commedia* si arricchisce di una galleria molto variegata di scrittori antichi e moderni (da Chaucer a Christine de Pizan, da Dan Brown a Juan Antonio Villacañas) fino opere di manga e comics ispirate al poema dantesco come quella realizzata nel 2011 dalla casa editrice spagnola Herder. In definitiva, lo statuto della *Commedia* come classico per eccellenza, secondo Gustavo Romero Sánchez, risiede nel suo fascino archetipico di un classico eterno, sempre sospeso al tempo stesso fra mistero ammaliatore e conato didascalico:

La *Divina Comedia* constituye una obra cautivadora para los sentidos y vigorosa para el intelecto. El contenido de sus pulcros tercetos nos trae historias reales de traición, lealtad y ambición. Nos dibuja una época, su cosmovisión y un mundo que existió y con el que estamos en deuda. Sus versos contienen una miríada de personajes singulares, desde seres mitológicos hasta poetas, pasando por reyes, papas o doncellas (p. 101).

Il volume, in conclusione, ha il merito di riunire diverse visioni disciplinari, provenienti dall'ambito della filologia, della linguistica, della

traduzione, della teoria letteraria e della comparatistica, integrandone l'apporto in una visione d'insieme che mette bene in evidenza l'enorme valore culturale associato a Dante come personaggio e alla sua opera. Per questa ragione, esso costituisce un contributo di grande interesse proprio in una fase storica, quella successiva alle grandi celebrazioni dantesche del 2021, in cui la questione del ruolo culturale, della ricezione e del riuso dei classici, e in particolare di un'opera multiforme e polisemica come la *Commedia*, è quanto mai attuale.

FABIO GIALLOMBARDO
Universidad Complutense de Madrid

CARLOS LÓPEZ CORTEZO, *Dinamismo e degradazione. La struttura morale dell'Inferno di Dante*, traduzione di Chiara Giordano, Roma, Carocci editore, 2023, pp. 370.

Finalmente disponibile in traduzione italiana, la cospicua e arricchente raccolta postuma di studi comprende i risultati di anni di ricerca e docenza presso l'Università Complutense di Madrid, in parte pubblicati (ma comunque qui rivisitati) su riviste o atti di convegni e tesi, nel loro complesso, ad offrire, più che una guida di lettura episodica, «un modello metodologico» (p. 15) attraverso la scelta, oltre ai capitoli dedicati alla struttura fisico-morale dell'Inferno, di una selezione di canti indagati al fine di fornire una rappresentazione della totalità e dei significati di tale strutturazione.

La prospettiva d'analisi e di interpretazione risulta, dopo una polemica contro «la tradizionale inerzia esegetica» (p. 16), fortemente innovativa riguardo ai problemi che appunto l'esegesi dell'opera pone allo studioso che ci si confronta: per comprendere a fondo questa componente, esemplari appaiono le prese di posizione inerenti al canto XV e alla figura di Brunetto Latini e al canto XXVI e al mito di Ulisse, poiché, come viene giustamente notato alla stessa pagina, «il poema dantesco non si esaurisce soltanto in un percorso orizzontale e lineare che attraversa la sua superficie, ma offre una molteplicità di canali, sapientemente costruiti, che mettono in comunicazione il livello visibile e comprensibile della narrazione con gli altri livelli di significato occulti», secondo processi che L. C. trova ben esemplificati in *Roman de la Rose* 7132-7148 e riecheggianti come concetti, in sostanza, in *Convivio* II i 2-3 riguardo all'allegoria dei poeti.

Degna di nota l'osservazione secondo la quale la realtà infernale disegnata da Dante è un'avvertenza sui “mali futuri” che attendono coloro che contribuiscono a costruire i “mali presenti”, intesi in senso sociale, ma anche portati da un processo psicologico dalle valenze collettive e indi-

viduali che producono la condizione di infelicità attuale conseguente alla corruzione e alla degradazione morale individuabile nella *societas*.

La presa di coscienza di questi processi, la loro denuncia e la conseguente proposta di redenzione diventano passaggi ineliminabili per un ritorno a una condizione di felicità, il cui *incipit* è segnato dal fatto che l'Inferno presenta, per i due poeti-viandanti, una via d'uscita, difficoltosa ma percorribile, e non riconducibile a un mero stratagemma narrativo, poiché chi ha il coraggio di esplorare fino in fondo la dimensione del male può trovare gli strumenti per uscirne e intraprendere un percorso di salvezza.

Ben si può comprendere allora, seguendo l'itinerario esegetico tracciato dallo studioso, che «l'accidentata ma ordinata topografia infernale dà forma a una struttura fisica che rimanda a un'analogia struttura morale. Non si tratta di strutture statiche bensì dinamiche, dato che possono essere percorse sia fisicamente sia moralmente, seguendo un itinerario che inizia nell'antinferno e finisce in fondo al pozzo infernale» (p. 19), in un passaggio, per il lettore, dalla *fictio* di una "lettura letterale" alla *veritas* di una "lettura allegorica", seguendo procedimenti razionali basati su una precisa e preordinata base ideologica e didatticamente etica.

A questo punto si può comprendere la volontà di indagare episodi e personaggi dal valore esemplare evidenziando il modo in cui incarnano precisi concetti morali, sempre con una stretta attinenza al dettato del poeta.

Il volume, dopo la parte introduttiva, risulta suddiviso in due parti: tre capitoli sono infatti dedicati, nella prima parte (definita "preinfernale"), al pre-proemio e al proemio, e rispettivamente questi trattano delle cause dello smarrimento in cui si ritrova l'autore-attore, del significato di ciò che si narra nel proemio e delle valenze insite nella mancata ascesa al colle per lo sbarramento costituito dalle tre fiere; otto capitoli, costitutivi della seconda parte, riguardano l'Inferno propriamente detto e la sua struttura morale e mitologica indagata attraverso episodi e personaggi emblematici in tal senso.

A questo si aggiungono due *Appendici*: la prima, alle pp. 335-46, ruota intorno a L' "interpretatio nominum" nella "Divina Commedia", mentre la seconda riporta, alle pp. 347-60, *Considerazioni sulla struttura allegorica della "Commedia"*, con una *Bibliografia finale* alle pp. 361-70.

In particolare, nel corso del primo capitolo l'attenzione viene richiamata sulla scarsità di informazioni (causa e antefatti) fornite dal protagonista (e poi autore) sulla situazione in cui si è venuto a trovare, posticipate al canto II della prima cantica e soprattutto in occasione dell'incontro, a livello edenico, con Beatrice.

Ostacolo al raggiungimento della felicità viene individuato nella morte, così come i rimandi intertestuali vengono individuati nella *Consolazione della Filosofia* di Boezio, autore con il quale viene istituita una sorta di identificazione situazionale dopo la morte della donna amata, con riflessione sul piano individuale e su quello della collettività di cui fa parte, anche come "riflesso figurale" cristologico che conduce a una "deificazione" e con attento esame di quanto del testo boeziano viene ripreso e adattato alle situazioni descritte nel corso del *reditus* a Beatrice.

Per quanto attiene al secondo capitolo, *La selva oscura*, degno di considerazione è quanto evidenziato intorno al concetto di "letargia", di " naufragio" e di "oscurità", oltre alle notazioni sul processo di conoscenza, con il rilievo che merita l'attento esame delle "fonti" ispiratrici per comprendere le varie fasi lungo le quali si sviluppa la narrazione.

Nel corso del terzo capitolo, *Le tre fiere*, si parte dalla considerazione letterale del testo per approdare a una non banale indagine riguardante tutti i fattori costitutivi fondamentali e le valenze assunte da queste creazioni dantesche, partendo dalla considerazione della componente reale o immaginaria di esse e arrivando alle passioni suscitate dalla loro vista e dai loro atteggiamenti nel "personaggio Dante", il quale finisce per riconoscere nelle tre fiere i "falsi beni" materiali che conducono a una morte spirituale.

La seconda parte della trattazione, poi, offre considerazioni preliminari sulla struttura morale dell'Inferno dantesco e sui problematici criteri

utilizzati dall'autore per stabilirne le norme costitutive, in una stretta connessione con la topografia, per cui «il paesaggio e tutti gli elementi che ne fanno parte “significano” e sono elaborati in funzione del peccato corrispondente», si nota a p. 134, con approfondita indagine delle motivazioni che conducono alle identificazioni fisico-morali delle componenti costitutive e con fine disamina di gesti, interpretazione dei nomi, classificazioni rispetto ai peccati di “omissione” e di “trasgressione”, nonché di pensiero filosofico alla base della “messa in atto” della rappresentazione.

Nel corso del quinto capitolo si insiste sul collegamento tra struttura morale e mitologia: Minosse, Flegias, le Furie e Medusa, Gerione, i giganti e Lucifero vengono quindi partitamente passati in rassegna.

Si insiste poi, nel corso del sesto capitolo, sui peccati di omissione nell'antinferno (con acuti riferimenti al *De amore* di Andrea Cappellano e ai concetti di superbia e vanagloria, anche nei loro significati etimologici) e sull'identificazione dell'innominato pusillanime del canto terzo con papa Celestino V.

Se il settimo capitolo si sofferma sull'importante dialettica dantesca riguardante la magnanimità nel limbo, la cui costituzione viene messa in diretta relazione con le conseguenze del peccato originale, l'ottavo capitolo presenta invece la questione spinosa dell'incontinenza e della lussuria attraverso il personaggio di Francesca da Rimini e il confronto con i magnanimi e Ciaccio, oltre che con il *Roman de la Rose*: a questo livello sono notevoli le considerazioni sulle “colpe” di Amore e sul *Roman* vissuto e narrato da Francesca, oltre che la rivelazione delle riprese operate dal *Tresor* di Brunetto Latini e i parallelismi istituiti con Piccarda Donati («Si contrappongono insomma due amori, uno carnale, uno spirituale, e due matrimoni, uno con un uomo, l'altro con Dio. Nel caso di Francesca, però, l'adulterio è volontario e dunque colpevole; mentre in quello di Piccarda è forzato, avviene contro la sua volontà e perciò non è colpevole», p. 242)..

Grande rilievo viene dato, nel corso del nono capitolo (*La matta bestialità (I): l'eresia. Il caso di Epicuro. Farinata degli Uberti*), alla con-

siderazione per cui «il fatto che la struttura morale dell’Inferno sia in gran parte aristotelica, e che Aristotele non contempli l’eresia nella propria *Etica*, non implica che Dante non la includa tra i peccati di matta bestialità, basandosi sui tratti morali propri di questa disposizione, cioè il fatto di rispondere a una passione che non è “né naturale né umana” (cfr. *Etica* V 8 1136a)» (p. 243): si vede dunque con quanta sottigliezza L. C. ha saputo ridiscutere le classificazioni morali esposte nel canto XI, ma da questo non completamente chiarite se non considerando che il poeta, «includendo tra gli eretici anche un filosofo pagano come Epicuro, sta considerando l’eresia da un’ottica non solo cristiana, ma anche naturale, cioè strettamente filosofica o razionale» (p. 244); dal che consegue una discezzazione assai profonda su come le categorie in esame vadano considerate per una più stringente comprensione del sistema che Dante ha preordinatamente organizzato.

A proposito di Farinata degli Uberti, un’attenta escussione del testo e la non casuale citazione di Arles (la valle del Rodano era storicamente connotata per l’eresia catara e per la lirica provenzale) fanno volgere verso una più precisa identificazione dell’eresia del personaggio e della schiera di dannati a cui afferisce, così come, di séguito, con grande precisione si individua nella persona di Dio il destinatario del *disdegno* di Guido Cavalcanti, con opportuno parallelismo istituito con il passo di *Purgatorio* XXI 19-21.

Il concetto di “conoscenza” dei vivi e dei morti, la critica dell’averroismo e un approfondimento delle valenze di Virgilio come guida di Dante sono altri elementi ben lumeggiati nel corso della trattazione, con l’accento posto sulla valenza di un’immaginazione che trova comunque solido fondamento in una fede nell’immortalità dell’anima e nell’esistenza di una dimensione ultraterrena che gli averroisti (e quindi anche Guido) negavano.

Il decimo capitolo (*La matta bestialità (2): la sodomia. Brunetto Latini*) è incentrato su una iniziale dissertazione riguardante le posizioni che sant’Agostino e Tommaso d’Aquino presero sulla questione dell’omo-

sessualità “contro natura” e “contro ragione”, e sull’applicazione effettuata dal poeta alla descrizione “paesaggistica” del girone dei peccatori descritti nei canto quindicesimo e sedicesimo, nonché sui concetti di “cecità della mente” e sulla complessità costitutiva (e non priva di contraddizioni e dialettiche contrastanti) del personaggio del notaio-maestro Brunetto.

Anche la comprensione di ciò che va inteso per «la cara e buona immagine paterna» assume allora una serie di sfumature non prive di toni chiaroscurali, e interessanti notazioni vengono fatte anche a proposito della profezia e delle sentenze offerte dal Latini senza poi dimenticare le osservazioni proponibili sul palio di Verona e sul significato allegorico del «drappo verde e del gallo» (p. 298).

Quanto sia pienamente riuscito il progetto di fornire una fruttuosa metodologia esegetica lo dimostra infine anche il capitolo conclusivo, dal titolo *L’astuzia. L’episodio della corda. Il peccato di Ulisse*, che propone una fine considerazione sul concetto di “malizia” (e di peccati “razionali” e “irrazionali”) rimandando anche all’episodio della “corda” (canto XVI) perché ci sia un rimando interno all’opera che possa spiegare parte con parte, nel confronto.

È poi il turno delle considerazioni sul peccato di Ulisse (inteso nella relazione tra “astuzia” e “cattivi consigli”), sulla sua «orazion picciola» (riconosciuta come apoteosi della volontà ingannevole del greco) e sulla morte dell’eroe nel suo legame con la profezia di Tiresia, con conclusive notazioni sul tema del viaggio dell’Itacese in confronto a quello dantesco (il che include rimandi anche alla figura della sirena/femmina balba del *Purgatorio*) e a quello di Ercole, per cui si sottolineano convenientemente, esattamente come avviene con i confronti testuali presentati per le questioni ora accennate, quali sono i punti di contatto e di divaricazione nel processo di “trapassamento” dei «limiti della conoscenza umana, anche se con esiti ben diversi» (p. 321): opportuno diventa quindi riferirsi all’affondamento di Ulisse e all’apoteosi di Ercole (e di Dante-pellegrino) con riferimenti agli avvertimenti di entrambi (e di Tiresia), in un processo

di contrapposizione che ben evidenzia le differenze e le opposizioni riscontrabili tra eloquenza ingannevole di Ulisse e costruzione morale e di buon insegnamento del poeta cristiano.

Delle due appendici varrà la pena di ricordare, per quanto concerne la prima, il bisogno evidenziato di approfondire l'uso esteso attuato dall'autore della *interpretatio nominum* secondo la «singolare procedura gnosologica medievale, basata sul noto principio giuridico *nomina sunt consequentia rerum*» (p. 335), in una «procedura che a livello testuale diventa un'efficace modalità di trasmissione di senso» (p. 336), come l'indagine relativa all'interpretazione dei nomi dei personaggi mitologici e reali comprova, senza dimenticare l'*interpretatio* degli "innominati" (*in primis* i personaggi del terzo e del sesto canto).

La seconda appendice, poi, apporta una serie cospicua di considerazioni sull'allegoria strutturale come elemento fondante del poema dantesco, per cui vengono contrapposte saggezza mondana e divina, filosofia e poesia, immaginazione e ragione secondo un rapporto dialettico che investe anche il rapporto tra Dante e Virgilio, finemente analizzato, a siglare l'importanza e la risultanza della metodologia costantemente applicata nell'indagine e nella serie di scandagliamenti effettuati.

MASSIMO SERIACOPI

