

TENZONE

24

Rivista del Gruppo Tenzone

Anno 2025

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

2025, n° 24

Université de Fribourg - Universität Freiburg

SUMARIO / SOMMARIO

Presentación / Presentazione	7
ROSARIO SCRIMIEMI MARTÍN	
Dante e Cino da Pistoia (I). <i>Naturalmente chere ogni amadore, Novellamente Amor mi giura e dice e l'ho veduto già senza radice</i>	11
MARIO MINARDA	
Tensioni, dialoghi e circolarità tra 'amore-ragione' e 'amore-passione'	35
EMA TOMIOZZO	
«Col quale il fantolin corre a la mamma»: el gesto y la vulnerabilidad en el Purgatorio.....	57
LUCIA MARAGNOLI	
Quale <i>Eneide</i> ha letto Dante? Le glosse a <i>Aen.</i> VI del ms. Strozzii 112 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana)	83
DANIELE MEROLA	
Il <i>Reggimento e costumi di donna</i> di Francesco da Barberino e la tradizione indiretta delle <i>Rime</i> di Guido Guinizzelli	113
UGO CONTI	
Questioni di metrica dantesca nella trattatistica antica sulla poesia volgare	135
GIACOMO STANGA	
Metro, rime, materia. A partire da due recenti lavori di Paola Allegretti Gorni	163

MARIA TOMACIELLO

La *Commedia* come passaggio dalla vita attiva alla vita contemplativa secondo l'esegesi di Giovanni Pascoli 169

SALVATORE FRANCESCO LATTARULO

Ianua inferi o *ianua coeli*? Ambivalenze e manipolazioni dell'archetipo dantesco della «segreta porta» nei racconti di Dino Buzzati 191

PRESENTAZIONE

Questo ventiquattresimo fascicolo di *Tenzone* costituisce il secondo numero aperto della nuova serie della rivista. Delle quindici proposte ricevute in seguito alla *convocatoria* divulgata nella seconda metà del 2024, al termine del processo di revisione paritaria ne sono state accettate sette. A queste si aggiunge il primo saggio di un dittico che Rosario Scrimieri Martín ha dedicato a *Dante e Cino da Pistoia*; il contributo rielabora la comunicazione tenuta dalla studiosa all'annuale convegno del Grupo Tenzone, svoltosi dal 14 al 16 giugno 2024 presso Antas de Ulla, nella provincia di Lugo in Galizia.

Come è prassi della rivista, i primi articoli del fascicolo sono quelli che più direttamente affrontano l'interpretazione dell'opera dantesca: Dante e Cino (Rosario Scrimieri Martín), Dante e Cavalcanti (Mario Minarda), uno studio della gestualità nel *Purgatorio* come retorica della vulnerabilità e dell'interdipendenza nel rapporto con gli altri e con Dio (Ema Tomiozzo), un affondo sul possibile rapporto tra le glosse interlineari di un manoscritto dell'*Eneide* di Virgilio – il codice Strozzi 112 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze – e alcune rielaborazioni e innovazioni della *Commedia* (Lucia Maragnoli). Segue un contributo sulle citazioni di poesia duecentesca contenute nel *Reggimento e costumi di donna* di

Francesco da Barberino, nel quale tra l'altro si evidenzia come due frammenti di dubbia attribuzione a Guinizzelli sembrano presentare maggiori affinità con la maniera dello stesso Barberino che con quella del *maximus Guido* (Daniele Merola). La coppia successiva di saggi è di argomento metrico: il primo analizza le citazioni di Dante e della sua opera nei principali trattati metrici sulla poesia volgare fra Tre e Cinquecento (Ugo Conti), il secondo prende le mosse dalla recente pubblicazione di due bei volumi a cura di Paola Allegretti Gorni – *Commedia. Acrostici e Commedia in metro*, usciti rispettivamente nel 2022 e nel 2024 – per ribadire l'importanza di prestare attenzione alle componenti concrete e alla costruzione per così dire artigianale dei canti del poema (Giacomo Stanga). Il fascicolo è chiuso da due studi dedicati alla ricezione e alla fortuna di Dante tra Otto e Novecento: l'uno esamina l'interpretazione di Giovanni Pascoli della *Commedia* come percorso dalla vita attiva alla vita contemplativa (Maria Tomaciello), l'altro indaga nei racconti di Dino Buzzati la rielaborazione del topos dantesco della porta, mostrando come esso diventi un dispositivo narrativo ricorrente e stratificato (Salvatore Lattarulo).

Il prossimo fascicolo di *Tenzone* sarà ancora un numero aperto. Per quello subito successivo stiamo invece valutando l'ipotesi di un fascicolo monografico, in fase di definizione, che nel più autentico spirito della rivista raccolga contributi nati da riflessioni comuni e da un dialogo condiviso. Speriamo di poter tornare presto sull'argomento con maggiori dettagli.

Infine, un aggiornamento di carattere burocratico dal versante italiano: *Tenzone*, già da tempo inclusa nell'elenco delle riviste scientifiche per l'Area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche) stilato dall'Anvur, cioè l'agenzia nazionale italiana per la valutazione dell'università e della ricerca, a far

data dal 2022 è stata accolta nel novero delle riviste di classe A per il settore 10/F4 (Critica letteraria e letterature comparate). Si tratta di una buona notizia per le autrici e gli autori che in questi anni hanno pubblicato, e in futuro pubblicheranno, su *Tenzone*, allorché intendano accedere alle abilitazioni scientifiche e partecipare alle valutazioni comparative nel sistema accademico italiano.

Juan Varela-Portas de Orduña e Paolo Borsa
Madrid-Fribourg, dicembre 2025

Dante e Cino da Pistoia (I).
*Naturalmente chere ogni amadore, Novellamente Amor
mi giura e dice e l'ho veduto già senza radice*

ROSARIO SCRIMIERI

Universidad Complutense de Madrid - Asociación Complutense de
Dantología
rscrimie@ucm.es

RIASSUNTO:

La prima parte di questo articolo si concentra sull'interpretazione del sonetto *Naturalmente chere ogni amadore*, risposta di Cino a quello di Dante *A ciascuna'alma presa*, della *Vita nuova*, e mostra la diversa posizione di Cino rispetto a quella di Cavalcanti, il loro diverso atteggiamento verso l'amore. La seconda parte si sofferma sull'interpretazione dei primi sonetti della corrispondenza tra Cino e Dante, *Novellamente Amor mi giura e dice e l'ho veduto già senza radice*, mettendo in rilievo, insieme al paradigma della *Vita nuova*, quello delle canzoni di Dante del periodo fiorentino, specialmente la petrosa *Al poco giorno*. Questa prospettiva evidenzia il conflitto vissuto da Dante dopo la morte di Beatrice: se rimanere fedele al suo ricordo o intraprendere un nuovo amore..

PAROLE CHIAVE: *Vita Nuova*, Beatrice, Cavalcanti, Canzoni, *Al poco giorno*

ABSTRACT:

The first part of this article focuses on the interpretation of the sonnet *Naturalmente chere ogni amadore*, Cino's response to Dante's *A ciascun'alma presa* from the *Vita Nuova*, and highlights Cino's position in contrast to that of Cavalcanti, emphasizing their differing attitudes toward love. The second part examines the interpretation of the opening sonnets of the correspondence between Cino and Dante, *Novellamente Amor mi giura e dice* and *I'ho veduto già senza radice*, bringing into focus – alongside the paradigm of the *Vita Nuova* – that of Dante's canzoni from the Florentine period, especially the 'petrosa' *Al poco giorno*. This discussion evokes the conflict experienced by Dante after Beatrice's death: whether to remain faithful to her memory or to embark upon a new love.

KEYWORDS: *Vita Nuova*, Beatrice, Cavalcanti, Canzoni, *Al poco giorno*

Queste riflessioni sulla corrispondenza fra Cino da Pistoia e Dante sono circoscritte a sonetti che i due poeti si sono scambiati nel cosiddetto periodo fiorentino, così chiamato non tanto per la certezza, secondo gli studiosi, che essi fossero stati scritti a Firenze prima dell'esilio, quanto per la natura del loro contenuto, che rimanda a temi e opere di Dante appartenenti a quel periodo. Il rapporto di Cino e Dante abbraccia, come si sa, un lungo periodo di tempo, che inizia negli anni di scrittura della *Vita Nuova* (1293-1294) – se consideriamo il sonetto (forse scritto prima) *Naturalmente chere ogni amadore*, risposta di Cino a quello di Dante *A ciascun'alma presa*, e la canzone *Avegna ched el m'aggia più per tempo*, consolatoria tardiva per la morte di Beatrice (8 giugno 1290) – e arriva fino alla canzone scritta da Cino per la morte di Dante (1321). Fra questi due tempi si apre un periodo in cui entrambi i poeti vanno in esilio: Dante dal 1302, Cino fra il 1303 e 1306; è questo il periodo di maggiore avvicinamento tra i due che, accomunati da questa esperienza, si scambiano numerosi sonetti.

1. *NATURALMENTE CHERE OGNI AMADORE*

Come punto di partenza di queste riflessioni sul rapporto fra Cino e Dante nel periodo fiorentino sta il sonetto *Naturalmente chere ogni amadore*, di dubbia attribuzione. Mario Marti non lo include nei *Poeti del Dolce Stil Novo* come appartenente a Cino, ma nella voce che dedica al pistoiese nell'*Enciclopedia Dantesca* dà una breve interpretazione del suo contenuto e considera che il problema della sua attribuzione al poeta pistoiese resta aperto: il sonetto potrebbe appartenergli benissimo, dato che l'interpretazione della visione di Dante fornita in esso ha dei tratti che caratterizzano l'atteggiamento ciniano verso l'amore. Anche Raffaele Pinto, nel suo importante studio su questo sonetto, citando il sonetto *Vinta e lassa era l'anima mia* scrive che «gli elementi del sogno di Cino, oltre a ricordare la visione di Dante, alludono anche all'interpretazione che Cino ha fornito nel suo sonetto di risposta» (Pinto 2016: 63-64).

La risposta di Cino al sonetto di Dante si distanzia chiaramente, come si sa, da quella di Cavalcanti. Il significato della visione per Cino è che Amore vuole mostrare all'amante che il suo obiettivo finale è quello dell'unione degli amanti, rappresentato dall'unione dei loro cuori:

Allegro si mostrò Amor, venendo
a te per darti ciò che 'l cor chiede
insieme due coraggi comprendendo.

(vv. 9-11)

A tal fine, Cino invoca la condizione essenziale di ogni relazione d'amore: far conoscere a chi si ama l'esistenza del proprio amore:

naturalmente chere ogni amadore
di suo cor la sua donna far saccente.

(vv. 1-2)

Più tardi Dante sancirà questo requisito nel *Convivio*, quando parlerà dell'amicizia a proposito dell'amore per la filosofia:

Ne la 'ntenzione d'Aristotele, ne l'ottavo de l'Etica si dice amico la cui amistà non è celata a la persona amata e a cui la persona amata è anche amica, sì che la benivolenza sia da ogni parte. (III, xi, 8)

Nella *Commedia* si farà presente la stessa condizione, riferita però a due situazioni d'amore radicalmente diverse fra di loro: in *Inferno* V all'amore passione, privo di virtù, che porta alla morte del corpo e dell'anima: «amor ch'a nullo amato amar perdona» (v. 103), e in *Paradiso* XXII all'amore segnato invece dalla virtù: «amore, / acceso di virtù, sempre altro accese, / pur che la fiamma sua paresse fore» (vv. 19-21).

Per Cino, in linea con Guinizzelli e Dante, «l'immagine della donna dormiente [...] simboleggerebbe il suo stato ancora potenziale nei riguardi del sentimento amoroso» (Marti: 1970), potenzialità che in lei si attualizza man mano che viene a conoscere l'amore dell'amante e si rende cosciente della propria capacità di amare. Nella *Vita Nuova* (XX) Dante rappresenta questo stato potenziale dell'amore con l'immagine del dio Amore che dorme nella 'magione' del cuor gentile: «dentro la qual dormendo si riposa / tal volta poca e tal lunga stagione» (*Amore e 'l cor gentil sono una cosa*), concludendo nel verso finale che la stessa cosa accade nella donna quando 'omo valente' la risveglia all'amore: «e simil face in donna omo valente».

Questo processo, secondo l'interpretazione di Cino, sarebbe simbolicamente rappresentato dalla visione del dio Amore che sveglia la donna e le dà da mangiare il cuore ardente dell'amante:

e questo, per la visione presente
intese di mostrar a te l'Amore
in ciò che lo tuo ardente core
pascea la tua donna umilmente,
che lungamente stata era dormente.

(vv. 4-7)

Il dio, senza considerare l'estrema violenza della scena, si mostra allegro perché due cuori sono nel processo, nell'atto di conoscersi, e questo atto è un preludio alla loro futura unione amorosa:

Allegrosi mostrò Amor, venendo
a te per darti ciò che 'l cor chiedea,
insieme due coraggi comprendendo.

(vv. 9-11)

Raffaele Pinto osserva come in Cino «il *topos* cardiofagico viene del tutto trascurato, cioè la morte (dell'amante e/o della amata)» (Pinto 2016: 65).¹ Sarebbe così, a mio avviso, perché nell'interpretazione di Cino si manifesta uno dei tratti che la critica ha segnalato come distintivo della sua poesia: il suo depotenziare i grandi temi della tradizione lirica, come avviene in questo caso, o il suo "rifunzionalizzarli" d'accordo con altri fini, come spiega Ledda rispetto dell'ineffabilità.² Qui l'orrendo *topos* cardiofagico viene interpretato in modo positivo, nel senso che il dio Amore vuole far "saccente"³ la donna dell'estrema passione che consuma l'amante: cibarsi del suo cuore è immagine del processo di assimilazione da parte della donna di questo amore. Cino finisce così per simbolizzare con questa orrenda scena il modo in cui i due cuori imparano a conoscersi e ad amarsi; si tratta quindi di un'interpretazione positiva di un *topos* di crudele violenza, dalla quale Cino elimina, come osserva Pinto, la morte.

¹ «[...] nella sua risposta Cino decide di ignorare le componenti tragiche e violente del *topos* e di interpretare il pasto del cuore attraverso un tema ed una problematica che sono bene caratteristiche di Dante, e cioè come simbolo della tensione espressiva del desiderio. Ed è appunto nell'ambito di quest'altra tradizione, la dicibilità del desiderio, che deve essere inquadrata l'interpretazione di Cino che a quel tema è, per conto suo, estremamente sensibile» (Pinto 2016: 66).

² Così Giuseppe Ledda rispetto al *topos* dell'ineffabilità: «Cino depotenzia tutte le varietà del *topos*, le rifunzionalizza, e le priva del tono prettamente mistico che si ritrova in Dante» (2016: 45-60).

³ A proposito del verbo *saccente* del secondo verso, osserva Pinto: «Cino ha letto, dietro il motivo del cuore mangiato, che è quello più clamorosamente evidente, un più profondo riferimento al tema lentiniano della impotenza espressiva dell'io» (2016: 70).

Nella scena finale tuttavia il dio piange. Secondo l'interpretazione di Cino, piange per pietà verso la donna proprio e paradossalmente per averla svegliata all'amore e averla messa a conoscenza dell' 'amorosa pena', della sofferenza potenziale che l'amore porta con sé:

e l'amorosa pena conoscendo
che nella donna conceputo avea
per pietà di lei pianse partendo.

(vv.12-14)

In questi versi Cino farebbe diventare la donna soggetto potenziale del 'doloroso amor'. Ella dormiva, cioè viveva inconsapevole, ignara dell'amore; una volta risvegliata dal dio, mangia con atteggiamento umile («lei paventosa umilmente pascea», diceva il verso di Dante) l'ardente cuore che il dio le offre; simbolicamente, sta acquisendo conoscenza dell'amore dell'amante e, d'accordo con l'inevitabile reciprocità che l'amore suscita («amor ch'a nullo amato amar perdona»), diventa anche lei soggetto suscettibile di soffrire per amore. Di fronte alla scelta tra lasciare la donna nel suo stato, diremmo, di innocenza originale rispetto dell'amore ovvero risvegliarla all'amore, con la duplice conseguenza che ciò comporta (la gioia d'amore e l' 'amorosa pena'), Amore decide di risvegliarla ma piange per averlo fatto, per pietà verso di lei. Un'interpretazione che estende così l'esperienza dell'amor doloroso non solo all'uomo amante ma anche alla donna, in contrasto con il consueto e diffuso *topos* della sua indifferenza e disdegno verso l'amante.

La risposta di Cavalcanti, come si sa, al sonetto di Dante indica, d'accordo con la sua visione tragica dell'amore, che il dio Amore vuole mostrare al sognante il destino di morte dell'amata e, in ultimo termine, il destino di morte a cui l'amore porterà l'amante.⁴ Dopo i due primi versi

⁴ Questa risposta, dice Dante, «fu quasi lo principio de l'amistà tra lui e me, quando elli seppe che io era quelli che li aveva ciò mandato» (*Vita Nuova* II, 14). Lo sviluppo di questa amicizia viene rappresentato lungo la *Vita Nuova*: alla fine del capitolo XXV, Dante chiama Cavalcanti «questo mio primo amico» a proposito della loro affinità in materia di poetica, in concreto nell'usare non «stoltamente» le figure retoriche. E finalmente, nel ca-

che mostrano non senza ironia «onne valore / e tutto gioco e quanto ben om sente», quando cade preda dell'amore, e come il dio nei sogni porti via i cuori senza provocare dolore, Amore, dice Cavalcanti, ha preso il cuore dell'amante per darlo in pasto alla donna, al fine di nutrirla ed evitare che muoia. Il sogno svanisce con questo dubbio, col presentimento della futura morte dell'amata e il presagio dell'abisso che per questa morte si aprirà nella soggettività dell'amante.

Ognuna di queste interpretazioni mostra il diverso atteggiamento psicologico e poetico di questi poeti verso l'amore. Cino, in questo momento, è distante dalla visione tragica dell'amore di Cavalcanti. La sua interpretazione si basa sui tratti che caratterizzano la sua personalità: l'affettività, il sentimento, la sensorialità inerente all'anima sensitiva, il naturale desiderio di portare a compimento l'amore sensibile, e in quest'ultimo aspetto non è lontano dalla posizione filosofico-naturale dell'amore cavalcantiano. La visione di Dante simbolicamente rappresenta per lui questo naturale desiderio (riferendosi alla natura comincia il primo verso del suo sonetto: «naturalmente chere ogni amadore») e a questo scopo il primo requisito è quello di far conoscere all'amata il proprio amore, al fine di svegliare in lei il suo potenziale d'amore. D'accordo con la sua personalità, Cino proietta poi sul dio il sentimento di pietà verso la donna, poiché sa che l'amore è fonte di dolore. Non si intravede in lui la presenza della morte, diversamente da Cavalcanti per il quale il destino di morte dell'amata è un segno che questa stessa morte toccherà anche il destino dell'amante, la totalità della sua personalità e della sua vita fisica e spirituale. L'interpretazione che Cavalcanti dà della visione di Dante è radicale: pone Dante di fronte alla perdita definitiva dell'oggetto del desiderio, quando l'energia dell'eros non sarà più in grado di fluire secondo il suo corso naturale; una sfida che Dante dovrà affrontare con la morte di Beatrice, quando la materia oscura e vile del lutto si impadronirà di lui.

pitolo XXX, rispetto all'uso esclusivo del volgare, dichiara che questo «suo primo amico» è anche il dedicatario della *Vita Nuova*: «e simile intenzione so ch'ebbe questo mio primo amico a cui io ciò scrivo» (XXX, 3).

2. *NOVELLAMENTE AMOR MI GIURA E DICE E I' HO VEDUTO GIÀ
SENZA RADICE*

La critica, come si sa, è unanime nel chiedersi se i primi sonetti della corrispondenza fra Cino e Dante, *Novellamente Amor mi giura e dice e I' ho veduto già senza radice*, siano stati scritti nell'epoca dell'esilio di Dante e di Cino o invece negli ultimi anni in cui Dante era ancora a Firenze e Cino a Pistoia. In questo senso, Barbi nella sua edizione delle *Rime*, nel 1921, li attribuisce agli ultimi anni del periodo fiorentino, mentre De Robertis (2005: 483), nel commento al sonetto *Novellamente Amor* considera che «la corrispondenza in versi tra Dante e Cino [...] penetra ben addentro la stagione e la comune esperienza dell'esilio e occupa lo spazio lasciato vuoto dall'ormai concluso colloquio con Cavalcanti».

Il problema, come sottolinea Marti, è assai «intricato e pressoché insolubile».⁵ Tratterò pertanto questi sonetti come un *corpus* poetico in sé stesso considerato, mettendoli in rapporto con quelle opere alle quali i suoi contesti si riferiscono in modo chiaramente identificabile, indipendentemente dal tempo in cui furono scritti. Questi contesti appartengono alla *Vita Nuova* e alle canzoni petrose, entrambe scritte nel periodo fiorentino di Dante. Lasciamo dunque per il momento da parte la questione se questi sonetti siano stati scritti nel periodo fiorentino o nel tempo dell'esilio, cosa che tuttavia non è indifferente, come si vedrà, per la loro interpretazione.

⁵ «Intricato e pressoché insolubile» perché il sonetto *Novelle non di veritate ignude*, quasi una variante di *Novellamente Amor* in cui Cino chiede a un amico (che potrebbe essere Dante) «come si dee mutar lo scuro in verde», contiene «certe amare allusioni [...] per dubitare dell'ipotesi cronologica del Barbi e ritirare anche il primo gruppo di corrispondenza agli anni dell'esilio (il Contini nel suo commento alle *Rime* di D. non sembra alieno da siffatta prospettiva)» (Marti 1970). Ma lo stesso Marti, nelle note a questo sonetto, interpreta le «amare allusioni» dei versi 7-8: «ma svariato t'ha forse un poco / la nova usanza de le genti crude», come possibile e verosimile allusione al periodo fiorentino, per cui le *genti crude* «potrebbero essere la stessa *noiosa gente* di Cavalcanti» (Marti 1969: 690).

2.1. *NOVELLAMENTE AMOR MI GIURA E DICE*

Nell'ultimo verso del sonetto *Novellamente Amor mi giura e dice*⁶ appare un tratto distintivo chiave delle canzoni petrose, il colore verde attribuito alla donna, che lo mette in rapporto con la donna della sestina *Al poco giorno*, tratto che Dante riprenderà nel sonetto di risposta a Cino. D'altra parte, in *Novellamente Amor* la donna che il dio Amore invita ad amare presenta anche aspetti che la mettono in relazione con la *Vita Nuova*:

Novellamente Amor mi giura e dice
d'una donna gentil, s'i' la riguardo,
che per vertute del su' novo sguardo
ella sarà del mi' cor beatrice.

(vv. 1-4)

In questi versi, al fine di attivare il paradigma che Cino vuole far gravitare sul destinatario del sonetto, l'autore menziona – non in modo innocente, come dice Raffaele Pinto – il nome sostantivizzato di Beatrice, riferito alla nuova donna: «ella sarà del mi' cor beatrice» (v. 4), così come il tratto di *gentile* (v. 2). Questo significherebbe, a mio avviso, che Cino sta mettendo Dante di fronte al momento cruciale della *Vita Nuova* dopo la morte di Beatrice: il conflitto se rimanere fedele all'amore di quest'ultima ovvero cominciare un nuovo rapporto amoroso con una «gentile donna giovane e bella molto» (XXXV), un amore che avrebbe fermato il suo pianto e la sua sofferenza e lo avrebbe restituito alla vita. Mentre con l'allusione alla donna verde dell'ultimo verso («che peggio che lo scur non mi sia 'l verde») Cino punterebbe al periodo più oscuro e tumultuoso della poesia amorosa di Dante: il tempo dell'amore per la giovane donna «vestita a verde» di *Al poco giorno*.

Come osserva Pinto, Cino fonde in una sola donna questi diversi tratti: la gentile donna “beatrice” della prima quartina e la donna verde dell'ul-

⁶ Sonetto in cui Cino, colpito dalla bellezza di una donna vestita di verde, teme di smarrire il poco di vita che gli è rimasta dal precedente amore per una donna vestita di scuro.

timo verso. Tuttavia, a mio avviso, dalla prospettiva della domanda che Cino sta rivolgendo a Dante – «Che farò, Dante[...] che peggio che lo scur non mi sia il verde?» (vv. 13-14) –, si potrebbe anche pensare che egli stia implicitamente provocando il suo corrispondente, ricordandogli, attraverso i due tratti ‘gentile’ e ‘verde’, i due modi in cui egli aveva risolto il conflitto tra la fedeltà all’amore di Beatrice una volta morta e l’amore per una nuova donna, vale a dire, tra il modo trascendente della *Vita Nuova* con l’abbandono della donna gentile e il ritorno a Beatrice, causa della rottura con Cavalcanti e il modo dell’amore naturale per la giovane donna verde di *Al poco giorno*, di fronte alla quale la visione di Beatrice del sonetto *Oltre la spera che più larga gira* svanisce. Similmente, nel sonetto di Cino il nome di Beatrice svanisce e si perde nei lievi echi delle parole rima in *-ice* (‘disdice’, ‘fenice’), dimostrando che Cavalcanti aveva ragione quando si era opposto nella canzone *Donna me prega* al finale della *Vita Nuova*. Dante, tuttavia, è pienamente consapevole della forza delle argomentazioni di Cavalcanti rispetto all’amore passione, una realtà che non può essere ignorata e che egli fa radicalmente propria nelle canzoni petrose, con una violenza e intensità di rappresentazione poetica tale che, a mio parere, supera di molto quella di Cavalcanti.

Per questo motivo viene quindi da chiedersi se in questo sonetto Cino, tenendo presente (come credo egli faccia) il tormento d’amore che Dante ha sofferto per la donna verde di *Al poco giorno*, si chieda se il suo amore per una donna di questa natura non sarà peggiore del precedente per la donna oscura. Non so se nella domanda di Cino ci sia ingenuità o ironia nel dimostrare a Dante che, di fronte all’irruzione dell’amore passione e dell’eros istintivo, la sua visione di Beatrice nel cielo «oltre la spera che più larga gira», non sarebbe altro che una ossessiva *cogitatio*, una fantasia non vera della *vis cogitativa*, al margine del principio di realtà e delle esigenze della *vis sensitiva* e *vegetativa*, qualcosa che forse leggermente traspare nella sua canzone per la morte di Beatrice *Avegna ched el m’aggia più per tempo*, dove la visione di Beatrice beata che nel cielo contempla Dio non riesce a frenare il pianto di Dante né la materia elegiaca

del lutto, forse per la sola ragione che tutto ciò non è altro che una fantasia non vera.

Dal sonetto di Cino emergono implicitamente, tenendo conto dei contesti danteschi, due modi contraddittori di risolvere il conflitto di fronte all'apparizione di un nuovo amore: rimanere fedele alla memoria dell'amore del passato o iniziare una nuova relazione dimenticando l'antico amore. Questa sarebbe la domanda che Cino rivolge a Dante, senza dimenticare che Dante nel divenire della sua poesia ha optato per entrambe le soluzioni. Tuttavia, per tornare all'idea di Ledda sull'abbassamento, il depotenziamento che Cino fa dei grandi temi che sollecitano Dante, o la loro funzionalizzazione semplicemente in base alla propria personalità (in Cino prevale il sentimento, la sensorialità; in Dante, l'intuizione visionaria, l'intelletto e la ragione), la ragione che Cino adduce sulla sua esitazione di iniziare o no un nuovo amore non sembra coincidere, come dimostra il suo sonetto, con quella di Dante. Ciò che preoccupa Cino non è l'infedeltà all'antica amata, come succede a Dante rispetto a Beatrice, ma il timore che l'amore per la donna verde gli procuri più sofferenza che quella per la donna scura; questo sarebbe il dubbio che lo trattiene e lo spinge a chiedere a Dante:

Che farò, Dante? ch'Amor pur m'invita,
e d'altra parte il tremor mi disperde
che peggio che lo scur non mi sia 'l verde.

(vv. 12-14)

Mentre Dante pensa piuttosto il contrario: per lui iniziare un nuovo amore con la donna gentile gli avrebbe portato conforto e la fine della sua sofferenza; il conflitto per lui risiede, di fronte al possibile inizio di un nuovo amore, nell'infedeltà a Beatrice, e con essa l'infedeltà al proprio processo di evoluzione interiore con ripercussioni decisive sulla creazione poetica, legata all'evoluzione dell'immagine interna dell'amata. Da questo punto di vista, corrispondere all'amore della donna gentile avrebbe significato un passo indietro, una stagnazione dell'energia dell'eros nell'anima sensitiva con ripercussioni decisive sulla creazione poetica, in

opposizione al suo possibile innalzamento verso contenuti dell'anima razionale e intellettuale.⁷ Nella *Vita Nuova* ciò che scioglie questo conflitto è il potere dell'immaginazione visionaria, creatrice di simboli capaci di conciliare le componenti dell'anima sensitiva con quelle dell'anima razionale e intellettuale; capaci di spostare l'energia dell'eros dal suo flusso naturale verso altri obiettivi. Questo richiede un considerevole sforzo morale che solo la forza attrattiva del simbolo riesce a realizzare.⁸ Nella *Vita Nuova* questo simbolo è la «mirabile visione» (XLII) di Beatrice così come Dante l'ha vista per la prima volta. Questa immagine è capace di sciogliere il conflitto della donna gentile e far sì che l'energia dell'eros si riorienta verso nuove mete. Cino conosceva perfettamente la *Vita Nuova*, come dimostra la canzone *Avegna ched el m'aggia più per tempo*, e in questo senso la menzione del nome sostantivizzato di Beatrice nel suo

⁷ In rapporto al modo con cui Dante risolve il conflitto della donna gentile nella *Vita Nuova*, e in rapporto anche al suo ulteriore oblio di Beatrice per l'amore della donna verde della sestina *Al poco giorno*, è importante sottolineare che nella poesia di Dante, indipendentemente dalle implicazioni di carattere biografico esistenziale (in questo senso Pinto 2014: 530, nel commento a questo sonetto, menziona l'acuta analisi di Calenda a proposito «del lato torbido della vita sentimentale di Dante» dopo la morte di Beatrice), indipendentemente dalle referenze di tipo medico, filosofico e persino teologico, appartenenti al piano del contenuto, e che la critica ha evidenziato, soggiacciono ragioni di ordine poetico di una importanza capitale. Nella *Vita Nuova*, sotto la soluzione del conflitto della donna gentile è implicita una determinata linea di futura evoluzione poetica; è latente una finalità che viene imposta sul piano della creazione poetica. Da questa prospettiva, il tornare indietro dell'energia psichica alla base originaria dell'anima sensitiva da dove parte il processo erotico, il suo risalire indietro attraverso l'inizio di un nuovo rapporto amoroso, significherebbe un «atteggiamento a-vitale e atrocemente tedioso» (Jung 1995: 35), applicabile non solo alla vita ma anche alla creazione poetica, un pericolo che minaccia la poesia di Cino e anche e fino ad un certo punto quella di Cavalcanti.

⁸ «La conversione dell'energia istintiva avviene tramite trasferimento a un oggetto analogo all'oggetto istintivo. Proprio come la centrale idroelettrica imita la caduta naturale dell'acqua e ne cattura l'energia, anche la macchina psichica imita l'istinto e ne cattura l'energia» (Jung 1995: 53); la macchina psichica che trasforma l'energia istintiva è il simbolo (ivi: 56). La stessa energia, prosegue Jung, trattenuta e sottomessa alla macchina trasformatrice del simbolo è capace di trasmutare e cambiare le sostanze di base per dare origine alla nascita di un'altra cosa. In questo senso, cfr. Scrimieri (2005: 103-108).

sonetto tocca, come dice De Robertis (2005: 486), «là dove [...] più provocava» il suo destinatario.

2.2. *I' HO VEDUTO GIÀ SENZA RADICE*

Non è indifferente considerare il sonetto risposta di Dante a Cino *I' ho veduto già senza radice* come appartenente al periodo fiorentino ovvero scritto nel periodo dell'esilio, a partire del 1303, quando i due poeti soffrivano l'esilio, fatto quest'ultimo che avrebbe ripercussioni sull'interpretazione delle quartine.

Sul sonetto di Dante gravitano, come nel caso di Cino, la *Vita Nuova* e le canzoni petrose. Ma è evidente che Dante nella sua risposta non vuole parlare della *Vita Nuova* né del modo in cui ha risolto il conflitto con la donna gentile. Nel suo sonetto c'è solo una fantasmatica eco linguistica della *Vita Nuova* attraverso il suono delle parole rima in *-ice* ('radice', 'elice', 'contradice', 'notrice'), riprese dal nome comune 'beatrice' usato da Cino per evocare nel suo destinatario il ricordo di quel nome di cui Dante ora non vuole più parlare.⁹ Nella prima terzina però il poeta si sofferma sulla giovane donna verde menzionata da Cino, connotandola con questo stesso tratto e descrivendo come essa, attraverso gli occhi, sia penetrata sì dentro nel suo interno che è stato necessario un lungo periodo di tempo per farla uscire da lì:

Giovane donna a ccotal guisa verde
 talor per gli occhi sì a dentro è gita
 che tardi poi è stata la partita.

(vv. 9-11)

Questi versi, a mio avviso, potrebbero mettersi in rapporto con la canzone *Amor che movi tua virtù dal cielo*, appartenente al periodo fioren-

⁹ «e bastino le innovazioni di parole in rima, fino all'hapastico *elice*, proprio là dove Cino più provocava, nonché con la citazione di una favola antica, col nome proprio rampollante, sotto il nome comune, nella mente destinatario» (De Robertis 2005: 486).

tino, situata dalla critica negli anni immediatamente precedenti l'esilio¹⁰ e considerata come la risposta di Dante alla canzone *Donna me prega*, nella quale Cavalcanti¹¹ si mostrava radicalmente critico con il finale della *Vita Nuova* (Fenzi 1999, Pinto 2012).

A partire da una posizione neoplatonica sull'amore come principio trascendente che irradia il suo potere benefico su tutto il creato, questa canzone ha punti di contatto con il sonetto di Dante: in primo luogo, nel modo in cui nelle due composizioni si descrive l'innamoramento. L'io poetico in effetti nella canzone narra come riguardando la bellezza del creato, una giovane donna, attraverso questo guardare, è penetrata e si è insediata nella sua mente, e «ha lì un fuoco acceso»:

Per questo mio guardar m'è nella mente
una giovane entrata, che m'ha preso,
ed halli un foco acceso.

(vv. 24-26)

¹⁰ «*Amor che movi* rappresenta nel corpus delle *Rime* il momento successivo alle composizioni dottrinali [...] (infatti Fenzi ne colloca la data negli anni immediatamente precedenti l'esilio: frutto dell'esperienza accumulata nella *Vita Nuova*, della sua ricezione e del periodo di indagine e riflessione che ne seguì)» (Vilella 2014: 208, con riferimento a Fenzi 2011: 18-19; la traduzione è mia).

¹¹ Anche se la canzone di Dante è sostanzialmente marcata dall'idea neoplatonica, «la mossa di Guido ha avuto successo e Dante è stato costretto a rinnegare entrambi i miti di sublimazione costruiti nel libello, sia quello di Beatrice che quello della donna gentile, ed a rientrare nel circolo angoscioso dell'amor doloroso» (Pinto 2020: 97). A questo proposito Vilella nel suo commento alla canzone considera che la posizione di Dante al riguardo di Cavalcanti non è così estrema: «apparentemente e in modo generico, l'immaginario del brano è vicino a Cavalcanti [...] ma si noti che qui la salvezza è possibile e lo è proprio in virtù dell'intercessione di questo Amore invocato lungo tutta la canzone: in sintesi, quindi, una possibilità ben poco cavalcantiana» (2014: 219). E ugualmente «diversi riferimenti della canzone rimandano al mondo poetico di Cavalcanti [...], a modo di una proposta reattiva, in particolare per quanto riguarda *Donna me prega*, in un'articolazione che propone in definitiva una risposta di alto livello, compresa [come sostiene Fenzi] una "teoria anticavalcantiana dell'amore"» (Vilella 2014: 210; la traduzione è mia).

E, d'altra parte, le due ultime strofe della canzone mostrerebbero in modo esplicito il pericolo sul quale Dante avverte Cino nel caso si innamorasse di una donna giovane. Questo amore lo porterebbe al 'doloroso amor' nei termini dell'amore-morte cavalcantiano, qui ancora non presente ma presentato come una minaccia, a causa proprio dell'eccessiva giovinezza della donna che la rende incapace di amare:

Falle sentire, Amor, per tua dolcezza,
 lo gran disio ch'i'ho di veder lei,
 non soffrir che costei
 per giovinezza mi conduca a morte;
 ché non s'accorge ancor com'ella piace
 né com' io l'amo forte,
 né che negli occhi porta la mia pace.

(vv. 54-60)

In *Amor che movi* quindi Dante mostrerebbe esplicitamente in prima persona il motivo che lo induce a consigliare Cino di non perseguire, di non "cacciare", dice nel sonetto, l'amore di questa donna. I versi della canzone mostrano tuttavia che lui stesso è caduto nella tentazione di questo amore, come Beatrice gli rimprovererà nel Paradiso terrestre (*Pg* XXXI, 59). E anche, dal punto di vista metapoetico, il verso finale «parmi che·lla tua caccia [non] seguer de'», inteso come il consiglio di Dante all'amico di abbandonare la poesia d'amore, è un avvertimento che egli stesso alla fine non ha osservato, come dimostrano le esitazioni, gli abbandoni e i continui ritorni alla poesia d'amore lungo il percorso di scrittura delle canzoni fino ad arrivare a *Tre donne*, in cui il poeta d'amore e il poeta della rettitudine si ritrovano, in un'unione ormai indissolubile.

Il pericolo di cui Dante avverte Cino, inerente alla donna segnata dal colore verde – «Giovane donna a cotal guisa verde» – si riferisce alla sua incoscienza: «manca di coscienza» e di «cognizione d'amore» (De Robertis: 2005: 88); un pericolo che Dante intensifica nella seconda terzina, «periglio è grande in donna sì vestita», dove viene attivato l'intertestato della donna «vestita a verde» di *Al poco giorno*: «l'ho veduta già vestita

a verde» (v.25); qui la donna non solo è segnata dall'incoscienza e immaturità nell'amore— «[ma] ben ritorneranno i fiumi a' colli / prima che questo legno molle e verde / s'infiammi» (vv. 31-33)¹² —ma anche dalla freddezza e durezza della pietra; una donna che prelude all'abisso in cui Dante è caduto lungo il percorso delle canzoni petrose, culminante in *Così nel mio parlar*.

Le due quartine del sonetto formano una grande analogia che De Robertis considera una parabola destinata a rappresentare la natura immatura della donna nell'amore. Sono versi, tuttavia, che, se si considera il sonetto scritto nell'esilio dei due poeti e nel tempo della scrittura del *Convivio*, acquisiscono una profondità di senso storico, esistenziale e ideologico, e anche politico, come ha dimostrato Raffaele Pinto nel *Libro de las Canciones*, senza che sia cancellato però il loro livello di senso riferito alla immaturità della donna, incapace di dare frutto nell'amore. L'albero senza radici sarebbe figura di Cino¹³ nel quale «il frutto che non può sbocciare [...], perché 'mal vive' nell'esilio, è un'autentica poesia d'amore» (Pinto 2014: 534)¹⁴. Si conclude così, sempre secondo Pinto, che Dante nel suo sonetto considera che la tematica d'amore «solo ha senso in un contesto esistenziale non conflittivo, cioè nelle rispettive patrie» (2014: 534) dei due poeti. «L'esilio — come Dante spiega in *Cv* I, ii-iv — obbliga a cambiare radicalmente l'oggetto di studio e della poesia e questo cambiamento di orientamento è figurativizzato nel *Convivio* attraverso il mito della donna gentile, alla quale Cino si riferisce nel suo

¹² In questo senso, è interessante mettere in rilievo la presenza del semema 'legno' nel sonetto di Dante (v.2) e nella sestina *Al poco giorno* (v.33), riferito alla natura, pura materia, priva di coscienza della giovane donna a causa della sua giovinezza e immaturità, simile a quella del legno, aggravata nel caso del sonetto dalla falsa apparenza di fertilità ma incapace di dare frutto nell'amore; e nella sestina, a causa della sua radicale incapacità all'amore.

¹³ Mario Marti dice a proposito di questi versi: «Non è certo allusione piacevole per Cino; e anche i successivi versi hanno un'aria di scherzo lieve» (1969: 732).

¹⁴ La traduzione in italiano è mia.

sonetto, in opposizione al mito di Beatrice, centrale nella *Vita Nuova*, scritta a Firenze» (Pinto 2014: 534).¹⁵

Dalla prospettiva dell'esilio, pertanto, secondo queste parole, la donna gentile che Cino menziona nel sonetto *Novellamente amor mi giura e dice*, in senso metapoetico non sarebbe più la donna pietosa della *Vita Nuova*, né la giovane donna verde di *Al poco giorno*, quella che fa risalire l'energia dell'eros alla sua base elementare istintiva, ma la donna filosofia del *Convivio*,¹⁶ verso la quale Dante nell'esilio decide di indirizzare il suo amore, non tanto, a mio avviso, per opporsi al mito di Beatrice ma, come lui stesso dice nel trattato secondo (II xii 2), per recuperare la salute («la mia mente che si argomentava di sanare») e trovare consolazione al suo dolore ad un livello superiore dell'anima, a differenza

¹⁵ Anche se considerati questi sonetti scritti nell'esilio, non è facile decidere se Cino, quando scrisse il suo sonetto, avesse in mente un secondo livello di senso per la donna gentile, vale a dire il senso allegorico della donna filosofia del *Convivio*. In questo aspetto, ci si dovrebbe chiedere se Cino conoscesse il *Convivio*, se teniamo conto dell'opinione diffusa che «non c'è alcuna certezza che Dante l'avrebbe pubblicato in vita, e che questo spiegherebbe la scarsa fortuna dell'opera ai suoi esordi e la sua difettuosa trasmissione» (Molina Castillo 2005: 17). D'altra parte, anche se Cino «sembra identificare la donna gentile con la pargoletta dato che entrambe sono rivali di Beatrice», fusione molto significativa «poiché Beatrice nell'Eden farà lo stesso nella sua accusa delle infedeltà di Dante» (Pinto 2014: 530), credo tuttavia che nelle parole di rimprovero di Beatrice a Dante sarebbe da distinguere, da una parte, una deviazione morale rappresentata dalla pargoletta (*Pg* XXXI, 49) – e che ora si proietterebbe sulla donna verde dei due sonetti della tenzone – e, dall'altra parte, una deviazione intellettuale (*Pg* XXXIII, 87-90), allegoricamente rappresentata dalla donna gentile del *Convivio*. Il rimprovero di Beatrice, come osserva Anna Maria Chiavacci Leonardi, non sarebbe tanto a causa dell'amore di Dante per la filosofia ma di «quella passione filosofica esclusiva che prese Dante nella sua giovinezza e lo avvicinò alle posizioni averroistiche, che portavano a ritenere la ragione umana di per sé sufficiente a intendere la verità dell'universo (cfr. vv. 87-90)» (1994: 974).

¹⁶ È vero che nel *Convivio* Dante decide ad un certo momento di non parlare più di Beatrice (II viii 7): «ma però che de la immortalità de l'anima è qui toccato, farò una digressione, ragionando di quella; perché, di quella ragionando, sarà bello terminare lo parlare di quella viva Beatrice beata, de la quale più parlare in questo libro non intendo per proponimento». Una decisione simile a quella che Dante prese alla fine della *Vita Nuova*.

del tempo della *Vita Nuova* quando era stato tentato di farlo nella dimensione dell'anima sensitiva, corrispondendo all'amore della donna pietosa.

3. INTORNO AL VERSO *CHE TARDI POI È STATA LA PARTITA*

Dalla prospettiva dell'esilio e del tempo del *Convivio*, vorrei soffermarmi sul verso undici del sonetto, «che tardi poi è stata la partita»:

Giovane donna a'ccotal guisa verde
 talor per gli occhi sì a dentro è gita
 che tardi poi è stata la partita.

(vv. 9-11)

Questo verso in modo conciso e un po' enigmatico parla di quanto sia stato difficile disinnamorarsi della «giovane donna a'ccotal guisa verde», della lentezza e del lungo processo necessario per la sua partenza dall'interno dell'amante. Nell'ordinamento del *Libro de las Canciones*, alle petrose segue una serie di canzoni che potrebbero servire per interpretare e riempire di senso l'avverbio *tardi* di questo verso.¹⁷ Dante nella canzone numero cinque, *Amor che movi*, ha rappresentato, come abbiamo visto, l'esperienza dell'amore per una giovane donna che poi nelle canzoni successive, dalla settima alla nona, diventerà la donna pietra. Egli non rifiuta questo amore, la cui negatività culmina nell'amore per la donna di *Così nel mio parlar*, prima canzone della serie che a modo di macrosegno guida l'interpretazione del resto delle canzoni, esibendo il pericolo inerente all'amore per questa donna di cui Dante nel suo sonetto di risposta avvertiva Cino. Egli assume a fondo il percorso petroso e la lezione di Cavalcanti, fino a quando nella decima canzone, *E' mi incresce*, inizia un lento movimento di recupero di sé stesso e di liberazione del-

¹⁷ *Tardi* «vale anzitutto lentamente», ma in altre occorrenze «significa dopo il tempo conveniente e opportuno», come avviene nella nostra canzone «per il fatto che t. si trova in proposizione consecutiva: Rime XCV 11: Giovane donna... / talor per gli occhi sì a dentro è gita, / che tardi poi è stata la partita» (Marti 1970).

l'anima, magistralmente descritto da Juan Varela-Portas nell'introduzione del *Libro de las Canciones* (2014: 92-107).

Questo processo emerge dal ricordo e dal dialogo con la *Vita Nuova* circa la natura miracolosa della donna, seguito dal pentimento e dal pianto, simbolo di purificazione e di trasformazione dell'ira in perdono, e dalla necessaria riconversione etica del soggetto. L'io poetico cerca, in modo forse ancora oscuro, una via di uscita dall'universo morale e intellettuale implicito nell'amore per la donna verde-pietra. Il lento distacco da questa donna e dalla poetica inerente al suo amore, il *tardo* distacco, come lui stesso dice a Cino, comincia a manifestarsi nella canzone dottrinale, undicesima della serie, *Poscia ch'amor del tutto m'ha lasciato*. Ma il soggetto si rende conto che per diventare poeta della rettitudine deve prima recuperare la salute, e che per recuperare la salute deve recuperare colui che "è pien di salute", cioè l'Amore, e che per recuperare l'amore deve recuperare il minimo gesto di corrispondenza della donna, il suo saluto. Per questo motivo, la successiva canzone, dodicesima, *La dispietata mente*, interrompe il discorso dottrinale e riorienta la poetica di Dante, confermando il nucleo fondante e originario della sua identità come poeta d'amore, che aveva consacrato nella quinta canzone, *Amor che movi* (vv. 18-19), e aveva definito poi nella sesta, *Io sento sì d'amor la gran possanza*, come servizio. Una poetica nettamente dichiarata nei primi versi della tredicesima canzone, *Tre donne* – «dentro siede Amor / il quale è 'n signoria della mia vita» (vv. 4-5) –, dove il poeta d'amore e il poeta della rettitudine coesistono. C'è voluto dunque questo lento e lungo processo per arrivare a questo punto, come dichiarava succintamente il verso del sonetto «che tardi poi è stata la partita» (v. 11), processo che culmina nell'ultima canzone, *Amor da che convien pur ch'io mi doglia*, preludio della *Commedia* in cui il poeta della rettitudine e il poeta d'amore sono uno. C'è voluto questo lungo processo di purificazione dell'immagine oscura dell'amata interna, rappresentato dalla dinamica delle quindici canzoni, per arrivare finalmente alla sua più elevata manifestazione nella *Commedia*. Un processo che innanzitutto consiste nella materializzazione nella scrittura poetica di quanto alla fine della *Vita Nuova*

si muoveva incontaminato nel *cielo* della mente e che progressivamente scende alla scrittura per incarnarsi, inquanto si agita nella terra e nel mondo. Il che significa, dal punto di vista creativo, l'invenzione di una nuova poetica, quella che si materializza e risplende nella *Commedia*.

4. A MODO DI APPENDICE: INTORNO ALLO SGUARDO DI BEATRICE

Tornando all'inizio di questa riflessione e all'interpretazione di Cino della visione di Dante nel sonetto *A ciascun' alma presa*, a partire dalla quale egli rende anche la donna potenzialmente partecipe dell'esperienza amorosa una volta risvegliata all'amore,¹⁸ in contrasto con il consueto e diffuso *topos* del suo disdegno causa del 'doloroso amor' nell'amante, vorrei soffermarmi, tenendo conto dei versi di Cino nella canzone per la morte di Beatrice, sul potere e la forza attanziale dello sguardo di Beatrice, il cui effetto positivo e benefico si rivela pienamente nel secondo canto dell'*Inferno* e che Cino suggeriva nel congedo della sua canzone.

In questo senso, non sappiamo fino a che punto la Beatrice della *Vita Nuova* conoscesse l'amore e fino a che punto Dante fosse stato capace di risvegliare in lei la sua capacità di amare. Il dio Amore, in un dato momento, consiglia Dante di compiere il requisito essenziale di ogni relazione amorosa: abbandonare i simulacri e manifestare in forma diretta e esplicita, attraverso una ballata, il suo amore per lei, cioè, farla così «di suo cuor saccente», come direbbe Cino, ma Beatrice risponde alla ballata col silenzio.

C'è un momento, tuttavia, nella *Vita Nuova* in cui si potrebbe intravedere un atteggiamento positivo di Beatrice verso Dante; sarebbe nel tempo finale della lode, poco prima della sua morte, quando Dante descrive gli effetti di dolcezza e di salute che produce in lui il suo sguardo: «questo m'avenne ovunque ella mi vede» (XXVII); uno sguardo che sarebbe

¹⁸ Come suggerisce anche Dante in *Amor e 'l cor gentil sono una cosa*: «e tanto dura talora in costui, / che fa svegliar lo spirito d'Amore. / E simil face in donna omo valente» (*Vita Nuova*, XX).

come una ricompensa alla lode che il poeta le dedica e uno sguardo, come osserva Raffaele Pinto, che «continuerà a guardarlo dopo la sua morte, dal cielo» (2003: 323).¹⁹ In questo senso, è interessante osservare come Cino nel congedo della canzone per la morte di Beatrice alluda proprio all'atteggiamento positivo con cui lei accoglieva la lode che Dante le dedicava in vita e che ora in cielo la spinge ad aiutarlo, senza dimenticare però che nella figura etimologica «laudando me ne' suo' detti laudati» è implicito anche il deciso elogio di Cino verso la poetica della lode di Dante:

Ella parla di voi con li beati,
 e dice loro: “Mentre che io fui
 nel mondo, ricevei onor da lui,
 laudando me ne' suo' detti laudati”.
 E priega Dio, lo signor verace,
 che vi conforti sì come vi piace.

(vv. 71-76)

Lo sguardo benefico di Beatrice verso Dante, appena insinuato nella *Vita Nuova*, evidenziato da Cino nel congedo della sua canzone, è quello che Dante porterà al suo culmine quando lo convertirà nella forza attanziale che promuove la dinamica della scrittura della *Commedia*, e in tal senso si potrebbe forse ipotizzare che nei versi iniziali del poema si nasconda un ricordo dei versi finali della canzone che Cino aveva dedicato alla morte di Beatrice.²⁰ Lo sguardo di Beatrice ora è di protezione e di aiuto e rivela in lei amore: «L'amico mio e non de la ventura»; «I' son Beatrice che ti faccio andare; / [...] / amor mi mosse, che mi fa parlare»

¹⁹ Con la sua morte, Beatrice assume «una funzione decisiva nella *Commedia* [...]; la sua morte la fissa una volta per tutte in questa funzione visiva (o illuminativa) che Dante aveva scoperto nell'ambito della poetica della lode» (Pinto 2003: 323). «Proprio nel canto X dell'*Inferno* Beatrice è definita come *quella il cui bell'occhio tutto vede* (131)» (Pinto 2001: 50).

²⁰ In questo senso Enrico Fenzi osserva: «Cino mostra una singolare, penetrante e addirittura profetica intelligenza, non tanto perché sappia dare a Dante i consigli giusti, ma perché ha perfettamente capito quale sarebbe stata, in ogni caso, la via che il nuovo eccezionale amico avrebbe seguito» (2016: 94).

(*If* II, 61, 70 e 72). C'è voluto molto tempo, come ho sottolineato nel commento al verso «che tardi poi è stata la partita» (v.11), risposta di Dante a Cino; c'è voluta in Dante molta purificazione del potere oscuro dell'immagine interna dell'amata, prima che Beatrice parli e dica queste parole salvifiche d'amore e di pietà verso Dante, prima che, alla fine della *Commedia*, lo riguardi e gli sorrida – «[...] e quella, sì lontana / come pareva, sorrise e riguardommi» (*Pd* XXXI, 91-92) – e prima che Dante ascolti le parole di Bernardo che testimoniano l'amore di Beatrice per lui – «E 'l santo sene: 'Acció che tu assommi / perfettamente', disse, 'il tuo cammino, / a che priego e amor santo mandommi'» (ivi, 94-96).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, D (1993): *Vita Nuova*, Introduzione e cura di Manuela Colombo, Milano, Feltrinelli.
- ALIGHIERI, D. (2005): *Rime*, ed. commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, Ed. del Galluzzo.
- ALIGHIERI, D. (2014): *Libro de las Canciones y otros poemas*, ed. de J. Varela-Portas de Orduña, Madrid, Akal.
- ALIGHIERI, D. (1987): *Convivio*, a cura di Piero Cudini, Milano, Garzanti.
- FENZI, E. (2011): *La canzone di Dante "Amor che movi la tua virtù dal cielo": una teoria anti-cavalcantiana sulla natura di amore*, in Gruppo Tenzone, *Amor che movi la tua virtù dal cielo*, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM - Asociación Complutense de Dantología, pp. 15-60.
- FENZI, E. (2016): *Intorno alla prima corrispondenza tra Cino e Dante: la canzone per la morte di Beatrice e i sonetti "Perch'io non truovo chi meco ragioni" e "Dante, i' non odo in quale albergo soni"*, in *Storia della poesia italiana*, a cura di Rossend Arqués Corominas e Silvia Tranfaglia, Firenze, Franco Cessati Editore, pp. 75-96.
- CHIAVACCI LEONARDI, A.M. (1994): Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Purgatorio*, Milano, Mondadori.
- LEDDA, G. (2016): *Cino da Pistoia e il rifiuto dell'ineffabilità*, in *Storia della poesia italiana*, a cura di Rossend Arqués Corominas e Silvia Tranfaglia, Firenze, Franco Cessati Editore, pp. 45-60.
- MARTI, M. (1969): *Poeti del Dolce Stil Novo*, a cura di Mario Marti, Firenze, Le Monnier.
- MARTI, M. (1970): voce *Cino da Pistoia*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani.
- MOLINA CASTILLO, F. (2005): Dante Alighieri, *Convivio*, Madrid, Cátedra.

- JUNG, C.G. (1995), *Energética psíquica y esencia del sueño*, Barcelona, Paidós.
- PINTO, R. (2001): *Sensi smarriti. La ermeneutica del disdegno in Cavalcanti e Dante (II)*, in «Tenzone», 2, pp. 39-65.
- PINTO, R. (2016): *'Naturalmente chere ogni amadore' e il dialogo fra Cino, Dante e Guido*, in *Storia della poesia italiana*, a cura di Rossend Arqués Corominas e Silvia Tranfaglia, Firenze, Franco Cessati Editore, pp. 61-74.
- PINTO, R. (2020): *Le Rime di Dante. Libro di canzoni o Rime sparse?*, Receptio Academic Press, London.
- SCRIMIERI, R. (2005): *Despertar el alma. Estudio junguiano sobre la 'Vita Nuova'*, Madrid, Ediciones La Discreta.
- VILELLA, E. (2014), *Amor che movi la tua virtù*, in Dante Alighieri, *Libro de las canciones y otros poemas*, Ed. de J. Varela-Portas de Orduña, Madrid, Akal.

Dante e Cavalcanti.
Tensioni, dialoghi e circolarità tra ‘amore-ragione’ e
‘amore-passione’

MARIO MINARDA

Università degli Studi di Palermo

mario.minarda@gmail.com

RIASSUNTO:

Il contributo, riprendendo nelle sue linee interpretative essenziali la nota questione del rapporto tra Dante e Cavalcanti in merito alla natura dell'amore in ambito lirico, si sofferma su alcuni luoghi danteschi per osservare come l'apparente dicotomia oppositiva tra ragione e passione assuma in realtà toni e aspetti che vanno nel segno della costante oscillazione di temi, figure e forme. Così i vistosi mutamenti degli statuti poetici operati nel tempo da Dante, visibili, per esempio, a partire da certi passi nodali della *Vita nuova*, non appaiono affatto netti o repentini: sono piuttosto il frutto di ponderate rielaborazioni, di circolazioni filosofico-concettuali e, soprattutto, di trasmigrazioni stilistico-lessicali che alimentano un laboratorio inventivo ricco e *in fieri* in entrambi gli autori.

PAROLE CHIAVE: Dante, Cavalcanti, *Vita nuova*, amore, circolazioni.

ABSTRACT:

The contribution, taking up in its essential interpretative lines the well-known question of the relationship between Dante and Cavalcanti regarding the nature of love in the lyrical context, focuses on some Dantean works to observe how the apparent oppositional dichotomy reason-passion takes on reality tones and aspects that follow the constant oscillation of themes, figures and forms. Thus, even the striking changes in the poetic statutes brought about by Dante over time, visible, for example, starting from certain key passages of the *Vita nuova*, do not appear at all clear or sudden; but they are the result of thoughtful reworkings, conceptual circulations and, above all, stylistic-lexical transmigrations that fuel a rich and ongoing inventive laboratory in both authors.

KEYWORDS: Dante, Cavalcanti, *Vita nuova*, love, circulations.

... quando si dice l'uomo vivere, si dee intendere l'uomo usare la ragione, che è una speciale vita e atto della sua più nobile parte.

(Dante, *Convivio* II III 7-4)

Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus...

(Andrea Cappellano, *De amore*)

Tra le più note e interessanti (ma non per questo meno controverse) questioni che ruotano intorno al rapporto tra Dante Alighieri e Guido Cavalcanti vi è quella relativa alla diversa concezione che i due poeti hanno circa la natura dell'amore. In realtà il famoso dissidio, di cui hanno

già dibattuto in maniera approfondita e accurata numerosi critici,¹ non assume né i toni né i modi di una netta opposizione; ma approda alla sua sostanziale importanza partendo dal presupposto che si tratta pur sempre di nuclei concettuali e di percorsi poetici che nei due autori appaiono costantemente *in fieri* e alimentano un laboratorio inventivo-teorico che tiene conto di reciproche influenze culturali, nonché di costanti movimenti linguistico-espressivi. Figure, forme e strutture allegoriche avanzano quindi per gradi e in modo parallelo, dialogando tra loro e trasmigrando stilisticamente dall'uno all'altro poeta. Ciò asseconda una certa flessibilità compositiva sia in Cavalcanti che, soprattutto, in Dante, almeno fino a gran parte della *Vita nuova*; poi, con mutata ricerca, si arriva anche alla scrittura della *Commedia*, volendo, in questo breve lavoro, sostare solamente su alcuni più noti punti delle opere dantesche.

Per fare un solo esempio, circoscrivere e confinare la questione amorosa nell'opera lirica di Guido Cavalcanti entro i termini dell'irrazionalità estrema, della inarrestabile forza distruttrice della passione erotica, percepita, in buona sostanza, come tormentata e paralizzante e, di contro, annoverare i testi di Dante in quelli della misurata ragionevolezza, della sublimata dolcezza o della pura contemplazione spirituale è operazione alquanto discutibile, forse perfino superata e fuorviante: proprio perché in sé sentita come troppo schematica o rigida. Piuttosto gli esempi non mancano nell'uno (Cavalcanti) e nell'altro (Dante) a supporto di una circolazione fluida di idee, fonti e modelli desunti dalla tradizione precedente e opportunamente rielaborati se non, addirittura, superati.²

¹ Tra i quali ricordiamo almeno Enrico Malato (1995: 54-73). In generale per un quadro più esaustivo sul tema della passione amorosa nell'ambito della letteratura italiana medievale si rinvia all'imprescindibile studio di Tonelli (2015).

² In realtà Auerbach scrive che sin dall'inizio della rispettiva produzione poetica giovanile in Cavalcanti prevalgono motivi ed elementi che «ereditati dal *trobar clus*, diventarono attraverso il Petrarca il punto di partenza di una tendenza poetica estremamente soggettivistica», laddove in Dante invece emergerebbe di più «un senso della regolarità e chiara articolazione del periodo che è affine a quello antico». Riguardo, nello specifico, la dogmatica dell'amore, nell'indicare tali palinsesti propri del mondo

In particolare, a proposito di Guido Cavalcanti, Rea, introducendo le *Rime* del poeta, ha giustamente evidenziato l'affrancamento dalla «dimensione cortese attraverso l'interiorizzazione del discorso lirico [...] e il dialogo costante e profondo con modelli filosofici e scritturali [...] che determinano molte delle successive opzioni dantesche e petrarchesche».³

Anche in versi come «Non fu sì alta già la mente nostra / e non si pose 'n noi tanta salute / che propriamente n'avian conoscenza»,⁴ desunti dal celebre sonetto *Chi è questa che ven, ch'ogn'om la mira*, seppur con valenza negativa (come ci palesa il «Non fu» in posizione incipitaria), già per la sola presenza di lemmi molto pregnanti come «mente» e «conoscenza» (marcati entrambi dalla posizione in *explicit*), inducono il lettore più accorto a interrogarsi, quantomeno, su una possibile dimensione riflessiva, nonché immaginativa, anche di matrice dantesca, presente all'interno del canzoniere cavalcantiano. La possibile comunanza con Dante è data dal fatto che proprio il lemma *mente* nel poeta della *Vita nuova* non allude solamente a una ricostruzione memoriale, ma a una variegata articolazione interna che chiama in causa sensi e percezioni. Esse, pur provenendo dall'esterno, sono rielaborate secondo un preciso processo interiore e immaginativo.⁵ Del resto, specularmente, in Dante,

antico, il filologo tedesco menziona per Dante autori quali Ovidio e Andrea Cappellano, oltre che Virgilio naturalmente (Auerbach 2021: 44-53).

³ «L'istanza cavalcantiana di introspezione comporta un radicale mutamento di prospettiva, che coinvolge la lingua e gli oggetti della poesia cortese, generalmente orientata, fino a quel momento, verso la richiesta amorosa alla donna [...]. Ma, soprattutto, viene individuato un lessico altamente pregnante, che si carica di nuovi significati. Si tratta di un'operazione che poggia su un solido sostrato dottrinale di derivazione aristotelico-averroista» (Rea 2011: 14).

⁴ Per le citazioni dalle *Rime* si farà riferimento all'edizione a cura di Roberto Rea e Giorgio Inglese del 2011.

⁵ Scrive Borsa in questo senso che «nella poesia di Cavalcanti e di Dante il lessico della tradizione lirica è sottoposto a selezione e specializzazione per corrispondere con esattezza alla teoria della percezione aristotelica. Il termine *mente*, ad esempio, non indica semplicemente la memoria, ma fa riferimento più nello specifico, e con straordinaria

nel sonetto *Ciò che m'incontra, ne la mente more* (XV 4-6), il secondo dei tre dedicati alla crisi successiva all'episodio del gabbo, troviamo – per accennare solo a qualche espressione – «l'anima sbigottita che non conforta», di chiara ascendenza cavalcantiana (testimoniata dalla presenza dell'aggettivo «sbigottita»).

Tuttavia, per rifuggire perfino da qualsiasi interpretazione che vada nel segno di una semplice e duplice reversibilità, è bene tenere presenti alcuni dati strettamente cronologici: anche questi oggetto di ricognizioni già attuate dai filologi, nonché acquisite, sulle quali pertanto non ci si dilungherà troppo, ma si proverà a riassumerle.

I punti di partenza sono due: da un lato la composizione della *Vita nuova* che avvenne, come sappiamo, intorno agli anni dal 1293 al 1295; dall'altro, i conseguenti rapporti che con essa intrattiene quella che è considerata la “canzone-manifesto” di Guido Cavalcanti, cioè *Donna me prega*. E qui in realtà sorgono le prime dispute. Se la canzone numero XXVII nell'edizione critica del canzoniere di Cavalcanti è, appunto, da collocare cronologicamente dopo la *Vita nuova*, allora Dante avrebbe da sé maturato ed elaborato uno specifico percorso poetico e un'ampia formazione letteraria, essendosi già avvalso di personali letture⁶ o dopo avere meditato a lungo sui propri *auctores*: elementi che, considerati in un *iter* medio-lungo, andavano puntellando ideologicamente nell'Alighieri

regolarità, alla *vis apprehendendi ab intus*, cioè il senso interno. Localizzato nel cervello, a norma dell'*Avicenna latinus* il senso interno si articola nelle cinque virtù di fantasia, immaginazione, immaginativa/cogitativa, estimativa, forza memoriale o reminiscibile: esso riceve le informazioni tratte dai sensi esterni e, su quella base, è in grado di concepire, produrre, rielaborare, comporre e conservare immagini. L'*imaginatio*, in particolare, è concepita come serbatoio o deposito delle percezioni e delle forme sensoriali; essa “è anche chiamata *vis formalis*, ad esempio nel trattato *De anima* di Avicenna, e dispone quindi del potere di creare ‘forme’: queste forme sono immagini mentali, i cosiddetti *phantasmata*”» (Borsa 2018: 141-142).

⁶ Del resto è noto che la *Vita nuova* «dà rappresentazione a un'esperienza erotica che si propone al tempo stesso come una maturazione spirituale. Ma il testo è anche il resoconto idealizzato di una evoluzione poetica, dalle prime prove fino alla scoperta di una nuova concezione di poesia» (Carrai 2023: 6).

un preciso discorso teorico, oltre che un approdo artistico-culturale frutto di determinate esperienze esistenziali.⁷

Oppure si fa strada un'altra tesi, in realtà molto più accettata: cioè che la canzone di Guido, scritta dal poeta di *Noi siamo le tristi penne sbigottite* in un momento successivo rispetto alla composizione e alla circolazione della *Vita nuova*, implicherebbe nei suoi contenuti base, di fatto, una sorta di graduale e puntuale contestazione tecnica dei principi affrontati nel libello dantesco. Se invece, ritornando alla prima ipotesi, la canzone cavalcantiana fosse precedente, «Dante non avrebbe potuto non tenerne conto nell'impostazione del suo capolavoro giovanile» (Pasquini 1995: 693 e ss).

In ogni caso non c'è dubbio che, al di là di questi complessi e, per certi aspetti, circolari incroci di dati temporali, i modi del rapporto quasi proporzionale “Dante : Cavalcanti = *Vita nuova* : *Donna me prega*” stanno in realtà nei termini di un contrasto teorico di fondo,⁸ molto più dinamico e articolato.

Procedendo direttamente con la lettura dei testi, i versi della celebre lirica cavalcantiana da tenere in considerazione, per una prima, e certo non esauriente, analisi, sono i seguenti, desunti dalla III stanza:

Non è vertute, – ma da quella vène
 ch'è perfezione – (ch'è si pone – tale),
 non razionale, – ma che sente, dico;
 for di salute – giudicar mantene,
 ché la 'ntenzione – per ragione – vale:
 discerne male – in cui è vizio amico. (vv. 29-34)

⁷ Ha scritto, appunto, Alberto Casadei che in Dante sin da subito «la vocazione poetica è prima di tutto una questione esistenziale, radicata nell'esperienza, e solo in seconda battuta è determinata dalle esperienze tecniche» (Casadei 2020: 29).

⁸ Ribadisce infatti Giorgio Inglese il fatto che «l'interpretazione storica di questo dissidio riporta al profondo contrasto dottrinale apertosi (1292-1293?) fra *Donna me prega* e *Vita nova*, ossia fra il razionalismo aristotelico di Guido e il sincretismo teologico-filosofico di Dante» (in Alighieri 2016: 149).

In questi versi è chiaro l'intento del poeta di dimostrare la genesi del desiderio, dell'appetito amoroso, scaturito non dall'anima razionale, ma da quella sensitiva, secondo un connubio fecondo che segue alla lettera i dettami dell'aristotelismo radicale, ovviamente di matrice averroistica;⁹ un'operazione ben congegnata che lega quindi insieme linguaggio poetico e lessico filosofico, come ci ha ricordato, del resto, Maria Corti (1983: 9). Un legame, quello tra questi due codici linguistici che però, secondo Rea (2008) e sulla scorta di Contini, resta di natura stilistica: ossia ai soli fini della rappresentazione; proprio perché la conoscenza speculativa in senso stretto risulta impossibile.¹⁰ Tornando alla canzone, gli impulsi fisici non sono un'attitudine innata appartenente all'intelletto dell'uomo («non è vertute»); bensì derivano da quella particolare facoltà individuale definita, con termine tecnico-filosofico, «perfezione», cioè *perfectio* – che a sua volta tradurrebbe letteralmente il greco *ἐντελέχεια* – ossia principio caratterizzante, appunto, l'anima sensitiva. Ciò di per sé comporta una patente diversità sia nel modo consueto di discernere le cose (cioè secondo ragione), che nel considerare le stesse deviando dal giusto giudizio («for di salute – giudicar mantene»). Anche perché questa passione, che poi alla lunga si rivelerà essere oltre ogni eccesso («ch'oltra misura»), ha la pesante prerogativa di ingombrare del tutto la mente del soggetto, di offuscarla,¹¹ di prevalere in quanto decisa spinta volontaria,

⁹ «Grazie alle acquisizioni averroiste, espone precisamente in *Donna me prega* (eternità, separatezza dell'intelletto possibile, separatezza dell'anima sensitiva – che comprende peraltro la *virtus intellectiva* – e sua ricerca “naturale” del “buon perfetto” in sé), Cavalcanti può guardare all'amore come ad una battaglia “naturale” che si svolge nell'anima umana fra la *concupiscentia (hominis)*, che ostacola l'uomo nella ricerca di ciò che *naturaliter* desidera (il “buon perfetto”), e la *virtus intellectiva* (quella che «aita la contraria via»)» (Antonelli 2001: 9).

¹⁰ «Rimane, a mio avviso, quanto mai valido il giudizio continiano secondo cui Cavalcanti “non è, come tipicamente Dante, un realista del linguaggio filosofico, bensì un nominalista, che usufruisce quello strumento ai fini di euristica linguistica e immaginativa, e non mira alla conoscenza, della quale oltre al resto dubita in sede razionale, ma alla rappresentazione”» (Rea 2008: 20).

¹¹ Tale offuscamento risulta così palese perché, come ricorda Enrico Fenzi, in Cavalcanti il dettato poetico esprime e analizza il tema amoroso «in chiave medico-fisica,

o forte desiderio, su qualsiasi capacità intellettuale o conoscitiva¹² («ché la 'ntenzione – per ragione vale»). Al punto da palesarsi, infine, sotto forma di «vizio». In buona sostanza, dal verso 29 fino al 38, scrive Tonelli (2015), si è in presenza di un vero e proprio «errore del giudizio (virtù estimativa) che porta a sottomettere la ragione fino a che, di conseguenza all'impedimento della virtù, l'amante può giungere a morte».¹³ Morte del soggetto, commentava del resto già Malato (1995: 851), che è «anche intellettuale e morale evidentemente».

Nella *Vita nuova* Dante utilizza invece sin da subito il termine «ragione», proprio nel momento in cui (in veste di *compiler*, più che di

nella grande linea della tradizione medica araba, come una sorta di malattia associata alla bile nera e agli eccessi melanconici, che aggredisce l'individuo, ne offusca le facoltà superiori, genera uno stato di dolore e disperazione che può portare alla morte. [...] Al centro della sua poesia non sta la donna con le sue eventuali e più o meno eccelse qualità, ma la condizione del poeta medesimo che si sente minacciato da una forza estranea e ostile, e che ossessivamente si analizza e si descrive come vittima di uno spossamento che uccide i suoi *spiriti* vitali e la sua stessa identità. A determinare la sua disavventura, in altri termini, non pesa tanto e solo l'atteggiamento dell'amata, dura di cuore oppure dispensatrice di piacere, ma piuttosto il modo con il quale il poeta accoglie in sé un amore che lo espropria di se stesso e ne annulla le facoltà» (Fenzi 2016: 239-240).

¹² Dopo avere spiegato le evidenti derivazioni e implicazioni lessicali dal *De anima* di Aristotele, interpolato con l'arabo di Averroè, così commenta Nardi (1990): «L'amore dunque, per il Cavalcanti, è una passione che viene non dalla potenza razionale dell'anima, cioè dall'intelletto, ma da quella "che sente", cioè dall'anima sensitiva, la quale è perfezione del corpo, e tale è ritenuta dagli averroisti [...] Conforme a questa psicologia perfettamente averroistica è la morale che su di essa costruisce il Cavalcanti. La dialettica della vita morale si regge sul contrasto fra l'anima sensitiva che è forma e perfezione del corpo, e l'intelletto che è una sostanza separata. L'una è sede degli istinti e delle passioni irrazionali, l'altro gode unicamente di una vita di ragione, che consiste nella speculazione del vero» (Nardi 1990: 100).

¹³ «La perfetta fra le virtù dell'anima sensitiva (non di quella razionale, intellettuale, ma di quella "che sente": "ex parte anime sensibilis" [...] la più 'alta', la più nobile, quella che ha potere su tutte le altre, è la virtù estimativa [...]. Da quella virtù, appunto, viene l'amore ("da quella vène", v. 29); o meglio, deriva dal suo errore di giudizio: infatti questo tipo d'amore (v. 32) "tiene il senno for di salute", colpisce direttamente e per prima proprio quella virtù cui è delegato il discernimento, la valutazione, il giudicar» (Tonelli 2015: 51-52).

auctor) è chiamato a scegliere *in primis* le tappe più significative della sua particolare autobiografia che alterna prosa e versi;¹⁴ ovvero selezionare con estremo rigore analitico i punti nevralgici della materia da trattare; e solo successivamente spiegare i motivi del suo “andare cercando” Beatrice: cioè solo dopo che la stessa figura femminile gli era apparsa la prima volta all’età di circa nove anni. Vengono descritte dal poeta le modalità con cui governare o, meglio, cercare di comprendere certi effetti prodotti in lui da questa visione che scaturisce, certo, da un effetto ottico-visivo (a sua volta filtrato da precisi modelli precedenti),¹⁵ ma che «si insedia nella mente del soggetto, non nel cuore».¹⁶ Per cui, come è noto, a proposito di questo particolare invaghimento, personificato col nome e la figura di Amore, Dante così scrive già nel II capitolo del suo particolare «libro della memoria»:

nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio de la ragione. In quelle cose là ove cotale consiglio fosse utile a udire. E però che soprastare a le passioni e atti di tanta gioventudine pare alcuno parlare fabuloso, mi partirò da esse; e trapassando molte cose le quali si potrebbero trarre de l’esempio onde nascono queste, verrò a quelle parole le quali sono scritte ne la mia memoria sotto maggiori paragrafi.¹⁷

¹⁴ Secondo Carrai «nella *Vita nova* prosa e versi hanno – come è logico – una diversa funzionalità che rispecchia rispettivamente il momento analitico e quello della melodica effusione. Diviene allora a maggior ragione legittimo tentare di verificare se non sia proprio questa la principale chiave di lettura da applicare al testo dantesco per inquadrarlo come testo di stile elegiaco» (Carrai 2020: 22).

¹⁵ Su questo particolare rapporto con la tradizione, focalizzato sulla teoria della percezione, che accomuna, soprattutto, Guinizzelli e Cavalcanti, si rimanda ad Arqués (2017: 112-115).

¹⁶ «Anzitutto nella *Vita nova* la figura di madonna, introiettata per mezzo del senso della vista, non si insedia nel cuore ma appunto, come si è detto, nella mente, in quanto luogo specificamente deputato, secondo la teoria aristotelica della percezione, alla ricezione e alla conservazione delle immagini» (Borsa 2018: 144).

¹⁷ Si fa riferimento all’edizione con introduzione a cura di Edoardo Sanguineti (Alighieri 1999).

Dante sta di fatto affermando che la ragione in lui si configurerebbe come salda guida, come giusto *consilium*, nonché leale e precisa indicazione progettuale (e quindi stilistico-lessicale) di un percorso ideativo-poetico che, nel suo progressivo cammino, esclude nettamente il parlare d'amore, il riferirsi a esso in termini *fabulosi*, cioè senza fondamento. Il poeta manifesta piuttosto l'esplicita volontà di scegliere, in maniera accorta, elevandoli cioè a paradigmi esemplificativi, solamente «maggiori paragrafi»: sarebbe a dire non tutti i fatti in maniera indistinta, ma solo quelli portatori per lui di una certa significanza; utili a suggellare e inquadrare, in un contesto allegorico e poetico, le proprie immagini, i propri trasporti emotivi, i quali poi diverranno, nel prosieguo del testo e della stessa vicenda, sempre più di tipo mistico e teologico.

In un secondo momento però – e precisamente nel capitolo IV, dopo il sonetto *A ciascun' alma presa e gentil core*, che commenta la tormentata e altrettanto celebre visione della donna dal cuore mangiato e dopo avere dichiarato, forse un po' polemicamente, che «Lo verace giudizio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno», Dante afferma che tutta la sua anima, cioè la sua completa attività vitale, è occupata ossessivamente dal pensiero di Beatrice e tale pensare a lei lo rendeva talmente di «sì fraile e debole condizione» che i suoi amici, alcuni dei quali «pieni di invidia», erano desiderosi di sapere ciò che lui serbava internamente e celava all'esterno.¹⁸ Sicché il poeta non può fare a meno, in seguito, di denunciare tale atteggiamento in maniera esplicita: «Ed io, accorgendomi del malvagio domandare che mi facevano, per la volontade d'amore, lo quale mi comandava secondo lo consiglio de la ragione, rispondea loro che Amore era quelli che così m'avea governato».

¹⁸ Nella sirma finale di una stanza isolata cavalcantiana (XI, *Poi che di doglia cor conven ch' i porti*) è presente questo tema del non volere manifestare esternamente gli affannosi moti interni causati da Amore: «mi cangio di mia ferma opinione / in altrui condizione / sì ch'io non mostro quant'io sento affanno» (vv. 10-12). Chiaro però che qui il discorso ha una valenza assolutamente paradossale (non presente in Dante) che, alla fine, disgelando "l'inganno", rivela tutta l'enfasi drastica che porta al completo disfacimento (Cavalcanti 1998: 90).

Se quindi poco prima Amore «reggeva», cioè tentava di mantenere una sorta di controllo misurato sull'animo del poeta, adesso, dal momento che la passione si fa molto più penetrante e dirompente, tanto da tramutarsi in pensiero ossessivo per la mente, esso addirittura, con sfumatura semantica accrescitiva, comanda («mi comandava»): cioè esercita un potere drastico ed enorme che pilota ancora di più tutte le azioni e tutte le possibili risposte esplicative che il soggetto può esprimere in merito alla propria condizione. Inoltre, come ha sostenuto Pinto (2022), sembra proprio configurarsi la situazione quasi matematica palesata in *Convivio* III, x, 2, ossia quella per la quale «quanto la cosa desiderata più appropinqua al desiderante, tanto lo desiderio è maggiore, e l'anima, più passionata, più si unisce alla parte concupiscibile e più abbandona la ragione». ¹⁹ È come se l'anima del poeta, colma di passione («passionata»), fosse in un rapporto inversamente proporzionale con la dimensione razionale che invece, in condizioni normali, la caratterizza. La ragione risulta sospesa e inibita, quando si tratta, appunto, di forte desiderio di un oggetto esterno reale. Quindi, in sostanza, «finché Beatrice è viva ed avvicicabile, l'amore viene sperimentato da Dante esclusivamente nelle forme della *alienatio mentis*, cioè della patologia che descrivono i medici e che è lo sfondo ideologico della lirica medievale»; ²⁰ una condizione del genere, precisa Rea (2018: 354-357 e ss.), certo si presenta a questa altezza «nei termini di una violenta patologia che, costringendo l'anima all'*immoderata cogitatio* dell'amata, finisce per compromettere le funzioni vitali dello spirito naturale».

Ancora più avanti, nel capitolo XV del libro, Dante – all'ennesima trasfigurazione interiore, a seguito della derisione di un gruppo di donne, tra le quali vi era anche Beatrice –, dopo il sonetto composto ed elaborato nella «camera de le lagrime», dal titolo *Con l'altre donne mia vista gabbate*, il quale doveva, secondo le intenzioni, muovere a pietà l'amata

¹⁹ Si cita da Alighieri 1987.

²⁰ «Perché l'amore sia non malattia ma salute, è necessario che il suo oggetto venga radicalmente allontanato, ed è appunto questa la finalità del mito di Beatrice» (Pinto 2022: 23).

e gli altri («Se questa donna sapesse la mia condizione, io non credo che gabbasse la mia persona, anzi credo che molta pietade le ne verrebbe»: *Vn XI*), riflette circa due possibilità che gli si presentano, a questo punto, davanti; e che tra loro, però, si scontrano: continuare la ricerca di Beatrice per rivederla e pascersi così, almeno a livello immaginativo, delle sue meraviglie sempre più rarefatte, miracolose e, a loro volta, trasfigurate idealmente («io le direi, che sì tosto com'io imagino la sua mirabile bellezza, sì tosto mi giugne uno desiderio di vederla», *Vn XV*); oppure (seconda soluzione) auto-imporsi, con ferrea e necessaria volontà, di non incontrarla più, al fine di evitare sofferenze e umiliazioni ulteriori. Quest'ultimo partito, che sembrerebbe proprio il più ragionevole, paradossalmente però non viene preso («e però non mi ritraggono le passate passioni da cercare la veduta di costei», *Vn XV*). È come se si fosse in presenza di un nuovo offuscamento, di un arresto della mente, incapace di prendere decisioni ponderate e razionali. Tali paralisi, tuttavia, verranno opportunamente superate solo in una nuova fase del rapporto amoroso presente nella *Vita nuova*: quella che vedrà nella lode la soluzione più nobilitante sia a livello lirico che concettuale: si tratta infatti di forme e punti di vista che prospettano una razionalità più attenuata e matura. Di conseguenza si assiste anche al mutamento stilistico (nonché conoscitivo) rispetto al dettato poetico di Cavalcanti.²¹ Ma prima di quel momento l'animo di Dante appariva ancora prematuramente e "cavalcantianamente" scisso tra le due intenzioni scritte sopra. E proprio i primi quattro versi del sonetto presente nel medesimo capitolo XV della *Vita nuova* lo dimostrano:

Ciò che m'incontra, ne la mente more,
quand' i' vegno a veder voi, bella gioia;

²¹ A proposito di ciò Roberto Rea (2016), riferendosi a Dante e ai tre sonetti presenti nei capitoli XIV, XV e XVI della *Vita nuova*, ha parlato di «un vero e proprio collasso cognitivo e poetico, necessario però alla vitale scoperta della lode»; ciò in quanto «ad approdare al silenzio è la stessa esperienza lirica cavalcantiana, che Dante ha riprodotto e protratto fino all'esaurimento, mettendone a nudo i limiti intrinseci. Quelli di un Io autoreferenziale ossessivamente votato all'analisi di sé» (Rea 2016: 354-357 e ss).

e quand'io vi son presso, i' sento Amore
 che dice: «Fuggi, se 'l perir t'è noia».
 Lo viso mostra lo color del core
 che, tramortendo, ovunque po' s'appona;
 e per la ebrietà del gran tremore
 le pietre par che gridin: «Moia, moia».
 Peccato face chi allora mi vide,
 se l'alma sbigottita non conforta,
 sol dimostrando che di me li doglia,
 per la pietà, che 'l vostro gabbo ancide [...]

(vv. 1-12)

Amore, ancora una volta personificato, parla direttamente al poeta e sia la sede di questo incontro dialogico, cioè la mente, sia il riferimento alla morte, al pallore o allo stupore (presenti infatti sono alcuni lemmi chiave come «more», «perir», «tramortendo», «gran tremore», «alma sbigottita», che troviamo rispettivamente ai vv. 1, 4, 6, 7, 10) non possono non richiamare alcuni influssi o addirittura echi palesi di Guido, in quanto «la percezione del proprio sfinimento viene trasfigurata in una affannosa drammatizzazione in cui perfino gli stessi sassi sembrano invocare la morte del poeta, che cerca invano sostegno per tenersi in piedi» (Rea 2021: 63). Senonché Dante, in veste questa volta di *commentator*, nella successiva prosa esplicativa scrive (riferendosi a una specifica sezione del sonetto) che «ne la prima dico quello che Amore, consigliato da la ragione mi dice quando le sono presso», facendo comunque comprendere come «la sostanza intimamente razionale del sentimento non venga mai del tutto compromessa e le immagini di stravolgimento vengano accuratamente attenuate». ²² In ciò abbiamo piuttosto un distacco dall'amore cavalcantiano, il quale si arrestava alla dimensione

²² «La prosa tende a ricondurre le drammatizzazioni liriche sotto il controllo di una superiore capacità di analisi dei fatti interni, dando al lettore l'impressione che il protagonista, seppure al momento non in grado di superare tale stato di angoscia, comunque riesce a riconoscerne lucidamente le dinamiche, evitando ulteriori derive» (Rea 2021: 63).

dell'impossibilità e dell'indicibilità dell'esperienza erotica da parte del soggetto.

Nonostante dunque la dedica del libello a «questo primo mio amico», presente all'inizio del capitolo XXX che si configura nei termini e nei modi di una comune e consapevole scelta stilistica della lingua volgare, nella prosa del capitolo XXXVIII le tensioni relative alla differente percezione del sentimento amoroso e gli stessi conflitti dell'animo visti in precedenza assumono in Dante i toni più concilianti del dialogo a distanza con Guido Cavalcanti. Nel senso di un ritorno, di un richiamo, che è per lo più di *dispositio* formale. Come già anticipato, del resto, qualche riga prima.

In precedenza infatti, nel capitolo XXXVII, a Dante erano venuti terribili e violenti sensi di colpa per avere tradito il ricordo di Beatrice appassionandosi eroticamente alla «donna gentile», la quale gli era già apparsa, a sua volta, nel capitolo XXXV, ricordandogli, in quella sede, alcuni tratti della vera figura amata. Nella continua riflessione di Dante si palesa ben presto quindi un conflitto interiore tra il desiderio-passione del cuore, atto a perpetuare irrazionalmente l'appetito dei sensi e il ben più radicato, riflesso e ponderato, senso di colpa. Quest'ultimo deriva invece da uno scavo analitico dell'anima razionale e veritiera, la quale continua a invitare il poeta a servirsi dell'intelletto e ad agire sempre secondo misura e ragione. Però se le modalità formali di questo scontro antitetico sono ancora nella prosa quelle della teatralizzazione dialogica tra le due parti (proprio come avviene in alcune celebri figurazioni poetiche care a Cavalcanti), le quali, palesate sotto forma di rigoroso pensiero parlante, si rivolgono direttamente al soggetto passivo, nel sonetto tale disputa «è molto meno conflittuale di quanto la prosa ha preliminarmente dichiarato» (Rea 2021: 70).

Già, quindi, nella parte in prosa Dante anticipa la costruzione dicotomica con la quale sarà reso il sonetto successivo:

In questo sonetto fo due parti di me, secondo che li miei pensieri
erano divisi. L'una parte chiamo cuore, cioè l'appetito; l'altra

chiamo anima, cioè la ragione; e dico come l'uno dice con l'altro.
 E che degno sia di chiamare l'appetito cuore, e la ragione anima,
 assai è manifesto a coloro a cui mi piace che ciò sia aperto. (*Vn*
 XXXVIII)

Il poeta non soltanto sente la necessità di formalizzare in questo modo le divisioni del suo animo, ma addirittura fa intuire, tra le righe, una sorta di omaggio poetico («assai è manifesto a coloro a cui mi piace che ciò sia aperto») che va nello specifico filone antinomico e conflittuale in cui è possibile riconoscere i segni espressivi tipici dell'universo lirico cavalcantiano. Ecco infatti cosa recitano i primi versi del sonetto:

Gentil pensiero che parla di vui
 sen vene a dimorar meco sovente,
 e ragiona d'amor sì dolcemente,
 che face consentir lo core in lui.
 L'anima dice al cor: «Chi è costui,
 che vene a consolar la nostra mente,
 ed è la sua virtù tanto possente,
 ch'altro penser non lascia star con nui?».

(vv. 1-8)

Se i versi 5-6 («Chi è costui / che vene a consolar la nostra mente») ci ricordano inevitabilmente il celebre verso di Guido *Chi è questa che vèn, ch'ogn' om la mira*, il verbo «consolare» ci riporta però nuovamente in tutt'altra direzione. Infatti in Guido lemmi come «sente», «valor», ma soprattutto «anima» e «cor» danno il senso immediato di una passiva staticità mentale, di distruzione, di morte, di impossibilità;²³ prevale invece in Dante un atteggiamento comunque conoscitivo e, in ogni caso, consolatorio e colmo di fiducia,²⁴ che avrà i suoi più alti esiti allegorici

²³ Si vedano i sonetti VII e VIII delle *Rime* di Guido Cavalcanti, cioè, rispettivamente, *L'anima mia vilment' è sbigotita* e *Tu m'hai sì piena di dolor la mente*.

²⁴ Secondo Falzone, in pratica, «il dissidio tra Dante e il suo primo amico diviene di colpo leggibile come un contrasto di natura ideologica, determinato dal graduale ma inesorabile distacco di Dante, fin dalla *Vita nova*, dall'orizzonte culturale e filosofico

nella costruzione più definita della figura teologica di Beatrice nella *Commedia*.²⁵ Desta inoltre particolare attenzione, ai fini del nostro discorso, anche il verso 3 del sonetto di cui sopra, «e ragiona d'amore sì dolcemente», che presenta, più che altro, qualche embrionale consonanza con la stessa canzone dantesca *Amor che ne la mente mi ragiona*: precisamente al verso che recita «lo suo parlar sì dolcemente sona».

Ci si (ri)trova in questo caso in *Convivio* III e Dante, recuperando poeticamente il motivo della lode di matrice vitanoviana, sta parlando adesso, con tono molto più innalzato e rarefatto, di una donna del tutto diversa. Una figura che, con buona probabilità, rappresenta allegoricamente la Filosofia e che nel testo giovanile di Dante (al capitolo XXXV) poteva riferirsi invece all'episodio dell'infatuazione per una concreta donna gentile. Dopo l'esigenza di comprensione della miracolosità di Beatrice, che rimane inevitabilmente aperta, in quanto «l'intelligenza nova» non viene da Dante intesa, giacché lo spirito «parla sottile»²⁶ – come viene palesato nel sonetto conclusivo della *Vita nuova*, *Oltre la spera che più larga gira* –, il poeta si affida ora, nel contesto del più maturo trattato in volgare, a un'ulteriore razionalità potenziata («l'intelletto»); la quale però non soltanto non comprende, si smarrisce («sovr'esse disvia») e non percepisce affatto il dettato intensamente disioso che Amore gli instilla, ma neppure riesce a esprimerlo con termini adeguati:

dell'amico, incompatibile con l'idea cristiana della salvezza, e dal contestuale approdo a una concezione “spiritualistica” dell'amore, tanto fiduciosa circa la possibilità (oggettivamente, se non intenzionalmente, anticavalcantiana) di sottomettere la passione amorosa al consiglio della ragione, valorizzando al massimo grado la nozione aristotelica di virtù come desiderio “ragionevole”, quanto quella del primo amico, ancorata alla psicologia averroista, di questa possibilità rappresentava invece la dolorosa ma ferma negazione» (Falzone 2018: 269-270).

²⁵ «La *Vita Nuova* però ci aveva raccontato una storia diversa delle scelte amorose del suo protagonista: storia di sublimazione dell'amore e di idealizzazione di Beatrice» (Tonelli 2021: 17).

²⁶ Cfr. l'ultimo sonetto presente nella *Vn*, *Oltre la spera che più larga gira*.

Lo suo parlar sì dolcemente sona
 che l'anima ch'ascolta e che lo sente
 dice: «Oh me lassa! Ch'io non son possente
 di dir quel ch'odo de la donna mia!».
 E certo e' mi convien lasciare in pria,
 s'io vò trattar di quel ch'odo di lei,
 ciò che lo mio intelletto non comprende.

(*Amor che ne la mente mi ragiona*, vv. 5-11)

Si potrebbe vedere in questo progressivo innalzamento della materia (e dello stile) da parte di Dante un tornare, con più consapevolezza, sui temi inerenti alla definizione in sé della natura di amore. Ciò è stato interpretato come una possibile risposta alla cosiddetta “rimenata” di provocazione che Guido Cavalcanti aveva espresso attraverso il sonetto *I' vegno 'l giorno a te infinite volte*, in cui il vecchio amico finge che sia proprio l'Amore-Passione in persona ad andare a trovare innumerevoli volte il poeta; così facendo, «gli ricorda i trascorsi e le rime amorose composte in precedenza, gli rimprovera i pensieri *vili* che lo tormentano²⁷, con probabile riferimento alle riflessioni di Dante sulle implicazioni peccaminose dell'amore» (Malato 1995: 853).

Cavalcanti aveva infatti pronunciato a suo tempo un giudizio indubbiamente negativo sulle nuove rime di Dante. Che, dunque, il conseguente rammarico avesse implicazioni ideologiche lo rivela proprio il riferimento polemico a «l'annoiosa gente» (v. 6), sotto la quale si cela il gruppo di poeti filosofi legato al filone realistico-materialista nel quale sarebbe stato annoverato lo stesso Guido. È chiaro che comunque, seppure con il rapporto oramai deteriorato, le tensioni ideologiche tra i due continuano ad avvenire nei modi e nelle forme di uno scambio continuo, a volte più manifesto, a volte più oscuro. Una oscurità interpretativa, un'ambiguità semantica che andranno inoltre a cifrare, secondo Contini

²⁷ Anche se, commenta Rea, «tale condizione di viltà, che per Dante si rivelerà propedeutica alla scoperta di nuovi valori spirituali, avrebbe invece, secondo Guido, mutato profondamente l'animo dell'amico, privandolo delle sue migliori virtù e quindi precludendogli la vera intelligenza d'amore, ossia la sua visibilità» (Rea 2011: 222).

(1968: 143-157), tutto il senso della «presenza inquietante» di Cavalcanti anche all'interno della *Commedia*.

Prima dei famosi riferimenti, più o meno diretti, nel poema sacro in terzine, nei quali è possibile vedere la patente presenza cavalcantiana,²⁸ vale a dire il celebre luogo di *Inferno* X, v. 63 («Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno») e *Purgatorio* XI, v. 97 («Così ha tolto l'uno a l'altro Guido»), in realtà è importante sottolineare come già nel canto della passione incontenente per eccellenza, ossia il girone dei lussuriosi, nel V dell'*Inferno*, spicchi un celeberrimo verso come «che la ragion sommettono a talento», in cui Dante sintetizza in maniera efficace la motivazione della pena inflitta ai dannati, i peccatori carnali. Stessa opposizione si era del resto già notata in Cavalcanti nel verso 33 di *Donna me prega*, «ché la 'ntenzione – per ragione vale», dove, secondo Barolini (2006), seppure veicolato da una sintassi differente, il significato è sostanzialmente identico: anzi serve ad arricchire e a sviluppare meglio il contesto dantesco, denotando una sofisticazione filosofica maggiore.²⁹

Ma, volendo ancora circolarmente tornare un'ultima volta alla *Vita nuova*, nel capitolo XXXIX Dante stesso, in seguito all'ultima visione immaginativa di Beatrice, dichiarava di volersi pentire «de lo desiderio a cui sì vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanzia de la ragione».

Di fronte a siffatte presenze che oscillano da un poeta a l'altro, a tali richiami, ora solamente linguistico-lessicali, ora più marcati in senso teorico-concettuale, certo in apparenza ambigui e contraddittori, vale la pena ribadire in sede conclusiva quanto si era ipotizzato all'inizio di

²⁸ Su ciò si rinvia al contributo di Pinto (2000: 97-121).

²⁹ In particolare, argomenta meglio la studiosa: «Using *intenzione* to signify desire, Cavalcanti states that, for a lover, desire takes the place of reason. Although keyed to different registers—one Aristotelian and scholastic, the other more traditionally erotic and courtly, with “talento” replacing “'ntenzione” (it is interesting to note that “talento” is the last word of *Donna me prega*)—these two verses make essentially the same point. In fact, “che la 'ntenzione per ragione vale” is a philosophically more sophisticated way of saying “che la ragion sommettono al talento”» (Barolini 2006: 78).

questo discorso, e cioè che è del tutto impossibile segnare cesure nette, fratture inconciliabili, o richiami *a posteriori*; al contrario, bisogna valutare e capire bene come, e in quali contesti (a partire ovviamente da opportuni vagli cronologici e filologici), tali opposizioni, tali manifestazioni di tensioni o di scambi siano più funzionali per comprendere meglio l'*iter* della rielaborazione lirica e ideologica. Nonché le successive stratificazioni esegetiche che accompagnano i percorsi dei due autori. Tragitti che, per quel che riguarda il nodo tematico relativo all'amore, attingono, pur variandolo di continuo e dall'interno, al medesimo serbatoio poetico-figurativo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, D. (2016): *Inferno*, revisione del testo e commento di G. Inglese, Roma, Carocci.
- ALIGHIERI, D. (1987): *Convivio*, a cura di P. Cudini, Milano, Garzanti.
- ALIGHIERI, D. (1999): *Vita nuova*, introduzione a cura di E. Sanguineti, Milano, Garzanti.
- ANTONELLI, R. (2001): *Cavalcanti o dell'interiorità*, «Critica del testo» IV / 1, pp. 1-22.
- ARQUÉS, R., (2017): *L'amore al suo debutto in Cavalcanti e dintorni*, «Chroniques italiennes web 32», pp. 1-23.
- AUERBACH, E. (2021): *Dante, poeta del mondo terreno* (1929), ora in ID., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, pp. 44-53.
- BAROLINI, T. (2006): *Dante and Cavalcanti (on making distinctions in matters of love): 'Inf.' 5 in its lyric and autobiographical context*, in *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, Fordham, New York, Fordham.
- BORSA, P. (2018): *Immagine e immaginazione: una lettura della 'Vita nova' di Dante*, «Letteratura & Arte» 16, pp. 139-157.
- CARRAI, S. (2023): *Introduzione*, in D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, Milano, Rizzoli, pp. 5-23.
- CARRAI, S. (2020): *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la 'Vita nova'*, Firenze, Olschki.
- CASADEI, A. (2020): *Dante. Storia avventurosa della 'Divina Commedia' dalla selva oscura alla realtà aumentata*, Milano, Il Saggiatore.
- CAVALCANTI, G. (1998): *Rime*, a cura di M. Ciccutto, introduzione di M. Corti, Milano, Rizzoli.
- CONTINI, G. (1970): *Cavalcanti in Dante* (1968), in ID., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, pp. 143-157.

- CORTI, M. (1983): *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi.
- FALZONE, P. (2018): *Dante e l'averroismo di Cavalcanti: un nodo storiografico da ripensare?*, «Studi danteschi» LXXXIII, pp. 269-270.
- FENZI, E. (2016): *Guido Cavalcanti, o della perdita*, in *Le deux Guidi. Guinizzelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, a cura di M. Gagliano, P. Guerin, R. Zanni, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 237-250.
- MALATO, E. (1995): *Il dissidio per la 'Vita Nuova'*, in ID., *Dante e Guido Cavalcanti. Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, vol. I, Roma, Salerno, pp. 54-73.
- NARDI, B. (1990): *L'averroismo del "primo amico" di Dante*, in ID., *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza.
- PASQUINI, E. (1995): *La crisi dello Stilnovo: la negazione di Cavalcanti e il superamento di Dante*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. I, Roma, Salerno, pp. 690-704.
- PINTO, R. (2000): *Sensi Smarriti. La ermeneutica del disdegno in Cavalcanti e in Dante (I)*, «Tenzione» 1, pp. 97-121.
- PINTO, R. (2022): *Spazio e tempo romanzeschi nella Vita nuova*, in *Dante e il prosimetro. Dalla "Vita nova" al "Convivio"*, a cura di P. Borsa e A.M. Cabrini, Milano, Università degli Studi ("Quaderni di Gargnano", 5), pp. 19-33.
- REA, R. (2008): *Cavalcanti poeta: uno studio sul lessico lirico*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.
- REA, R. (2011): *Introduzione*, in CAVALCANTI, G., *Rime*, a cura di G. Inglese e R. Rea, Roma, Carocci, pp. 13-32.
- REA, R. (2016): *La 'Vita nuova' e le Rime. Unus philosophus alter poeta. Un'ipotesi per Cavalcanti e Dante*, in *Dante. Fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il Settecentenario della morte (2021)*, Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del

Convegno internazionale di Roma: maggio-ottobre 2015, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, t. II, Roma, Salerno, pp. 354-357 e ss.

REA, R. (2018): *Amore e ragione nella 'Vita nuova'*, «Studj romanzi» XIV, n.s., pp. 165-195.

REA, R. (2021): *Dante: guida alla 'Vita nuova'*, Roma, Carocci.

TONELLI, N. (2015): *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

TONELLI, N. (2021): *Da Beatrice a Beatrice. Le vie del desiderio*, «La ricerca» XX, a. 9, n.s., pp. 14-18.

«Col quale il fantolin corre a la mamma»: el gesto y la vulnerabilidad en el *Purgatorio*

EMA TOMIOZZO

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

La plasticidad y riqueza de las imágenes de la *Commedia* se encuentra, para muchos críticos, en la raíz de la fortuna de su recepción a través de los siglos. Heather Webb (2022) atribuye parte de su poder visual a las minuciosas descripciones de gestos y movimientos corporales que recorren el poema y se despliegan en un plano doble: lo legible y lo visible. Para “destilar” desde lo visual el contenido político y ético de la gestualidad en el *Purgatorio*, Webb se apoya en la propuesta de análisis geométrico-postural del sujeto elaborada por la filósofa Adriana Cavarero (2016) y comprende la *Commedia* como un «sistema gestual dinámico de inclinación hacia el prójimo, una suerte de *ethos* de proximidad» (2022: 1). El sujeto del *Purgatorio* estaría, entonces, definido por su inclinación dinámica hacia el otro, en oposición al sujeto recto y verticalmente autosuficiente. En la misma línea, Anna Maria Chiavacci Leonardi (1984) identifica el origen de la *dolcezza* del *Purgatorio* en la aceptación por parte de sus habitantes de la propia insuficiencia para alcanzar la salvación sin la ayuda del prójimo y la misericordia divina. Este artículo pretende armonizar las aproximaciones de estas autoras para abordar la manera en que la gestualidad construye en el *Pur-*

gatorio una retórica de vulnerabilidad e interdependencia que permea la relación del sujeto con los otros y con Dios, y explorar las posibilidades que ofrece el cuerpo como espacio textual a la vez ajeno y propio al lector en el proceso de recepción.

PALABRAS CLAVE: *Purgatorio*, corporalidad, gesto, inclinación, vulnerabilidad.

ABSTRACT

The plasticity and richness of the images in the *Commedia*, is, for many critics, at the root of the fortune of its reception throughout the centuries. Heather Webb (2022) adscribes part of its pictorial power to the meticulous descriptions of gestures and bodily movements in the poem, which, by virtue of their visuality, unfold in a double hermeneutic domain: the legible and the visible. To “distill” the ethical and political contents of gesture in *Purgatorio*, Webb resorts to the geometric-postural analysis of the subject developed by philosopher Adriana Cavarero (2016) and understands the *Commedia* as “a [...] dynamic gestural system of inclination towards one’s neighbour, a sort of *ethos* of proximity” (2022: 1). The subject in *Purgatory* is thus defined by way of its dynamic inclination towards the encounter of others, and constructed in opposition to the upright and vertically self-sufficient subject. Likewise, the *dolcezza* that for Anna Maria Chiavacci constitutes the specificity of *Purgatorio* stems from its inhabitants’ acceptance of their own insufficiency to reach salvation without the aid of their neighbours and the mercy of God. This article seeks to harmonize the ideas of these authors to address the way in which gestuality constructs in Dante’s *Purgatorio* a rhetoric of vulnerability and interdependence that permeates the relationship of the subject with others and with God; as well as to explore the interpretative possibilities that the body offers as a textual space in the process of reception.

KEY WORDS: *Purgatorio*, corporeality, gesture, inclination, vulnerability

EL CUERPO Y EL GESTO EN LA *COMMEDIA*: INCLINACIÓN Y RECTITUD

La corporalidad como temática de estudio se ha desplegado de manera abundante e interdisciplinar en las humanidades desde los años ochenta (Blackman 2021; Fraser y Greco 2001) y en los últimos años ha producido interesantes aportaciones también en el campo de la dantología. Robin Kirkpatrick señala que en la concepción del ser humano en la obra de Dante, el cuerpo ocupa un lugar «desconcertantemente central» (1994: 236) y, en la misma línea, Heather Webb (2016) incide sobre la importancia del cuerpo en la noción de *persona* que Dante desarrolla, así como sobre el lugar central que la gestualidad ocupa en su *Commedia*, donde los signos corporales no solamente acompañan a la palabra escrita sino que también actúan por sí mismos de forma similar al texto verbal (2022: 3).

Juan Varela-Portas de Orduña subraya la importancia de la dimensión plástica y visual de la *Commedia* en su recepción a través de los siglos y su particular capacidad para generar «imágenes indelebles [...] en forma de escenas, de momentos, de gestos» en la imaginación de sus lectores (2022: 80). En la misma línea, Heather Webb toma como punto de partida la cultura visual en la que se enmarca el contexto de producción de la obra poética de Dante, así como la prolífica tradición iconográfica que emergería de su recepción, y defiende su pertenencia a un “ecosistema” de textos que son tanto verbales como visuales: es necesario pensar la poesía de Dante también desde su dimensión visual (2022: 2). El estudio del gesto plantea especiales dificultades metodológicas y terminológicas, y por ello excede las herramientas tradicionales de la dantología y el estudio de la literatura: puesto que se ubica en un terreno intermedio entre «lo visible y lo enunciable», un estudio del gesto en la literatura exige la incorporación de aportaciones de otras disciplinas más habituadas a tratar con lo visible (Webb 2022: 14). Al mismo tiempo, el gesto excede también el ámbito de lo visible, en tanto que la respuesta humana al movimiento corporal tiene lugar «in part through forms of knowledge that we cannot readily articulate» (Webb 2022:14). Para superar esta dificultad

inicial, Webb recurre al concepto de «kinesic intelligence» desarrollado por Ellen Spolsky (1996). Partiendo de la hipótesis de la modularidad cerebral,¹ Spolsky concibe la mente como un conjunto de procesos y sistemas heterogéneos, cada uno de ellos especializado en la respuesta a diferentes clases de estímulo (Spolsky 1996: 158). Desde esta perspectiva, todo tipo de conocimiento, inclusive el conocimiento estético, es el resultado de un proceso complejo de elaboración e integración de la información multiforme obtenida de los distintos módulos cerebrales, que nunca puede ser «calibrada» de manera completa o exhaustiva (1996: 158). La recepción de una obra literaria, por lo tanto, no debe ser únicamente comprendida en términos verbales, sino como producto de la interacción entre diferentes competencias –visuales, cinéticas, lingüísticas, sociales– que son conjugadas y calibradas para configurar un «conocimiento elaborado» (1996: 178). Este planteamiento es la base para abordar el estudio de lo gestual en la literatura:

A reader's access to literary texts, however, also depends, for example, on the ability to construct visual images, and then to draw analogies and inferences from those images as well as from words. An account of a reader's ability to produce mental imagery in response to words will clearly be an important aspect of a theory of receptive competence. [...] The understanding of pictures requires kinesic intelligence, itself dependent on visual intelligence. If we can see how people feel, we can imagine how they look, and then how they feel, from descriptions in language of how they look. This kind of multiple embedding is of course the site of conflict as well as confirmation. An interpretive theory will have to account for both (Spolsky 1996: 159).

Es decir, en la lectura de una descripción gestual no intervienen solamente competencias lingüísticas, sino que también responde la “inteligencia cinética” del lector (Webb 2022: 15) puesto que el gesto se sitúa

¹ Este concepto y su relación a la teoría de la literatura es explorado en mayor profundidad en Spolsky 1993.

en un territorio marginal entre el conocimiento cultural y el conocimiento biológico:

some of the intrigue of attempting to view medieval gestures is that we do so from the position of both an insider and an outsider. There is some level of bodily or biological knowledge that allows us, often, to replicate the gesture physically, to experience it somatically. But we cannot see it as a medieval viewer would have seen it, mediated through different accretions of visual vocabularies and resonances (Webb 2022: 17).

Con esta afirmación, Webb abre posibilidades de estudio muy interesantes: si bien el tema de la corporalidad y el gesto en la *Commedia* exige ser abordado desde la conciencia de su otredad histórica y su contexto cultural, también existe un terreno común entre lector contemporáneo y lector medieval.² La complejidad –biológica, filosófica, sociológica, política, religiosa, estética– que el cuerpo reúne como tema literario permite explicar una de las dimensiones del atractivo que la *Commedia* conserva también en su recepción actual por parte de lectores que ya no poseen aquellos «vocabularios y resonancias visuales» que Webb atribuía a sus receptores medievales. Es decir, si bien muchos gestos requieren una contextualización particularmente medieval, otros «will have a certain semantic and affective density that accrues from this accumulation of memories triggered by the specificity of Dante’s description» (Webb 2022: 17).

² Es por el reconocimiento de esta ambigüedad y espesor semántico en las descripciones gestuales que Webb no plantea la “decodificación” como uno de los objetivos principales de su estudio (2022: 18). En esto difiere de aproximaciones anteriores al estudio de la gestualidad en la *Commedia*, como la de Díaz-Corrales (2004), que defiende una comprensión alegórica y estrechamente codificada del gesto: «Parece, pues, verosímil que los gestos, [...] puedan tener, además, por lo que hemos visto, otros sentidos ocultos tras el literal y dependientes del contexto en el que se producen, o lo que es lo mismo, sentidos alegóricos que los exégetas medievales veían en todo lo que les rodeaba» (2004: 27). La postura de Webb se acerca, en cambio, a la de Kirkpatrick (1994), para quien «to read bodies is to read not meanings but rather the degrees of density or opacity in which the particular presence of another being impinges upon us» (247).

La propuesta de Webb, por todo lo dicho, permite establecer un acercamiento al gesto en la *Commedia* que le concede una “semanticidad” fundamental, que es ajena históricamente a la vez que inmediatamente accesible para el lector del presente; y el valor significativo del gesto merece ser estudiado en tanto que conforma una suerte de «coreografía» cuyas implicaciones son tanto estéticas, como éticas, políticas y espirituales (Webb 2022: 1).

Es desde este marco interdisciplinar que envuelve el estudio del gesto que Heather Webb recurre a las ideas de la filósofa italiana Adriana Cavarero (2016) para caracterizar el *ethos* del *Purgatorio* en términos de «sistema gestual dinámico de inclinación hacia el prójimo» (Webb 2022: 1). Cavarero realiza una interrogación del sujeto occidental desde el marco de una geometría de la postura y trabaja con dos modelos gestuales asociados a dos construcciones ontológicas opuestas: la “inclinación” y la “rectitud”. Cavarero afirma que la rectitud y la verticalidad han proporcionado las coordenadas gestuales y filosóficas fundamentales a partir de las cuales se ha construido la idea de sujeto en Occidente (2016: 6). Sin embargo, la construcción recta del sujeto habría “oscurecido” otra posibilidad de figuración, para Cavarero probablemente más natural al ser humano en su relación con otros sujetos, esto es, la inclinación (2016: VII). La imposición del *uomo retto* como modelo ontológico básico, por lo tanto, habría implicado una hostilidad sistemática por parte de la tradición filosófica occidental hacia la figuración “inclinada” del ser humano (Cavarero 2016: 1). La inclinación constituye una amenaza ético-moral para el *uomo retto* cuando significa ‘pasión’, pero su mayor peligro radica en su significado geométrico básico: «every inclination turns outwards, it leans out of the self in the direction of whatever may affect me from the outside world» (Arendt en Cavarero 2016: 5). Es decir, la inclinación es, ante todo, una amenaza estructural para la estabilidad del sujeto, puesto que tiene la capacidad de empujarlo hacia el exterior, fuera de su centro de gravedad, y el *uomo retto* o *upright man* exaltado por la tradición filosófica «more than an abused metaphor, is literally a subject

who conforms to a vertical axis, which in turn functions as a principle and norm for its ethical posture» (2016: 6).

Al igual que en Webb y Spolsky, el planteamiento de Cavarero se sustenta sobre una atribución de semanticidad al cuerpo humano en movimiento, de tal forma que cada una de estas posturas puede contener y encarnar dos modelos diferentes de subjetividad. Por su potente dimensión visual y ético-política, la inclinación y la rectitud –como identifica Webb– resultan herramientas analíticas de gran interés para abordar la construcción del sujeto en el *Purgatorio*, pero en su encuentro con el texto dantesco, sin embargo, la estructura dicotómica propuesta por Cavarero exige ser matizada, no solamente para poder incorporar también el particular significado –gestual, ético, lingüístico– de la *rettitudine* en el contexto histórico de la obra de Dante, sino también para acoger la pluralidad y dinamicidad de las descripciones corporales en la *Commedia*, donde el cuerpo es un espacio semántico variado y tensionado que, como veremos, es capaz de integrar ambas posturas en el arco de un mismo movimiento ascensional. No obstante, en la línea de Webb, comprendemos la diversidad del gesto y el cuerpo en el *Purgatorio* como distintas manifestaciones de un mismo «*ethos* de proximidad», de un mismo «paradigma de vulnerabilidad» en términos de Cavarero (2016: 13), que se encarna corporal y simbólicamente en la figura de la “inclinación”.

Es importante mencionar que, en la *Commedia*, la ‘*rettitudine*’ no implica necesariamente una hostilidad hacia la inclinación, sino que ambos modelos se entrelazan de manera compleja en el texto, obedeciendo a la variedad de sustratos filosóficos y teológicos sobre los que se construye y que en él interactúan. Según la *Enciclopedia Dantesca*, el concepto de ‘rectitud’ tiene su única ocurrencia en vulgar en *Cv* IV xxi 14, donde aparece empleado en el contexto de las doctrinas éticas agustinianas y aristotélicas mediante una metáfora agreste: como un tallo crece en dirección rectilínea hacia el sol, el hombre debe nutrir su apetito hacia el bien mediante la contención de las pasiones (1970 «*Rettitudine*»):

E però vuole santo Augustino, e ancora Aristotile nel secondo de l'Etica, che l'uomo s'ausi a ben fare e a rifrenare le sue passioni, acciò che questo tallo, che detto è, per buona consuetudine induri, e rifermisi ne la sua rettitudine, sì che possa fruttificare (Cv IV xxi 14).

De este pasaje parece desprenderse un imaginario de la rectitud según lo define Cavarero: una figuración del ser humano como construido postural y moralmente sobre un eje vertical que debe excluir la *inclinación* tanto en su definición geométrica –desviación hacia el exterior de un eje vertical– como ética, entendida como *pasión*.

Sin embargo, la complejidad emerge del hecho de que este sustrato moral de rectitud convive en la *Commedia* con otros modelos que parecen reclamar una subjetividad *inclinada*. En esta línea, observa Giuseppe Ledda (2015) que la humildad, entendida como pilar fundamental en la construcción de la identidad de Dante, como narrador y como protagonista, opera en el poema a través de modelos bíblicos como el del rey David –para Ledda «modello archetipico del peccatore che, consapevole del proprio peccato, invoca la misericordia di Dio, disponendosi a compiere un pieno processo penitenziale» (2015: 228). Para Auerbach, la humildad se entrelaza con lo sublime en el imaginario cristiano desde la misma historia de la vida y la pasión de Cristo:

La concepción del hombre, de aquello que en él podía ser admirable y digno de imitación, se modificaba profundamente; Jesucristo se convierte en modelo a seguir, e imitando su humildad cabe la aproximación a su majestad; a través de su humildad ha alcanzado él mismo el culmen de su majestad, encarnándose no en un rey terrenal, sino en un personaje vil y despreciado (1998: 142).

La complejidad que emerge de la interacción de estos sustratos teológicos y filosóficos hace complicado y poco fructífero un análisis dicotómico de la inclinación y la rectitud como posibilidades mutuamente excluyentes en la configuración del sujeto en la *Commedia*. Tanto en su

dimensión gestual-visual, como en su dimensión moral-religiosa, ambas posturas forman parte del mismo recorrido humano hacia la salvación.

CUERPO Y *DOLCEZZA* EN EL *PURGATORIO*

Tras esta aproximación inicial, la dificultad de desentrañar la especificidad del *Purgatorio* con respecto a las otras cánticas se hace aparente. Chiavacci Leonardi busca adentrarse en esta complejidad al defender la existencia en el Segundo Reino de una cualidad estructural-poética de complicada identificación:

Circola per la cantica un'aura –che diremmo, provvisoriamente, d'incanto– una dolcezza di atti, di suoni, di aspetti [...]. Tale particolare atmosfera propone dunque tuttora un problema critico: si tratta di penetrare il senso di questa delicatissima e quasi indefinibile aura che tutto avvolge e che è l'essenza stessa, la forma poetica, del *Purgatorio* (1984: 3).

Para Chiavacci Leonardi, lo que verdaderamente diferencia a las almas del *Purgatorio* de las almas del *Inferno* es algo mucho más fugaz e intangible que la gravedad de los pecados cometidos en vida o la virtuosidad de la conducta. Lo que las diferencia es, en esencia, un movimiento: la capacidad de «rivolgersi a Dio» (Chiavacci Leonardi 1984: 4). El *Vocabolario Treccani* define el verbo '*rivolgere*' en su forma reflexiva como «Volgersi verso una direzione o una persona con il viso o con tutto il corpo [...] o con il discorso» en sentido literal, y como «ricorrere a una persona per aiuto, collaborazione, informazioni, ecc» en uno de sus sentidos figurados (2022 «Rivòlgere»). El marco teórico de Cavarero permite apreciar la estructura profunda de este verbo con mayor claridad: *rivolgersi* en la dirección de una de una persona implica una ruptura del eje verticalizante del sujeto; es decir, como acción traza una línea inclinada porque implica un abandono de la postura recta y autosuficiente en dirección de algo o alguien externo al yo (Cavarero 2016: 5). Es precisamente este *rivolgimento* o inclinación lo que permite

la salvación de grandes pecadores como Manfredi: «Orribil furon li peccati miei / ma la bontà infinita ha sì gran braccia / che prende ciò che si rivolge a lei» (Pg III 120-123). Incluso cuando es empleado en términos alegóricos, el verbo *rivolgersi* por sí mismo genera una fuerte impresión tanto visual como gestual en el lector. Porque las almas del *Purgatorio* se inclinan en dirección de los otros y de Dios, rige la cántica aquello que Webb llama «ethos of proximity» y que Chiavacci Leonardi abarca dentro del concepto de *dolcezza*; los sujetos del *Purgatorio* se necesitan entre ellos y necesitan la misericordia de Dios para salvarse, no constituyen unidades aisladas ni autosuficientes.

De la misma forma que Dante necesita la ayuda de las almas del *aldilà* para poder realizar su viaje, las almas penitentes de la segunda cántica necesitan la ayuda de sus pares vivientes para poder acercarse a la salvación, y los encuentros entre ellos se constituirán como una admisión constante de la propia insuficiencia. Durante toda la cántica son numerosos los ruegos que las almas realizan a Dante de hacer llegar a sus seres queridos la noticia de su encuentro y la petición de que recen por ellas. Los parlamentos de estas almas se presentan para Chiavacci Leonardi «tutti sommessi, quasi detti in pianissimo, tutti affidandosi alla bontà o innocenza altrui» (1984: 12) y en cada uno de ellos

risuona sempre una stessa corda, che diremmo pietosa e umile, mansueta e senza pretese: se puoi, se ti ricorderai, se altri si ricorderà... Esse vogliono dire tutte la stessa cosa: coscienza della propria colpa, e della propria insufficienza alla salvezza. Essi sanno che come non per merito proprio son salvi, così non per proprio merito saliranno più presto al cielo. Questo è il senso profondo della loro mitezza (1984: 12).

La salvación, por tanto, no corre a cuenta del mérito o virtud de las almas en vida: como Manfredi, deben arrojarse a los “grandes brazos” de Dios, que los acogerá por horribles que hayan sido sus pecados. El *Purgatorio*, afirma Chiavacci Leonardi, es el «regno del gratuito [...] che non conta, che non misura, che non dà a ciascuno il suo, ma molto di più»

(1984: 10). La misericordia de la divinidad ante los ruegos de las almas traza una suerte de “inclinación doble”: al otro lado del pedido de ayuda del ser humano, que se extiende verticalmente hacia arriba buscando la salvación, hay una divinidad misericordiosa que se inclina hacia él para tomarlo entre sus brazos. Mientras el *Inferno* se regía por la justicia, el *Purgatorio* obedece a la ley del amor (Chiavacci Leonardi 1984: 9), la «más frecuente y temida de las inclinaciones» (Cavarero 2016: 6). Amar, explica Cavarero (2016), es una amenaza al equilibrio del sujeto recto porque significa ser movido fuera del eje del yo en la dirección de un otro, en lugar de mantener una persecución autárquica de autonomía. Es decir, amar significa inclinarse hacia fuera o, en términos dantescos, significa un *rivolgimento*. La condición de posibilidad de este *rivolgimento*, tanto hacia los otros como a la divinidad, hunde sus raíces en una concepción del ser humano como indisolublemente ligado a su cuerpo, incluso después de la muerte y a la espera de la resurrección física que ocurrirá con el Juicio Final (Kirkpatrick 1994: 244). Porque la corporalidad es precisamente lo que permite la relacionalidad entre los penitentes en el *Purgatorio*, entre los penitentes y Dante, y entre los penitentes y el lector (Webb 2016: 16), el cuerpo “aéreo”, la condición de *ombra*, es un mecanismo que permite a las sombras actuar como personas, como individuos que todavía poseen sus cuerpos animados y que por lo tanto, pueden amar y ser amados (Webb 2016: 14): «The possibility of the temporal and atemporal extension of persona into the afterworlds depends on the function of the aerial body as enabling gestural, postural, and affective relation» (Webb 2016: 17). Kirkpatrick también nota cómo los cuerpos y sus movimientos son una parte fundamental en la construcción del peculiar paisaje ético, religioso y afectivo que caracteriza el *Purgatorio*, «where the body, in the finest detail of movement and response, quickly becomes an object of disinterested love» (1994: 245). El pasaje de Manfredi es un ejemplo particularmente ilustrativo de esta insistencia sobre el cuerpo como pilar central del paradigma ético y teológico del *Purgatorio*. El alcance de la *bontà infinita* aparecía encarnado en la imagen de *le gran braccia*, pero este pasaje también llama

la atención sobre el cuerpo de Manfredi, tanto su cuerpo “aéreo”, como el recuerdo de su cuerpo mortal. La descripción de su belleza física que antecede a su parlamento es interrumpida por una conjunción adversativa (*ma*) que guía la mirada del lector hacia una herida en el rostro de Manfredi, que divide una de sus cejas en dos —«ma l’un de’ cigli un colpo avea diviso» (*Pg* III 108). La voz del propio Manfredi reclama a continuación la atención de Dante y del lector —«Or vedi» (*Pg* III 110)— hacia otra herida, esta vez en su pecho. Esta segunda *piaga* en su cuerpo de sombra se corresponde con las «due punte mortali» que recibió en su cuerpo terrenal (*Pg* III 118) y que serían la causa de su muerte. Heridas que, señala John Freccero, son inexplicables en un cuerpo aéreo, puesto que se presentan como intrusiones accidentales en la corporalidad ideal del más allá, y por lo tanto «exigen» ser interpretadas (1986: 196). Kirkpatrick (1994) discute, sin embargo, esta insistencia por parte de Freccero sobre la necesidad de la interpretación simbólica de las representaciones corporales en la *Commedia* (1986: 199): el énfasis que Dante ejerce sobre la particularidad física no debería ser ignorado, y en lugar de desviar la atención del cuerpo humano, es necesario acercarla constantemente hacia él (1994: 246): «to read the *Commedia* in full means that we must attend to the body» (1994: 242). En el pasaje de Manfredi, las imágenes corporales no solamente acompañan al desarrollo ético y teológico, sino que una parte de este desarrollo está “constituido” por estas imágenes; es decir, es indisociable de ellas y en ellas descansa una parte fundamental de su construcción semántica. El relato de Manfredi sobre los restos de su cuerpo terrenal es particularmente memorable por su poder visual y su potencia afectiva: la posposición del posesivo en «l’ossa del corpo mio» (*Pg* III 127) enfatiza la intensidad del vínculo tanto afectivo como ontológico-teológico de cuerpo y alma en la concepción humana de Dante, y este efecto es intensificado por el verso 130, «Or le bagna la pioggia e move il vento», que escenifica sensorialmente la brutalidad del cuerpo exhumado: «esso corpo è interamente disfatto, disgregato, e la polvere delle sue ossa, mista a quella del terreno, è

sollevata dal vento» (Porena *ad Pg* III 130-131). En la misma línea, Bosco y Reggio observan:

Sembra in quest'ultima terzina, e più ancora nella seguente, di sentire un lieve senso di malinconia alla memoria dei suoi poveri resti dissepoliti e dispersi: nota profondamente umana che non disdice (e ne vedremo altri casi ancor più evidenti) ad un'anima del Purgatorio, in cui i ricordi terreni sono ancora, seppur sfocati, vivi e operanti (*ad Pg* III 124-129).

La corporalidad, por todo lo visto, juega un papel fundamental en la construcción de la *dolcezza* del *Purgatorio*, tanto en lo que respecta a la misericordia que caracteriza la divinidad, como en el paradigma de vulnerabilidad bajo el cual se articula la idea del ser humano.

Chiavacci Leonardi ubica la fuente bíblica de la *dolcezza* del Purgatorio en las *Bienaventuranzas* del Sermón de la Montaña: «el manifiesto del mundo cristiano frente al antiguo» (1984: 5). Son bienaventurados «los que lloran, pues ellos serán consolados», «los humildes, pues ellos heredarán la tierra», «los misericordiosos, pues ellos recibirán misericordia» (*Mt.* 5:3 129) Así, Buonconte es salvado *per una lagrimetta* (*Pg* V 107), y lo mismo Manfredi que, antes de morir llora rindiéndose a la divinidad: «Poscia ch'io ebbi rotta la persona / di due punte mortali, io mi rendei, / piangendo, a quei che volontier perdona» (*Pg* III 118-120).

A partir de todo esto, podemos afirmar que la *rettitudine* moral, entendida como apetito hacia el bien, no traza una línea vertical, autosuficiente y sin desvíos hasta Dios; la salvación no puede alcanzarse sin un reconocimiento previo de la propia falta y sin la misericordia de otros. Lo que Dante cifra en esta *dolcezza* que envuelve al *Purgatorio* es lo que Webb denomina «ethos of proximity» (2022) y lo que para Cavarero es un «modelo ontológico relacional» basado en la inclinación (2016: 11). Dante escoge asumir la vulnerabilidad como paradigma de lo humano (Cavarero 2016: 13) y la receptividad a esa vulnerabilidad como paradigma de lo divino. Entre humano y Dios se produce una relación que espeja la in-

fancia y la maternidad, que son, para Cavarero, los modelos arquetípicos de inclinación:

Adam, who was created as a “perfect man”, probably did assume an erect posture right away. Those born from women, by contrast, evoke a kind of subjectivity already caught up in folds, dependencies, exposures, dramas, knots, and bonds. However grounded in a naturalistic intuition of space it may seem to be, the individual who is vertically encapsulated in its autarchic pretense [...] has no actual correspondence to real life (Cavarero 2016: 130).

De manera semejante a la construcción de lo humano y lo divino en el *Purgatorio*, Cavarero concibe la naturaleza humana como arraigada en la inclinación por efecto de su limitación material y vulnerabilidad intrínsecas, y la relación entre madre e hijo como eminentemente desigual y desequilibrada, donde el niño es el emblema de la dependencia unilateral y absoluta (2016: 13) y la madre representa la inclinación gratuita hacia el otro, los “grandes brazos” misericordiosos que no dan «a ciascuno il suo, ma molto di più» (Chiavacci Leonardi 1984: 10). Este modelo relacional es, entonces, el que se repite a menor escala entre las almas del *Purgatorio*: Dante promete ayudar a aquellos que se lo piden, aunque no tengan nada que ofrecerle a cambio, y de la misma forma Dante es ayudado por otros. En pocas palabras: no existe rectitud moral en el *Purgatorio* sin inclinación hacia el exterior. De esta cántica puede destilarse, entonces, una imagen del ser humano compleja, con un eje flexible y dinámico (Webb 2022: 1) que se inclina hacia los otros a la vez que se yergue recto hacia la divinidad.

EL *GIUNCO*: LA INCLINACIÓN DINÁMICA

La síntesis entre ambas posturas tiene otro antecedente bíblico en varias sentencias evangélicas que encapsulan este movimiento en un retruécano: «porque el que se enaltece será humillado, y el que se humilla será enaltecido» (*Lc.* 14:11, *Lc.* 18:14, *Mt.* 23:12). Retomando el lenguaje

botánico en el que Dante enmarca el término *rettitudine* —el tallo que crece recto— podemos recurrir al *giunco* como representación visual metafórica de este modelo ontológico que rige el *Purgatorio*. La imagen del junco marca la entrada al *Purgatorio* en el canto primero: en orilla de la playa, Dante y Virgilio encuentran a Catón, que les da las primeras indicaciones para iniciar su camino de penitencia: «Va dunque, e fa che tu costui ricinghe / d'un giunco schietto e che li lavi 'l viso, / sì ch'ogne sucidume quindi stinghe» (*Pg* I 94-96). Para poder entrar, Virgilio debe lavarle a Dante la cara con rocío para quitarle todas las impurezas del aire del Infierno y ceñirle los costados con un junco, que al ser arrancado vuelve a renacer milagrosamente. El contenido simbólico del lavado de la cara como rito de pasaje remite a la purificación del ánimo (Chiavacci Leonardi *ad Pg* I 94), pero, como señala Attilio Momigliano, el ceñir del junco es un acto que por sí solo carece de sentido y al cual resulta inevitable buscarle un trasfondo simbólico (*ad Pg* I 94-95). La imagen del junco en Dante bebe de *Is.* 35.7-10 —«El páramo será un estanque / lo reseco un manantial, / habrá hierba, cañas y juncos»— (Fosca *ad Pg* I 133-136) y del ramo de oro que Eneas debe arrancar para entrar al Hades en *Aen.* VI 143-144 (Hollander *ad Pg* I 133-136), pero, tal y como se presenta en la *Commedia*, sería la imagen de la virtud de la humildad (Chiavacci Leonardi *ad Pg* I 103, Momigliano *ad Pg* I 94-95). El junco, por su flexibilidad, es la única planta que puede vivir en las orillas del mar, puesto que se pliega ante los golpes de las olas en lugar de endurecerse:

Ecco la ragione per cui il giunco è scelto per questa funzione simbolica: perché è semplice e modesto, e si piega alle percosse, assecondandole, come l'umile alla sventura. Solo l'umiltà può dunque accettare serenamente la punizione che Dio infligge (Chiavacci Leonardi *ad Pg* I 103).

Esta imagen, para Chiavacci Leonardi, apunta a un determinado modelo ontológico a partir del cual Dante se configura como sujeto: «Simbolicamente, la schiettezza [del giunco] indica la semplicità del cuore, le fronde gli orgogliosi e vani pensieri del superbo» (*ad Pg* I 103). El junco,

por definición, habita todos los espacios del arco de movimiento que lleva desde la inclinación a la elevación, sin cristalizar en ninguno. Esta imagen ofrece un contraste a la figuración del ser humano como árbol que, en la tradición judeocristiana, se emplea de manera frecuente para significar la disposición vertical de las criaturas que se elevan en línea recta entre los polos del cielo y la tierra:

Within Christian morality, the subject's verticality, together with the tree's kindred botanical symbolism, function as a map to salvation: the erect posture, which functions as a model for moral rectitude, is a guarantee of Paradise (Cavarero 2016: 61).

Resulta, entonces, interesante la propuesta alternativa de sujeto que en el *Purgatorio* se dibuja, donde la humildad no implica rigidez estoica y la ascensión divina no implica rectitud y autarquía; sino, como el junco, la capacidad de constantemente desviarse del eje vertical del sujeto en dirección a otros. En pocas palabras: en la caracterización ética, religiosa y ontológica del sujeto en el *Purgatorio* está inscrita la flexibilidad gestual.

LA VULNERABILIDAD Y EL IMAGINARIO FAMILIAR EN EL CANTO XXX DEL *PURGATORIO*

Para Chiavacci Leonardi, con el canto XXX del *Purgatorio* «si tocca [...] il cuore stesso del poema» (in Alighieri 2019: 875). En el paraíso terrestre, tras la procesión *dei ventiquattro seniores*, aparece Beatrice en una nube de flores que arroja un coro de ángeles. Dante, conmocionado y tembloroso por el regreso de su antiguo amor, se gira a la izquierda buscando a Virgilio pero este, sin aviso, ha desaparecido. Dante llora sin consuelo, y Beatrice, inesperadamente, se muestra severa: antes de poder atravesar el Leteo y expiar sus culpas, deberá derramar más lágrimas, pero de arrepentimiento:

Tosto che ne la vista mi percosse
 L'alta virtù che già m'avea trafitto
 prima ch'io fuor di puerizia fosse,

volsimi a la sinistra col respitto
 col quale il fantolin corre a la mamma
 quando ha paura o quando elli è afflitto,

per dicere a Virgilio: “Men che dramma
 di sangue m'è rimaso che non tremi:
 conosco i segni de l'antica fiamma”.

Ma Virgilio n'avea lasciati scemi
 di sé, Virgilio dolcissimo patre,
 Virgilio a cui per mia salute die'mi;

né quantunque perdeo l'antica matre,
 valse a le guance nette di rugiada
 che, lagrimando, non tornasser atre.

“Dante, perché Virgilio se ne vada,
 non pianger anco, non piangere ancora;
 ché pianger ti conven per altra spada”

(Pg XXX 40-57).

La tradición crítica ha interpretado el contenido alegórico de esta escena como la Razón –facultad humana encarnada por Virgilio– que debe necesariamente dejar paso a la Fe –cualidad divina, que representa Beatrice– en el camino que recorre el *homo viator* de regreso a Dios (Bosco y Reggio, Pasquini y Quaglio *ad Pg XXX 10-20*). Sin embargo, para Chiavacci Leonardi,

qui non la ragione, non la Rivelazione tengono la scena. Ma Virgilio, il dolcissimo padre, il poeta solo maestro e autore, sparisce allo sguardo di Dante che piange lacrime non consolate dalla bellezza stessa dell'Eden; e Beatrice, la giovane donna dell'antico

amore, con lo stesso vestito rosso con il quale apparve per le vie di Firenze dieci anni prima, ricompare alla vista di chi tanto l'aveva amata (Chiavacci Leonardi in Alighieri 2019: 876).

Todos los elementos del texto –gestuales, poéticos– estarían al servicio de la expresión de un significado de segundo nivel, poderoso y más profundo que la tradicional lectura alegórica del pasaje: aunque el ser humano pertenece a Dios y al mundo eterno, «da solo non riesce a raggiungere, se qualcuno non viene a prenderlo» (Chiavacci Leonardi in Alighieri 2019: 876). Es decir, aunque su alma tiende al bien como el tallo de una planta crece verticalmente hacia el sol, en este crecimiento debe mostrar la flexibilidad y vulnerabilidad suficiente para ser ayudado por otro. Es por este motivo que Chiavacci Leonardi ubica aquí el *cuore ideale*: en las *terzine* del canto XXX aparece cristalizada la dulzura del *Purgatorio*, el entretrejimiento de rectitud e inclinación que articulan la idea del ser humano y de Dios en la *Commedia*.

La situación de extrema vulnerabilidad en la que Dante se encuentra tras la desaparición de Virgilio y ante la severidad de Beatrice aparece elaborada poéticamente a través de una serie de llamativas imágenes materno y paterno-filiales. En esta construcción, Dante se posiciona a sí mismo en el lugar de hijo. Así, la aparición de Beatrice lo devuelve, en su estupor y turbamiento, a la *puerizia* (*Pg* XXX 42). Asustado y afligido, como ya había hecho en otros momentos difíciles del viaje (Chiavacci Leonardi *ad Pg* XXX 43), se vuelve hacia Virgilio «col respitto / col quale il fantolin corre a la mamma» (*Pg* XXX 45) y, ante la ausencia repentina de este, se lamenta amargamente y tres veces pronuncia el nombre de su maestro: «Ma Virgilio n'avea lasciati scemi / di sé, Virgilio, dolcissimo padre, Virgilio a cui per mia salute die'mi» (*Pg* XXX 50-51). La tradición crítica ha dedicado abundantes líneas a la potencia afectiva de este pasaje:

Quante volte in pochi versi il nome di Virgilio, e con quanto affetto, con quanta tenerezza invocato! Nel punto più saliente dell'azione, in mezzo a quella festa di luci, di colori e di canti, mentre

siamo ancora oppressi di meraviglia davanti quel gioioso tripudiare di angeli e di fiori, un singhiozzo improvviso e angoscioso rompe dal petto di Dante (Pietrobono *ad Pg XXX 49-51*).

Manfredi Porena, por su lado, considera este pasaje «uno dei tratti di poesia più profonda e delicata» (*ad Pg XXX 49-51*). Bosco y Reggio señalan, en el uso de *dolcissimo padre*, «l’affermazione del suo fiducioso abbandono alla guida amorevole del maestro» (*ad Pg XXX 49-51*). En la misma línea, para Dino Provenzal, estos versos otorgan a la escena un aire de «affettuoso rammarico», puesto que «non sembra possibile continuare il viaggio senza Virgilio, che è stato [...] guida, maestro, padre» (*ad Pg XXX 49-51*). Para Ernesto Trucchi la desaparición de Virgilio se produce un poco «troppo all’inglese», sin palabras de adiós y apunta: «Quanto è profondo il dolore della separazione in colui che rimane! Pare che Dante non si sazi di ripeterne il nome, gridandolo tre volte, chiamandolo *dolcissimo padre*» (*ad Pg XXX 49-51*).

En *Pg XXX 43-50* Dante traza el esquema fundamental de la familia nuclear, donde él mismo se reafirma en la postura de hijo *-fantolin* (45)—y Virgilio es tanto *mamma* (45) como *dolcissimo padre* (51). El uso de estos dos términos refuerza con más intensidad el estado de completa vulnerabilidad e indefensión de Dante, que, con la desaparición de Virgilio se ha quedado, repentinamente, “huérfano”. Esta imagen nos devuelve a la interpretación que Cavarero realiza de la infancia:

The infant highlights the originary paradigm of human vulnerability: being defenseless, the infant is archetypal in a double sense, both because everybody’s life begins with infancy, and because the principle of infancy returns whenever, in the course of life, one happens to find oneself defenseless (2016: 104).

Es precisamente la madre la que responde a este llanto de indefensión: «*mother*, it is worth repeating, is thus above all the *name* for an inclination toward the other» (Cavarero 2016: 104).

Pero en este momento, sin embargo, el llanto de Dante queda sin respuesta. No solo desaparece la figura que concentra simbólicamente esta inclinación en términos maternos y paternos, sino que en el verso siguiente esta isotopía se abre incluso más: a Dante tampoco puede consolarlo «quantunque perdeo l'antica *matre*». El lector, ante la desolación de Dante y la tristeza de la escena, espera –o incluso desea– que sea Beatrice la que lo reconforte. Sin embargo, como señala Ernesto Trucchi:

ecco il peggio: egli ricercava una voce di conforto, e, aspra, ironica, avversa gli risuona improvvisa agli orecchi la voce di Beatrice, insensibile al suo dolore ed alle sue lagrime, sdegnata del suo stesso pianto (*ad Pg XXX 45-54*).

Beatrice se presenta casi como «ammiraglio che in poppa e in prora / viene a veder la gente che ministra» (vv. 58-59), imagen de la cual no es difícil destilar visualmente una línea recta y vertical. Es decir, se muestra en la postura que para Cavarero es opuesta a la línea oblicua que atravesaba a Virgilio-madre: «the inflexible and self-referential “I” –the one who erects himself as a vertical bar» (2016: 104). La cercanía en el cuerpo del texto de estos símiles y su poderosa plasticidad intensifican el efecto de contraste entre ellas: la rectitud de Beatrice-almirante, la pequeñez infantil de Dante, la dulzura y afecto que envuelven a Virgilio, que es madre y padre a la vez; todo ello encarnado en una disposición casi pictórica. Adriana Cavarero toma como ejemplo paradigmático de la inclinación materna el cuadro de Leonardo Da Vinci *Sant'Anna con la Vergine e il Bambino*, donde vemos dos figuras maternas superpuestas, un niño, y un árbol en el fondo:

The asymmetry of this portrait, modulated as it is by inclination, translates nicely into the movement of a relationality that reflects the everyday experience of the maternal [...] while a straight tree in the background accentuates the effect. [...] The mother here is inclined over her child, who, as an emblem of dependent and vulnerable creature, attracts her in a forward motion. (2016: 99)

De la misma manera, como si de una pintura se tratase, la rectitud impasible de Beatrice expresada no solamente por medio de sus palabras, sino encarnada en el símil del almirante en la nave, acentúa visualmente el contraste con las figuras de Virgilio y Dante, como el árbol recto que se erige en el fondo de la pintura subraya la inclinación de la Virgen hacia el niño. La tradición filosófica occidental, especialmente desde la modernidad, ha construido la idea de sujeto en torno a la *rectitud* entendida como completa autonomía y ha establecido una relación dicotómica y hostil con respecto de la inclinación. A su vez, señala Cavarero, cada una de estas posturas originarias se ha asignado a cada uno de los polos binarios de las identidades tradicionales de género: «Next to the paradigm of the vertical axis, appropriated by man because of his inborn rationality, appears the paradigm of an oblique line, reserved to woman» (2016: 99). Cavarero señala las poderosas redes semánticas que se han construido hasta conformar dos polos opuestos representados por estructuras geométricas: se ponen en relación con la inclinación lo femenino, la fragilidad, lo animal, la irracionalidad, el amor. En relación con lo recto, en cambio, está lo masculino, la dureza, lo humano, lo racional, la indiferencia afectiva. Todos estos serían los semas que conforman el imaginario de lo recto y lo inclinado en el occidente actual. Es por este motivo que en este pasaje del Canto XXX, para Robert Hollander entra en juego, de hecho, una subversión de roles de género:

Again Virgil is thought of as a *mamma* [...] Virgil, it may seem, is strangely feminized in Dante's gesture toward him. However, if we consider his nurturing role in the eyes of the protagonist, the term is less disturbing. And once we observe Dante's attempt to deal with Beatrice's asperity and her «masculine» demeanor, we can see that the dynamic of this scene is built upon the reversal of gender roles, Virgil now seeming gentle and mothering, while Beatrice [...], like an admiral [...], seems more like an unforgiving father (*ad Pg XXX 43-48*).

Lo que para Hollander es una “extraña” y “perturbadora” feminización de Virgilio, puede atribuirse al no cumplimiento de los esquemas

inclinado-femenino y recto-masculino que señala Cavarero, que se amplía a medida que la isotopía familiar se va ramificando en nuevas imágenes. En los versos 76-80, Beatrice pasa de ser *ammiraglio* a ser *madre* (nótese que el término vernáculo, afectuoso, *mamma* se reserva a Virgilio) pero es una madre recta y severa. Ante sus reprimendas, Dante baja los ojos al suelo –«tanta vergogna mi gravò la fronte» (Pg XXX 78)– incapaz de mirar a Beatrice: «Così come la madre al figlio par superba, / com'ella parve a me» (Pg XXX 79-80). Imagen idéntica se retoma en el canto XXXI, entre los versos 64 y 67: «Quali fanciulli, vergognando, muti / con li occhi a terra stannosi, ascoltando / e sé riconoscendo e ripentuti, / tal mi stav'io». La postura del arrepentido está inscrita, por lo tanto, en una jerarquía que se expresa en términos familiares: Dante está en falta, avergonzado, vulnerable, como un niño que es regañado por su madre.

Como ya se había anticipado, en la construcción de la divinidad también se puede apreciar una interesante subversión de género: frente a un Dios veterotestamentario, el Dios del *Purgatorio* es profundamente misericordioso; esto es, en lugar de presentarse como un *unforgiving father*, es figurado como *gentle and mothering*, en términos de Hollander. Porque se inclina para tomar en sus “grandes brazos” a todo aquel que se yerga hacia él, el Dios del *Purgatorio* es un Dios *madre*, si entendemos *madre* de la manera en que lo entiende Cavarero, es decir, como el nombre para la inclinación hacia el otro.

CONCLUSIONES

La plasticidad de las imágenes que los versos de la *Commedia* construyen se presta de manera fructífera a la extracción de líneas verticales, oblicuas y arcos de movimiento. Este análisis textual ha pretendido esbozar de qué manera esas líneas y movimientos construyen una determinada idea del sujeto al mismo tiempo que de la divinidad.

La complejidad de los sustratos filosóficos y teológicos que se encuentran en la base de la producción del poema suponen un desafío crí-

tico: la *Commedia* no entiende de esquemas tajantes y polaridades. Por el contrario, ofrece un sujeto flexible, humilde y vulnerable a la vez que recto y noble, un sujeto en el que pueden convivir todas estas aparentes contradicciones porque se resuelven en el marco de un mismo movimiento hacia Dios.

«Dolcezza», «inclinación», «proximidad» son nombres para diferentes aristas de la subjetividad en el *Purgatorio*; términos que se prestan a ser armonizados para elucidar en conjunto, mediante su superposición, una vivaz y compleja imagen de las relaciones humanas construidas desde un imaginario corporal. Kottman afirma que la propuesta de Cavarero permite «observar cómo las vidas humanas han sido entendidas y, por lo tanto, cómo podrían entenderse de manera diferente» (in Cavarero 2016: VIII), y es por esto que, aun hoy en día, Dante con su *poetare* puede seguir desempeñando aquella intención didáctica y profética que se encontraba en la génesis de su obra. En el *Purgatorio*, el despliegue verbal entre lo visible y lo legible, el rico tejido de influencias intertextuales, la plasticidad de las escenas, todo ello se pone al servicio de una poética de los cuerpos que permite al lector actual construir una comprensión de la subjetividad histórica dantesca, a la vez que imaginar nuevas formas de concebir la propia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDICIONES COMENTADAS DE LA *COMMEDIA*

- ALIGHIERI, D. (2019): *Divina Commedia: Purgatorio*, ed. Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori.
- ALIGHIERI, D. (1982): *La Divina Commedia di Dante Alighieri*. ed. L. Pietrobono, Torino, Società Editrice Internazionale. Accedido desde Dartmouth Dante Project. <https://dante.dartmouth.edu/> Visitado 21 Marzo 2025.
- ALIGHIERI, D (1979): *La Divina Commedia*, ed. A. Momigliano, Firenze, G. C. Sansoni.
- ALIGHIERI, D. (2018): *Divina Commedia. Purgatorio*. ed. N. Fosca y R. Hollander. Accedido desde Darmouth Dante Project. <https://dante.dartmouth.edu/> Visitado 20 Marzo 2025.
- ALIGHIERI, D. (2003): *Purgatorio*. ed. R. Hollander. New York, Double Day / Anchor. Accedido desde Darmouth Dante Project. <https://dante.dartmouth.edu/> Visitado 21 Marzo 2025.
- ALIGHIERI, D. (1979): *La Divina Commedia*, eds. U. Bosco y G. Reggio. Firenze, Le Monnier. Accedido desde Darmouth Dante Project. <https://dante.dartmouth.edu/> Visitado 21 Marzo 2025.
- ALIGHIERI, D. (1981): *La Divina Commedia di Dante Alighieri. Purgatorio*. ed. M. Porena, Bologna, Zanichelli. Accedido desde Darmouth Dante Project. <https://dante.dartmouth.edu/> Visitado 21 Marzo 2025.

OTRAS FUENTES

- ALIGHIERI, D. (1995): *Convivio*, ed. F. Brambilla Areno. Firenze, Le Lettere. Accedido desde Dante Online, Società Dantesca Italiana. <https://www.danteonline.it/index.html>. Visitado 20 marzo 2025.

- AUERBACH, E. (1998): *Figura*. Madrid, Trotta.
- CAVARERO, A. (2016): *Inclinations: A Critique of Rectitude*. Stanford, Stanford University Press.
- CHIAVACCI LEONARDI, A.M. (1984): *Le beatitudini e la struttura poetica del «Purgatorio»*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. 161, no. 1, p. 1-29.
- DÍAZ-CORRALEJO, V. (2004): *Los gestos en la literatura medieval*, Barcelona, Gredos.
- ENCICLOPEDIA DANTESCA (1970): «Retitudine» en *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/retitudine_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/retitudine_(Enciclopedia-Dantesca)/) Visitado 20 de marzo de 2025.
- FRASER, M. Y GRECO, M. (2005): *The body: A reader*, London, Routledge.
- FRECCERO, J. (1986): *Dante: The Poetics of Conversion*, Cambridge, Harvard University Press.
- LEDDA, G. (2015): *La danza e il canto dell'«umile salmista»: David nella «Commedia» di Dante* en E. Boillet, S. Cavicchioli, P. A. Mellet (eds.), *Les figures de David à la Renaissance*, Ginebra, Droz, pp. 225-246.
- KIRKPATRICK, R. (1994): *Dante and the body*, en *Framing Medieval Bodies*, Kay, S., & Rubin, Manchester and New York, Manchester University Press.
- SPOLSKY, E. (1993): *Gaps in Nature: Literary Interpretation and the Modular Mind*, Albany, State, University of New York Press.
- SPOLSKY, E. (1996): *Elaborated Knowledge: Reading Kinesis in Pictures*, «Poetics Today», vol. 17, no. 2, pp. 157-180. <https://www.jstor.org/stable/1773354>. Visitado 20 mayo 2025.
- TRUCCHI, E. (1936): *Esposizione della Divina Commedia*, a cura di A. Rossi, Milano, L. Toffaloni. Accedido desde Dartmouth Dante Project. [https://dante.dartmouth.edu./](https://dante.dartmouth.edu/) Visitado 21 Marzo 2025.

- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. I. (2022): *Dante, poeta del amor, y otros textos del centenario*, Madrid, La discreta.
- VOCABOLARIO TRECCANI. (2022): «Rivòlgere», en *Vocabolario Treccani*, <https://www.treccani.it/vocabolario/rivolgere/>. Visitado 20 mayo de 2025.
- WEBB, H. (2016): *Dante's Persons: An Ethics of the Transhuman*, Oxford, Oxford University Press.
- WEBB, H. (2022): *Dante, Artist of Gesture*, Oxford, Oxford University Press.

Quale *Eneide* ha letto Dante?
Le glosse a *Aen.* VI del ms. Strozzi 112
(Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana)

LUCIA MARAGNOLI

Università degli Studi di Milano

luciamaragnoli@gmail.com

RIASSUNTO:

L'articolo analizza dieci corrispondenze emerse dal confronto tra le glosse interlineari originali (cioè non basate sui commenti tardoantichi più diffusi) al libro sesto dell'*Eneide* del manoscritto Strozzi 112 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze e i passi della *Commedia* che rielaborano i relativi versi di Virgilio. A una lettura attenta dell'opera dantesca appare chiaro che le citazioni del, e i riferimenti al, poema virgiliano, principale modello di Dante nella creazione della *Commedia*, spesso non sono esatte traduzioni, ma piuttosto rielaborazioni del testo latino tramandato, dal quale talvolta Dante si discosta notevolmente; si pensi al caso del centauro Caco, definito *monstrum* e *semihomo* nell'*Eneide*, oppure al gigante Briareo, presentato nella tradizione virgiliana come un centimano. Tali innovazioni potrebbero essere state ispirate dalla lettura di un apparato di chiose simile a quello del ms. Strozzi 112; proseguendo il lavoro iniziato dagli studiosi Gian Carlo Alessio e Claudia Villa, che per primi hanno individuato alcune corrispondenze tra il codice Laurenziano e la *Commedia*, in questo saggio si intende argomentare come tale manoscritto, o un codice appartenente alla

stessa famiglia che tramandi delle glosse analoghe, sia un buon candidato per l'individuazione dell'*Eneide* letta da Dante.

PAROLE CHIAVE: *Commedia*, Dante Alighieri, Virgilio, *Eneide*, *Inferno*, *Purgatorio*.

ABSTRACT:

The article analyzes ten correspondences that emerge from a comparison between the original interlinear glosses (that is, those not based on the most widespread Late Antique commentaries) to Book VI of the *Aeneid* in manuscript Strozzi 112 of the Biblioteca Medicea Laurenziana in Florence, and the passages of the *Commedia* that rework the corresponding verses of Virgil. A close reading of Dante's work makes it clear that the quotations from, and references to, the Virgilian poem – Dante's principal model in the creation of his *Commedia* – are often not exact translations but rather reworkings of the transmitted Latin text, from which Dante at times departs significantly; one may think, for instance, of the case of the centaur Cacus, described as *monstrum* and *semihomo* in the *Aeneid*, or of the giant Briareus, presented in the Virgilian tradition as a hundred-handed creature. Such innovations may have been inspired by the reading of a set of glosses similar to those found in ms. Strozzi 112. Continuing the work begun by scholars Gian Carlo Alessio and Claudia Villa, who were the first to identify certain correspondences between Laurenziana codex and the *Commedia*, this essay argues that this manuscript, or a codex belonging to the same family that transmits analogous glosses, is a strong candidate for identifying the version of the *Aeneid* read by Dante.

KEYWORDS: *Commedia*, Dante Alighieri, Virgil, *Aeneid*, *Inferno*, *Purgatorio*.

INTRODUZIONE

Una lettura attenta della *Commedia* rivela come le citazioni del poema virgiliano siano state spesso rielaborate rispetto al testo a noi noto. Ma quale *Eneide* lesse l'Alighieri? O meglio, attraverso quali glosse e com-

menti si accostò al testo latino? Già gli studiosi Gian Carlo Alessio e Claudia Villa avevano notato interessanti corrispondenze tra le chiose del manoscritto Laurenziano Strozzi 112 (=S) e due passi della *Commedia*: *Aen.* IV 23 e VIII 194 (Alessio e Villa 1993: 15-16). La glossa senza dubbio più significativa è la seconda, ad *Aen.* VIII 194, che servirebbe a spiegare *IfXXV* 17 («e io vidi un centauro pien di rabbia»): Caco, che nell'*Eneide*, in virtù della sua bestialità, era definito *semihomo* e *monstrum*, viene indicato per la prima volta come centauro. È suggestivo pensare a tale scelta lessicale da parte di Dante proprio grazie alla lettura del manoscritto Strozzi, nel passo dell'*Eneide* indicato, in cui *semihominis* è glossato con 'centauri'. Ancora, accanto alla celebre dichiarazione di Didone di *Aen.* IV 23 («agnosco veteris vestigia flammae») si trovano le seguenti glosse: 'antiqui', per *veteris*, 'signa', per *vestigia*, e 'amoris', per *flammae*. Dante cita il verso traducendo le chiose interlineari al passo in *Pg XXX* 48, «conosco i segni dell'antica fiamma» e *Pg XXX* 39, in cui l'autore parla di «antico amor». Due di queste, 'antiqui' e 'amoris', richiamano alla memoria «i segni dell'antica fiamma» dei vv. 39 e 48 di *Pg XXX*.

2. I CASI DI STUDIO

Proseguendo il lavoro iniziato dai due studiosi, sono state prese in esame le glosse interlineari e marginali del manoscritto BML Strozzi 112, in particolare quelle al libro VI dell'*Eneide*, che tra tutti è il più citato da Dante nella *Commedia*.¹

Una volta individuate le glosse proprie del manoscritto – cioè non basate sui commenti tardoantichi di Servio, Donato, Fulgenzio e Bernardo Silvestre,² – ma che si riferiscono esplicitamente a dei passi dell'*Eneide*,

¹ Si è giunti a questa conclusione a fronte di un lavoro di ricerca di tutte le citazioni dell'*Eneide* presenti nella *Commedia*. Si rimanda agli studi indicati in bibliografia per una discussione più approfondita sull'argomento, tra cui: Maślanka-Soro 2013, Moore 2015, Paratore 1968 e 1965, Ronconi 1964 e 1971.

² È noto che l'avvicinamento a un testo classico nel Medioevo avvenisse attraverso la mediazione di paratesti. I commentatori, in particolare, da una parte spiegavano i pas-

si sono evidenziate quelle che potrebbero aver influenzato la lettura dantesca del testo virgiliano: eventuali corrispondenze tra le chiose di S e il testo della *Commedia* potrebbero far pensare ad una conoscenza di questo testimone da parte dell'Alighieri, o di un altro, appartenente alla stessa famiglia ma non ancora noto o identificato, che presenta un simile apparato di glosse.³

Il codice circolante in Toscana tra i secoli XI-XIII (Murgia 1975: 54; Black 2001: 405) è, tra i manoscritti virgiliani accessibili e catalogati da Munk Olsen (Munk Olsen 1985), uno dei più ricchi di glosse, disegni, *maniculae*, simboli e lettere di rimando, a riprova del fatto che il codice appartenesse ai manoscritti scolastici (Black 2001: 386). Il ricco apparato di note è l'esito dell'intervento stratificato di più mani, che si sovrappongono nelle varie fasi di glossatura del manoscritto.

In una prima fase del lavoro si sono trascritte tutte le glosse al libro VI, sia interlineari che marginali, distinguendo tra le numerose mani almeno diciassette chiosatori diversi;⁴ successivamente, per isolare le glosse proprie del manoscritto, si è fatto ricorso alle relative fonti e commentatori. Dieci di queste appaiono particolarmente significative: sono riportate di seguito in due tabelle e affiancate ai corrispondenti passi danteschi e al testo virgiliano. La divisione degli esempi in due gruppi si è resa necessaria poiché la correlazione tra la prima metà delle glosse di S e il testo dantesco appare più forte rispetto alle restanti che, se prese singolarmente, non implicano un rapporto certo.⁵

saggi più complessi, spesso in ottica di insegnamento, dall'altra offrivano un'interpretazione alla luce del Cristianesimo di testi non conformi. Dei commentatori sopra citati, tra i più diffusi in epoca medievale, anche l'apparato di note del codice riprende, spesso puntualmente, riferimenti e passi. Si rimanda agli studi indicati in bibliografia per una discussione più approfondita dei commentatori e delle loro opere.

³ Si rimanda al catalogo di Munk Olsen (Munk Olsen 1985) per accedere ad un elenco dei manoscritti virgiliani catalogati.

⁴ Dall'analisi paleografica sono emerse almeno tre minuscole di transizione, quattordici gotiche, una mano diversa che scrive solamente parte del testo virgiliano, oltre ad alcuni casi dubbi. Le diverse mani saranno indicate con le lettere dell'alfabeto minuscolo.

⁵ Le glosse del codice sono state inoltre confrontate con quelle di un altro codice già

ENEIDE	STROZZI 112	COMMEDIA
Nullae hic insidiae tales, absiste <i>moveri</i> (VI 399)	f. 104v Turbari (<i>d</i>)	E 'l duca lui: «Caron, non ti <i>crucciare</i> (<i>d</i> III 94)
Cerberus haec ingens la- tratu regna <i>trifauci</i> (VI 417)	f. 105r Tria guttura (<i>b</i> ripassato da <i>t</i>)	Cerberus, fiera crudele e diversa, / con <i>tre gole</i> can- ninamente latra (<i>If</i> VI 13- 4)
Et centumgeminus <i>Bria- reus</i> ac belva Lerneae (VI 287)	f. 103r Gigas (<i>d</i>)	...io vorrei / che de lo <i>smisurato</i> Briareo (<i>If</i> XXXI 97-8)
Cocytosque sinu labens <i>circumvenit</i> atro (VI 132)	f. 101r Cingit (<i>b</i>)	Dove Cocito la freddura <i>serra</i> (<i>If</i> XXXI 123)
Instituit; primo avolso non <i>deficit</i> alter (VI 143)	f. 101r Renasci (<i>t</i>)	...Ché qual elli scelse / l'umile pianta, cotal si <i>ri- nacque</i> (<i>Pg</i> I 134-5)

considerato prossimo al Laurenziano da Alessio e Villa, il ms. Basel, Universitätsbibliothek, F II 23 (=B). Esemplato nel secolo XI, circolò in Toscana già almeno nella prima metà del Trecento e appartenne a Coluccio Salutati (Alessio e Villa 1993: 15). Alla fine di ogni paragrafo sono riportati in nota il confronto e l'eventuale legame tra le chiose di S e quelle di B, in modo da rintracciare, attraverso un'analisi a campione, i punti di contatto tra i due codici. Sono state individuate delle corrispondenze: alcune note sono uguali per entrambi i manoscritti. Nei casi in cui non si riscontrano corrispondenze, non è perché B presenti glosse diverse da S: semplicemente, lì i termini virgiliani non sono stati chiosati – il che farebbe sospettare l'esistenza di un legame tra i due codici. Per poter ipotizzare l'esistenza di una modalità comune di approccio al testo virgiliano nella Toscana del tempo, occorrerebbe esaminare in modo approfondito tutto l'apparato di glosse di entrambi i manoscritti, nonché considerare i numerosi codici simili non ancora oggetto di studio: il lavoro rimane dunque aperto.

ENEIDE	STROZZI 112	COMMEDIA
Tendebantque manus ripae ulterioris <i>amore</i> (VI 314)	f. 103v Desiderio (<i>d</i>)	Chè la divina giustizia li sprona / sì che la tema si volve in <i>disio</i> (<i>If</i> III 125-6)
Matres atque viri <i>defuncta-</i> <i>que</i> corpora vita (VI 306)	f. 103v Privata ante tempus ortis (<i>d</i>) (VI 306)	D' <i>infanti</i> e di femmine e di viri (<i>If</i> IV 30)
Inde ubi venere ad fauces <i>grave olentis</i> Averni (VI 201)	f. 102r Male fetentis (<i>b</i>)	Del <i>puzzo</i> che 'l profondo abisso gitta (<i>If</i> XI 5)
<i>Remigium alarum</i> posuit- <i>que</i> immania templa (VI 19)	f. 99r Arte volandi (<i>b</i>)	<i>De' remi</i> facemmo ali al folle volo (<i>If</i> XXVI 125)
Scipiadas, cladem Libyae, <i>parvoque potentem</i> (VI 843)	f. 111r In paupertate potentem (<i>d</i>)	Seguentemente intesi: «O buon Fabrizio, / <i>con po-</i> <i>vertà volesti anzi virtute</i> / <i>che gran ricchezza posse-</i> <i>der con vizio</i> » (<i>Pg</i> XX 25- 7)

I CASI DEL PRIMO GRUPPO

3.1 *If* III 94; *If* VI 13-4; *If* XXXI 123

In quanto tipologicamente affini, tre chiose verranno analizzate congiuntamente: si tratta di glosse atte a spiegare alcune *voces mediae* virgiliane, che offrono però sinonimi connotati negativamente rispetto agli originali latini. Tale negatività si ritrova poi anche nel corrispondente passo dantesco.

Il primo esempio appartiene al celebre episodio dell'incontro tra Dante, accompagnato da Virgilio, e il nocchiero infernale Caronte. Tutto il passo

è costruito sui vv. 298-416 del libro VI dell'*Eneide*. Caronte viene descritto come «un vecchio, bianco per antico pelo» (*If* III 83) e, poco più avanti, si dice di lui «che 'ntorno alli occhi avea di fiamme rote» (*If* III 99). Rispetto a Virgilio, che dedica più spazio alla presentazione del traghettatore, e fatti salvi i due passi appena citati, Dante «non dà una vera descrizione del nocchiero infernale; egli lo caratterizza al principio e alla fine del suo intervento (vv. 82-4 e 97-8) con tratti che sono in funzione dipendente dalle sue azioni» (Chiavacci Leonardi in Alighieri 2010: *ad locum*). Anche se entrambi i traghettatori pronunciano le loro apostrofi per cercare di allontanare sia Dante e Virgilio che Enea e la Sibilla, tuttavia, anche nel modo di parlare, il nocchiero di Dante appare significativamente diverso da quello virgiliano. Il personaggio latino si esprime con solenne retorica, come testimoniato sin dall'inizio dell'apostrofe: «quiquis es, armatus qui nostra ad flumina tendis» (*Aen.* VI 388), mentre quello dantesco usa frasi brevi e dirette; il primo chiede le ragioni della presenza dell'eroe, ma non vi è alcuna violenza nelle sue parole, anzi: egli è minaccioso, ma con maestà. La Sibilla mostra quindi a Caronte il ramo d'oro, con funzione di "lasciapassare", mentre Virgilio deve giustificare la presenza di Dante: «vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole, e più non dimandare» (*If* III 95-6). L'espressione *absiste moveri* (*Aen.* VI 399) è stata riconosciuta come fonte del v. 94 (Inglese in Alighieri 2007: *ad locum*) sopra la quale, in S, si trova la glossa 'turbari'. Il verbo *moveo*, mediopassivo nell'*Eneide*, è *vox media*: da un lato possiede valore positivo, con il significato di "commuoversi", dall'altro un valore negativo, traducibile con "impressionarsi, turbarsi" (Oxford Latin Dictionary 1968: 1138). Il verbo utilizzato nella glossa, *turbo*, invece, ha unicamente valore negativo: significa "mettere in disordine, sconvolgere", ed è addirittura usato per indicare l'intorbidimento dell'acqua (Oxford Latin Dictionary 1968: 1992). La forma «crucciare», sembra dunque rimandare di più al significato della glossa piuttosto che al termine latino, poiché proprio come 'turbari' ha un significato negativo, ad esprimere tormento e afflizione. Questa scelta parrebbe giustificabile per le motivazioni espresse in precedenza: il Caronte virgiliano ha una sua dignità e nobiltà,

che si evince dalla solenne retorica della sua apostrofe; per questo viene utilizzata una *vox media* per indicare il suo stato d'animo. Quello dantesco, invece, presenta solo connotati infernali e demoniaci e non è in grado di commuoversi, ma solo di «crucciarsi».⁶

Il secondo esempio proviene dal canto VI dell'*Inferno*, nel quale Dante e Virgilio giungono nel terzo cerchio, dove vengono puniti i golosi e al cui ingresso è posto il cane infernale Cerbero. Nel libro VI dell'*Eneide* (vv. 417-23) Cerbero è posto a guardia di tutto l'Averno, sicché Enea lo affronta dopo la traversata dell'Acheronte, prima di incontrare le vere e proprie anime infernali. Rispetto al Cerbero virgiliano, tuttavia, quello dantesco ha tratti maggiormente umanizzanti; si riporta quindi la descrizione dantesca:

Cerbero, fiera crudele e diversa,
con tre gole canina-mente latra
sopra la gente ch'è quivi sommersa.
Gli occhi ha vermigli, la barba unta e atra,
e 'l ventre largo e unghiate le mani:
graffia li spiriti, ingoia e disquatra.

(If VI 13-8)

In generale si può affermare che, come nel sopra citato caso di Caronte, Dante trasforma Cerbero in un demone e ne fa il custode specifico del cerchio dei golosi: egli ne sottolinea i tratti umani, ma essi sono resi ripugnanti e abietti. Come nell'*Eneide*, Cerbero «latra» sulle anime dannate; di provenienza virgiliana anche le mani «unghiate» (Inglese in Alighieri 2007: *ad locum*), anche se riferite alle Arpie: *uncaequae manus* (*Aen.* III 217). La situazione descritta da Dante ricalca il passo di Virgilio: in entrambi i casi Cerbero tenta di bloccare l'avanzare dei due prota-

⁶ Il manoscritto B in questo caso si avvicina molto a S: il verbo *moveri* (f. 114v) è infatti glossato con il termine 'conturbari', che ha lo stesso significato di *turbari* (Castiglioni e Mariotti 2007: 247). In questo caso dunque è possibile istituire una correlazione tra le chiose dei due codici.

gonisti; nel testo latino la Sibilla getta una focaccia soporifera per ammansirlo, mentre in quello dantesco una manciata di terra. Sulla differenza dei “cibi” utilizzati, le interpretazioni sono tra loro diverse: per esempio l’Ottimo afferma che «a Cerbero è offerta solo terra, “a dinotare [...] che di cose terrene e nate in terra fu vago”; per cui Virgilio sembra dire: “di terra avesti fame, e di terra ti sazia”» (Chiavacci Leonardi in Alighieri 2010: commento al v. 27). Barberi Squarotti (1988: 104) invece commenta in questo modo il passo:

Ciò che si compie davanti a Dante fra Cerbero e Virgilio è una vera e propria recita parodica del rituale d’oltretomba nella tradizione classica: non la focaccia intrisa di miele, ma la terra sazia e pacifica il furore di Cerbero. [...] C’è un’esaltazione estrema dell’orrore che desta Cerbero a prima vista, del suo latrare, così alto che le anime vorrebbero essere sorde, della sua ferocia nel graffiare, scuoiare e squartare le anime, ma è anche tutto questo non altro che la manifestazione di una degradazione demoniaca [...]; e la ripetizione, in chiave parodica, dell’offerta di un cibo che cibo non è alle tre gole avido ripropone subito la dismisura che si rivolta immediatamente in impotenza [...].

Si può quindi affermare che nell’episodio dantesco di Cerbero emerga una marcata enfasi sugli elementi demoniaci del personaggio, i quali non erano invece così accentuati nel testo virgiliano; inoltre, la collocazione del cane infernale nel cerchio dei golosi serve ad enfatizzare il vizio che qui viene punito, conferendo a Cerbero il ruolo simbolico di tale peccato. Nell’*Eneide*, infatti, l’aspetto della gola rimane in secondo piano, dato che, come afferma Gentili (Gentili 2013: 50-1), «l’arcaico motivo del mostro infernale divoratore balena solo implicitamente nella “fame rabida” di VI 421 e nelle ossa su cui è adagiato (“te ianitor Orci / ossa super recubans antro semessa cruento” [*Aen.* VII 296-7])», mentre nella *Commedia* è posto in primo piano grazie all’ubicazione del personaggio e al gesto di Virgilio. Proprio su questa accezione si basa la glossa: il termine *trifauci* viene chiosato in S con ‘tria guttura’. Per spiegare tale aggettivo, *hapax* virgiliano (Paratore in Virgilio Maro 1992: *ad locum*), viene uti-

lizzato ‘guttura’, sinonimo di *fauces*. In latino *faux* ha un doppio significato: è sia il termine “scientifico” per la parte superiore della gola, sia in senso traslato viene usato con il significato di “strettoia, passaggio angusto” (Oxford Latin Dictionary 1968: 680). Il nome ‘guttur’ invece è connotato in termini più concreti, riferendosi proprio alla gola come luogo di transito degli alimenti, per uomini o animali, e soprattutto in senso figurato indica “golosità” (Oxford Latin Dictionary 1968: 778). Parrebbe quindi che già nella glossa siano contenuti l’accezione di concretezza bestiale e il riferimento morale alla golosità, che sarebbero confluiti poi nel Cerbero dantesco.⁷

Nel terzo esempio, Dante e Virgilio si trovano nel pozzo dei giganti, e la guida chiede ad Anteo, l’ultimo gigante incontrato, di trasportarli fino al cerchio successivo: «mettine giù, e non ten vegna schifo, / dove Cocito la freddura serra» (*If* XXXI 122-3). Il Cocito, come afferma Bigi (Bigi: 1970), è il quarto e ultimo dei fiumi dell’inferno dantesco, sede e insieme strumento di pena dei traditori compresi nel nono cerchio. Esso si presenta come uno stagno o un lago trasformato in una distesa ghiacciata, congelato dal vento provocato dalle ali di Lucifero. Nel canto XIV dell’*Inferno* Virgilio aveva illustrato a Dante l’idrografia infernale.⁸ Secondo Padoan (1970a: 37),

nella *Commedia* i fiumi infernali (eccettuato il Lete – nella pronuncia medievale, Letè – posto da Dante nel Paradiso terrestre) sono in definitiva uno solo, formato dalle lagrime – cioè dai dolori

⁷ In B il termine *trifauci* (f. 115r) non è glossato, quindi in questo caso non si può istituire una correlazione tra i due codici.

⁸ «In mezzo mar siede un paese guasto – / diss’egli allora – che s’appella Creta, / sotto l’ cui rege fu già il mondo casto. / Una montagna v’è, che già fu lieta / d’acqua e di fronde, che si chiama Ida: / or è diserta come cosa vieta. / [...] Dentro dal monte sta dritto un gran vèglia, / che tien volte le spalle invèr Dammiata / e Roma guarda come s’io specchio. / [...] Ciascuna parte, fuor che l’oro, è rotta / d’una fessura che lacrime goccia, / le quali, accolte, fòran quella grotta. / Lor corso in questa valle si diroccia: / fanno Acheronte, Stige e Fleggetonta; / po’ sen van giù per questa stretta doccia; / infin, là ove più non si dismonta, / fanno Cocito: e qual sia quello stagno / tu lo vedrà’, però qui non si conta». (*If* XIV 93-9, 103-5, 112-20)

e dalle miserie dell'umanità – che sgorgano dalle fessure di una statua posta in una grotta di Creta; esse, scendendo lungo il baratro infernale fino al centro della terra, assumono di volta in volta nomi diversi.

Anche nell'idrografia virgiliana⁹ i fiumi assumono nomi diversi, pur facendo parte di un unico corso d'acqua, come si evince dai vv. 295-7 del libro VI: «Hinc via Tartarei quae fert Acherontis ad undas. / Turbidus hic caeno vastaque voragine gurges / aestuat atque omnem Cocyto eructat harenam». La genesi dei fiumi infernali è molto simile. In particolare, *If* XXXI 123 richiama *Aen.* VI 132: *circumvenit*, glossato in S con 'cingit', è reso da Dante con «serra». In latino *circumvenio* ha come primo significato “venire incontro a uno o a una cosa, circondare” (Oxford Latin Dictionary 1968: 326). Il verbo usato nella glossa ha un significato simile, ma con una differenza importante: *cingo* ha il valore di “cingere, recingere”, che implica un vero e proprio contatto tra l'oggetto che cinge e quello cinto (Oxford Latin Dictionary 1968: 315). Dante usa il termine «serra», verbo che significa principalmente “chiudere stringendo, stringere con forza” (Bufano: 1976): nel passo citato esso assume il valore di “indurre”, come se il gelo “stringendo” l'acqua del Cocito lo facesse ghiacciare. Anche in questo caso si potrebbe vedere un collegamento tra la scelta dantesca e la glossa di S.¹⁰

Riassumendo, le glosse trattate sopra sviluppano le accezioni negative delle *voces mediae* a cui si riferiscono e sono riscontrabili anche nei corrispondenti passi danteschi. Ispirandosi all'Averno virgiliano ma immaginando gli inferi come luogo di concretezza bassa e spesso bestiale, Dante potrebbe aver conosciuto tale tipologia di glosse, aspetto che gli avrebbe permesso di caratterizzare in modo più marcato elementi infernali ben definiti (Caronte, Cerbero, l'acqua del Cocito).

⁹ Per un approfondimento sull'idrografia dantesca, si rimanda allo studio indicato in bibliografia: Silverstein 1932.

¹⁰ In B la parola *circumvenit* (f. 110v) non presenta alcuna glossa; non è quindi possibile in questo caso istituire una correlazione tra i due codici.

3.2 *If* XXXI 97-8

L'esempio più interessante si trova nel canto XXXI della prima cantica. Dante e Virgilio abbandonano Malebolge e si dirigono verso il cerchio dei traditori, passando per il pozzo dei Giganti: il dislivello, tra l'ottavo e il nono cerchio, è sorvegliato da ulteriori custodi, anch'essi risalenti ad un'ampia tradizione mitologica. Rispetto ai guardiani incontrati in precedenza, però, i giganti sono i protagonisti dell'intero canto e acquistano un rilievo maggiore. Inizialmente Dante li scambia per torri, poiché si ergono immobili nel pozzo infernale;¹¹ già questo inizio mette in luce che l'atmosfera è cambiata: «dall'ambiente “comico” di Malebolge, che tocca il suo più basso livello stilistico proprio alla fine del canto precedente, si entra ora in una diversa temperie, sostanzialmente tragica» (Chiavacci Leonardi in Alighieri 2010: introduzione al canto XXXI). Come ricordato da Padoan (1971), i Giganti erano figli di Gea e del sangue di Urano, e generati per vendicare i Titani rinchiusi da Zeus nel Tartaro: essi sono i protagonisti della celebre gigantomachia (γιγαντομαχία). La loro ubicazione nell'inferno dantesco appare anomala, poiché, trattandosi di violenti contro le divinità dovrebbero trovarsi anch'essi nel terzo girone del settimo cerchio. Invece, come suggerito da Moore (Moore 2015: 216), essi si trovano in una posizione intermedia tra i due cerchi, in un pozzo profondo, forse ispirata dal verso virgiliano «hic genus antiquum terrae, Titania pubes, / fulmine deiecti, fundo volvuntur in imo» (*Aen.* VI 580-1). Inoltre, come suggerisce Bellomo (Bellomo in Alighieri 2013),

[La loro collocazione] è anche funzionale al ruolo strutturale che rivestono di preannuncio della visione di Lucifero, la cui ribellione alla divinità è contigua alla gigantomachia anche negli *exempla* purgatoriali citati. Né pare casuale che la smodata dimensione di Satana sia commensurata in proporzione a quella dei Giganti («

¹¹ «Poco portai in là volta la testa, / ch'e' mi parve veder molte alte torri; / ond'io: “Maestro, di': che terra è questa?” / [...] sappi che non son torri, ma giganti, / e son nel pozzo intorno dala ripa / dal'umbellico in giuso tutti quanti». (*If* XXXI 18-20; 31-3)

più con un gigante io mi convegno / che i giganti non fan con le sue braccia» [*If* XXXIV 30-1]).

Il primo gigante incontrato da Dante e Virgilio è Nembrot, il quale, secondo la tradizione biblica, «volle costruire, per raggiungere il cielo, la torre di Babele in Sennaar, ma Dio, confondendo i linguaggi dei lavoratori, vanificò il suo folle disegno» (Sarolli 1973: 34).¹² Egli infatti, come per contrappasso, rivolge parole incomprensibili ai due pellegrini, ed è del tutto innocuo, ricadendo «nell'assoluta impotenza o, addirittura, nel danno che l'irato dà a sé, mordendosi o in altro modo» (Barberi Squarotti 1988: 114). È importante che questo sia il primo personaggio incontrato, perché

dà ragione delle similitudini, più volte dette, dei giganti con torri: dietro, c'è la memoria della torre di Babele, di cui Nembrotto fu il costruttore, e c'è anche, implicita, la nozione della stoltezza e della confusione mentale dei giganti, che, pur essendo alti come torri, soltanto come torri, hanno presunto di giungere al cielo (Barberi Squarotti 1988: 114).

Il secondo gigante in cui si imbattono Dante e Virgilio è Efialte, il cui nome non si evince dal libro VI dell'*Eneide*; l'autore latino infatti parla solo dei gemelli Aloidì ai versi 582-3. Nel commento di Servio al passo vengono invece citati i nomi di Oto ed Efialte e anche S riporta il nome in due glosse ai versi in questione, citando appunto il commento di Servio. Efialte è legato insieme a Briareo, che Virgilio aveva posto nel vestibolo dell'Averno e che secondo il poeta latino era uno dei tre Centimani (Briareo, Cotto e Gia), con cento braccia e cinquanta teste (Padoan 1970²). Il suo nome originario era però Egeone: Omero spiega che mentre agli uomini era noto con quest'ultimo nome, agli dei era invece noto come Briareo (Ferrari 1999: 258-9). Secondo la tradizione egli quindi non era propriamente un gigante, come appare nella *Commedia*. Virgilio lo de-

¹² La vicenda non è esplicitamente attribuita a lui nella Bibbia, ma è nozione vulgata attraverso sant'Agostino, Isidoro, Rabano Mauro, Brunetto Latini (Bellomo in Alighieri 2013: introduzione al canto XXXI).

scrive con una fisionomia ben precisa, oltre che con il nome originario: «Aegaeon qualis, centum cui bracchia dicunt / centenasque manus, quin-
quaginta oribus ignem / pectoribusque arsisse, Iovis cum fulmina contra
/ tot paribus streperet clipeis, tot stringeret ensis» (*Aen.* X 565-8). La
forma di questa descrizione non passa nel testo dantesco: di Briareo, come
per gli altri giganti, viene data una rappresentazione:

E io a lui: «S'esser puote, io vorrei
che delo smisurato Briareo
esperienza avesser li occhi mei».
Ond'ei rispuose: «Tu vedrai Anteo
presso di qui, che parla ed è disciolto,
che ne porrà nel fondo d'ogni reo.
Quel che tu vuo' veder più là è molto,
ed è legato e fatto come questo,
salvo che più feroce par nel volto».

(*If* XXXI 97-105)

In S, il termine *centumgeminus* al v. 287 del libro VI, viene chiosato
con il termine 'gigas'. Ci si trova davanti a un caso simile a quello notato
da Alessio e Villa per il *semihomo* Caco. I centauri sono di fatto dei *se-
mihomini*: se da un lato il termine 'centauro' è iponimo di *semihomo*, così
anche *centimano* lo è di 'gigas'. L'apposizione di tali chiose in S potrebbe
essere giustificata da esercizi di glossatura per sinonimi.¹³ Se Dante fosse
entrato in contatto con questo o con un altro manoscritto della stessa fa-
miglia, leggendo l'apparato di note potrebbe essere stato indotto a pensare
che Caco fosse effettivamente un centauro, e allo stesso modo che Bri-
areo avesse l'aspetto degli altri giganti. Inoltre la tradizione mitologica era
piuttosto confusa riguardo alle vicende e all'identità di Briareo: nell'ipo-
tesi in cui avesse avuto a disposizione entrambe le denominazioni, Dante

¹³ Si rimanda agli studi indicati in bibliografia sui manoscritti scolastici, tra cui Munk
Olsen (1991) e Black (2001).

potrebbe aver preferito scegliere l'informazione a lui più familiare e, per così dire, più semplice.¹⁴

3.3 *PG I 134-5*

L'ultimo esempio della prima categoria è posto al termine del primo canto del *Purgatorio*, nel passo in cui si svolge il rito di purificazione per Dante, che giunge dal mondo infernale. Tale rito viene illustrato a Virgilio da Catone: «va dunque, e fa che tu costui ricinghe / d'un giunco schietto e che li lavi il viso / si ch'ogni sucidume quindi stinghe» (*Pg I 94-6*). Nell'ultimo verso citato viene riconosciuto da tutti i critici il debito dantesco nei confronti del passo virgiliano del ramo d'oro, che una volta strappato da Enea ricresce all'istante, come si può leggere nel verso «Instituit; primo avolso non deficit alter» (*Aen. VI 143*): come il ramo d'oro, anche il giunco rinasce immediatamente: «Ché qual elli scelse / l'umile pianta, cotal si rinacque (*Pg I 134-5*).

Il ramo d'oro ha un valore ben preciso nel viaggio oltremondano di Enea, fungendo da lasciapassare con Caronte e permettendo all'eroe di accedere nell'Averno; il giunco dantesco invece ha una funzione simbolica e rappresenta l'umiltà, cioè, secondo Maślanka-Soro, l'atteggiamento necessario perché l'uomo si apra all'operato della grazia divina (Maślanka-Soro 2013: 296). Già i primi commentatori dell'opera dantesca, come Benvenuto da Imola e Pietro Alighieri, associavano all'arbusto questa caratteristica.

La relazione tra il poema latino e la *Commedia* è ancora più interessante, perché il verbo utilizzato da Dante è «rinacque», che non è la traduzione diretta del verbo virgiliano, bensì potrebbe corrispondere meglio alla glossa interlineare posta al di sopra di «non deficit alter», che è pro-

¹⁴ Il manoscritto B presenta la stessa glossa (f. 113r), arricchita di una spiegazione: 'quidam gigas qui dicebatur centimanus'. Anche in questo codice quindi il *centumgeminus Briareus* viene associato alla macrocategoria dei giganti, esattamente come nel caso di S.

prio 'renasci'. Non solo: il verbo «rinacque» permette a Dante di caricare questo passo di un significato religioso, alludendo alla rinascita dello spirito per mezzo del rito di "battesimo" e anche alla resurrezione dell'anima dopo la morte: quando Virgilio cinge Dante con il giunco, l'atto richiama metaforicamente la teologia della resurrezione e del Battesimo (Marti 1989: 169). Il rito esemplifica la dottrina dei due corpi di cui parlano i Padri della Chiesa: attraverso il Battesimo cristiano il catecumeno abbandona il vecchio corpo, ereditato da Adamo insieme al peccato originale, per assumere un nuovo corpo spirituale purificato e, dopo la morte, un nuovo corpo fisico glorificato. Il rituale descritto simboleggia proprio il Battesimo, che permette a Dante di iniziare la seconda parte del suo viaggio; il passo non allude dunque solo all'episodio virgiliano, ma anche a una serie di passi biblici, come Giobbe 14,

where Job compares man's potential for resurrection to that of a tree whose branch can sprout again if cut off. Dante's more specific term for his reed or rush, *giunco* (95), recalls the *uncus* springing up in a previously arid land in Isaiah 35.7, a passage whose overtones of exile offer another parallel with this moment (Marti 1989: 171).

La scelta del verbo «rinacque», forse influenzata dalla glossa del manoscritto, non è una semplice *variatio* rispetto all'antecedente latino, ma porta in sé un valore esegetico complesso e fondamentale per l'inizio del viaggio purgatoriale di Dante.¹⁵

I CASI DEL SECONDO GRUPPO

4.1 *If* III 125-6

Il secondo esempio si trova nel canto III dell'*Inferno*, in cui Caronte raccoglie le anime presenti sulla riva del fiume Acheronte: esse, mentre

¹⁵ In B il costrutto *non deficit alter* (f. 110v) non presenta alcuna glossa; in questo caso non si può quindi istituire una correlazione tra i due codici.

aspettano di essere traghettate, maledicono Dio e la loro stessa vita.¹⁶ Su di loro incombe un tragico destino che le anime dell'*Eneide*, riunite alla stessa riva, non possono ancora conoscere; le anime virgiliane, infatti, non sono tutte dannate: sulla riva dell'Acheronte si trovano sia quelle destinate al Tartaro, dove verranno sottoposte a eterni supplizi, sia quelle che abiteranno invece luoghi più felici, come i Campi Elisi. Nei due testi il gesto di Caronte, volto a raccogliere le anime sulla nave, può apparentemente sembrare lo stesso; tuttavia, il traghettatore dantesco «batte col remo qualunque s'adagia» (*If* III, 111), obbligando duramente tutte le anime a salire sulla nave (cfr. Inglese in Alighieri 2007: *ad locum*). Il suo antecedente latino invece imbarca solamente quelle i cui corpi siano già stati sepolti: era infatti credenza antica che solo le anime di uomini e donne sepolti potessero accedere all'aldilà, mentre quelle degli insepolti fossero destinate a vagare sulle rive dell'Acheronte per cento anni prima di poter essere traghettate; nella concezione cristiana invece l'inumazione del corpo non è una condizione necessaria all'ammissione nel regno dei morti, sia nell'inferno che nel purgatorio. Successivamente entrambi gli autori utilizzano la stessa similitudine che paragona le anime alle foglie e agli uccelli ma, mentre Virgilio usa l'immagine con lo scopo di dare un'idea del gran numero di anime che si preparano ad entrare nella barca di Caronte (Moore 2015: 62), Dante evoca più il "modo" del loro affrettarsi nella barca (Vagni 1970).¹⁷ Un'altra differenza può essere colta nel fatto che, mentre la similitudine virgiliana è perfettamente simmetrica nelle sue due parti,

i paragoni danteschi rifuggono da tali simmetrie; l'ultimo si presenta di scorcio, nella sua forma ellittica del predicato (*per cenni, come augel per suo richiamo*): ancora una volta all'epos e al na-

¹⁶ «Bestemmivano Dio e lor parenti, / l'umana spezie e 'l loco e 'l tempo e 'l seme / di lor semenza e di lor nascimenti» (*If* III 103-5).

¹⁷ «Come d'autunno si levan le foglie / l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo / vede a la terra tutte le sue spoglie, / similmente il mal seme d'Adamo / gittansi di quel lito ad una ad una, / per cenni come augel per suo richiamo» (*If* III 112-117).

turalismo descrittivo si oppone un procedimento improvviso e drammatico, più concentrato e intenso. (Vagni 1970: 848)

Inoltre l'«augel» (*If* III 117) richiama più il falcone da caccia dell'*ars venatoria* medievale che non gli uccelli migratori evocati da Virgilio (Vagni 1970). Pochi versi dopo Virgilio spiega a Dante perché le anime siano così desiderose di oltrepassare il fiume:

«Figliuol mio, – disse il maestro cortese –
 Quelli che muoion nell'ira di Dio
 Tutti convegnon qui d'ogni paese;
 e pronti sono a trapassar lo rio,
 che la divina giustizia li sprona
 sì che la téma si volge in disio».

(*If* III 121-6)

Le anime dantesche anelano all'altra riva perché la Giustizia divina fa loro da pungolo (Bosco e Reggio in Alighieri 2016: *ad locum*), trasformando paradossalmente la loro paura in desiderio di ricevere il giusto compenso per i loro peccati. Anche le anime virgiliane vogliono oltrepassare il fiume, ma non tanto perché la giustizia divina le sproni, quanto perché «era credenza presso gli antichi che le anime anelassero a varcare l'Acheronte per aver pace nella sede loro assegnata definitivamente» (Paratore in Virgilio Maro 1992: commento al v. 314).

Nel canto III è quindi evidente «la natura dinamica, non di pedissequa imitazione, ma di libera rielaborazione finalizzata a diversi scopi espressivi» tra *Eneide* e testo dantesco (Bellomo in Alighieri 2013: nota conclusiva al canto III). Dante rielabora gli elementi virgiliani alla luce della religione cristiana,¹⁸ immaginando in più punti il suo inferno su modello dell'Averno classico. In particolare il v. 126 riecheggia il verso dell'*Eneide* «tendebantque manus ripae ulterioris amore» (*Aen.* VI 314).

¹⁸ Evidente il caso già citato di Caronte, definito «dimonio» al v. 109, a norma di *Ps* XCV 5: «Omnes dii gentium daemonia» (Bellomo in Alighieri 2013: *ad locum*).

L'ultimo termine è glossato in S con il sinonimo 'desiderium': il termine troverebbe corrispondenza in traduzione nella forma «disio» dantesca, che

esprime, come “desiderio” da cui di solito si differenzia per una certa maggiore intensità affettiva o patetica, il moto appetitivo generato dall'amore, e proviene, come “desire” e “disianza”, dalla tradizione siciliana e siculo-toscana; ricorre quasi soltanto in poesia, ed è fra le parole raccomandate nel *De vulgari Eloquentia* (II VII 5) come proprie del volgare illustre [...]. Significa il desiderare in atto. (Salsano 1970: 389-390)

Anche questo esempio non è così discriminante come le prime glosse analizzate: benché nessun commentatore antico abbia chiosato il verso in questione con il termine *desiderium*, esso rimane comunque un sinonimo abbastanza intuitivo per il termine *amore*; non è quindi vincolante che Dante abbia letto questa glossa per giustificare l'utilizzo del termine «desio»: il poeta potrebbe aver compiuto autonomamente la stessa operazione del glossatore.¹⁹

4.2 *If IV 30*

Il terzo passo del secondo gruppo è nel canto IV, dedicato al Limbo. Dante e Virgilio si trovano sul limitare del primo cerchio; dall'alto l'*agens* sente un continuo suono di sospiri «di duol senza martiri» (*If IV 28*), provenienti da una turba «d'infanti e di femmine e di viri» (*If IV 30*). Nel Limbo infatti, a differenza degli altri luoghi infernali, i dannati non sono sottoposti a nessun tipo di pena fisica ma “vivono” con il desiderio di Dio senza però che questo possa essere mai soddisfatto.²⁰ È stato identificato come modello del v. 30 (Inglese in Alighieri 2007: *ad locum*) il virgiliano «matres atque viri defunctaque corpora vita» (*Aen. VI 306*): sebbene il

¹⁹ In B la parola *amore* (f. 113v) non presenta alcuna nota, sicché non è possibile istituire una correlazione tra l'apparato di glosse dei due codici.

²⁰ «Per tai difetti, non per altro rio, / semo perduti, e sol di tanto offesi / che senza speme vivemo in disio» (*If IV 40-2*).

verso dantesco ne sia una traduzione quasi letterale, in realtà le due situazioni rappresentate sono molto diverse tra loro: nell'*Eneide* si sta parlando delle anime che affollano la riva dell'Acheronte, mentre nell'*Inferno* si tratta dell'identificazione dei veri e propri abitanti del Limbo, uomini e donne giusti nati prima della venuta di Cristo oppure bambini non ancora battezzati. Anche i versi successivi, «magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae / impositique rogis iuvenes ante ora parentum» (*Aen.* VI 307-8), hanno costituito un modello per la descrizione degli abitanti del Limbo, in particolare degli *spiriti magni*,²¹ proprio per l'uso dell'aggettivo *magnanimus* che indica la qualità principale per cui questa tipologia di dannati è stata destinata al luogo infernale meno terribile tra tutti quelli che Dante incontrerà in seguito. All'importanza questi versi si potrebbe aggiungere la glossa di S 'privata ante tempus mortis' posta sopra *defuncta* nel v. 306. Essa rende esplicito il fatto che le anime di cui si sta parlando in questo caso sono appartenute a giovani morti prima del tempo: il termine *puer* indicava un soggetto di età fino ai 17 anni (Castiglioni e Mariotti 2007: 1039) mentre le *innuptaeque puellae* sono le ragazze non sposate, quindi molto giovani. I *corpora defuncta* vengono dunque interpretati dal glossatore non solo come defunti, ma come morti prematuramente: la chiosa (che, in ogni caso, anticipa un'informazione già contenuta nei versi virgiliani che seguono) potrebbe aver costituito quindi un altro punto di connessione tra i due passi, poiché Dante oltre alle «femmine» e ai «viri» aggiunge gli «infanti», morti appunto 'ante tempus'.²²

4.3 *IF XI 5*

Il quarto esempio è tratto dal canto XI dell'*Inferno*: dopo il celebre incontro con Farinata degli Uberti nel sesto cerchio, i due pellegrini, giunti

²¹ «L'onrata nominanza / che di lor suona su ne la tua vita, / grazia acquista in ciel che si li avanza» (*If IV 76-8*).

²² In B i termini *corpora defuncta* (f. 113r) non sono glossati, quindi non si può istituire una correlazione tra i due codici.

sulla soglia dell'abisso infernale, sono costretti a fermarsi e ripararsi dietro la tomba del papa Anastasio II:

In su l'estremità d'un alta ripa
 che facevan gran pietre rotte in cerchio,
 venimmo sopra più crudele stipa;
 e quivi, per l'orribile soperchio
 del puzzo che 'l profondo abisso gitta,
 ci raccostammo, in dietro, ad un coperchio
 d'un grand'avello, ov'io vidi una scritta
 che dicea: "Anastasio papa guardo,
 lo qual trasse Fotin de la via dritta".

(*If* XI 1-9)

Durante questa forzata pausa dal cammino, Virgilio illustra la struttura dell'inferno; si tratta dell'unico caso della prima cantica in cui trova spazio quasi interamente una digressione dottrinale. La pausa narrativa è funzionale per spiegare al lettore la ripartizione delle colpe, anche se la motivazione per cui l'*agens* e la sua guida si fermano in realtà è molto concreta: dal profondo abisso è esalato un fetore molto forte, peggiore di quello sopportato fino a quel momento, ed è necessario dunque sostare brevemente per prepararsi alla discesa. *If* VI 5 richiama il passo virgiliano in cui si descrivono le «fauces grave olentis Averni» (*Aen.* VI 201). Il verbo *oleo* di per sé non ha obbligatoriamente accezione negativa: significa infatti “mandare odore” ed è spesso accompagnato da un avverbio che specifica la qualità di tale odore, come nel caso del verso virgiliano (Oxford Latin Dictionary 1968: 1245). In S, la glossa chiosa i due termini con ‘male fetentis’: il verbo *foeteo*, a differenza di *oleo*, ha una chiara accezione negativa, significando “avere un odore fetido”. Il verso dantesco citato utilizza il termine «puzzo», che, come ‘fetentis’, è molto marcato: non si tratta di una vera e propria traduzione della chiosa, anche perché l’accezione negativa era presente già nella fonte, ma appare

una stretta, seppur non vincolante, correlazione semantica tra il sostantivo usato da Dante e il verbo della glossa.²³

4.4 *If* XXVI 125

Dante e Virgilio, entrati nell'ottava bolgia, in cui vengono puniti i consiglieri fraudolenti, incontrano uno dei personaggi più celebri della prima cantica, Ulisse. Le anime dei dannati ardono dentro alle fiamme, che sono figura della fiamma dell'ingegno di cui essi fecero cattivo uso (Chiavacci Leonardi 2010: introduzione al canto XXVI). L'atmosfera del canto è raccolta, anche grazie alle similitudini iniziali che creano un'attesa quasi solenne, diversamente dai canti precedenti contraddistinti da una continua insistenza sulla bestialità dei peccatori puniti in questa zona così profonda dell'inferno:

quelle fiammelle che vagano per la bolgia, e ardono silenziosamente, celando ognuna il proprio segreto, producono nel lettore, come nel Dante pellegrino, un forte desiderio di sapere e insieme una specie di rispetto.²⁴

Appare quindi una fiamma divisa in due corni, al cui interno si celano gli spiriti di Diomede e Ulisse; quest'ultimo è di fatto il vero protagonista del canto. Dante esprime il desiderio di poter parlare con loro, pertanto l'eroe omerico narra del suo tragico viaggio. Dopo l'«orazion picciola» (*If* XXVI 122) rivolta ai suoi, Ulisse racconta di come lui e i compagni si imbarcarono, diretti oltre le colonne d'Ercole: «e volta nostra poppa nel mattino, / de' remi facemmo ali al folle volo, / sempre acquistando dal lato mancino» (*If* XXVI 124-6). Nel v. 125 si è riconosciuta come fonte virgiliana «remigium alarum posuitque immania templa»

²³ Anche in B i termini *grave olentis* (f. 111v) presentano la stessa glossa: si legge infatti 'id est fetentis' sopra la coppia di parole. In questo caso dunque è possibile individuare una correlazione tra gli apparati di chiose dei due codici.

²⁴ Chiavacci Leonardi 2010: introduzione al canto XXVI.

(*Aen.* VI 19). Nel testo latino si sta parlando di un volo reale che viene descritto attraverso un'immagine nautica, il *remigium*: il termine indica sia l'insieme dei remi che l'azione vera e propria del "remare" (Oxford Latin Dictionary 1968: 1610). Il protagonista dei versi è Dedalo, il cui movimento delle ali viene paragonato al movimento dei remi su una nave. Nei versi danteschi invece il viaggio è compiuto da una vera e propria imbarcazione; la metafora rimane, ma viene capovolta rispetto all'utilizzo che ne aveva fatto Virgilio: nella *Commedia* sono i remi a diventare ali per un «folle volo», nel quale forse si può cogliere una reminescenza proprio del viaggio di Icaro, che avvicinatosi troppo al sole cade e perde la vita, a differenza del padre Dedalo.

Il termine *remigium* viene glossato in S con 'arte volandi': non viene quindi considerato il reale significato della parola, connesso al mondo nautico, ma il nome viene trattato già con il valore che acquista nella metafora. Allo stesso modo avviene nel testo dantesco: i remi perdono la loro qualità di strumenti nautici e diventano ali destinate al «folle volo». La glossa dunque potrebbe aver evidenziato la connessione semantica tra le due situazioni del passo (nel quale il legame tra i «remi» e le «ali» è comunque già espresso), focalizzandosi sul significato della metafora.²⁵

4.5 *PG* XX 25-7

L'ultimo esempio si trova nel canto XX del *Purgatorio*, il cui protagonista, nella cornice degli avari, è Ugo Capeto (987-996), capostipite dei re di Francia. Egli racconta con dolore e sdegno le turpi imprese dei suoi discendenti in una sorta di crescendo, fino alle ultime e più gravi di tutte, compiute dal re all'epoca in carica, Filippo IV il Bello (1285-1314). Il tema principale è quindi la minaccia al compimento dell'opera divina da parte della casata francese:

²⁵ Il manoscritto B presenta la glossa 'id est pro remigio alarum' sopra ai termini *remigium alarum* (f. 109r): la nota è diversa da quella di S ma non a livello contenutistico, poiché spiega il valore grammaticale di *remigium alarum*.

quella casa di Francia che copre e corrompe, come una *mala pianta*, tutta la cristianità, è come l'incarnazione di quella lupa distruttrice del mondo che è maledetta all'apertura del canto. [...] Ugo è, come egli stesso dice, soltanto la *radice de la mala pianta* che qui è la vera protagonista; e la sua voce, come molti critici hanno ben riconosciuto, non altro è che la voce di Dante.²⁶

Poco prima dell'incontro con Ugo Capeto, sono forniti due esempi di virtù a contrasto dell'avarizia, cioè la povertà: il primo è evangelico, e celebra la mitezza di Maria nel dare alla luce Gesù in una stalla, il secondo è invece di origine classica (Valerio Massimo, *Mem.* IV, III 6 in Bosco e Reggio in Alighieri 2016: commento ai vv. 25-7). I versi in questione sono «Seguentemente intesi: “O buon Fabrizio, / con povertà volesti anzi virtute / che gran ricchezza posseder con vizio» (*Pg* XX 25-7). Si sono riconosciuti come fonte i versi «Scipiadas, cladem Lybiae, parvoque potentem / Fabricium vel te sulco, Serrane, serentem» (*Aen.* VI 843-4). Fabrizio infatti, emblema della *virtus* romana proprio perché non aveva mai ceduto alla corruzione, viene posto all'interno del lungo catalogo di eroi che stila Anchise nei Campi Elisi. In S il sintagma *parvoque potentem* viene glossato con 'in paupertate potentem': i due costrutti hanno significato identico, ma il testo dantesco sembrerebbe corrispondere alla traduzione letterale del termine usato nella glossa, 'paupertate'.²⁷

²⁶ Chiavacci Leonardi in Alighieri 2000: introduzione al canto XX.

²⁷ In B è presente una glossa leggermente diversa sopra le parole *parvoque potentem* (f. 121v): 'paupertate gloriosum'. Come in S, rimane la presenza di 'paupertate' come possibile antecedente del verso dantesco. Ai cinque casi di questo secondo gruppo se ne potrebbe forse aggiungere un sesto: *If* I 16-7, dove Dante dice di essere giunto ai piedi di un colle le cui «spalle» sono «vestite già de' raggi del pianeta». Questa notazione può essere una generica indicazione antropomorfica, per indicare le parti alte della montagna; secondo Gorni, però, «le spalle si oppongono al fronte montuoso, quello di più facile accesso, a cui giunge chi non traligna dalla “verace via”. In sostanza, dal punto in cui è arrivato, e cioè da tergo, Dante non ha alcuna possibilità di accedere al colle illuminato dal sole» (Gorni 1995: 70). Tale monte è generalmente identificato con la montagna del Purgatorio, o in alcuni casi interpretato come simbolo della felicità naturale e del cammino della virtù (ivi: 71); in ogni caso è evidente, leggendo il prosieguito del canto e in generale del poema, la motivazione per cui Dante non può salire subito al «diletto monte», ma

CONCLUSIONE

Quale *Eneide* ha letto dunque l'Alighieri? Benché le corrispondenze esaminate in queste pagine non implicino, di necessità, che Dante avesse letto il manoscritto Strozzi; è tuttavia evidente come alcune delle glosse del codice permettano di spiegare riferimenti e riprese del poema virgiliano che nella *Commedia* si discostano dalla lettura del testo dell'*Eneide*. L'insieme dei casi analizzati permette, insomma, di ipotizzare un legame tra il manoscritto Strozzi e il testo dantesco, rendendo dunque il codice laurenziano un forte candidato per l'individuazione dell'*Eneide* letta da Dante.

deve affrontare un lungo viaggio oltremondano di conoscenza e purificazione. I versi 16-7 evocano il verso virgiliano «auricomos quam quis decerpserit arbore fetus» (*Aen.* VI 141), passo in cui la Sibilla descrive ad Enea le azioni che dovrà compiere per poter entrare nell'Averno, tra cui cogliere il ramo d'oro dell'albero nascosto nella selva, definito appunto *auricomos*. Questo termine è un *hapax* nel poema ed è creazione virgiliana; in S viene glossato con l'espressione 'auream comam habentes', che di fatto non aggiunge nessun significato particolare al testo virgiliano, a differenza delle chiose analizzate precedentemente. Grazie al participio *habentes*, però, viene messa in risalto la chioma d'oro come tratto distintivo dell'albero; inoltre la glossa potrebbe richiamare etimologicamente anche l'*habitus*: questo termine già in epoca latina, oltre a significare "aspetto esteriore" (da *habere*), era usato per indicare l'abbigliamento, che faceva parte appunto dell'aspetto esteriore di un individuo (Cortelazzo e Zolli 1999: 41; Castiglioni e Mariotti 2007: 607). Ciò potrebbe spiegare la scelta del verbo «vestite» come possibile traduzione del participio *habentes* per descrivere il momento in cui il sole investe le spalle del monte. In B il termine «auricomos» (f. 110v) non è glossato in alcun modo; non è dunque possibile in questo caso istituire una correlazione tra i due codici.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALESSIO G. C., VILLA C. (1993): *Per Inferno I, 67-87*, in *Dante e la "bella scola" della poesia: autorità e sfida poetica*, a cura di A. Iannucci, Ravenna, Longo, pp. 1-21.
- ALIGHIERI D. (2007): *Inferno*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci.
- ALIGHIERI D. (2013): *Inferno*, commento di Saverio Bellomo, Torino, Einaudi.
- ALIGHIERI D. (2021): *Inferno*, a cura di Giorgio Inglese, Firenze, Le Lettere.
- ALIGHIERI D. (2016): *Inferno*, commento di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Milano, Mondadori.
- ALIGHIERI D. (2010): *Inferno*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Zanichelli.
- ALIGHIERI D. (2000): *Purgatorio*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Zanichelli.
- ALIGHIERI D. (2011): *Purgatorio*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci.
- ALIGHIERI D. (2016): *Purgatorio*, commento di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Milano, Mondadori.
- BARBERI SQUAROTTI G. (1988): *Parodia e dismisura: Minosse e i Giganti*, in ID., *L'ombra di Argo. Studi sulla Commedia*, Torino, Genesi Editrice.
- BATTAGLIA RICCI L. (2011): *Inferno IV*, in *Lectura Dantis Bononiensis*, a cura di E. Pasquini, C. Galli, Bologna, Bononia University Press, pp. 77-102.

- BENVENUTUS IMOLENSIS (1887): *Comentum super Dantis Alighierij comediam*, a cura di Giacomo Filippo Lacaita, Firenze, Barbera editore.
- BIGI E. (1970): *Cocito*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, II, p. 46.
- BLACK R. (2001): *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BUFANO A. (1976): *Serrare*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, V, pp. 188-189.
- CARDIGNI J. (2020): *Tres versiones tardoantiguas de Virgilio: Servio, Macrobio y Fulgencio*, «Myrtia» 35, pp. 347-70.
- CASTIGLIONI L., MARIOTTI S. (2007): *IL-Vocabolario della lingua latina*, Loescher, Milano.
- CORTELAZZO M., ZOLLI P. (1999): *DELI-Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Milano.
- DELVIGO M.L. (2006): *Servio e la poesia della scienza*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 56, pp. 129-55.
- FERRARI A. (1999): *Dizionario di mitologia greca e latina*, UTET, Torino, 1999.
- GENTILI S. (2013): *Il mostro divoratore nell'Inferno di Dante: modelli classici*, in *Dante e il mondo animale*, a cura di G. Crimi e L. Marcozzi, Roma, Carocci, pp. 49-61.
- GIOSEFFI M. (2000): *Ritratto d'autore nel suo studio. Osservazioni a margine delle Interpretationes Vergilianae di Tiberio Claudio Donato*, in *E io sarò tua guida. Raccolta di saggi su Virgilio e gli studi virgiliani*, a cura di M. Gioseffi, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, pp. 151-215.
- GORNI G. (1995): *Dante nella selva. Il primo canto della Commedia*, Parma, Pratiche Editrice.

- JEUNET-MANCY E. (2012), *Servius, Commentaire sur l'Énéide de Virgile. livre VI*, in *Collection des universités de France. Série latine*, 403, Parigi, Les Belles Lettres.
- LAZZARINI C. (1984): *Historia/fabula: forme della costruzione poetica virgiliana nel commento di Servio all'Eneide*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 12, pp. 117-44.
- MARINA SÁEZ M. R. (2009): *Cuestiones de prosodia y métrica en el Comentario a la Eneida de Virgilio de Servio*, «L'antiquité classique» 78, pp. 117-31.
- MARTI K. (1989): *Dante's "baptism" and the theology of the body in "Purgatorio" 1-2*, «Traditio» 45, pp. 167-190.
- MAŚLANKA-SORO M. (2013): «*Se fede merta nostra maggior musa*»: *Virgilio e la mitologia virgiliana nella Commedia allo specchio del cristianesimo dantesco*, «Romanica Cracoviensa», 13, pp. 288-97.
- MOORE E. (2015): *Sacre Scritture e autori classici in Dante*, in ID., *Studi su Dante*, I, Roma, Salerno Editrice.
- MUNK OLSEN B. (1985): *L'étude des auteurs classiques latins aux XI et XII siècles*, Parigi, Éditions du Centre national de la recherche scientifique.
- MUNK OLSEN B. (1991): *I classici nel canone scolastico altomedievale*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo.
- MURGIA C. E. (1975): *Prolegomena to Servius 5: The Manuscripts*, Berkeley, University of California Press.
- MURGIA C. E. (2003): *The Dating of Servius Revisited*, «Classical Philology» 98, 1, pp. 45-69.
- Ottimo Commento alla Commedia* (2018), a cura di Giovanni Battista Boccardo, Massimiliano Corrado, Vittorio Celotto, Roma, Salerno Editrice.
- Oxford Latin Dictionary* (1968): Oxford University Press, Oxford.

- PADOAN G. (1970a): *Acheronte*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, I, pp. 36-37.
- PADOAN G. (1970b): *Briareo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, I, p. 698.
- PADOAN G. (1971): *Giganti*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, III, pp. 160-162.
- PARATORE E. (1965): *Dante e il mondo classico*, in *Dante*, a cura di V. Parricchi, Roma, De Luca, pp. 25-54.
- PARATORE E. (1968): *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze, Sansoni.
- PIROVANO L. (2006): *Le Interpretationes Vergilianae di Tiberio Claudio Donato. Problemi di retorica*, Roma, Herder, pp. 217-238.
- RONCONI A. (1964): *Per Dante interprete dei poeti latini*, in «Studi danteschi», Le Lettere, Firenze, pp. 5-44.
- RONCONI A. (1971): *Virgilianismi danteschi*, in *Interpretazioni grammaticali*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, pp. 95-106.
- SALSANO F. (1970): *Desio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, II, pp. 389-391.
- SAROLLI G. R. (1973): *Nembrot*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, IV, pp. 34-35.
- SERMONTI V. (2007): *L'Eneide di Virgilio*, Milano, Rizzoli.
- SILVERSTEIN H. T. (1932), *Dante and Virgil the Mystic*, «Harvard Studies and Notes in Philology and Literature» 14, pp. 51-82.
- STARR J. R. (1992): *An Epic of Praise: Tiberius Claudius Donatus and Vergil's 'Aeneid'*, «Classical Antiquity» 11, 1, pp. 157-74.
- STARR J. R. (1991): *Vergil in the Courtroom: the Law and Tiberius Claudius Donatus "Interpretationes Vergilianae"*, «Vergilius» 37, pp. 3-10.
- STOK F. (2012): *Commenting on Virgil, from Aelius Donatus to Servius*, «Dead Sea Discoveries» 19, 3, pp. 464-84.

VAGNI F. (1970): *Caronte*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, I, pp. 847-850.

VIRGILIUS MARO P. (1992): *Eneide*, a cura di Ettore Paratore, III, Milano, Fondazione Lorenzo Valla.

Il *Reggimento e costumi di donna*
di Francesco da Barberino e la tradizione indiretta
delle *Rime* di Guido Guinizzelli

DANIELE MEROLA

Università di Roma Tor Vergata – Université de Fribourg

daniele.merola@uniroma2.it

RIASSUNTO:

Il presente contributo indaga le citazioni di autori duecenteschi trasmesse nel *Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino, trattato didattico-allegorico redatto nella prima metà del XIV secolo. Muovendo dai versi attribuiti a Ugolino Buzzola e al cosiddetto Schiavo di Bari, l'analisi si concentra in particolare su due componimenti – *Donna, il cantar soave* e *Conoscer sé, a voler esser grande* – che il notaio ascrive a Guido Guinizzelli. Un riesame puntuale di tali frammenti, la cui autenticità è stata recentemente oggetto di revisione critica, mette in luce rilevanti consonanze stilistiche con la produzione poetica di Francesco stesso, piuttosto che con quella guinizzelliana, fornendo al contempo ulteriori ragioni per collocare i due testi nell'ambito delle rime dubbie del poeta bolognese.

PAROLE CHIAVE: Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donna*, Guido Guinizzelli, *Donna, il cantar soave*, *Conoscer sé, a voler esser grandi*, attribuzione.

ABSTRACT:

This paper investigates the quotations from 13th-century authors contained in Francesco da Barberino's *Reggimento e costumi di donna*, an allegorical didactic treatise composed in the first half of the 14th century. Starting from the verses attributed to Ugolino Buzzola and the so-called Schiavo di Bari, the analysis focuses in particular on two compositions – *Donna, il cantar soave* and *Conoscer sé, a voler esser grande* – which the notary attributes to Guido Guinizelli. A careful re-examination of these fragments, whose authenticity has recently been the subject of critical review, highlights significant stylistic similarities with Francesco's own poetic production rather than with that of Guinizelli, while offering further reasons to place the two texts among the Bolognese poet's dubious rhymes.

KEYWORDS: Francesco da Barberino, *Reggimento e costume di donna*, Guido Guinizelli, *Donna, il cantar soave*, *Conoscer sé, a voler esser grandi*, attribution.

Il principale nodo critico che si presenta all'editore del *Reggimento e costumi di donna* (*Regg.*), trattato didattico-allegorico composto dal notaio Francesco da Barberino nella prima metà del Trecento, non risiede tanto nella definizione della lezione da promuovere a testo – operazione in parte agevolata dall'unicità della tradizione superstite (vd. *infra*) – quanto nella necessità di chiarirne la struttura formale, variamente intesa ora come un'opera in prosa, ora in versi, ora ancora come una combinazione di entrambi.¹ Tale oscillazione di giudizio emerge chiaramente esaminando la tradizione editoriale. Se infatti Carlo Baudi di Vesme si era

¹ Emblematico a tal proposito il giudizio di CASINI 1915²: 85: «Francesco da Barberino nel suo libro *Del reggimento e dei costumi di donna*, che va fra i più importanti esempi della nostra antica poesia didascalica, non usò un metro determinato, ma andò variando, secondo la materia che aveva alle mani, anche la forma. Vi prevale per altro una specie di versificazione che chiamerei libera, poiché i versi di differente misura non sono ugualmente distribuiti né le rime ricorrono sempre e secondo un ordine prestabilito» (il testo è citato anche da Sansone in FRANCESCO DA BARBERINO 1995²: XXIII-XXIV). Sulle strutture strofiche impiegate da Francesco da Barberino, anche in relazione al *Regg.*, vd. BRESCI 2012.

deciso in direzione di una versificazione integrale del testo in endecasillabi liberi da vincoli ritmico-sillabici, compromettendo in qualche luogo la lezione tradita, l'ultimo editore ha invece riconosciuto nell'opera una struttura ibrida, caratterizzata dalla compresenza di prosa e versi.² A questo proposito, merita di essere ricordata la proposta di Egidi, secondo la quale il trattato rivelerebbe una struttura marcatamente prosastica, riconducibile alle leggi delle *Artes dictaminum* e ispirato allo stile dell'epistolografia medievale, sia pure impreziosito da una certa *concinmitas* formale (Egidi 1937; Ageno 1959). L'ipotesi di Egidi non è stata tuttavia accolta da Sansone, che al contrario insiste sulle ragioni che spingono a considerare l'opera come un prosimetro, in linea con prassi letterarie coeve, che, com'è noto, per l'ambito italiano trovano il più illustre precedente nella *Vita nuova*. In anni più recenti, la discussione è stata rilanciata da Camilla Giunti, per la quale sarebbe più opportuno parlare di prosa ornata (o 'numerosa') ricorrente al *cursus* (Giunti 2001: 48 e 73; Giunti 2010: 106). In un primo momento, la studiosa aveva anche ipotizzato l'esistenza di un progettato assetto metrico, rimasto incompiuto, motivo per cui alcune sezioni del testo sarebbero state intenzionalmente lasciate in prosa in attesa di una successiva versificazione, mai realizzata (Giunti 2001: 73; giudizio poi rettificato in Giunti 2010: 93-97).

Tuttavia, una volta ammessa la struttura prosimetrica del *Regg.*, il problema più spinoso riguarda la necessità di distinguere con esattezza le sezioni in prosa da quelle in versi, compito che non può essere affrontato se non attraverso un'analisi accurata dei segni grafici che costellano il manoscritto, al fine di determinare se essi indichino una pausa interpuntiva, una separazione tra versi, oppure se assolvano, in modo complementare, a entrambe le funzioni. Fra questi segni – oltre al “punto e doppia virgola” (·/), il solo “punto” posto al centro del rigo (·) o la sola “virgola” (/), il cui tasso di frequenza risulta decisamente più limitato – si distingue

² Dopo l'edizione ottocentesca di Baudi di Vesme (FRANCESCO DA BARBERINO 1875), non resta che menzionare quella procurata da Sansone (FRANCESCO DA BARBERINO 1957), poi riveduta e ampliata (FRANCESCO DA BARBERINO 1995², da cui si cita). Una nuova edizione critica è stata annunciata da GIUNTI 2010.

in particolare il “punto e virgola” (·/), cui è stato assegnato un duplice valore: nelle sezioni in prosa, avrebbe una funzione interpuntiva atta a suddividere il periodo in partizioni logiche, sebbene non rigidamente determinabili, in quanto riconducibili a una gamma eterogenea di pause (punto fermo, virgola, punto e virgola, due punti, punto interrogativo);³ nelle sezioni in versi, invece, sembrerebbe assumere la funzione di cesura metrica, marcando la separazione fra un verso e il successivo.⁴

Naturalmente uno studio tanto minuzioso della punteggiatura risulta metodologicamente lecito solo assumendo la presunta vicinanza all'originale del principale codice che tramanda il testo del *Regg.*, il ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4001 BL, sec. XV in.), databile allo scorcio del XIV sec. e predicato apografo già da Baudi di Vesme.⁵ Al di fuori di BL, e tralasciando un tardo rimaneggiamento (ms. Roma, Bibl. Pontificia Facoltà Teologica «Marianum», Alexianus 56 [Al]),⁶ non resta che registrare la sola testimonianza del ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Capp. 50 (sec. XVII), che sulla base di

³ Sansone ricorre in proposito all'espressione «indiscriminata pausazione» (FRANCESCO DA BARBERINO 1995²: XXXI), con la quale intende indicare che il segno grafico non determina con precisione la natura della pausa, limitandosi piuttosto a segnalare che, in quel punto del discorso, l'andamento sintattico e retorico esige una sospensione.

⁴ Il riesame condotto da GIUNTI 2001 ha messo in luce una certa carenza di rigore nell'identificazione di tali cesure. In taluni casi, la sola presenza della rima ha orientato l'editore a disporre il testo in versi, anche in assenza di espliciti segni grafici; in altri, sequenze che potrebbero essere interpretate come potenzialmente versificabili, qualora sottoposte ad adeguati interventi editoriali, sono invece presentate in forma prosastica.

⁵ Dubbi sull'apografia di BL sono espressi da GIUNTI 2010: 74 e soprattutto da AUCELLO 2001, che sulla base di alcuni *loci critici* ha postulato l'esistenza di un archetipo comune a BL e Al (su cui vd. n. seguente), ipotizzando una trafila di fasi di copiatura incompatibile con la tesi dell'apografia. Inoltre, in assenza dell'autografo, non si può escludere che i segni interpuntivi in BL riflettano abitudini grafiche da imputare al copista, o comunque a un antiografo che non necessariamente deve coincidere con l'originale (vd. GIUNTI 2010: 75; alla studiosa si deve anche la proposta di abbassare l'allestimento di BL agli ultimi decenni del sec. XIV o tutt'al più all'inizio del sec. XV: vd. ivi: 73 n. 2).

⁶ Trascritto all'inizio del sec. XV, il codice contiene un lungo frammento, anepigrafo e acefalo, probabilmente tratto da un compendio dei due trattati barberiniani. Segnalato da BESUTTI 1955, il frammento fu pubblicato da SANSONE 1956, e riproposto in *Appendice* a FRANCESCO DA BARBERINO 1957: 275-307 (si vedano a riguardo le dure critiche di AGENO 1959, poi in AGENO 1975: 114-115).

vari indizi si ritiene descritto di BL (Francesco da Barberino 1995²: XV-XXII). Tale situazione appare decisamente meno fortunata rispetto a quella dei *Documenti d'Amore* (DA), l'altra grande opera del notaio, la cui tradizione può vantare, fra gli altri, due testimoni d'eccezione: il ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4076 (A, sec. XV), integrale e autografo, e il ms. Barb. lat. 4077 (B, sec. XIV), testimone completo per la sezione in versi e frammentario per il resto, solo parzialmente autografo.⁷

Nonostante la cronologia relativa delle due opere risulti ancora oggi discussa,⁸ va rilevata una sostanziale concordia nel ritenere che esse facciano capo a un medesimo progetto, tanto per l'evidente affinità strutturale e tematica – entrambe infatti si presentano come manuali di precettistica morale rivolti rispettivamente a un pubblico femminile (*Regg.*) e maschile (DA), i cui contenuti dottrinali sono inseriti all'interno di una cornice allegorico-narrativa – quanto per i ripetuti e reciproci rinvii e citazioni, che complicano non poco il problema della datazione.⁹ Per

⁷ L'autografia di A e quella parziale di B, sostenute da EGIDI 1901 e 1905, sono state recentemente confermate anche da BISCHETTI 2021; qualche riserva è espressa da PETRUCCI 1989, che in A circoscrive l'autografia alla trascrizione del testo volgare e ad alcune correzioni, in B a interventi saltuari e pertanto non sistematizzabili. Sulla natura non definitiva ma, per così dire, *in progress* di A vd. MONTEFUSCO 2021: 58, il quale, rilevando diversi interventi correttori su rasura sia alla traduzione latina sia alla glossa, non esclude la possibilità che da A si volesse «trarre copia [...] ulteriore» (al medesimo studio si rinvia anche per i rapporti fra la redazione di A e B, per cui si vedano in particolare le pp. 53-56). Oltre al ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4028 (sec. XIV, 1^a metà), già noto a Egidi, sono stati recentemente censiti altri tre testimoni del testo volgare (vd. PANZERA 1994 e SUPINO MARTINI 1999): Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Banco Rari 72 (sec. XIV); Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magl. VII 683 (sec. XV); Firenze, Bibl. Riccardiana, 1060 (sec. XIV *ex.*-XV *in.*).

⁸ Per un ragguaglio sulle varie ipotesi avanzate si rinvia a PANZERA 2016: 29-32. PASQUINI 1997 ipotizza che la stesura del *Regg.*, di poco precedente a quella dei DA, sia iniziata nel 1309 per poi essere conclusa solo dopo il ritorno di Francesco in Italia, fra il 1318 e il 1320. PANZERA 2016: 29 colloca una prima redazione dell'opera intorno al 1309, sulla base di un passo dei DA, passibile, tuttavia, di interpretazioni non univoche.

⁹ Vd. *ivi*: 29: «La composizione delle due opere risulta effettivamente sovrapposta e protratta nel tempo». Secondo Sansone, il noto proemio della parte quarta del *Regg.*, in cui viene descritta con precisione la struttura dei DA nelle sue tre diverse componenti (testo volgare, testo latino e apparato di glosse), rivelerebbe un legame non solo ideale, ma anche genetico (ma si vedano a riguardo le opportune obiezioni di PANZERA 2016: 33

quanto concerne quest'ultimo aspetto, può essere interessante osservare come alcune regole in versi dei DA siano state riproposte anche nel *Regg.*, con esplicito rinvio alla fonte, talora recando tracce più o meno vistose di opposizioni in adiaforia addebitabili all'autore.¹⁰

Aniché tornare nuovamente su tale complessa questione, peraltro già ampiamente indagata e su cui oggi ci si può avvalere di studi specifici, il presente contributo intende concentrarsi su alcune citazioni di autori duecenteschi che Francesco inserisce nel *Regg.*, con l'obiettivo di valutare non solo le fonti a cui poteva evidentemente avere accesso, ma anche l'attendibilità attributiva del notaio. Nello specifico, interessa l'iscrizione a Guinizzelli di due frammenti – *Donna, il cantar* e *Conoscer sé, a voler esser grande* – la cui autenticità è stata recentemente revocata in dubbio.¹¹

La prima citazione che si registra nel *Regg.* riguarda due versi attribuiti a Ugolino Buzzola de' Manfredi, poeta faentino nato intorno alla metà del Duecento: «Chi vuol parlando trarre, / folle pensier(o) l'accoglie» (*Regg.* part. I). Insieme al conterraneo Tommaso da Faenza, Ugolino è ricordato da Dante nel *Dve* I xiv 3 per essersi discostato nell'uso del volgare eloquio romagnolo.¹² Della sua produzione poetica ci sono giunti due sonetti, entrambi trasmessi da codici piuttosto autorevoli: il primo, *Mirai lo specchio ch'a verar notrica*, in tenzone con Onesto, è trådito dal ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Chigiano L. VIII. 305 (Ch), nella sezione dedicata al poeta bolognese, dal ms. Roma, Bibl. Casanatense, 433 (Ca), entro una breve serie di tenzoni, nonché, infine, dalla Giuntina Galvani, ora Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Nuovi acquisti e accessioni 332 (Ga); per l'altro, *Ocli del fronte ond'io me 'nde renego*,

e nota).

¹⁰ Vd. il cap. *Varianti d'autore e varianti di copista* in FRANCESCO DA BARBERINO 1995²: XLV-LIV, da affiancare con le rettifiche proposte da RUGGIERO 2025, cui si rimanda anche per l'analisi della produzione stravagante di Francesco.

¹¹ Considerato lo statuto di testimonianza indiretta dei due frammenti, si segnala la recente scoperta del son. guinizzelliano *Omo ch'è saggio non corre leggero* in una lettera d'amore della metà del Trecento (vd. FORMENTIN 2025).

¹² Per *corpus* poetico di Tommaso da Faenza vd. TOMMASO DA FAENZA 2016.

si può invece contare sulla sola testimonianza del ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3214 (V²).¹³ Dai DA si apprende inoltre che Ugolino fu autore di un poemetto didascalico oggi perduto, il *De salutandi modis*, redatto «ydeomate faventinorum rimis ornatissimis atque subtilibus»: preziosa testimonianza che conferma non solo la padronanza delle strutture retoriche di Ugolino, ma anche il ruolo centrale che tali competenze dovettero assumere nell'esercizio delle proprie funzioni pubbliche, dagli incarichi diplomatici alla carriera podestarile.¹⁴

D'altro canto, è proprio in relazione ad aspetti retorici che la figura di Ugolino viene evocata nel *Regg.*, in un passo che vale la pena di leggere per intero: «Una donzella parlava molto una fiata a tavola. Disse uno suo balio: – Messere, costoro sanno parlare e però si possono posare, ma io non so, sì che mi conviene parlare per imprendere –. Eravi un valoroso uomo ch'ebe nome Ugolino Bozuola, che disse allora questa nella parola: – Chi vuol parlando trarre, / folle pensier(o) l'accoglie –». Dal momento che tali versi non trovano riscontro nella produzione superstita di Ugolino, e ferma restando la possibilità che in origine potessero appartenere a testi oggi perduti, il contesto non permette di stabilire se l'inserzione di Francesco derivi da una conoscenza diretta del poeta faentino o se sia piuttosto il frutto di una suggestione dantesca (ANTONELLI 2007: 742).

Tralasciando per il momento la citazione di tre versi attribuiti a «uno provenzale», cui segue il primo dei due frammenti guinizzelliani su cui torneremo più oltre, si osservi come, nel discorrere sulle proprietà naturali della bellezza femminile, Francesco introduca due versi mediante la formula dubitativa «credo che disse lo Schiavo»: «Piacemi in donna bellezza che dura, / e quella è da natura». L'indeterminatezza dell'appella-

¹³ I due sonetti sono stati editi, non senza gravi imperfezioni, da ZACCAGNINI 1935: 87-89; per il sonetto in tenzone con Onesto si veda l'edizione procurata da Orlando in ONESTO 1974: 69-70. Più in generale, sulla tradizione dei due testi si veda la scheda firmata da Alessio Decaria per il progetto *Traliro*, consultabile in rete all'indirizzo: https://www.mirabileweb.it/author-rom/ugolino-buzzola-m-8-6-1301-author/TRALIRO_-238974.

¹⁴ Per un inquadramento storico-biografico di Ugolino vd. ZACCAGNINI 1935: 79-84 e, più di recente, ANTONELLI 2007.

tivo ha sollevato numerosi interrogativi circa l'identità del personaggio. Da alcune testimonianze sappiamo però dell'esistenza, nel XIII secolo, di uno Schiavo di Bari, menzionato in diversi contesti: nel *Novellino* X è chiamato a dirimere una disputa tra «uno borghese» e «uno pellegrino»; nel libro IX della *Rethorica novissima* (II, 21, anno 1235) Buoncompagno da Signa, dopo averlo definito «ingeniosus in idiomate materno transumptor», cita una «cantione» perduta nella quale l'autore avrebbe paragonato un'amica, salvata da un «postribulum», a una navesalpatha; infine, nelle *Lodi della Vergine* (sec. XIII) di Giacomino da Verona è ricordato assieme a un altro giullare, Osmondo da Verona, come autore di «diti».¹⁵ Si tratta con ogni probabilità del medesimo personaggio cui si riferisce anche Francesco, alludendo a un suo *plazer* anch'esso perduto; identificazione tanto più plausibile se si considera che allo stesso Schiavo viene esplicitamente attribuito il serventese *Al nome di Dio è buono incominciare*, meglio noto con il titolo *Dottrina* o *Proverbi dello Schiavo di Bari* o ancora come *Ammaestramenti dati per Salomone*, di cui è attestata anche una redazione in latino a opera di Iacopo di Benevento.¹⁶ Come nel precedente caso, dunque, risulta impossibile determinare la provenienza dei versi citati da Francesco; un'incertezza ulteriormente accentuata dall'impiego del dubitativo «credo», che farebbe piuttosto pensare a una conoscenza mediata o comunque non diretta della fonte.

Veniamo ora a *Donna, il cantar*, uno dei due frammenti che Francesco attribuisce a Guinizzelli, preceduto, come già anticipato, da tre versi assegnati a «uno provenzale» non meglio identificato:

¹⁵ Vd. rispettivamente ZVONAREVA 2017: 17, *Novellino* 2001, BONCOMPAGNO DA SIGNA 1892, MUSSAFIA 1864.

¹⁶ Che il nome corrisponda a un personaggio realmente esistito e non sia pertanto frutto di fantasia, come pure si è sostenuto, è provato da un'epigrafe murata all'esterno della cattedrale di Bari databile alla seconda metà del Duecento, dalla quale si apprende che lo Schiavo si sarebbe chiamato Silvestro: «hec loca contigua leti in tempore leta / sunt tua silvester sclavo delapse poeta» (il testo si legge in BERTONI 1939: 314). Sul personaggio si veda la recente scheda di PELLEGRINI 2018, ora da integrare con Colombo 2024 (in part. pp. 364-371), per il quale non possono definitivamente dirsi sciolti né i dubbi circa l'identificazione del nostro con il personaggio menzionato nella citata epigrafe mortuaria, né quelli concernenti la paternità del serventese *Al nome di Dio*.

E questo canto basso, chiamato camerale, è quel che piace e che passa ne' cuori; che dice uno provenzale cotali parole sopra questo punto: "Ogni cantar si volge con assai / più dolcezza nella voce minore, / e questa passa più tosto nel core". E messer Guido Guinizzelli disse: "Donna, il cantar soave / che per lo petto mi mise la voce / che spegne ciò che nuoce, / pensieri in gioia e gioia in vita m'have". (*Regg.*, 10-19)

Come si evince, il contesto entro cui sono calati i due pezzi riguarda il cosiddetto «canto camerale», ossia quel canto che per il tono somnesso, quasi mormorato, diletta e cattura i cuori. Il frammento guinizzelliano, accolto nel corpus autentico del bolognese sin dall'edizione di Casini (1881), è stato oggetto di alcune specifiche indagini. In particolare, Claudio Giunta ne ha individuato i termini di confronto più prossimi, specie per il modulo d'attacco 'siciliano', nella ballata di Bonagiunta da Lucca, *Donna, vostre bellezze* (vv. 5-7: «Donna, vostre bellezze, / ch'avete col bel viso, / mi fan d'amor cantare») e nella canzone *Madonna, il fino amor* di Guinizzelli, cui si può aggiungere l'attacco della ballata *Donna, il cantar piacente*, la cui attribuzione è contesa fra Ricuccino da Firenze, al quale l'assegnano P (Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Banco Rari 217, sec. XIII ex.) e V², e Monaldo da Sofena, stando alla testimonianza di Ch e del suo collaterale cinquecentesco Bart³ (Firenze, Bibl. della Crusca, 53 nella sezione derivante dal testo Bembo).¹⁷ Secondo lo studioso, inoltre, i quattro versi superstiti costituirebbero non la fronte di una stanza di canzone, come si è sempre ritenuto,¹⁸ bensì la ripresa di una ballata, sulla base di tre elementi: in primo luogo, per il contenuto stesso del frammento, che, «trattando del "canto basso, chiamato camerale"», fa sì che «l'allusione al canto sta benissimo

¹⁷ Vd. GIUNTA 1999: 136-137 (da cui si traggono anche i versi citati). Va tuttavia rilevato che la divergenza attributiva di *Donna, il cantar piacente* non viene sempre registrata negli studi, in cui anzi sembra essere passata ingiudicata, sulla scorta dell'antico P, la paternità ricucciana (vd. per esempio ivi: 138). Sulle varie fonti che confluiscono in Bart vd. BARBI 1915: 119-213.

¹⁸ Vd. per esempio MARTI 1969: 103: «inizio di una stanza, se non della canzone stessa», e GORNI 1981: 31 nota 9.

all'interno di un genere musicato o musicabile come la ballata», alla quale peraltro rimanderebbe anche «la sintassi 'a frontespizio'», in cui la ripresa, benché «semanticamente autonoma rispetto al seguito del testo», assume come di norma la «funzione di sintesi e dichiarazione del tema»; in secondo luogo, lo schema zYyZ, «mentre non ha paralleli nella fronte delle canzoni siciliane o stilnovistiche», risulta ben attestato «in quella preistoria della ballata testimoniata dal canzoniere P» (vd. per esempio Albertuccio dalla Viola, *La dolce innamoranza* e Monaldo da Sofena, *Amor, s'eo t'ò gabbato*); infine, «il modulo stesso dell'avvio su *Donna*, non raro nelle canzoni [...], è però frequentissimo nelle ballate» (Giunta 1999: 137). Stando così le cose, e ammessa la paternità guinizzelliana del frammento, la conseguenza sarebbe duplice: da un lato, infatti, verrebbe incrementato di un genere il canone metrico guinizzelliano, finora costituito, in linea con i canzonieri di altri poeti coevi (Monte Andrea e Chiaro Davanzati in testa), di soli sonetti e canzoni, gettando altresì «un ponte sia verso il Bonagiunta ballatista sia verso lo stilnuovo» (Giunta 1999: 138); dall'altro, la testimonianza di *Donna, il cantar soave* anteporrebbe l'introduzione del genere della ballata a Bologna, precorrendo tanto le ballate trascritte nei Memoriali quanto l'unica ballata di Onesto, *La partenza che fo dolorosa*, trådita dal solo P in due redazioni: la prima, trascritta alle cc. 69v-70r, mancante della seconda strofa, che viene però integrata nella seconda redazione, copiata, priva della rubrica attributiva, sul verso di c. 70.¹⁹

Nell'ambito di un ammonimento rivolto alle fanciulle di piccola nobiltà – le quali, al fine di non essere accusate di superbia, devono sempre tenere a mente la loro estrazione sociale non eccelsa – si inserisce invece il secondo frammento che Francesco addebita a Guinizzelli:

¹⁹ A margine di questo discorso, si può notare che la seconda trascrizione di uno stesso testo si registra solitamente a distanza di molte carte dalla prima; tuttavia, poiché in questo caso nella prima trascrizione manca la seconda strofa, è possibile che l'allegittore del Palatino, accortosi della lacuna forse per ricorso ad altra fonte, abbia deciso di ritrascrivere la ballata per intero sull'unico spazio ancora disponibile, ossia l'ultima facciata del fasc. IX, anziché integrare la strofa sulla prima trascrizione, perturbando inevitabilmente la *mise en page* del manoscritto. Per un orientamento metodologico sui 'doppi' nei canzonieri è d'obbligo il rinvio a BRUNETTI 1992: 609-628.

E qual suo stato non conosce bene, prende sor ciò consiglio, e, se nol pò al tutto bilanciare, almeno sicondo lo miglior parere modi ciascuna prenda d'osservare, che in tutti gradi questa è somma via: considerar e riguardar suo stato, lo qual chi conoscesse, rade fiate porria poi errare. Odi che disse messer Guido Guinizzelli: "Conoscer sé, a voler esser grande / è sempre il fondamento principale, / e mal diritto sale / colui che crede sé maggior che sia; / che sol questa follia / è quella per²⁰ che l'uom più ci disvale". (Regg. part. I)

L'adagio iniziale, che riecheggia il celebre motto latino «nosce te ipsum» (il greco γνῶθι σαυτόν), permette di collocare il frammento entro un filone di poesia gnomica tipico dei poeti della 'generazione di mezzo' e particolarmente caro a Bonagiunta da Lucca, ma a cui forse nemmeno Guinizzelli fu estraneo.²¹ La citazione, come si è detto, vuole essere un invito all'umiltà e alla presa di coscienza della propria condizione, giacché «mal diritto sale / colui che crede sé maggior che sia» (vv. 3-4). Come è stato notato da tutti i commentatori, inoltre, il frammento richiama lo spirito della replica di Guinizzelli al sonetto di Bonagiunta *Voi ch'avete mutato la mainera*: nella seconda quartina di *Omo ch'è saggio non corre leggero*: «Foll' è chi crede sol veder lo vero / e non pensare che altri i pogna cura: / non se dev' omo tener troppo altero, / ma dé guardar so stato e sua natura», Guido invita infatti il destinatario ad assumere un atteggiamento di prudenza, ritenendo spregiudicato chi crede di potersi arrogare il possesso esclusivo della verità. Oltre al tono moraleggiante e all'appello a mantenere una condotta idonea alla propria condizione e alle proprie facoltà intellettive e morali, a stringere ancora di più i due passi

²⁰ Ms. *par.*

²¹ È questo del resto il centro della tesi sostenuta da GIUNTA 1999, volta a dimostrare una sostanziale unità stilistica fra la produzione di Bonagiunta, il cui ruolo di filtro della tradizione poetica siciliana è ben noto, e quella guinizzelliana almeno fino alla canzone *Al cor gentil*, che determina un'insanabile frattura con le esperienze liriche precedenti, tanto da diventare argomento di dibattito nella celebre tenzone fra i due poeti. Per un inquadramento critico della poesia di Guinizzelli in relazione alla tradizione precedente e coeva vd. BORSA 2007.

è poi l'adozione del termine *folle*, per connotare un'azione sconsiderata o, comunque, non sorretta dalla ragione (*TLIO* s. v., § 1.1.).

Donna, il cantar e Conoscer sé furono annessi per la prima volta nel corpus guinizzelliano da Casini, che costituì la base per le edizioni successive. Non trovano invece posto nell'antologia dei *Poeti del Duecento* di Contini, che, com'è noto, per Guinizzelli si fonda sui risultati della *recensio* condotta da AValle, dove dei due frammenti non si fa menzione.²² Rimangono tuttavia diversi elementi che a mio avviso impediscono di dissolvere ogni riserva sull'attendibilità della testimonianza offerta dal *Regg.* Già Rossi, che stampa i due frammenti nella sezione di dubbia attribuzione, sottolinea il «forte il sospetto che si tratti d'un testo composto 'a memoria' dallo stesso Francesco», e non esclude nemmeno la possibilità che i versi possano essere usciti dalla sua stessa penna, «come non sarebbe difficile provare anche con riscontri dai Documenti d'Amore».²³ A ciò si aggiunga che i due frammenti sono trasmessi unicamente dal *Regg.*, circostanza che appare quantomeno singolare se messa in rapporto con la tradizione delle rime di Guinizzelli, notoriamente antica e compatta (Avalle 1953). In tale prospettiva, può forse risultare utile osservare come la produzione del bolognese presenti, in generale, una scarsa incidenza di testimonianze indirette. Tra queste, di un qualche interesse sono le citazioni guinizzelliane contenute nelle *Prose* di Bembo, ove si riporta, rispettivamente, il v. 12 del sonetto *Dolente, lasso, già non m'asecuro*: «Ciò furon li vostr'occhi pien d'amore» (lez. critica: «ciò furo li belli occhi pien' d'amore») e i vv. 5-6 del sonetto *Ch'eo cor avesse, mi potea laudare*: «Che soventi ore mi fa variare / di ghiaccio in foco, e d'ardente geloso» (lez. critica: «ché subitore me fa isvariare / di ghiaccio in foco e d'ardente geloso»), nella lezione trādita da V² e dai suoi collaterali Bart¹ (nella sezione derivante dal testo di Ludovico Beccadelli) e Bo¹ (Bologna, Bibl. Universitaria, 1289).²⁴

²² Vd. AVALLE 1953, i cui risultati sono poi confluiti in CONTINI 1960.

²³ Rossi in GUINIZZELLI 2002: 99.

²⁴ I versi di Guinizzelli si citano da PIROVANO 2012.

Prima di passare ai possibili raffronti con i DA e con il Regg., qualche minimo dato utile può essere ricavato in via preliminare dallo stesso canzoniere lirico barberiniano, permeato, com'è noto, della migliore tradizione poetica italiana, specie stilnovista.²⁵ Si può constatare, per esempio, che l'impiego della forma *petto* nel senso di 'cuore' di *Donna, il cantar*, v. 2: «che per lo petto me mise la voce», se da un lato risulta estraneo al *corpus* guinizzelliano, dall'altro appare complessivamente poco diffuso negli stilnovisti. A eccezione di Dante, infatti, si possono annoverare tre sole occorrenze: Lapo Gianni, *Novelle grazie e la novella gioia*, v. 23: «ch'aia rinchiuso dentro da lo petto»; Cino da Pistoia, *Da poi che la Natura ha fine posto*, v. 15: «e 'l suo nome regnerà 'n saggio petto», e Dino Frescobaldi, *Un sol penser che mi ven ne la mente*, vv. 9-10: «Ché 'l primo colpo che quivi si dona / riceve il petto nella parte manca», ma qui il lemma andrà inteso nel senso proprio di 'torace'.²⁶ Col medesimo significato la forma è adottata da Francesco in *Madonna, allegro son*, vv. 52-53: «Chi vuol la morte in figura trovare / metta le man ne lo squartato petto», e in *Se più non raggia*, v. 105: «se non avesse ben ferito il petto», dove peraltro si può osservare al verso immediatamente precedente il ricorso al sicilianismo e latinismo *have*, analogamente a quanto si riscontra in *Donna, il cantar*, v. 4. E si può notare, infine, come i vv. 11-14 di *Madonna, allegro son*: «Temenza, disventura, e basso affare, / fervente fede, e lungo desiare / che soglion dare a molti amanti gioia, / son pur per me tormento, e pena, e noia» costituiscano una sorta di controcanto della situazione descritta in *Donna, il cantar*, sia pure con accentuazione dei tratti patetici. D'altra parte, la funzione svolta dall'avanguardia stilnovista nella produzione di Francesco si può già cogliere nel *Trionfo d'Amore*, dove la concezione di amore come fonte di cortesia ereditata dai trovatori si integra con la nozione guinizzelliana di gentilezza quale presupposto essenziale dell'esperienza amorosa (Zenatti 1901). In questo senso, il rife-

²⁵ Il *corpus* poetico di Francesco è stato edito da SANSONE 1997, cui si fa riferimento anche per la numerazione dei componimenti.

²⁶ In ordine di apparizione, i testi si citano rispettivamente da LAPO GIANNI 2019, PIROVANO 2012 e DINO FRESCOBALDI 2021.

rimento alla ‘viltà’ nei vv. 26-27 della canzone *Io non descrivo in altra guisa Amore*: «ma non si ferma che paia perfetto / se no in loco d’ogni viltà netto», sembra derivare direttamente dalla metafora di *Al cor gentil* (vv. 15-16 e 31-32), dove viene rappresentato lo ‘stato vile’ della materia non ancora elevata dalla virtù astrale o dal calore solare (Panzera 2016: 37). È probabile che tale fascinazione sia stata in parte sollecitata dal riuso poetico di materiali scritturali, elemento costitutivo del rinnovamento lirico inaugurato da Guinizelli e successivamente radicalizzato da Dante e Cavalcanti.²⁷ La ricezione da parte di Francesco di tale rifunzionalizzazione, orientata a una nobilitazione del discorso amoroso, merita pertanto di essere considerata anche alla luce di questa peculiare modalità di rielaborazione semantica e simbolica.

Benché da un numero così esiguo di versi si possano ricavare soltanto indicazioni parziali e fortemente limitate, a ricondurre maggiormente verso la produzione del notaio è soprattutto il secondo frammento, *Conoscer sé*, a partire dal v. 4: «colui che crede sé maggior che sia», strutturalmente assai prossimo a DA I vi, vv. 113-114: «S’un gran signor vi siede, / o gente tutta maggior che tu sia».²⁸ Da rilevare poi la presenza al v. 6 del gallicismo *disvalere* (‘nuocere, scemare di pregio’, dal prov. *desvaler*), che ricorre quattro volte nei DA – I xxi, v. 62: «non far quella impresa che disvaglia», I xxv, v. 7: «disval vergogna più che val dilecto», III viii, v. 31: «ançi forte disvale», e VII viii, v. 68: «che ciò spesso disvale» – e una nel *Regg.*, part. V: «Disvalere io, e contro a mme pensare?». L’adozione della forma verbale risulta quasi esclusiva di Guittone, tanto nella produzione in versi – per cui si veda, fra i possibili riscontri, *Onne vogliosa d’omo infermitate*, vv. 95-96: «ché vizio esto mattisce e fa parere / desvalendo om valere», e *Omo saccente vero*, vv. 9-10: «e per cui forte giunta / inver valor om desvalente e poco» – quanto in quella in prosa, come nella lettera XXXVI: «e, quanto val meglio, meglio pugarlo, ché parvo honore e amore e prode prende homo ch’è desvalente e ne-

²⁷ Valga per tutti il rinvio a PAOLAZZI 1998.

²⁸ Per il testo dei DA si fa riferimento a FRANCESCO DA BARBERINO 1927.

sciente e pigro operando esso, e chi retto è, bene prende e molto».²⁹ Completa il quadro il sintagma *rade fiate* del v. 8, decisamente raro nella produzione lirica duecentesca, contando una sola occorrenza in Masarello da Todi, [*O*]gn'-omo deve asai charo tenere, v. 9: «Rade fiate tr[o]vamo folia»;³⁰ viceversa, risulta ben attestato sia nei DA II v 58, v. 1: «Rade fiate, co li rei usando» e II v 73, v. 2: «rade fiate incontra», che nel *Regg.*, part. I: «Rade fiate porria poi errare» e «rade fiate salir in scienza», nonché part. XVI: «Rade fiate è gran luogo in magione», confermando di fatto una certa continuità stilistica e lessicale.

In questo come in altri casi, il doveroso invito alla prudenza impedisce di procedere oltre. Altri e più probanti devono essere gli elementi per poter ascrivere i due frammenti alla mano di Francesco, tanto più considerando che egli dà prova di attingere a fonti eterogenee e molto antiche, come dimostrano se non altro le menzioni nei DA e nel *Regg.* di estratti di testi italiani e provenzali oggi perduti. Quanto a quest'ultimi, non si può escludere che negli anni dell'esilio trascorsi in Provenza, il notaio valdelsano possa essere entrato in contatto non solo con i florilegi, ma anche con le *Gelegenheitssammlungen*, come sembrerebbe suggerire l'elevato numero di trovatori da lui menzionati – circa venticinque, inclusi quelli noti esclusivamente attraverso i *Documenti* – nonché la natura stessa delle citazioni, per lo più tradotte in latino e solo occasionalmente

²⁹ Per altre occorrenze guittoniane vd. *TLIO* s.v. *disvalere*, §. 1 e *disvalente*, §. 1; per il testo delle rime si fa affidamento a GUITTONE D'AREZZO 1940, per le *Lettere* a GUITTONE D'AREZZO 1990. Mette appena conto registrare le occorrenze, invero marginali, di Onesto da Bologna, *Se co lo vostro val mio dire e solo*, v. 61: «E parmi certo che molto di-svaglia», del *Sirv. Lomb.*, *Poi qe neve ni glaza*, v. 4: «com hom qe non desvaia» e infine dell'Anon. genov., *Chi m' à fatto tree fale*, v. 8: «che lo deficio desvale» (entrambi i testi si citano da CONTINI 1960 I, il primo dei quali da integrare con le correzioni di STUSSI 2000).

³⁰ Si cita dalle CLPIO 1992: 216. Non più favorevole appare la diffusione del sintagma in prosa, per cui non resta che registrare, fra le attestazioni duecentesche, Brunetto Latini, *Rettorica*: «la qual cosa molte rade fiate puote advenire», il *Tristano Riccardiano*, cap. 152 (corsivi nel testo): «inpercioe ch'egli nonn iera usato di vedere arrivare alcuno cavaliere, se nnoe molto rade fiate» (vd. anche i capp. 166 e 216) e il *Tesoro volg.* L 6, cap. 19: «Rade fiate si trova l'uomo largo essere ricco».

riportate in occitanico.³¹ Del resto, qualora si avanzasse l'ipotesi che Francesco abbia deliberatamente assegnato propri versi a terzi, ci si dovrebbe poi interrogare sulle ragioni e sulle finalità di tale iniziativa. Si potrebbe certo pensare che l'attribuzione dei due pezzi a un personaggio in vista come Guinizzelli sia funzionale a conferire maggiore autorità e legittimità al contenuto del discorso, specie per il tono del secondo frammento, che ben si concilia con l'ispirazione moraleggiante di alcuni sonetti del bolognese, ma ciò non basta per invalidare *tout court* la testimonianza del *Regg*. Più proficuo risulta semmai riflettere sulla plausibilità di tale attribuzione, peraltro isolata, nonché sulle modalità di citazione di Francesco, che in più di un caso – come pure si è visto – sembra affidarsi esclusivamente alla propria memoria. Pur nella consapevolezza dei limiti imposti dalla scarsità del materiale testuale disponibile e in assenza di ulteriori riscontri documentari, è possibile riconoscere, nei versi esaminati, non prove, certo, ma una serie di indizi che autorizzano quantomeno a rimettere in discussione la solidità della paternità guinizzelliana. Alla luce di tali considerazioni, sembra dunque lecito concludere che all'interno di un'edizione delle rime di Guinizzelli la destinazione più appropriata dei due frammenti sia nella sezione delle rime di dubbia attribuzione.

³¹ Sull'argomento si veda l'ancora valido, per ricchezza di informazioni e rigore, THOMAS 1883: 128-154. Sul ruolo esercitato da Francesco nella trasmissione di autori e testi provenzali altrimenti ignoti vd. anche ASPERTI 1995: 36-37.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGENO, F. (1959): rec. a *Reggimento e costumi di donna*, ed. critica a cura di G. E. Sansone, Torino, Loescher-Chiantore, 1957, «Romance Philology» 12, 3, pp. 314-324.
- AGENO, F.-B. (1975): *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore.
- ANTONELLI, A. (2007): *Manfredi, Ugolino*, «Dizionario Biografico degli Italiani» 68, pp. 740-743.
- ASPERTI, S. (1995): *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti provenzali e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo Editore.
- AUCIELLO, M. (2001): *Il manoscritto «Alexianus 56»: tre saggi critico-testuali*, tesi di Dottorato di ricerca in filologia romanza [XI ciclo], Università degli studi di Firenze.
- AVALLE, D'A.-S. (1953): *La tradizione manoscritta di Guido Guinizzelli*, «Studi di filologia italiana» 11, pp. 137-162.
- BARBI, M. (1915): *Studi sul canzoniere di Dante*, Firenze, Sansoni.
- BERTONI, G. (1939): *Il Duecento*, Milano, Vallardi.
- BESUTTI, G.-M. (1955): *Il «Reggimento e costumi di donna» ed altre opere trecentesche in un codice della Biblioteca S. Alessio Falconieri*, «Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria» 7, pp. 9-29.
- BISCHETTI, S. (2021): *Il punto sui manoscritti dei 'Documenti d'Amore', in Francesco da Barberino al crocevia. Culture, società, bilinguismo*, a cura di S. Bischetti e A. Montefusco, Berlin-Boston, De Gruyter, pp. 13-36.
- BONCOMPAGNO DA SIGNA (1892): *Rethorica Novissima prodit curante A. Gaudentio*, in *Scripta anecdota glossatorum. II. Scripta anecdota an-*

- tiquissimorum glossatorum* (Bibliotheca iuridica medii aevi, 2), Bonnae, pp. 249-297.
- BORSA, P. (2007): *La nuova poesia di Guido Guinizzelli*, Firenze, Cadmo.
- BRESCHI, G. (2012): *Francesco da Barberino, la gobula e il tristico ABB*, in *L'entusiasmo delle opere. Studi in memoria di Domenico de Robertis*, a cura di I. Becherucci, S. Giusti, N. Tonelli, Lecce, Pensa Multimedia.
- BRUNETTI, G. (1992): *Il testo riflesso: Appunti per la definizione e l'interpretazione del doppio nei canzonieri provenzali*, in *La filologia romanza e i codici. Atti del convegno di Messina (19-22 Dicembre 1991)*, a cura di S. GIUDA e F. LATELLA, Messina, Sicania, pp. 609-628.
- CASINI, T. (1881): *Le rime dei poeti bolognesi del secolo XIII*, a cura di T. Casini, Bologna, Romagnoli.
- CASINI, T. (1915²): *Le forme metriche italiane*, Firenze, Sansoni (I^a ed. 1884).
- CLPIO = *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini* (1992), a cura di d'A. S. Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi.
- COLOMBO, M. (2024): *Un ritrovato libro d'ammaestramento duecentesco e lo Schiavo di Bari*, «Cultura Neolatina» LXXXIV, 3-4, pp. 343-396.
- CONTINI, G. (1960): *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 2 voll.
- GUITTONE D'AREZZO (1940): *Le rime di Guittone d'Arezzo*, a cura di F. Egidi, Bari, Laterza.
- GUITTONE D'AREZZO (1990): *Lettere*, Ed. critica a cura di C. Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- DI BENEDETTO, L. (1939): *Rimatori del Dolce stil novo*, Bari, Laterza.
- EDWARDS, R. (1992), *Guinizzelli's Readers and the Strategies of Hostoricism*, «Philological Quaterly» 4, pp. 419-446.

- EGIDI, F. (1901): *Sui Mss. dei Documenti d'Amore di Francesco da Barberino*, «Studj romanzi» 1 pp. 35-37.
- EGIDI, F. (1937): *Per una nuova edizione del «Reggimento e costumi di donna»*, «Studj romanzi» 27, pp. 89-112.
- FORMENTIN, V. (2025): *Una lettera d'amore in prosa della metà del Trecento*, in *Due giornate di studio in memoria di Antonio Daniele (1946-2023)*, a cura di V. Formentin, Padova, Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti, pp. 195-224.
- FRANCESCO DA BARBERINO (1905): *I Documenti d'Amore...*, a cura di F. Egidi, Roma, Società filologica romana, 4 voll.
- FRANCESCO DA BARBERINO (1957): *Reggimento e costumi di donna*, ed. critica a cura di G. E. Sansone, Torino, Loescher-Chiantore.
- FRANCESCO DA BARBERINO (1995): *Reggimento e costumi di donna*, ed. critica a cura di G. E. Sansone, Roma, Zauli.
- FRESCOBALDI, D. (2021): *Rime*, a cura di G. Baldassari, Milano, Mimesis.
- GIANNI, L. (2019): *Rime*, a cura di R. Rea, Roma, Salerno Editrice.
- GIUNTA, C. (1999): *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, Il Mulino.
- GIUNTI, C. (2001): *Il Reggimento di Francesco da Barberino: prosa ritmica o versi sciolti*, «Studi e problemi di critica testuale» 58, pp. 43-74.
- GIUNTI, C. (2010): *'Né parlerai rimato'. Sulla struttura formale del "Reggimento e costumi di donna" di Francesco da Barberino*, «Studi e problemi di critica testuale» 81, pp. 71-111.
- GORNI, G. (1981): *Guido Guinizzelli e il verbo d'Amore*, in Id., *Il nodo della lingua e il Verbo d'Amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, pp. 23-45.
- GUINIZZELLI, G. (1986): *Poesie*, a cura di E. Sanguineti, Milano, Mondadori.

- GUINIZZELLI, G. (1998): *Rime*, a cura di P. Pelosi, Napoli, Liguori.
- GUINIZZELLI, G. (2002): *Rime*, a cura di L. Rossi, Torino, Einaudi.
- MARTI, M. (1969): *Poeti del Dolce stil novo*, Firenze, Le Monnier.
- MARTI, M. (1969): *Poeti del Dolce stil novo*, Firenze, Le Monnier.
- MUSSAFIA, A. (1864): *Monumenti antichi di dialetti italiani*, in Sitzungsberichte der Kaiserliche Akademie der Wissenschaften 46, Vienna.
- Novellino (2001): *Il Novellino*, a cura di A. Conte, pref. di C. Segre, Roma, Salerno Editrice.
- ONESTO DA BOLOGNA (1974): *Le rime*, ed. critica a cura di S. Orlando, Firenze, Sansoni.
- PANZERA, M.-C. (1994): *Per l'edizione critica dei 'Documenti d'Amore'*, «Studi mediolatini e volgari» 40, pp. 91-118.
- PANZERA, M.-C. (2016): *Francesco da Barberino tra Andrea Cappellano e Averroè. Poesia, immagini, profetismo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- PAOLAZZI, C. (1998): *La maniera mutata. Il «dolce stil novo» tra Scrittura e «Ars poetica»*, Milano, Vita e Pensiero.
- PASQUINI, E. (1997): *Francesco da Barberino*, «Dizionario Biografico degli italiani» 49: 686-691.
- PELLEGRINI, P. (2018): *Schiavo, di Bari*, «Dizionario Biografico degli italiani» 91: 470-471.
- PETRUCCI, A. (1989): *Minima Barberina. I. Note sugli autografi dei 'Documenti d'Amore'*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, a cura di R. Antonelli, Modena, Mucchi, 1989, 4 voll., IV, pp. 1005-9.
- PIROVANO, D. (2012): *Poeti del Dolce stil novo*, Roma, Salerno Editrice.
- RUGGIERO, F. (2025): *Sulle "estravaganti" di Francesco da Barberino (con qualche considerazione sull'«antiquo libro» confluito nel codice Mezzabarba)*, i.c.s.

- SANSONE, G. E (1997): *Il canzoniere stilnovistico di Francesco da Barberino*, «La parola del Testo» 1, pp. 219-254 (rist. in *Scritti di Giuseppe E. Sansone*, a cura di G. CURA CURÀ, M. MILANI, C. ZILLI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, 3 voll., II. *Barberiniana e altra italianistica*, a cura di M. MILANI, pp. 3-42).
- STUSSI, A. (2000): *Note sul Sirventese lombardesco*, «Cultura Neolatina» 60, pp. 281-310.
- SUPINO MARTINI, P. (1999): *Per la tradizione manoscritta dei "Documenti d'amore" di Francesco da Barberino*, «Studi medievali», s. 3, 38, pp. 945-954 (rist. in EAD. *Saggi scelti. Metodi e itinerari di ricerca per una storia della cultura scritta*, a cura di G. Capriolo, G. De Gregorio, M. Galante, Salerno, Libreriauniversitaria, 2016, pp. 233-241).
- THOMAS, A. (1883): *Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie*, Paris, Thorin.
- TOMMASO DA FAENZA (2016): *Rime*, edizione critica e commento a cura di F. Sangiovanni, pres. di F. Brugnolo, Ravenna, Longo.
- ZACCAGNINI, G. (1933): *I rimatori bolognesi del secolo XIII*, Milano, Vita e Pensiero.
- ZACCAGNINI, G. (1935): *Due rimatori faentini del secolo XIII*, «Archivum Romanicum» 19, pp. 79-106.
- ZENATTI, A. (1901): *Trionfo d'Amore ed altre allegorie di Francesco da Barberino*, «Rivista d'Italia» 4, vol. II, fasc. 7, pp. 496-514 e fasc. 8, pp. 626-645.
- ZVONAREVA, A. (2017): *Sermoni e preghiere in versi in antico veronese. 2. "Lodi della Vergine" e "Preghiere"*. Edizione, «Medioevi. Rivista di letterature e culture medioevali» 3, pp. 267-310.

Questioni di metrica dantesca nella trattatistica antica sulla poesia volgare¹

UGO CONTI

Università per Stranieri di Siena
ugo.conti@unistrasi.it

RIASSUNTO:

Il saggio ha l'obiettivo di inquadrare alcune questioni relative al lessico e alla storia della metrica dantesca attraverso l'analisi di alcuni passi della *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* di Antonio da Tempo e delle opere da essa derivate, come il *Trattato dei ritmi volgari* di Gidino da Sommacampagna, il *Compendium particulare Artis Ritmice in septem generibus dicendi* di Francesco Baratella e le *Institutioni* di Mario Equicola. Dopo una prima panoramica con cui si presentano i principali trattati metrici antichi sulla poesia volgare e le loro problematiche, il saggio si sviluppa fornendo un'analisi approfondita dei passi in cui queste opere nominano esplicitamente Dante e la sua lezione: dai capitoli dedicati alla terza rima, alle preziose indicazioni sul lessico della canzone, all'utilizzo che di alcuni versi della *Commedia* viene fatto per esemplificare il funzionamento di fenomeni come sinalefe e sineresi. La lettura comparata di questi brani permette di osservare, prescindendo dal *De vulgari eloquentia* e dalle

¹ Il presente studio rientra nell'ambito del PRIN CLIO 2022 (*Corpora per la Lirica Italiana delle Origini*) ed è Finanziato dall'Unione europea – Next Generation EU, Missione 4 Componente 1 CUP E53D23013650006.

moderne cognizioni metriche, l'evolversi di tali questioni di metrica dantesca nel corso dei primi secoli della nostra letteratura da un punto di vista privilegiato come quello dei trattati metrici antichi, per mettere in luce l'importanza di questi documenti anche nella prospettiva degli studi su Dante.

PAROLE CHIAVE: Dante Alighieri, Antonio da Tempo, canzone, terza rima, trattatistica metrica antica

ABSTRACT:

The essay aims at analysing some issues related to lexicon and to the history of some Dante's metrical aspects through the analysis of some passages from Antonio da Tempo's *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* and the works derived from it, such as Gidino da Sommacampagna's *Trattato dei ritmi volgari*, Francesco Baratella's *Compendium particulare Artis Ritmice in septem generibus dicendi*, and Mario Equicola's *Institutioni*. After an initial overview to introduce the reader to the principal ancient metrical treatises on vernacular poetry and their main problems, the essay develops by providing an in-depth analysis of the passages in which these works explicitly mention Dante and his lesson: from the chapters devoted to the third rhyme, to the valuable indications on the lexicon of the canzone, to the use that some verses of the *Commedia* is made to exemplify the functioning of phenomena such as synalephe and syneresis. The comparative reading of these passages makes it possible to observe, without any interference from the *De vulgari eloquentia* or modern metrical cognitions, the evolution of such issues of Dantean metrics during the first centuries of Italian literature from such a privileged point of view as that of ancient metrical treatises, in order to highlight the importance of these invaluable documents also in the perspective of Dante's studies.

KEYWORDS: Dante Alighieri, Antonio da Tempo, canzone, third rhyme, ancient metrical treatises on vernacular poetry.

1. La trattatistica metrica antica sulla poesia del volgare ha una storia atipica, caratterizzata non solo dalla scarsità di documenti giunti fino ai nostri giorni, ma anche dalla loro mancanza di sistematicità nel trattare una materia tanto complessa. Questa peculiarità, nella quale rientra, in maggiore o minore misura, la gran parte dei trattati metrici antichi sul volgare fino alla *Poetica* di Trissino, sorprende soprattutto se la si considera in una prospettiva romana, dove invece si ha una situazione diversa (Régnier-Bohler 1997), contraddistinta dalla presenza di una più nutrita schiera di trattati, talvolta anche molto articolati e approfonditi, il cui caso più estremo è rappresentato dalle diverse redazioni de *Las Leys d'Amors* per il panorama occitano-catalano, tra cui spicca quella lunga e in prosa (Fedi 2019).

Oltre che per la quantità e la qualità dei testi, anche dal punto di vista delle cure filologiche attribuite a tali documenti, la situazione per quanto riguarda il contesto del volgare italiano dal XIII ai primi anni del XV secolo risulta meno sviluppata rispetto ai casi analoghi del panorama romanzo. Se si eccettua l'esempio ovvio del primo di questi trattati – ovviamente il dantesco *De vulgari eloquentia*, il cui testo si può leggere con un buon grado di accuratezza fin dall'edizione curata da Pier Vincenzo Mengaldo (Alighieri 1968), ma che è stato ulteriormente precisato in più recenti occasioni (Alighieri 2011; Alighieri 2012) –, le altre opere che rientrano in questa categoria hanno solo parzialmente potuto giovare di edizioni critiche integrali e affidabili, quando non sono addirittura rimaste inedite; del resto la stessa *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* composta nel 1332 dal giudice padovano Antonio da Tempo, pur essendo il primo trattato sulla metrica del volgare con un sufficiente grado di compiutezza, conta attualmente una ormai superata edizione ottocentesca (da Tempo 1869) e una più recente edizione a cura di Richard Andrews (da Tempo 1977), che ha suscitato dubbi e aspre critiche fin dalla sua pubblicazione (Marti 1978; Pazzaglia 1978; Capovilla 1986a: 213-235), pur mantenendo almeno il merito di aver fornito un primo inquadramento delle sue interpolazioni, che caratterizzano i manoscritti cosiddetti β della tradizione e che, come si vedrà, sono in grado di aprire

molte interessanti prospettive per lo studio della metrica antica. Accanto a queste opere, almeno ai due rifacimenti in volgare finora editi della *Summa*, il *Trattato dei ritmi volgari* di Gidino da Sommacampagna (da Sommacampagna 1993) e il *Compendium particulare Artis Ritmice in septem generibus dicendi* di Francesco Baratella (Baratella 2017), sono state tributate adeguate cure filologiche, ma è ancora necessario riprendere in mano gli studi su altri documenti pur importanti della prima stagione della trattatistica metrica sul volgare: dalle “glosse metriche” di Francesco da Barberino, risalenti al 1314, tra l’abbandono della scrittura del *De vulgari* da parte di Dante e la composizione della *Summa*, e contenute nei *Documenti* II VI e VII IX dei *Documenta amoris* (da Barberino 1905-1927), alle *Institutioni* di Mario Equicola, pubblicate postume nel 1541 e in una seconda stampa del 1555 (Equicola 1541; Equicola 1555; Doglio 1982; Giorgi 2024), ai due volgarizzamenti anonimi e ancora inediti della *Summa*, le *Regule de componendis sonettis sive rhythmis vulgaribus* del manoscritto Plimpton 180 della Columbia University Library (Debenedetti 1906-1907: 60; Grayson 1975) e l’*Ars Rithmorum Vulgarium* del manoscritto 441 del fondo Aldini della Biblioteca Universitaria di Pavia (Debenedetti 1906-1907: 60; Gallo 1985), di cui sono in corso i lavori per una prossima edizione a cura di chi scrive.

Un grande impulso allo studio di questi trattati antichi, dei quali si sono appena ripercorse le coordinate generali, è stato imposto intorno agli anni Ottanta dello scorso secolo da Guido Capovilla che ha dedicato pagine di fondamentale importanza all’argomento (Capovilla 1981; Capovilla 1986a); lo studio della trattatistica metrica antica merita però oggi più attenzione, sia dal punto di vista filologico, sia dal punto di vista dello studio del lessico metrico, dal momento che questi aspetti minuti sono in grado di illuminare, se non la stessa formazione, almeno i passi principali della costruzione del patrimonio metrico volgare antico, dandoci così un’idea più chiara dell’enorme distanza che separa questi trattati dal modo in cui oggi noi intendiamo la metrica italiana, che è fortemente influenzata a posteriori dall’impronta dantesca e, soprattutto, petrarchesca, consacrata fino a noi attraverso la canonizzazione delle *Prose della volgar*

lingua di Bembo, che non a caso si situa oltre la stagione dei trattati legati a una prassi antica della versificazione. Quest'ultimo è un valido spunto su cui riflettere e, in relazione a esso, nelle prossime pagine si cercherà di inquadrare alcune questioni relative al lessico e alla storia della metrica dantesca attraverso l'analisi di alcuni passi della *Summa* di Antonio da Tempo, dei suoi rifacimenti e volgarizzamenti e delle ancora scarsamente studiate *Institutioni* di Mario Equicola, per cercare di mettere in luce l'importanza di questi documenti anche nella prospettiva degli studi danteschi.

L'occasione per approfondire tali aspetti è da attribuirsi alle molte attività portate avanti nell'ambito dei lavori del PRIN CLIO 2022 (*Corpora per la Lirica Italiana delle Origini*), coordinato dall'Università per Stranieri di Siena, il cui Principal Investigator è Giuseppe Marrani, e in collaborazione con l'Istituto Opera del Vocabolario Italiano (OVI) del CNR, grazie alla supervisione di Diego Dotto. Gli obiettivi principali del progetto sono due: da un lato lo sviluppo del Corpus DeLirIO (*Corpus Destrutturato per componenti della poesia Lirica Italiana delle Origini*), consistente in un aggiornamento del Corpus LirIO (*Lirica Italiana delle Origini*), originariamente promosso da Lino Leonardi nel 2008 e pubblicato nel 2011 in una prima edizione, limitata alla lirica che va dalle Origini al 1337, e nel 2013, in un assetto nuovo e ampliato fino a comprendere l'intera produzione in versi entro la fine del Trecento, con qualche sconfinamento ai primi anni del Quattrocento (Leonardi 2013; Marrani 2016; Marrani 2019; Borrelli-Conti 2025); dall'altro, la creazione del Corpus TraMA (*Trattati Metrici Antichi*), nato da un'idea di Zeno Verlato e dedicato alla trattatistica sulla metrica del volgare, che beneficerà di una lemmatizzazione selettiva dedicata al lessico metrico e retorico e sarà bilingue, accogliendo dunque testi in latino e in volgare, per permettere di studiare lo sviluppo e la costruzione del lessico metrico della tradizione italiana a partire dai suoi primi documenti.²

² I due corpora LirIO e DeLirIO sono consultabili ai seguenti collegamenti: <http://lirioweb.ovi.cnr.it/> e <http://delirioweb.ovi.cnr.it/>. Per quanto riguarda, invece, il Corpus TraMA, sono ancora in corso i lavori per la sua costituzione, ma si può intanto leggere una

2. Punto di partenza ideale per l'indagine che si è prospettata è certamente la *Summa* di Antonio da Tempo. Nelle pagine del trattato del giudice padovano, il dato più sorprendente nella prospettiva degli studi danteschi è che il poeta della *Commedia* viene menzionato solamente al capitolo LVIII, *De serventesiis sive semontesiis et eorum forma*, dove Antonio da Tempo descrive la terza rima come affine al serventese per via della disposizione delle rime. Alle righe 9-18 infatti si legge:

Nam ille modus rithimandi magis placet hominibus non subtilibus in huius modi, et eorum auribus magis applaudit quam alii modi de quibus supra dictum est, quia magis est latinus et faciliior; dummodo serventesius non sit *historiographus* seu figuratus ex historiis vel gestis antiquis subtiliter, quemadmodum fuit modus magistri Dantis Algerii. Nam licet in consonantiis modus ille Dantis habuerit quasi formam serventesii, non tamen fuit serventesius sed proprius potuit appellari *tragedia*, licet ipse librum suum appellaverit *comediam* (da Tempo 1977: 78).

Per il resto Dante non è menzionato in nessun altro punto dell'opera, nemmeno nel *Prohemium*, dove anzi Antonio da Tempo rivendica l'assoluta novità della sua opera, lasciando intendere di non essere a conoscenza del progetto dantesco, ormai abbandonato da quasi tre decenni, del *De vulgari eloquentia*:

His itaque consideratis, et quod de rithimis vulgaribus per aliquam artem, quae meis fuerit oculis aut auribus intimata, non fuit per aliquos praecedentes aliquid sub regulis aut determinato modo vel exemplis hucusque theorice nuncupatum, quod ad doctrinam aliquam saltem rudium in huiusmodi licet modica scientia posset accedere, sed solum quidam cursus et consuetudo quae, ut puto, a bonis et dignis veteribus habuit primitivam, quod quidem est per rithimatores quasi accidentaliter non autem magistraliter usitatum (da Tempo 1977: 4).

descrizione della sua futura fisionomia in Conti 2025a.

Non alla stessa maniera si comportano però gli ignoti responsabili delle interpolazioni del trattato di Antonio da Tempo, se, come si evince dalla pur discutibile ricostruzione di Richard Andrews, si possono isolare nello stesso capitolo LVIII dell'opera molti approfondimenti, con tanto di citazioni dalla *Commedia*, che riguardano la struttura della terza rima e, in altre aggiunte confluite nel testo in «un secondo momento di questa interpolazione», dell'ottava rima (da Tempo 1977: 109-110). Si leggano intanto i passi interpolati relativi alla terza rima:

Sic agit Dantes poeta vulgaris ternarius (MB: *ut infra*), cum opus suum ternarie scripserit. Tamen dicamus quod haec lex potest esse ternaria et quaternaria, ut perpenditur (Ve3: *et alius modi*). Quod Dantes ternarie scipserit his versibus et ceteris concipitur:

Nel mezo del camin di nostra vita...
che la verace via abandonai.

Notandum quod iste modus rithimandi dicitur rima undenaria tertiatia; quia primus versus et tertius concordant consonaliter in penultima sillaba et ultima...³

La digressione sulla *Commedia* continua poi in due diverse maniere. La prima è quella comune praticamente a quasi tutti i codici interessati dall'interpolazione e riporta il seguente passo, che, nel modo in cui si articola la descrizione della struttura metrica, dividendo il metro in parti più piccole e segnalandole attraverso le rime, ricorda, come si vedrà, la prassi tipicamente seguita da Francesco Baratella nel suo *Compendium*:

...ut *vita* : *smarrita*. Primus versus secundae clausulae concordat cum secundo primae, ut *dura* : *scura*. Secundus versus secundae

³ I codici β caratterizzati da questa aggiunta riportano integralmente i primi dodici versi del poema per esemplificare il funzionamento del metro, ma Richard Andrews, avvertendo del taglio, riporta solamente il primo e l'ultimo degli endecasillabi menzionati. Le sigle MB e Ve3 indicano, invece, rispettivamente i manoscritti A.F.X.30 della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano e Latino XIII, 5 (4539) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, che, rispetto a tutti gli altri, differiscono nella lezione riportata in corsivo e tra parentesi.

clausulae mutat consonantiam ut primus, ut *forte*. Et sic de singulis et ceteris clausulis est intelligendum, ut *vi trovai : punto*, usque in omnem processum dicendi. Quae consonantiae in tertialitate semper, ut patet concordant servata regula. Iste modus canendi caeteris hoc in genere maxime in opere longo excellentior est.

La seconda è, invece, tramandata esclusivamente dal codice 1582 della Biblioteca Comunale di Treviso, siglato TV da Andrews, che diversamente legge:

Medius vero cum primo et tertio sequentis stantiae, et sic deinceps. Volta vero huius rithimi est, quando completa est sententia, fit unus versus consonans cum medio ultimae stantiae, ut patet in Dante, et Petrarca in eius *Triumphis*. Et hic modus adeo frequentatur.

Ricostruire dettagliatamente la genesi e, di conseguenza, la datazione di queste interpolazioni è un problema filologico indubbiamente arduo; non solo per la scarsa affidabilità dell'edizione Andrews, di cui si è detto, ma anche per le peculiarità specifiche della tradizione della *Summa* che risulta essere piuttosto intricata e difficile da razionalizzare, soprattutto in relazione a questi interventi che sembrano aver proliferato in maniera costante fino all'*editio princeps* del 1509, con cui, alle porte della svolta segnata da Bembo, si denota un progressivo diminuire della sua centralità. Quale che sia, dunque, l'esatta provenienza e datazione di queste note, è certo che esse testimoniano un sempre maggiore interesse per le cose dantesche e, in particolar modo, per il metro della *Commedia*, tanto da fornirci alcuni fra i pochi dati di rilievo che oggi si possiedono su una questione tuttora dibattuta come quella della sua origine.⁴

⁴ Un'analisi di questi aspetti è già nel profilo storico che Beltrami dedica alla terza rima nel suo manuale (Beltrami 2011a:109-110). Per un ulteriore approfondimento sulle varie questioni legate alla terza rima dantesca si può fare riferimento almeno ai più recenti contributi dedicati al metro della *Commedia* (Facini, Galavotti, Soldani e Zoccarato 2020, in particolare ai primi capitoli specificatamente indirizzati all'opera di Dante; Suitner 2024; Conti 2026) e alle bibliografie in essi raccolte, alle quali si rimanda per i principali ma più datati studi sull'argomento.

3. L'incremento di questo interesse è costante, in realtà, anche nei numerosi volgarizzamenti o rifacimenti della stessa opera. L'esempio più curioso è probabilmente quello di Francesco Baratella, poiché, proseguendo con l'impostazione ternaria degli esempi che domina tutta la casistica metrica esposta nel suo *Compendium*, fornisce come terzo caso di serventesio quello che egli definisce sia come «serventesio, over sermontesio terciato, over ternario», sia come «serventesio over sermontesio ternario cruciato» (Baratella 2017: 134-135). Il metro, tuttavia, non viene esemplificato con dei versi del poema, ma con *Anthonio, forte ne l'amor di Christo*, composta dallo «stupendissimo poeta mio padre» (Baratella 2017: 134), ovvero Antonio Baratella, responsabile secondo Capovilla di una parte del rifacimento β della *Summa* con cui, effettivamente, si trovano molti punti in comune al *Compendium* (Capovilla 1986a: 237-242). Si tratta di una scelta consapevole da parte del giovane autore, che, spessissimo, mette avanti rispetto a chiunque, Dante incluso, l'autorità del padre, definito altrove nel testo anche come «poeta glorioso» (Baratella 2017: 157); che Baratella volgarizzasse da un testo β dell'opera che riportava gli stessi versi di *If I* 1-12 si può essere certi, sia grazie agli studi di Guido Capovilla sulla tradizione dell'opera (Capovilla 1981), sia dalle spie testuali che si incontrano in questo capitolo, dove è lo stesso autore a dirci ciò che aveva davanti quando scrive che della terza rima «lo nostro autor non dice; ben allega Dante» (Baratella 2017: 134).

In ogni caso, al di là della scelta nelle esemplificazioni testuali del *Compendium*, la descrizione di Baratella della terza rima – in cui si riconosceranno facilmente i tratti in comune all'impostazione nell'interpolazione β di cui si è parlato, assieme ad altri dettagli più sottili, come il riferimento alla lunghezza delle opere in cui il metro va impiegato («maxime in opere longo excellentior est»), che qui tornerà nella generale indicazione relativa alla quantità delle *copule* che si può stabilire in base alla «voluntà del ritimante» – è la seguente:

Tal serventesio è de tal lege: è undenario; ogni copula, over stanza, piglia versi tri; lo primo e lo terzo se concorda in consonantia, ut *Christo* : *tristo*; lo secundo ha soa terminatione ut *terra*; lo primo

de la secunda copula, over stantia, se concorda cum lo secundo de la prima copula, ut *alterra*; lo secundo ha nova terminatione, ut *segni*, cum la qual se concorda il primo verso dela terza copula, ut *regni*; e cussi ogni stantia se concorda in croce, zoè lo primo cum lo terzo e lo secundo cum lo primo de la copula sequente. Tal copule pò esser innumere a la voluntà del ritimante: ogni secundo verso de ogni copula fa nova consonantia, over comenza. Tal regula de' ritimi finisce in verso relevado, che se concorda in consonantia col secundo de la copula precedente. E da notare che la prima stantia ha solamente consonantia in dui versi; in tute le altre son tre, ma in fine pur dui versi fa consonantia (Baratella 2017: 134).

Al di là delle coincidenze menzionate, il passo è di certo interesse poiché, come si diceva, lascia emergere degli spunti di riflessione riguardo al lessico metrico della poesia volgare il cui approfondimento è necessario, dal momento che lo stesso Dante, nel caso specifico della terzina, al di là della terminologia che egli impiega nella *Commedia* per riferirsi alle parti del suo poema, non parla mai della sua invenzione in nessuna delle proprie opere.⁵ Francesco Baratella e le interpolazioni della *Summa*, invece, tentano di sopperire al silenzio di Dante e di Antonio da Tempo ed esibiscono un lessico metrico piuttosto ricco ed eterogeneo: la terza rima in quanto metro viene chiamata *rima undenaria tertiata* dalla versione β del trattato del giudice padovano e serventese *terciato/ternario o ternario cruciato* da Baratella; la singola terzina, invece, viene definita *clausula* nella versione interpolata più diffusa e *stantia* in quella propria solo di TV, mentre assume il nome di *copula* e, nuovamente, di *stantia* nel *Compendium*.⁶

⁵ Dante nella *Commedia* chiama «canto» (*If* XX 2; *If* XXXIII 90; *Pd* V 139) una delle cento suddivisioni del poema e «canzone» (*If* XX 3) o anche «cantica» (*Pg* XXXIII 140) la prima e la seconda delle tre parti del poema.

⁶ Date le finalità specifiche del Corpus TraMA e il suo raggio d'interesse, si è qui mantenuto il ragionamento entro i limiti della trattatistica primocinquecentesca precedente a Bembo; va però specificato come, fin dalle *Prose*, la situazione inizi a diversificarsi e a complicarsi ulteriormente, se già lo stesso Cardinale utilizza il termine “catena”

I termini più interessanti sono certamente quelli di *clausula* e di *stantia*, per diverse ragioni. Il lemma *clausula* – a differenza di quello di *copula* che nella *Summa* è impiegato per riferirsi a ogni coppia di versi delle quartine del sonetto e alle parti in cui è diviso il madrigale (da Tempo 1977: 121) – non ha alcuna altra attestazione nella trattatistica antica relativa all’argomento per nessuna partizione metrica dei diversi generi di volta in volta considerati, ma il suo significato sarà da collegare certamente a quello proprio del lessico retorico di «partizione di un discorso o di un testo (frase, periodo; capitolo, paragrafo)» che si legge nel *TLIO* (Guadagnini 2002); *stantia*, invece, è un termine che è stato lungamente considerato come un’innovazione dantesca, perché utilizzato sia nel *De vulgari eloquentia* sia nella *Vita nuova* per definire le strofe della canzone, ma di cui è stata trovata una diversa e più antica attestazione della stessa accezione metrica nel codice Magliabechiano IV.63 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Larson 2007: 427), e tale termine risulta di centrale interesse per svariate ragioni. Infatti, se si considera il suo significato nella voce *stanza* curata da Pietro Beltrami per il *TLIO*, si possono sollevare interessanti questioni, poiché l’accezione principale della voce, relativamente al lessico metrico, è quella di «unità metrica della canzone e della ballata, definita dal numero dei versi, dalla misura del verso che occupa ogni posizione e dallo schema delle rime» (Beltrami 2011b), che si riscontra in un passo dal *Trattato* di Sommacampagna, di cui fra poco si dirà, e, soprattutto, nella già menzionata *Vita nuova*, dove ad esempio si legge al paragrafo 19.21: «Poscia quando dico: *Canzone, io so che tu*, aggiungo una stanza quasi come ancella dell’altre, ne la quale dico quello che di questa mia canzone desidero» (Alighieri 2015: 170).⁷

in riferimento alla terza rima (Bembo 1966: 151; Capovilla 1986b: 267-268), e come la terminologia e la normativa del metro prendano poi ad andare incontro a ulteriori evoluzioni che si protraggono anche attraverso la vasta produzione trattatistica seicentesca (Valese 2020).

⁷ Per un commento dell’impiego che Dante fa del lemma, si può fare riferimento ai commenti al *De vulgari eloquentia* e alla *Vita nuova* già citati (Alighieri 2011: 1498; Alighieri 2012: 207; Alighieri 2015: 170). Per una discussione sul lessico della canzone nella trattatistica metrica antica, dantesca e non, si veda Conti (2025b: 40-51); per una panora-

Andando a osservare anche gli altri significati, però, si può vedere come non solo esso sia lo stesso lemma impiegato da Boccaccio per riferirsi a una singola ottava («e a mostrar questo, pone due cose: l'una è i ramaricamenti fatti da' suoi degli ostaggi ricevuti ne' porti d'Ipolita, e questa è posta nella stanza che è dinanzi a questa»; Boccaccio 1964: 258), ma anche come sia utilizzato nel *Centiloquio* di Antonio Pucci («Non posso più seguir questa novella, / che mi rompe la via l' ultima stanza»; Pucci 1772: 180) in un'accezione che Beltrami è in dubbio se intendere come capitolo ternario o terzina e che, visto il duplice impiego del termine *stantia* nell'interpolazione β della *Summa* e nel *Compendium*,⁸ forse si può sciogliere a favore del significato di “terzina”.

4. In maniera molto più lineare rispetto alle interpolazioni della *Summa* e al *Compendium*, nel *Trattato* di Gidino da Sommacampagna è dedicato un intero capitolo ai serventesi, sebbene esso sia privo di qualsiasi riferimento diretto a Dante o alla *Commedia*. Nell'ampissima casistica del metro fornita dall'autore del *Trattato*, la «sexta maynera deli serventesi» è esemplificata, infatti, con i versi di *Cossi per molte volte quel matino*, una composizione che, come le altre nell'opera, proviene dalla penna dello stesso Gidino e che corrisponde chiaramente alla terzina dantesca,⁹ chiamata qui «serventesese incatenato de una lingua semplice», mentre la singola terzina è indicata, con terminologia estrapolata in maniera evi-

mica sulla canzone come metro negli antichi trattatisti, si veda invece Doardo (2025).

⁸ Vista la stretta vicinanza della spiegazione del metro nel *Compendium* con l'interpolazione sulla terza rima alternativa a quella di TV in cui compare il lemma *stantia*, le due occorrenze possono con buona probabilità essere considerate come non dipendenti l'una dall'altra. È certo, infatti, che il *Compendium* sia stato composto a partire da un testimone perduto del ramo *f* della tradizione della *Summa*, ma, entrambe le versioni che estendono il commento sulla terzina appartengono ai codici di questa famiglia (Capovilla 1981).

⁹ Benché manchi nel testo l'ultimo verso conclusivo della terzina che, contrariamente a quel che si è visto nella descrizione del metro nell'interpolazione conclusiva in TV e nel *Compendium*, qui non è nemmeno menzionato come tratto caratteristico del metro.

dente dalla *Summa*, semplicemente come *copula* (da Tempo 1993: 146-147).¹⁰

Non sembrano esserci evidenti motivi per cui Gidino da Sommacampagna abbia qui scelto di rimuovere il riferimento al Dante della *Commedia*, soprattutto se si considera che, in realtà, è proprio il *Trattato* a inaugurare la prassi, che sarà comune sia alle prime interpolazioni β sia al *Compendium*, di utilizzare un verso dantesco per esemplificare fenomeni come la sinalefe o la sineresi nei luoghi in cui, come nel famoso capitolo VII della *Summa*, si parla della scansione del verso. Nel volgarizzamento di Gidino da Sommacampagna, infatti, Dante è nominato proprio al principio dell'opera, nel *Trattato dei sonetti*, dove si spiega che le «dictione de due sillabe, le quale àno una vocale inançi l'altra, quasi sempre nela fine del verso se togliono per due sillabe, sì come appare in questo verso de Dante: "E cominciò: - Per esser giusto e pio", dove quel 'pio' se toglie per due sillabe» (da Sommacampagna 1993: 68-69). Si tratta dell'unico caso del *Trattato* dove Dante o un suo verso sono espressamente citati, anche se, come avverte Milan nelle sue note di commento all'opera di Gidino, la figura del poeta della *Commedia* risulta chiamata in causa più volte con riferimenti che via via «risulteranno più

¹⁰ Più aderenti all'originale α della *Summa* sono i due volgarizzamenti dal Plimpton 180 (c. 16r: «Perché quello mo[do] de rimare piace più a tuto homo che li altri modi, delli quali è dicto de supra, perché è più latino et più facile, purché el serventesio non sia "historiographo", ovvero figurato de historie o de facti de li antiqui, quale fu el modo de Dante. Perché benché in le consonantie quello modo de Dante havesse quasi la forma del serventesio, tamen non fu serventesio, ma proprie se potete domandare "tragedia", benché lui habia chiamato el suo libro *Comedia*») e dall'Aldini 441 (dalle cc. 48v-49r: «Imperzò che quel modo del ritimar piace a li homini non sotili in queste cosse. Et a le suo orecchie più abelisse ca gli altri modi degli quai è dito di sopra. Che li più largo e ligiero dumondo che 'l serventexe istoriographu[s], over figurato de ystorie e dele cosse dite antich[amente] [49r] sotilmente, sì come fu il modo de maistro Dante Alghiero che quamvis che in le consonantie questo modo de Danti avesse quasi forma di serventexio, non fe pertanto serventexio ma più propriamente se pote apelar "tragedia", quamvis che l'apelasse el suo libro *Comedia*»). Per le trascrizioni da entrambi i codici si sono limitati gli interventi alla distinzione di *u* e *v* e all'adeguamento all'uso moderno della punteggiatura e delle maiuscole e minuscole; tra parentesi quadre si indicano le integrazioni necessarie.

occultati» (da Sommacampagna 1993: 69);¹¹ non si può essere certi, tuttavia, che uno di questi riferimenti più occultati sia nel *Trattato delle canzoni distese* dove si legge che «le parte dele dicte canzone destese sono appellate volgaremente stancie» e dove si segna, in un capitolo che comunque rimane piuttosto saldamente legato alla trattazione della *Summa* anche nel mantenimento dell'aggettivo *destesa* nel nome del metro e nel modo in cui se ne dà giustificazione,¹² un almeno apparente distacco con la terminologia impiegata da Antonio da Tempo. Nella *Summa*, infatti, si utilizza il termine più generico di *pars*, sebbene nell'introduzione alla ballata del capitolo XXXV si specifichi chiaramente che «istae ballatae et omnes aliae possunt fieri cum pluribus partibus eiusdem qualitatis et quantitatis, quae vulgariter appellantur *stantiae*» e sebbene la stessa cosa avvenga anche per il rondò, dove si legge che «habere autem debet quilibet rotundellus unam stantiam ad minus» (da Tempo 1977: 49 e 66).

Difficile è dar conto di questa oscillazione terminologica di Antonio da Tempo proprio in relazione alla canzone; Richard Andrews spiega questa discordanza rimandandola al fatto che il giudice padovano «non analizza o spiega i particolari di quel metro» (da Tempo 1977: 132), ma, a ben vedere, una simile soluzione non corrisponde totalmente al vero: come ha già evidenziato benissimo Capovilla, «la presenza di un solo esemplare di *cantio extensa* si giustifica così anche in base al fatto che

¹¹ Anche se va segnalato che, dei molti riferimenti danteschi ai versi di Gidino segnalati dalla studiosa nel corso del commento, non tutti sono pienamente decisivi e convincenti; si pensi, ad esempio, al verso finale di *Prima che Iove avesse l'alto cielo*, «conformi al viver de le humane gienti», messo in rapporto con il «conformi fieno al viver del paese» di *Pd IX 60* (da Sommacampagna 1993: 70-71).

¹² Antonio da Tempo infatti ci dice che le ballate, a cui erano dedicati i capitoli precedenti a quello della *cantio extensa*, si chiamano volgarmente anche *canzoni* («ballatae etiam *cantiones* vulgariter appellantur»), ma si possono distinguere da quelle che propriamente canzoni sono perché più brevi e poi, dunque, scrive che «*cantiones extensae sunt prolixiores, et earum materia longa, et ideo dicuntur extensae*» (da Tempo 1977: 60); di conseguenza, Gidino da Sommacampagna ci assicura che «le predictae canzone osia ballate, dele quale è trattato de sopra, sono più breve e de più corta materia che non sono le canzone destese».

buona parte della tecnica relativa al *genus* [...] è già stata esaurita indirettamente nella trattazione del sonetto e della ballata» (Capovilla 1986a: 229), come lo stesso Antonio lascia intendere quando dice, ad esempio, che di canzone lascerà un solo esempio «quia per hoc satis penes intelligentes possunt colligi alia omnia exempla, et per ea quae dicta sunt supra in aliis rithimis» (da Tempo 1977: 60-61). Alla stessa maniera, allora, dato che la trattazione della canzone è direttamente collegata alla ballata, in virtù del fatto che «vulgariter» i due metri sono confusi nel nome e che le *cantiones extensae* «descendunt enim ab aliis [*cantionibus*, ma nel senso *vulgare* di ballate] de quibus dictum est supra» (da Tempo 1977: 60), sarà forse più prudente mantenere il beneficio del dubbio riguardo alla terminologia antica della canzone secondo Antonio da Tempo, che potrebbe sia aver scelto di impiegare un termine volutamente più generico come *pars* per le strofe di questo metro, sia potrebbe aver tacitamente implicato che, se le ballate «possunt fieri cum pluribus partibus [...], quae vulgariter appellantur *stantiae*» (da Tempo 1977: 49), allora anche le *partes* di quelle che più propriamente sono *cantiones extensae* assumono *vulgariter* la stessa denominazione. Una tale omissione, che può sembrare assurda, non deve in realtà stupire, dato che Antonio da Tempo spesso ritiene che molti aspetti della versificazione «penes intelligentes possunt colligi alia omnia exempla» (da Tempo 1977: 60-61) ed è probabile che anche un simile dettaglio non sia stato specificato nuovamente in quanto già riferito e, pertanto, superfluo.

In ogni caso, questo avvicinamento di Gidino da Sommacampagna alla terminologia dantesca (o, comunque, a quella adottata da Dante) è in realtà piuttosto interessante, perché, se si escludono i due volgarizzamenti anonimi e inediti del testo che riportano in volgare la terminologia latina della *Summa* senza innovazioni,¹³ la stessa scelta del lemma *stanza* sarà

¹³ Alla c. 117r del codice Plimpton 180 si legge: «Perché le parte delle cantione destese alcuna volta sono più prolixie che le altre grande supradicte tre tante et alcuna volta quatro tante et più secundo che pare alli dicenti et rimanti et secundo la loro materia»; invece, il volgarizzamento del codice Aldini 441 alla c. 42r dice: «E le parte de la canzone destexa alguna fiada son più longe cha le grande sopradicte in triplo, zoè tre tanto, alguna

condivisa non solo da Baratella – che da subito, nel capitolo dedicato alla canzone, spiega che «il principio», ovvero tutta la parte del testo che non comprende il *fine* che oggi comunemente chiamiamo *congedo*, «po' fir compillà in molte stantie» (Baratella 2017: 113) –,¹⁴ ma anche, come si vedrà nel prossimo paragrafo, da Mario Equicola e, com'è ovvio, dalla *Poetica* di Trissino, dove il riferimento è per la prima volta riconducibile con certezza, più che alla *Vita nova* o alle altre attestazioni di un significato metrico del lemma, allo stesso *De vulgari eloquentia*: «la stanza, adunque, il cui nome, come piace a Dante, significa che in lei sta tutta l'arte de la canzōne, è o verō cōtinua o verō diviſa» (Trissino 1970: 122).

È comunque notevole, si diceva, la scelta di Gidino di integrare il capitolo sulla scansione della *Summa* con un verso dantesco («E cominciò: – “Per esser giusto e pio”») di *Pd* XIX 13) tratto dalla terza cantica invece, che, come nel *Compendium* e nelle interpolazioni alla *Summa*, dalla prima, soprattutto se si considera che un esempio ugualmente calzante del fenomeno è già in *If* I 65-69, con la rima *fui/lui/ambedui*, poiché ci testimonia in Gidino una conoscenza del poema non limitata e circoscritta. Dallo stesso canto I, infatti, è tratto l'endecasillabo che esemplifica, in un'interpolazione che compare solo nei testimoni della famiglia *f* del trat-

fiada in quadruplo e più secondo la volontà dei ritimatori e di la lor materia».

¹⁴ Lo stesso lemma compare anche nelle ultime carte del codice Latino XIII, 5 (4539) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, che tramanda il trattato di Antonio da Tempo e, infine, una sorta di appendice metrica alla *Summa*, costituita da materiali piuttosto eterogenei sulla canzone e sulla frottola, nonché da parti del *Compendium* trascritte in volgare o tradotte in latino; alla c. 28r, infatti, nella descrizione della canzone *Deh, muta stile ormai, giovenil core* di Jacopo Sanguinacci, si legge: «Omnis stantia istius cantionis extensae habet versus quattuordecim. Primi quattuor concordantur in cruce et sunt undenarii et est prima particula». Del contenuto di questa appendice, già segnalato e parzialmente edito da Capovilla, è stata recentemente pubblicata un'edizione critica a cura di chi scrive, corredata da uno studio introduttivo dei problemi filologici, metrici e lessicografici che essa pone (Capovilla 1986a: 237-242; Conti 2025b).

tato di da Tempo, il fenomeno della sinalefe fra tre vocali contigue appartenenti a tre diverse parole:¹⁵

Quid autem dicendum est in hoc carmine: Che a imparare sempre fo sollicito? Aut E. in che scribitur aut non. Si scribitur, abicitur in scansione et dicemus ch'a imparare, et tunc conficitur diptongus in duabus dictionibus, ut chaim. [Tv MB Ve3 1509: licet diptongus sit conglutinatio duarum vocalium in eadem dictione vel sillaba, quare minime diptongus in duabus dictionibus faciendus est, et si facta fuerit licentia poetica censebitur]. Si vero non scribitur, scribemus ch'a imparare et abicitur in scansione, ut sic: ch'imparare. Non enim A. et I. stabunt in scansione, quia sillaba supraabundaret. [Unde si tres vocales in tribus dictionibus scribantur, prima abicitur et duae sequentes in duabus dictionibus remanent in scansione, ut che a imparare. Unde Dantes: Tanto è amara che po-ch'è più morte] (da Tempo 1977: 104).

Della stessa questione si legge, in maniera simile, anche nel paragrafo 5 del *Compendium*:

Se la dictione termina in vocale, la sequente comenza e termina pur in vocale et è sola sillaba, la terza pur comenza in vocale, ut Che a imparare sempre fo sollicito, over e in che se scrive o non. Se 'l se scrive, se geta via in scansione, e diremo: Ch'a imparare, e cussi se fa diftongo in doe dictione per licentia poetica, non altrimenti, ut Chaim. Tal licentia Dante usava, ut Tanto è amara che pocho più morte (oe fa lo diftongo); ma se e in che non se scrive, scriveremo Ch'a imparare: alora a se geta via in scansione, ut Ch'imparare. Se la dictione finisce in una vocale e l'altra comenze da vocale, mai non farà diftongo in doe dictione; convien

¹⁵ Le lezioni dei testimoni *f* (siglati Tv, MB, Ve3 e 1509) sono riportate da Andrews tra parentesi quadre; si è scelto qui di ristabilire un impiego più chiaro del corsivo, che, nell'edizione del 1977 da cui si cita, viene usato per indicare le differenze tra la versione α e quella β del passo, dal momento che tutto il blocco di testo riportato appartiene interamente a β . Le sottolineature, in questa e nella prossima citazione dal *Compendium*, sono aggiunte e indicano i passi che risultano identici nell'uno e nell'altro testo.

siano tre, come è dito *Che a imparare, Tanto è amara* (Baratella 2017: 104).¹⁶

Si tratta di problematiche sollevate a partire dal già menzionato passo del capitolo VII della *Summa* in cui Antonio da Tempo spiega il fenomeno della sinalefe e della sineresi nel computo delle sillabe in un verso e che, in quella che gli interpolatori β avranno avvertito come una superficialità dell'autore nel trattare la materia, viene allargata a coprire numerose altre casistiche in un affastellarsi continuo di interpolazioni che, talvolta, sembrano anche essere in contraddizione l'una con l'altra.¹⁷ Nei due passi riportati, nello specifico, si discute di un incontro fra tre vocali contigue in tre diverse parole e di come questo debba impattare sul computo finale del verso; tuttavia, al di là delle questioni metriche trattate così confusamente in questi passi, quello che ci interessa notare è che il Dante dell'*Inferno* viene utilizzato sia da un anonimo interpolatore sia da Francesco Baratella come *auctoritas* per dimostrare definitivamente, dopo il primo esempio di *Che a imparare sempre fo sollicito*, la liceità dell'incontro fra tre vocali. Si impiegano qui, infatti, per la prima volta la parola e l'esempio dantesco per dirimere una questione piuttosto spinosa della trattatistica antica sulla metrica del volgare.

¹⁶ Non è un caso che questo riferimento accomuni i codici del ramo *fe* e il *Compendium*. Sui rapporti fra questi testimoni e il trattato di Baratella ha già fatto in parte luce Guido Capovilla grazie alle prime indagini nate in margine ai suoi studi preparativi all'edizione critica, mai ultimata, dell'opera di Francesco Baratella (Capovilla 1981: 276-277); altre osservazioni sono poi state aggiunte in seguito grazie al reperimento, avvenuto solo più tardi a causa delle descrizioni troppo sommarie dei testimoni della *Summa* fornite da Andrews, del reale contenuto del già citato codice Latino XIII, 5 (Capovilla 1986a: 237-242).

¹⁷ Di questo affastellarsi dà in parte conto già Andrews sotto il lemma *Diptongus* nel *Glossario* posto in conclusione alla sua edizione critica della *Summa* (da Tempo 1977: 123); tuttavia, alle ricostruzioni del critico riguardo a questi aspetti, toccati nel capitolo VII del trattato di Antonio da Tempo e rielaborati anche da Baratella nei paragrafi 3-7 del *Compendium*, si sono rese necessarie alcune rettifiche di cui si discute nel paragrafo *Le «sei cosse» da sapere per comporre versi* dell'edizione critica della già citata appendice metrica alla *Summa*, che appunto tramanda anche il paragrafo 7 del rifacimento sia in volgare sia in una sua traduzione latina (Conti 2025b: 79-97).

5. Per quanto riguarda le *Institutioni* di Mario Equicola, in rapporto a Dante e, più in generale, all'utilizzo da parte del suo autore dei canzonieri antichi, molto è stato già osservato da Domenico De Robertis proprio nel corso delle sue indagini sulla tradizione delle *Rime* (De Robertis 1959); dunque, poco si potrebbe aggiungere sul rapporto che lega la conoscenza della poesia di Dante alle note che su di esso Equicola riversa in quello che è riuscito a provvisoriamente mettere insieme del suo trattato. Qualche osservazione, però, in merito a quei punti che si sono finora presi in considerazione può risultare fruttuosa.

Al di là dell'ampio «eruditissimo discorso della pittura» premesso alla vera e propria trattazione metrica, in cui già compare il nome di Dante, il primo punto che vale la pena rilevare è relativo, di nuovo, alla canzone e alla denominazione delle sue partizioni, riguardo alle quali si legge:

Delle canzoni sono più modi et le sue parti Dante nomina “stanze”; la sua compositione è lunga et grandiloqua, di parole gravi et sententie alte, ha et può haver più stanze. Stanza intendiamo quella pausa, dove delle rime le consonantie, il periodo et la sententia il più delle volte termina. Quella che appresso le viene non è costretta seguir l'ordine, o veramente il suono delle rime medesime, ma le diversifica nel medesimo numero di versi, come ha cominciato, ponendo l'altre rime (Equicola 1541: 11r-v).¹⁸

Si ritrovano in questa descrizione delle preoccupazioni che, a ben vedere, erano già proprie della *Summa* o del *Compendium*, quando non di entrambi: dalla lunghezza del metro, che stavolta non è definito in stretto

¹⁸ Di questo passo e delle successive citazioni dalle *Institutioni* si fornisce una trascrizione basata su un esemplare della *princeps* milanese del 1541 conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze con segnatura Palat 12.12.2.68. Nelle trascrizioni si è adottato un criterio il più possibile conservativo, limitando gli interventi ai seguenti accorgimenti: adeguamento secondo l'uso moderno dell'impiego delle maiuscole e minuscole, della punteggiatura, degli apostrofi e accenti; distinzione tra *u* e *v*; uniformazione dei segni *f* ed *&* a *s* ed *et*. Le parentesi quadre non indicano, come di solito, le lacune del testo, ma delle integrazioni di chi scrive utili per rendere immediatamente comprensibili eventuali elementi sottintesi.

rapporto contrastivo rispetto alla ballata, alla sua pertinenza con «parole gravi et sententie alte», che andrà messa in relazione al carattere «totum morale et compositum super omnibus virtutibus» dell'esempio di Antonio da Tempo, fino anche alla possibilità di avere più strofe, riguardo alle quali si specifica anche qui la necessità di mantenere costante la stessa struttura ritmica pur modificando le rime tra una stanza e l'altra. Quello che più distingue la trattazione di Equicola da quanto si è finora visto è, invece, il diretto riferimento a Dante e alla dicitura di *stanza*, di cui si dà peraltro una definizione del termine per la quale non sembra esserci un diretto riferimento nei precedenti che si sono esaminati. Anche in questo caso, non traspaiono elementi per collegare in qualche modo queste indicazioni di Equicola, che pure lo nomina esplicitamente, ad altro che ai riferimenti che si potevano leggere nella *Vita nuova* e alle notazioni stilistiche, per quanto poco immediatamente comprensibili, della *Summa*. Resta, nondimeno, rilevante la decisione nelle *Institutioni* di prendere davvero anche Dante, assieme ad altri, come modello per la canzone, pur senza conoscere, come sembra, in maniera diretta il *De vulgari eloquentia*; infatti, il resto della trattazione su questo metro prosegue elencando una serie di stralci o incipit di testi, da Guittone, Cavalcanti, Guinizelli, Cino, Dante e da Sacchetti, usandoli per esemplificare meglio quegli aspetti che erano stati rilevati all'inizio della trattazione, come il numero delle stanze, dei versi nelle stanze e la struttura delle rime.¹⁹

¹⁹ A queste indicazioni di Equicola, tra l'altro, sono da riferire molto probabilmente due dei passi che si leggono in conclusione della stampa, seguiti dalle sigle BAN, che andranno sciolte con il nome di Matteo Bandello: «Credo che 'l numer delle stanze in ogni canzone et il numero de' versi nelle stanze possa esser maggior di ventuno et minor di sette, ché io non vorrei che noi strignessimo tanto questo dir in rima, che a me pare che debbia esser più libero del latino. BAN» e, subito dopo, «Il numero di concatenare i suoni delle rime nelle stanze et di moltiplicare esso numero è in arbitrio del poeta di maniera ch'io credo che non vi si possa far sopra regola generale, ma bisogna pigliar consiglio dalle orecchie. BAN» (Equicola 1541: 25r-25v). È ragionevole pensare che si tratti di due delle postille lasciate sul manoscritto perduto dell'opera, appunto da Bandello e l'ultima da Girolamo Claricio, poi inglobate nel testo dallo stampatore (Doglio 1982: 535; Giorgi 2024: 22-24).

Rispetto alla *Summa* è, invece, diversa la questione riguardo alla terza rima, poiché non si trova nelle *Institutioni* una trattazione integrale del serventese, ma, dopo una brevissima sezione sul sonetto, c'è un paragrafo sull'ottava rima a cui segue quello sui «terzetti»; solo alla fine del trattato, nelle note non organicamente e logicamente legate al resto dell'opera, si legge: «Sotto 'l sermontese mi persuado [Antonio da Tempo] include l'ottava rima, benché di sei versi ancora n'ho visto, e i terzetti» (Equicola 1541: 24r). Analizzando meglio queste parti del testo, si possono rinvenire segnali che indicano come Equicola doveva aver avuto tra le mani un testimone α della *Summa*, senza le ampie interpolazioni relative alla terza rima e all'ottava, e – dato che anche in altri luoghi dimostra di ricavare le sue informazioni da memorie di lettura del trattato («Antonio del Tempo, che io mi ricordi, delle sestine non parla»; Equicola 1541: 21r) o da appunti piuttosto che da un confronto immediato e diretto col testo –,²⁰ può aver a posteriori ricostruito il serventese 51 *duplex et duatus*, effettiva-

²⁰ Un indizio in questa medesima direzione è anche ciò che Domenico De Robertis riporta dalla carta 21v del manoscritto N.III.10 della Nazionale Universitaria di Torino, dove accanto al nome di «antonio del tempo iudice paduano» una mano che egli riteneva «quasi certamente dell'Equicola» scrive: «il q(ua)le scrisse un libro d(e) larte d(e) co(m)poner i(n) rima: < che(e) [...] lo ho visto >» (De Robertis 1959: 200-201; Capovilla 1986a: 247-248). Alla stessa maniera, anche le indicazioni sulla scansione del verso, che si leggono nella stampa delle *Institutioni* solo a partire dalla c. 25r, e dunque nella meno logicamente strutturata conclusione dell'opera, sono chiaramente tratte dalla versione α dell'opera, dato che manca tutta la discussione estesa, di cui precedentemente si è vista solamente una piccola parte relativa al verso di *If I 7*, sui vari fenomeni che alterano il computo sillabico: «Primo circa questo esponeremo l'opinione di M. Antonio del Tempo, la sentenza del quale è che non possa esser buon rimatore se non sa grammatica. Vuole che “Dio”, “mio”, “tuo”, “suo”, “mai”, “hai” siano monosillabi alli rimanti, et che di “beato”, “creato” et simili si rimuova una lettera pur che non sia in fine del verso, che all'ora non si remove vocale alcuna. Rende ragione perché i rimanti usano più tosto parole toscane che d'altro paese; afferma procedere, perché la lingua Tosca è più propinqua alla letterata, et per questo esser più comune et più intelligibile; non nega però che non si possono usar vocaboli d'altri idiomi. Nella scansione, o pronunciazione de' versi volgari scrive esser alcuni che, sotto la vocale che si ha da rimuovere, pongono un punto, pe' il quale nota che la precedente vocale si ha da cancellare; dice che alcuni non la scrivono et a lui par che si debbia scrivere et nella scansione rimuovere».

mente di sei versi, come una specie di ottava e il 52 *caudatus* come una terzina. Ciò sembra essere confermato anche da quello che Equicola scrive dell'ottava rima:

Come dalle canzoni nascono ballate et madriali, così il sonetto è padre dell'ottava rima et de' terzetti. Questo modo di scrivere da Antonio del Tempo è chiamato sermontese, o vero serventesi, et dice che si solea scrivere in questa generatione i fatti degli antichi o de' presenti huomini magnanimi, sì come hora vediamo gli scritti de' romanci. Antonio detto sotto questo modo pone tre esempj, perché ciascuno li potrà vedere (Equicola 1541: 23r).

Da questo brano si evince chiaramente che l'autore doveva avere bene in mente il passo della *Summa* dove si dice che il nome *sermontesium* deriva «quasi a *sermone*, quia sermo quidam vulgaris et non subtilis aliorum verborum moralium in ipso continetur, vel gestorum antiquorum vel parentium cum rithimis et consonantiis» (da Tempo 1977: 78), ma soprattutto si comprende bene che i testi che Equicola aveva potuto leggere in quel capitolo erano solamente tre, ovvero gli originali serventesi 50, 51 e 52 della versione *α*, senza le citazioni interpolate da *IfI* 1-12 e dall'ottava IV 109 del *Filostrato*.

In ogni caso, stabilita la versione della *Summa* nota a Equicola, il capitolo delle *Institutioni* sulla terza rima, che egli chiama *terzetti*, si sviluppa a partire dall'ottava la quale, come si è visto, Equicola, che certamente doveva attingere a informazioni relative a questi metri da più fonti, ritiene derivi assieme al metro della *Commedia* dal sonetto:

Levati i due ultimi versi, che sono di concordanti rime, senz'altra interposizione d'altro verso, possono diventar terzetti, come in tutta la *Comedia* di Dante vediamo, et li preclarissimi *Trionfi* del Petrarca. La fine si conclude con un verso solo aggiunto al terzetto, come in questo:

“Et so i costumi, e i lor sospiri, e i canti
e 'l parlar rotto, e 'l subito silentio,
e 'l brevissimo riso, e i lunghi pianti,
et qual è il mel temprato con l'assentio” (Equicola 1541: 23v).

Anche qui torna nuovamente il riferimento a Dante e al suo poema, ma non pare che si possa notare una sua qualche posizione di privilegio sulla terzina, se Equicola preferisce menzionare i *Trionfi* come esempio anziché la *Commedia*, né pare che si attribuisca a lui la paternità del metro, la cui struttura è addirittura spiegata, in maniera praticamente inedita, partendo da quella dell'ottava rima; una spia senz'altro preziosa di come la terza rima poteva essere letta all'inizio del Cinquecento.

6. Come si è visto finora, ripercorrere la *Summa* e i trattati che da essa sono derivati soffermandosi sui luoghi in cui Dante e la sua poesia sono direttamente chiamati in causa ha permesso di concentrarsi su alcune questioni di metrica dantesca piuttosto complesse. L'occasione di riflettere su aspetti così minuti si rivela in realtà di una certa importanza, perché ci permette di affrontarle dal punto di vista privilegiato dei primi, se pur periferici, intellettuali che si sono occupati di una questione tanto complessa e delicata come la metrica del volgare, prescindendo, per le ragioni che si sono elencate, dalle teorie esposte nel *De vulgari eloquentia*, e ci lascia dunque la possibilità di inquadrarle lasciando da parte le nostre moderne cognizioni metriche.

Partendo dagli spunti offerti dalle indicazioni, spesso molto problematiche se non addirittura enigmatiche, di Antonio da Tempo e dal modo in cui gli interpolatori della *Summa* e i suoi molti rifacimenti si sono comportati per cercare di integrarle o chiarificarle, si è potuto osservare, da una prospettiva diversa e resa possibile dal lavoro su testi editi e inediti in vista della creazione del Corpus TraMA, l'evolversi di questioni legate al lessico metrico, come quello della canzone, e alle strutture, come la terza rima, tuttora dibattute e centrali per gli studi danteschi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, D. (1968): *De vulgari eloquentia*, a cura di P.V. Mengaldo, Padova, Antenore.
- ALIGHIERI, D. (1996): *Vita nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi.
- ALIGHIERI, D. (2011): *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, in ID., *Opere. Volume I: Rime. Vita nova. De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni e M. Tavoni, Milano, Mondadori, pp. 1065-1547.
- ALIGHIERI, D. (2012): *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, in ID., *Nuova edizione commentata delle opere di Dante. Volume III: De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori, Roma, Salerno Editrice.
- ALIGHIERI, D. (2015): *Vita nuova*, a cura di D. Pirovano, in ID., *Nuova edizione commentata delle opere di Dante. Volume I: Vita nuova · Rime. Tomo I: Vita nuova · Le rime della 'Vita nuova' e altre rime del tempo della 'Vita nuova'*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, Roma, Salerno Editrice, pp. 1-289.
- BARATELLA, F. (2017): *Compendium particolare Artis Ritmice in septem generibus dicendi*, a cura di E. De Luca, Firenze, Franco Cesati Editore.
- BELTRAMI, P.G. (2011a): *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.
- BELTRAMI, P.G. (2011b): s.v. *Stanza*, in *TLIO. Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, 27 settembre 2011, <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/index.php?vox=027461.htm>.
- BEMBO, P. (1966): *Prose della volgar lingua*, in *Prose e rime di Pietro Bembo*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, pp. 71-309.
- BOCCACCIO, G. (1964): *Teseida delle nozze d'Emilia. Chiose*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. II, Milano, Mondadori, pp. 253-664.

- BORRELLI, C., CONTI, U. (2025): *Aggiornamenti dal laboratorio di CLIO. Nuovi strumenti per lo studio della lirica italiana delle Origini*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano» XXX (in corso di pubblicazione).
- CAPOVILLA, G. (1981): *Accertamenti sul testo e sulla struttura del 'Compendio ritimale' di Francesco Baratella*, «Metrica» II, pp. 123-138, poi in ID., *Studi metrici*, a cura di E. Torchio, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2021, pp. 271-288 (da cui si cita).
- CAPOVILLA, G. (1986a): *I primi trattati di metrica italiana (1332 1518): problemi testuali e storico-interpretativi*, «Metrica» IV, pp. 109-146, poi in ID., *Studi metrici*, a cura di E. Torchio, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2021, pp. 211-252 (da cui si cita).
- CAPOVILLA, G. (1986b): s.v. *Metricologia*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di V. Branca, 4 voll., Torino, UTET, vol. III, pp. 169-77, poi in ID., *Studi metrici*, a cura di E. Torchio, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2021, pp. 253-270 (da cui si cita).
- CONTI, U. (2025a): *TraMA: un nuovo corpus di trattati metrici antichi*, in *Cum neminem ante nos': i trattati di metrica e retorica del volgare dal XIII al XVI secolo*, a cura di C. Borrelli, U. Conti, G. Orobello e G. Zava, Pisa, Pacini, pp. 107-117.
- CONTI, U. (2025b): *Un'appendice metrica a un testimone della 'Summa' di Antonio da Tempo: il codice Latino XIII, 5 (4539) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*, Siena, Edizioni Unistrasi.
- CONTI, U. (2026): *La terzina*, in *La poesia di Dante. Nuove indagini e prospettive*, a cura di L. Leonardi e V. Brancato, Firenze, SISMELE - Edizioni del Galluzzo (in corso di stampa).
- DA BARBERINO, F. (1905-1927): *Documenti d'Amore*, a cura di F. Egidi, 4 voll., Roma, Società Filologica Romana.
- DA SOMMACAMPAGNA, G. (1993): *Trattato dei ritmi volgari*, a cura di G.P. Caprettini, riproduzione fotografica del codice CCCCXLIV della Bi-

biblioteca Capitolare di Verona, testo critico a cura di G.P. Caprettini, introduzione e commentario di G. Milan, Verona, La Grafica Editrice.

DA TEMPO, A. (1869) *Delle rime volgari: trattato di Antonio da Tempo, giudice padovano, composto nel 1332, dato in luce integralmente ora la prima volta per cura di Giusto Grion*, a cura di G. Grion, Bologna, Romagnoli.

DA TEMPO, A. (1977): *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, a cura di R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

DEBENDETTI, S. (1906-1907): *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, «Studi medievali» II, pp. 59-82.

DE ROBERTIS, D. (1959): *La composizione del 'De natura de amore' e i canzonieri antichi maneggiati da Mario Equicola*, «Studi di Filologia Italiana» XVII, pp. 189-220.

DOARDO, G. (2025): *La canzone negli antichi trattati di metrica*, in 'Cum neminem ante nos': *i trattati di metrica e retorica del volgare dal XIII al XVI secolo*, a cura di C. Borrelli, U. Conti, G. Orobello e G. Zava, Pisa, Pacini (in corso di pubblicazione).

DOGLIO, M.L. (1982): *Le 'Istituzioni' di Mario Equicola: dall'Institutio Principis alla formazione del segretario*, «Giornale storico della letteratura italiana» CLIX, pp. 505-535.

EQUICOLA, M. (1541): *Institutioni di Mario Equicola al comporre in ogni sorte di Rima della lingua volgare, con uno eruditissimo Discorso della Pittura, e con molte segrete allegorie circa le Muse e la Poesia*, Milano, Francesco Minizio Calvo.

EQUICOLA, M. (1555): *Introduzione di Mario Equicola al comporre in ogni sorte di rima della lingua Volgare; con uno eruditissimo Discorso della pittura, Et con molte segrete allegorie intorno a le Muse, & alla Poesia*, Venezia, per Sigismondo Bordogna.

FACINI, L., GALAVOTTI, J., SOLDANI, A., ZOCCARATO, G. (2020): *Nuove prospettive sulla terza rima. Da Dante al Duemila*, a cura di L. Fa-

- cini, J. Galavotti, A. Soldani e G. Zoccarato, Padova, libreriauniversitaria.it.
- FEDI, B. (2019): *Las Leys d'Amors. Redazione lunga in prosa*, a cura di B. Fedi, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- GALLO, F.A. (1985): *Sulla fortuna di Antonio da Tempo: un quarto volgarizzamento*, in *L'ars nova italiana del Trecento*, a cura di A. Ziino, Palermo, Enchiridion, vol. V, pp. 149-57.
- GIORGI, M. (2024): «*Li più antiqui de' quali habia loro scripti possuto vedere*»: alcune fonti per le 'Institutioni' di Mario Equicola, in *La metrica attraverso i trattati*, a cura di E. Coppo e F. Roncen, Padova, Padova University Press, pp. 19-40.
- GRAYSON, C. (1975): *Il codice Plimpton 180 della Columbia University Library*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, 3 voll., Roma, Bulzoni, vol. III, pp. 85-100.
- GUADAGNINI, E. (2002): s.v. *Clàusola*, in *TLIO. Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, 14 ottobre 2002, <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/index.php?vox=010079.htm>.
- LARSON, P. (2007): *Primordi della ballata politica italiana*, in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII*. Atti del convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007), a cura di R. Castano, F. Latella e T. Sorrenti, Roma, Viella, pp. 413-429.
- LEONARDI, L. (2013): *LirIO. Corpus della lirica italiana delle origini su CD-ROM, 2. Dagli inizi al 1400*, a cura di L. Leonardi e A. Decaria, P. Larson, G. Marrani, P. Squillacioti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, poi in *LirIO. Corpus della poesia lirica italiana delle origini. Dagli inizi al 1400*, a cura di L. Leonardi, A. Decaria, P. Larson, G. Marrani, P. Squillacioti, <http://lirioweb.ovi.cnr.it/>.
- MARRANI, G. (2016): *Il corpus: discussione*, in *Attorno a Dante, Petrarca, Boccaccio: la lingua italiana. I primi trent'anni dell'Istituto CNR Opera del Vocabolario 1985-2015*, Atti del convegno internazionale

- sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica, Firenze 16-17 dicembre 2015, a cura di L. Leonardi e M. Maggiore, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 133-38.
- MARRANI, G. (2019): *I corpora OVI e l'edizione critica dei testi in versi, in Italiano antico, italiano plurale. Testi e lessico del Medioevo nel mondo digitale*, Atti del convegno internazionale in occasione delle 40.000 voci del TLIO, Firenze 13-14 settembre 2018, a cura di L. Leonardi e P. Squillacioti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 45-57.
- MARTI, M. (1978): Recensione ad A. da Tempo, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, a cura di R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, «Giornale storico della letteratura italiana» CLV, pp. 295-299.
- PAZZAGLIA, M. (1978): Recensione ad A. da Tempo, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, a cura di R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, «Studi e problemi di critica testuale» XVII, pp. 209-225.
- PUCCI, A. (1772): *Delle poesie di Antonio Pucci*, 4 voll., a cura di I. di San Luigi, Firenze, Cambiagi, vol. I.
- RÉGNIER-BOHLER, D. (1997): *Poétiques du Moyen Age* (supervisionato da), in *Histoire des poétiques*, a cura di J. Bessière, E. Kushner, R. Mortier e J. Weisgerber, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 33-108.
- SUITNER, F. (2024): *Il verso della 'Commedia': la terzina di Dante*, a cura di F. Suitner, Firenze, Le Lettere.
- TRISSINO, G.G. (1970): *Poetica. Divisioni I-IV*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, vol. I, Bari, Laterza, pp. 21-158.
- VALESE, F. (2020): *La trattatistica metrica seicentesca e la terza rima*, in *Nuove prospettive sulla terza rima. Da Dante al Duemila*, a cura di L. Facini, J. Galavotti, A. Soldani, G. Zoccarato, Padova, libreriauniversitaria.it, pp. 225-242.

Metro, rime, materia.
A partire da due recenti lavori di Paola Allegretti Gorni

GIACOMO STANGA
Université de Lausanne
giacomo.stanga@unil.ch

RIASSUNTO::

Le due pubblicazioni in esame consentono di tornare su alcuni temi di cui la critica dantesca si sta occupando negli ultimi anni: la forma del canto, il legame con le scelte rimiche, la distribuzione della materia all'interno del metro. Segnalandone anche pochi altri, si propone l'uso degli strumenti recentemente allestiti per indagini che continuino il percorso verso una migliore comprensione del testo dantesco proprio a partire dagli aspetti metrico-rimici.

PAROLE CHIAVE: Dante, *Commedia*, rime, distribuzione della materia, forma metrica

ABSTRACT:

Starting from the two publications by Allegretti Gorni, this review collects several themes that have recently drawn the attention of Dante scholars, such as the formal structure of the *canto*, the relationship between rhyme choices and content, and the organization of material within the pattern of *terza rima*. Some other recent works that inquire in a similar di-rection are also cited. The

review suggests that reconsidering all those publications can be beneficial to futures research.

KEYWORDS: Dante, *Commedia*, rhymes, content distribution, metrical form

Dante Alighieri (2022): *Commedia. Acrostici*, a cura di Paola Allegretti Gorni, Pisa, ETS.

Dante Alighieri (2024): *Commedia in metro*, a cura di Paola Allegretti Gorni, Pisa, ETS.

Considerare i due libri di Paola Allegretti Gorni come parti di un unico lavoro è operazione particolarmente fruttuosa: pur distinguendosi per caratteristiche specifiche, sulle quali sarà utile tornare, le riflessioni della studiosa sugli acrostici e sulle rime in rapporto alla forma metrica sono infatti ascrivibili ad alcune linee direttrici comuni di sicuro interesse.

La prima (e solo apparentemente la più banale) è quella della sperimentazione tipografica. Confezionati in un formato non convenzionale e con uno specchio di stampa che supera i 25 cm di altezza e i 20 di larghezza, i due volumi permettono alla curatrice di disporre i canti della *Commedia* nella loro interezza sulle facciate pari, evidenziando appunto acrostici e rime e fornendone una breve lettura nelle pagine dispari.¹ Il canto, unità di misura fondamentale dell'opera, risulta così sempre visibile nella sua totalità, il che invita chi legge a un confronto diretto e continuo tra osservazioni critiche e testo. L'uso dei colori, poi, permette un'intuitiva evidenziazione dei pattern rimici, e favorisce il colpo d'occhio generale su questo specifico aspetto della composizione dei canti. In un momento in cui la critica dantesca sta tornando a interessarsi della materialità del testo, i due volumi forniscono un interessante strumento di lavoro per chi voglia dedicarsi a una lettura "immersiva", priva di note e

¹ Il progetto grafico è, in entrambi i casi, dello studio svizzero Altitude 436.

guidata soltanto dalle indicazioni di ordine metrico-rimico sulle quali Allegretti Gorni concentra i suoi sforzi interpretativi.

I saggi di accompagnamento, in coda al testo, forniscono spunti interessanti. In particolare, il più recente *Commedia in metro* raccoglie approfonditi e spesso convincenti riferimenti alle fonti classiche, imitate in alcuni luoghi anche per quanto riguarda la struttura e la messa in metro della materia. Al netto di alcune sviste di calcolo,² molto pertinenti sono le osservazioni sulla misura dei canti e sull'effetto che l'alternanza tra canti di lunghezza variabile può avere sulla struttura generale del poema, soprattutto nelle zone in cui questa alternanza si fa particolarmente regolare. Giustamente, Allegretti Gorni ragiona per terzine, e segnala sempre anche il numero delle rime, evidenziando così i pochi canti che ne presentano una stessa per due volte.³ Acuta anche la lettura della zona finale dell'*Inferno*, in coda alla quale possiamo seguire con l'autrice le orme dei giganti attraverso il poema. Le domande poste in conclusione – «I nomi veicolano e trascinano degli insiemi complessi di suoni che si cristallizzano anche in rime? Oppure sono i temi letterari che si associano istintivamente ad accordi fonetici specifici? E quanto sono rilevanti gli aspetti grafici? Qual è la parte del caso in un tessuto di terzine? E in cento canti di terzine?» (Allegretti Gorni in Alighieri 2024: 225) – mi sembrano ben rappresentare il fulcro metodologico dell'indagine: se è vero che alcune

² Lo schema a pagina 233 posiziona erroneamente i canti 22, 24 e 25 di *If* nella colonna dei canti con 49 terzine, mentre ne contano 50 (come correttamente indicato alle rispettive pagine), e questo falsa leggermente il conto delle terzine totali delle cantiche fornito alla pagina successiva: le terzine totali di *If* sono infatti 1562 e non 1559, quelle di *Pd* 1575 e non 1574. Più rilevante è la differenza nel totale delle terzine di *Pg* che, forse per un errore di trascrizione, è indicato in 1674 invece che nel corretto 1574, portando a ridimensionare le osservazioni sul maggiore peso quantitativo della cantica mediana (ma non quelle sulla «relazione proporzionale», Allegretti 2014: 234, che rimane valida anche se in termini di sorprendente uniformità: le tre cantiche non differiscono infatti che di una dozzina di terzine, e significativamente *Pg* e *Pd* hanno dimensioni testuali pressoché identiche).

³ Il catalogo a pagina 232 segnala un caso (*If* II, rima -*anto*) che mi era sfuggito nella compilazione degli strumenti di corredo ai *Rimari* in Alighieri 2021: 519.

scelte strutturali di Dante precedono la stesura del testo, sotto quali aspetti della *Commedia* possiamo intravedere la traccia di sinopie d'autore? E quali invece si sono concretizzati durante la scrittura, o addirittura come conseguenza della stessa? Se pensiamo alle rime, i due fattori non possono che coesistere e influenzarsi a vicenda:⁴ la volontà di rilevare un nome in fine verso, ad esempio, porta con sé una nuova *contrainte* di tipo formale, e ai nostri occhi si chiarisce in parte il continuo dialogo tra progetto iniziale e suo adattamento in corso d'opera che deve aver caratterizzato un'impresa come quella di scrivere la *Commedia*.

Il punto potrebbe essere ripreso anche in relazione agli acrostici, a proposito dei quali Allegretti Gorni illustra il possibile legame con la materialità dei manoscritti dell'epoca di Dante (quelli che verosimilmente poteva aver allestito ma, soprattutto, quelli nei quali leggeva i suoi principali modelli). E non è un caso che un libro tra i più affascinanti degli ultimi anni prenda le mosse proprio da palindromi e acrostici per trattare gli aspetti materiologici del poema: nel decimo capitolo del suo *La materia di Dante*, Ambrogio Camozzi Pistoja (2025) approfondisce la questione, arrivando a formulare un'ipotesi a mio avviso convincente sull'aspetto dell'archetipo della *Commedia*. Il libro meriterebbe un discorso a sé, non fosse altro che per la ricchezza bibliografica e la felicità della scrittura, ma in questa sede mi limito a citarlo come esempio di riuscito connubio tra la precisione delle osservazioni metrico-strutturali e l'ampiezza del respiro ermeneutico: in undici capitoli, il rapporto tra *materia* e *forma* viene considerato in chiave non solo poetica ma profondamente filosofica: rimettendo mano a Singleton e ad altre note ma non sempre valorizzate osservazioni di tipo strutturale, l'autore traccia un densissimo percorso nella poetica dantesca, percorso nel quale le questioni di carattere generale sono accostate a considerazioni sulle scelte lessicali e rimiche, sulla misura dei canti, sulle vocali accentate, sulla materialità del libro, e da questo confronto traggono nuova linfa. Ne risultano così rafforzate le letture di alcuni luoghi chiave dell'opera e della critica dantesche quali l'incipit

⁴ Si leggano in proposito i recenti saggi di Suitner (Suitner 2019 e Suitner 2024).

e il centro di *Purgatorio*, Malebolge, la descrizione di Gerione, interrogati (anche) *sub specie* metrico-formale. Fin dal primo capitolo, d'altronde, Camozzi Pistoja non ha dubbi: «le sequenze non sono esornative ma la traccia del disegno preparatorio. Sono il segno che Dante aveva impalcato la *Commedia* prima di iniziare a scriverla» (2025: 21).

Un percorso a vario titolo metrico-strutturale nella recente bibliografia dantesca potrebbe ovviamente continuare, ma l'elenco non sarebbe lunghissimo. La speranza è che in futuro gli studi danteschi si servano di strumenti come quelli allestiti da Paola Allegretti Gorni non soltanto come serbatoi di spunti esegetici ma anche come bussole operative. Accanto a letture di canti o di singoli passaggi, a saggi tematici e a contributi filologici, è infatti fondamentale mantenere un'attenzione costante alla costruzione dei canti della *Commedia* nei loro aspetti concreti, quasi artigianali (le rime, le scelte lessicali e i suoni che ne derivano, la misura dei canti, eccetera), e in tal senso la critica deve continuare a muoversi, seguendo l'auspicio della stessa autrice: «sono dati che il lettore può ovviamente interpretare come meglio crede», scrive infatti Allegretti Gorni, «a me importa che venga aiutato a vederli» (in Alighieri 2024: 211).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, D. (2021): *La divina Commedia; Rimari: rimario alfabetico, rimario strutturale*, a cura di [per la Divina Commedia] E. Malato; a cura di [per Rimari] S. Albonico e G. Stanga, Roma, Salerno.
- ALIGHIERI, D. (2022): *Commedia. Acrostici*, a cura di P. Allegretti Gorni, Pisa, ETS.
- ALIGHIERI, D. (2024): *Commedia in metro*, a cura di P. Allegretti Gorni, Pisa, ETS.
- CAMOZZI PISTOJA. A. (2025): *La materia di Dante*, Ravenna, Longo.
- SUITNER, F. (2019): *Sul condizionamento della rima in Dante*, «Letteratura italiana antica», 20, pp. 93-105.
- SUITNER, F. (2024): *La 'Commedia' e il condizionamento della rima*, in *Il verso della 'Commedia': la terzina di Dante*, a cura di F. Suitner, Firenze, Le Lettere, pp. 121-141.
- SUITNER, F. (2019): *Sul condizionamento della rima in Dante*, «Letteratura italiana antica» 20, pp. 93-105.

La *Commedia* come passaggio dalla vita attiva alla vita contemplativa secondo l'esegesi di Giovanni Pascoli

MARIA TOMACIELLO

Università degli Studi di Foggia

maria.tomaciello@unifg.it

RIASSUNTO:

Il contributo vuole rendere conto di uno degli elementi di maggiore originalità della critica dantesca di Giovanni Pascoli, ovvero la lettura della *Commedia* come passaggio dalla vita attiva alla vita contemplativa. Alla base di questa interpretazione c'è il recupero dell'esegesi tradizionale delle bibliche sorelle Lia e Rachele, che mistici e teologi, tra cui Agostino e Riccardo di san Vittore, consideravano rispettivamente figure della vita attiva e della vita contemplativa: Lia è rappresentata nel sogno di Dante, addormentatosi per la terza volta sul monte della guarigione, intenta a cogliere dei fiori per agghindarsi, mentre Rachele è seduta a rimirare la propria bellezza. Tale interpretazione del poema appare al Pascoli altresì coerente con la cronologia da lui proposta, secondo la quale il Sommo poeta avrebbe composto interamente la *Commedia* dopo il 1313, mentre si trovava, ospite di Guido Novello, a Ravenna. Ci si soffermerà, infine, sull'idea pascoliana di una possibile identificazione di Dante con Giacobbe, il quale, nella vicenda biblica, servi Labano sette anni per avere in sposa Lia, poi altri sette per la sorella maggiore, Rachele, che egli desiderava fin dal principio in moglie.

PAROLE CHIAVE: Pascoli, Dante, contemplazione, poesia, esegesi.

ABSTRACT:

This contribution aims to highlight one of the most original aspects of Giovanni Pascoli's Dantean criticism: the interpretation of the *Commedia* as a spiritual journey marking the transition from the active life to the contemplative life. At the heart of this reading lies the recovery of the traditional exegesis of the biblical figures of Leah and Rachel, who were regarded by medieval mystics and theologians – such as Augustine and Richard of St. Victor – as symbols of the active and contemplative lives, respectively. In the dream Dante has at the end of his purification, Leah is portrayed gathering flowers to adorn herself, while Rachel is seen sitting and admiring her own beauty. This interpretation, according to Pascoli, is perfectly consistent with the chronology he proposed for the composition of the poem. He believed that Dante wrote the *Commedia* in its entirety after 1313, during his stay in Ravenna as the guest of Guido Novello. Finally, the analysis will also consider Pascoli's hypothesis of a symbolic identification between Dante and Jacob: in the biblical narrative, Jacob served Laban for seven years to marry Leah, and another seven for her sister Rachel, whom he had desired from the beginning.

KEYWORDS: Pascoli, Dante, contemplation, poetry, exegesis.

Giovanni Pascoli, com'è noto, ha dedicato gran parte della sua vita allo studio di Dante e della sua opera. Frutto dei suoi studi sulla *Commedia* sono i volumi pubblicati in successione fra il 1898 e il 1903: *Minerva oscura. Prolegomeni: la costruzione morale del poema di Dante* (1898); *Sotto il velame. Saggio di un'interpretazione generale del poema sacro* (1900); *La mirabile visione. Abbozzo di una storia della Divina Commedia* (1902) e *In Or San Michele. Propulsione al Paradiso* (1903).¹ Un quinto volume, annunciato ma mai scritto a causa delle dure critiche che il Pascoli ricevette da parte della comunità dei dantisti,² avrebbe dovuto

¹ Tutte le opere dantesche del Pascoli sono edite in Pascoli 1952, da cui sono tratte tutte le citazioni d'ora in avanti.

² In merito alle reazioni da parte dei dantisti nei confronti dei volumi del Pascoli, interessante è il contributo di Magnani 2020, che analizza recensioni e articoli comparsi nei

intitolarsi *La poesia del mistero dantesco*. A questi testi vanno aggiunti i numerosi articoli dedicati all'interpretazione del sacro poema, le lezioni dantesche che Pascoli tenne all'Università di Bologna fra il 1905 e il 1911,³ i preziosi appunti privati,⁴ le varie conferenze e i numerosi saggi sull'argomento, raccolti per lo più nel volume *Conferenze e studi danteschi* (1921). La critica di Pascoli, quindi, risulta essere estremamente sfaccettata e variegata, ma in molti punti oscura e caratterizzata da salti logici, nonché poco scientifica nel suo complesso a causa dell'eccessiva autoreferenzialità.⁵ Si noti, inoltre, l'aspetto autobiografico che spesso pervade la critica di Pascoli, il quale tende spesso alla sovrapposizione della propria figura con quella di Dante e, quindi, ad un'interpretazione spesso emozionale e intimistica della *Commedia*.⁶ Eppure al poeta vanno riconosciute illuminanti intuizioni che hanno aperto la strada a innovative interpretazioni, nonostante il suo contributo sia stato in tanti casi – volutamente o meno – ignorato.⁷ Tra queste, particolarmente significativa

periodici e nelle riviste scientifiche del tempo, per spiegare in che modo la critica a cavallo fra Otto e Novecento abbia accolto il fenomeno del dantismo pascoliano.

³ Sul tema Florimbi 2012; Florimbi 2021.

⁴ Le carte autografe d'argomento dantesco, conservate presso l'Archivio di Casa Pascoli a Castelvechio di Barga, sono testimonianza degli sforzi esegetici del Pascoli. Alcuni di questi appunti, tutt'ora inediti, sono parzialmente trascritti in Seriacopi 2009.

⁵ Sono questi gli aspetti maggiormente contestati dai dantisti, che, quasi all'unanimità, rimproveravano al Pascoli «uno stile espositivo faticoso, che riformula *in praesentia* la genesi del pensiero, invece di offrire al lettore le conclusioni e le immediate premesse che hanno condotto a esse». Anche la sottigliezza erudita degli scritti pascoliani fu oggetto di critiche, infatti «l'aggettivo *sottile*, con i suoi derivati *sottilmente* e *sottigliezza*, ricorre con notevole frequenza nella maggior parte delle recensioni, quasi sempre nell'accezione deteriorata di forzatura ermeneutica». E ancora: «fra le critiche mosse al metodo pascoliano c'è la pressochè totale assenza, nelle pagine dei tre volumi danteschi, di polemica e di riferimenti ad altre impostazioni critiche. [...] Pascoli fa tabula rasa dello *status quaestionis* e tace su tutti coloro che hanno scritto in precedenza sull'argomento» (Magnani 2020: 81-83).

⁶ A proposito degli aspetti autobiografici di cui è ricca l'esegesi dantesca di Pascoli si veda Capecchi 2025.

⁷ Tra i tanti Singleton 2021: 258. La critica dell'autore riprende numerose idee pa-

risulta essere la lettura della *Commedia* come passaggio dalla vita attiva alla vita contemplativa: è questa, infatti, l'intuizione che convince Pascoli di aver trovato davvero la chiave per accedere al mondo dantesco, tanto che egli sente di essere il primo, dopo circa seicento anni, ad aver scoperto il senso profondo dell'opera di Dante, rivelando così «la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li versi strani» (*If IX 62-63*).⁸ Si tratta di uno snodo fondamentale della sua esegesi, soprattutto se rapportato all'influenza che il modello dantesco ebbe sulla produzione poetica di Pascoli.

Egli è convinto che la *Commedia* sia in realtà il racconto di come Dante abbia abbandonato la vita attiva per la contemplazione teologica, cosa che spiegherebbe anche la singolare cronologia del poema da lui proposta, secondo la quale il Fiorentino avrebbe composto l'intera opera negli ultimi otto anni della sua vita, mentre si trovava, ospite di Guido Novello, a Ravenna.⁹ Nucleo fondamentale della sua esegesi sono le figure di Lia e Rachele, rispettivamente simboli di vita attiva e di vita contemplativa, che Pascoli recupera dall'*Antico Testamento* e dall'esegesi biblica tradizionale, individuando nel *Contra Faustum* di Sant'Agostino la fonte prin-

scoliane senza però citare la fonte, tra le quali l'interpretazione dei personaggi di Lia e Rachele rispettivamente come vita attiva e vita contemplativa.

⁸ Si noti l'ironia, indicativa del clima di ostilità nei confronti dell'eccessiva sicurezza esegetica del Pascoli, di alcune recensioni al volume *Sotto il Velame*: «Il Pascoli dice di aver egli per primo trovata la chiave del poema di Dante e d'averla volta come si deve nella toppa; con altre parole ciò significa ch'egli avrebbe sciolto l'enigma, avrebbe spiegata la sciarada» (Fraccaroli 1901: 400); «Continuando così ancora un pò, conclude: "il velame comincia a sollevarsi". Beato lui! a' miei occhi la mano del Pascoli lo abbassa sempre di più» (Filomusi Guelfi 1900: 512).

⁹ L'ambientazione ravennate del poema dantesco è supportata, per Pascoli, dalla presenza di numerosi personaggi legati a questa terra, tra i quali spicca Francesca da Rimini, la cui menzione potrebbe essere giustificata, tra le altre cose, in virtù della parentela con Guido Novello, così che «Dante, che, per Pascoli, scrive tutto il suo grande poema negli ultimi otto anni della sua vita, vivendo a Ravenna, accanto a Guido Novello, ha modo di presentare al suo accurato interlocutore, con *pathos* circostanziato da luce di verità e pietà ricostruttiva il personaggio, che è lancinante memoria del passato di famiglia» (Della Terza 2005: 138-139). La proposta del Pascoli di collocare negli anni romagnoli posteriori al 1313 l'invenzione della *Commedia* è ben scandagliata da Giugni 1966.

cipale di Dante. Fin dalla *Prefazione a Sotto il velame*, infatti, Pascoli mette in risalto la centralità di tale prospettiva per l'interpretazione del poema:

L'argomento del poema [...] è l'abbandono della vita attiva per la contemplativa. La vita attiva è raffigurata in Lia, la contemplativa in Rachele. Alla contemplativa si giunge dopo l'esercizio delle virtù, diretto a mondar l'anima da ogni macchia. [...] Questo esercizio è significato dai sette e sette anni di servaggio che Giacobbe subì per Rachele (Pascoli 1952: 298).

Il rimando è evidentemente alla vicenda biblica di Giacobbe, che deve servire sette anni Labano per avere in sposa Lia, e poi altri sette per la mano di Rachele, che vuole in moglie, come si legge in *Genesi* 29, 15ss.:

Poi Làbano disse a Giacobbe: «Poiché sei mio parente, mi dovrai forse servire gratuitamente? Indicami quale deve essere il tuo salario». Ora Làbano aveva due figlie; la maggiore si chiamava Lia e la più piccola si chiamava Rachele. Lia aveva gli occhi smorti, mentre Rachele era bella di forme e avvenente di aspetto, perciò Giacobbe amava Rachele. Disse dunque: «Io ti servirò sette anni per Rachele, tua figlia minore». Rispose Làbano: «Preferisco darla a te piuttosto che a un estraneo. Rimani con me». Così Giacobbe servì sette anni per Rachele: gli sembrarono pochi giorni tanto era il suo amore per lei. Poi Giacobbe disse a Làbano: «Dammi la mia sposa, perché il mio tempo è compiuto e voglio unirmi a lei». Allora Làbano radunò tutti gli uomini del luogo e diede un banchetto. Ma quando fu sera, egli prese la figlia Lia e la condusse da lui ed egli si unì a lei. Làbano diede la propria schiava Zilpa alla figlia Lia, come schiava. Quando fu mattina... ecco era Lia! Allora Giacobbe disse a Làbano: «Che mi hai fatto? Non è forse per Rachele che sono stato al tuo servizio? Perché mi hai ingannato?». Rispose Làbano: «Non si usa far così nel nostro paese, dare, cioè, la più piccola prima della maggiore. Finisci questa settimana nuziale, poi ti darò anche quest'altra per il servizio che tu presterai presso di me per altri sette anni». Giacobbe fece

così: terminò la settimana nuziale e allora Lábano gli diede in moglie la figlia Rachele.

Nel passo biblico Labano, rispondendo all'accusa di Giacobbe di averlo ingannato conducendo al suo letto Lia anziché Rachele, che egli credeva di aver preso in moglie, afferma che «non si usa far così nel nostro paese, dare, cioè, la più piccola prima della maggiore»: in questa affermazione è contenuta per Pascoli la prova definitiva che la vita attiva è propedeutica a quella contemplativa, ovvero è percorso obbligato per giungere a Dio (Pascoli 1952: 692-696), motivo per cui Dante è scortato da Virgilio a Matelda (che è Poesia, ovvero l'arte che fonde insieme attività e contemplazione)¹⁰ e a Beatrice, poi da Bernardo a Maria, e infine da Maria a Dio. L'episodio biblico era stato interpretato già dai primi commentatori della *Commedia* in relazione al rapporto tra vita attiva e vita contemplativa: nell'esegesi di Jacopo Alighieri, ad esempio, la simbologia di Rachele come vita contemplativa è legata a quella di Beatrice, che è figura della teologia, la quale è conseguenza della contemplazione di Dio.¹¹

¹⁰ A tal proposito Durante 2014: 70: «Le vie che conducono alla salvezza dell'anima sono dunque due per Pascoli: quella attiva che cede a quella contemplativa (Lia / Matelda) e due furono anche le vite di Cristo: l'umana, la predicatrice e con essa il dolore e la morte, e l'altra, come Cristo risorto, quella divina eternamente contemplativa del Dio Padre». Nella *Mirabile visione* si legge che Matelda in quanto arte, «pertiene sì alla vita attiva e sì alla vita contemplativa: opera e sa o vede. Ebbene è l'arte, che è virtù intellettuale e abito operativo. È l'operazione ma gioconda, perchè è nel paradiso terrestre, dove l'operare sarebbe stato giocondo; dunque è l'arte, figlia veramente della natura e veramente nepote di Dio» (Pascoli 1952: 1251). Matelda, dunque, è per Pascoli l'Arte, e più nello specifico l'*ars poetica*, tanto da diventare ispiratrice dell'antologia scolastica pascoliana *Fior da fiore*, nella cui introduzione l'autore invita i fanciulli ad aspirare metaforicamente ad incontrarla, proprio come avviene a Dante, che al momento dell'incontro è puro, innocente e libero (cfr. Pascoli 1902: VIII-IX). In merito alla simbologia di Matelda e al rapporto con la figura di Virgilio nell'esegesi del Pascoli, si veda Castoldi 2014 e Valerio 2025.

¹¹ Cfr. Alighieri 1990: 97: «Si come nella Bibbia si contien Jacob pare che due sirocchie insieme per sue mogli avesse, cioè Lia e Rachele, per cui continenza figurate sono alla vita attiva e alla contemplativa; delle quali per la contemplativa la seconda, cioè Rachele si considera. Onde per la contemplazione della teologia, cioè della divina scrittura,

L'analogia tra la figura di Rachele e quella di Beatrice non sfugge neppure a Benvenuto da Imola,¹² che estende il valore allegorizzante di Rachele, di aspetto avvenente, a Beatrice, «beata e bella» (*If* II 53),¹³ accomunate anche dall'ardore degli occhi. Una notazione simile è da farsi a proposito del rapporto tra la figura di Lia e quella di Matelda: Pascoli (1952: 1248-1249) ritiene che il sogno di Dante sia una sorta di prefigurazione dell'incontro con Matelda,¹⁴ che pur essendo «compagna» di Lia, differisce da lei proprio per gli occhi, che sono «ardenti e lucenti» come quelli di Rachele:¹⁵

E questo è dunque il cammino della vita attiva, ma è dispositivo alla vita contemplativa, in quanto che su quella cima egli sogna, bensì, Lia, che è la vita attiva, e vede Matelda, che è di Lia la compagna come di Rachele è Beatrice; ma Lia non è *laborans*, e Matelda non è *lippis oculis*: l'una e l'altra colgono i fiori, che è una operazione sì, ma dilettevole, e Lia si specchia, sebben non come Rachele che siede tutto giorno, e Matelda ha gli occhi, quelli occhi che avrebbero a essere *lippi*, ardenti e lucenti come di Venere trafitta da Amore.

L'esegesi della biblica sorella come vita contemplativa è antica e largamente accolta da illustri sostenitori, tra i quali non c'è solo Agostino, ma anche Riccardo di san Vittore e Tommaso d'Aquino, «cosa che, quand'anche non si voglia necessariamente ricorrere o dar peso al modello

alleato di lei, si come simile permanendo si pone».

¹² In proposito cfr. Vallone 1970: 256.

¹³ Si ricordi che Beatrice siede accanto a Rachele in *If* II 100-102 e in *Pd* XXXII 4-9.

¹⁴ A proposito del valore dei sogni in Dante, cfr. Canetti 2019. Matelda è, per Pascoli, l'anello di congiunzione fra la vita attiva e la vita contemplativa, è arte, è Poesia, unica consolazione di Dante durante gli anni dell'esilio: in quanto Poesia, essa è anche prefigurazione di Beatrice, ovvero la contemplazione teologica, raggiungibile altresì per mezzo dell'arte versificatoria, di cui lo stesso Dante dà prova con la *Commedia*: cfr. Pascoli 1952: 1252.

¹⁵ In merito alla valenza epistemologica dell'ardore degli occhi di Beatrice, cfr. Keleman 2007: 13-33.

agostiniano in Dante, autorizza tale interpretazione anche nella *Commedia*» (Valerio 2021: 669). Inoltre, è bene ricordare che la tradizione aveva interpretato in senso allegorico i nomi stessi di Lia e Rachele, riferendosi alla prima come colei che si adoperava, alla seconda come la parola della quale si vede il principio: nella *Commedia*, infatti, la prima è rappresentata in movimento e in attività, la seconda seduta e in contemplazione di se stessa, come avviene nel sogno di Dante, addormentatosi per la terza volta sul monte della guarigione, in *Pg* XXVII 94-108: nel sogno appare una donna «giovane e bella» (v. 97), che va «per una landa / cogliendo fiori» (vv. 98-99), ovvero Lia, rappresentata mentre intreccia una ghirlanda con «le belle mani» (v. 102); intanto la sorella Rachele sta seduta a rimirarsi («mai non si smaga / dal suo miraglio, e siede tutto giorno»: vv. 104-105). Le occupazioni delle due donne rimandano evidentemente alla vita attiva e alla vita contemplativa, perché la bellezza, di cui Lia si compiace specchiandosi, è frutto del lavoro delle sue mani, mentre Rachele gode della sua bellezza naturale, rimirandosi tutto il giorno senza doversi affaccendare. Rachele, dunque, è donna naturalmente bella, a differenza della sorella che deve agghindarsi per diventarlo, tanto che l'azione che appaga la prima è «lo vedere», quella che appaga la seconda è «l'ovrare» (v. 108). E ancora a proposito dell'aspetto delle due donne, nel testo biblico si legge (*Genesi* 29, 17-18): «Lia lippis erat oculis, Rachel decora facie et venusto aspectu», dunque gli occhi di Lia sono descritti come cisposi, mentre la Rachele dantesca è caratterizzata da «belli occhi» (*Pg* XXVII 106), esattamente come Beatrice secondo la descrizione di *Pd* XXVIII 10-12 («così la mia memoria si ricorda / ch'io feci riguardando ne' belli occhi / onde a pigliarmi fece Amor la corda»); analogia, questa, che potrebbe avallare la tesi del Pascoli, secondo cui Rachele è prefigurazione di Beatrice, come Lia lo è di Matelda.

Il rapporto fra la figura di Beatrice e quella di Lia, invece, risulta essere più complesso.¹⁶ Tale questione interpretativa è stata discussa, tra gli

¹⁶ Si veda Nagy 2011.

altri, da Singleton che, a partire dall'esegesi pascoliana, ha rivalutato e ampliato la distinzione fra vita attiva e vita contemplativa. Dal resoconto del critico emerge che il problema risulta essere più profondo e

diviene della massima evidenza a proposito delle «quattro belle», le virtù della vita attiva, le quali appaiono non sulla sponda [del Lete] dove può arrivare Virgilio, ma solo su quella dove c'è Beatrice. Dato che esse, insieme alle virtù della vita contemplativa, accompagnano Beatrice, come faremo a considerare Beatrice adempimento soltanto della figura di Rachele (Singleton 2021: 272),

ossia è probabile che Lia sia in un certo senso Beatrice: in altre parole, la figura di Beatrice rappresenta le virtù della vita attiva giunte al livello della propria perfezione cristiana, che conducono alle tre virtù della contemplazione (fede, speranza e carità).¹⁷

Se la *Commedia* è davvero il passaggio dalla vita attiva a quella contemplativa, da Lia a Rachele, allora Dante assumerebbe il ruolo di Giacobbe (Pascoli 1952: 1244):

Il nuovo Enea è anche un Giacobbe novello. Egli ama Beatrice che siede «con l'antica Rachele», [...]. Rachele ebbe un'ancella, Bala, che s'interpreta «inveterata», come Lia un'altra, Zelfa, che s'interpreta «os hians». Poichè in Dante anche Lia è idealmente insieme con una donna, la quale sta a lei, come Beatrice a Rachele, senza difficoltà possiamo ammettere che il Poeta s'ispirasse al fatto di queste ancelle, per dare a Rachele una compagna di nome Beatrice, alla quale egli appartenne «tostamente dalla sua puerizia» [...] e che rivede, dopo una decenne sete, provando nel cuore «i segni dell'antica (veteris) fiamma» e per dare a Lia una compagna, o quel ch'ella sia, di nome Matelda, che oltre cantare

¹⁷ Si veda ancora Singleton 2021: 272: «[A] Lia, o alla vita attiva come giustizia che prepara alla contemplazione, si perviene su entrambe le rive del fiume che scorre tra Virgilio e Beatrice: dalla parte di Virgilio, si tratterà della Lia (o della giustizia) che avevano scorto i filosofi vissuti prima di Cristo, mentre dalla parte di Beatrice, Lia (o la giustizia) sarà giustizia quale la conoscono, per mezzo di Cristo, solo i santi cristiani».

e ammaestrare, è quella, nel suo significato di *arte*, o *scienza e arte*, o *Musa*, che rende atto Dante ad «aprir la bocca» per far manifesta la sua visione.

Oltre che un novello Enea, Dante è descritto come nuovo Giacobbe, il cui viaggio è assimilabile a quello dell'eroe troiano, nonché agli anni di servaggio del figlio di Isacco per congiungersi con Rachele: il passaggio da Enea a Giacobbe è ulteriore prova, per Pascoli, della lettura del poema come passaggio dalla vita attiva alla vita contemplativa, «una conquista realizzata grazie a Beatrice e alla sua azione, che indica a Virgilio una nuova strada sapienziale e poetica, per spiegare la quale Pascoli era ricorso al *Contra Faustum* di Agostino e alla tradizione mistica».¹⁸ Il percorso compiuto da Dante è quindi poetico, oltre che fisico, in quanto basato sull'introspezione, che lo spinge alla contemplazione teologica.

Sette, dunque, sono anche gli anni di servaggio che Giacobbe ha dovuto affrontare prima per Lia, poi per Rachele: secondo Pascoli i primi sette anni di servaggio presso Labano corrisponderebbero ai sette cerchi infernali per i quali Dante deve scendere, laddove sono puniti i sette vizi capitali; mentre gli altri sette anni sarebbero rappresentati dai sette gironi purgatoriali risaliti dal poeta.¹⁹ Il personaggio di Giacobbe assume, in tale

¹⁸ Valerio 2020: 222. L'identificazione di Dante con Giacobbe nell'esegesi di Pascoli è stata evidenziata anche da Capecchi 2014: 59-61 e da Della Terza 2005: 140: «Come Giacobbe serve Labano per sette e sette anni prima accanto a Lia, che assumerà il ruolo di vita attiva; poi accanto a Rachele che è vita contemplativa, così accadrà a Dante, novello Giacobbe, udendo le pene eterne e temporali che sono causate dai sette peccati e udendo cantare le sette beatitudini, Dante, attraverso il filtro della metarealtà dell'evento, avrà servito sette e sette anni proprio come Giacobbe».

¹⁹ Il numero sette è ricorrente nell'esegesi pascoliana. Esso indica i sette peccati capitali, ma anche i gironi infernali, le sette cornici purgatoriali e i sette cieli; sette sono anche le virtù cardinali con le teologali; e ancora, le sette lettere P sulla fronte di Dante dalle quali il poeta dovrà liberarsi: «Dante si configura al Cristo, e muore come lui, e si fa viatore, nel mistico mondo, per divenire comprenditore e dire agli altri ciò che avrà compreso. Studia e ama. Muore alla carne o al peccato; muore dalle sette ferite mortali. Ora ha la virtù. Sana le sette cicatrici; coi sette doni dello Spirito si fa degno di sette beatitudini. Attraversa il fuoco, che monda il cuore e l'occhio, e si fa tutto puro. Di cieco è veggente,

prospettiva, una funzione strumentale significativa, secondo quanto illustrato dal Pascoli nel capitolo della *Mirabile Visione* intitolato *Il piè fermo*, in cui si sofferma sulla posizione e il movimento dei piedi di Dante, nel momento in cui egli tenta di riprendere il cammino lungo il pendio tra la valle e il colle, prima che la lonza gli impedisca di proseguire. Pascoli fa ancora una volta ricorso al testo della *Genesi* (32, 22ss):

Così il dono passò prima di lui, mentre egli trascorse quella notte nell'accampamento. Durante quella notte egli si alzò, prese le due mogli, le due schiave, i suoi undici figli e passò il guado dello Iabbok. Li prese, fece loro passare il torrente e fece passare anche tutti i suoi averi. Giacobbe rimase solo e un uomo lottò con lui fino allo spuntare dell'aurora. Vedendo che non riusciva a vincerlo, lo colpì all'articolazione del femore e l'articolazione del femore di Giacobbe marci, mentre continuava a lottare con lui. Quegli disse: «Lasciami andare, perché è spuntata l'aurora». Giacobbe rispose: «Non ti lascerò, se non mi avrai benedetto!». Gli domandò: «Come ti chiami?». Rispose: «Giacobbe». Riprese: «Non ti chiamerai più Giacobbe, ma Israele, perché hai combattuto con Dio e con gli uomini e hai vinto!». Giacobbe allora gli chiese: «Dimmi il tuo nome». Gli rispose: «Perché mi chiedi il nome?». E qui lo benedisse. Allora Giacobbe chiamò quel luogo Penuel «Perché - disse - ho visto Dio faccia a faccia, eppure la mia vita è rimasta salva». Spuntava il sole, quando Giacobbe passò Penuel e zoppicava all'anca. Per questo gli Israeliti, fino ad oggi, non mangiano il

come di servo si è fatto libero. Ha obliato ogni resto del peccato. È giunto alla perfezione della vita attiva. Così può passare all'altra, alla quale è disposto dalla prima. Ha la sapienza e ha l'arte di rivelarla altrui. Può salire al cielo. All'ultimo la sapienza umana non basta più. Soltanto quella che vide gli abissi del mistero di Dio, può impetrargli la visione di Dio» (Pascoli 1952: 754-756). Oltre al sette, Pascoli si sofferma sulla simbologia del numero nove, che, oltre a essere simbolo di Beatrice, come si legge in *Vn* II 1 («Nove fiate già al mio nascimento era tornato lo cielo della luce quasi a uno medesimo punto, quanto alla sua propria girazione, quando alli occhi miei apparve prima la gloriosa donna alla mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice»), è anche il metro con cui Sant'Agostino scandisce il tempo della propria vita nelle *Confessiones*, che nell'esegesi pascoliana vengono considerate modello fondamentale della *Commedia*.

nervo sciatico, che è sopra l'articolazione del femore, perché quegli aveva colpito l'articolazione del femore di Giacobbe nel nervo sciatico.

Giacobbe ha dovuto battersi con uno sconosciuto, che si è rivelato essere il suo Dio («Ho visto Dio faccia a faccia»), il quale ha voluto mettere alla prova la forza del suo corpo. Non riuscendo a vincerlo, l'uomo ha colpito il femore di Giacobbe che è subito marcito, motivo per cui egli ha preso a zoppiare. Tale andatura claudicante è assimilabile, per Pascoli, al moto di Dante che avanza per la spiaggia deserta «si ch'è il piè fermo sempre era il più basso» (*If* I 30). Pascoli spiega tale verso ricorrendo alla tradizionale esegesi dei teologi, recuperando in particolare Lubin (1881: 525), secondo cui i piedi significano gli affetti e il «piè fermo» tenuto in basso indica che «l'amore al secolo era tuttavia più forte in lui». Scrive infatti a tal proposito Pascoli (1952: 1148-1149):

[...] Il piede è basso, significhi, nell'andar di Dante, il pensiero delle cose *quae mundi sunt*. Il che non deve sembrare strano; che i piedi nei mistici significhino le *affectiones*. [...] Il piè fermo (*in quo magis adhuc firmabatur*) era *infirmior* perchè era più basso; era invero il pensiero delle cose *quae mundi sunt*. Dante era Giacobbe, che usava il suo piede, dirò così, mondano, ossia della vita civile o attiva. Era, per usare un'altra faccia del mito mistico, Giacobbe maritato con Lia. [...] La infermità del piede sospeso da terra, è sanità; la sanità del piede che poggia sulla terra, è infermità: sanità corporale, infermità spirituale; mortificazione corporale, vivificazione spirituale. Ora il piede su cui Dante insisteva, era *fermo*, ma *basso* o inferiore o terreno; fermo e tuttavia *meno fermo*, *infermo*, *infirmior*; l'altro non fermo cioè infermo, era più alto, superiore, spirituale.²⁰

²⁰ Ancora una volta Pascoli dimostra di sapere addentrarsi «con sottigliezza e intelligenza esplorativa nel labirinto dei testi sacri per far luce sul denso messaggio criptico contenuto all'inizio del viaggio di Dante» (Della Terza 2005: 144). Per l'interpretazione delle figure bibliche in Dante cfr. Ureni 2008.

Secondo Pascoli il piede più basso indica il pensiero per le cose *quae mundi sunt*, ovvero terrene, mondane, per cui Dante adoperava il suo piede «della vita civile o attiva» per salire verso il colle, mentre l'altro, che era sospeso nell'atto della salita, era il piede della vita contemplativa,²¹ cioè quello «più alto, superiore, spirituale». Ciò indica che la via della vita civile, il «piè fermo», è un cammino buono e necessario, perché passaggio obbligato per la vita contemplativa, ma non ottimo: «[...] Dante procedeva per la via del mondo, ma afferma che questa è cammino buono e non ottimo, come quello che si percorre con una soltanto mezza mortificazione, cioè con una vita soltanto a metà vera» (Pascoli 1952: 1148). Dante è quindi un novello Giacobbe anche nel suo procedere: come Giacobbe era stato reso claudicante dal colpo inferto dallo sconosciuto, allo stesso modo il Poeta avanzava zoppicando con il «piè fermo» sempre più basso. E come Giacobbe aveva servito Labano per sette anni credendo di ricevere in moglie Rachele, così Dante aveva tentato di salire il colle per uscire dalla selva oscura, ma era stato bloccato dalle tre fiere, che lo avevano costretto a compiere un altro viaggio. In altre parole sia Dante sia Giacobbe sono stati costretti ad attraversare la «via del mondo» (la vita attiva simboleggiata da Lia e dal «piè fermo»), per giungere infine a Dio (la vita contemplativa simboleggiata da Rachele, prefigurazione di Beatrice nella *Commedia*, e dal piede sospeso). A sostegno di ciò, si ricordi che nel capitolo IV de *La mirabile visione*, Pascoli (1952: 815) evi-

²¹ In merito all'esegesi dei piedi di Dante, si ricordi che Pascoli (1952: 1146-1147) fa riferimento anche al significato dei piedi del Veglio di Creta, con le dovute differenze, che Dante incontra in *If* XIV 94-120: «Credo che a ognuno sia venuto in mente, a questo punto, il pie' destro del veglio di Creta, che è "terra cotta", e il veglio sta su quel più che sull'altro eretto. Il pie' fermo del veglio, ossia quello su cui insiste, è, dunque, infermo, cioè di terra cotta. Fermiamoci qui, chè non è lecito fare un paragone esatto in tutto e per tutto, perchè nella statua si distinguono i piedi in destro e sinistro, e nel viandante, no. Limitiamoci dunque a riconoscere che Dante vuol dire, ch'esso insisteva sul piede peggiore, la qual idea di "peggiore" è espresso nella statua con l'immagine della terra cotta, e nel viandante con la figurazione di più basso [...]. Ma occorre, ripeto, limitarci; perchè nella statua la nozione di destro porta l'idea di spirituale, la quale nel viandante è figurata nel piede, non destro o sinistro, ma più alto, sollevato, sospeso».

denzia il momento della morte di Rachele come *mentis excessus*, che può essere considerato come:

una morte di sé, in quanto l'anima esce dal corpo per virtù dell'estasi, si vede che fu ravvisato in figura nella morte di Rachele, della donna bella e amata. E anche dunque, con questo esempio, noi ci rendiamo ragione come Dante il quale già nella sua donna aveva veduta «la speranza della contemplazion di Dio», ossia la sua Rachele, continuando la canzone *Donne che avete* con la canzone *Donna pietosa*, faccia di sognare e che esso muoia e che muoia Beatrice. Esso esce dalla sua mente, cioè muore; la sua mente esce e parte, cioè muore la sua donna.

La morte di Rachele somiglia a quella di Beatrice in *Donna pietosa e di novella etade*,²² ovvero è «speranza della contemplazion di Dio», è passaggio necessario per giungere al «lume divino», di fronte al quale «la umana ragione soccombe» tanto è vero che Rachele muore dando alla luce Beniamino, che rappresenta:

[...] l'atto della *intelligenza pura*, la intuizione delle cose che non cadono sotto i sensi, e che sono senza mistura d'imaginativa. Una mente che arde di questo desiderio, e spera, sappia che ha già concepito Beniamino; quanto più cresce il suo desiderio più si approssima al parto. Beniamino nasce e Rachele muore; imperocchè, come la mente è rapita sopra se stessa, si sorpassano i limiti d'ogni umana argomentazione, e non appena vede in estasi il lume divino, la umana ragione soccombe. Questo è il morir di Rachele dando a vita Beniamino (Pascoli 1952: 814).

La morte di Rachele letta come *mentis excessus* richiama alla mente la condizione di un'altra Rachele, ovvero la protagonista del poemetto pa-

²² Così Marcon 2015: 66: «Sulle scie di S. Agostino e di Riccardo il simbolo, umano e divino, dell'eterna contemplazione trapasserà da Rachele a Beatrice, la quale itera la morte mistica della figura biblica e involge quella di Dante nello scenario della canzone luttuosa *Donna pietosa e di novella etade*».

scoliano *Digitale purpurea*,²³ in terzine dantesche, pubblicato per la prima volta sulla rivista «Il Marzocco» il 20 marzo 1898, anno in cui sarà data alle stampe anche la *Minerva Oscura*.²⁴ Secondo alcuni commentatori Rachele sarebbe maschera di Ida, sorella del poeta, che si sposò nel 1895. Questa interpretazione trova le sue ragioni nella tendenza della critica psicoanalitica a cercare nella poesia di Pascoli, alle volte in maniera forzata, un resoconto più o meno preciso della sua vita familiare: così il fiore colto da Rachele è stato spesso letto come simbolo del matrimonio e quindi della verginità perduta. È innegabile che il fiore della digitale possa rimandare ad una sorta di desiderio amoroso, che potrebbe però essere legato più alla Francesca dantesca, come dimostrato da Becherini (in Pascoli 1994: 251), che non alle nozze di Ida. Si noti in proposito il richiamo al celebre personaggio infernale dei vv. 5-6 della III sezione del poemetto: «come è tristo e pio / il lontanar d'un ultimo saluto!», che ricordano *If V* 116-117: «e cominciai: – Francesca, i tuoi martiri / a lagrirmarmi fanno tristo e pio»; e ancora si noti al v. 18 della medesima sezione: «M'inoltrai leggierra», che sembra evocare *If V* 75: «e paion sì al vento esser leggierra». A sostegno di questa ipotesi si noti che lo stesso Pascoli, nella *Mirabile visione*, stabilisce una stretta relazione tra le figure di Francesca e quella del Conte Ugolino,²⁵ protagonista del componi-

²³ Per il testo del poemetto si adopera l'edizione curata da Maurizio Perugi (Pascoli 1980: 273-274), a cui si rimanda per le note critiche.

²⁴ A onor del vero, si ricordi che l'interpretazione mistica di Rachele e Lia è avanzata da Pascoli solo nel volume *Sotto il velame*, pubblicato due anni dopo l'uscita del poemetto, ma gli studi danteschi dovevano procedere a pieno ritmo in quel periodo, per cui è plausibile che Pascoli stesse già indagando tale pista.

²⁵ Si ricordi che l'associazione fra i due poemetti non è immediata, ma frutto di una successiva riflessione del poeta che coincide con l'ordinamento definitivo della raccolta dei *Primi Poemetti*, del 1904. Nell'edizione dei *Poemetti* del 1900, infatti, *Digitale purpurea* era collocato fra *La calandra* e *André*, mentre *Conte Ugolino* era inserito nella prima parte della raccolta. Nell'edizione definitiva del 1904, *André* è espunto (sarà poi inserito in *Odi e inni*), e si assesta la successione definitiva: a *La calandra* seguono nell'ordine *Conte Ugolino*, *Digitale purpurea* e *Suor Virginia*. A tal proposito, cfr. Castoldi 2001: 26. Sui rapporti del poemetto *Conte Ugolino* con la poesia dantesca si veda Gouchan 2025 e relativa bibliografia.

mento immediatamente precedente a *Digitale purpurea*, come del resto aveva fatto già in *Minerva oscura*.²⁶ Tuttavia Pascoli sceglie di chiamare la donna Rachele e non Francesca, vanificando l'ipotesi di un'esclusiva interpretazione del poemetto in chiave erotica. La figura di Rachele, infatti, è del tutto priva dell'eterna agitazione che caratterizza Francesca, anzi il poeta la tratteggia nell'atteggiamento di composta contemplazione, ben espresso da quel «Siedono» (I, 1) con cui si apre il componimento, che rimanda certamente alla Rachele dantesca. È giusto qui ricordare la felice interpretazione di Giovanni Getto,²⁷ che nel suo saggio su *Digitale purpurea*, evoca un pensiero dello *Zibaldone* di Leopardi (datato 19-22 aprile 1826), riportato da Pascoli nella seconda edizione dell'antologia *Fior da Fiore* (1902) con il titolo *Il dolore universale*:²⁸

Entrate in un giardino pieno di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite stagione dell'anno. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non troviate del patimento [...]. Lo spettacolo di tanta copia di vita all'entrare in questo giardino ci rallegra l'anima, e di qui è che questo ci pare essere un soggiorno di gioia. Ma in verità questa vita è triste e infelice, ogni giardino è quasi un vasto ospitale (luogo ben più deplorabile che un cimiterio), e se questi esseri sentono o, vogliamo dire, sentissero, certo è che il non essere sarebbe per loro assai meglio che l'essere.

²⁶ Così Pascoli 1952: 1066-1067: «Il dramma di Francesca, che è il primo dell'inferno, accompagna, no, suggerisce e prepara l'ultimo dell'inferno, che è il dramma di Ugolino. Invero non scriveva l'uno senza aver pensato anche l'altro, che gli è simmetrico e analogo. Già Francesca nomina il luogo dove l'altro episodio consimile si svolge: la Caina che è parte della Ghiaccia, la Caina, nella quale, del resto, Ugolino avrebbe a essere. [...] Ella è in eterno unita al suo amante; l'altro unito eternamente al suo nemico. Ma questi vanno insieme, quelli l'un mangia l'altro. L'amore e l'odio, l'un a capo, l'altro in fondo. Sì Francesca e sì Ugolino cessano dall'andare e dal rodere, per parlare a Dante».

²⁷ Getto 1965: 154-156, a cui si rimanda per un'interpretazione generale del poemetto.

²⁸ Il passo è tratto dall'edizione di saggi e lezioni leopardiane di Pascoli, curata da Massimo Castoldi (1999: 227), a cui si rimanda.

È impossibile sapere se Pascoli avesse in mente questo passo leopardiano durante la composizione del poemetto, ma a Getto va riconosciuto il merito di aver individuato in questo pensiero il fondamento della conoscenza del *mentis excessus* di Rachele: la coscienza che «il non essere sarebbe [...] meglio dell'essere».

D'altra parte la morte di Rachele prelude alla nascita di Beniamino ovvero all'«atto dell'intelligenza pura», come si è detto, cioè alla verità, che per Pascoli non può che essere la consapevolezza della morte. È possibile, infatti, pensare a Rachele come colei che ha già attraversato, al momento del colloquio con l'amica Maria, la soglia della vita umana, limite rappresentato dal fiore della digitale: l'incontro tra le due sfugge a qualsiasi connotazione spazio-temporale e sembra essere ambientato ai confini della realtà, quasi come in un sogno. È proprio il sogno che, per Pascoli, permette ai morti di tornare illusoriamente tra i vivi e parlare con loro, secondo quanto egli afferma nella prosa *L'era nuova*: come la poesia dell'«era illusiva» poté far rivivere i morti anche solo per un momento, così la poesia dell'«era nuova» potrà infondere nell'uomo la consapevolezza della morte e del nulla.²⁹ Le donne del poemetto hanno una fisionomia comune, data dalla loro «esile» corporatura (I, 2-3), quasi fossero ombre, sebbene i loro occhi siano connotati da una netta opposizione: mentre gli occhi dell'una sono «semplici e modesti» (I, 4), quelli dell'altra «ardono» (I, 5), esattamente come gli occhi di Lia erano *lippis*, mentre quelli di Rachele ardenti e bellissimi. Rachele sembra proprio rappresentare la possibilità di una sorta di viaggio a ritroso, simile a quello di Dante, un viaggio attraverso cui l'uomo scopre la sua essenza più intima, un viaggio di conoscenza dunque, ma che non potrà che essere l'*ultimo viaggio*, per citare un altro poemetto pascoliano, in quanto conduce all'unica e dolorosa verità per l'uomo: cioè che «si muore» (III, 25). Quello di Rachele, dunque, potrebbe essere letto, alla luce della critica

²⁹ Nella prosa Pascoli, seguendo il solco tracciato dall'ultimo Leopardi, attribuisce alla propria poesia il dovere morale di trasformare la condizione precaria dell'uomo nell'universo, che la scienza e il pensiero positivista avevano inevitabilmente rivelato, in un sentimento di consapevolezza per l'intera umanità: a tal proposito si veda Castoldi 2019.

dantesca del poeta, come un percorso di consapevolezza della morte, una sorta di *meditatio mortis*, che per Pascoli rappresenta l'elemento di discriminazione fra uomo e animale, come si evince anche da un passo de' *L'era nuova*: «E non siete meno fiere, o miei fratelli, se, col pur soave suggerimento della fede, rendete vana la scoperta che da fiere vi fece uomini: la lugubre ma benefica scoperta... che siete mortali». Secondo Pascoli è proprio questa infelice consapevolezza che può far ascendere l'uomo dalla sua condizione di selvaggio, mentre quando si dimentica di essere mortale ridiscende dall'«inamabile altezza», tanto vera quanto triste, «lugubre ma benefica» appunto, a cui si era ascisi, per ritrovarsi «nelle dita i vecchi artigli e nelle mandibole le vecchie zanne e nel cuore la vecchia ferocia di cannibali» (Pascoli 1914: 136).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, J. (1990): *Chiose all' 'Inferno'*, a cura di S. Bellomo, Roma, Salerno.
- CANETTI, L. (2019): *Onirismo dantesco e oniromantica medievale*, in *Dante e la dimensione visionaria tra Medioevo e prima età moderna*, a cura di B. Huss e M. Tavoni, Ravenna, Longo, pp. 44-60.
- CAPECCHI, G. (2014): *Sulle orme di Dante. Pascoli e la 'Divina Commedia'*, in *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario della morte*. Atti del convegno di Studi Pascoliani (Verona, 21-22 marzo 2012), a cura di N. Ebani, Pisa, ETS.
- CAPECCHI, G. (2025): *Cronologie pascoliane. La 'Mirabile visione' tra fonti e racconto autobiografico*, in *Percorsi danteschi nell'opera di Giovanni Pascoli*. Atti del convegno internazionale (Foggia-Bari, 2-3 dicembre 2021), a cura di C. Chiummo e S. Valerio, Lecce, Pensa MultiMedia.
- CASTOLDI, M. (1999): *Giovanni Pascoli. Saggi e lezioni leopardiane*, a cura di M. Castoldi, La Spezia, Agorà.
- CASTOLDI, M. (2001): *Il sorriso di Rachele: rileggendo 'Digitale purpurea' di Giovanni Pascoli*, «Otto/Novecento: rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria» XXV, 3, pp. 25-46.
- CASTOLDI, M. (2014): *Matelda e il «placido ortolano di Dio»*. *L'Eden di Giovanni Pascoli*, in *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario della morte*. Atti del convegno di Studi Pascoliani (Verona, 21-22 marzo 2012), a cura di N. Ebani, Pisa, ETS, pp. 39-50.
- CASTOLDI, M. (2019): *Da Calypso a Matelda. Giovanni Pascoli poeta dell' 'Era nuova'*, Modena, Mucchi.
- DELLA TERZA, D. (2005): *Pascoli dantista. Risvolti metodologici e analogie proiettive*, «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri» II, pp. 135-145.

- DURANTE, M. (2014): *Pascoli insofferente interprete di Dante*, Messina, CISU.
- FILOMUSI GUELF, F. (1900): *Di un nuovo libro di Giovanni Pascoli*, «Giornale dantesco» VIII, pp. 507-518.
- FLORIMBIL, F. (2012): *Giovanni Pascoli professore a Bologna: prime ricognizioni*, «Rivista di letteratura italiana» 2-3, pp. 273-289.
- FLORIMBIL, F. (2021): *Per le lezioni dantesche di Giovanni Pascoli. Nuovi sondaggi*, «Studi e problemi di critica testuale» 103, pp. 197-208.
- FRACCAROLI, G. (1901): Recensione a 'Sotto il Velame', «Giornale Storico della letteratura italiana» XXXVIII, pp. 398-428.
- GETTO, G. (1965): *Su 'Digitale purpurea'*, in *Carducci e Pascoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- GIUGNI, F. (1966): *Ravenna e la Romagna negli 'Studi danteschi' di Giovanni Pascoli*, Ravenna, Longo.
- GOUCHAN, Y. (2025): *Una fantasticheria dantesca: il poemetto 'Conte Ugolino' di Pascoli*, in *Percorsi danteschi nell'opera di Giovanni Pascoli*, Atti del convegno internazionale (Foggia-Bari, 2-3 dicembre 2021), a cura di C. Chiummo e S. Valerio, Lecce, Pensa MultiMedia.
- KELEMAN, J. (2007): *Dante, Petrarca, Vico*, Budapest, Aron-Brozsek.
- MAGNANI, N. (2020): *Criticare la critica: le recensioni agli 'Scritti danteschi di Pascoli'*, «Rivista Pascoliana» 32, pp. 77-87.
- MARCON, G. (2015): *L'icona sapienziale di Beatrice negli scritti danteschi di Giovanni Pascoli*, «Rivista Pascoliana» 27, pp. 57- 69.
- NAGY, J. (2011): *L'etica dantesca secondo l'esegesi di Pascoli*, «Letteratura Italiana antica» 12, pp. 333-347.
- PASCOLI, G. (1902²): *Fior da fiore. Prose e poesie scelte per le scuole secondarie inferiori*, Milano-Palermo, Remo Sandron.
- PASCOLI, G. (1914): *Pensieri e discorsi. 1895-1906*, Bologna, Zanichelli.

- PASCOLI, G. (1952): *Prose*, II, *Scritti danteschi*, a cura di A. Vicinelli, 2 voll., Milano, Mondadori.
- PASCOLI, G. (1980): *Opere, Giovanni Pascoli. Opere*, a cura di M. Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi.
- PASCOLI, G. (1994): *Primi Poemetti*, a cura di O. Becherini, Milano, Mursia.
- SERIAKOPI, M. (2009): *Pascoli esegeta di Dante. Con una raccolta di studi inediti pascoliani*, Firenze, Le Cariti.
- SINGLETON, C. (2021): *La poesia della 'Divina Commedia'*, trad. it. G. Prampolini, Bologna, Il Mulino.
- URENI, P. (2008): *L'allegoria di Lia e Rachele: dalla patristica greca e latina alla 'Commedia'*, «Studi Danteschi» 73, pp. 65-80.
- VALERIO, S. (2020): «*Rabbiosa fame*» e «*sacra fame*»: *Dante, la lezione di Virgilio e l'esegesi di Pascoli*, «Umanesimo dei moderni» 1, pp. 213-236.
- VALERIO, S. (2021): *Giacobbe, Dante e la missione poetica (Pd XXXII)*, «Critica Letteraria» 192-193, 3-4, pp. 665-681.
- VALERIO, S. (2025): *Pascoli, Matelda e l'altro viaggio*, in *Percorsi danteschi nell'opera di Giovanni Pascoli*. Atti del convegno internazionale (Foggia-Bari, 2-3 dicembre 2021), a cura di C. Chiummo e S. Valerio, Lecce, Pensa MultiMedia.
- VALLONE, A. (1970): s.v. «*Beatrice*», in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. I.

Ianua inferi o ianua coeli?

Ambivalenze e manipolazioni dell'archetipo dantesco
della «segreta porta» nei racconti di Dino Buzzati

SALVATORE FRANCESCO LATTARULO

Università "Aldo Moro" di Bari

salvatorefrancescolattarulo@gmail.com

RIASSUNTO:

Nei testi di Dino Buzzati l'elemento della "porta" consta di numerose ricorrenze, al punto da presentarsi come un vero e proprio espediente narrativo ampiamente sfruttato dall'autore. Questa componente architettonica, caratterizzata dal sistema di apertura/chiusura, allude simbolicamente, nelle opere dello scrittore bellunese, alla possibilità di accedere a un altrove separato dalla sfera del quotidiano, denso di un alone misterioso che genera nell'individuo talora angoscia talaltra speranza. Si tratta del collegamento con un aldilà dai tratti ambigui, poiché si manifesta sia come luogo infernale sia come spazio purgatoriale o paradisiaco. Sotto questo aspetto, Buzzati rielabora in forma originale il topos dantesco della famosa porta monumentale varcata dal pellegrino fiorentino all'inizio del suo viaggio ultraterreno nella *Commedia*, sovrapponendola a quella tangibile del regno intermedio della purificazione e a quella eterea dei cieli della bea-

titudine perpetua. Sulla scia del modello del grande poema allegorico medievale, la porta assume, nell'autore milanese di adozione, la funzione metaforica di marcare il confine sfuggente tra la vita e la morte, e dunque rappresenta una possibile chiave di ingresso alla problematica questione della verità che si nasconde oltre la realtà fenomenica. L'indagine si concentra prevalentemente sul genere letterario del racconto, il più vicino all'estro creativo di Buzzati e il più idoneo ad attivare questo tipico meccanismo retorico.

PAROLE CHIAVE: porta, confine, Dante, inferno, purgatorio, paradiso.

ABSTRACT:

In Dino Buzzati's writings, the element of the "door" is recurring, to the point of becoming a fully-fledged narrative device, extensively exploited by the author. This architectural component, characterized by its opening/closing mechanism, symbolically alludes, in the writer's works, to the possibility of accessing an elsewhere separated from the sphere of everyday life, filled with a mysterious aura that generates in the individual sometimes anguish, sometimes hope. It is a connection to an afterlife with ambiguous traits, manifesting itself both as a hellish place and as a purgatorial or paradisiacal space. In this respect, Buzzati reworks in an original form the Dantesque topos of the famous monumental door crossed by the Florentine pilgrim at the beginning of his otherworldly journey in the *Comedy*, superimposing it onto the tangible door of the intermediate realm of purification and the ethereal door of the heavens of perpetual bliss. Following the model of the great medieval allegorical poem, for the Milanese author by adoption, the door takes on the metaphorical function of marking the elusive boundary between life and death, and thus represents a possible key to understanding the problematic question of the truth that lies beyond phenomenal reality. The investigation focuses primarily on the literary genre of the short story, the closest to Buzzati's creative flair and the most suited to activating this typical rhetorical mechanism.

KEYWORDS: door, border, Dante, Hell, Purgatory, Paradise.

...né battesti mai alla porta del castello deserto...

D. Buzzati, *Inviti superflui*

...come una porta misteriosa
che inghiottiva a centinaia gli uomini;
e di là c'era il buio pesto.

D. Buzzati, *La corazzata Tod*

1. INTRODUZIONE

Dante personaggio attraversa nella *Commedia* due soglie estreme e opposte: la porta dell'inferno e quella del paradiso. Dopo il superamento materiale della *ianua inferi*,¹ declinazione cristiana della pagana *ianua*

¹ A beneficio del lettore si citano qui le memorabili quattro terzine che aprono il canto terzo della prima cantica: «“Per me si va ne la città dolente, / per me si va ne l'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente. // Giustizia mosse il mio alto fattore; / fecemi la divina podestate, / la somma sapienza e 'l primo amore. // Dinanzi a me non fuor cose create / se non eterne, e io eterno duro. / Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate”. // Queste parole di colore oscuro / vid'io scritte al sommo d'una porta; / per ch'io: “Maestro, il senso lor m'è duro”». Come osserva Garavelli, la «solennità» di questi endecasillabi «ha il fine di indicare l'estrema importanza che la soglia, e il luogo che custodisce, rivestono per il viaggio del pellegrino Dante» (in Alighieri 1993a: 43). Una parte fondamentale, se non la stessa totalità, dell'itinerario oltremondano consisterà nel decifrare il mistero imperscrutabile enunciato al vertice del portale infero. L'immagine di quest'ultimo tornerà nelle parole pronunciate da Virgilio davanti alle mura della città di Dite, il cui passaggio è temporaneamente interdetto ai due viandanti dai diavoli prima che sopravvenga il soccorso del messo celeste: «Questa lor tracotanza non è nova; / ché già l'usaro a men segreta porta, / la qual senza serrame ancor si trova. // Sovr'essa vedestù la scritta morta: / e già di qua da lei discende l'erta, / passando per li cerchi senza scorta, // tal che per lui ne fia la terra aperta» (*If*VIII 124-130). Si consideri che l'espressione «segreta porta» di *If*VIII 125 è consentanea alla perifrasi «segrete cose» usata da Dante in *If*III 21 subito dopo aver varcato la soglia del regno maledetto.

Ditis di stampo virgiliano (*Eneide* VI 127), anche nella terza cantica il poeta oltrepassa, sia pure simbolicamente, come afferma Cacciaguida, l'incorporea *coeli ianua*,² che si rifà alla biblica *porta coeli* (*Genesi* 28,17).³ Nel poema trecentesco le due esperienze straordinarie restano se-

² «O sanguis meus, o superinfusa / gratia Dei, sicut tibi cui / bis unquam coeli ianua reclusa?» (*Pd* XV 28-30). È suggestivo che il pretto latinismo *sanguis meus* consuoni con l'analogia perifrasi «Sate sanguine divom» (*Eneide* VI 125) pronunciata all'indirizzo di Enea dalla sibilla prima che il figlio di Anchise scavalchi la soglia dell'Averno. L'interrogazione del trisavolo del pellegrino fiorentino ha il timbro di una domanda retorica: l'altro a cui è stata dischiusa due volte la porta paradisiaca è implicitamente San Paolo, rapito al terzo cielo (*raptus Pauli*), secondo quanto attesta lo stesso apostolo nella seconda *Lettera ai Corinzi* (12, 1-4). Questa porta simbolica citata da Cacciaguida è chiaramente in contrapposizione alla storica porta urbana di San Piero, che lo stesso antenato di Dante ricorderà più avanti come emblema del degrado civile e morale di Firenze. Tale porta era custodita dai Cerchi, la fazione cittadina cui il poeta, per bocca del suo consanguineo, destina parole amare per stigmatizzare la sua volubilità e rissosità politica: «Sovra la porta ch'al presente è carca / di nova fellonia di tanto peso / che tosto fia iattura della barca» (*Pd* XVI 94-96). È significativo che nei canti di Cacciaguida il sintomo del declino delle antiche famiglie del comune toscano passi attraverso una critica alle intestazioni delle sue porte. Così l'antenato del poeta deplora il fatto che Porta Peruzza (oggi sita in borgo dei greci) prendeva il suo nome da un casato di commercianti, i Della Pera o Peruzzi, andati in rovina: «Io dirò cosa incredibile e vera: / nel picciol cerchio s'entrava per porta / che si nomava da quei de la Pera» (*Pd* XVI 124-126). Sotto tale ottica Dante istituirebbe un'opposizione figurata tra le porte della *civitas Dei* e quelle della *civitas hominis*, di cui il suo natio municipio è il cronotopo negativo per eccellenza. Viceversa, vi sarebbero altre porte "terrene" cariche di significato salvifico, come la «Porta Sole» di Perugia (*Pd* XI 47), da cui è denominato l'odierno rione del capoluogo umbro benché la vecchia apertura non esista più; al di là che «Sole» si riferisca propriamente a un dato climatico (da questo punto la città «sente freddo e caldo», *Pd* XI 46), va da sé che per traslato allude alla nascita del poverello di Assisi quale luce dell'umanità («nacque al mondo un sole», *Pd* XI 50).

³ Questo il passo completo nella versione italiana ufficiale della CEI: «Ebbe timore e disse: "Quanto è terribile questo luogo! Questa è proprio la casa di Dio, questa è la porta del cielo». La citazione fa parte dell'episodio della visione di Giacobbe cui in sogno appare una scala, attraversata da angeli, che collega la terra al cielo e al cui sommo il Dio di Abramo e di Isacco gli si rivela per assegnare a lui e alla sua discendenza la terra promessa. L'epifania della *domus Dei*, che spalanca il suo ingresso al prescelto, è l'annuncio profetico di una missione da compiere, un'investitura dall'alto di cui lo stesso Dante, per parte sua, è fatto destinatario. La *porta coeli* di *Genesi* 28,17 corrisponde alla *porta*

parate nello spazio e nel tempo benché collegate tra loro da un vincolo di continuità e complementarità. Forte di questo illustre precedente, Dino Buzzati recupera l'archetipo classico del *limen* oltremondano marcando la vischiosa doppiatezza di quel che si cela dietro una qualunque porta di una qualunque città del nostro tempo: il regno della dannazione o il luogo della salvezza?⁴ Le categorie indiscusse e ordinate dell'etica medievale, che distingue nettamente bene e male, si sono evidentemente incrinare e confuse nel secolo breve della crisi delle certezze.

Nei testi dello scrittore bellunese dove più scopertamente agisce la “funzione Dante”⁵ la catabasi nell'abisso della colpa eterna rischia così di diventare un'ascesi redentiva e viceversa.⁶ L'ambigua sospensione tra le

Domini da cui entreranno i giusti (*Salmo* 117, 20). Forse anche per inesperienza, l'esule fiorentino è convinto che vedrà materialmente «la porta di San Pietro» (*Ifi* 134). Infatti, «l'immagine di una vera e propria p[orta] del Paradiso era comune nella fantasia e nella letteratura medievali e veniva suggerita soprattutto dalle parole di Cristo all'apostolo: “Io ti darò le chiavi del regno dei cieli” (Matt. 16, 19)» (Consoli 1970: 601). Tuttavia, non è da escludere che qui si tratti della porta del secondo regno (per cui si veda *infra*). Cfr. *ad locum* Sapegno: «i più oggi intendono la porta del Purgatorio guardata dall'angelo, che è “vicario di Pietro” (*Purg.*, IX, 127; XXI, 54); perché muovono dal presupposto che Dante voglia alludere soltanto ai due regni per cui lo guiderà Virgilio; ma il poeta può benissimo avere avuto in mente anzitutto la meta ultima del viaggio, e la porta può essere, più naturalmente, quella del Paradiso» (in Alighieri 2005: 16-17).

⁴ Tale ambivalenza è, del resto, sottesa alla natura bifronte di Giano, il «dio “apritore”, come dimostra anche il suo nome: Giano, da *ianua*, “porta” o *ianus*, “passaggio”» (Gasperoni Panella e Cittadini Fulvi 2008: 8); sul «simbolismo della “porta”» nella cultura pagana e le successive rielaborazioni in ambito cristiano cfr. in part. Gasperoni Panella e Cittadini Fulvi 2008: 33-76.

⁵ Sulla “funzione Dante” nel Novecento si vedano per un approccio complessivo Casadei 2010 e Pegorari 2012. Per il caso specifico di Buzzati cfr. almeno Ioli 1988; Ferrari 1997; Lazzarin 2003; Russo 2013; Zangrandi 2014; Fabbri 2016; Tambasco 2016; Ayyildiz 2017; Lisciani Petri 2020; Lattarulo 2023. All'interno dell'«ultima fase della carriera letteraria di Buzzati, Dante – e sia pure un Dante modernizzato – sembra divenire una presenza fissa» (Lazzarin 2008: 145).

⁶ «Tutti i temi tradizionali dell'escatologia biblica legati alle realtà ultime dell'uomo (i cosiddetti *novissima*, ovvero la morte, il giudizio, la retribuzione, l'inferno, il paradiso) sono in Buzzati una presenza ricorrente» (Badas 2018: 14-15).

due realtà soprannaturali è il riflesso di quella poetica dell'attesa e del mistero a Buzzati tanto congeniale.⁷ Anche per questa ragione la partita decisiva del viaggio extra-terreno si gioca in lui principalmente *in limine*, cioè proprio sulla bilicante linea di confine con il piano del trascendente.⁸ Al fine di valorizzare tale specifica tematica, si analizzerà nel corso di questo saggio un rappresentativo ventaglio di occorrenze del topos dantesco della «segreta porta» (*If* VIII 125) nel *corpus* buzzatiano, stringendo il campo, per ragioni di spazio, al genere del racconto, la forma narrativa prediletta dallo scrittore bellunese. Ne verrà fuori la messa in chiaro di uno stratificato e quasi ossessivo dispositivo narrativo (talvolta persino eponimo)⁹ che riattiva e ibrida un punto chiave del codice dantesco.¹⁰

2. UNA CATABASI METROPOLITANA: LA «FAMOSA PORTICINA» E LA «MEN SEGRETA PORTA»

Il testo più rappresentativo del riutilizzo di questo topos è senz'altro *Viaggio agli inferni del secolo*, inserito nell'antologia *Il colombre*. Si tratta di un racconto lungo, quasi un romanzo breve, scandito in otto capitoletti

⁷ Parimenti il paradiso può infine rivelarsi un purgatorio: *Il primo giorno in Paradiso* (ne *In quel preciso momento*).

⁸ È interessante che in un passo del *Convivio*, Dante utilizzi una similitudine secondo cui l'accoglienza festosa ricevuta dai suoi concittadini all'ingresso della porta civica è equiparabile a quella che lo attende da morto una volta varcata la soglia dell'*urbs aeterna*. Il poeta fa evidentemente riferimento alla sua personale condizione di esule cui toccherà in sorte di rientrare soltanto nella spirituale patria di origine comune a tutti gli uomini, l'aldilà: «E si come a colui che viene di lungo cammino, anzi ch'entri nella porta della sua cittade, li si fanno incontro li cittadini di quella, così a la nobile anima si fanno incontro, e deono fare, quelli cittadini de la etterna vita» (IV xxviii 5).

⁹ «La luce che [Buzzati] getta sul lato oscuro della realtà è un fascio sottile, come quello che proviene da una porta socchiusa appena, per un attimo soltanto» (Gaiba 2001: 348).

¹⁰ Registra il datato ma pur sempre utile Scartazzini alla voce *Porta* che essa è «adoperata nella *Div. Com.* (contando le varianti) 27 volte; 13 nell'*Inf.*, 8 nel *Purg.* e 6 nel *Par.*; ossia 19 volte nel sign[ificato] propr. [...] e 8 volte fig[urato] per Tutto ciò che dà adito [...]» (1899: 1544).

in cui l'autore si muove nelle vesti di inviato "specialissimo" per il suo giornale con l'incarico di esplorare una sotterranea città infernale che vive nelle viscere di Milano. La bizzarra scoperta è avvenuta durante i lavori di scavo di un tronco della metropolitana. Quando il direttore comunica al giornalista quale eccezionale servizio gli sta affidando mette subito in chiaro in cosa è consistito l'impensabile ritrovamento. Si tratta della «porta dell'inferno» (Buzzati 2016a: 253).¹¹ È notevole che soltanto que-

¹¹ Non sfuggirà che la funzionalità narrativa della "porta" è presente già prima che si avvii il discorso su quella infernale. Dopo il primo colloquio con il suo principale, il protagonista del racconto così si congeda: «Però nell'atto di richiudere la porta, voltandomi per un istante indietro, attraverso lo spiraglio dei battenti, intravidi ancora il direttore» (Buzzati 2016a: 251). Si noti, soprattutto, l'attenta descrizione dei particolari strutturali dell'uscio (gli stipiti) che vorrebbero come richiamare l'attenzione del lettore su un elemento che risulterà, in chiave figurata, topico nella trama. Inoltre, l'atto di girare le spalle per contemplare un pericolo da cui si è appena scampati (il misterioso compito che è in serbo per il giornalista) potrebbe rammemorare le terzine infernali in cui Dante, appena fuoriuscito dalla dolorosa selva, si guarda dietro per fissare lo sguardo sopra di essa: «E come quei che con lena affannata, / uscito fuor del pelago a la riva, / si volge a l'acqua perigliosa e guata, / così l'animo mio, ch'ancor fuggiva, / si volse a retro a rimir lo passo / che non lasciò già mai persona viva» (*IfI* 22-27). Poco dopo il preliminare commiato del suo principale, questi si ripresenta al modo seguente: «Si aprì la porta del direttore il quale comparve sulla soglia e in silenzio ci guardò» (Buzzati 2016a: 251). Questo dettaglio narrativo ha l'aria sorniona di una *mise en abyme*: strizza proletticamente l'occhio a quel che accadrà a specchio di lì a poco, quando un'altra e ben più inquietante porta si spalancherà al cospetto del personaggio principale. Non a caso, al riaffacciarsi sull'uscio del suo capo il primo istinto del dipendente è quello di dileguarsi, presentendo per sé una minaccia imminente: «Affrettai il passo, discesi lo scalone» (2016a: 252). Sintomaticamente, l'azione del digradare lungo la rampa riconduce simbolicamente al tema della *descensus ad inferos*. Nella sua usuale rappresentazione il mondo dei dannati è un ipogeo. Non per niente Virgilio parla di «descensus Averno» (*Eneide* VI 126). Ma viene altresì in mente il noto vaticinio di Cacciaguida sull'esilio di Dante, che sulla sua pelle proverà «come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale» (*Pd* XVII 59-60), e cioè, parafrasando un po' all'ingrosso, bussare alle porte dei potenti in terra straniera per chiedere ospitalità e protezione. Sul "salire" e "scendere" quali vettori distinti e complementari nella narrativa buzzatiana cfr. Caspar 1982: 123-125. Osserva Giannetto che in Buzzati si assiste alla «contrapposizione fra la positività del mondo *alto* della montagna e la negatività del mondo *basso* della pianura» (1996: 157). E si pensi al fatto che nel primo canto dell'*Inferno* Dante insiste sulla opposizione simbolica tra l'elevazione rassicurante del "colle" e

sto particolare architettonico basti di per sé ad abbracciare con la mente tutto quello che può nascondersi alle spalle di tale accesso. Vale a dire che nell'immaginario buzzatiano, che inserisce proprio siffatto dettaglio strutturale come prima nota del suo spartito infernale, la porta è il *medium* decisivo che stabilisce la relazione tra l'aldiquà e l'aldilà.¹² Insomma, non ci sarebbe inferno o altra sede extra-mondana se da una qualche parte non ci fosse un uscio che ne segnali la presenza, un segno tangibile insomma, che doni concretezza ed evidenza realistica all'orizzonte del fantastico. Se per il Pascoli di una poesia straordinariamente popolare come *L'assiuolo* quelle che immetterebbero all'oltretomba sono «(invisibili porte / che forse non si aprono più?...))» (dalla sezione *In campagna* di *Myricae* XI 21-22), per Buzzati esse si possono vedere e toccare fino al punto da essere presi dalla tentazione di aprirle.

Dinanzi allo sconcertante messaggio del suo capo, il giornalista non fa una grinza, ma chiede con aria distesa se sia possibile entrare. L'autore commenta così la sua inaspettata reazione: «Si narra che personaggi grossi e fortissimi, diversamente a ciò che massimamente avevano desiderato nella vita, quando si presentò tremarono, diventando macilenti, piccoli e meschini» (Buzzati 2016a: 253). Con buona probabilità il rinvio sottinteso è alla paura che si impadronisce di Dante¹³ alla vista delle «parole di colore oscuro» (*If* III 10) inscritte sulla sommità della porta infernale, con

la bassura sconcertante della “valle”.

¹² «A differenza dell'inferno dantesco, che presenta una collocazione puntuale e un ordinamento precisamente definito, l'oltretomba immaginato da Buzzati non sembra riconoscibile a livello topologico, dal momento che appare sprovvisto di connotati spaziali che potrebbero strutturarne in quanto luogo vero e proprio» (Mellarini 2006: 89). Fa eccezione, ovviamente la porta, che assume quasi una valenza metonimica per evocare l'intero scenario oltremondano.

¹³ La paura è il sentimento predominante di Dante a partire dal suo perdersi nella selva. Zangrandi 2014, che ha individuato nella «paura», declinata secondo diverse tipologie, uno dei temi portanti dell'opera buzzatiana (120-138), osserva in particolare che nei testi dello scrittore essa «diventa consapevolezza dell'abisso pronto ad aprirsi in qualsiasi momento sotto di noi, inghiottendo così i nostri rassicuranti schemi» (Zangrandi 2014: 138). Per il *topos* della “paura” in Buzzati cfr. anche Giannetto 1996: 110-138.

cui sembra peraltro interferire la locuzione «parecchi punti oscuri» (2016a: 254) adoperata dal direttore a proposito dei numerosi interrogativi che la singolare questione suscita.¹⁴ Virgilio attribuisce lo stato d'animo del suo discepolo a «sospetto» e «viltà» (*If* 14-15) per rimarcare l'indecisione e il timore. Commenta Sermoniti che l'esitazione manifestata da Dante assume quasi i tratti di una malcelata rinuncia, glossata «con la formula mnemonica di “piccolo rifiuto”» (in Alighieri 1996: 35), per accostamento al «gran rifiuto» (*If* III 60) di cui è rea l'anima dell'anonimo pusillanime che il pellegrino fiorentino scorgerà di lì a poco. In buona sostanza, nel canto dove si descrive l'incontro con gli ignavi, Dante, per non correre il rischio di cadere nello stesso vizio, deve dimostrare a sé stesso e a chi lo accompagna di essere fatto di ben altra pasta. Anche Enea è in preda al dubbio dinanzi all'antro infernale, al punto che la Sibilla lo esorta a stare «pectore firmo» (*Eneide* VI 261); grazie all'invito della veggente, l'eroe troiano supera baldanzosamente la soglia dietro di lei: «Talia ecfata furens antro se immisit aperto; / ille ducem haud timidis vadentem passibus aequat» (*Eneide* VI 263), diversamente da Dante che è condotto all'interno da Virgilio mano nella mano.

Smarcandosi dai suoi illustri predecessori, Buzzati non si perde d'animo, non recede dall'incarico, ostentando semmai tranquillità e dissimulando che quanto gli è stato prospettato equivale a un evento imprevedibile. Meritevole d'attenzione è poi la perifrasi «ciò che avevano massimamente desiderato nella vita» (Buzzati 2016a: 253) usata dalla voce narrante.¹⁵

¹⁴ A questa memoria dantesca appartiene verisimilmente un passo del racconto *Il borghese stregato* (in *Paura alla Scala*): il personaggio principale, Giuseppe Gaspari, «dalla socchiusa porta coperta di oscuri segni [...] vide uscire uno stregone, incrostato di lebbra e di inferno» (2019: 45).

¹⁵ E si veda anche il seguente passo: «qualcosa stava presentandosi (lievitando) per me, forse contro di me, e non era semplicemente un lavoro nuovo, un incarico nuovo, un lontano viaggio, non era neppure un provvedimento o un castigo, era, lo presentivo, una decisione che poteva coinvolgere la mia vita» (Buzzati 2016a: 251). L'ovvio rimando del finale del periodo è all'incipit del poema dantesco dove la perifrasi «nostra vita» è oltretutto enfatizzata dalla posizione in clausola. Non escluderei, inoltre, che l'iterazione a stretto giro di «per me», «contro di me» sia una sorta di *variatio* o *oppositio in imitando*

Trasferendo il discorso dal piano generale all'ottica personale dell'autore ne viene che Buzzati è giunto finalmente all'appuntamento con ciò che ha smaniato per tutta l'esistenza: trovarsi faccia a faccia con la porta dell'inferno. La tematica dell'attesa in lui notoriamente connaturata, perno concettuale del suo capolavoro consacrato, *Il deserto dei Tartari*, sembra scoprire qui la sua più autentica matrice: poter varcare una volta per tutte il mistero di una vita altra dopo questa.¹⁶ Perché lasciarsi sfuggire la grande occasione, dunque, ora che questa si è presentata? Io "non Dante, non Enea sono", sembrerebbe dire in filigrana lo scrittore bellunese, affrancandosi *e contrario* dalle ansie che in una circostanza simile avevano evidenziato i due viandanti dell'oltre-mondo. All'opposto dell'autore della *Commedia*, che al suo maestro protesta di non essere né Enea né Paolo,¹⁷ denunciando così di non poter reggere in altezza il confronto con gli antesignani dell'esplorazione dell'eternità e dunque di vestire i panni della persona meno adatta allo scopo, Buzzati vuol dare a intendere di essere l'unico in grado di raccogliere la sfida. Come gli fa notare il direttore, egli è «uno specialista» di casi del genere (Buzzati 2016a: 253).¹⁸ L'af-

della celeberrima triplice anafora «per me» del menzionato attacco del terzo dell'*Inferno*.

¹⁶ Nel *Deserto* sono peraltro numerose le occorrenze della porta come vettore narrativo. Mi limito a riferirne una delle tante esemplari nel romanzo — genere, come anticipato, che esula dai margini di questa trattazione —, collocata verso la fine del capitolo settimo: «Forse perché in qualche parte delle scale era stata aperta una porta, adesso si udivano, filtrate dai muri, lontane voci umane di indeterminabile origine; ogni tanto cessavano lasciando un vuoto, poco dopo riaffioravano ancora, andavano e venivano, come lento respiro della Fortezza» (Buzzati 1998: 56). Viene in mente la ridda sonora che investe le orecchie di Dante dopo il superamento della porta infernale: «Diverse lingue, orribili favelle, / parole di dolore, accenti d'ira, / voci alte e fioche, e suon di man con elle // facevano un tumulto, il qual s'aggira / sempre in quell'aura senza tempo tinta, / come la rena quando turbo spira» (*If* III 25-30). Sulla poetica liminale nel *Deserto* cfr. Crotti 2002. Per l'immagine traslata della *descensus Averno* nel *Deserto* cfr. inoltre Biondi 1992: 45-46.

¹⁷ «Ma io perché venirmi? o chi 'l concede? / Io non Enëa, io non Paulo sono; / me degno a ciò né io né altri 'l crede» (*If* II 31-33).

¹⁸ Nonostante tutto, una certa esitazione, pallida eco delle perplessità contestate a Virgilio dal sommo poeta, risuona nella domanda sospesa «E io dovrei?..» (Buzzati 2016a:

fermazione è di certo pertinente con il *curriculum* letterario del narratore veneto che per vocazione usa calare il fenomenale nelle pieghe più trite del quotidiano.¹⁹ Ma dietro il riferimento autobiografico direi che si possa cogliere un significato di più largo respiro. L'uomo contemporaneo, sprofondato in un'età secolarizzata, ha per paradosso più familiarità con gli accessi infernali di quanto non ne abbia l'uomo medievale, incardinato in un cosmo teocentrico.²⁰ È, per questo, in fondo, che “andare all'inferno” oggi come oggi non fa quasi nemmeno notizia o, al massimo, il fatto è destinato a perdersi nel tritacarne dell'informazione tanto da lasciare inizialmente freddo e composto il reporter Buzzati.²¹

Vero è che il direttore non può esimersi dal rappresentare la cosa come uno *scoop* sensazionale – «Comunque lei ammetterà che giornalisticamente sarebbe un colpo formidabile» (Buzzati 2016a: 254) – sollevando questa volta le resistenze del suo dipendente che mette l'accento sulla necessità di procurarsi prove documentate per risultare credibili. Qui Buzzati fa leva sulla questione della attendibilità della notizia che deontologia professionale vuole sia attentamente verificata prima di essere pubblicata.²² Egli, cioè, non si mostra scettico sul piano individuale ma fa semplicemente appello al rispetto delle regole della comunicazione e al patto di lealtà con i lettori. In simili remore incorre più volte Dante, che apostrofa il destinatario nel tentativo preventivo di accattivarsene la fiducia al principio di un resoconto particolarmente stupefacente. Si prenda giusto una terzina come «Se tu se' or, lettore, a creder lento / ciò ch'io dirò,

253) con cui il giornalista cerca appena di schermirsi dalla mansione che gli sta per essere assegnata dal suo superiore.

¹⁹ Come osserva Orlando, «la mescolanza tra soprannaturale e quotidianità» è tipica del fantastico post-ottocentesco: «Il nuovo statuto novecentesco non solo mantiene la conquista del quotidiano ma ne estende la portata» (2017: 118).

²⁰ Sull'ottica demitizzante di *Viaggio agli inferni* cfr. Fekete 2002.

²¹ Di qui la funzione straniante del dantismo buzzatiano: «Dante è la spia della difformità e deformità di interno ed esterno [...]. Dante è il modo scelto da Buzzati per distogliere la cronaca dalla sua piattezza e impersonalità [...]» (Ioli 1988: 41).

²² Sul mestiere di giornalista praticato dallo scrittore cfr. in particolare Buzzati 2006a.

non sarà meraviglia / ché io che 'l vidi, a pena il mi consento», che precede la descrizione delle rapide trasformazioni dei ladri nella settima bolgia (*If* XXV 46-48). Gli scrupoli palesati da Buzzati all'annuncio che nella Milano *underground* si trova una porta che conduce all'inferno sono perlopiù riconducibili alle logiche e alle strategie dell'universo mediatico che impone a chi è del mestiere di adempiere a norme etiche di comportamento. Per il resto, che il "doloroso regno" si apra a pochi passi da casa nostra, Buzzati l'ha sempre saputo in cuor suo. «I tipi come te – gli farà a un certo punto una diavolessa – l'inferno se lo portano dentro sin da bambini...» (Buzzati 2016a: 266).²³ E, a conti fatti, lo sanno anche i suoi lettori. Persino l'uso al plurale nel titolo del lemma 'inferno' sta a indicare che nel nostro tempo non c'è più un solo inferno come all'epoca di Dante, ma una vasta e sconfinata molteplicità che ne rende inutile l'identificazione con un posto preciso all'insegna di una pervasiva ubiquità del male. Non c'è neanche bisogno di inscenarne la collocazione in una zona ai margini del consesso umano come l'insospitale selva, dal momento che se ne trovano tracce infinite pochi metri al di sotto delle vie che percorriamo abitualmente tutti i giorni.²⁴ Per osmosi, se si moltiplicano gli inferni,²⁵ aumentano anche le porte. Negli infernali sotterranei contemporanei se ne possono infatti trovare più d'una: «Pare anzi che ce ne siano parecchie di queste porticine, parecchie in ogni città, solo che nessuno le conosce... o nessuno ne parla...» (Buzzati 2016a: 254).²⁶

²³ «Ché naturalmente da bambino ci credevo. C'erano i soliti terrori per l'Inferno, e cose del genere... E queste cose rimangono dentro per sempre» (Panafieu 1973: 22).

²⁴ In Buzzati è ricorrente un'«idea, che consiste nel rappresentare l'Inferno nella vita stessa che stiamo facendo tutti quanti» (Panafieu 1973: 44).

²⁵ E si veda il serrato botta e risposta tra il giornalista e il direttore: «L'inferno?» «L'inferno»; «Gli inferni?» «Gli inferni» (Buzzati 2016a: 253).

²⁶ Qui Buzzati può aver ibridato «l'intrata» alla città di Dite dove Dante scorge «più di mille in su le porte / da ciel piovuti» (*If* VIII 81-83). E «sette» sono le «porte» — «la cui interpretazione allegorica è discussa» (Consoli 1970: 602) — che si aprono nella cinta muraria del maniero che ospita gli spiriti magni del limbo (*If* IV 110).

Il cronista, come Dante che incalza Virgilio con le sue interrogazioni continue, pone un sacco di domande al suo direttore. Queste richieste non sono però il frutto delle perplessità che attanagliano la mente ancora ingenua dell'esule fiorentino, bensì il prodotto dell'opportunità di assumere più informazioni possibili propria di un provetto addetto alla carta stampata. Tra i dati acquisiti in via preliminare ce n'è tuttavia uno che mette in apprensione il redattore: prima di lui un «altro è entrato a curiosare» e «non ha fatto più ritorno» (Buzzati 2016a: 253). Risuona qui il celeberrimo endecasillabo finale dell'epigrafe infernale: «Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate» (*If* III 9). Come si sa, Dante ha presente l'ammonimento della sacerdotessa cumana a Enea che scendere all'Averno è facile, risalirne è difficile: «noctes atque dies patet atri ianua Ditis; / sed revocare gradum superasque evadere ad auras, / hoc opus, hic labor est» (*Eneide* VI 127-129).²⁷ Solo a pochi eletti di stirpe divina è toccato il privilegio di non fare un viaggio di sola andata nel regno delle ombre (*Eneide* VI 129-131). Cionondimeno, Buzzati avverte il rischio di poter fare la stessa fine del malcapitato predecessore che è scomparso nel nulla. Sicché adesso la disinvoltura iniziale con cui ha accolto la novità cede il posto a un moto d'angoscia che lo riavvicina al Dante confuso e incerto dinanzi alla rivelazione dell'«altro viaggio» (*If* I 91) cui deve prepararsi: «Annaspavo. Mi rendevo conto che la famosa porta stava aprendosi. Non potevo decentemente rifiutare, sarebbe stata una diserzione ignobile. Ma mi faceva paura» (Buzzati 2016a: 254).²⁸

²⁷ Facendo sua una interpretazione di Eduard Norden, Paratore commenta *ad locum*: «la persuasione del fatto che la porta dell'Averno è aperta a tutti corrisponde alla concezione popolare del destino di morte che incombe su tutti gli uomini, mentre Enea, che è un mortale, che intraprende il viaggio da vivo e intende tornare sulla terra, deve sottostare per forza a particolari condizioni» (1979: 228-229). È notevole che nel terzo capitolo del racconto novecentesco una diavolessa così ammonirà il nuovo inquilino del posto: «Chi entra da noi deve subire tutte le conseguenze fino in fondo, sarebbe troppo comodo altrimenti...» (Buzzati 2016a: 264).

²⁸ Ammettendo la propria "paura", Buzzati segue le orme del suo illustre predecessore («che nel pensier rinnova la paura!», *If* I 6). Soltanto quando uno si illude di esserci scampato, l'inferno non spaventa più: «Niente ci fa più paura, non c'è più neanche la

Tocca al direttore minimizzare e ricondurre il discorso infernale entro le paratie dell'ordinario: «Chissà... potrebbe essersi smarrito... potrebbe non aver trovato più il passaggio per rientrare... potrebbe anche averci trovato gusto...» (2016a: 254). Il participio «smarrito» ammicca all'incipit del poema dantesco ove il protagonista narra il suo ritrovarsi a metà della vita in una buia foresta «ché la diritta via era smarrita» (*If* I 3). L'attacco riprende *Isaia XXXVIII* 10: «Ego dixi: in dimidio dierum meorum vadam ad portas Inferi». Buzzati ha circa sessant'anni quando si accinge a fare idealmente la stessa esperienza, cioè circa il doppio degli anni del poeta toscano. Ma è appena il caso di ricordare che nell'evo contemporaneo la maturità anagrafica giunge più tardi rispetto all'epoca antica e medievale. Sulla scia del versetto del profeta biblico lo scrittore bellunese stabilisce un rapporto a tu per tu con l'apertura dell'inferno, saltando, come si accennava, il preambolo dantesco del disorientamento silvestre poiché la voragine del peccato eterno si spalanca nel ventre stesso del caos metropolitano. «L'inferno a Milano? La porta dell'Ade nella capitale del miracolo economico?» (2016a: 256) è precisamente la stupita replica del cronista all'inaudita nuova. E se Dante supera la frontiera tra il mondo dei vivi e dei morti con l'aiuto decisivo di Virgilio che nell'istante cruciale, come si è già accennato, lo prende con «la sua mano» e lo spinge «dentro a le segrete cose» (*If* III 16 e 21), Buzzati deve industriarsi a intraprendere il «lontano viaggio» (2016a: 251) senz'altro ausilio che la sua ostinata determinazione ad assecondare la stretta della «mano pelosa del destino» (2016a: 252): e vien in mente il «pelo» di Lucifero a cui il poeta toscano e la sua scorta si aggrappano come a una «scala» nell'ultimo canto per fuoriuscire alla luce (*If* XXXIV 119). «Niente Virgilio?» (Buzzati 2016a: 254), chiede infatti il giornalista al suo datore di lavoro prima di ricevere da lui un secco diniego nel merito.

È sintomatico che in casa dell'operaio Furio Torriani, cui si deve il rinvenimento del fantomatico uscio infernale, l'autore squaderni davanti a noi una pagina del divino poema:

paura dell'inferno» (da *Nuovi strani amici*, in Buzzati 2019: 86).

In quel momento, girando gli sguardi, notai su di un tavolino, una vecchia edizione della *Divina Commedia* illustrata dal Doré. Era aperta là dove si vedono da lontano Dante e Virgilio i quali, tra roccioni sinistri si avviano alla bocca nera dell'abisso.

Fu come un rintocco, come un uncino. Alle mie spalle la gradevole voce del Torriani che mi accompagnava alla porta [...] (Buzzati, 2016a: 256).²⁹

L'occhio di Buzzati cade proprio sul disegno che ritrae l'attimo fatale dell'*ingressus ad inferos* immortalato in effigie dal celebre pittore e incisore francese, segno del rilievo che nell'opera dello scrittore bellunese assume il nesso tra linguaggio figurativo e linguaggio verbale. In questo caso, oltretutto, il salto da poema "visionario" a poema "visivo" è, se si vuole, assai breve.³⁰ Spicca poi nel contesto la similitudine dell'«uncino» che richiama alla memoria «li uncin» (*If XXI 57*) con cui i diavoli della quinta bolgia arpionano i barattieri per rituffarli nella pozza di pece bollente; il nome stesso di questi custodi infernali, Malebranche, allude verisimilmente ai rampini di cui sono muniti per artigliare i dannati. Anche Virgilio e Dante stanno lì lì per essere afferrati dai demoniaci ganci che diventano verso di loro innocui solo grazie all'arringa del poeta mantovano. È quindi uno dei passi *clou* della prima cantica che si starà stampato

²⁹ Si noterà che in questo caso il Torriani è assimilabile a un anti-Virgilio, cioè al facsimile di uno psicopompo che però non precede, come nell'originale, il suo discepolo («Allor si mosse, e io li tenni retro», *If I 136*), bensì lo segue.

³⁰ Il lemma «abisso» è un prezioso dantismo infernale (cfr., per es., la «valle d'abisso dolorosa» di *If IV 8*). Ma quel che più conta è che la pagina visibile allo stupito osservatore della copia del poema, arricchito dalle stampe del pittore ottocentesco Gustave Doré, coincida appunto, nemmeno a farlo apposta, con la tavola effigiante l'adito infernale. È in fondo qui, su questo fatidico varco, al discrimine tra la vita e la morte, che tutto davvero comincia. «Questa porta – fa notare inoltre Chiavacci Leonardi – segna anche un confine nella struttura, nel linguaggio, nei modi stessi di questa poesia infernale, che va costituendosi e creandosi via via che procede» (in Alighieri 1991: 75). Per il disegno dell'artista francese, fedelmente descritto da Buzzati, si rinvia alla riproduzione contenuta nel commento di Mattalia 1960: 58. Sui «famosi disegni di Doré» si veda anche la storiella *Il primo girone in Paradiso* (Buzzati 2006: 39).

nella mente di Buzzati, il quale sembra metaforicamente rivivere lo stesso incubo: quello di essere mentalmente catturato dai ramponi degli angeli ribelli per inabissarsi nelle cavità infuocate della terra.

Rispetto al capitale modello dantesco, la riscrittura buzzatiana attua giocoforza una riduzione di scala, che spoglia l'originale della sua aura di gravità e maestosità. Di qui l'uso di un registro ironico e feriale che abbassa e degrada volutamente il prototipo illustre. L'emblema iconico della porta sottostà al medesimo proposito di mettere su carta un inferno *in minore*. Quanto il portale infernale che irrompe *ex abrupto* allo schiudersi del terzo canto come protagonista che parla al visitatore attraverso un'austera iscrizione appare monumentale, tanto il passaggio segreto della ferrovia sotterranea milanese è sobrio e angusto. Torriani ha identificato «una piccola porta che immetteva all'Inferno» (Buzzati 2016a: 255),³¹ tutto qua. «Questa famosa porticina» (2016a: 258) è ancora il commento del giornalista, che adopera icasticamente un ossimoro per associarne l'alone leggendario alla modestia delle proporzioni, correggendo per difetto un'espressione precedentemente adoperata, come s'è visto, dalla voce narrante con toni ben più squillanti («la famosa porta», 2016a: 254). Si tratta di una *diminutio* “desacralizzante” esperita anche nell'«attraversamento della soglia della morte» (Scarsella 2023: 17) in *Poema a fùmetti*, un *retelling* contemporaneo in parole e disegni della catabasi di Orfeo (Orfi) all'Ade per riottenere l'amata Euridice (Eura):

IN FONDO ALLA SCALA	ERA UNA PORTA DI NIENTE
UNA PORTA. E ANCORA LEI	EPPURE DI LÀ C'ERA LEI
QUELLA PRIMA CHE GUARDA	E SI STENDEVA LA TERRA
DALLO SPIRAGLIO DELLA PORTA.	MISTERIOSA DEI MORTI.

(Buzzati 2017: 65).³²

³¹ Secondo il *Talmud* «l'inferno ha tre porte, una nel deserto, una nel mare e una a Gerusalemme. [...] Non è un caso che Dante immagini l'ingresso degli inferi presso la città santa» (Lelli 2011: 134).

³² E poco prima: «(ORFI) DISPERATO / ALLA SERA / PENSAVA / ALLA / MISTERIOSA / PORTICINA / DA DOVE / AVEVA / VISTO / SPARIRE / EURA» (Buz-

In *Viaggio agli inferni del secolo* spicca, peraltro, la supposizione che l'entrata «sarà stata murata» (Buzzati 2016a: 258), evenienza che rovescerebbe l'archetipo dantesco del varco spalancato. Difronte a questa *impasse*, Torriani suggerisce un'alternativa che non fa che svilire il prototipo dantesco: «In basso è stato sistemato uno sportello metallico, a carponi ci si può passare» (2016a: 258); e a seguire: non è che uno «sportellino», «un banalissimo dotto di controllo per le cloache» (2016a: 259). La feritoia, «uno sportello di ferro al filo del pavimento», ha tutta l'aria di essere un tombino della fognatura. Buzzati lo descrive minuziosamente così: «Era rotondo con cerniera in alto e tre forchette sporgenti in cui si innestavano tre bulloni snodati, come negli oblò delle navi» (2016a: 259). Tutto cospira allora a declassare per l'appunto la solennità e l'imponenza dell'*exemplum* dantesco che è stato voluto ed edificato dalla divina trinità dal principio dei tempi per l'eternità. Nulla di più meschinamente effimera e costruita da servili mani umane è invece la botola misteriosa che immagina Buzzati. Non si può escludere che lo scrittore sovrapponga, scambiandole di posto e di segno, la larghezza dell'adito infernale con la strettezza di quello paradisiaco, secondo quanto si legge nel *Vangelo secondo Matteo* VII 13-14, credibile fonte dantesca: «intrate per angustam portam quia lata porta et spatiosa via quae ducit ad perditionem et multi sunt qui intrant per eam. Quam angusta porta et arcta via quae ducit ad vitam et pauci sunt qui inveniunt eam».

Le misure delle due porte sono inversamente proporzionali al grado di difficoltà che comporta l'imbocco che conduce alla dannazione o alla salvezza. Aver mutato questo canonico ordine di grandezza è quasi una riprova che Buzzati mescolerebbe, proprio a partire dal motivo centrale della *ianua mystica*, i due opposti destini ultraterreni dell'umanità che nella relativistica e permeabile visuale attuale si confondono rispetto alle rigide e distinte gerarchie del passato. Tant'è che una volta dentro, il gior-

zati 2017, 46). Studiando quest'opera visiva dello scrittore bellunese, Coglitore si è soffermata, «sulla differenza/somiglianza tra i due spazi, il quotidiano urbano e gli Inferi, e in particolare sulla presenza di alcune soglie, elementi di passaggio tra i due mondi» (2018: 4).

nalista, accorgendosi che non c'è né fetore di zolfo né guizzare di fiamme, sospetta per un po' di stare al purgatorio. L'abbassamento retorico del tono complessivo della narrazione rispetto all'ingombrante ipo-testo dantesco è plasticamente reso dal gesto del chinarsi fino a rasentare come una serpe il suolo per passare dall'altra parte, donde proviene un vociare sgangherato e minaccioso, avvisaglie sonore del paesaggio infero: «Infilai la testa nel pertugio, avanzai strisciando. Il lontano coro divenne un rombo. Laggiù in fondo una punta di luce» (2016a: 260). Tutti ricordano che Dante deve infilarsi per lungo nella «natural burella» (*If* XXXIV 98), un cunicolo disagiata e poco illuminata, per riemergere definitivamente in superficie dopo essersi rialzato: così insieme a Virgilio, segue il corso di un piccolo rivo che sbocca in «un pertugio tondo» (*If* XXXIV 138), donde sguscia fuori dalla voragine maledetta.³³ Ancora una volta Buzzati sembra mescolare i piani e gli snodi narrativi del testo madre: nel suo rifacimento la fase dell'entrata all'inferno coincide per certi versi con quella dell'uscita. *Autrement dit*, l'autore veneto scambia l'inizio dell'inferno, che nel suo racconto è luminoso, con quella che nella prima cantica del poema medievale è la sua fine («e quindi uscimmo a riveder le stelle», *If* XXXIV 139).

3. DANTE QUOTIDIANO E LE ALTRE INFINITE PORTE OLTREMONDANE DI BUZZATI NOVELLIERE

In *Viaggio agli inferni del secolo*, lo «sportello metallico» è l'unica via di comunicazione con l'oltre-mondo giacché il resto della porta è «stata murata» per la lunghezza di «tre quarti» (Buzzati 2016a: 258). C'è un altro racconto di Buzzati ispirato a una circostanza simile: *La questione della porta murata*, tratto dalla raccolta *In quel preciso momento*. Il testo così attacca: «Ogni tanto si torna a discutere – pare impossibile – della cosiddetta Porta Murata» (Buzzati 2020: 89). Stavolta l'ambientazione è ex-

³³ «La sua vita nuova comincia da quel punto», dalla «soglia che lo separa dall'Inferno» (Ioli 2012: 20).

traurbana. In Val del coro, nel Canton Ticino, a pochi chilometri dal centro abitato, tra sperduti dirupi, un secolo addietro si cercò di «aprire un varco» con delle cariche esplosive, ma la resistenza delle pareti rocciose, «insieme col fermento superstizioso del popolino che la giudicava presoché una profanazione, dissuasero dall'insistere» (2020: 90). La collocazione in una sperduta boscaglia esige un confronto con la «selva selvaggia e aspra e forte» (*Ifi 5*).³⁴ Ora questo varco è occluso da un muro geometricamente ordinato al punto che non si comprende «se sia opera della natura o dell'uomo» e, a dire il vero, non è neanche certo «se sia murata o meno» (2020: 90). In tempi più recenti, i residenti della zona hanno ricominciato a discutere timidamente intorno a questo enigma, «soffermandosi piuttosto a indagare se al di là ci sia qualche cosa oppure niente» (2020: 91). Tuttavia, una cappa di generale omertà è calata intorno allo scomodo dibattito. Non solo i più non vogliono sentirne parlare, ma c'è anche chi lamenta che «questa è una volgare allegoria, qui si accenna nientemeno che all'oltretomba col pretesto della Porta Murata!» (2020: 92).³⁵ E nelle more questa «se ne sta immobile e taciturna, chiudendo più

³⁴ L'accostamento con l'habitat "silvestre" che domina l'avvio del grande poema è particolarmente evidente in questa sequenza descrittiva: «L'aspetto alquanto rupestre del sito, la relativa solitudine, sebbene di là si scorga benissimo la sottostante città, la fitta vegetazione *selvatica*, formano uno scenario abbastanza bello» (Buzzati 2020: 90; corsivo aggiunto). Vale la pena sottolineare che i dirupi fanno il paio con i «roccioni sinistri» che orlano l'ingresso al mondo dei morti di cui si narra, come s'è visto, in *Viaggio agli inferni del secolo* (Buzzati 2016a: 256). E si veda inoltre questa accuratissima esposizione relativa all'antro roccioso: «Ma soprattutto gli sguardi indugiano sopra una specie di rientranza, nel centro e alla base della parete; immaginate l'entrata notevolmente regolare di una grotta che sia stata poi chiusa da un muro» (Buzzati 2020: 90). Quello della *Questione della porta murata* appare a tutti gli effetti come un *locus horridus*, tuttavia percepito quasi come *amoenus* («abbastanza bello») dallo scrittore novecentesco sulla scia della protocollare contrapposizione tra campagna e città. Per giunta l'iniziale ambientazione temporale della storia coincide con un'ora tarda («verso sera», 2020: 89) che ricorda l'atmosfera «oscura» in cui si acclimata il cominciamento dell'esperienza dantesca.

³⁵ Del resto, anche la *porta inferi* in cui si imbatte Dante personaggio era «nota alla fantasia popolare» (Chiavacci Leonardi in Alighieri 1991: 77).

che mai il suo segreto» (2020: 92).³⁶ Si capisce, per di più, che «allegoria» è formula che mutua una consolidata categoria esegetica medievale e, nella fattispecie, dantesca. Capovolta è invece la trovata dantesca della *ianua loquens* poiché quella di Buzzati è afona, sigillata nel mutismo.

Nella vattelapesca città di Anagoor, toponimo fittizio che dà il titolo a una *short story* contenuta nella medesima antologia, la gente vive serrata tra cinta di mura che nessuno avrebbe mai violato. Davanti all'io narrante che si avventura nel deserto assolato si stagliano in lontananza «le mura della città per chilometri e chilometri [...], alte dai venti ai trenta metri, di colore giallastro, ininterrotte, qua e là sovrastate da torrette» (Buzzati 2020: 200).³⁷ Si tengano a mente le «mura» ferrigne della «città c'ha nome Dite», con «le sue meschite» (*If* VIII 68, 70 e 78) sveltanti nell'aria, vietate tanto all'avanzata di Dante che di Virgilio, che deve ricorrere alla provvidenziale intercessione di un messo celeste. Il dialogo tra Buzzati e l'accompagnatore indigeno Magalon (un altro redivivo e strampalato poeta mantovano) verte sulle porte della città nei cui pressi stanno attendati gruppi di carovanieri nella speranza di entrare. «Ah, ci sono delle porte?», domanda stupito il protagonista alla sua guida. «Ce ne sono moltissime – dice Magalon di rimando –, di grandi e di piccole, forse più di cento, ma è tanto vasto il perimetro della città che tra l'una e l'altra corre una notevole distanza» (Buzzati 2020: 200). Si osservi che la barca di Flegiàs nell'ottavo canto dell'*Inferno* deve «prima far grande aggirata» (v. 79) per depositare a riva Dante e Virgilio davanti all'«in-trata» (v. 81) della cittadella infuocata. Le porte di Anagoor sono inaccessibili come quelle di Dite, perché «non vengono aperte quasi mai», benché si vociferi «che alcune si apriranno»: sta «appunto qui il grande segreto della città di Anagoor» (Buzzati 2020: 200). L'attenzione del protagonista è attratta in particolare da una porta «che sembrava di ferro

³⁶ Ancora una volta «segreto» potrebbe fare cenno alle già note «segrete cose» (*If* III 21).

³⁷ Di per sé il “deserto” è una proiezione infernale (cfr. il «gran diserto» di *If* I 64). Nota Giannetto che lo scenario desertico del racconto buzzatiano *Il re a Horm el-Hagar* ha chiare risonanze dantesche (1996: 206).

massiccio» (2020: 201) di fronte a cui si accalcano in molti illudendosi di entrare. Qui il parallelo con *If VIII 78* è piuttosto stringente: «le mura mi parean che ferro fosse». Anche gli unici cenni di vita che provengono dall'interno di Anagoor stimolano a un analogo confronto: «Certe sere, in condizioni favorevoli di luce, si possono scorrere i fumi della città che salgono dritti al cielo come tanti incensieri. Segni che uomini vivono là dentro e accendon fuochi» (Buzzati 2020: 201). Parimenti la vista di Dante e Virgilio è attratta da «fiammette» (*If VIII 4*), segnalazioni luminose che i diavoli si scambiano a distanza per notificare l'arrivo dei due visitatori e che tradiscono il fatto che Dite sia abitata.³⁸ Ma il corollario di questa storiella di Buzzati è che una voce comune voglia che una volta sola si sia aperta una porta, «una delle più piccole e trascurate dai pellegrini» (Buzzati 2020: 202), a favore di un vagabondo che, all'oscuro di tutto, cercava soltanto un ricovero per passare una notte. Ecco il nodo che separa Dante da Buzzati: per l'uno la visione dell'eterno è stabilita da un preciso disegno consacrato dall'alto, per l'altro essa è affidata a un «puro caso» (2020: 202), magari a un disguido, a una svista, a un contrattempo della sorte. Dopo aver sospirato per quasi un quarto di secolo che gli aprano i battenti di Aganoor, il protagonista del racconto fa i bagagli e torna a casa duramente provato dall'estenuante attesa.³⁹ Egli somiglia così al campagnolo che nel racconto kafkiano *Davanti alla legge* (1914) aspetta invano tutta la vita che il custode gli permetta di

³⁸ E cfr. *If VIII 73-75*: «Il foco eterno / ch'entro l'affoca le dimostra rosse, / come tu vedi in questo basso inferno».

³⁹ Il motivo della porta chiusa si ritrova in *Poema a fumetti*. Qui il protagonista, Orfi, accompagnandosi con la chitarra, intona una canzone affinché l'uscio infernale, dietro il quale staziona la bella Eura, si spalanchi: «APRITI PORTA GRAZIOSA / COSÌ PICCOLA COSÌ SEVERA / APRITI MISTERIOSA / APRITI PORTA DIVINA / APRITI PORTICINA NERA» (Buzzati 2017: 53). Lazzarin vi scorge opportunamente una ripresa in chiave infernale del παρακλαυσίθρον (il canto dell'*exclusus amator* davanti alla porta della donna) della poesia elegiaca greco-latina, arrivato fino al Dante della *Commedia* attraverso il riuso medievale: «L'ultimo dei versi del *paraklausithuron* dantesco recita infatti: "Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate"; il contesto è analogo a quello buzzatiano: nell'*Inferno* la porta avverte il viandante che non è possibile riportare indietro il passo dalla "città dolente"» (2008: 144).

sorpassare la porta a lui interdetta e che sarà definitivamente sprangata al sopraggiungere della sua morte per sfinimento.⁴⁰

Tra i questuanti del racconto *Le mura di Anagoor* capita che talvolta «qualcuno batteva con una mazza sulla porta, che rintonava» per far sentire la propria presenza. «È infatti generale persuasione – spiega Magalon – che se non si bussa nessuno mai aprirà» (Buzzati 2020: 201). Picchiare sull'uscio è l'innesco della *short story* intitolata *Eppure battono alla porta*, contenuto nella *Boutique del mistero*. In casi come questi, l'epifania dell'altro mondo si radica nello spazio domestico. La casa della benestante famiglia Gron è lentamente invasa dalle acque del fiume ingrossato da una tempesta che trascina nel suo gorgo tutti gli inquilini. Quando ognuno di loro è travolto dalla rovina si ode bussare: «Pure battono alla porta, questo è positivo. Un messaggero forse, uno spirito, un'anima venuta ad avvertire. È una casa di signori, questa. Ci usano dei riguardi, alle volte, quelli dell'altro mondo» (Buzzati 2015: 51). Bastano alcuni colpi sulla porta, pochi squilli di campanello nel cuore della notte o sul far dell'alba per mettere in allarme la coscienza ignara dell'identità dell'inaspettato visitatore a istigare l'interrogativo «chi va ad aprire?» (Buzzati 2020: 165), come nella novella *Il campanello*.⁴¹ Nel racconto

⁴⁰ «Nessun altro – sentenza l'inflessibile portinaio nella caustica conclusione della storia – poteva entrare qui perché questo ingresso era destinato soltanto a te. Ora vado a chiuderlo» (Kafka 1970: 225). A proposito dell'influenza esercitata da questo racconto sull'idea di destino in Buzzati cfr. Savelli 1993, 125-126. L'ammonimento del guardiano circa la molteplicità delle porte che immettono oltre il fenomenico somiglia alla spiegazione del custode dell'ingresso nell'Ade in *Poema a fumetti* «ORFI: ALLORA [EURA] È PROPRIO PASSA-/TA DI QUI? QUESTA È LA PORTA? / L'UOMO RISPOSE: UNA DELLE / TANTE, CE NE SONO MILIONI NEL / MONDO SI APRONO QUANDO / CANTA LA CIVETTA SI APRONO / NELLA NOTTE DEL MORITURO» (Buzzati 2017: 49).

⁴¹ L'azione di suonare alla porta si ripete ossessivamente più volte nel corso della breve storia. Di volta in volta si presenta dietro la soglia una trafia di strani tipi. Alla fine, dopo l'ennesimo trillo, riecheggia tale e quale un interrogativo senza risposta: «chi va ad aprire?». Risultato: «Non suonano più» (2020: 165). Un identico panico dissimulato assale gli inquilini dell'abitazione di *Eppure battono alla porta*: «Fino a che Messinger disse: "C'è qualcuno che batte alla porta". "Qualcuno che batte alla porta?" chiese il Mar-

Gli amici, a ora tarda, in casa dei coniugi Torti «il campanello della porta» emette un suono «lungo, perentorio» che scuote con «un sussulto» la coppia: «Chi sarà a quest'ora?» (Buzzati 2016b: 218). Un identico sconcerto assale il protagonista di *All'idrogeno* quando squilla «il campanello della porta» con insistenza: «Il rumore mi entrò proprio nella schiena, su per la colonna vertebrale. Qualcosa era dunque successo, o stava per succedermi, e doveva essere un fatto infausto per compiersi a un'ora così estrema, un fatto doloroso o turpe, senza dubbio» (Buzzati 2016b: 229-230). Se uno sconosciuto bussa alla nostra porta può annunciarsi il nostro castigo ultimo, come accade al protagonista del *Processo* di Franz Kafka,⁴² l'autore che non per niente, nonostante le riserve del diretto interessato, è usualmente ritenuto tra i contemporanei il maggiore *influenzer* di Buzzati.⁴³ All'inverso, non farsi trovare in casa quando suonano alla porta può essere un errore imperdonabile se per «una stupidissima coincidenza siete mancati al destino – sentenza Buzzati nell'apologo *Venuto a cercarci* –. Questo forse perché certe scampanellate alla porta, esat-

tora? “Chi volete che sia?”» (Buzzati 2015: 51). E si veda la lunga sequenza choc di *Poema a fumetti*: «CHI BATTE GIÙ ALLA PORTA / IN QUESTA NOTTE DI TORMENTA? / [...] QUELLO AVANZA. SI AVVICINA, / È FUORI DELLA PORTA, / BATTE ALLA PORTA, APRE / [...] ANCÒRA. BATTONO ANCÒRA. HAI SENTITO? / CHI SARÀ A QUEST'ORA, HO PAURA» (Buzzati 2017: 166-167). Il tema seduce Buzzati anche in sede poetica, come nel poemetto satirico *Tre colpi alla porta, ovvero Precaria situazione di mio fratello postino* («Il postino andò verso la porta / qualcuno aveva bussato», Buzzati 1982: 53).

⁴² «La cuoca della signora Grubach, la sua padrona di casa, che verso le otto gli portava ogni giorno la colazione, quella volta non arrivò. La cosa non era mai successa prima. K. aspettò ancora un poco, guardò dal suo cuscino la vecchia che abitava di fronte a lui e che l'osservava con una curiosità in lei del tutto insolita, ma poi, insieme stupito e affamato, suonò il campanello. Qualcuno subito bussò e un uomo che K. non aveva ancora mai visto nell'appartamento si fece avanti» (Kafka 1973: 3).

⁴³ Cfr. Arslan, che parla di lui come del «Kafka italiano» (1974: 38). E si veda Borelli: «Come in Kafka il processo artistico si pone [in Buzzati] su due piani distinti: quello reale, numerico, della vita, grigio, monotono, freddo, e quello magico dell'assurdo, dove si esalta l'immaginazione, generando l'ansia, l'orrore, la paura» (1956: 96).

tamente identiche alle altre ci fanno battere il cuore» (2020: 16).⁴⁴

La porta del destino può assumere così anche le fattezze della «porta sacra» di *Pg IX 130*, la cui «apertura» è «di importanza cruciale» (Garavelli in Alighieri 1993b: 149) e la cui accurata descrizione comporta che la «matera» della seconda cantica s'«innalzi» e che «con più arte» il poeta «la rinalzi» (*Pg IX 71-72*). Occorre nobilitare l'estro perché Dante è giunto al discrimine della sua salvezza. Ad aspettarlo c'è «l'angel di Dio» (*Pg IX 104*) che sovrintende al rito del percorso espiatorio. Così, in *Uno ti aspetta* Buzzati è atteso da una figura amica e consolatrice sul limitare di un fiabesco edificio:

In qualche lontana città che non conosci e dove forse non ti accadrà di andare mai, c'è uno che ti aspetta. In una antica angusta stradetta della sterminata città orientale, là dove si nascondono gli ultimi segreti della vita, giorno e notte resta aperta per te la porta del suo palazzo favoloso [...]. Ivi c'è il silenzio, l'ombra, la pace [...] (Buzzati 2020: 43).

Questa porta benedetta può trovarsi in qualunque posto del mondo:

Ma può essere, anche molto più vicino veramente a due passi, tra le mura della tua stessa casa [...]. Qui forse per agevolarti al massimo ti attende colui che vorrebbe renderti felice: ma non ti può avvertire. Perciò prova, la prossima volta che ci passi davanti, a spingere l'uscio senza nome. Vedrai come cede. Dolcemente girerà sui cardini, un impulso irragionevole ti indurrà ad entrare, resterai sbalordito [...] (Buzzati 2020: 45).

Se Buzzati concentra l'attenzione sul leggero ruotare della porta intorno ai suoi perni come dentro lo scenario di un improbabile sogno dove tutto è attutito e ovattato, Dante insiste sul rumoroso cigolio dei battenti («E quando fuor ne' cardini distorti / li spigoli di quella regge sacra, / che di metallo son sonanti e forti», *Pg IX 133-135*) paragonandolo allo stridore prodotto dal disserrarsi delle porte della rupe Tarpeia al passaggio vitto-

⁴⁴ Per il motivo del picchiare alla porta cfr. anche *L'assalto al grande convoglio*.

rioso di Cesare del Rubicone (cfr. Lucano, *Farsalia* III 154-155: «rupes Tarpeia sonat magnoque reclusas / testatur stridore fores»)⁴⁵. Se l'ostinato esule medievale «si è conquistato il diritto d'accesso al duro cammino della purificazione», la cui «difficoltà dell'apertura indica l'importanza di questo passaggio» in chiave figurata – chiosa Garavelli (in Alighieri 1993b: 167) –, il distratto e noncurante passante novecentesco – avverte Buzzati (2020: 45) – si nega questa possibilità: «Ma tu non provi ad aprire, indifferente ci passi davanti, su e giù per le scale mattina e sera, estate e inverno, quest'anno e l'anno prossimo, trascurando l'occasione». Può darsi, che di porta in porta qualcuno possa arrivare come Dante davanti alla *coeli ianua* che per volontà divina gli è stata dischiusa da vivo e da morto, come ricorda, per tornare all'inizio di questo saggio, il suo antenato in *Pd* XV 30. È quanto accade nel buzzatiano *Racconto di Natale*. La vigilia dell'anniversario della nascita del Redentore a «chi bussa alle porte del Duomo» (Buzzati 2015: 82) nel cuore della notte mentre in giro non cammina anima viva può succedere d'incontrare Dio in persona: «E la chiesa era piena di paradiso» (2015: 84). Così, quando Stefano Martella, il protagonista di *Nuovi strani amici*, è convinto, una volta morto, di trovarsi «in paradiso», può affermare con gioia: «Qui tutto è diverso, qui siamo liberi finalmente, non c'è nessuno che ci sia ad aspettare alla porta»; salvo poi doversi ricredere amaramente allorché uno degli ospiti lo desta dall'illusione: «Ma non hai ancora capito [...] che noi siamo all'inferno»? Tocca allora ai malcapitati nuovi inquilini di questo fantomatico anti-eden essere messi «fuori della porta» (Buzzati 2019: 86-87). Nella *Soffitta di Paura alla Scala*, l'io narrante immagina nel momento del commiato dal mondo di avvicinarsi all'«erma porta delle beatitudini», custodita da «un arcangelo» che «comincerà ad aprire i bat-

⁴⁵ Il rumore dei perni intorno a cui gira la porta è il tema centrale del racconto *Clac* di *In quel preciso momento*: «Rientrato in casa, chiuse la porta. Senza fermarsi, le diede una piccola spinta perché sapeva come fosse docile e sarebbe ruotata placidamente sui cardini fino alla ermetica chiusura. [...] Ma nel frattempo, a causa dell'impulso ricevuto, la porta d'ingresso continuava a ruotare lentamente senza perdere la forza d'inerzia, data l'estrema scorrevolezza dei cardini» (Buzzati 2006: 117). E si veda la «porta di solide travi» nel racconto *Il re a Horm el-Hagar* (Buzzati 2019: 146).

tenti, lasciando intravedere la luce eterna»; la beffa è che l'uomo vedrà poi «gli abissi aprirsi di sotto, mentre il portale si chiuderà lentamente» lasciandolo in balia della «notte» (Buzzati 2019: 214-215).⁴⁶ Nuovamente, lo scrittore novecentesco abolisce la tradizionale opposizione tra perdizione e beatitudine introducendo una sorta di relativismo escatologico che denuncia il senso d'inquietudine dinanzi all'imponderabilità dell'ignoto.⁴⁷ Il ministro Walter Montichiari, protagonista di *Era proibito* (da *Sessanta racconti*), dopo aver vietato per legge la poesia si aspetta magari un apprezzamento da parte dei componenti del suo stesso dicastero. Invece è proprio oltre l'ingresso di una camera del Ministero, dove incontra un demone dantesco (il celebre traghettatore dell'Acheronte) sotto i panni di un alto funzionario, che scoprirà che il suo provvedimento è stato un disastro tale da costargli la fine della sua carriera politica: «Solo da una porta filtrava una luce elettrica. Il ministro si fermò. Era la stanza del probo ed esatto professor Carones, l'uomo-cifra, capo dell'ufficio studi. Strano. L'onorevole aprì il battente adagio adagio» (Buzzati 2016b: 366). Al lebbroso Mseridon del racconto *L'uomo che volle guarire*, quando «la sentinella spalanc[a] la porta» del lazzaretto, sembra quasi di resuscitare alla vita baciato dalla grazia divina; ma i compagni di pena dopo un po' lo avvertono: «“L'unica felicità che ti rimane è qui tra noi, lebbrosi, a consolarci... Su, sentinella, chiudi pure la porta, noi rientriamo”. La sentinella tirò a sé il battente».⁴⁸

4. CONCLUSIONI

⁴⁶ All'inizio del lungo racconto il protagonista sale sulla soffitta della sua casa disingillandone «l'uscio» o, come a lui pare, «approfittando distrattamente di una porta dimenticata aperta» di una soffitta di un edificio vicino; una volta entrato egli mangerà una «mela» da un cesto di pomi, pensando di essere «adescato da un demone maligno»: si tratta di un esplicito riferimento al peccato originale («l'albero del paradiso terrestre») e alla conseguente cacciata dall'eden di biblica memoria (Buzzati 2019: 189-191).

⁴⁷ Nella sua opera si ritrovano «piccoli subdoli inferni» e «fugaci paradisini» (Lacroix 1989: 203).

⁴⁸ Contraffazioni di creature mitiche *in limine* non sono irrutuali in Buzzati: si veda il «fattorino Ermete sulla porta» nel racconto *Una lettera d'amore* (Buzzati 2016b: 376 e 378).

Attraverso il filtro dantesco, Buzzati sfrutta uno dei motivi tipici, «nell'ambito del fantastico e del fantastico surreale», relativi all'«attenzione verso l'*oltre*» (Cavallini 1997: 82). La porta è infatti uno spazio-soglia privilegiato dalla letteratura fantastica e neo-fantastica, ivi compreso il filone fantascientifico. Ma, come osserva Del Lungo, «sarà *La Divina Commedia* di Dante a tematizzare più di ogni altra opera l'idea di passaggio legata alla porta» (2007: 1941), e, di conseguenza, ad irrorare anche la vena favolosa della narrativa sette-novecentesca.⁴⁹ Quello della porta quale estremo *limes* diventa nel Buzzati lettore di Dante un congegno retorico azionato osmoticamente nei diversi generi da lui praticati: racconto, romanzo, *graphic novel* e poesia. Nemmeno il teatro, come mette in evidenza Russo (2013: 25), è estraneo all'idea di esplorare la fatidica linea di confine tra «il regno dei morti e il regno dei vivi», in un continuo processo di contaminazione di forme e registri.

Tuttavia, è appunto nella novellistica, il genere elettivo di Buzzati, quello più consentaneo alle sue corde, che tale dispositivo viene messo in moto con una frequenza persistente, fungendo da chiave di volta di molti dei suoi compatti edifici narrativi. Tant'è che in quella collezione di testi più che brevi, addirittura minimi, qual è *In quel preciso momento* (1950), una sorta di *block notes* narrativo, di diario fatto di *instant stories*, il meccanismo affabulatorio della porta si presenta quasi come una costante fissa. «Un giorno lontano, ti ricordi?, hai aperto una porta che sapevi di non

⁴⁹ Per una essenziale campionatura delle opere si veda Del Lungo 2007: 1941-1944 (con bibliografia); per la valenza simbolica della porta nella letteratura fantastica novecentesca cfr. in particolare Zangrandi 2016: 79, 95-96, 151-152, 116-117, 173-174, 192n. Uno spazio-soglia complementare alla porta è la finestra. Benché elemento assai meno connotato quale varco oltremondano, in certa letteratura grottesca la finestra è un canale attraverso cui possono filtrare dall'esterno cupi echi minacciosi (cfr. Ceserani e Del Lungo 2007: 871). In Buzzati questi diaframmi architettonici «acquisiscono un autonomo statuto letterario e diventano elemento di contiguità tra l'uomo e il mondo, talvolta linea di confine tra normalità e anormalità» (Tambasco 2016: 33). Si vedano, ad esempio, il racconto *Le finestre accese e Al davanzale* (da *In quel preciso momento*) e l'atto unico *Le finestre* del 1959 (ora in Buzzati 2006b: 253-264). Sulla polisemia della finestra nel *Deserto dei Tartari* cfr. Caratozzolo 2006.

dover aprire» è l'esordio di *Gennaio 1944*; in apparenza «dietro la porta non c'era niente», eppure, «l'aver aperto l'uscio per un attimo di debolezza» ha significato per l'anonimo interlocutore dello scrittore (forse un suo doppio inconscio) sottoscrivere la «propria condanna»: ⁵⁰ oltre quella «porticina», che «era vietato» disserrare, stava infatti in agguato «un demonio» (Buzzati 2006: 7-8). Parimenti, ne *Il bisbiglio*, l'incomprensibile «fitto sussurro» che trapela «appena fuori della porta» fa pensare, a chi se ne sta al di qua, a una tremenda cospirazione (2006: 213). Meglio allora starsene al sicuro, specie in un tranquillo giorno festivo (*Domenica*), tra le proprie quattro mura quando la «porta esterna è chiusa come se tutti fossero usciti»; ⁵¹ eccetto poi accorgersi che non «basta[va] sprangare la porta di legno che dà sulle scale» per evitare che qualcuno entrasse senza «bisogno di suonare il campanello o di introdurre la chiave nella toppa»: il fatto è che non ci sono «porte che si possono chiudere dentro» di noi (2006: 41). La porta è dunque una via di accesso al nostro inconscio, che teme di essere visitato dalla «morte» (2006: 42). Porte reali intersecano allora porte metaforiche in un gioco di rimandi incrociati e di diverse declinazioni di un medesimo paradigma narrativo. ⁵² È lo speciale allegorismo di Buzzati. ⁵³ Nel *Borghese stregato* per ben due volte l'autore puntualizza che la semichiusa «porta di legno», la quale «era coperta da oscuri segni e gemeva ai soffi del vento», via di collegamento con una sorta di cittadella demoniaca, «non esisteva» (2006: 45). Ciò non impedisce, verso la fine del racconto, in un incessante andirivieni tra realtà e

⁵⁰ È la situazione opposta al già citato *Venuto a cercarci* (cfr. *supra*), che fa parte della stessa raccolta. Lo schiudersi di una porta fa da *starter* narrativo anche in altri racconti buzzatiani: si vedano *L'incantesimo della natura* e *Grandezza dell'uomo*.

⁵¹ Anche in *Clac* l'aver sbarrato l'uscio di ingresso per cercare un po' di serenità domestica non mette il protagonista al riparo da foschi presentimenti: «Il rumore fatto dalla porta gli disse infatti qualcosa di serio» (Buzzati 2006: 117); e cfr. *supra*.

⁵² Per riprendere un criterio analitico di Lazzarin, si può affermare che anche quello della porta sia «tra i moduli narrativi evidentemente privilegiati dall'Autore», dal momento che si ha «la sensazione che i testi 'che si assomigliano' non siano se non *varianti di una medesima struttura narrativa fondamentale*» (2006: 105).

⁵³ Per il discorso allegorico in Buzzati cfr. Mellarini 2009.

finzione, di osservare che: «Aveva detto a una segreta porta apriti, credendo quasi di scherzare, ma la porta si era aperta veramente» (2006: 46-47).⁵⁴

La porta diventa così una trasfigurazione della fine della vita in quanto quest'ultima è la «soglia che conduce alla verità» (Bellaspiga 2006: 164).⁵⁵ Ma ciò che si cela di là da essa resta un mistero che atterrisce e allo stesso tempo attrae. Può esserci infatti, per riprendere quanto detto all'inizio, la maledizione eterna ma anche la pace perpetua, come nel già menzionato *Uno ti aspetta*, inserito nella medesima raccolta. Tant'è che a volte la paura è generata dal suono indesiderato del campanello di casa, come nell'omonimo racconto, altre volte, come nella *Casa sinistrata*, l'ansia dell'inquilino è prodotta dall'aspettativa compulsiva di un giro di chiave o di un trillo che riempiano il vuoto dell'esistenza: «non si ode mai la serratura, né suona il campanello della porta» (2006: 23). Non aprire la porta può essere in effetti anche una colpa fatale poiché quell'atto mancato rischia di cambiare l'intero corso di una vita, come avverte *Venuto a cercarci*. Ecco perché nella *Calata degli Unni – Febbraio 1944*, l'autore non ha saputo trattenersi dal far «entrare» un'orda di barbari (forse un richiamo ai tartari del *Deserto*) che «bussarono alla [sua] porta» (2006: 9). Talvolta, come in *10 luglio 1945*, l'atteso è proprio l'io narrante, che tuttavia delude la fiducia di quanti invano sperano di udire «il cigolio» della sua «porta» per vederlo comparire di sotto (2006: 24). E forse qualcuno sta ad aspettare il proprietario de *Il diverso* quando egli bussa alla «porta» della sua «vecchia casa», che, «con un sospiro», «si apre lentamente» (2006: 223): ad accoglierlo ci sarà però solo un penoso e desolante silenzio.

Ciò che mette più conto notare, infine, è che la porta è anche qualcosa di più di un ingranaggio narrativo. Essa è una sorta di marchingegno me-

⁵⁴ E appena il caso di notare che la locuzione «segreta porta» consuona con quella di *If VIII* 125.

⁵⁵ Nel *Mantello* la definitiva uscita di Giovanni dalla porta di casa coincide con l'appuntamento con la morte venuta a prenderlo.

tanarrativo, una specie di ‘soglia letteraria’, come esemplarmente si evince nel penultimo e riassuntivo raccontino di *In quel preciso momento*, che ci offre una lente per interpretare non solo questa singolare silloge ma la scrittura buzzatiana *tout-court*: «Come scarafaggi matti girerete per interi giorni su e giù per queste paginette cercando l’uscio segreto che vi consenta di entrare. Ma non ci riuscirete, o figli di cani» (2006: 235). Un critico eccellente di Buzzati, in un articolo sul «Corriere della Sera» del 29 gennaio 1972, *L’artista dal cuore buono*, esplicitò in questo modo uno dei punti fermi del suo temario: «Tutta la realtà, la vita stessa, gli oggetti erano per lui segnali dell’altrove, erano una porta che un giorno avrebbe potuto aprirsi. E Dino, *naturaliter* cristiano (anche se pagano come tutti gli artisti), poteva quasi tranquillamente ostinarsi a bussare. E così fu per lunghi anni» (Montale 1996: 2991).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, D. (1960): *La divina Commedia, Inferno*, con le illustrazioni di G. Doré, con il commento di D. Mattalia, Milano, Rizzoli (3^a ediz. 1981).
- ALIGHIERI, D. (1991): *Inferno*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori.
- ALIGHIERI, D. (1993a): *La Commedia. Inferno*, a cura di B. Garavelli, supervisione di M. Corti, Milano, Bompiani.
- ALIGHIERI, D. (1993b): *La Commedia. Purgatorio*, a cura di B. Garavelli, supervisione di M. Corti, Milano, Bompiani.
- ALIGHIERI, D. (1996): *Inferno*, letture e commento di V. Sermonti, Milano, B. Mondadori.
- ALIGHIERI, D. (2005): *La divina Commedia (Inferno)*, a cura di N. Sapegno, Napoli, Ricciardi, (edizione speciale dell'*Enciclopedia Dante-sca*, vol. I, Milano, Mondadori).
- ARSLAN, A. (1974): *Invito alla lettura di Dino Buzzati*, Milano, Mursia.
- AYYILDIZ, B. (2017): *Il concetto del viaggio nell'aldilà e 'Viaggio agli inferni del secolo' di Buzzati*, «Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi» 7, 13, pp. 209-224.
- BADAS, M. (2018): *Figure apocalittiche dell'altrove buzzatiano*, «Medea» IV, 1, <http://dx.doi.org/10.13125/medea-3262>.
- BELLASPIGA, L. (2006): «*Dio che non esisti ti prego*». *Dino Buzzati, la fatica di credere*, Milano, Ancora.
- BIONDI, A. (1992): *Metafora e sogno: la narrativa di Buzzati fra «Italia magica» e «surrealismo italiano»*, in *Il pianeta Buzzati*, Atti del Convegno (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Mondadori, Milano, pp. 15-59.

- BORELLI, L. C. (1956): *Osservazioni su Dino Buzzati*, «Italice» 33, 2, pp. 93-101.
- BUZZATI, D. (1982): *Le poesie*, Vicenza, Neri Pozza.
- BUZZATI, D. (1998): *Opere scelte*, a cura di G. Carnazzi, Milano, Mondadori.
- BUZZATI, D. (2006): *In quel preciso momento*, introduzione di L. Viganò [I ed. Vicenza, Neri Pozza, 1950], Milano, Mondadori.
- BUZZATI, D. (2006a): *Il giornale segreto*, con una presentazione di P. Marchetti e un saggio introduttivo di G. Schiavi, Milano, Fondazione del «Corriere della Sera».
- BUZZATI, D. (2006b): *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori.
- BUZZATI, D. (2015): *La boutique del mistero* [I ed. 1968], Milano, Mondadori.
- BUZZATI, D. (2016a): *Il colombre e altri cinquanta racconti*, introduzione di C. Toscani [I ed. 1966], Milano, Mondadori.
- BUZZATI, D. (2016b): *Sessanta racconti*, [I ed. 1958], Milano, Mondadori.
- BUZZATI, D. (2017): *Poema a fumetti*, a cura di L. Viganò [I ed. 1969], Milano, Mondadori.
- BUZZATI, D. (2019): *Paura alla Scala*, introduzione di F. Gianfreschi [I ed. 1984], Milano, Mondadori.
- CARATOZZOLO, V. (2006): *La finestra sul deserto: a Oriente di Buzzati*, Acireale-Roma, Bonanno.
- CASADEI, A. (2010): *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)*, «L'Alighieri» 35, pp. 45-74.
- CASPAR, M.H. (1982): *L'organizzazione spaziale nei romanzi di Dino Buzzati*, in *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki, pp. 121-138.

- CAVALLINI, G. (1997): *Buzzati. Il limite dell'ombra*, Roma, Studium.
- CESERANI, R. - DEL LUNGO, A. (2007): s.v. *Finestra, balcone*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, vol. II (*F-O*), Torino, Utet, pp. 866-873.
- COGLITORE, R. (2018): *Lo spazio dell'aldilà in 'Poema a fumetti' di Dino Buzzati*, «Between» VIII, 15, <http://www.betweenjournal.it>.
- CONSOLI, D. (1970): s.v. *Porta*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. IV, pp. 601-602.
- CROTTI, I. (2002): *La 'frontiera morta': per una retorica del liminale ne 'Il deserto dei Tartari'*, «Narrativa» 23, pp. 45-58.
- DEL LUNGO, A. (2007): s.v. *Porta, uscio*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, vol. III, Torino, Utet, pp. 1940-1944.
- FABBRI, P. (2016): *Dante e Orfeo: l'aldilà di Fellini e Buzzati*, in *Fellini & Dante: L'aldilà della visione*. Atti del Convegno internazionale di studi, Ravenna, 29-30 maggio 2015, Ravenna, Comune di Ravenna (Opera di Dante Istituzione, Biblioteca Classense, Attività Cinematografiche), pp.101-107.
- FEKETE, M. (2002): *L'oltretomba buzzatiano. Lettura di 'Viaggio agli inferni del secolo'*, «Narrativa» 23, pp. 73-84.
- FERRARI, M. (1997) (a cura di): *Dino Buzzati: la donna, la città, l'inferno*, Treviso, Casa dei Carraresi.
- KAFKA, F. (1970): *Tutti i racconti*, a cura di E. Pocar, vol. I, Milano, Mondadori.
- KAFKA, F. (1973): *Il processo*, trad. di G. Zampa, Milano, Adelphi.
- GAIBA, C. (2001): *La porta socchiusa. Il realismo di Dino Buzzati*, «Intersezioni» XXI, 2, pp. 335-348.

- GASPERONI PANELLA, V. - CITTADINI FULVI, M. G. (2008): *Dal mondo antico al Cristianesimo sulle tracce di Giano. Il simbolismo della porta e del passaggio in relazione al Dio bifronte*, Perugia, Morlacchi.
- GIANNETTO, N. (1996): *Il sudario delle caligini: significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Olschki.
- IOLI, G. (1988): *Dino Buzzati*, Milano, Mursia.
- IOLI, G. (2012): *Per speculum. Da Dante al Novecento*, saggio introduttivo di C. Magris, Milano, Jaca Book.
- LACROIX, J. (1992): *Utopie buzzatiane: il racconto dell'altrove*, in *Il pianeta Buzzati*, Atti del Convegno (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, pp. 199-218.
- LATTARULO, S. F. (2023): «A te convien tenere altro viaggio». *La funzione Dante nelle rotte infernali della tarda narrativa di Dino Buzzati*, «Revue des études dantesques» 7, 77-96.
- LAZZARIN, S. (2003): *Intorno a qualche nome di Buzzati*, «Italianistica» 32, 1, pp. 39-56.
- LAZZARIN, S. (2006): *Modelli e struttura del racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati*, «Italianistica» 35, 1, pp. 105-124.
- LAZZARIN, S. (2008): *Il Buzzati "secondo". Saggio sui fattori di letterarietà nell'opera buzzatiana*, Manziana (RM), Vecchiarelli.
- LELLI, F. (2011): *L'evoluzione del concetto di she'ol/geenna nella tradizione ebraica*, in *Inferni temporanei. Visioni dell'aldilà dall'estremo Oriente all'estremo Occidente*, a cura di M. Ch. Migliore e S. Pagani, Roma, Carocci, pp. 127-146.
- LISCIANI PETRINI, V. (2020): *Le suggestioni del 'Purgatorio' ne 'Il deserto dei Tartari': Buzzati e il modello dantesco tra poetica, immaginario e missione morale*, «Quaderni d'italianistica» 41, 2, pp. 175-193.
- MELLARINI, B. (2006): *'Il suo amore si chiama Eura': Buzzati e le figure del mito*, «Studi buzzatiani» XI, pp. 87-106.

- MELLARINI, B. (2009): *Tra favolismo e allegorismo: ricerca e perdita del mito in due racconti buzzatiani degli anni Quaranta*, «Studi buzzatiani» XIV, pp. 101-138.
- MONTALE, E. (1996): *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano.
- ORLANDO, F. (2017): *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, prefazione di T. Pavel, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, Torino, Einaudi.
- PANAFIEU, Y. (1973): *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu (luglio-settembre 1971)*, Milano, Mondadori.
- PARATORE, E. (1979) (a cura di): Virgilio, *Eneide*, vol. III (*Libri V-VI*), traduzione di L. Canali, Milano, Mondadori.
- PEGORARI, D. M. (2012): *Il codice Dante. Cruces della 'Commedia' e intertestualità novecentesche*, prefazione di F. Tateo, Bari, Stilo.
- RUSSO, T. (2013): *Viaggio agli inferi del tempo. Il teatro di Dino Buzzati*, Pisa, Felici.
- SAVELLI, G. (1993): *Una struttura del destino in Buzzati*, «MLN» 108, 1, pp. 125-139.
- SCARSELLA, A. (2023): *Comprendere Buzzati e il fumetto / Understanding Buzzati and Comics*, in *Buzzati, Venezia e la Pop Art / Buzzati, Venice and Pop-Art* (Mestre, Centro Culturale Candiani 24.11.2023 - 25.02.2024), a cura di / curated by M. Perale con testi di / with contributions by A. Del Puppo, W. Guadagnini, A. Scarsella, N. Callegaro, Venezia, Associazione internazionale Dino Buzzati, pp. 16-29.
- SCARTAZZINI, G. A. (1899): *Enciclopedia Dantesca: Dizionario critico e ragionato di quanto concerne la vita e le opere di Dante Alighieri*, vol. II (*M-Z*), Milano, Hoepli.
- TAMBASCO, I. (2016): *Oltre le finestre. L'Inferno di Buzzati*, «Mosaico Italiano (*Speciale Buzzati*)» 2, XIII, 145, pp. 28-37.
- ZANGRANDI, S. (2014): *Dino Buzzati. L'uomo, l'artista*, Bologna, Pàtron.

ZANGRANDI, S. (2016): *Cose dell'altro mondo: percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, Bologna, ArchetipoLibri.